

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

# S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)  
ANCIEN MERCURE MUSICAL



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE. — *L'Enseignement musical dans les écoles primaires : Lettre de M. Henry Fortis.*

LETTER DE RICHARD STRAUSS ★ NOTICE HISTORIQUE SUR LA VIELLE, par E. DE BRICQUEVILLE ★ LE CONGRÈS DE VIENNE, par J. E. ★ LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE, par L. LALOY ★ MUSICIENS BELGES, par R. LYR ★ NOTES JURIDIQUES (LA COPIE MANUSCRITE DE LA MUSIQUE), par G. BAUDIN ★ UN CONGRÈS DE CHANT GRÉGORIEN, par A. GASTOUÉ ★ REVUE DES REVUES, par VIVANT DENON ★ ECHOS ET NOUVELLES ★ BIBLIOGRAPHIE ★ SOCIÉTÉ INTERNATIONALE.

TÉLÉPHONE  
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION  
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

FRANCE  
ÉTRANGER } Un an, 15 fr.  
Le Numéro — 150

==== **BULLETIN** ===

**DE LA**

**SOCIÉTÉ FRANÇAISE**

**DES**

**AMIS DE LA MUSIQUE**

# CONSEIL D'ADMINISTRATION

## BUREAU

### PRÉSIDENT

M. HENRY ROUJON, de l'Institut,  
secrétaire perpétuel de l'Acadé-  
mie des Beaux-Arts.

### VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'ARENBERG, de  
l'Institut.  
M. LOUIS BARTHOU, député, minis-  
tre de la justice.  
M. le Comte GASTON CHANDON DE  
BRIAILLES.

M. ADOLphe BRiSSON, homme de  
lettres.

### TRÉSORIER

M. LÉO SACHS.

### DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

### SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, docteur ès  
lettres.

## MEMBRES DU COMITÉ

M<sup>me</sup> ALEXANDRE ANDRÉ.  
M<sup>me</sup> la comtesse RENÉ DE BÉARN.  
M. ANDRÉ BÉNAC, directeur général  
honoraire au ministère des finan-  
ces.  
M. GUSTAVE BERLY, banquier.  
M. LÉON BOURGEOIS, sénateur, an-  
cien ministre.  
M. FRANZ CUSTOT.  
M<sup>me</sup> MICHEL EPHRUSSI.  
M. GEORGES GAIFFE.  
M. FERNAND HALPHEN.  
M<sup>me</sup> la vicomtesse d'HARCOURT.  
M. Louis HAVET, de l'Institut, pro-  
fesseur au Collège de France.

M<sup>me</sup> la comtesse d'HAUSSONVILLE.  
M<sup>me</sup> DANIEL HERMANN.  
M<sup>me</sup> HENRY HOTTINGUER.  
M<sup>me</sup> GEORGES KINEN.  
M<sup>me</sup> la comtesse PAUL DE POUR-  
TALÈS.  
M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.  
M. ROMAIN ROLLAND, professeur à  
la Faculté des Lettres de Paris.  
M. LOUIS SCHOPFER.  
M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.  
M<sup>me</sup> TERNAUX-COMPANS.  
M. JEAN WEBER, agrégé de l'Uni-  
versité.



## L'enseignement musical dans les écoles primaires

---

Infériorité de la culture musicale en France. — La musique à l'école primaire. — Pourquoi les programmes ne sont pas appliqués. — Lettre de M. Henry Fortis. — Rôle de la Société française des Amis de la musique.

*Parmi les très nombreux et très divers problèmes qui sollicitent l'attention de la Société française des Amis de la musique, il en est un qui offre à ses yeux un intérêt tout spécial : c'est celui de l'éducation musicale de l'enfance. C'est celui auquel elle désire consacrer son premier effort. Et avec juste raison ! Nous entendons souvent parler — nous parlons nous-mêmes trop souvent — de l'infériorité musicale de notre pays ; ne serait-ce pas l'infériorité de l'éducation musicale qu'il faudrait dire ? Personne, parmi les gens compétents et sans parti pris, ne saurait affirmer que le petit Français est moins sensible à la musique que le petit Allemand, le petit Suisse ou le petit Hollandais. L'expérience semble même prouver le contraire. Pourquoi donc, devenu grand, le Français demeure-t-il, règle générale, à l'écart d'un art qui est dans la vie des autres un besoin et un bienfait ? C'est que nul ne lui aura appris à en goûter les jouissances ; c'est que les autres ont été cultivés, et lui pas.*

*Car, ainsi que le dit M. Paul Souday (1) dans un article fort judicieux et que nous tenons à reproduire ici en partie :*

(1) V. *l'Eclair* du 28 mai 1909.

« Ce qui nous manque évidemment, c'est la culture musicale. Tous les abonnés de l'Opéra ont passé huit ou dix ans de leur enfance et de leur jeunesse à apprendre la langue et la littérature. La plupart d'entre eux n'ont jamais consacré une heure à étudier la musique. L'un d'eux me disait, le soir de la première d'Hippolyte et Aricie : « Voilà trente ans que je suis abonné : je n'ai jamais entendu un opéra aussi ennuyeux. » S'il avait eu l'ombre de culture musicale, le malheureux n'eût certes pas proféré ce blasphème : il en aurait senti le ridicule, comme il sent celui qu'il y aurait à mépriser Corneille, Racine ou Molière.

« L'un des principaux objets de la Société des Amis de la musique devrait être de combattre le préjugé de l'éducation purement littéraire, telle qu'elle se donne aujourd'hui dans nos lycées et collèges. De mon temps, on y enseignait un peu le grec, assez bien le latin et le français. Mais il n'y avait pour le dessin qu'un cours illusoire, fastidieux, dédaigné des maîtres et des élèves à peu près à l'égal de la gymnastique. Quant à la musique, il n'en était pas question.

« On pouvait avoir, en payant, quelques vagues leçons particulières de piano ou de violon, redoutées des pères de famille et déconseillées aux bons élèves comme une perte de temps. Pour le programme commun et obligatoire des études, la musique n'existant pas. Jamais on ne songea à nous inculquer les éléments du solfège et de la grammaire musicale. Jamais nos professeurs ne nous en disaient un mot, non plus, d'ailleurs, que de peinture ou de sculpture. Je me souviens qu'un matin, alors qu'il nous donnait quelques notions d'esthétique abstraite, notre professeur de philosophie dans un grand lycée de province obtint du proviseur l'autorisation de nous conduire au musée de la ville, qui possédait un beau Delacroix et quelques délicieux Corot.

« C'est à quoi se borna, pour notre génération scolaire, l'enseignement de l'histoire de l'art. Mais je crois bien que jamais aucun de nos maîtres ne prononça devant nous les noms de Mozart et de Beethoven, et nous pouvions croire, en quittant le lycée avec notre diplôme de bachelier, que l'art de ces grands musiciens était une amusette de luxe, aussi frivole et aussi peu importante dans l'histoire de l'humanité que la vénérerie, la fauconnerie ou l'habileté à tourner des ronds de serviette. Ce doit naturellement être encore pis dans les écoles primaires.

« Comment s'étonner après cela que la majorité de la population soit incapable de pénétrer la pensée des grands compositeurs classiques, aussi

belle et aussi profonde pourtant que celle des grands poètes, et n'aime sincèrement que la musique de café-concert ou celle qui lui ressemble, avec un peu plus de prétention et de tenue superficielle ?

« Il faut persuader à l'opinion publique et aux chefs de l'Université qu'on n'est pas un homme réellement et complètement cultivé si l'on n'est pas en état de goûter Bach et Rameau, Michel-Ange et Rembrandt, aussi bien que Pascal et Bossuet, ou Ronsard et La Fontaine. Il faut, en outre, convaincre tout le monde qu'il ne suffit pas d'aller distraitemment faire un tour au Louvre ou louer un fauteuil d'orchestre à l'Opéra pour devenir un connaisseur, mais que l'intelligence de tous les arts exige un entraînement et une instruction préalables. Les ennemis de la musique qu'ils appellent difficile et qui se plaignent de n'y rien comprendre, mais qui n'ont jamais songé à prendre un peu de peine pour y arriver, ressemblent à des nègres ou à des Caraïbes qui, débarquant à Paris, iraient voir Phèdre ou le Misanthrope sans avoir commencé par apprendre le français.

« C'est vraiment procéder avec méthode et attaquer le mal dans sa racine que de vouloir, comme la Société des Amis de la musique, « favoriser chez les enfants la formation du goût musical par l'étude et la pratique du chant choral dans les institutions primaires et secondaires ». Divers moyens, intervention auprès des pouvoirs publics, propagande incessante, fondation de prix, serviront ainsi à préparer des générations qui admireront et soutiendront l'art véritable et les vrais artistes, rendront impossible le scandale de certains échecs et de certains triomphes. L'esprit public et même la moralité publique, que corrompent les spectacles bas, ne pourront qu'y gagner. »

En ce qui concerne les établissements d'enseignement secondaire, la question a été soumise, par l'intermédiaire de notre éminent et dévoué président, aux pouvoirs publics. Elle est actuellement à l'étude, et nous sommes fondés à espérer que des pourparlers en cours naîtront un heureux résultat. Remettons donc à plus tard l'étude de ce sujet, et pour aujourd'hui, examinons seulement ce qui se passe dans les établissements d'enseignement primaire.

Il y a un fait tout d'abord: c'est qu'un programme d'enseignement musical existe pour ces écoles, et ce programme, dans son ensemble, est

excellent. Il s'inspire, autant que possible, des desiderata formulés par des musiciens tels que M. Camille Saint-Saëns, M. Bourgault-Ducoudray, etc., lors d'une enquête entreprise en 1880 par Jules Ferry, alors ministre de l'instruction publique (1). S'il était appliqué exactement, nous n'aurions rien, à ce point de vue, à envier aux pays étrangers.

Mais, hélas ! il y a un autre fait : c'est qu'en dehors des villes principales — et encore ! — ses prescriptions sont observées de loin... ou pas du tout.

Quelles sont donc les raisons de cette négligence ? Dans quelle mesure la Société française des Amis de la musique, soucieuse de ne pas manquer à l'un de ses devoirs les plus hauts : l'éducation de la masse, son relèvement moral par la diffusion du goût musical, doit-elle, peut-elle intervenir ? C'est ce qu'il importait de se demander.

Non content de recueillir des observations personnelles, nous avons tenu à soumettre la question à différentes personnalités à même de se prononcer en toute connaissance de cause. M. Henry Fortis, que nous avons consulté en premier lieu, n'est pas seulement un artiste éprouvé et convaincu : c'est encore un écrivain qui a défendu avec talent, sur la question pédagogique, des idées claires et justes, et dont l'autorité, acquise par une longue et intelligente pratique de l'enseignement, n'égale que la modestie. Dans la très intéressante lettre qu'il nous adresse, M. Fortis signale, de la façon suivante, la cause du mal et les remèdes :

### LETTRE DE M. HENRY FORTIS

« Pendant trop longtemps on a pensé que les arts n'étaient accessibles qu'à une élite ; et le mot populaire restait synonyme de bas, de grossier.

« Mais aujourd'hui que nous avons une conception plus exacte des rapports qui peuvent exister entre l'esthétique et l'âme du peuple, nous avons jugé que, de tous les arts, la musique se prêtait la mieux à la généralisation du culte du Beau.

« Voilà pourquoi une place importante est faite depuis vingt ans à l'enseignement musical dans tous nos établissements scolaires.

(1) A signaler particulièrement le très remarquable *Rapport sur l'organisation de l'enseignement du chant dans les écoles*, de M. Bourgault-Ducoudray. Il a paru en brochure (Rouart-Lerolle et Cie).

« Mais décréter est chose facile : il y a malheureusement loin de la coupe aux lèvres.

« On ne pouvait songer évidemment à créer un corps de professeurs spéciaux pour appliquer les nouveaux programmes et rendre la musique intelligible à la masse. Force était de s'en remettre aux éducateurs ordinaires des écoles, aux instituteurs. Mais ceux-ci, enfants du peuple, étaient ignorants de tout ce qui a rapport à la musique, et par conséquent inhabiles à communiquer un goût et un savoir qu'ils ne possédaient pas.

« Toute une génération s'est écoulée dans l'inaction, et nous ne sommes guère aujourd'hui plus avancés qu'à l'époque où MM. Saint-Saëns, Bourgault-Ducoudray, Danhaüser, etc.,jetaient le cri d'alarme.

« Pour obliger les instituteurs à devenir musiciens, on a enfin, il y a deux ans, rendu obligatoire au brevet supérieur une épreuve de dictée musicale.

« Mais son application stricte présente de grandes difficultés, car on s'aperçoit que, en dehors des élèves des écoles normales, la plupart des candidats sont incapables d'y participer honorablement. Les échecs qui en découlent ouvrent les yeux sur la faute initiale du point de départ : les postulants au brevet élémentaire, sachant que leur nullité en musique n'était pas un obstacle à leur réussite à l'obtention de ce diplôme, se figuraient qu'il en serait de même au brevet supérieur. Leur désillusion a dû être cruelle, et il leur a fallu convenir que s'il est possible à une commission d'être plus qu'indulgente pour un examen simplement oral (c'est le cas du brevet élémentaire), cela devenait plus difficile pour des devoirs écrits.

« Dans un avenir assez rapproché, nous verrons donc le plus grand nombre de nos instituteurs pourvus du brevet supérieur avec un bagage musical suffisant pour l'utiliser dans leurs classes. De ce jour datera effectivement l'enseignement de la musique dans les écoles.

« Mais on peut en hâter la venue par un moyen bien simple : c'est que les commissions d'examen du brevet élémentaire se montrent exigeantes pour l'épreuve musicale, au lieu de la réduire à la formalité de quelques questions bien anodines, posées par un membre sans compétence, ainsi que cela se pratique jurement.

« Si MM. les inspecteurs d'académie voulaient y tenir la main, des progrès énormes seraient vite réalisés !

« Je sais un département de l'Est où un de mes amis, professeur de musique aux écoles normales, ayant obtenu presque carte blanche d'un inspecteur d'académie mélomane, causa par sa juste sévérité l'échec d'une cinquantaine de candidats en deux sessions.

« La leçon porta rapidement ses fruits, car par la suite il eut la satisfaction de constater une préparation efficace. Dans ce département, tous les instituteurs enseigneront maintenant le chant : ils ont même formé une vingtaine de sociétés chorales.

« Si cette expérience se renouvelait ailleurs, elle obtiendrait sans doute même réussite.

« Que devons-nous donc faire ?

« Agir d'abord auprès de MM. les inspecteurs d'académie pour que les examens musicaux des différents brevets ne soient pas escamotés ;

« Faire substituer la dictée musicale écrite à l'examen oral de musique du brevet élémentaire ;

« Obtenir des directeurs d'écoles normales et du Conseil des professeurs qu'ils observent les règlements du concours d'admission à ces écoles quant à l'épreuve du chant spécifiée par l'arrêté du 22 juillet 1883, qui, si elle est suivie, favorisera les musiciens au lieu de rester lettre morte ;

« Pousser enfin MM. les inspecteurs primaires à exiger de tous les éducateurs la stricte application de leur emploi du temps qui prévoit un enseignement musical obligatoire que tous les instituteurs indistinctement doivent, de par leur diplôme, être à même de donner.

« Ainsi serait résolue la question vitale de l'éducation musicale populaire par la conception inéluctable de cette parole du père de la pédagogie allemande, Luther :

« Je ne considère pas comme un instituteur l'homme qui ne sait pas chanter. »

Henry FORTIS,

Nice.

En renvoyant à bientôt la continuation de notre enquête, qu'on nous permette d'exprimer le vœu de voir nos amis, nos lecteurs, s'intéresser dans une large mesure à cette si grave et si attachante question de l'éducation musicale chez les enfants. Documents, idées, réflexions, toutes les communications de leur part seront les bienvenues.

## Avantages réservés aux membres de la Société française des Amis de la Musique.

*Les avantages que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :*

*1<sup>o</sup> La Revue musicale S. I. M. (Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique) est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les Amis.*

*2<sup>o</sup> Sur la présentation de leur carte, les Amis bénéficieront des réductions suivantes :*

*Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffite : 10 0/0 sur l'abonnement ; 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets ;*

*Chez MM. Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup>, 18, boulevard de Strasbourg, 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets.*

*Chez M. Alcan, 108, boulevard Saint-Germain, 10 0/0 sur les volumes de la collection des Maîtres de la Musique.*

*Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 0/0 sur les volumes de la collection des Musiciens célèbres.*

*La liste de tous les Amis de la Musique étant déposée chez ces Messieurs, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*

## EXTRAIT DES STATUTS

*Art. 3.— La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.*

*Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.*

*Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1.000 francs.*

*Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.*

*Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.*

*La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.*

*Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.*

*Les dames peuvent faire partie de l'Association : elles sont éligibles à toutes les fonctions.*

**Les adhésions et communications doivent être adressées à M. Ecorcheville, secrétaire général, 6, chaussée d'Antin, Paris.**





## A propos de Richard Strauss

---

17 Juillet 1909.

*M. Romain Rolland nous communique la lettre suivante, qu'il vient de recevoir de M. Richard Strauss, et qui solutionne l'incident Mariotte. Le S. J. M. est heureux et fier d'avoir pu contribuer à l'apaisement de ces contestations.*

Mürren, Oberland.

12 Juillet 1909.

Mon cher Ami,

Je me hâte de vous annoncer que j'ai réussi aujourd'hui à obtenir de MM. Fuerstner que ceux-ci rendissent la liberté à la *Salomé* de Mariotte. M. Fuerstner s'entendra directement avec M. Mariotte pour les formalités à remplir.

RICHARD STRAUSS.



Un orchestre morvandiau.

Cliché de M. Desvignes.

## NOTICE HISTORIQUE SUR LA VIELLE

---

---

*A mon ami J. Ecorcheville.*

### L'instrument

La vielle est un violon sur lequel les cordes sont mises en vibration au moyen d'un clavier, au lieu d'être touchées par les doigts de l'exécutant ; l'archet garni de crins est remplacé par une roue polie et enduite de colophane.

Les cordes pour la mélodie sont au nombre de deux, à l'unisson. En outre, il y a d'autres cordes destinées à produire des basses contraintes ou des pédales, et qu'on appelle : *bourdons*, *mouche*, *trompette* (ou coup de poignet).

Les cordes chantantes, ou chanterelles, partent du chevillet, passent sur un petit chevalet, descendent parallèlement à la table et se mettent en contact avec la roue-archet. De là elles appuient

sur un grand chevalet et viennent s'accrocher à l'éclisse inférieure du corps.

Ces deux cordes sont enfermées dans une boîte allongée qui contient le mécanisme, soit une série de tiges plates coupées à des points fixes et perpendiculairement par des lamelles de bois taillées en lames de couteau, enfoncées dans ces tiges de manière à pouvoir tourner et recevoir l'accord : ce sont les *sautereaux*.

Les doigts de la main gauche, appuyant sur la tête des touches, font enfoncer la tige ; à ce moment les deux sautereaux jumeaux attaquent les chanterelles à l'endroit précis, et le son se produit aussitôt que la main droite actionne la roue au moyen d'une *manivelle*.

Par conséquent la différence entre le violon et la vielle consiste d'abord en ceci : dans le violon, la corde est pressée de haut en bas sur la touche par le doigt du violoniste, tandis que dans la vielle cette même corde est tirée dans le sens horizontal de droite à gauche par le clavier du vielliste. L'effet produit est identique.

#### CHANTERELLES.

Etudions d'abord l'état des deux cordes appelées chanterelles, comme nous l'avons dit, pour les distinguer des cordes d'accompagnement ou bourdons, et non par assimilation au *mi* du violon. Elles doivent d'abord être accordées strictement à l'unisson, ce qu'on obtient aussitôt qu'on ne perçoit plus de battements entre elles au moment de l'émission du son. Pour éviter qu'elles grincent sur la roue, on les garnit, au point de frottement, de légers flocons d'ouate blanche. Leur justesse dépend de plusieurs circonstances qu'il faut déterminer : 1<sup>o</sup> *le calibre*, 2<sup>o</sup> *l'emplacement des petits chevalets*, 3<sup>o</sup> *la position des sautereaux*, 4<sup>o</sup> *la garniture d'ouate*, 5<sup>o</sup> *la rondeur absolue de la roue*.

##### 1<sup>o</sup> Le calibre.

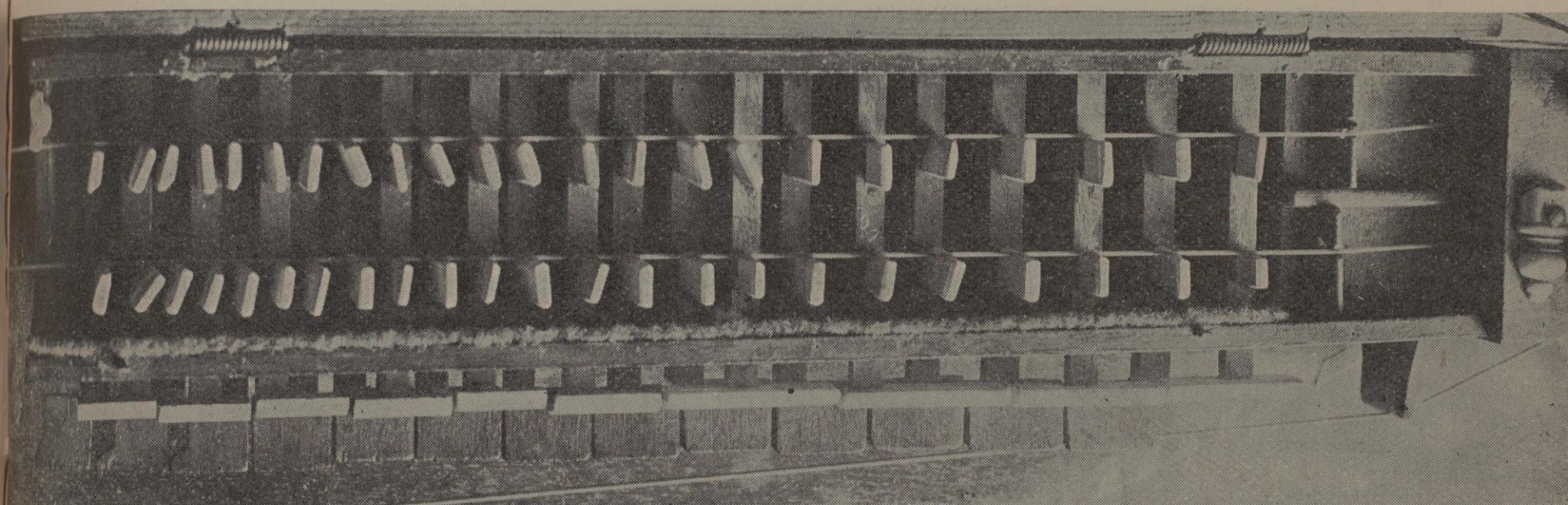
Il va sans dire que les deux chanterelles doivent être de grosseur pareille. Malgré tout, s'il existait, pour le registre aigu ou pour le grave, une petite différence de justesse, on y obvierait en déplaçant petit à petit le chevalet de la seconde corde.

2<sup>o</sup> L'emplacement des petits chevalets. Autrefois il y avait un chevalet commun aux deux chanterelles. Aujourd'hui, chaque corde

a son chevalet indépendant, ce qui facilite l'accord, comme on vient de voir. Il suffit parfois d'un déplacement d'un ou deux millimètres pour rétablir la justesse entre les deux cordes.

3<sup>o</sup> La position des sautereaux.

Ces lamelles de bois sont autant de doigts mécaniques. Etant enfoncées à force dans les trous des tiges, il est aisé de leur donner l'inclinaison voulue, à droite ou à gauche, pour qu'elles saisissent les cordes au point exact où elles doivent donner la note juste de l'échelle chromatique. On accorde d'abord la chanterelle de droite (en regardant l'instrument), tandis que la



Sautereaux de la vielle dans leur position de réglage.

chanterelle de gauche est immobilisée sur un épaulement d'os ou d'ivoire ménagé à cet effet dans la boîte à clavier. Puis on règle l'unisson avec la chanterelle qu'on a remise à sa position normale.

4<sup>o</sup> La garniture d'ouate.

C'est là la grosse question. Il faut légèrement présenter à la corde l'ouate en flocon mince, plat et allongé, et, en même temps, de la main droite imprimer à la roue un mouvement saccadé.

L'ouate commence à s'enrouler. Sans cesser de tourner la roue, on roule la corde fortement entre le pouce et le médius de la main gauche. L'opération est extrêmement délicate, car pour peu que la touffe d'ouate soit trop forte, les notes aiguës deviennent fausses ; et si elle est trop fine, les mêmes notes grin-

cent désagréablement. L'habitude guidera le vielliste qui, en aucun cas, ne doit poser, même légèrement, ses doigts sur la surface polie de la roue.

#### 5<sup>o</sup> La rondeur absolue de la roue.

La roue-archet est tournée dans une bille de bois dur, généralement de sorbier ou d'alisier, parfois d'érable. Par conséquent, sous l'action de l'humidité ou du soleil, elle tend à se déjeter dans un sens ou dans l'autre. On s'en rend compte quand, en tournant doucement la roue, on perçoit des intermittences de vibrations. Il faut alors, si le déjet n'est pas important, présenter délicatement au bas de la roue une lame de verre à l'arête bien nette, et tourner avec précaution de manière à rétablir l'uniformité de la surface polie du bois. Il est curieux qu'on n'ait pas songé, pour obvier à cet inconvénient très fréquent, à tourner la roue dans une pièce de bois composée de quatre morceaux assemblés en sens contraire des fibres, quitte à recouvrir le taillant de la roue d'un ruban de placage, si l'assemblage offrait quelque danger aux endroits du collage (1).

#### BOURDONS

Les bourdons devant produire des sons fixes à la tonique ou à la dominante du morceau, ils ne sont pas soumis à l'action du clavier. Partant du côté droit ou du côté gauche de la tête (ou cheviller), ils sont soutenus par un épaulement tout en haut du couvercle des sautereaux, et viennent s'appuyer sur un chevalet où l'on peut les faire glisser si l'on veut les écarter de la roue et, conséquemment, les réduire au silence. Il y a deux bourdons de chaque côté de la boîte à clavier. L'un d'eux s'appuie sur un petit chevalet mobile, *trompillon*, qui, lorsque la corde est mise en vibration, se livre, sur la table, à des battements dont on règle la fréquence et l'intensité au moyen d'une cheville fixée dans le tire-cordes : on l'appelle : la trompette ou coup de poignet ; c'est la difficulté d'exécution la plus sérieuse quand on veut bien s'en

(1) Dans le *Mercure* du 25 mars 1761 on lit : « le sieur Louvet, rue des Petits-Champs, qui a trouvé le moyen d'empêcher la roue de la vielle de se déjeter. » En quoi consistait l'innovation du célèbre facteur, il ne nous a pas été possible de le savoir.

servir. Un vielliste aveyronnais, depuis longtemps fixé à Paris, M. Tarible, possède un coup de poignet qui, comme articulation, précision et variété de rythme pourrait être difficilement égalé.

Les chanterelles, donnant au départ un *sol*, sont des *la* de violon un peu fins ; le bourdon *ut* est un *ut* filé d'alto ; le second bourdon *sol*, un *sol* filé de violon ; la trompette, un fort *ré* de violon ; le gros bourdon, dont on ne se sert pas d'ordinaire, un *sol* filé de violoncelle. On n'emploie plus la *mouche*, qui était un *sol* à l'unisson des chanterelles.

Inutile de dire que dans les pièces autres que les danses, et qui modulent, on supprime les bourdons et la trompette. Exception est faite pour les *musettes*, à condition toutefois qu'elles n'offrent pas des modulations s'écartant de la tonique et de la dominante.

C'est la *trompette*, on peut le dire, qui a ridiculisé la vielle. Aussi quand Bâton le jeune, en 1752, entreprit de perfectionner l'instrument, il s'empressa de supprimer cet accessoire gênant et antimusical. « C'est, dit-il dans son prospectus, un défaut « essentiel et insoutenable qui n'a pris de crédit que parce qu'on « y a attaché l'articulation. Mais cette articulation est aussi défec- « tueuse que son principe, en ce que la trompette de la vielle « n'est occasionnée que par les frémissements d'un chevalet sur « la table, ce qui ne peut produire que du bruit. C'est un véri- « table *concert de mouches*, pour employer le mot d'un plaisant. »

Il la remplaçait par ce qu'il appelle une articulation spéciale dont il fournit la description en termes tellement obscurs qu'il ne m'a pas été possible d'en saisir le sens.

Pour terminer cette revue des cordes de la vielle, il faut noter qu'on doit à Bâton l'aîné l'idée de faire courir le long de la table des cordes d'acier ou de laiton vibrant par sympathie, comme dans la viole d'amour. L'accord judicieux de ces cordes peut corriger certaines défectuosités de justesse ou de sonorité qui atteindraient les chanterelles.

#### LE CLAVIER

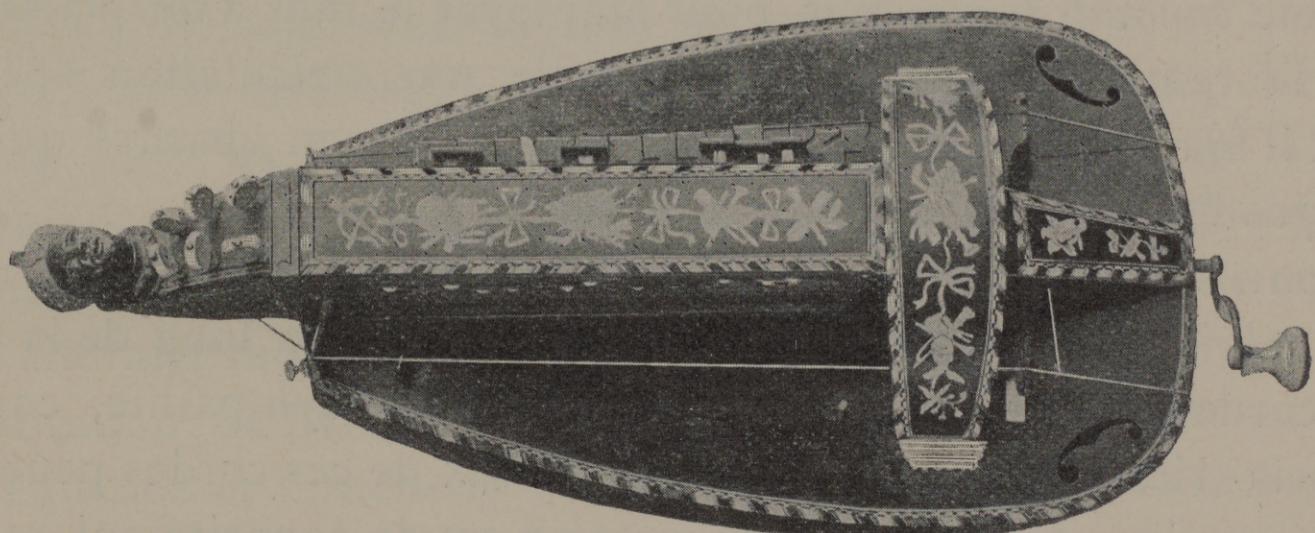
Le clavier de la vielle se composait primitivement de vingt touches ; Bâton l'aîné les porta à vingt-quatre en 1716, et son frère,

en 1752, alla à trois octaves, en descendant la note initiale du *sol* au *ré*. Cette innovation n'a pas réussi, et le point de départ est resté le *sol* (sur la clé de *sol* deuxième ligne de la portée). Les treize touches diatoniques sont noires comme dans les anciens clavecins ; les dièses qui les surmontent sont en os ou en ivoire. Il faut que les touches qui traversent la boîte à clavier de part en part glissent facilement dans leurs mortaises, sans, toutefois, avoir trop de jeu, car, dans ce cas, la touche, en ballottant, entraînerait les sautereaux dans un mouvement analogue qui détruirait la pureté du son.

L'étendue de la vielle est donc, depuis deux siècles, de deux octaves moins une note : le *fa* dièse aigu qui n'existe pas. Le *fa* naturel se trouve sur la rangée des dièses, pour la raison que le resserrement des touches à l'extrême aigu du clavier ne permettrait pas de placer *fa* dièse, *fa* et *sol*.

N'oublions pas que la vielle, étant munie d'un clavier, devient un instrument à *sons fixes*, et doit être accordée selon les règles du tempérament.

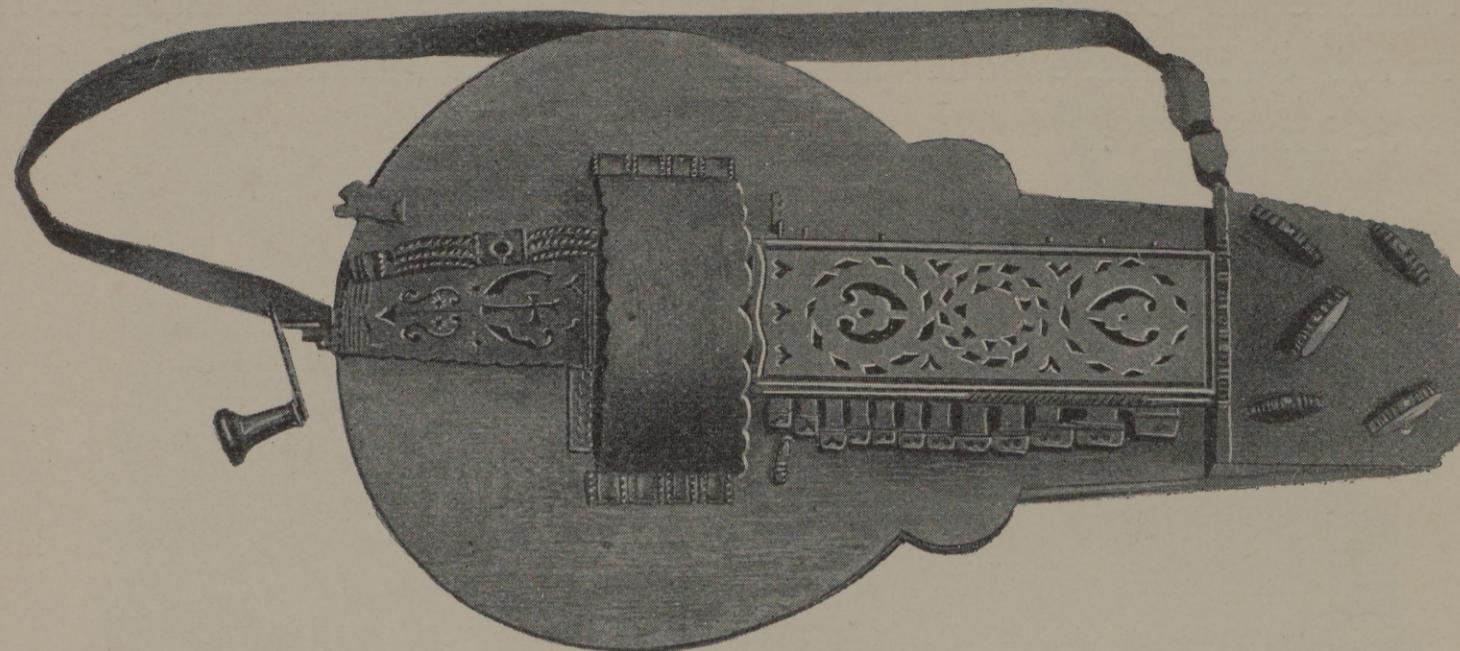
La forme de la vielle a considérablement varié au cours des siècles. Nous ne possédons aucun instrument authentique antérieur au XVII<sup>e</sup> siècle, — la vielle du Kensington dont parle Terrasson ayant été modifiée par le réparateur ; — aussi devons-nous nous contenter des reproductions graphiques ou sculpturales.



Vielle en corps de luth de P. Louvet (1735).

Jusqu'au début du XVIII<sup>e</sup> siècle les vielles étaient plates, de forme allongée, et faites d'un bois uniforme, jaunâtre le plus souvent, avec quelques filets tracés au feu et des rosaces découpées à

jour. Les têtes, en forme de carré, de trèfle, de cœur ou de pique renversé (on peut dire que toutes les figures du jeu de cartes ont passé), étaient d'ordinaire rattachées à l'éclisse supé-



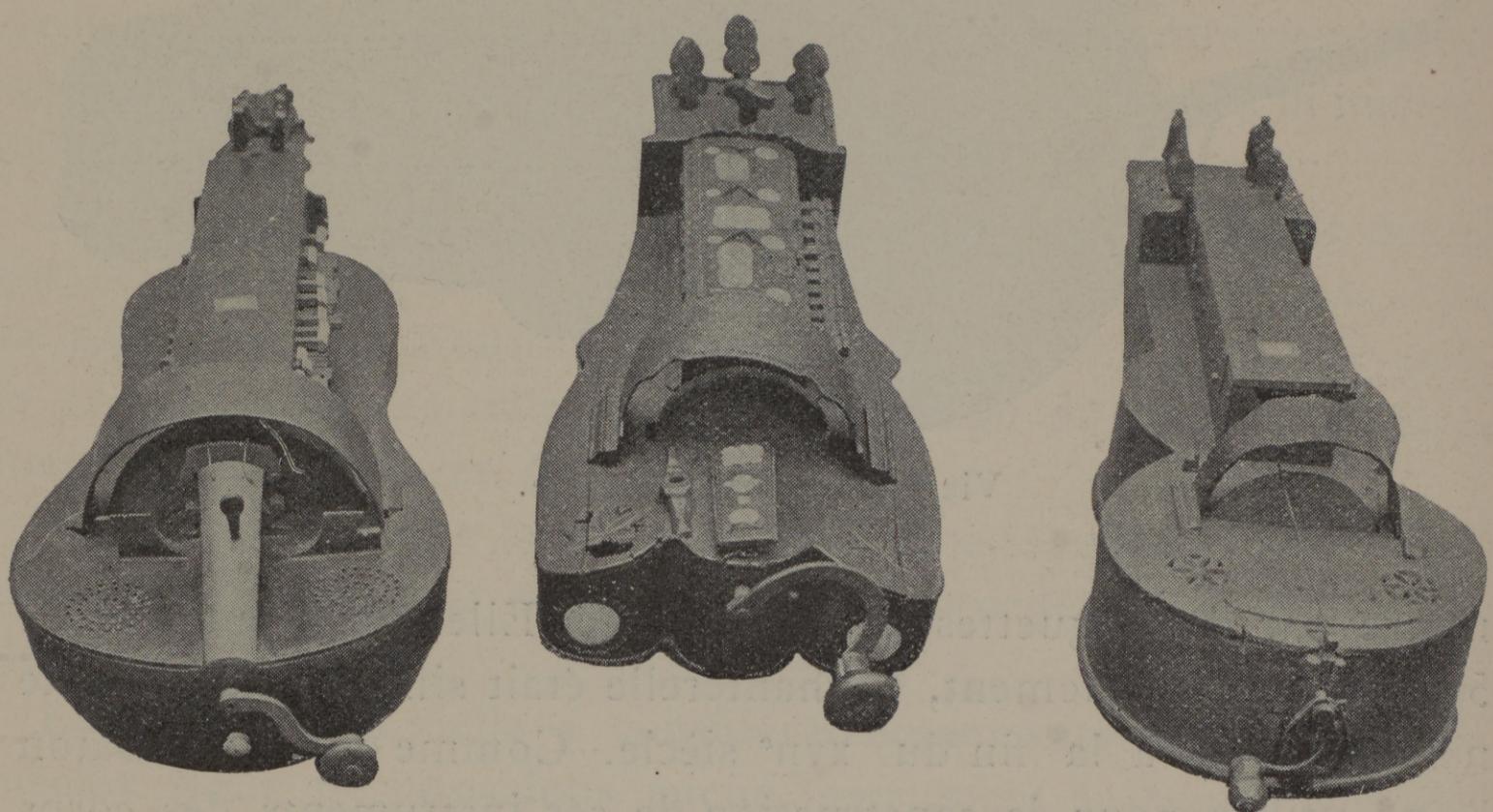
Vielle de forme ancienne.

rieure par des baguettes en bois tourné. Elles portaient 3, 4 ou 5 cordes. Anciennement, la chanterelle était simple ; la trompette n'intervint qu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Comme on l'a vu, Bâton l'aîné utilisa pour la construction de ses instruments des corps de luths, de théorbes et de guitares. Mais la forme plate du XVII<sup>e</sup> siècle ne disparut pas pour cela, et on la voit reproduite dans des estampes de Bouchardon, de Basan, etc., postérieures à la date de l'invention du luthier versaillais. La forme dite « à bateau » conquit néanmoins la faveur des artistes, et quand il n'y eut plus de luths ou de théorbes à décapiter, on construisit des dontes de forme analogue, composées le plus souvent de neuf côtes assemblées sur un moule, avec alternance de couleur : brun et jaune.

La table des vielles est toujours de noyer ou d'acajou. Elle aurait plus de son si elle était, comme pour tous les instruments à archet, de bois de sapin. Les vielles de notre époque subissent cette erreur, due à l'esprit de routine uniquement.

La richesse d'ornementation des vielles du XVIII<sup>e</sup> siècle fait l'admiration des curieux et des artistes. Ce ne sont que bords de tables délicatement filetés, couvercles de clavier et ponts de roue recouverts de trophées en nacre de perle, de rinceaux d'ivoire,

de médaillons sculptés, d'incrustations d'écaille. Le bois des touches parfois disparaît sous la marqueterie, et l'on y trouve même des pierres précieuses serties, comme dans l'instrument du Musée du Conservatoire qui porte le n° 207 du catalogue. Il est vrai qu'il passe pour avoir appartenu à Madame Adélaïde, fille de Louis XV.



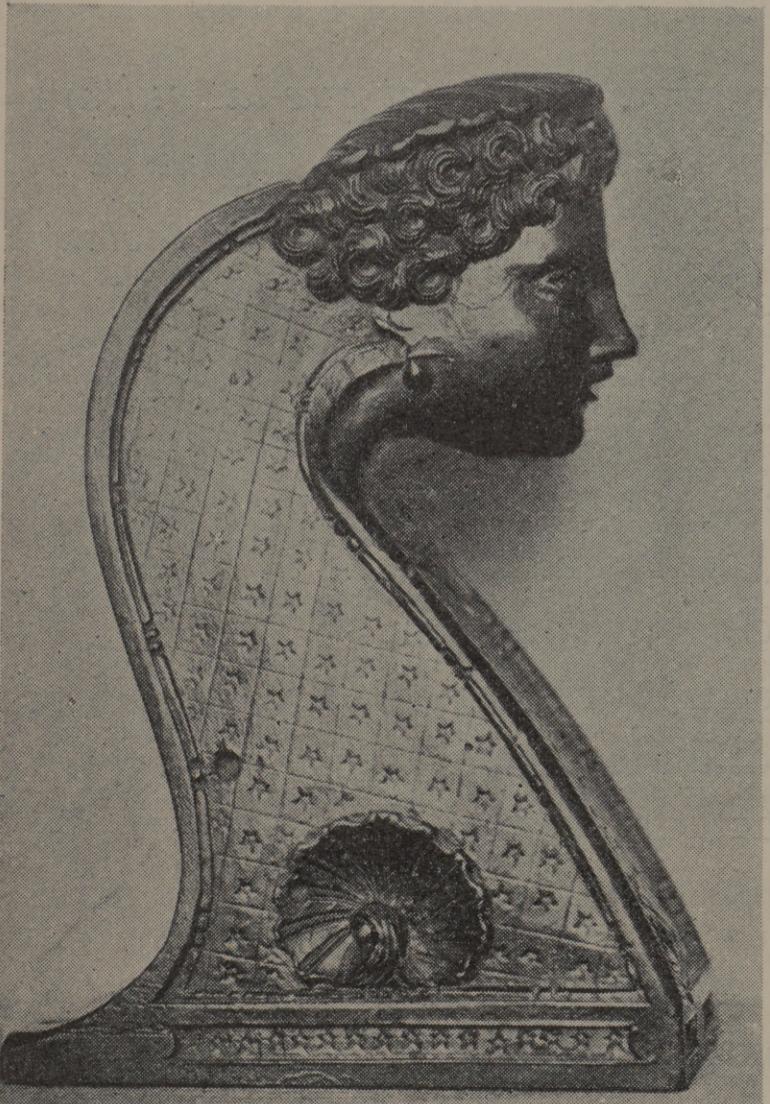
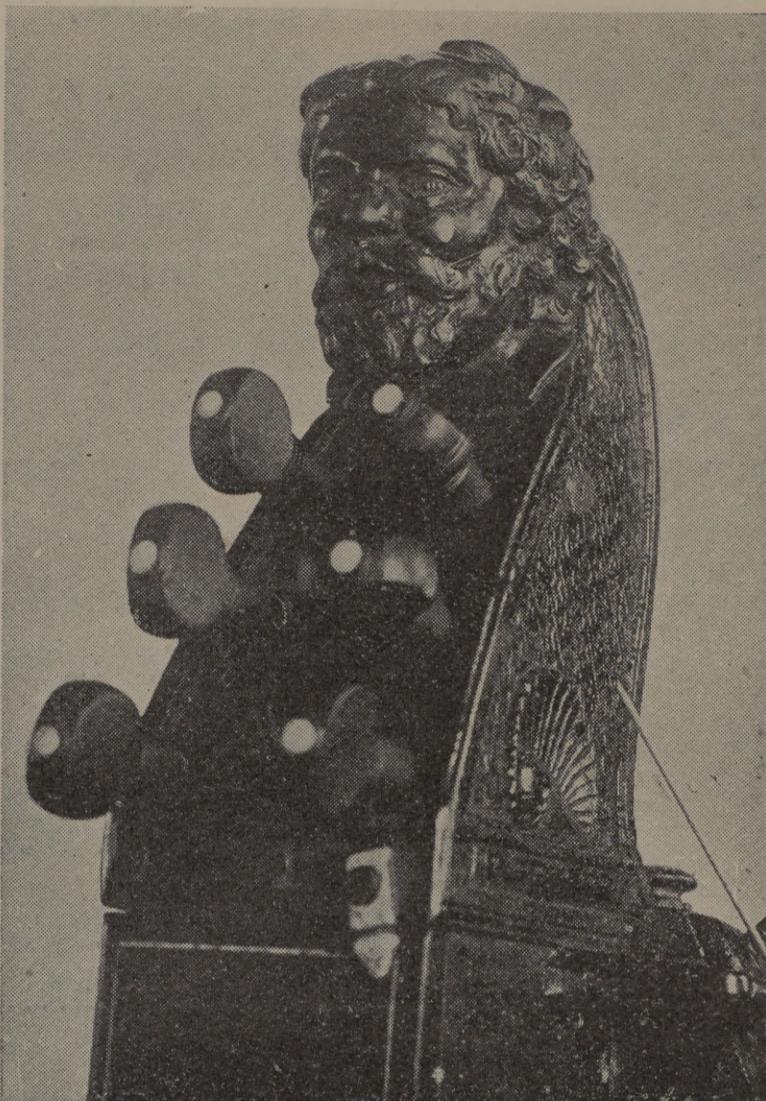
Vielle en gourde.

Vielle plate.

Vielle en trapèze.

Les formes variaient, mais toutes se recommandaient par l'élégance de la coupe. Il y en avait de plates, présentant l'aspect d'un trapèze allongé ; d'autres rappelaient un berceau d'enfant, une gourde de pèlerin coupée par le milieu, une guitare, une viole. Quant à l'appellation de « vielle à la turque » qui se rencontre assez souvent dans les inventaires ou dans les annonces de vente, j'avoue qu'il m'a été impossible de me renseigner sur ce qu'elles avaient de particulier (1). Quant aux têtes, elles étaient ravissantes, sculptées par Pineau ou par Lafille, têtes de roi couronné, de mousquetaire, de Turc, de femme, d'ange, de négrier, surmontant un cheviller que décore généralement à la base une coquille délicatement fouillée.

(1) Dans les *Tablettes de Renommée* de 1772, le Sr Foubert est signalé comme « faisant toutes sortes de vieilles à la façon du Sr Lourcet et de Farcy, « des vieilles turques, tant doubles que simples. »



Têtes de vieilles anciennes.

Au point de vue de la sonorité, les vielles en bateau ou sur corps de luth sont incomparablement les meilleures (1).

Je n'ai pas à parler des multiples essais ayant pour but d'adapter au mécanisme de l'épinette, du clavecin ou du piano-forté l'économie de la vielle. On pourrait citer une centaine d'appareils sonores où l'on a essayé, au moyen de bandes de parchemin ou d'archet sans fin, de prolonger, à la façon de la vielle, le son du clavecin. Le dernier en date est le piano-quatuor de Baudet, qui apparaît comme le résultat le plus parfait de la combinaison. Mais il faut s'arrêter sur la *vielle organisée* (2), qui eut un grand succès vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui retint un moment l'attention des artistes.

#### LA MARQUISE

« *J'ai, autrefois, joué de la guitare... et j'en ai là une très ornée*  
 « *qui m'a coûté bien de l'argent...*

#### LE MAITRE

« *Comme il est nécessaire d'avoir deux vielles, et que la guitare*  
 « *n'est plus à la mode, je vous en ferai faire une vielle organisée* ».

Dom Bedos, dans son remarquable traité de l'*Art du facteur d'orgues*, consacre une notice détaillée à cet amalgame de la vielle et d'un jeu de flûte bouchée. La touche, en s'abaissant, ouvrait la soupape du tuyau et le faisait parler. On pouvait jouer les deux ensemble, ou les faire entendre séparément. Le soufflet destiné à pousser l'air dans les tuyaux était mû par la tige de la roue, qui servait ainsi, à la fois, d'archet et d'agent souffleur.

L'appareil était d'aspect déplaisant, lourd à mouvoir, massif et encombrant. De plus, il était bien difficile de maintenir la justesse entre les deux éléments. Deux facteurs, l'un de Paris, l'autre de Toulouse : Melling et Bergé, se firent une réputation dans cette facture spéciale.

(1) Dans sa méthode *La Vielleuse habile*, Bouin déclare que les vielles en corps de luth ont plus d'harmonie et rendent plus de son ; celles en corps de guitare sont plus douces, et pour la chambre elles sont plus gracieuses.

(2) Joseph Haydn a composé pour le roi de Naples Ferdinand IV des nocturnes pour vielle organisée.

J'ai relevé soit sur des étiquettes, soit sur des livres d'adresses, Tablettes de Renommée et divers organes de publicité du XVIII<sup>e</sup> siècle, les noms suivants de luthiers s'étant occupés de la fabrication des vieilles.

*Melling* (*A la belle vielleuse*), rue des Orties, et plus tard rue Fromenteau.

*Fleury*, rue de l'Arbre-Sec.

*Lelièvre*, rue des Nonaindières.

*Hurel*, rue des Grands-Hurleurs.

*Vibert*, rue de la Seine.

*Delaunay*, et *Claude Girod* (sans adresses).

*Lambert*, rue Michel-Le Comte.

*Veuve Champignon*, rue du Bac.

*Joubert*, rue Saint-Jacques.

*Richard*, au vieux Louvre (c'est le fameux facteur-ingénieur.)

*Pierre Louvet*, le Stradivarius des vieilles. Il a dû en construire une énorme quantité, à en juger par ce qu'il en reste dans les musées et dans les collections particulières. Il avait pour enseigne *A la vielle royale*, et il habita successivement les rues Pastourelle, Saint-Martin et Montmartre. Ses claviers sont parfaits, et aucun de ses produits n'est de qualité courante. Toutes les vieilles de P. Louvet sont admirables de proportions et artistiques d'aspect.

*Jean Louvet*, frère du précédent, rue Croix-des-Petits-Champs.

*Baton* l'aîné, à Versailles. Son frère cadet était professeur mais non facteur. Toujours préoccupé d'améliorer l'organisation et d'étendre les ressources de l'instrument, il confiait à Fleury la mise en œuvre de ses idées.

*César Pons*, fixé à Grenoble après avoir travaillé à Paris, rue Pont-au-Change.

*Grou*, à Lyon. Il signait : *Grou de Paris*.

*Berger*, à Toulouse.

*Desjardins*, à Caen.

Parmi les facteurs contemporains qui marchent sur les traces de ces facteurs d'autrefois, je dois citer *Pimpard*, de Jenzat (Allier), qui fait de belles imitations de Louvet, et qui excelle à réparer, ou plus exactement à restaurer les anciens instruments qui ont subi les outrages du temps et surtout le vandalisme des ménétriers

ignorants. La maison Pajot construit aussi, pour les amateurs, des instruments d'après les modèles classiques.

Malheureusement le mauvais goût des vielleux de campagne impose aux facteurs des peinturlurages odieux qui déshonorent la vielle. Quant aux têtes sculptées sur les instruments à bon marché, elles sont si grossières qu'il vaudrait mieux les remplacer par une crosse ou une volute évidée.

Je dois ajouter que, sur les prix courants, les vielles d'*artistes* sont annoncées : « Articles sérieux, sans fleurs aux couvercles. »

Les vielles extra-soignées, avec une tête proprement sculptée, bordure nacre et filets mosaïque, fourniture ivoire et palissandre, sont de 140 à 500 francs. On peut avoir pour 100 à 120 francs un bel et bon instrument solidement construit et donnant toute satisfaction à la virtuosité.

Les vielles plates « ou forme guitare » sont, naturellement, moins chères. Mais comme on leur préfère, en général, les vielles en bateau, il est rare que les facteurs les soignent à l'égal de ces dernières.

Remarquons, en passant, que les roues des vielles actuelles, destinées aux airs de danse en plein air, sont sensiblement plus épaisses que celles des vielles du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on jouait dans les salons, et à qui on demandait surtout de la légèreté en vue de l'exécution des petites pièces musicales.



Le petit vielleux, par Bouchardon.

## L'histoire de la vielle

Les origines présumées de la vielle sont connues de tous (1), et il n'existe pas un traité de musique, si élémentaire soit-il, qui n'ait reproduit le fragment du chapiteau de l'église de Bocherville remontant au xi<sup>e</sup> siècle. On y voit deux personnages assis qui tiennent sur les genoux un appareil ayant à peu près la forme d'une guitare allongée. Au-dessus du manche se trouvent des marches ou touches que fait mouvoir le personnage de gauche. Quant à son compagnon, il se contente de tourner une manivelle très apparente à la partie inférieure de l'instrument.

Il fallait, par conséquent, deux musiciens pour actionner la vielle ou plus exactement l'*organistrum*.

Les chroniques du moyen âge, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, font fréquemment allusion à l'instrument dont nous nous occupons ; ils le désignent d'abord sous le vocable de *Sympiphonia seu organistrum*, puis uniquement *Sympiphonia*, qui ne tarde pas à devenir par corruption *chifonie*, nom sous lequel il sera connu jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle.

Ici, une parenthèse : en Provence, à l'époque actuelle, la vielle est appelée communément « phonphogne ». Il est aisé de voir dans cette appellation un souvenir du mot primitif, qui a survécu de quatre siècles à la disparition de l'expression usuelle (2).

(1) Pour l'histoire de la vielle, consulter le ms. de Barthélemy l'Anglais du XV<sup>e</sup> siècle (Bib. Nat., Fr. 22532, f° 340 v°) : « On appelle en France une *sympiphonia* ung instrument dont les aveugles jouent en chantant les chansons de geste, et c'est un instrument qui a bien doux son, et plaisant à voir, si ce ne fust pas l'estat de ceux qui en usent ». La grande miniature de ce manuscrit, qui représente un orchestre complet du XV<sup>e</sup> siècle, montre aussi un joueur de symphonie.

Citons aussi le fameux roman de *la Violette* (Bib. Nat., Fr. 24378), où Gérard de Nevers se déguise en jongleur et vient *la viel au col* se montrer dans deux superbes miniatures (fos 78 v° et 82 v°).

(2) Dans son traité de la danse, imprimé en 1536 et rédigé en latin macaronique, le Provençal Antonius Arena cite au nombre des instruments propres à animer *sus compagnones* la vielle, qu'il appelle *fonfonia*. Il la place entre le *chipachapum*, dont la traduction nous échappe, et la *calamela* (chalemie, cornemuse).

En matière d'organographie, il n'est pas aisé de trouver quelque chose de nouveau touchant l'origine des appareils sonores. Nous n'avons donc aucune prétention à la découverte de ces documents primitifs que Kastner, pour ne citer qu'un musicographe, a colligés dans ces précieux volumes qui se nomment: *Paremiologie musicale* et *Les Danses des Morts*.

Deux questions se posent tout d'abord: A quoi répondait ce mot symphonie? Le préfixe grec συν (à défaut de l'idée que nous nous faisons aujourd'hui du terme), le préfixe συν indique l'idée d'une réunion, et répondrait parfaitement à la construction actuelle de la vielle qui, au moyen de ses chanterelles, de ses bourdons, de sa trompette, de sa mouche, réalise l'association de plusieurs sons. Mais, quand on l'appelait « symphonie », la vielle avait-elle ces cordes d'accompagnement? Premier problème dont la solution est encore à trouver et qu'aucun document de l'époque ne peut éclaircir.

D'autre part, quel motif avait-on d'imaginer l'organistrum à une époque où la viole à archet était déjà connue? Et remarquez que cet engin, exigeant la collaboration de deux musiciens, était une complication, alors que le « crout », la « rote », le « rebec », embryons de la viole, et n'excédant pas les dimensions de l'alto actuel, pouvaient aisément être joués à l'épaule, ou sur les genoux, par une seule personne.

Il paraît donc que cette « complication » avait pour objet de constituer un instrument à plusieurs sons simultanés, se différenciant du rebec qui ne pouvait produire qu'un chant dépourvu de tout accompagnement.

Quoi qu'il en soit, la chifonie, dès la période du moyen âge, devient un instrument de mendians, d'aveugles et de truands: toutes les chroniques sont d'accord sur ce point, et qu'on consulte Mathieu de Gourmay, de Peyrat, Gerson, Eustache Deschamps, on trouve partout des traces de l'« ignominie » de la vielle. Les anciens auteurs allemands consacrent cet état par un mot carac-

(1) *Dissertation historique sur l'instrument appelé la vielle*, 1741 (réimprimée en 1768. On en reparlera plus loin).

téristique : *lyra mendicorum*, ou encore *Bauerleyer* (1), qui subsiste encore.

Au seizième siècle, sous le règne de Henri III de France, la vielle fait un effort pour se mettre au rang des instruments nobles. Et ici doit se placer l'extrait d'un mémoire de Terrasson qui mentionne d'un des plus beaux instruments qui soient à notre connaissance. Il s'agit d'une vielle qui aurait appartenu non pas à Henri IV, comme avance l'auteur, mais bien à son prédécesseur sur le trône, le dernier des Valois.

Au moment où paraît l'écrit de Terrasson, la vielle est en grande faveur. M<sup>me</sup> de Mesmon, sœur de M. le chevalier de Mesmon, écuyer ordinaire du Roi, ayant envie de posséder l'instrument à la mode, va pour en choisir un dans la boutique d'un luthier de Paris nommé Hurel (2), qui lui en montre plusieurs. M<sup>me</sup> de Mesmon les trouve trop grandes. « Alors Hurel (je cite le morceau textuellement) :

Alors Hurel lui montra une petite vielle qu'il lui annonça sous le titre de vielle Henry IV. Son antiquité paroît par le goût et la nature d'un très-beau travail qui a existé sur cet instrument dont on voit encore de très-beaux restes. Une partie de ce travail consiste en ce que, sur la table de cette vielle, on a peint une chasse d'animaux, le tout orné d'une campane (?) en façon de broderie qui fait le tour de l'instrument. Les deux rosettes percées à jour qui servent à faire sortir le son par les deux coins d'en haut de la table sont dessinées en façon de couronnes de lauriers entremêlées de roses ; les couronnes sont enluminées de verd et les roses enluminées de rouge. Deux circonstances prouvent que cette vielle a appartenu à un Henry, roi de France. La première est qu'en plusieurs endroits de la table et derrière la base on voit de grandes H couronnées de France ; la seconde est que derrière la base et sur le cerceau qui couvre la roue on voit en deux endroits les armes de France à champ d'azur, entourées l'une du seul collier de l'ordre de Saint-Michel, et l'autre d'un semblable collier audessus duquel on a gravé celui de l'Ordre du Saint-Esprit.

De ce que cette vielle (3) a appartenu à Henry III, je ne crois pas qu'on

(1) Lyre de mendians. — Lyre de paysans.

(2) Hurel demeurait rue des Arcis, à l'image de Saint-Pierre, et se qualifiait : « faiseur d'instruments pour la musique du Roy ». C'est lui qui édita, en 1686, les pièces de viole de Marais.

(3) Cette vielle fait partie actuellement des collections du Kensington Museum.

doive en conclure que ce roi jouoit de cet instrument. C'était autrefois l'usage que les princes et les seigneurs fournisoient les instruments aux musiciens qu'ils employoient. Le chevalier de Mesmon fut réparer cette vielle par Bâton, luthier à Versailles, qui y mit des touches neuves. Mais je ne scaurois approuver qu'en raccommodant l'instrument on ait mis un autre couvercle au clavier, sous prétexte que l'ancien était tout vermoulu, attendu que c'est sur ce couvercle que la main frotte continuellement. On devoit laisser subsister cet ancien couvercle, quelqu'usé qu'il fût ; car il contenait sans doute les mêmes peintures et gravures que l'on voit sur le cercle qui couvre la roue ; et le frottement des mains de plusieurs siècles sur ce couvercle du clavier n'auroit servi qu'à le rendre plus précieux. Je ne suis pas certainement passionné pour les antiques ; mais je sçais en général que la vénérable rouille de l'Antiquité fait souvent le plus grand prix d'une médaille ou d'un monument qui seroient de peu de valeur s'ils estoient bien nettoyés.

Bien parlé ! Terrasson n'est pas partisan du maquillage des objets d'art, et il faut l'en féliciter.

Donc nous n'avons rien, ou peu de chose, qui nous fixe sur la construction et le jeu de la vielle au moyen âge. Bien plus, le mot *vielle*, le verbe *vieller*, s'appliquent indistinctement à l'instrument à roue et à l'instrument à archet, par une confusion analogue à celle qui, dans les auteurs grecs et latins, désigne à la fois sous le nom de *cythara* ou *lyra* deux instruments à cordes pincées qui ne se ressemblaient nullement. Et, de nos jours encore, n'a-t-on pas appelé fréquemment un mauvais piano une « épinette » ? un tambour de basque un « tambourin » ? Le mot clairon, dans les anciennes chroniques, n'est-il pas opposé à ce que nous appelons clairon aujourd'hui, c'est-à-dire variété de bugle ?

N'essayons pas de déchiffrer l'énigme, et datons du XVI<sup>e</sup> siècle, d'après la narration de Terrasson que nous venons de transcrire, la première apparition de la vielle à roue dans les fastes de la facture instrumentale.

De la Cour des Valois, où elle a fait quelque figure, la vielle dégringole dans les cours... ouvertes aux mendiants et aux infirmes pour l'exploitation de la charité privée. Tous les auteurs du XVII<sup>e</sup> siècle le constatent en un latin qui ne brave pas seulement l'honnêteté, mais, dans le cas présent, la bienveillance. *Symphoniam pauci agnoscunt, tum qui à cœci et alii pauperes, apud*



Fit trois pas en arriere, ha que le monde est grand,  
La volonté me change D'aller à Montaban. *✓*  
Manette excus avec Privilege du Roy

Vielleur de 1650.

*quos est in usu illam operculo tegunt, tūm quod honestiores viri hanc lyram veluti sordidam negligunt* (1). C'est clair ; les honnêtes gens considèrent cet instrument comme ignoble, d'après le P. Mersenne, l'homme de son époque qui connaissait le mieux l'organographie.

Plus tard, Mersenne, revenant sur son appréciation, — en français, cette fois, — confesse que « si les hommes de condition « touchaient ordinairement la sinfonie, elle ne seroit pas si « méprisée qu'elle est ; mais parce qu'elle n'est touchée que par « les pauvres, l'on en fait moins de cas que les autres, quoy qu'ils « ne donnent pas autant de plaisir. »

C'est aussi l'opinion de Millet de Challes, jésuite comme Kircher, dans un ouvrage intitulé : *Cursus seu mondus mathematicus : Lyra communis et pervulgata*, dit-il, *quia cæcis nostris tribuitur... viluit quam plurimum*.

Mais lui aussi ne conteste pas que *lyra mendicorum posset tamen concentum valdè harmonicum producere* (2). Il se souvient même d'avoir entendu des gens de sa connaissance qui en jouaient d'une manière agréable : *non contemnenda* (3).

Son opinion est partagée par Athanase Kircher : « *instrumentum tritum et vulgare, mendicis passim in usu* (4). »

Que fallut-il pour relever la vielle tombée si bas ? un caprice de la mode. Sous le règne de Louis XIV, deux virtuoses ambulants, Janot et La Rose, firent entendre sur la vielle des menuets, des entrées et des contredanses. Quelque seigneur, quelque dame qui les entendit vanta leur mérite en haut lieu, et toute la cour voulut les entendre. Bien mieux, on leur demanda des leçons ; ils s'y prêtèrent de bonne grâce, et, de ce moment, les gens de qualité, disciples de La Rose ou de Janot, commencèrent à vieller avec fureur.

(1) « Peu de personnes connaissent la sinfonie, soit parce que les aveugles et « autres mendians chez qui elle est en usage la recouvrent d'un couvercle, « soit parce que les honnêtes gens considèrent cet instrument comme « ignoble. » *Harmonicorum libri*, 1635.

(2) « Cet instrument commun et vulgaire, parce qu'il est attribué aux aveugles, « a été considérablement avili... La lyre des mendians pourrait cependant pro- « duire un chant fort harmonieux. »

(3) litt. : « non méprisable. »

(4) *Musurgia universalis* (1650).

Comme toutes les modes, celle-là ne dura pas longtemps. Mais, enfin, le mauvais sort de la vielle était conjuré, et il était prouvé que ce n'était plus l'objet *sordidus* que Mersenne avait flétrî.

Les gens du monde, au surplus, n'abandonnèrent pas l'instrument tout à fait, et ils s'y amusaient encore sous la Régence. Or, à cette époque, il y avait à Versailles un luthier, nommé Bâton, dont la boutique était encombrée de guitares, de luths et de théorbes, instruments désuets, condamnés par le bon ton, et, pour tout dire, *gothiques* ; traduisez : méprisables.

Pour utiliser celot de laissés pour compte, il eut l'idée de couper les manches, et de se servir des bateaux ou des dontes comme caisses de résonance de vielles. Il les surmonta d'une jolie tête sculptée par Pinau, sculpteur ornemaniste établi rue N.-D.-de-Nazareth ; il ornale couvercle et le pont de quelques agréments en ivoire écaille et nacre, et l'objet ainsi présenté eut une vogue inouïe.

Si vous paraissiez surpris qu'à notre époque on trouve si peu de luths et de guitares anciennes, lisez ce qui précède et vous aurez la raison de leur disparition : on en a fait des vielles.

J'ai sous les yeux un ouvrage de Michel Corrette extrêmement rare<sup>(1)</sup> : *Les dons d'Apollon*, où l'opération qui consistait à détruire les instruments à cordes pincées pour en faire des instruments à cordes frottées se trouve narrée en un style allégorique et burlesque familier à l'auteur.

« Apollon chanta et joua si supérieurement de la guitare aux  
« noces de Thétis et Pelée qu'il eut l'applaudissement général  
« de tout l'Olimpe, des divinités infernales aquatiques et terrestres  
« qui s'y trouvèrent. Mais la Discorde, qui joignait à sa chevelure  
« de serpents, à son teint livide, à ses yeux égarés, à sa bouche  
« écumante, à ses mains ensanglantées, l'art de jouer de la *vièle*,  
« fut si piquée de n'avoir pas été invitée pour y jouer de cet  
« instrument, qu'outre la pomme d'or qu'elle jeta sur la table,  
« elle jura aussi la perte de la guitare qu'Apollon venoit de per-  
« sonifier en une des plus belles Géorgiennes qui fût au monde.

(1) *Les dons d'Apollon, méthode pour apprendre facilement à jouer de la guitare* (Paris, s. d., in-fo). Je ne connais de cet ouvrage que l'exemplaire qui se trouve dans la bibliothèque de M. Ecorcheville.

« Le Dieu Pan, de son côté, métamorphosa la vièle en une jolie Marmotte que Midas prit sous sa protection, ne trouvant rien au dessus de son chant et de son jeu ; de sorte que dans une feste que ce dernier donna à Bacchus, il fit construire une vièle si grosse qu'en dedans on pratiqua une salle dans laquelle on dansa ensemble trente-six contredanses à huit. La manivelle tournoit par le moyen d'un moulin à vent ; le chevalet ressemblait à l'arc-en-ciel ; les plus petites cordes avoient servi de cables aux vaisseaux d'Ulisse ; les chevilles étoient faites sur le modèle des colonnes d'Hercule ; chaque touche étoit faite avec un chesne de la forest de Dodone. Cette contre-vièle étoit portée par les Titans.

« Polyphème fut choisi pour jouer sur ce monstrueux instrument. Il apporta sous son bras le Colosse de Rhodes pour lui servir de pupitre et pour l'éclairer. Il donna un concert où il chanta tout le roman de *Cléopâtre* et celui du *grand Cyrus* qu'il avoit mis en musique. » (Ici, la fête est troublée par les Bacchantes. Le bruit de cette terrible vielle, qui jouait invariablement sur le mode phrygien (ton d'*ut*, semble-t-il), les excite à tel point qu'elles se livrent à toutes sortes d'extravagances. Si bien que les Titans, épouvantés par leurs cris et leurs contorsions de femmes ivres, jettent la vielle par terre.) « Cela n'empescha pas que notre Marmotte ne jouât toujours avec succès dans les festes bachiques. Chacun la cherchoit avec empressement. Point de noces ou de sérénades où elle ne fût appelée ; ce qui l'enorgueillit au point qu'elle alla trouver la belle guitare qui dormait au bas de l'Olimpe, et comme un antropophage, l'ensevelit dans son sein. Alors tous les Faunes, comme des lions ravissants, décolent, brisent, déchirent, arrachent toutes les guitares qu'ils rencontrent sous leurs mains, pour en faire des vièles. Les luths, les tuorbes, rien n'échappe à leur fureur. La vièle ne manqua pas de se parer des dépouilles de l'aimable guitare, semblable aux sauvages qui se parent de la chevelure d'un ennemi vaincu. Cette audacieuse n'en resta pas là. D'une témérité sans exemple, elle va se présenter au Parnasse pour faire danser les Muses. Elle marcha toute la nuit, accompagnée du Dieu Pan et des Myrmidons.



Ch. Coypel pince

F. Botet Sculptur

Chante berger dans ce séjour  
chantes les douceurs de l'Amour  
Tous les Oiseaux de ces bocages  
a votre voix vont mesler leur ramage

Paris chez Sarriague rue des Nonniers

Vielleur en 1730.

« A peine l'aurore commençoit à paraistre qu'elle étoit déjà arrivée au bord du Permesse. Lorsqu'elle se mettoit en devoir de la passer, son bourdonnement continual et ennuyeux réveilla tout à coup le cheval Pegase qui, d'un coup de pied, la brisa en mille morceaux qu'Appollon fit jeter dans le Tartare. » Malgré tout, la guitare était condamnée par la mode. Corrette ne s'entêta pas, et, de la même plume qui avait enfanté cette allégorie méprisante, il écrivit une *Méthode pour jouer de la vielle*, « instrument agréable, proclame-t-il, brillant, et bon pour jouer seul et faire danser ».

Voilà donc la *lyra mendicorum* devenue *lyra patriciorum*.

Il surgit de tous côtés des apologistes, des professeurs et des compositeurs spéciaux. Le plus connu des premiers est Terrasson, amateur de musique distingué, jouant agréablement de la vielle, de la flûte et de la musette, avocat, censeur royal, conseiller, puis chancelier de la principauté de Dombes (1).

Antoine Terrasson s'éprit de l'instrument à la mode au point d'en faire le sujet d'une dissertation en règle qui figure dans ses *Mélanges d'histoire et de jurisprudence* (1768).

Il convient de s'y arrêter un moment, non pas qu'on y trouve des documents importants, mais parce que ce morceau de littérature musicale peint bien le goût très vif qu'inspira la vielle aux dilettanti du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Il y a pas mal de fatras dans le premier chapitre, réservé aux origines de l'instrument. C'est, d'après Terrasson, un dérivé de la cithara antique, — laquelle n'était autre chose qu'une lyre. — « Il faut, dit-il, remarquer qu'une vielle renversée ressemble parfaitement à une tortue (alors ce n'est pas *cithara*, mais *testudo* qu'il faut lire), dont la tête est représentée par la poignée qui tient au bout de la manivelle. »

La comparaison est juste, mais un peu anachronique. La forme de la vielle dite en bateau, qui peut, en effet, rappeler l'aspect d'une tortue, ne date que de 1716. La cithara aurait donc attendu deux mille ans pour se inuer en vielle.

(1) Le prince de Dombes était de première force sur le basson, et figurait en cette qualité à l'orchestre du Théâtre des Petits Appartements, monté par M<sup>me</sup> de Pompadour.

Et il ajoute : « Les cordes de la lyre étaient placées au milieu de l'instrument, et les chanterelles sont aussi placées au milieu de la vielle. » Ce n'est pas une raison pour faire dériver d'un instrument à cordes pincées un instrument dont les cordes sont frottées et actionnées par un clavier.

L'obscurité redouble dans le passage relatif à l'étymologie du mot *vielle*. Terrasson le fait dériver du mot grec (?) *sambuke*. C'est le cas de rappeler le quatrain célèbre :

ALFANA vient d'ÆQUUS, sans doute ;  
Mais il faut avouer aussi  
Qu'en venant de là jusqu'ici,  
Il a bien changé sur la route.

Par conséquent de *sambuca* on a fait *symphonia*. « Or les auteurs de la basse latinité (voilà donc *sambuca* passé du grec au latin) auront abrégé le terme *symphonia* en celui de *sam* et celui de *buccina* en ces deux syllabes : *Bucca*, c'est-à-dire l'instrument nommé *symphonie*, où il y a une trompette. Voilà bien la *vielle* ; et en joignant à *sambuca* l'épithète *rotata* que le P. Joubert lui donne, cela signifie l'instrument appelé *symphonie*, où il y a une trompette et une roue. Le pays des conjectures est vaste ! » Assurément. Mais quand on songe qu'Antoine Terrasson est contemporain de Voltaire, on conclut que la clarté du langage n'était pas une qualité commune à tous les auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

De plus en plus l'auteur s'égare à travers les broussailles de l'antiquité. Ayant lu dans une chronique de Jean de Meun (J. de Meung apparemment) que *Orphée faisoit après soy aller les bois par son beau vieller*, il en arrive à cette conclusion qu'Orphée charmait la nature en tournant la manivelle d'une « chifonie ».

Viennent ensuite la description de la vielle de Henri III, que nous avons reproduite, et l'anecdote de Janot et La Rose, relevant l'instrument truand.

Nous voici au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui est illustré par les perfectionnements de Bâton, les compositions agréables de Baptiste et de Boismortier, la virtuosité de Danguy, de Bâton fils, l'habileté de facture de P. Louvet ; et la *Dissertation* se termine sur la conclusion un peu triste d'un philosophe qui voit avec peine

l'invasion du progrès reléguant à l'arrière-plan l'objet de ses préférences artistiques :

« Mais, malgré tout cela, la vicissitude des choses humaines, qui influe sur les instruments comme sur toutes les autres choses de la vie, a fait un peu tomber les musettes et les vielles ; surtout depuis que les clarinettes, les cors de chasse et autres instruments bruyants ont fait expulser des concerts les théorbes, luts et basses de viole qui cependant (au sentiment de tous les vrais connoisseurs) estoient avec le clavessin les seuls instruments capables d'entretenir et de nourrir l'harmonie. »

Terrasson, je me hâte de le dire, voyait les choses un peu en noir, car en 1768, date de la première édition de la *Dissertation*, la viole jouissait encore d'un grand crédit, bien qu'elle ne régnât plus avec autant d'éclat qu'en 1750. A cette époque, M<sup>me</sup> Adélaïde viellait avec passion, ainsi que le comte de Clermont. Le comte de Cheverny, dans ses intéressants Mémoires, mentionne qu'« un maître de viole lui a passé par les mains », mais, ajoute-t-il, sans aucun profit. Les plus grands seigneurs encouragent les viellistes, notamment le prince de Conty, le marquis de Castelnau, et tant d'autres, qui acceptent des dédicaces, et récompensent des musiciens experts dans l'art d'actionner la manivelle. Mais la plus illustre adepte de l'instrument, c'est la reine de France, Maria Leczinska.

« Elle aime la musique, dit le duc de Luynes (*Mémoires*, t. VII), et, en effet, il y a des opéras qui lui plaisent, et de petits airs pour la viole. »

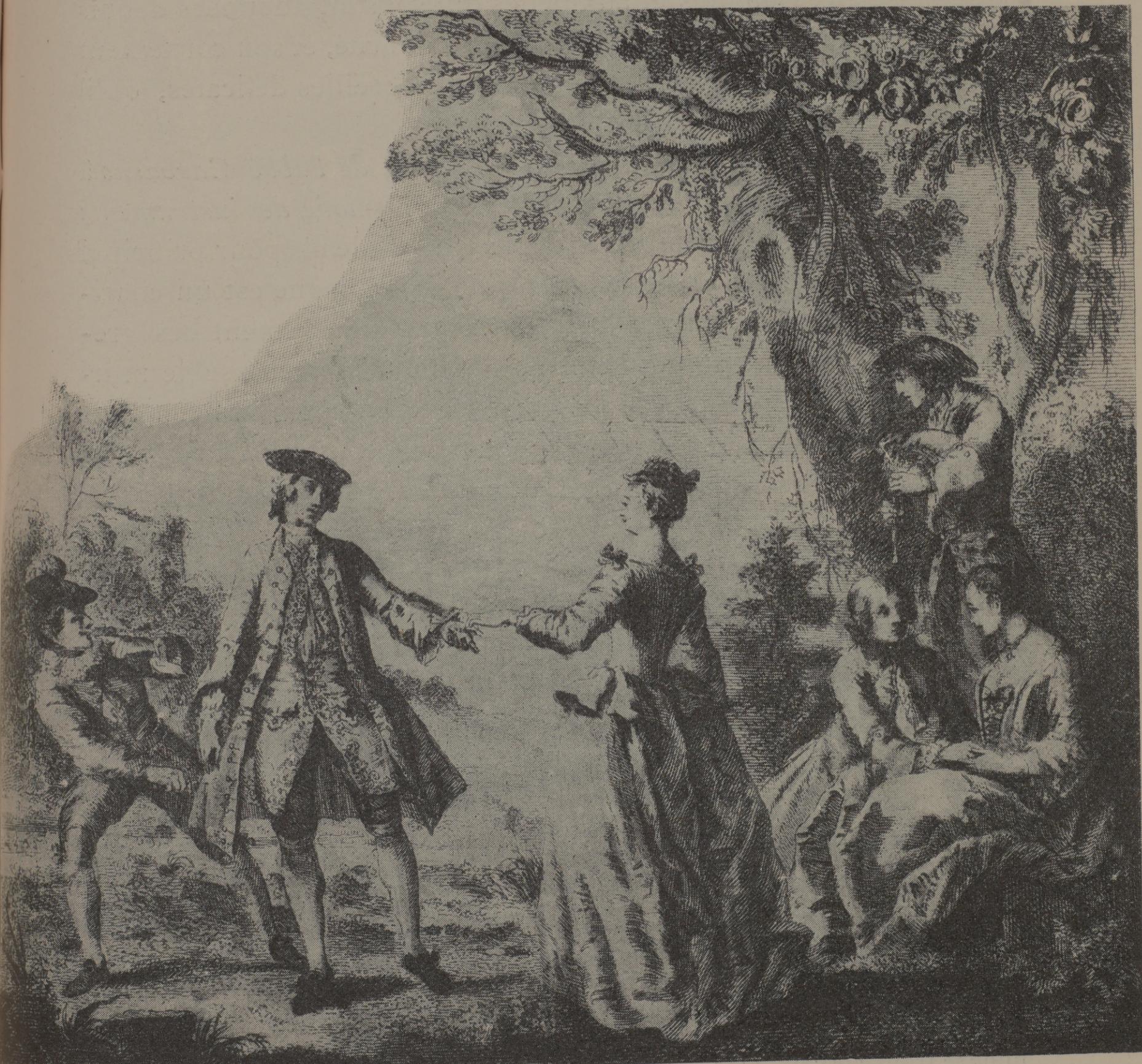
Ailleurs (t. VII, p. 31), le noble duc mentionne que la reine lui fit l'honneur de venir souper chez lui deux soirs de suite. « Les jours qu'elle vient, on lui donne une petite musique pendant son souper. Le lundi, en sortant de table, elle joua de la viole pendant quelque tems avec les musiciens. »

A la suite de son *Mémoire* sur la nouvelle viole en *D la ré*, Bâton inscrit avec un orgueil qu'on devine le *post-scriptum* suivant :

« Quelque temps après que Sa Majesté a eu examiné l'extrait du mémoire ci-dessus, M. Bâton le jeune a été obligé de se rendre à Compiègne avec sa viole en *D la ré* et il a eu l'honneur d'en

« jouer, le 20 juillet, au dîner de la Reine, qui a trouvé cet instrument bien plus flatteur et bien plus agréable que les autres vielles. Le lendemain, il a encore eu l'honneur d'en jouer devant M<sup>me</sup> la Dauphine et Mesdames pendant leur dîner, et elles en ont été très satisfaites. »

Lorsque, en 1795, on dressa l'état des biens mobiliers des émigrés, l'inventaire mentionna de belles vielles, notamment chez le duc d'Avray, le marquis de Lowendal, la marquise de Caumont, le comte de Maillebois, le marquis d'Herouville, le vicomte de



Frontispice des *Galanteries amusantes*, de Chedeville le cadet.

Noailles-Mouchy. Celle qui est trouvée en l'hôtel de ce dernier est marquée *ci-devant aux armes de France*.

Serait-ce, d'aventure, celle de la Reine ? Comme disait tout à l'heure Maître Terrasson : le champ des conjectures est vaste.

Il faut que la vielle ait eu la vie dure, pour résister aux attaques dont elle a été l'objet. Voici un échantillon de la critique musicale du *Mercure* (août 1738) :

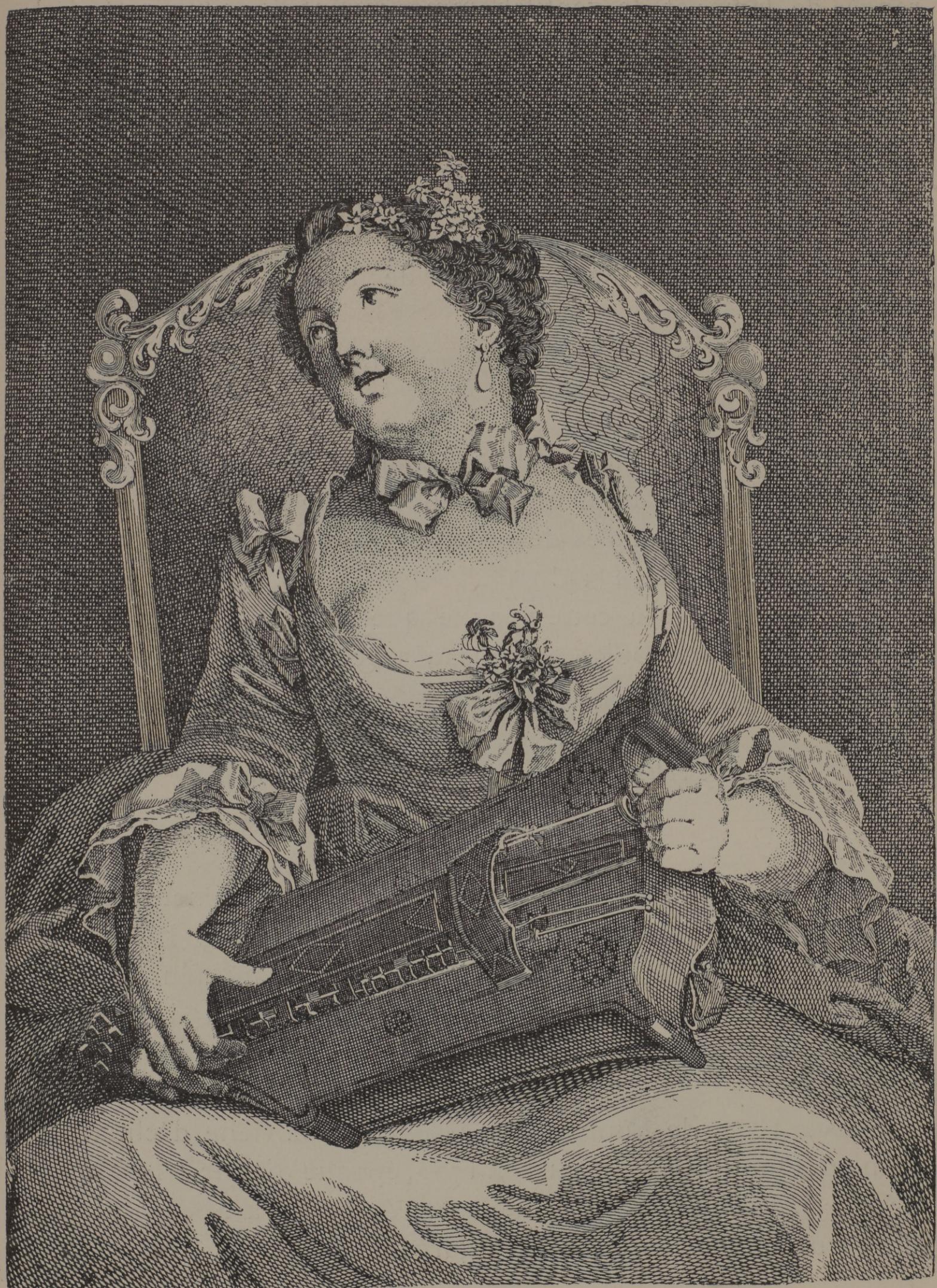
« On pourrait, sans inconvenient pour le bon goût, reléguer la « vielle aux guinguettes, et l'abandonner aux aveugles ; car, n'en « déplaise aux Danguys et aux belles qui s'y sont adonnées depuis « quelques années, c'est un instrument si borné, et son cornement « perpétuel est si désagréable pour des oreilles délicates, qu'il « devrait être proscrit sans miséricorde. »

L'année suivante (1739), paraît la *Lettre de l'abbé Carbasus à M. de V..., auteur du Temple du goust sur la mode des instruments de musique* (1). En voici un extrait : « La vielle n'a pour principal « objet qu'un dessus ; tout le bruit qui l'accompagne est un chari- « vari continué, auquel on peut ajouter le croassement des gre- « nouilles pour accompagnement, et pour contrebasse le mur- « mure ou ronflement que fait la roue d'un coutelier. On doit « conclure que la vielle en tout ou en partie est très inférieure, et « qu'elle ne peut convenir qu'à des villageois totalement ignorants « de bonne musique... »

« Ce n'est point le goût, encore moins la raison, mais la mode « qui a arraché ces instruments (la musette est associée à la vielle « dans la réprobation de Carbasus) de la main des aveugles et des « pâtres chez lesquels nos ancêtres les avoient relégués. Il faut « même devenir pantomime pour leur attirer quelques succès, et « sans les grimaces de ceux qui en jouent, ils ne seraient pas sup- « portables aux oreilles musiciennes après qu'on les a écoutés « pendant plus d'un quart d'heure. »

En même temps paraissait une estampe représentant une double

(1) Le pseudonyme de ce livre est dévoilé par un manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris, le Vm<sup>7</sup> 6221, autographe de *Campion*, qui contient des pièces de guitare, et a été légué à la Bibliothèque en 1748. En tête de ce volume se trouve le catalogue des œuvres de *Campion*, qui porte : *Œuvre sixième : l'abbé Carbasus, critique de la vielle.*



Vieilleuse par Leclerc.

rangée de dames et de gentilshommes jouant de la vielle et de la musette sur l'escarpement d'un Parnasse couronné par un âne en train de braire.

En manière de signature :

*C sol ut pinxit.  
G ré sol sculpsit.*

(Ce sont les deux tons favoris de l'instrument) et comme légende :

*L'ignorance et le mauvais goût  
En ce siècle règlent tout.*

Rien n'y fit. La vielle survécut aux brocards, aux critiques, aux injures, et elle eut l'honneur de figurer aux programmes du Concert spirituel trois années de suite, en 1731, 1732, 1733, accompagnée par l'orchestre (1) !

C'est à peu près à cette époque que Le Clerc peint sa jolie *Vielleuse*, gravée ensuite par Basan avec ce quatrain du dernier galant :

*Une aimable voix, un air tendre,  
Des belles sur nos cœurs augmentent le pouvoir.  
On risque autant à les entendre  
Qu'on a de plaisir à les voir (2).*

La vielle figure aussi dans le petit groupe d'instruments dessiné par Cochin à l'angle gauche du Billet de mariage du Dauphin en 1745. Elle rayonnait depuis longtemps dans un des plus délicieux trophées de bronze doré qui décorent le salon de la Paix au palais de Versailles (panneau de gauche en venant de la Galerie des Glaces).

Sous le règne de Louis XVI, la vogue de la vielle déclina rapidement. On ne la voyait plus, en 1783, époque où parut le *Tableau de Paris*, qu'aux mains des vielleuses du boulevard, dont Mercier dit « qu'elles portent, sur leur gorge souillée, un large cordon

(1) *Les concerts en France sous l'ancien régime*, par Michel Brenet (Fischbacher, 1900).

(2) Cette estampe a été reproduite en plus petit format avec ce titre : *Cæcilia*. C'est une lithographie assez mauvaise et qui doit dater des dernières années du xix<sup>e</sup> siècle.



Le vielleur du Pont-Neuf en 1760, par Saint-Aubin.

« bleu qui a autrefois servi à une Majesté. Ce cordon déchu leur « sert de bandoulière. »

Plus tard, les différentes pièces inspirées par *Fanchon la Vieilleuse* (1) appellèrent pendant quelque temps l'attention sur le malheureux instrument ballotté pendant six siècles entre le succès et le mépris, cultivé tour à tour par des mendians et des gentilshommes, par des aveugles et par des reines de France, justifiant, plus que toute autre invention, les vers connus d'Horace :

*Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque  
Quæ nunc sunt in honore...*

Ce qui suit est emprunté à une jolie chronique de M. L. Pa-

(1) Les voici dans l'ordre des représentations :

1. *Fanchon la Vieilleuse*, 3 actes, de Bouilly et Pain, 1800.
2. *Fanchon la Vieilleuse*, 1 acte, de Périn, 1802.
3. *La Vieilleuse du boulevard*, 3 actes, de H. Chaussier.
4. *Fanchon de retour dans ses montagnes*, 3 actes, de Aude et Servières, 1803.
5. *Les Trois Fanchons*, de Bosset et Joie (ballet), 1803.
6. *Fanchon toute seule*, 1 acte de L. Conet, 1803.
7. *Un trait de Fanchon la Vieilleuse*, 1 acte, par T. D., 1804.
8. *Fanchon la Vieilleuse*, opéra comique de Kotzbu, musique de Himmel, 1805.

9. *Fanchon la Vieilleuse, à Lyon* (revue locale), par Dupaty, 1811.

La plus connue de toutes ces pièces est sans contredit la première, représentée le 28 nivôse an XI, avec une musique arrangée par J.-D. Doche, et qui ne comprend pas moins de cinquante-un numéros de chant, une ouverture symphonique et deux entr'actes. Les parties gravées supposent un petit orchestre composé de premiers et deuxièmes violons, altos, violoncelles, deux flûtes, basson, deux cors. L'air *Aux montagnes de la Savoie*, chanté par Fanchon, était devenu classique :

*Aux montagnes de la Savoie,  
Je naquis de pauvres parents.  
Voilà qu'à Paris on m'envoie,  
Car nous étions beaucoup d'enfants.  
Je n'apportais, hélas ! en France,  
Que mes chansons, quinze ans, ma vielle et l'espérance.*

2<sup>e</sup> couplet.

*Quinze ans, et sans ressource aucune,  
Que l'on éveille de soupçons !  
Cependant j'ai fait ma fortune,  
Et n'ai donné que mes chansons.  
Fille sage, apporte en France,  
Tes chansons, tes quinze ans, ta vielle et l'espérance.*

Cette déclaration de vertu indique que la Fanchon de la pièce n'avait rien

gnerre, publiée récemment dans un journal musical, dont on a négligé de me donner le titre en m'adressant la coupure.

Nous avons eu pour dernier joueur de vielle un grand gaillard, bien connu des Parisiens, *Barbu*, coiffé d'un chapeau mou, arrogant et gouailleur. Il circulait dans les rues avant 1870, il jouait aux Champs-Elysées, il jouait sur les places publiques et dans les cours, non dans les cours princières, mais dans les cours de maisons choisies ; quelquefois, au bal du Château-Rouge, il donnait des concerts, et y faisait de bonnes recettes. C'était un véritable artiste, il avait du talent, du doigté et du goût ; il avait le coup d'archet du violon. Non seulement il faisait chanter l'instrument, mais quelquefois il chantait lui-même en s'accompagnant ; il improvisait des ritournelles. Tantôt il était seul, tantôt il s'entourait d'un orchestre ; alors il supprimait les *mouches*, la vielle faisait le chant, la guitare et le violon faisaient l'accompagnement ; il avait un répertoire. Nous l'avons entendu bien des fois jouer le *trio des Masques* ou le sextuor de *Lucie*. Il possédait si bien son instrument que dans les *diminuendo* il lançait et lâchait la manivelle ; il la reprenait à temps, à la volée pour *renfler* ; il dédaignait de faire la quête et comptait sur l'enthousiasme des dilettanti.

Qu'est-il devenu ? A-t-il disparu dans un nuage comme Romulus ? Depuis 1870, on n'a plus revu l'homme à la vielle. La légende raconte

de commun avec les vielleuses que Mercier a rencontrées dans le ruisseau des boulevards.

Voici l'air final dont Florine, Francarville, L'Atteignant, Sainte-Luce, André et Fanchon chantent tour à tour un couplet. Nous donnons seulement le premier et le dernier.

#### FLORINE

*Au boulevard du Temple,  
Le jeudi l'on contemple  
Tous les gens du bon ton.  
Pourquoi la mode a-t-elle  
Fait choix de ce lieu ?  
C'est, dit-on, pour entendre la vielle  
La vielle de Fanchon.*

#### FANCHON (au public).

*Une main généreuse  
Donnait à la vielleuse  
Le prix de sa chanson :  
Pour mieux payer son zèle,  
Par des bravos à l'unisson  
Accompagnez la vielle,  
La vielle de Fanchon.*

La Fanchon authentique naquit en 1737. Elle s'appelait de son véritable nom Françoise Chemin, et, en se mariant, devint M<sup>me</sup> Ménart.

que pendant la Commune il courut aux barricades et qu'il fut fusillé. C'est le dernier des troubadours. Avec lui la vielle a peut-être disparu à tout jamais.

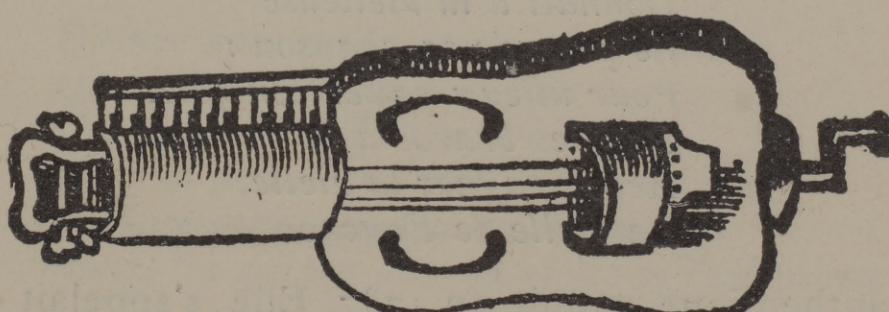
Dans les dernières années de l'Empire, l'artiste dont il est question venait fréquemment jouer devant les cafés de Versailles. Il s'appelait Billorey. De là la confusion qui s'établit avec l'homme politique du même nom qui, avant d'être membre de la Commune, s'occupait non de musique, mais de peinture, et fut condamné à la déportation à la suite des événements de 1871.

Depuis plus d'un demi-siècle la vielle, à Paris, est redevenue l'instrument truand : la *lyra mendicorum*, entre les mains de quelques musiciens ambulants qui, pour la plupart, justifient toutes les critiques dont le malheureux instrument a été comblé au cours de sa carrière si mouvementée. Mais la vielle est toujours en honneur dans plusieurs provinces de France : le Bourbonnais, le Nivernais, le Morvan, l'Auvergne, la Bretagne, et particulièrement le Berry. Elle a encore des facteurs réputés pour la construire, d'habiles virtuoses pour la faire valoir, et des artistes intelligents pour l'apprécier.

N'oublions pas que Laurent Grillet l'a jouée avec beaucoup de succès dans le quatuor d'instruments anciens où il avait pour partenaires Delsart, Van Wœselghem et Diemer ; ce dernier seul survivant. Enfin la *Couperin*, de Versailles, possède un vielliste fervent, dans la personne de son directeur, auteur du présent traité, qui a fait entendre fréquemment les œuvres de Boismortier, Braun, Buterne, Chédeville, Michon, accompagnées par une gambe et un dessus de viole, ce dernier instrument réalisant le chiffre indiqué sur la basse continue des œuvres gravées.

(A suivre.)

E. DE BRICQUEVILLE.



Vielle du xve siècle.



Les délégués français au château du prince A. Esterhazy, à Kismarton.

## LE CONGRÈS DE VIENNE

Tous les grands périodiques, toutes les revues musicales, ont retenti le mois dernier des échos du congrès de Vienne. Pour la première fois, la musicologie a conquis le droit de cité dans la presse, pour la première fois elle s'est affirmée devant le grand public et elle a pris rang parmi ces manifestations dont le compte rendu s'impose.

Ce succès coïncide avec la dixième année d'efforts de notre *Société Internationale*. Depuis 1899, l'idée de la solidarité a fait son chemin dans l'esprit des historiens et des amateurs de la musique. Elle triomphe aujourd'hui, et les plus timorés sont forcés de reconnaître l'irrésistible puissance d'une entente collective et inter-

nationale. Combien n'avons-nous pas été raillés dans notre ambition de former un bloc au milieu du monde savant de la musique, de chercher notre mot d'ordre aussi bien à Berlin qu'à Londres ou qu'à Paris, de rompre en un mot avec les habitudes d'individualisme jaloux et de nationalisme sournois que l'école de Fétis avait mises à la mode !

Et voici qu'apparaît maintenant le résultat éclatant de notre légitime confiance. La réunion à Vienne de nos délégués, au milieu des fêtes de Haydn, leur confraternité, le spectacle de leur activité et de leurs travaux, les témoignages de sympathie, les preuves d'estime qui les ont accueillis, le mouvement d'intérêt qu'ils ont provoqué dans la presse du monde entier, — tout nous permet d'affirmer que la *S. I. M.* est bien l'organisme capable de remplir avantageusement le rôle que ses fondateurs lui ont assigné.

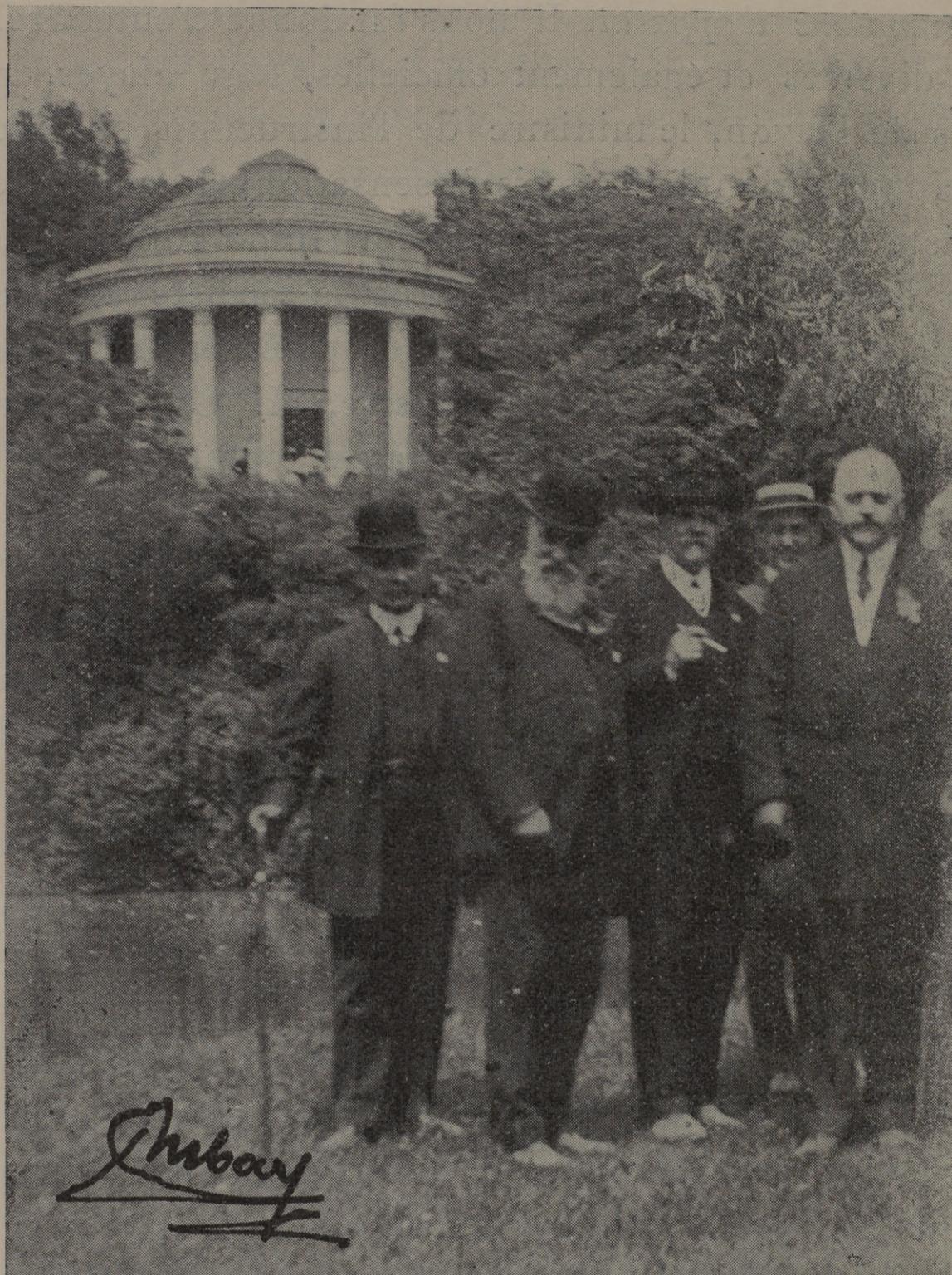
C'est là une impression consolante que je voudrais faire partager à nos lecteurs et amis, en évoquant devant eux quelques souvenirs de cette mémorable semaine.

Des *séances administratives*, rien à signaler de bien émouvant. Réunis dans la grande salle du Conseil supérieur de l'Université, autour d'une table solennelle, les présidents et représentants des Sections de toutes les nations ont entendu de longs rapports et discuté des propositions que la différence des langues n'était pas



A Kismarton.

pour éclaircir. Le grand débat devait porter sur la transformation de nos Bulletins internationaux, et sur l'établissement d'un fascicule nouveau, que les Anglais, toujours pittoresques dans leur



A Kismarton.

brièveté, qualifiaient de *Polyglott Central*. Ce projet fut ajourné et le *statu quo* maintenu. Notre éminent trésorier général, le Hofrat von Hase, nous apprit la formation d'une section russe à Saint-Pétersbourg, dont les statuts étaient soumis à l'examen — peu bienveillant d'ailleurs — des fonctionnaires du tsar, ainsi que l'affiliation définitive à la S. I. M. de l'*Associazione dei Musicologi*

*Italiani.* Quelques modifications administratives complétaient l'ordre du jour de ces séances, dont la première ne dura pas moins de trois heures et demie.

Comme tout congrès qui se respecte, celui de Vienne n'oublia pas les *réunions d'apparat*. Il nous fut donné d'entendre, en des langues diverses et également officielles, Mgr Mayer, président des fêtes de Haydn, le ministre de l'instruction publique d'Autriche-Hongrie (dont le français fit sensation), le maire de Vienne (humoriste et applaudi), le professeur Guido Adler, grand organisateur du congrès, le président de la Société Internationale, Sir Alexander Mackenzie, et enfin le président de notre section de Paris, délégué officiel du ministre, M. Ch. Malherbe, dont l'allocution, tout à fait de circonstance, paraîtra dans les *Actes du congrès*.

Mais, à côté de ces tableaux sévères, le congrès nous réservait de riantes perspectives comme Vienne et les Viennois savent en offrir à leurs hôtes. Tout d'abord des auditions musicales, dont Haydn fit naturellement presque tous les frais. Symphonies, messes, musique de chambre et de concert, opéra, oratorio, tous les genres exploités par l'auteur des *Saisons* nous furent présentés, et de fort bonne façon. Parmi ces manifestations, quelques-unes m'ont paru extrêmement typiques et j'y reviendrai sans doute dans notre numéro prochain, spécialement consacré à Haydn. Haydn, d'ailleurs, n'était pas seul à figurer sur les programmes du congrès. En principe, les organisateurs de ces fêtes avaient voulu nous permettre d'embrasser d'une vue, ou plutôt d'une oreille rapide, l'école viennoise, du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle. En réalité, il fallut se limiter à quelques noms : Fux, Muffat, Handl, Benevoli, Poglietti et quelques symphonistes. Nous aurions aimé une plus grande abondance. Ces œuvres et ces maîtres sont si éloignés de nous dans le temps et dans l'espace ! Je regrette surtout que la question brûlante des précurseurs de Haydn n'ait pas été serrée de plus près par des auditions comparées. Certes, on nous a donné du Monn et du Starzer, mais pourquoi pas du Sammartini, du Ph.-Emmanuel Bach, du Stamitz même ?

Ceci n'est pas un blâme, mais une remarque, dont un prochain

congrès devrait retenir l'indication. Les auditions d'un congrès musical gagneraient à se concerter avec les travaux du congrès lui-même. Les grands problèmes à l'ordre du jour de la musicologie (origines de la symphonie classique, transcriptions du luth, réalisations du style orné, etc.) auraient aussi bien pu être exposées en auditions qu'en discussions. L'admirable Bibliothèque impériale et les gigantesques travaux accomplis par les *Denkmaeler* du *Musikalisches Institut* offraient toutes les ressources nécessaires pour provoquer d'utiles ébats. J'aurais eu plaisir à voir les Viennois et l'école de Riemann aux prises sur ce sujet des Mannheimer, à comparer les réalisations luthistes de M. Wolf et de M. Kocircz, ou bien à discuter moi-même avec M. H. Goldschmidt.

Cette légère critique ne m'empêche pas, bien entendu, de rendre pleinement hommage à l'effort considérable accompli par M. le *Professeur Adler* et son état-major, les *docteurs Botstiber, Kocirz et Lunz*. L'organisation de ce premier grand congrès de la musique était infiniment complexe. En tout cas, il n'était guère possible de nous faire tenir un plus grand nombre de réjouissances musicales dans le temps disponible laissé aux congressistes par leurs obligations scientifiques. Et encore faut-il ajouter (pour nous autres Français du moins) les *à-côté* de l'hospitalité viennoise, les visites aux maîtres, à M. Weingartner, à M. Gustave Malher, au spirituel Leschetitzky, les réceptions pleines d'entrain chez M<sup>me</sup> Johann Strauss, chez notre ambassadeur, chez le professeur Guido Adler, chez M. von Eisner-Eisenhof (1). Tout cela en dix jours bien remplis jusque fort avant dans la nuit.

Les deux clous de ces réceptions furent l'excursion chez le prince Antoine Esterhazy, en Hongrie, et le dîner de gala offert par la municipalité de Vienne, à l'hôtel de ville.

C'est aux châteaux de Kismarton et d'Esterhaz, on le sait, que Haydn passa la plus grande partie de sa vie, sous le protectorat de la puissante famille des princes Esterhazy. Aujourd'hui, Esterhaz

(1) Je tiens à remercier tout particulièrement ici M. von Eisner, au nom de tous nos collègues français. Il nous a comblés de prévenances et d'attentive sollicitude. Nous lui devons une bonne part du souvenir exquis que nous emportons de ces réceptions viennoises.

a perdu sa splendeur, mais Kismarton (*Eisenstadt* en allemand) reste une demeure somptueuse et royale. Le prince et la princesse A. Esterhazy de Galantha nous y accueillent avec une bonne grâce d'autant plus touchante que nous sommes quinze cents personnes à nous laisser héberger par eux depuis 10 heures du matin jusqu'à 4 heures du soir (1). Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, Kismarton a subi peu de modifications. La chapelle du château et la grande salle des fêtes sont restées les mêmes. Nous voici donc tous, congressistes et curieux, exécutants et invités, placés dans cette vaste galerie qui a la hauteur de trois étages, et dans laquelle l'orchestre de 1775 devait sonner à l'aise. Celui de 1909, qui s'intitule *Orchестрервейн von Pozsony*, m'a paru un peu compact pour des musiques aussi légères que les symphonies de Haydn. L'extrême chaleur d'une journée d'orage aidant à cette impression, je ne résiste pas à l'envie indiscrète de faire un tour dans le château sous la conduite de mon très distingué collègue M. Mereny, archiviste du prince. Qu'il y aurait à dire sur la plastique intérieure de Kismarton ! sur cet ameublement où le goût français et le style italien se rencontrent dans une atmosphère mi-allemande, mi-orientale !

Mais revenons à la musique. Dans une pièce voisine de la grande salle-chapelle sont exposées les reliques de Haydn. Ses manuscrits, ses instruments de musique, le *baryton* (2) du prince Esterhazy, sorte de viole de gambe à cordes sympathiques, et des portraits, de bien curieux pastels, offrent l'attrait d'un petit musée. Le concert s'achève par la marche hongroise pour instruments à vent, dont on vient de retrouver le texte de Haydn. Elle n'est pas terrible, cette brave marche, et cependant elle fournit au maire de Vienne l'occasion de s'abstenir bruyamment d'une manifestation que son patriotisme germanique n'approuvait pas. Il est vrai qu'elle remplaçait ici l'hymne traditionnel, que tout le monde connaît. La politique a de ces exigences !

(1) Le groupe français a pu se féliciter tout particulièrement de cette cordialité bienveillante, et nous reproduisons ici même plusieurs vues photographiques, dans lesquelles Son Altesse le prince Esterhazy a pris place au milieu de nous.

(2) Dans notre numéro Haydn, notre collègue L. Greilsamer consacrera une étude à ce singulier instrument, si peu connu.

Hâtons-nous d'ajouter que le même magistrat, le Dr Lueger, a pris sa revanche en nous conviant le lendemain à une fête qui restera éblouissante dans tous les souvenirs. Imaginez l'énorme salle d'un hôtel de ville gothique, préparée pour recevoir mille couverts, un repas discret mais exquis, des vins que je me reprocherais de passer sous silence, des discours d'apparat, et sur le tout une musique à la viennoise, aux rythmes ambigus, mélodies faciles, mais si bien d'accord avec le sentiment de parfait bien-être et de sentimentalité qui régnait sur tous les convives (1) !

Et les travaux du congrès, demanderez-vous sans doute avec anxiété ? Ici, j'avoue quelque embarras. Non pas que nous n'ayons travaillé, grands dieux ! Mais la répartition du labeur entre une dizaine de sections empêcha les plus assidus de se faire individuellement une opinion sur les résultats d'ensemble du congrès. Les résolutions votées à la séance de clôture peuvent nous donner une idée de l'effort accompli, mais il faut attendre la publication des *Actes du congrès* pour pouvoir dégager la physionomie scientifique, si j'ose dire, de ces longs débats. Pour ma part, je puis assurer que la section de bibliographie et celle du luth, les seules que j'aye suivies, ont donné d'excellents résultats. On ne saurait croire combien, en quelques heures de conversation bien dirigée, les questions s'éclairent et les difficultés s'effacent. Nous sommes maintenant d'accord pour mener à bien les transcriptions des tablatures, ce qui revient à dire que nous avons l'espoir et la perspective de rendre la vie à un bon tiers de la musique instrumentale ancienne. De même, en bibliographie, nous avons fait un pas dans la pratique de cette science austère, et pourtant indispensable. Dans quelques mois il nous sera possible de tirer un enseignement positif de ces séances de Vienne.

Pour le moment, remercions nos collègues autrichiens, et parmi eux surtout le professeur Adler, d'avoir si heureusement réalisé l'effarante mission qui leur était confiée ; félicitons la *Société inter-*

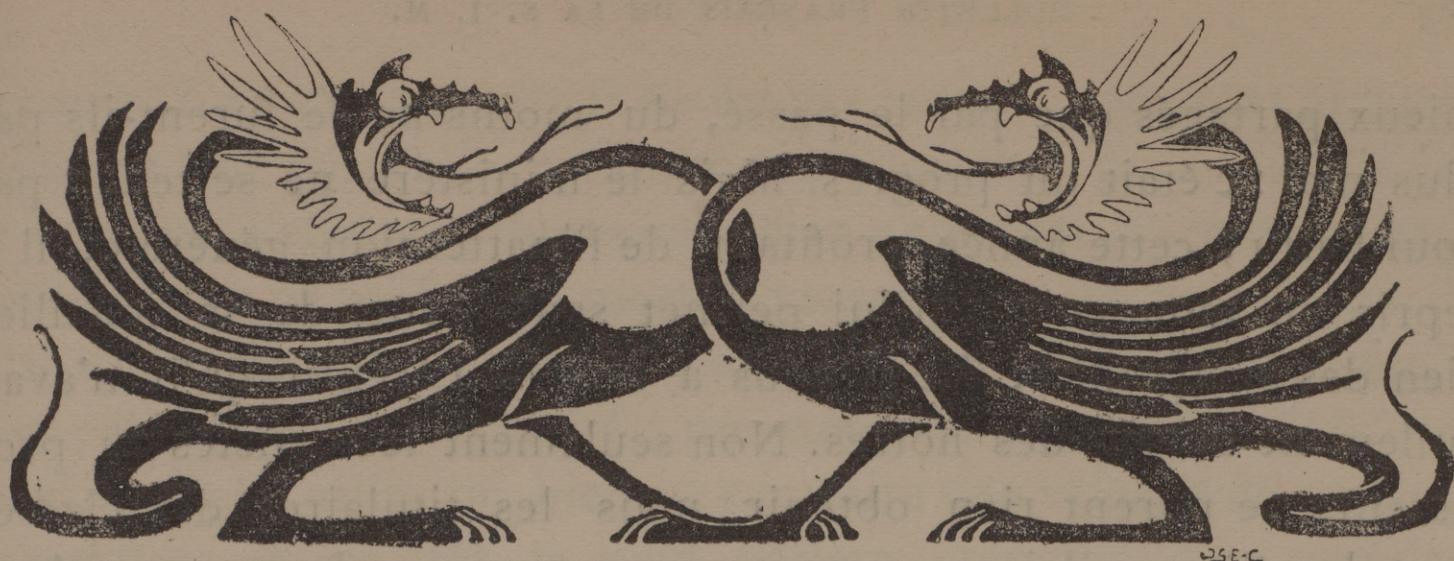
(1) Pour nous combler, la municipalité nous offrit à chacun le présent d'un superbe étui porte-cigare, orné des armes de Vienne en argent.

*nationale* d'avoir donné une preuve décisive de sa vitalité et préparons-nous en vue du congrès de Londres de 1911, où nos collègues anglais nous convient à recevoir l'hospitalité britannique.

J. E.



M. Vincent d'Indy.



## LE MOIS

### CONCOURS DU CONSERVATOIRE

C'est en 1905 que les concours du Conservatoire furent transférés à l'Opéra-Comique. L'inconvénient de ce déplacement était de donner plus d'éclat encore, et un caractère franchement théâtral, à de simples examens de sortie. L'avantage était de mettre un plus grand nombre de places à la disposition du public : on pouvait espérer que les musiciens, professionnels ou amateurs, auraient enfin accès à des spectacles bien faits pour les intéresser, et dont on les avait presque complètement privés jusque-là. Il n'en fut rien, car la Direction des Beaux-Arts profita du changement pour s'attribuer le droit exclusif de répartir les billets d'invitation : neuf cents furent donnés aux membres du Parlement, qui s'empressèrent de s'en défaire, les uns en faveur de leurs amis, amies ou serviteurs, d'autres au profit des marchands. Il n'y eut donc, cette année, dans la salle, qu'un public de mastroquets, de valets de chambre, d'étrangers de passage, et de ces élégantes dont Courteline notait jadis les travers sous ce titre inexplicable : *Dindes et grues*. Le scandale fut si grand que l'année suivante la répartition des précieux bouts de carton revint au secrétariat du Conservatoire, et, si les musiciens ne furent pas

mieux partagés que par le passé, du moins ne le furent-ils pas plus mal : c'était un progrès. Mais le ministère ne se tenait pas pour battu ; cette année, profitant de l'inattention générale, il a repris un monopole qui lui permet sans doute de se concilier bien des sympathies. Et il nous a bien fait sentir qu'il n'avait nullement besoin des nôtres. Non seulement les artistes ou professeurs ne purent rien obtenir, mais les titulaires des classes dont les élèves allaient se mesurer ne reçurent chacun que deux ou trois places médiocres, et les membres du jury n'eurent que la leur, dans la loge officielle. Les services de la critique furent eux-mêmes rognés, et à notre Revue il n'est échu qu'une mauvaise chaise d'orchestre, qui ne permettait guère d'apprécier les sonorités, mais accordait une vue d'ensemble sur la salle.

Elle était, comme on pouvait s'y attendre, fort panachée. Aux premiers rangs de l'orchestre, la canne aux dents, de jeunes attachés de cabinet, à moins que ce ne fussent des secrétaires de députés, se pavanaient, adressant des sourires flatteurs à des beautés aux yeux agrandis, leurs voisines, et des quolibets facétieux aux concurrents dont le nom ou la tournure excitait leur verve maligne : « Un navet ! » disaient-ils, ou bien : « Té ! Marius ! » ; « Pourquoi donc ? » disaient-elles, en montrant des dents friandes. Mais leurs mères, auprès d'elles, gardaient, sur leurs faces dilatées d'orgueil et d'oisiveté, la gravité bougonne de ménagères fortes en bouche et âpres au marchandage. Il y avait beaucoup de saluts, de signes, et parfois des rencontres touchantes : « Tiens ! maman, qui est là ! » — « Alfred, qui m'appelle ! » et on se tendait la main, par-dessus le murmure de trois rangs. Une joie attendrissait tous les regards : rien n'est plus doux au cœur humain que l'angoisse et le danger d'autrui. C'est pour leur carrière et pour leur pain quotidien que ces jeunes gens s'évertuaient à se bien tirer de leurs traits, à ne pas perdre le souffle, à attraper le style et l'expression convenables. Ils venaient risquer là le fruit de longues années de travail, et leur émotion était presque toujours manifeste. Aussi faisait-on le possible pour l'aggraver encore ; la moindre défaillance, fausse note, geste maladroit ou manque de mémoire, était soulignée d'un gros rire fait à souhait pour bouleverser au reste le délinquant. Quel spectacle enchanteur, s'il avait pu res-

ter court ! Ce vœu si généreux ne fut pas exaucé : tous sont arrivés à vaincre leur frisson, à reprendre leurs esprits, mais parfois ce fut au prix d'efforts surhumains, bien agréables à contempler. D'ailleurs, on ne voulait la mort de personne, et on ne demandait qu'à applaudir après s'être bien diverti. Que fallait-il pour cela ? Bien peu de chose, en vérité : une note insidieusement filée, un ralentissement câlin, ou bien au contraire une vélocité de coureur d'obstacles, et aussitôt la salle entière crépitait d'un tumulte incoercible. Résigné et dédaigneux, M. Gabriel Fauré donnait, depuis sa loge lumineuse, un coup de sonnette, un autre, un autre encore. On revenait à soi ; quelques mesures avaient passé inaperçues, mais il en restait encore assez pour trouver de bons moments.

Cependant, sur l'escalier du théâtre, blanchi de pluie, une foule ruisselante attendait, sans parvenir à perdre courage, que quelqu'un sortît. Car le public a droit, dans ces concours, aux places dont on n'a pas disposé pour des invitations. Mais ce droit est aujourd'hui complètement illusoire, puisque le nombre des invitations lancées dépasse, et de beaucoup, celui des fauteuils, chaises, stalles et strapontins que la salle renferme. Chaque année une multitude de braves gens passent ainsi quelques journées devant une porte qu'un garde inflexible ne leur ouvrira jamais : ils croient à la force des lois.

Il n'y aurait pas grand mal à tout cela, ou plutôt il n'y aurait en notre ville qu'un plaisir de plus, si l'avenir des concurrents ne risquait d'être compromis. Sans doute ils n'ont à rechercher que l'approbation du jury ; mais comment ne seraient-ils pas troublés par les rumeurs du public ? Il est vrai que l'aplomb est utile à qui doit se produire ; c'est cependant une qualité secondaire. Plusieurs de nos plus grands artistes défaillent de peur, après des années de triomphe, au moment d'entrer en scène ; l'attention qu'on leur témoigne, l'émotion qu'ils donnent et dont ils sentent le retour, les soutiennent ; devant un auditoire pareil à celui des concours, ils perdraient tout leur talent. C'est pourquoi il ne faut pas s'étonner si quelques-uns de ces jeunes gens cherchent à se concilier, par des effets à sa convenance, la faveur de la foule qui les écoute ; rien ne vaut les applaudissements, bien ou mal gagnés,

pour donner le courage, l'entrain, l'inspiration. Et le maître qui tient au succès de ses élèves doit leur recommander lui-même certaines complaisances à un goût qui n'est pas le sien, ni celui du jury.

Ce goût du public peut se mesurer à ceci : que les concours les plus passionnément suivis sont les plus médiocres : ceux de violon et de chant. Le premier nous a montré, cette année, de jeunes virtuoses fort préoccupés de rendre Bach intéressant, émules à la fois de Jacques Thibaud, celui d'aujourd'hui, qui revient d'Amérique, et de Rigo. Quant aux chanteurs et chanteuses, ils ont manifesté un ensemble de qualités moyennes et de défauts ordinaires, sans la consolation d'une nature intéressante. Et les nombreuses récompenses qui leur furent décernées ne sont guère que des encouragements à leur bonne volonté. La générosité du jury n'a d'ailleurs pas empêché le public de protester violemment, parce qu'une chanteuse, honorée d'un second prix en 1907, n'a pas été gratifiée, cette année encore, du premier. Elle n'a fait aucun progrès depuis deux ans, bien au contraire : sa voix était plus serrée, son interprétation plus guindée, mais d'avance l'opinion était préparée à son succès.

Les concours de piano ont été un peu meilleurs, et, comme tels, moins applaudis. Le *Carnaval* de Schumann, abrégé, a été en général bien interprété par les pianistes mâles, et les *Quinze variations* de Beethoven, écourtées, n'ont pas été trop mal comprises par les jeunes filles, dont une seule est une véritable musicienne : son seul tort est de n'avoir que douze ans. Mais Mozart aussi fut un enfant prodige.

Aux concours d'instruments à vent, le spectacle est tout autre : point d'élégances féminines, point de fatuités officielles. La moitié des places restent vides ; aux autres, ce sont les uniformes qui dominent, tous marqués au bras gauche de la lyre en laine rouge : chefs de musique ou anciens camarades, attentifs, connaisseurs, capables de reconnaître au passage les notes, d'apprécier les doigtés, de juger le style, et, par là même, bienveillants. Plus de compétitions, de partis pris, de cabales : on souhaite le succès de tous. Pas de classes en lutte, ni de ces paris qui s'engageaient comme pour des écuries de courses : Lefort ou Berthelier, Hettich ou

Melchissédec? Chaque enseignement, ici, est unique, et le maître, aux côtés de l'accompagnateur, montre à tous ses élèves une sollicitude égale. Pour une fausse note ou une erreur de mesure, on voit se contracter les rides de son front, éloquentes : « Le malheureux ! Pourvu qu'il ne perde pas la tête ! » L'auditoire, que la pitié gagne, feint de ne s'être aperçu de rien ; le piano continue ; les derniers traits arrivent et s'achèvent sans encombre. La sueur perle au front de l'élève, et le maître, à peine moins ému, l'invite à boire au verre banal qu'un usage barbare offre à toutes les lèvres. Déjà le morceau de lecture est étalé sur le pupitre, le métronome bat, et il lui glisse encore à l'oreille ses dernières recommandations. Certains de ces jeunes gens sont à tel point intimidés que leur souffle s'entrecoupe, leurs lèvres tremblent, c'est à peine s'ils arrivent à former un son. Tous sont sérieux, ont travaillé avec zèle, s'intéressent à leur instrument ; plusieurs ont ce rythme et cet accent, difficiles à définir, mais qui font reconnaître aussitôt un musicien ; et leur jeu, étant sincère, marque fortement la différence de leurs caractères : tel flûtiste a de la vigueur, tel autre une légèreté innocente ; tel fait pleurer le hautbois, tel lui donne une verdeur pastorale ; et des deux premiers prix de trombone, l'un a autant de chaleur que l'autre de délicatesse. C'est en ces classes que se trouvent les meilleurs élèves du Conservatoire, et il faut qu'il en soit ainsi, car c'est à ces instruments que l'avenir appartient. On ne s'en doute guère, parmi le public qui acclame l'aigre cri d'une chanteuse ou l'archet brandi d'un violoniste. Silence ! Gardons le secret, ne les avertissons pas ! Ou ils vont nous envahir, porter jusqu'à ces concours leur goût du scandale, du tapage, de la réclame, et la musique s'enfuira.

Louis LALOY.

## RÉSULTATS DES CONCOURS

### CHANT (*hommes*).

*Jury* : MM. Fauré, Messager, Bruneau, Broussan, Delmas, Renaud, Imbart de la Tour, Clément, Coquard, Escalais, Mouliérat, Bernheim, d'Estournelles de Constant, Bourgeat, secrétaire.

## Concurrents.

1. M. Descols, 27 ans, *Polyeucte* (Gounod).
2. M. Barreau, 29 ans 2 mois, *Ricimer* (Philidor).
3. M. Broche, 27 ans 6 mois, *Iphigénie en Aulide* (Gluck).
4. M. Félixaz, 27 ans 11 mois, *Iphigénie en Tauride* (Gluck).
5. M. Taréria, 26 ans 9 mois, *l'Attaque du Moulin* (Bruneau).
6. M. Tirmont, 24 ans 10 mois, *Don Juan* (Mozart).
7. M. Fontaine (Hugo), 26 ans 1 mois, *Polyeucte* (Gounod).
8. M. Coulomb, 24 ans 5 mois, *le Messie* (Hændel).
9. M. Dupré (Pierre), 24 ans 11 mois, *Euryanthe* (Weber).
10. M. Népote, 27 ans 1 mois, *les Indes Galantes* (Rameau).
11. M. Renault (Angelo), 25 ans 4 mois, *Iphigénie en Aulide* (air d'Achille) (Gluck).
12. M. Laloye, 29 ans 3 mois, *Freyschütz* (Weber).
13. M. Courbon, 26 ans 11 mois, *Joseph* (Méhul).
14. M. Ponzio, 26 ans 4 mois, *Iphigénie en Aulide* (Gluck).
15. M. Decourcelle, 25 ans 8 mois, *Lohengrin* (Wagner).
16. M. Carrié, 22 ans 1 mois, *les Indes Galantes* (Rameau).
17. M. Chah-Mouradian, 27 ans 9 mois, 1<sup>er</sup> accessit en 1908, *Freyschütz* (Weber).
18. M. Jourde, 27 ans 6 mois, 2<sup>e</sup> accessit en 1908, *la Flûte enchantée* (Mozart).
19. M. Pasquier, 24 ans, *Atys* (Piccini).
20. M. Combes, 29 ans 4 mois, *Boris Godounow* (Moussorgski).
21. M. Clauzure, 24 ans, *Œdipe à Colone* (Sacchini).
22. M. Imbert, 25 ans 5 mois, *le Messie* (Hændel).
23. M. Toraille, 27 ans 3 mois, *Roméo et Juliette* (Gounod).
24. M. Bellet, 26 ans 11 mois, *la Vague et la Cloche* (Duparc).
25. M. de Laromiguière, 26 ans 4 mois, *Judas Machabée* (Hændel).

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Coulomb, Combes (Hettich) et Ponzio (Manoury).

2<sup>es</sup> Prix : MM. Jourde (Dubulle), Dupré (Hettich) et Bellet (Lorrain).

1<sup>ers</sup> Accessits : MM. Carrié (Cazeneuve), Félixaz (Lorrain), Imbert (Engel), Fontaine (Hettich).

2<sup>es</sup> Accessits : MM. de Laromiguière (Dubulle), Pasquier (Manoury), Clauzure (Cazeneuve) et Taréria (Dubulle).

1. M. Descols, élève de M. Duvernoy. Voix timbrée, du sentiment ; chante lourdement, mais avec application.

2. M. Barreau, élève de M. Lassalle. Voix brillante et forte de baryton, assez posée, possède même le piano ; de grandes qualités vocales. Le morceau a des plans tracés qu'il fait valoir.

3. M. Broche, élève de M. Lassalle. Basse, voix forte et dure, ne manque pas de timbre, mais force tant la voix qu'il est impossible de l'apprécier.

4. M. Félixaz, élève de M. Lorrain, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Agréable ténor, un peu trop sucré dans l'exécution de son morceau ; la voix par moments est trop étriquée, elle tremble encore ; beaucoup de progrès sur l'année dernière.

5. M. Taréria, élève de M. Dubulle, a concouru en 1908. Ténor ; tout paraît être ramené à la voyelle *o* ; dès qu'il monte, la voix tremble fortement ; il phrase avec intelligence et sentiment ; la qualité très médiocre du son s'est infiniment améliorée depuis l'année dernière.

6. M. Tirmont, élève de M<sup>me</sup> R. Caron. Jeune et légère voix de ténor, chante très facilement, vocalise sans effort, manque d'appui, la musicalité et l'intelligence sont certaines ; d'autant plus étonnantes sont les interminables points d'orgue et le mauvais style du morceau. Cette voix doit se développer beaucoup, et certainement peut avoir un charmant avenir.

7. M. Fontaine, élève de M. Hettich. Ténor, voix grasse, sympathique, phrase agréablement, conduit déjà sa voix, étrique les notes aiguës dans le piano ; l'interprétation paraît manquer de nerfs, mais ce n'est pas mal du tout dans l'ensemble.

8. M. Coulomb, élève de M. Hettich, 1<sup>er</sup> accessit en 1908. Une voix étonnante, puisque, sans avoir un timbre accusé ni la force, elle remplit toute la salle, se répand partout. L'acquis, la musicalité hors de pair ; les vocalises vraiment étonnantes par la rondeur, la grâce, l'égalité et le peu de recherche extérieure. Rare chanteur, d'un profond équilibre et d'harmonie ; mais pourquoi, avec un goût et un savoir aussi parfaits, ce mauvais effet de traîner trois ou quatre notes de suite pour finir une phrase ?

9. M. Dupré, élève de M. Hettich, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Bien timbrée et belle, cette voix de basse ; la diction quelque peu

molle ; par moments la voix trop ouverte ; la dernière partie du morceau, au point de vue de l'exécution, trop désordonnée, sans plan. Il y a quelque chose de débordant et de très jeune dans le tempérament de cette voix, qui n'est pas encore complètement formé. Gagnera probablement encore, surtout vu le superbe enseignement dont le fruit se manifeste de plus en plus.

10. M. Népote, élève de M. Duvernay. Voix de baryton froide et assez brillante, paraît fabriquée, tremble beaucoup dans le fort et le piano, a deux registres différents ; dans l'exécution est prétentieux, mais paraît assez intelligent musicalement.

11. M. Renault, élève de M. Engel. Voix de ténor quelque peu serrée, phrase assez bien ; le timbre n'est pas riche, fait quelques tours de force de respiration.

12. M. Laloye, élève de M<sup>me</sup> R. Caron, a concouru en 1908. Voix ronde, belle, sans nerfs ni intelligence, baisse avant le final effroyablement, mais en somme un progrès remarquable de prononciation et de voix depuis l'année dernière.

13. M. Courbon, élève de M. Duvernay. Voix pauvre de timbre (ténor), ne tremble pas, pleurniche, sans réelle sensibilité, ennuyeux.

14. M. Ponzio, élève de M. Manoury, 1<sup>er</sup> accessit en 1908. Progrès vocal et artistique surprenants.

15. M. Decourcelle, élève de M. Manoury. Voix de ténor étendue, sympathique, assez forte, mais d'un enrouement désespérant à chaque concours !

16. M. Carrié, élève de M. Cazeneuve. Très forte et belle voix de baryton, paraît avoir du tempérament, mais est très jeune encore. Une voix d'avenir. Les notes élevées tremblent, force la voix, fait des points d'orgue désespérants, pas de nerfs dans l'interprétation.

17. M. Chah-Mouradian, élève de M. Cazeneuve, 1<sup>er</sup> accessit en 1908. La beauté du timbre de ce ténor s'est développée depuis le dernier concours, mais il paraît mal disposé ; le gosier n'est pas bien ouvert ; émotionné ; le choix du morceau est peu heureux pour la chaleur de ce timbre et pour le caractère oriental et tendre de cette voix. Grand progrès au point de vue de la prononciation.

18. M. Jourde, élève de M. Dubulle, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Très

belle et profonde basse sonore, en plein développement vocal, ouvert comme interprétation, les valeurs claires, beau progrès artistique et vocal. Nature d'artiste.

19. M. Pasquier, élève de M. Manoury. Doux ténor, phrase très gentiment, avec sentiment et musicalité ; la voix tremble quelque peu.

20. M. Combes, élève de M. Hettich, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Voix de basse très travaillée, la conduit très bien, avec intelligence ; beau choix du morceau qui cause un extrême plaisir par son émouvant caractère, rendu avec beaucoup de sincérité et de sentiment.

21. M. Clauzure, élève de M. Cazeneuve. Joue son personnage, a du relief dans l'interprétation, un masque tragique, voix très forte de basse, pas encore assez assouplie, mais promet beaucoup, de la véhémence et de l'âpreté dans l'interprétation, une nature.

22. M. Imbert, élève de M. Engel, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Forte voix de basse sans aucune expression, voix qui paraît insensible au développement musical.

23. M. Toraille, élève de M. Duvernoy. Voix de ténor sucrée, de caractère nasal ; une mentalité musicale très bornée ; ne manque pas d'un certain savoir pour conduire la voix, mais c'est toujours borné.

24. M. Bellet, élève de M. Lorrain, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Ce baryton, dont la voix n'a pas beaucoup de caractère ni de timbre, à force de tempérament, de verve, d'intelligence musicale, de jolie diction, d'imagination et de talent, sait plaire et captiver la salle.

25. M. de Laromiguière, élève de M. Dubulle, a concouru en 1908. Voix sérieuse de basse, joliment timbrée, bon musicien, du sentiment, une certaine distinction dans l'interprétation. La voix est encore un peu rentrée et s'étrique vers l'aigu, mais n'est pas à son complet développement. En résumé, rassurante impression.

#### CHANT (femmes).

Jury : MM. Fauré, Messager, Debussy, Dukas, Bruneau, Lalo, Erlanger, Véronge de la Nux, Broussan, Dufranne, Escalaïs, d'Estournelles de Constant, Bernheim, Bourgeat, secrétaire.

*Concurrentes.*

1. M<sup>lle</sup> Gautier (Alice), élève de M. Lorrain, 24 ans 1 mois, a concouru en 1907, admise à concourir en 1908, malade, *Armide* (Gluck).
2. M<sup>lle</sup> Pradier, élève de M. Hettich, 23 ans 3 mois, 1<sup>er</sup> accessit en 1908, *Cantate* (Clérambault).
3. M<sup>lle</sup> Kaiser, élève de M. Cazeneuve, 25 ans 4 mois, 2<sup>e</sup> prix en 1908, *Iphigénie en Tauride* (Gluck).
4. M<sup>lle</sup> Guiblin, élève de M. Lorrain, 22 ans, *Splendeur vide* (Saint-Saëns).
5. M<sup>lle</sup> Alavoine, élève de M. Lassalle, 25 ans 2 mois, 2<sup>e</sup> accessit en 1907, *Héraclès* (Hændel).
6. M<sup>me</sup> Delisle, élève de M<sup>me</sup> Rose Caron, 26 ans 10 mois, 1<sup>er</sup> accessit en 1908, *la Damnation de Faust* (Berlioz).
7. M<sup>lle</sup> Vignes, élève de Manoury, 24 ans 5 mois, *la Procession* (César Franck).
8. M<sup>lle</sup> Bonnard, élève de M. Dubulle, 21 ans 11 mois, a concouru en 1908, *la Flûte enchantée* (air de Pamina) (Mozart).
9. M<sup>me</sup> Quinaux-Baudin, élève de M. Lorrain, 25 ans 6 mois, 2<sup>e</sup> accessit en 1907, malade en 1908, *Jeannot et Colin* (Nicolo Isouard).
10. M<sup>lle</sup> Devriès, élève de M. Hettich, 25 ans 4 mois, *les Noces de Figaro* (air de la comtesse) (Mozart).
11. M<sup>lle</sup> Roseland, élève de M<sup>me</sup> Rose Caron, 23 ans 4 mois, *les Danaïdes* (Salieri).
12. M<sup>lle</sup> Guillemot, élève de M. Lassalle, 21 ans 5 mois, *la Création* (Haydn).
13. M<sup>me</sup> Renaux, élève de M. E. Duvernoy, 26 ans 5 mois, 2<sup>e</sup> accessit en 1908, *l'Enfant prodigue* (Debussy).
14. M<sup>lle</sup> Charrières, élève de M. Dubulle, 23 ans 6 mois, *Acis et Galathée* (Hændel).
15. M<sup>lle</sup> Calvet, élève de M. Martini, 23 ans 2 mois, *Iphigénie en Tauride* (le songe) (Gluck).
16. M<sup>lle</sup> Bourdon, élève de M. Lassalle, 22 ans 3 mois, 2<sup>e</sup> prix en 1908, *Freyschütz* (air d'Agathe) (Weber).
17. M<sup>lle</sup> Courso, élève de M. Hettich, 24 ans 10 mois, *Rinaldo* (Hændel).

18. M<sup>lle</sup> Vivier des Vallons, élève de M. Cazeneuve, 22 ans 3 mois, a concouru en 1908, *Guillaume Tell* (Rossini).

19. M<sup>lle</sup> Billard, élève de Martini, 23 ans, 1<sup>er</sup> accessit en 1908, *la Flûte enchantée* (1<sup>er</sup> acte) (la Reine de la Nuit) (Mozart).

20. M<sup>lle</sup> Hemmler, élève de Manoury, 22 ans 4 mois, *Jeannot et Colin* (Nicolo Isouard).

21. M<sup>me</sup> Fargès, élève de M. Engel, 26 ans 2 mois, *Air de la Pentecôte* (Bach).

22. M<sup>me</sup> Thévenet (Suzanne), élève de M. Dubulle, 23 ans 11 mois, *Etienne Marcel* (Saint-Saëns).

23. M<sup>lle</sup> Wiltz, élève de M. Cazeneuve, 25 ans, a concouru en 1908, *Jules César* (Hændel).

24. M<sup>lle</sup> Fraisse, élève de M<sup>me</sup> Rose Caron, 21 ans 5 mois, 2<sup>e</sup> accessit en 1908, *Don Juan* (Zerline) (Mozart).

25. M<sup>me</sup> Willaume-Lambert, élève de M<sup>me</sup> Rose Caron, 22 ans 5 mois, a concouru en 1908, *Thème et Variations* (C. Saint-Saëns).

26. M<sup>lle</sup> Panis, élève de M. Dubulle, 21 ans 8 mois, 2<sup>e</sup> prix en 1907, a concouru en 1908, *Alceste* (Entrée aux Enfers) (Glück).

27. M<sup>lle</sup> Daumas, élève de M. Hettich, 26 ans 2 mois, 2<sup>e</sup> accessit en 1908, *Freyschütz* (Weber).

28. M<sup>lle</sup> Amoretti, élève de M. Engel, 23 ans 11 mois, 1<sup>er</sup> accessit en 1908, *Judas Machabée* (Hændel).

29. M<sup>lle</sup> Lalotte (Jeanne), élève de M. Cazeneuve, 22 ans, *les Troyens* (air de Didon) (Berlioz).

1<sup>ers</sup> Prix : M<sup>lles</sup> Daumas (Hettich), Amoretti (Engel).

2<sup>es</sup> Prix : M<sup>lles</sup> Fraisse (Rose Caron), Pradier (Hettich), M<sup>mes</sup> Delisle (Rose Caron), Willaume-Lambert (Rose Caron).

1<sup>ers</sup> Accessits : M<sup>me</sup> Renaux (Duvernay), M<sup>lles</sup> Hemmler (Manoury), Alavoine (Lassalle).

2<sup>es</sup> Accessits : M<sup>lles</sup> Vivier des Vallons (Cazeneuve), Guillemot (Lassalle), Bonnard (Dubulle), Wiltz (Cazeneuve), Thévenet (Dubulle).

1. M<sup>lle</sup> Gautier, élève de M. Lorrain, a concouru en 1907, admise à concourir en 1908, malade. Voix ample de mezzo, un certain acquis dans l'interprétation, sans personnalité, grossit quelque peu la voix.

2. M<sup>lle</sup> Pradier, élève de M. Hettich, 1<sup>er</sup> accessit en 1908. Voix agréable de soprano, bien conduite, assez souple, sans tempérament et sans vraie ingénuité, charmant morceau de concours.

3. M<sup>lle</sup> Kaiser, élève de M. Cazeneuve, 2<sup>e</sup> prix en 1908. Soprano de demi-caractère ; le médium n'est pas en bon état ; les notes élevées sont forcées ; le piano complètement sans appui, mais la qualité de la voix est très belle quand elle ne force pas ; l'exécution en réalité est froide et maniérée.

4. M<sup>lle</sup> Guiblin, élève de M. Lorrain. Beau et profond mezzo, la voix très égale ; il est difficile de juger son interprétation, par suite de son trouble.

5. M<sup>lle</sup> Alavoine, élève de M. Lassalle, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Voix de mezzo qui paraît s'être étriquée depuis l'année dernière ; certainement c'est un tempérament, mais non discipliné ; il est difficile de juger cette voix d'après ce concours, elle ne donne pas toute sa mesure.

6. M<sup>me</sup> Delisle, élève de M<sup>me</sup> Caron, 1<sup>er</sup> accessit en 1908. Tempérament ouvert, belle qualité de voix (soprano), mais un goût dans l'interprétation absolument vulgaire.

7. M<sup>lle</sup> Vignes, élève de M. Manoury. Trop mince voix de petite fille, chante proprement, rien de saillant.

8. M<sup>lle</sup> Bonnard, élève de M. Dubulle, a concouru en 1908. Joli de timbre, ce soprano lyrique ; le phrasé n'est pas intéressant, pas juste ; paraît émotionnée.

9. M<sup>me</sup> Quinaux-Baudin, élève de M. Lorrain, 2<sup>e</sup> accessit en 1907, malade en 1908. Très agréable et ronde voix de soprano lyrique sans beaucoup de caractère, mais phrase avec intelligence, sait conduire la voix.

10. M<sup>lle</sup> Devriès, élève de M. Hettich. Délicieux médium, charmant soprano lyrique de caractère virginal, pouvait avoir le gosier plus ouvert (peut-être c'est l'émotion) ; phrase intelligemment, mais l'exécution manque un peu de valeurs.

11. M<sup>lle</sup> Roseland, élève de M<sup>me</sup> R. Caron. Forte voix de soprano dramatique, tremble énormément, s'appuie dans le gosier, voix qui promet, mais encore très inexpérimentée.

12. M<sup>lle</sup> Guillemot, élève de M. Lassalle. Voix froide, mais assez jolie et poétique de timbre (soprano lyrique) ; les notes aiguës

paraissent être un peu en arrière ; a des intentions dans le phrasé.

13. M<sup>me</sup> Renaux, élève de M. Duvernoy, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. En progrès depuis l'année dernière ; le timbre de ce soprano n'est pas riche, mais on apprécie le travail, une certaine intelligence et musicalité dans l'exécution. Dommage que les notes élevées tremblent tant !

14. M<sup>me</sup> Charrières, élève de M. Dubulle. Agréable sensibilité, tout d'un caractère nasal, soprano lyrique.

15. M<sup>me</sup> Calvet, élève de M. Martini. Enorme voix brutale, grand registre, cette voix n'a encore aucun acquis, mais pourrait se développer. Elle est trop fermée comme sonorité et uniforme.

16. M<sup>me</sup> Bourdon, élève de M. Lassalle, 2<sup>e</sup> prix en 1908. La plus jolie qualité de soprano de demi-caractère, faible vers les notes graves, manque d'appui, comme goût laisse beaucoup à désirer, mais le tempérament nerveux, communicatif, vibrant. Dommage qu'avec ces réelles qualités l'exécution ne soit pas plus distinguée !

17. M<sup>me</sup> Courso, élève de M. Hettich. Le vrai contralto, belle voix, mais pas encore à son entier développement.

18. M<sup>me</sup> Vivier des Vallons, élève de M. Cazeneuve, a concouru en 1908. Ce soprano léger est devenu plus ferme ; le timbre a gagné, tire encore le son du gosier ; il n'y a pas d'équilibre entre le médium ou le grave et l'aigu qui est très beau et d'une qualité délicieuse et claire. Le morceau pouvait être mieux exécuté.

19. M<sup>me</sup> Billard, élève de M. Martini, 1<sup>re</sup> accessit en 1908. Un soprano léger, sympathique et agréable, dit musicalement ; la voix est enveloppée, ronde ; la figure manque quelque peu d'expression. Très en progrès ; dommage qu'elle vocalise avec la bouche.

20. M<sup>me</sup> Hemmler, élève de M. Manoury. Voix de soprano bien nourrie, jolie, bonne diction, émission libre, par moments la voix trop ouverte. Bonne impression.

21. M<sup>me</sup> Fargès, élève de M. Engel. Agréable soprano lyrique ; chante musicalement.

22. M<sup>me</sup> Thévenet, élève de M. Dubulle. Elle paraît être para-

lysée par la peur, mais la voix de mezzo est jolie, expressive ; il y a des finesse et des intentions dans son interprétation, qui manque de rythme.

23. M<sup>lle</sup> Wiltz, élève de M. Cazeneuve, a concouru en 1908. La voix forcée est trop en dedans ; le registre aigu est criard et vulgaire. On dirait qu'elle chante au-dessus des limites de son mezzo. A un acquis ; cherche à phrasier.

24. M<sup>lle</sup> Fraisse, élève de M<sup>me</sup> R. Caron, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Voix légère, jolie. Comme chanteuse d'un répertoire léger, doit avoir du succès, mais il vaut mieux qu'elle n'attaque pas les chefs-d'œuvre de la musique.

25. M<sup>me</sup> Willaume-Lambert, élève de M<sup>me</sup> R. Caron, a concouru en 1908. La qualité de la voix paraît moins riche qu'au concours précédent ; sa vocalise laisse à désirer. Ce morceau insignifiant de Saint-Saëns peut-être a pu lui nuire !

26. M<sup>lle</sup> Panis, élève de M. Dubulle, 2<sup>e</sup> prix en 1907, a concouru en 1908. Dans le médium, la voix a gagné, mais les notes élevées sont toujours aussi étroites. On remarque peu de progrès au point de vue de l'interprétation. Aucune valeur, aucune intention personnelle.

27. M<sup>lle</sup> Daumas, élève de M. Hettich, 2<sup>e</sup> accessit en 1908. Belle voix, bien posée, mais chante son air inégalement.

28. M<sup>lle</sup> Amoretti, élève de M. Engel, 1<sup>er</sup> accessit en 1908. Soprano clair, intelligent, détaille son air avec calme, vocalise très bien, a du tempérament. Excellente musicienne.

29. M<sup>lle</sup> Lalotte, élève de M. Cazeneuve. La voix de mezzo a un beau timbre, mais n'est pas encore suffisamment formée, et la diction est très imparfaite. Pour le moment, impossible d'avoir une impression complète de cette voix.

#### OPÉRA COMIQUE.

*Jury : MM. G. Fauré, Carré, Debussy, Bruneau, Paul Hille-macher, Maréchal, Renaud, Clément, Dufranne, Véronge de la Nux, Ferrier, d'Estournelles de Constant, Bernheim, Bourgeat, secrétaire.*

#### Concurrents :

1. M. Angelo Renault : *Carmen*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Don José.

2. M<sup>lle</sup> Calvet : *Grisélidis*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Grisélidis.
3. M<sup>lle</sup> Charrières : *Manon*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Manon.
4. M<sup>me</sup> Suzanne Thévenet : *Carmen*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Carmen.
5. M. Decourcelle : *Carmen*, 4<sup>e</sup> acte, rôle de Don José.
6. M<sup>lle</sup> Guillemot : *Manon*, 2<sup>e</sup> acte.
7. M. Tareria : *Manon*, rôle de des Grieux.
8. M. de Laromiguière : *Lakmé*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Nilakanta.
9. M. Félixaz : *Werther*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Werther.
10. M. Tirmont : *Manon*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de des Grieux.
11. M<sup>lle</sup> Amoretti : *le Barbier de Séville*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Rosine.
12. M. Chah-Mouradian : *Werther*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Werther.
13. M<sup>lle</sup> Alavoine : *Carmen*, 4<sup>e</sup> acte, rôle de Carmen.
14. M<sup>lle</sup> Courso : *Carmen*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Carmen.
15. M. Clauzure : *le Barbier de Séville*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Basile.
16. M<sup>lle</sup> Pradier : *le Roi d'Ys*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Rozenn.
17. M. Combes : *Joseph*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Jacob.
18. M. Bellet (1<sup>er</sup> accessit en 1908) : *Fortunio*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Clavarache.
19. M<sup>lle</sup> Jeanne Lalotte : *Piccolino*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Piccolino.
20. M<sup>me</sup> Willaume-Lambert : *Manon*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Manon.
21. M<sup>lle</sup> Billard : *le Barbier de Séville*.
22. M<sup>lle</sup> Duvernay (1<sup>er</sup> accessit en 1908) : *la Navarraise*, rôle de la Navarraise.
23. M. Coulomb (2<sup>e</sup> prix en 1908) : *le Roi l'a dit*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Benoît.
24. M<sup>lle</sup> Bonnard : *Lakmé*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Lakmé.
25. M. Ponzio : *Falstaff*, rôle de Falstaff.
26. M. Paulet : *le Roi d'Ys*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Mylio.
27. M<sup>lle</sup> Devriès : *Manon*, 1<sup>er</sup> acte.
28. M. Pasquier : *Manon*, rôle de des Grieux.
29. M. Pierre Dupré : *Joseph*, 1<sup>er</sup> acte, rôle de Jacob.
30. M<sup>me</sup> Delisle : *Manon*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Manon.
31. M<sup>lle</sup> Fraisse : *le Caïd*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Virginie.

*Hommes.*

1<sup>ers</sup> *Prix* : MM. Ponzio (Melchissédec), Bellet (Dupeyron), Dupré (Bouvet).

2<sup>es</sup> *Prix* : à l'unanimité : MM. Combes et Paulet (Isnardon).

1<sup>ers</sup> *Accessits* : MM. Chah-Mouradian, Clauzure (Isnardon), Tirmont (Melchissédec).

2<sup>es</sup> *Accessits* : MM. Taréria et Pasquier (Isnardon).

### *Femmes.*

1<sup>ers</sup> *Prix* : M<sup>lle</sup> Duvernay (Isnardon).

2<sup>es</sup> *Prix* : M<sup>lles</sup> Amoretti (Dupeyron), Billard (Melchissédec), Devriès (Isnardon), Willaume-Lambert (Bouvet).

1<sup>ers</sup> *Accessits* : M<sup>lles</sup> Pradier, Fraisse, Guillemot (Isnardon), Courso (Melchissédec), M<sup>me</sup> Delisle (Dupeyron).

2<sup>es</sup> *Accessits* : M<sup>lles</sup> Bonnard et Charrières (Dupeyron).

M<sup>lle</sup> Duvernay révèle une sensibilité nerveuse et frémissante qui lui réussira fort bien dans le drame moderne. M. Ponzio sera un bon acteur de comédie ; il a déjà beaucoup de verve, et sait construire une scène.

### OPÉRA.

*Jury* : MM. Fauré, Bernheim, d'Estournelles de Constant, Messager, Broussan, Gunsbourg, Delmas, Gheusi, Erlanger, Dukas, Renaud, Escalaïs, Lalo, Fernand Bourgeat, secrétaire.

### *Concurrents.*

1. M. Imbert : *Œdipe à Colone*, 1<sup>er</sup> acte, rôle d'Œdipe ;
2. M<sup>lle</sup> Guiblin : *Orphée*, 3<sup>e</sup> acte, rôle d'Orphée.
3. M<sup>lle</sup> Fontaine : *Roméo et Juliette*, 5<sup>e</sup> acte, rôle de Juliette.
4. M. Carrié : *Aïda*, 3<sup>e</sup> acte, rôle d'Amonasro ;
6. M<sup>lle</sup> Lalotte : *Samson et Dalila*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Dalila.
7. M. Barreau : *l'Africaine*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Nélusko.
8. M<sup>me</sup> Willaume-Lambert : *Thaïs*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Thaïs.
9. M. Clauzure : *Œdipe à Colone*, 1<sup>er</sup> acte, rôle d'Œdipe.
- 10 et 11. M<sup>lle</sup> Courso : *Samson et Dalila*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Dalila ; M. Decourcelle, rôle de Samson.
12. M<sup>lle</sup> Bourdon : *le Cid*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Chimène.
13. M. Chah-Mouradian : *Lucie de Lammermoor*, 4<sup>e</sup> acte, rôle d'Edgard.
14. M<sup>lle</sup> Daumas : *Salammbô*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Salammbô ; réplique : M. Decourcelle.

15 et 16. M. Dupré : *la Walkyrie*, 3<sup>e</sup> acte, rôle de Wotan ; M<sup>me</sup> Alice Gautier, rôle de la Walkyrie.

17. M<sup>me</sup> Panis : *Alceste*, 1<sup>er</sup> acte, rôle d'Alceste.

18 et 19. M. Népote : *Iphigénie en Tauride*, 2<sup>e</sup> acte, rôle d'Oreste ; M. Laloye, rôle de Pylade.

20. M<sup>me</sup> Wiltz : *Otello*, 4<sup>e</sup> acte, rôle de Desdemona ; réplique : M<sup>me</sup> Thévenet.

21 et 22. M<sup>me</sup> Calvet : *Aïda*, 3<sup>e</sup> acte, rôle d'Aïda ; M. Combes, rôle d'Amonasro.

23. M<sup>me</sup> Kaiser : *Méphistophélès*, 4<sup>e</sup> acte, rôle de Marguerite.

24. M<sup>me</sup> Delisle : *Thaïs*, 2<sup>e</sup> acte, rôle de Thaïs.

### *Femmes.*

1<sup>ers</sup> *Prix* : M<sup>les</sup> Panis (Dupeyron), Kaiser (Bouvet) et Bourdon (Bouvet).

2<sup>es</sup> *Prix* : M<sup>les</sup> Wiltz (Bouvet) et Daumas (Melchissédec).

1<sup>ers</sup> *Accessits* : M<sup>me</sup> Willaume-Lambert (Bouvet), M<sup>les</sup> Delisle (Dupeyron) et Guillemot (Isnardon.)

2<sup>es</sup> *Accessits* : M<sup>les</sup> Gautier (Bouvet) et Courso (Melchissédec).

### *Hommes.*

Pas de 1<sup>er</sup> *prix*.

2<sup>es</sup> *Prix* : MM. Chah-Mouradian (Isnardon) et Dupré (Bouvet).

1<sup>ers</sup> *Accessits* : MM. Combes (Isnardon), Carrié (Dupeyron), Nepote (Dupeyron), Laloye (Dupeyron), Clauzure (Isnardon).

2<sup>e</sup> *Accessit* : M. Imbert (Bouvet).

M<sup>me</sup> Kaiser atteint à l'émotion par l'étude. M<sup>me</sup> Bourdon la trouve naturellement. M<sup>me</sup> Panis s'en passe. M. Chah-Mouradian, ayant triomphé de sa timidité, donne enfin essor à sa voix forte et chaude de ténor mâle ; son jeu discret ne manque pas de dignité ; seule, la prononciation est beaucoup trop sourde encore. M. Dupré chante avec feu le rôle de Wotan.

### HARPE.

*Jury* : MM. G. Fauré, A. Bruneau, X. Leroux, Pugno, Chansarel, P. Lalo, Riéra, Véronge de la Nux, Franck, Wurmser, de Lausnay, Galeotti, F. Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : *Fantaisie en la mineur* de Saint-Saëns.

Morceau à déchiffrer de M. Véronge de la Nux.

Professeur : M. Hasselmans.

1<sup>ers</sup> Prix : M<sup>lles</sup> Gaulier, Inghelbrecht, Rostagni, Dretz.

2<sup>es</sup> Prix : M<sup>lles</sup> Grandpierre et Couturier.

1<sup>ers</sup> Accessits : M<sup>lle</sup> Pla-Iglésias, M. Pré.

2<sup>e</sup> Accessit : M<sup>lle</sup> Auchier.

Neuf concurrents, neuf récompenses.

#### PIANO (*hommes*).

Même jury.

Morceau de concours : *Carnaval* de Schumann.

Morceau à déchiffrer de M. Raoul Pugno.

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Ramondou (Diémer), Gallon (Risler), Ciampi (Diémer).

2<sup>e</sup> Prix : M. Schmitz (Diémer) à l'unanimité.

1<sup>ers</sup> Accessits : MM. Gilles (Diémer), Gaveau, Joubert (Risler).

2<sup>es</sup> Accessits : MM. Servais, Bournonville (Risler).

Dans le *Carnaval* de Schumann, les morceaux suivants ont été supprimés : *Pierrot*, *Eusèbe*, *Réplique*, *Papillons*, *Estrella*, reprise de la *Valse allemande*, *Aveu*, *Promenade*, et *Pause*. Le finale avait été amputé de moitié ; ses deux débris, ne se raccordant pas très bien, avaient été réunis par une petite gamme chromatique du plus singulier effet.

Trois premiers prix, évidemment mérités tous les trois.

M. Gallon (le 2<sup>e</sup> prix de 1908 ; son frère est prix de Rome) a évidemment plus d'autorité que ses camarades, est très maître de lui, joue *prestissimo*, et ne bafouille jamais.

M. Ciampi, au jeu assez cherché, quelquefois trop sentimental, n'a pas toujours évité la lourdeur, surtout dans *Valse noble* et dans *Reconnaissance*. Malgré cela, l'ensemble de l'exécution assez attachant.

M. Ramondou (1<sup>er</sup> accessit de 1907), de la force, de la vitesse et de la légèreté.

M. Schmitz (1<sup>er</sup> accessit de 1908), jeu confus et assez incolore ; mauvaise pédale.

M. Gaveau, jeu propre et mesuré, ignore le *tempo rubato*, et manque de hardiesse.

M. Servais joue de trop près et manque de puissance.

M. Bournonville manque d'accent, mais a beaucoup de goût ; de plus, il sait jouer *piano* : c'est le seul à qui l'on puisse faire ce compliment.

Comment n'a-t-on rien décerné à M. Laporte, le 1<sup>er</sup> accessit de 1908 ? il a de l'élan, de l'autorité, et sait graduer ses effets en vue de l'explosion finale. A noter ce fait que tous les concurrents, sans exception, ont eu la même sonorité, stridente, agressive et tapageuse sans profondeur. Beaucoup de brio, de brillant, et très peu de charme.

### PIANO (*femmes*).

*Jury* : MM. G. Fauré, Bauer, Braud, Enesco, Galeotti, G. Hue, Moszkowski, Pierret, Pugno, Reitlinger, Staub, Véronge de la Nux, Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : *Variations* en *mi bémol* de Beethoven.

Morceau à déchiffrer de Louis Diémer.

1<sup>ers</sup> *Prix* : M<sup>lles</sup> van Barentzen (Delaborde), Guller (Philipp), Bouvaist (Cortot), Landsmann (Delaborde), Laeuffer (Delaborde).

2<sup>es</sup> *Prix* : M<sup>lles</sup> Haskil (Cortot), Fritsch (Philipp), Duchesne (Cortot), Alice Léon (Cortot).

1<sup>ers</sup> *Accessits* : M<sup>lles</sup> Hubert (Cortot), Vargues (Philipp), Parody (Cortot), Dubief (Cortot), Heineman (Philipp).

2<sup>es</sup> *Accessits* : M<sup>lles</sup> Boynet (Philipp), Dienne (Cortot), Hekking (Delaborde), Herr-Japy (Delaborde), Petit (Delaborde), Davin (Cortot).

Les 15 variations ont subi d'infâmes coupures, dans le finale surtout. Une seule concurrente tout à fait hors ligne : Aline van Barentzen, arrière-petite-nièce de Weber.

1<sup>er</sup> *Prix* : Très joli jeu, net, spirituel et rapide ; bonne sonorité ferme et ronde ; pourra dans l'avenir acquérir plus de force ; si ses doigts sont excellents, ses poignets le sont moins. Tempérament musical de premier ordre.

Le jury a malheureusement distribué quatre autres premiers prix ; on peut se demander pourquoi : M<sup>lles</sup> Guller, Landsmann et Laeuffer, de bonnes élèves sans qualités ni défauts, et M<sup>lle</sup> Bouvaist, dont le jeu est aussi terne que languissant. Ces demoiselles auront

à couper en *cinq* une gratification de 1200 francs ; cela frise de près le ridicule.

Parmi les seconds prix, M<sup>lle</sup> Alice Léon, qui se coiffe en chien savant, et tape à tort et à travers ; M<sup>lle</sup> Duchesne, qui perd la tête ; M<sup>lle</sup> Fritsch, un peu moins mauvaise que les précédentes.

1<sup>ers</sup> Accessits : M<sup>lle</sup> Hubert, qui aurait mérité mieux ; de la finesse, du goût et de la gaieté ; M<sup>lle</sup> Parody, petit jeu net, propre et sans audace.

2<sup>es</sup> Accessits : M<sup>lle</sup> Herr Japy n'eût pas dû être classée au même rang que M<sup>lle</sup> Simone Petit, une élève déplorable.

#### VIOLON.

Jury : MM. G. Fauré, P. Lalo, A. Bruneau, Colonne, H. Maréchal, Geloso, Hayot, Jacques Thibaud, Tracol, Chapuis, Laforgue, Boucherit, d'Ambrosio, Fernand Bourgeat, secrétaire.

1<sup>ers</sup> Prix : M. Fradkin (Lefort) ; M<sup>lles</sup> Roussel (Berthelier), Astruc (Lefort), M. Kretty (Berthelier), M<sup>lle</sup> Fidide (Berthelier).

2<sup>es</sup> Prix : MM. Barozzi (Berthelier), Le Métayer (Nadaud), Hémery (Nadaud), M<sup>lle</sup> Goyon (Remy), MM. Poulet (Lefort), Suffise (Nadaud), Villain (Rémy).

#### ALTO.

Jury : MM. G. Fauré, Colonne, Bruneau, Liégeois, Salmon, Hekking, Bailly, Casadesus, Cools, Chavy, de Bailly, Julien, F. Bourgeat, secrétaire.

Morceau de concours : *Poème* de M. Eug. Cools.

Morceau à déchiffrer du même auteur.

Professeur : M. Laforgue.

1<sup>er</sup> Prix, à l'unanimité : M. Barrier.

2<sup>es</sup> Prix : M. Mayeux, M<sup>lle</sup> Desnoyers.

1<sup>ers</sup> Accessits : MM. Chantome, Parmentier.

#### VIOLONCELLE.

Même jury.

Morceaux de concours : *Sarabande* en ré de Bach ; finale du *Concerto* de Lalo.

Morceau à déchiffrer de M. Xavier Leroux.

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Ruyssen, Laurent-Longy (Loeb), Bloch, Dussol (Cros Saint-Ange).

2<sup>es</sup> Prix : MM. Lopes (Cros Saint-Ange), Dumont, Perrin (Loeb).

1<sup>ers</sup> Accessits : M. Maréchal (Loeb), M<sup>lles</sup> Soyer (Cros Saint-Ange), Nehr, M. Aloux, Mangot (Loeb), Bernardel (Cros Saint-Ange).

2<sup>es</sup> Accessits : M. Laggé (Cros Saint-Ange).

#### CONTREBASSE.

Même jury.

Morceau de concours : 1<sup>er</sup> mouvement du *Concerto d'E. Storch*.

Morceau à déchiffrer de M. Autende.

Professeur : M. Charpentier.

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Dumont, Leuliet, Juste.

2<sup>e</sup> Prix : M. Béghin.

1<sup>er</sup> Accessit, à l'unanimité : M. Godebert.

Que faire d'un concerto de Storch ?

#### BASSON.

Morceau de concours : *Récit et thème varié* d'Henri Busser.

Morceau à déchiffrer de G. Hue.

Professeur : M. Burdeau.

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Verdier, Chatelain, Piard.

2<sup>es</sup> Prix : MM. Guilloteau, Petrot, Laus.

1<sup>er</sup> Accessit : M. Druvet.

2<sup>es</sup> Accessits : MM. Bourdeau, Bourgain.

#### COR.

Jury : MM. G. Fauré, Busser, Picheran, Vidal, Lachanaud,

Pénable, Werbreghe, Reine, Belle, Petit, Bilbault, Laforgue,

Bourgeois, Bourgeat.

Morceau de concours d'H. Busser.

Morceau à déchiffrer du même.

Professeur : M. Brémond.

1<sup>er</sup> Prix : M. Bacquier.

2<sup>e</sup> Prix : M. Lamouret.

1<sup>ers</sup> Accessits : MM. Fabre, Hoogstoel.

2<sup>es</sup> Accessits : MM. Julin, Fumière, Josse.

Comme les années précédentes, les morceaux choisis sont de véritables casse-cou, dont la difficulté excessive nuit à la sûreté des attaques.

## CORNET A PISTONS.

Même jury.

Morceau de concours : *Cantabile et scherzetto*, de Ph. Gaubert.

Morceau à déchiffrer de Paul Vidal.

Professeur : M. Mellet.

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Rodet, Caron.

2<sup>es</sup> Prix : MM. Delmotte, Gobeaux, Laborie.

2<sup>es</sup> Accessits : MM. Bonne, Montigny.

C'est une très bonne classe, où les élèves se suivent de fort près.

## TROMPETTE.

Même jury.

Morceau de concours : *Solo d'Auguste Chapuis*.

Morceau à déchiffrer d'Alexandre Georges.

Professeur : M. Franquin.

1<sup>ers</sup> Prix : MM. Beghin, Deruyck, Boissy.

2<sup>es</sup> Prix : MM. Cherrière, Delattre.

1<sup>ers</sup> Accessits : MM. Panier, Perret, Champendal.

2<sup>e</sup> Accessit : M. Godebert.

Beaucoup d'éclat, de précision et de chaleur chez presque tous.

## TROMBONE.

Même jury.

Morceau de concours : *Solo de concert* de Th. Dubois.

Morceau à déchiffrer de Véronge de la Nux.

Professeur : M. Allard.

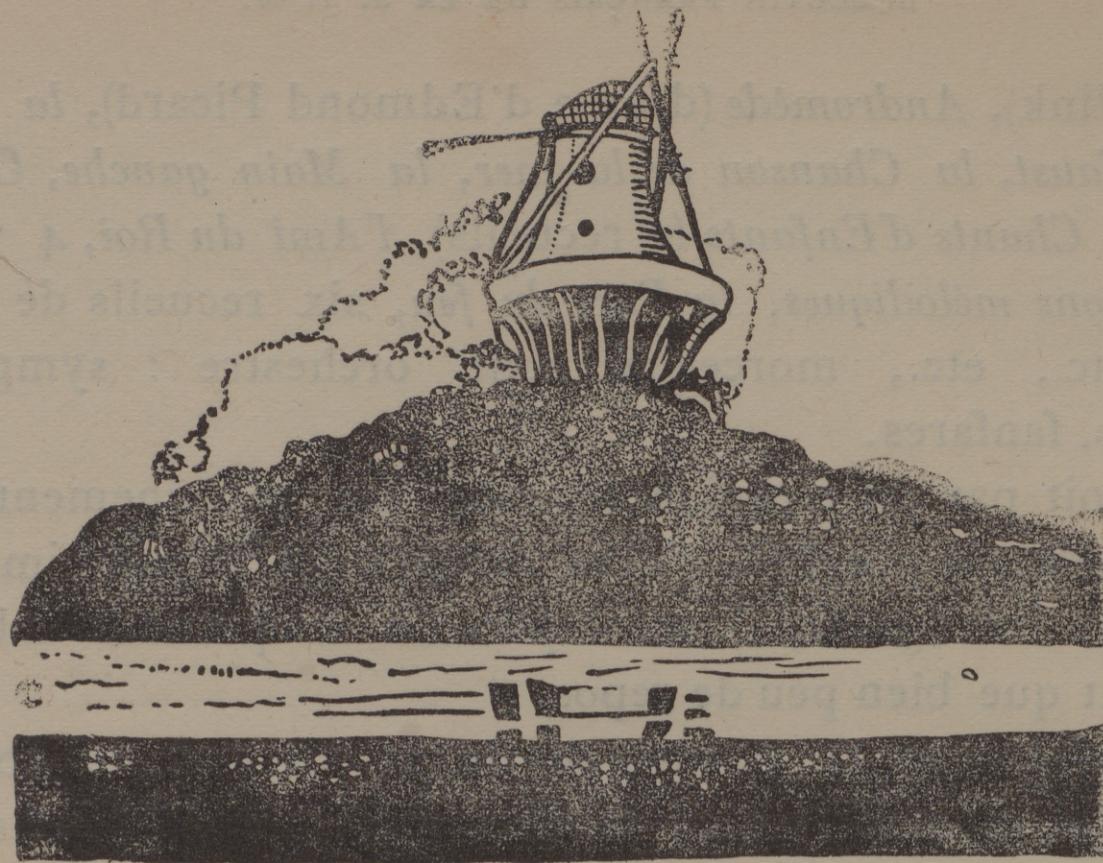
1<sup>ers</sup> Prix : MM. Lacroix, Meyer.

2<sup>es</sup> Prix : MM. Duchesne, Munio.

1<sup>ers</sup> Accessits : MM. Dupont, Dervaux, Marin.

2<sup>es</sup> Accessits : MM. Vigoureux, Garric.

MM. Lacroix et Meyer sont tous deux remarquables : le premier, qui nuance avec une finesse extrême, est peut-être plus musicien ; le second, qui a de l'ampleur et ne craint pas les oppositions, plus artiste. Mais on ne devrait pas prescrire de trilles au trombone à coulisse.



## **Musiciens Belges**

### **CHARLES MÉLANT**

Charles Mélant est né à Bruxelles le 2 août 1851. Il révéla, jeune encore, son goût de la composition musicale; à l'âge de 18 ans, il composait le *Chant des Etudiants* (*Studenten marche*), resté populaire, et en honneur dans toutes les Universités belges. Il se livra bientôt exclusivement à son Art, et partit pour Paris où, en 1874, il fut reçu membre de la Société des auteurs et compositeurs. Il suivit les cours du Conservatoire, se lia d'amitié avec de nombreux artistes — devenus célèbres — et « s'essaya » dès lors dans de nombreux poèmes, tels que *les Prunes* d'A. Daudet, *les Triolets à Nini* de Grangeneuve, *les Mois* du bon François Coppée, et quantité d'autres pièces d'Armand Sylvestre, Gabriel Prévost, etc. Ces premières œuvres furent bien accueillies et trouvèrent de suite un éditeur. A. Leduc les publia. Le succès, avant-coureur du renom futur, couronna les débuts du jeune auteur.

En 1878, il donne à la scène un premier opéra : *l'Avalanche*. D'autres ouvrages se succèdent alors sans interruption : *Enlevez l'écriveau*, *Folle Vie*, *le Prince charmant*, *l'Expiation*, *Joyselle* (poème

de Maeterlink), *Andromède* (drame d'Edmond Picard), *la Désespérance de Faust*, *la Chanson de la mer*, *la Main gauche*, *Ce n'était qu'un rêve*, *Chants d'Enfants* (2 recueils), *l'Ami du Roi*, 4 volumes d'*Adaptations mélodiques*, *la Part du feu*, six recueils de 20 mélodies, etc., etc., morceaux pour orchestre : symphonies, harmonies, fanfares.

On le voit par cette rapide énumération, certainement incomplète, M. Mélant possède, d'ores et déjà, un bagage important. Travailleur infatigable, il accomplit un surprenant labeur, ne s'accordant que bien peu de repos.

Il a trouvé dans la compagne de sa vie une collaboratrice fidèle autant qu'autorisée en matière musicale. M<sup>me</sup> Mélant, fille d'Albert Picard, président du Conseil provincial du Brabant, fit des études très complètes avec le maître Émile Mathieu, directeur actuel du Conservatoire de Gand, auteur trop modeste de *Richilde*, et eut comme professeur de piano M. Paul d'Hooghe, de l'Académie de musique de Louvain. Elle s'est, en outre, acquis une réputation dans la presse artistique et littéraire sous le pseudonyme de *Severa Corelli*.

M. Charles Mélant est, à présent, joué un peu partout, sur nos théâtres, dans les concerts particuliers et publics, dans les salons, jusqu'en les recoins de province. Ses œuvres furent applaudies dans tous les milieux « intellectuels » du pays ; son nom appartient à l'histoire des manifestations artistiques du peuple belge.

Dans sa préface au premier recueil d'*Adaptations mélodiques* du compositeur, M. A. du Plessy, de la *Tribune artistique*, écrivait :

« Enfin psychologue, M. Mélant a eu l'idée d'attirer les *dilettanti* à l'audition de nos poètes, en faisant souligner leurs récits d'une adaptation symphonique... »

Et plus loin :

« Nous irons partout où l'on voudra nous accueillir, porter, avec une autre « bonne parole » au cœur des auditoires les plus divers, la beauté émanée à travers l'âme de nos poètes. Nous essayons ainsi de ressusciter, pendant une heure, de temps en



CHARLES MÉLANT

temps, les anciennes assemblées où, pieusement, on écoutait les ménestrels ou les rhétoriciens, s'élevant aux sons variés des cadences musicales et des rythmes prosodiques vers une seconde vie, celle où l'on respire un peu de Rêve et d'Idéal. »

Ces quelques notations nous indiquent la voie que s'est tracée le compositeur, et nous révèlent un premier caractère de sa musique. A ce titre, Charles Mélant occupe une place à part dans le mouvement musical belge. Tandis que, parmi nos compositeurs, comme je le remarquais dans l'avant-propos à cette série d'esquisses, les uns subissent l'influence germanique, révélant leur ascendance teutonne, les autres se rattachent à l'école moderne française, avec pour chefs reconnus Dukas, Chabrier, Bruneau, Chausson, etc., trop directement, selon nous, à quelques rares exceptions, M. Mélant incarne, très réellement, l'*âme belge* !

Exubérant, joyeux, plein d'avenante santé, grivois, aimable, élégant, d'abord facile et de charmante compagnie, il est « le vrai musicien de chez nous ». L'accueil chaleureux qu'il trouva, tout récemment, auprès du grand public des universités *populaires*, le succès qu'il rencontre en tous lieux, le prouvent à merveille, d'ailleurs !

Sa musique a la gaieté prime-sautière du Wallon, le naturisme sincère du Flamand, tout à la fois, et les poètes « belges » ne pouvaient trouver meilleur « rhapsode ».

\*  
\* \*

Quant à la formule d'expression, Charles Mélant témoigne, dès ses débuts, de ses dilections pour l'école de Massenet, — le disciple égale le maître. — Ses ouvrages pour le théâtre — s'apparentant au théâtre littéraire des Spaak, Lutens, Morisseaux, Liebrecht, etc. — brillent de l'esprit parisien, tout en gardant le caractère *national* que j'ai signalé plus haut.

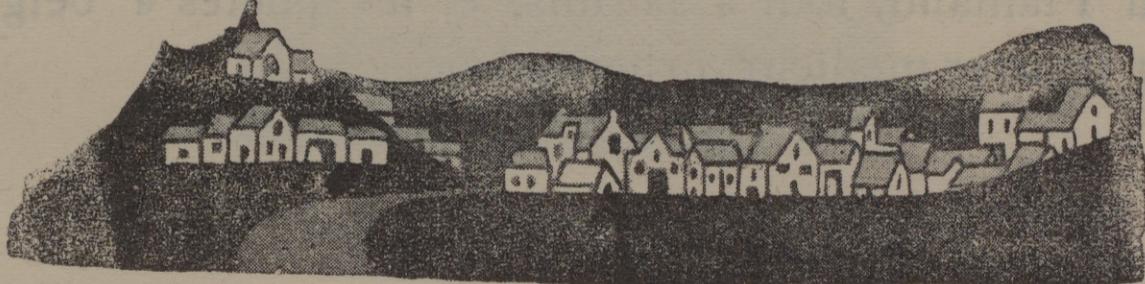
La même note se retrouve dans ses mélodies et dans la plupart des adaptations. C'est dans ce genre très spécial que semble devoir « s'illustrer » principalement le compositeur. Il a su choisir les meilleures productions de notre littérature poétique actuelle : les noms de Verhaeren, Mæterlink, Edmond Picard, Gilkin,

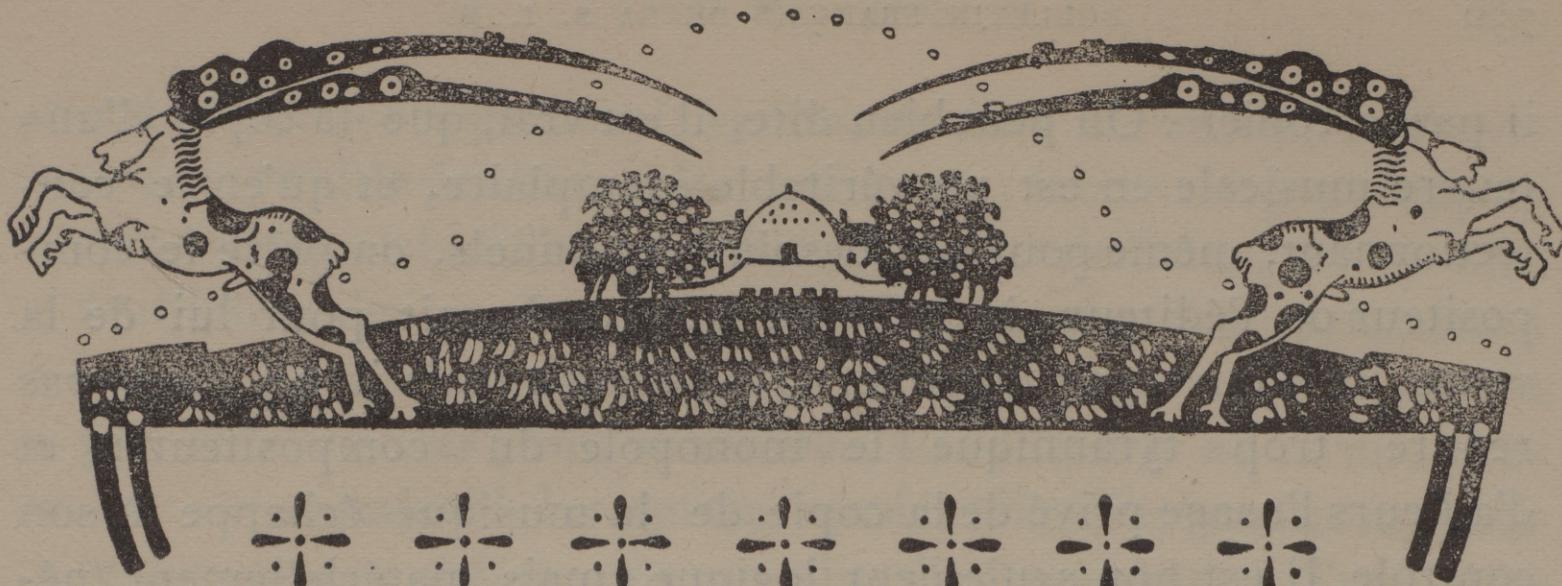
Eekhoud, Giraud, Le Roy, etc., y voisinent avec ceux des « jeunes », dès à présent salués des plus favorables augures.

Il convient de louer vivement M. Melant pour sa belle initiative et pour le noble but auquel il consacre son talent. Nul doute que ses efforts ne soient couronnés du légitime succès.

La place me manque pour étudier ici, dans ses détails, l'œuvre déjà longue du musicien. Ceci constitue la matière d'un volume. Qu'il me suffise d'en avoir indiqué les caractères primordiaux et les pages capitales, en trop brève esquisse, — et qu'il me soit permis de redire qu'elle restera une des plus vivantes expressions des aspirations musicales de la *nation belgique*.

RENÉ LYR.





## NOTES JURIDIQUES

### LA COPIE MANUSCRITE DE LA MUSIQUE

---

La copie manuscrite de la musique est-elle licite (1) ? C'est une question qui intéresse un grand nombre de personnes, aussi bien le musicien amateur et le critique d'art qui copient les pages de musique qu'ils veulent étudier dans des partitions empruntées à des amis ou à des bibliothèques publiques, que l'entrepreneur de spectacles ou de concerts qui fait copier sur une partition d'orchestre qu'il a achetée les parties d'instruments destinées à ses musiciens.

En ce qui concerne les premiers, la solution n'est pas douteuse : la copie manuscrite de la musique est licite tant qu'elle est faite pour un usage privé et dans un but d'instruction personnelle. La doctrine et la jurisprudence (2) sont d'accord sur ce point. On ne peut, en effet, réputer contrefacteur celui qui, dans un but d'étude ou pour aider sa mémoire, copie un morceau de musique ; il pourrait l'apprendre par cœur, pourquoi ne pourrait-

(1) Il ne s'agit naturellement que de la musique non tombée dans le domaine public.

(2) Trib. civ. de la Seine, 24 juin 1846, Blanc, p. 160 ; trib. civ. de la Seine, 20 avril 1870, Pataille, 1870, p. 172 ; trib. comm. de la Seine, 20 décembre 1871, *Droit*, 8 février 1872 ; C. de Paris, 7 mars 1872, Pataille, 1874, p. 172.

il pas le copier ? On peut bien dire, il est vrai, que la copie d'une œuvre musicale en est un véritable exemplaire, et qu'en le confectionnant, même pour ses besoins personnels, on prive le compositeur ou l'éditeur du bénéfice qui résulterait pour lui de la vente de l'ouvrage imprimé. C'est exact ; mais il ne faut pas rendre trop tyrannique le monopole du compositeur ; et d'ailleurs l'usage privé de la copie de la musique échappe à son contrôle. Il est non seulement logique, mais matériellement nécessaire d'admettre, pour le cas qui nous occupe, la liberté de la copie des œuvres musicales, liberté qui est certainement conforme à l'esprit de la loi de 1793.

Mais on doit limiter très strictement cet usage de la reproduction manuscrite : dès que la copie sert à autre chose qu'à une étude personnelle ou à un usage privé, elle devient illicite, et à plus forte raison lorsqu'elle a pour but de procurer au copiste un bénéfice quelconque même indirect. Ainsi, il n'est pas douteux que la copie vendue ou louée soit une contrefaçon ; et même je n'hésiterais pas à réputer telle la copie qui servirait à guider la mémoire d'un virtuose dans un concert donné à son bénéfice.

C'est surtout à propos des copies manuscrites employées dans les théâtres que les difficultés ont surgi, fréquentes et nombreuses ; il s'agit, il est vrai, d'intérêts assez considérables et la question demeure très controversée. Les directeurs de certaines scènes lyriques, dans un but d'économie, se contentent d'acheter une partition d'orchestre des ouvrage qu'ils ont l'intention de représenter, et font copier sur cet exemplaire les différentes parties destinées aux instrumentistes. Ces parties séparées d'orchestre, qui doivent servir à l'exécution de la musique au cours des représentations, sont-elles des contrefaçons ? — Non, dit la jurisprudence, car « il ne paraît pas douteux que de même que, s'agissant « d'une comédie, le directeur du théâtre qui paye le droit de « représentation peut, sans commettre de contrefaçon, copier « ou faire copier dans la brochure achetée à l'éditeur le « rôle à jouer par chacun des acteurs, de même ce directeur ne « fait qu'user d'un droit, lorsqu'ayant à représenter un opéra, il « copie ou fait copier à la main, dans la partition gravée achetée

« aux éditeurs, les parties de violon, de flûte ou autres, qu'il destine au pupitre de chacun des exécutants ; la contrefaçon n'appar-  
tiendrait que si ce directeur faisait œuvre d'éditeur, c'est-à-dire  
multipliait les copies et les employait non pas seulement à  
l'usage du théâtre dirigé par lui, mais pour les exploiter à  
part et les ajouter à son commerce. La doctrine et la jurispru-  
dence s'accordent à interpréter ainsi la loi ; elles consacrent pour  
le directeur de théâtre, propriétaire d'un exemplaire d'une par-  
tition, le droit de copier pour l'usage des artistes de l'orchestre  
les parties de cette partition et décident qu'il n'y a dans ce fait  
qu'un acte intérieur, un procédé de représentation dont les  
conséquences sont bornées, et qui ne saurait porter atteinte au  
droit de propriété des éditeurs (1). »

Cette opinion se retrouve, presque unanimement adoptée, dans toutes les décisions des tribunaux (2). La jurisprudence estime que la copie manuscrite des parties d'instruments d'après une partition d'orchestre, faite en vue des représentations, n'est illicite que si les exemplaires ainsi confectionnés sont loués ou vendus, font l'objet d'un commerce. Sans doute, disent les partisans de cette théorie, la représentation est un acte de commerce ; mais nous n'avons à nous occuper que du droit d'édition et non de celui de représentation ; les copies incriminées peuvent bien être utiles à la représentation, mais on ne peut pas dire qu'elles sont par là mises à l'usage du public. Ces copies ne constituent, de la part du directeur, qu'un acte d'administration intérieure compris dans le droit de représentation ; le fait de copier, de reproduire pour l'usage personnel des artistes, et en vue de la repré-

(1) C. de Besançon, 6 juillet 1892, Dalloz, 92-2-579.

(2) Voir notamment un arrêt de la Cour de cassation dans lequel il est dit :

«... Attendu que le délit de contrefaçon ne peut exister que lorsqu'il y a édition, c'est-à-dire vente ou distribution au public de copies exécutées sans autorisation de l'auteur ou de son cessionnaire et faisant une concurrence illicite à l'édition originale ; qu'il en est autrement des copies dont l'usage n'est que l'exercice du droit de représentation et qui ne sont pas mises dans le commerce. » (Cass., 25 janvier 1893, Dalloz, 1893-1-144.)

Voir dans le même sens : C. Paris, 25 janvier 1878, Dalloz, 1879-2-51 ; Cass., 28 janvier 1888, Dalloz, 1888-1-400 ; Cass., 5 décembre 1895, Dalloz, 1897-1-205.

sentation, ne peut être à aucun point de vue considéré comme une édition. Tous ceux qui font une copie ont un intérêt à le faire, ne fût-ce que pour épargner le coût d'un exemplaire pris chez l'éditeur ; mais ce n'est pas là la spéculation que la loi a en vue quand elle punit la contrefaçon. L'usage fait de la copie dans l'intérieur du théâtre pourra bien avoir pour conséquence une diminution des frais, une économie, mais n'augmentera pas le bénéfice résultant de la représentation. D'ailleurs, conclut-on, pour rassurer les compositeurs et les éditeurs sur les conséquences de ce système, les copies manuscrites ne remplacent jamais les exemplaires gravés ; elles ne sont jamais qu'un expédient momentané qui ne peut faire diminuer sensiblement la vente de l'ouvrage original.

Bien que la jurisprudence ait généralement adopté cette manière de voir, et bien qu'elle soit d'accord avec la majorité des auteurs<sup>(1)</sup>, je ne puis admettre son opinion. D'abord, il est nécessaire de distinguer très nettement le droit d'édition du droit de représentation ; ce n'est pas parce qu'un directeur de théâtre a obtenu l'autorisation de présenter un drame musical qu'il peut se dispenser d'acheter la musique nécessaire à son orchestre ; de même, en sens contraire, qu'il ne suffit pas d'acheter un morceau de musique pour pouvoir l'exécuter en public. D'autre part, on ne peut pas dire que l'entrepreneur de spectacles ne cause aucun préjudice au compositeur ou à l'éditeur en faisant copier la partition pour les besoins de ses musiciens ; ce dernier, en effet, a avancé une somme considérable pour faire graver les parties d'orchestre ; il a calculé le tirage des exemplaires en prévision des exécutions ; et la mévente de sa musique lui cause un préjudice d'autant plus appréciable que les orchestres des théâtres lyriques se composent d'un assez grand nombre de musiciens. Il n'est pas vrai non plus de prétendre que la copie manuscrite ne soit qu'un expédient ; elle remplace bel et bien, pour toute la durée des représentations, les exemplaires gravés. Enfin on ne peut sou-

(1) Dalloz, *Propriété littéraire*, n° 363 ; Rendu, *Droit industriel*, n° 866 ; Vivien et Blanc, *Législation des théâtres*, n° 711 ; Renouard, t. II, n° 29 ; Lacau, *Législation des théâtres*.

tenir que les copies dont il est question ne sont pas faites en vue d'un gain et ne sont qu'un acte d'administration intérieure; un théâtre est une exploitation commerciale, et c'est en vue de cette exploitation que le directeur de théâtre remet une copie à chaque musicien; il cherche par ce moyen à diminuer ses frais, autrement dit à augmenter ses bénéfices, et il les augmente de tout ce qu'il ne paie pas à l'éditeur (1). Pour ces deux raisons: préjudice causé au propriétaire du droit d'édition, et gain réalisé à son détriment, je pense qu'il faut sans hésiter combattre et rejeter l'opinion qui a cours dans les tribunaux (2).

En résumé, on doit admettre que la copie manuscrite de la musique est licite quand elle est faite pour un usage privé et en vue d'études personnelles, mais dans ce cas-là seul. Dès qu'elle est utilisée en dehors de ces limites très étroites, elle devient une contrefaçon. C'est, il me semble, la seule interprétation qui soit conforme à l'esprit de la loi de 1793 et qui satisfasse ceux qui ont souci de défendre les droits de l'artiste.

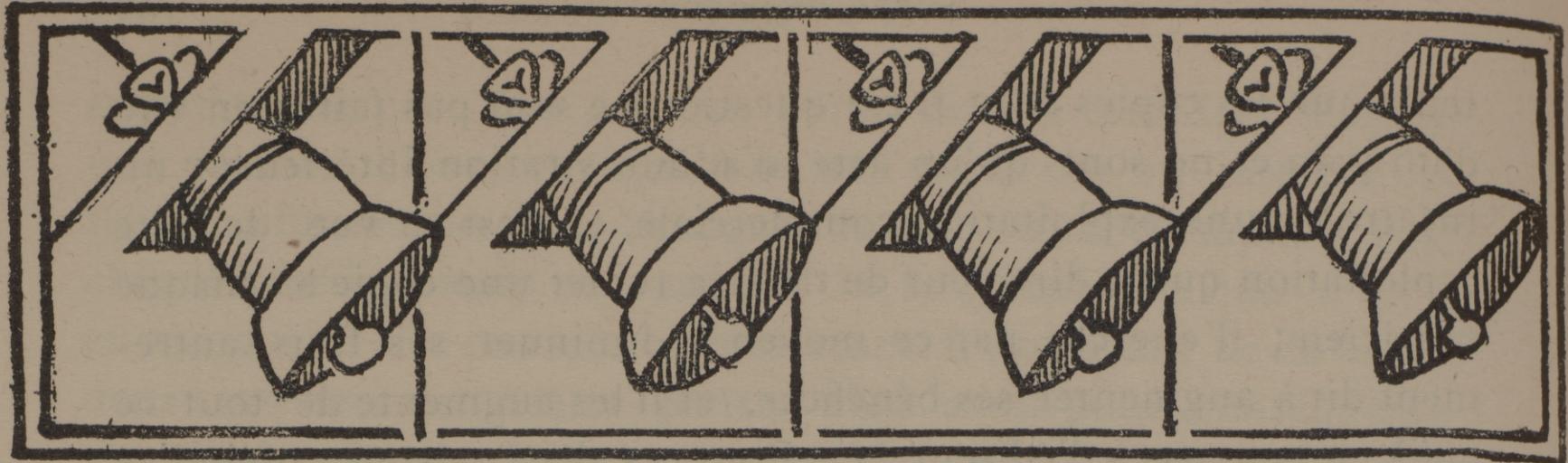
GEORGES BAUDIN.

(1) En ce sens quelques décisions isolées: trib. corr. de la Seine, 6 décembre 1877, *Droit*, 7 décembre 1877; trib. corr. de Marseille, 23 décembre 1886, *Droit*, 21 janvier 1887.

(2) Pouillet (*Traité de la propriété artistique*) considère avec juste raison comme une contrefaçon les copies faites par un directeur de théâtre pour remplacer des parties d'orchestre gravées, abîmées par l'usage.

En sens contraire, voir C. d'Angers, 1878, Pataille, 1878, p. 120.





## Un Congrès de chant grégorien

(*Les Sables-d'Olonne, 5, 6, 7, juillet.*)

---

Chacune des espèces de l'art musical a ses fidèles et ses passionnés : à l'heure actuelle, dans l'ordre de la musique religieuse, il n'est peut-être pas comme le chant grégorien pour réunir dans un même but artistique et tout à la fois pratique un aussi grand nombre de partisans.

Le chant grégorien est, en effet, dans l'art musical, le « pain quotidien » de l'Église, puisqu'il en est la seule musique officielle, la mélopée rituelle des fonctions liturgiques. Le mouvement de restauration parti des travaux de l'école de Solesmes depuis un demi-siècle, et consacré d'une façon définitive par le pape Pie X, donne un regain de nouveauté à la vieille mélodie ; pour la plupart des auditeurs, c'est une initiation à des splendeurs inconnues, au culte de la mélodie pure, dans une de ses formes — dans sa forme unique peut-être — la plus parfaite.

Depuis quinze ans, une dizaine d'assises musicales et de congrès (1) ont été consacrés en France à cette question, vitale pour la

(1) Rodez, en 1894, organisé par les Bénédictins ; Bordeaux, Reims, Niort, les années suivantes, par des comités locaux ; Avignon (1899), Paris (1900), Bruges (1902), Clermont (1902), par la *Schola* ; Arras (1904), par la Procure de musique d'Arras ; on peut y rattacher le premier grand congrès international de Strasbourg, en 1905. Depuis ce moment, la situation ecclésiastique en France n'avait pas permis la réunion de semblables congrès.

liturgie latine, du chant grégorien. Mais partout — à part peut-être à Rodez, en 1894 — il n'était pas le seul genre de musique qui fût envisagé dans ces assemblées : la polyphonie palestrinienne et plus moderne, les œuvres profanes ou populaires, y comptaient autant, et parfois plus.

Dans le congrès, au contraire, qui vient d'être tenu aux Sables-d'Olonne, si diverses compositions anciennes ou modernes ont été exécutées au cours des offices religieux, il n'a été question presque uniquement aux séances des congressistes que du principal facteur qui les avait groupés : le chant grégorien.

\*  
\* \*

Le moment était bien choisi pour réunir les fervents et les praticiens de cet art : un an écoulé depuis la publication du Graduel romain de l'Édition Vaticane permettait de se rendre compte de l'effort accompli et des résultats obtenus. La ville où nous fûmes convoqués n'était pas moins désignée pour ces belles assemblées : c'est en effet aux Sables-d'Olonne, il y a trente ans déjà, dès l'apparition des premiers ouvrages de Dom Pothier, que fut constituée chez nous la première maîtrise vraiment grégorienne, par l'archiprêtre de cette ville, Mgr R. du Botneau, dont on célébrait précisément le jubilé sacerdotal.

Il y avait donc là une double fête : fête de la réforme du chant liturgique, en même temps que d'un de ses plus fidèles apôtres. Et c'est la seconde pensée qui donna naissance à la première, dans l'esprit de son promoteur.

Donc Mgr R. du Botneau, prélat de Sa Sainteté et archiprêtre des Sables-d'Olonne, nous avait conviés, pendant trois jours, à unir nos efforts en vue de la « glorification » et de la diffusion pratique du chant grégorien, et spécialement du Graduel réformé de Pie X. Un comité de patronage fut réuni, parmi les membres duquel nous relevons les noms de MM. Guilmant, Gignout, Pierre Aubry, de la Tombelle, Maurice Emmanuel, etc. Dès la première annonce du congrès, cent cinquante adhésions se manifestèrent ; elles augmentèrent rapidement, et, finalement, on compta près de *quatre cents* congressistes, chiffre énorme pour une

question, en somme, très spéciale, et dans une assemblée particulièrement régionale.

L'ouest de la France était, en effet, spécialement visé, et l'on vint surtout des diocèses de Bretagne, de la Vendée et des Charentes, des rives de la Garonne, depuis Saint-Brieuc jusqu'à Agen. Environ trente archevêques et évêques avaient envoyé leurs encouragements, et seize d'entre eux s'étaient fait officiellement représenter. La lettre la plus explicite à ce sujet fut certainement celle de l'archevêque de Paris, Mgr Amette, désirant et demandant que le mouvement grégorien demandé par Pie X soit accompli le plus rapidement possible. Avis aux musiciens d'église parisiens, si clairsemés, hélas ! à ce congrès, malgré l'adhésion ou la présence du maître de chœur de Notre-Dame, M. l'abbé Renault ; de M. Drees, de Saint-François-Xavier ; de M. Meunier, de Sainte-Clotilde ; du professeur de chant liturgique de l'Institut catholique ; de M. l'abbé Latty, de Saint-Leu.

Les réunions du congrès comprenaient des séances de rapports et de discussions et les offices divins. Ceux-ci étaient célébrés dans la superbe église de Notre-Dame de Bon-Port; celles-là étaient tenues à la salle Jeanne-d'Arc.

Le congrès fut ouvert par un remarquable discours du promoteur, Mgr du Botneau, sur le rôle de la musique d'église, le sens artistique qui doit s'en dégager, avec l'élévation et l'ennoblissement intellectuel qui en résultent. Le Révérendissime Dom Pothier, principal artisan de la réforme grégorienne, lui succéda, et mit en lumière l'histoire du mouvement solesmien, en passant d'abord en revue les travaux d'approche de ses devanciers jusqu'aux derniers résultats les plus tangibles, consignés dans le Graduel Vatican. Les lecteurs du bulletin de la S. I. M. n'exigeront pas que je leur raconte dans le détail ces diverses séances ; elles furent toutes des plus intéressantes, les quelques observations ou discussions rapidement résolues, et en fin de compte, on se prenait à regretter que le congrès fût si tôt terminé : tant de choses encore restaient à dire !

C'est que le sujet est vaste, et il faut savoir se borner. Aussi le cadre des communications était-il à la fois pratique et précis. D'une part, montrer le bien fondé de la réforme en général, et, en

particulier, le caractère scientifique et artistique du Graduel Vatican ; d'un autre côté, envisager les progrès de l'enseignement et de l'exécution du chant grégorien dans les séminaires et les écoles chrétiennes, les églises, les œuvres diverses. De là conclure à l'avancement, plus accentué encore, de l'œuvre de restauration partout où les efforts peuvent pénétrer.

Je citerai spécialement le lumineux rapport de M. le chanoine Poivet sur l'enseignement du chant dans les séminaires ; les spirituels récits du Révérendissime Dom Guépin, abbé bénédictin de Silos, sur l'unité de l'œuvre de Solesmes et sur le mouvement de restauration en Espagne ; de M. l'abbé Méfray, l'excellent maître de chapelle des Sables-d'Olonne, sur le Graduel romain considéré comme moyen d'apostolat dans les œuvres ; de M. Le Guennant, maître de chapelle de Saint-Nicolas de Nantes, sur la formation d'une union des musiciens d'église de l'Ouest, fortement appuyée par M. V. d'Indy, etc.

Mais je n'ai pas dit un mot encore des exécutions. Elles sont à citer, et d'autant plus qu'elles eurent pour agent principal la maîtrise paroissiale des Sables, formée de marins et d'ouvriers du port, qui, avec leurs enfants, viennent régulièrement travailler l'art vocal avec les chefs-d'œuvre de la musique d'église, et donner leur concours aux offices. Et c'est merveille de voir le résultat. Une cinquantaine de voix puissantes, mais assouplies, chantant avec des qualités vocales et musicales qu'on rencontre rarement dans nos maîtrises de grandes villes ; et à Paris, je ne sais guère que celle de Saint-François-Xavier, et peut-être celle de Saint-Sulpice, formées cependant de professionnels, qui puissent rivaliser avec leur sœur maritime des Sables-d'Olonne. Je souhaite à tous les associés du S. I. M. de passer, ne serait-ce qu'un dimanche, dans cette coquette petite ville, et d'y assister aux offices ainsi chantés.

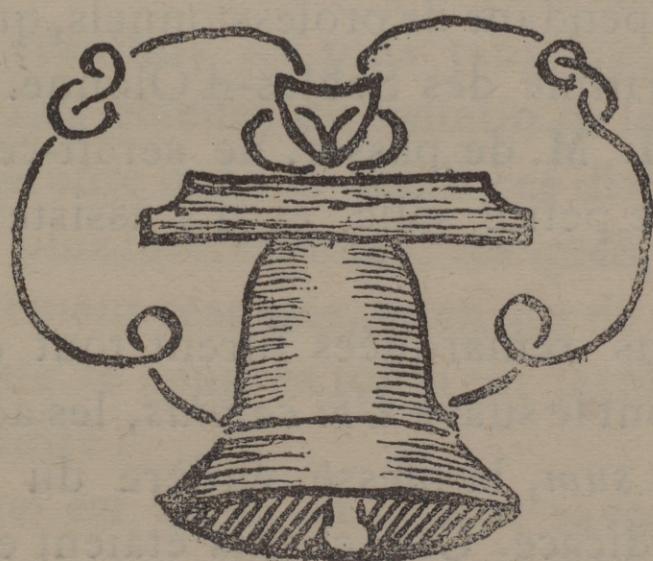
Les pièces les plus remarquées furent tout d'abord les chants grégoriens, et surtout le suave *Ubi caritas*, les admirables graduels *Constitues*, *Lætatus sum*, la messe entière du dernier jour, qui était celle de la Dédicace. Ces chants étaient encadrés d'œuvres polyphoniques : un superbe choral de Bach, *Louez le Seigneur* (traduction de M. Mahot), un chœur du *Messie* de Hændel, un

motet de Piel (école cécilienne allemande) pour soprano et alto, très délicatement rendu, le répons *Elegit eam*, de l'abbé Couturier, le ravissant cantique (à l'unisson) de Ch. Bordes, *Je te salue*.

Le troisième jour, la maîtrise alternait avec la *Manécanterie de la Croix de bois*, qui donna d'excellente façon, et parfois à la perfection, la messe *Quarti toni* de Vittoria, avec l'*Agnus* de la messe *Sine nomine* de Palestrina, le *Diffusa est* de Nanini, le *Tantum ergo* de Vittoria, et le *Te Deum* alternant avec l'assistance entière chantant le ton solennel du chant grégorien, tandis que le chœur répondait par les admirables versets d'Anerio.

Ce furent, en résumé, des fêtes inoubliables. Mais, contrairement à tant d'autres, le résultat sera durable, car — malgré une note anticipée et malveillante d'un de nos confrères italiens mal inspiré — de telles réunions seront fécondes en résultats pratiques. Le grand nom de Solesmes acclamé en la personne de ses illustres représentants au Congrès, l'unité de vues des assistants sur l'ensemble des questions traitées, les éclaircissements apportés aux bonnes volontés jusque-là sans direction, l'union pratique qui en résultera pour beaucoup d'entre eux, enfin le chant grégorien et le Graduel Vatican mieux compris, entrés désormais dans la pratique de tant de séminaires et d'églises, n'est-ce point la marque de la meilleure réussite du superbe congrès des Sables-d'Olonne ? Sa date restera dans les annales de la réforme du chant liturgique en France.

AMÉDÉE GASTOUÉ.





## REVUE DE LA PRESSE

---

M. Louis Laloy a publié dans *la Grande Revue* du 10 avril et du 10 mai 1909 une enquête sur *Wagner et nos musiciens*. A l'occasion d'un article de M. Lalo dans *le Temps*, où celui-ci invitait nos jeunes musiciens à étudier Wagner plutôt que M. Debussy, M. Laloy avait écrit à ces jeunes musiciens pour leur demander justement ce qu'ils pensaient des directions qu'on leur indiquait là. Et ce sont ces réponses qu'il a données dans *la Grande Revue*, avec un léger commentaire.

M<sup>me</sup> A. de Polignac, MM. Alfred Casella, Gabriel Dupont, Jean Huré, Raoul Laparra, Albert Roussel, Gustave Samazeuilh, Déodat de Séverac, Paul Gilson, Raymond Bonheur, Florent Schmitt et Maurice Ravel ont répondu aux questions que leur posait M. Laloy.

Et il résulte nettement de leurs réponses : 1<sup>o</sup> que nos musiciens français bâtissent à l'écart du colosse, parce que le goût français, dont ils sont les représentants, ne les pousse pas au colossal ; 2<sup>o</sup> qu'ils admirent tous M. Claude Debussy.

C'est simple, c'est clair, c'est net ; et il faut remercier M. Laloy d'avoir ainsi montré quelles étaient les positions, et d'avoir délimité d'un trait net la situation : Wagner est Wagner ; les Français sont Français, et M. Debussy est un grand musicien, au même titre qu'un Gluck ou qu'un Berlioz.

C. Q. F. D.

\* \* \*

*The Monthly Musical Record*, 1<sup>er</sup> juillet 1909: *Hogarth and Music*,  
par M. Sames A. Browne.

\* \* \*

M. J. Loisel poursuit dans *le Courrier musical* son étude de *la Sonate classique avant Beethoven*.

\* \* \*

Un collectionneur viennois, M. le Dr Auguste Heymann, vient de retrouver, en feuilletant un carnet d'esquisses du peintre Joseph Teltscher, deux dessins représentant « Beethoven sur son lit de mort ». On savait depuis longtemps que ces feuillets devaient exister, et le Dr Frimmel rappelle dans les *Blätter für Gemäldekunde* le passage où Thayer dit, d'après A. Hüttenbrenner, que « le peintre Teltscher commença à dessiner les traits de Beethoven mourant », mais qu'un ami du moribond, Et. de Breuning, en fut froissé, et que sur ses instances le peintre « empocha son carnet d'esquisses et s'en alla ». Quelque imparfaits que soient les dessins conservés, ils remplissent un vide dans la série des images d'après lesquelles nous pouvons nous faire une idée du physique du grand musicien.

\* \* \*

Un journal italien, *il Resto del Carlino*, donne des détails sur la femme qui fut, dit-on, la grande passion de Bellini, et qui avait nom Giuditta Cantù-Turina. Il reproduit d'abord ce jugement porté sur elle par une autre femme: — « Giuditta n'était point belle, mais grande et bien faite de sa personne ; son visage, assez peu expressif, avait cependant quelque chose de sinistre. Elle parlait beaucoup, et sa langue venimeuse s'attaquait aux réputations les mieux établies. Elle était effrontée et intrigante. Elle mourut vieille et malheureuse, sans que personne songeât à la plaindre. Un seul ami, si l'on peut l'appeler ainsi, lui restait, R... Je l'ai connu. Il la considéra toujours comme l'une des causes principales de la ruine de la santé du pauvre Bellini. » En regard de ce portrait, un autre la présente comme fort aimable, en ajoutant que si, pour Bellini, « elle trompa le mari Crésus qui avait pour ainsi dire

acheté sa beauté férolement sensuelle, cela ne doit porter tort à son intégrité morale (!) ». Les amours de Bellini avec cette Giuditta durèrent de 1828 à 1834, c'est-à-dire pendant toute sa période de grande inspiration. Romani, son librettiste, pour se justifier, dit-on, du fiasco de *Beatrice di Tenda*, publia un article si plein d'âcres allusions à ces amours qu'il en résulta un scandale énorme. L'époux de la Giuditta eut recours aux tribunaux et obtint la séparation légale. Bellini aurait pu alors l'amener avec lui à Paris ; mais dans ses triomphes parisiens, s'il ne put l'oublier, il voulut certainement la tenir loin de son cœur...

\*  
\* \*

*Reyer et Wagner.*

Dans sa critique musicale, Reyer dit assez de bien de Wagner. Il voyait pourtant dans le musicien allemand un rival redoutable, dangereux surtout pour lui-même, en raison de l'identité des sujets de l'*Anneau de Nibelung* et de *Sigurd*. Il dut souffrir vivement lors de la création de *la Walkyrie* à Paris, en mai 1893. Son feuilleton du *Journal des Débats*, le 13 mai 1893, renferme cette phrase attristée et exquise : « L'ère wagnérienne est arrivée ; toute l'œuvre du maître y passera : *la Walkyrie* va alterner sur l'affiche avec *Lohengrin* ; puis viendra *Tristan et Yseult*, en attendant les *Maîtres Chanteurs* et le *Tannhäuser*. Le reste viendra fatallement... Le vent souffle de l'est. Et nous tous que le génie du Titan victorieux écrase, anéantit, ce qu'il nous reste à faire, après avoir jeté un regard douloureux vers le passé, c'est de saluer l'avenir et de tomber avec grâce. »

Vers la même époque, une toute jeune fille de Lyon écrivait à Reyer son enthousiasme pour *Sigurd*. Le vieux maître répondit à son admiratrice par le petit billet que voici, qui a son parfum de mélancolie :

Paris, 10 juillet 93.

*Mademoiselle,*

*Je vous laisse vos illusions, en vous priant de me les conserver jusqu'au jour où vous serez venue à Paris entendre la Walkyrie.*

*Bien respectueusement.*

E. REYER.

*(Revue musicale de Lyon, 15 juillet 1909.)*

\* \* \*

Il est question, parmi un certain clan de wagnériens habitant Lucerne, d'acquérir sur le lac la villa que Wagner habita à Tribschen de 1866 à 1872. On en voudrait faire un musée des souvenirs. La maison est restée, paraît-il, sensiblement pareille à ce qu'elle était alors. On voudrait éviter que cette jolie retraite, dans laquelle Wagner écrivit plusieurs de ses chefs-d'œuvre, ne devînt l'objet de convoitises intéressées. Elle se trouve sur un petit promontoire qui avance dans le lac des Quatre-Cantons, sur le parcours des bateaux qui vont de Lucerne à Stansstad et à Alpnach-Stad, au pied du Pilate.

\* \* \*

Dans *la Tribune de Saint-Gervais* (juillet 1909) : *De l'accompagnement du chant grégorien*, par l'abbé F. Brun. — *Les dix-sept quatuors de Beethoven*, par M. P. Coindreau. — *La Logique du Rythme musical*, par l'abbé C. Marcetteau.

\* \* \*

#### *Une parodie de Richard Strauss :*

Il manquait à la gloire de M. Richard Strauss la consécration de la parodie : elle vient de lui être accordée. Sir Charles Villiers Standford, le distingué symphoniste anglais, a fait exécuter le 9 juin, au Queen's Hall de Londres, ce qu'il appelle une « combinaison chimérique en quatre crises » intitulée *Ode à la cacophonie*. La première « crise » nous montre un thème connu de Schubert se débattant en vain contre le déchaînement des instruments à vent. On y voit aussi le chœur invoquant la déesse : « O toi, divine cacophonie, exerce ta puissance ! » La seconde crise débute par une mélodie lente pour clarinette-basse et violon, dans le genre du *Don Quichotte* de Richard Strauss. Viennent ensuite de nombreuses réminiscences plus ou moins bien assimilées de Debussy, puis la Déesse s'crie soudain : « Du bruit, encore du bruit, je veux du bruit ! » Et cet ordre est congrûment exécuté. Ce passage du texte en donne d'ailleurs une idée assez nette : « Soufflez, vous, trompettes, dans tous les tons à la fois, et déchirez l'air épouvanté ! Maintenant, le fifre strident doit s'appliquer à percer

les crânes jusqu'à la cervelle. Vous, pistons, beuglez, beuglez encore, et quant au trombone, que ses sons perçants couvrent la voix effrayante des chiens braques ! »

C'en est assez pour qu'on puisse imaginer ce que sont les deux dernières « crises ». Ajoutons cependant que le compositeur avait recommandé de corser l'orchestre par l'adjonction d'un « tambour Dreadnought » et de divers instruments bruyants, « actionnés par la vapeur, l'électricité et l'air comprimé ».

M. Charles Graves a écrit pour cette musique des vers fort spirituels ; mais on peut reprocher à sa critique de la musique de M. Strauss de manquer un peu de précision. Le public n'a d'ailleurs pas songé à formuler cette réserve, et l'*Ode to discord* a été accueillie avec un véritable enthousiasme. (*Le Courier musical* du 1<sup>er</sup> juillet 1909.)

#### *Critique musicale.*

L'administration du Casino d'Aix-les-Bains fait passer cette année dans les journaux de Lyon, par suite de traités de publicité, des comptes rendus des soirées théâtrales données dans la célèbre station. Ces articles panégyriques contiennent des opinions musicales un peu déconcertantes. Qu'on en juge par cet exemple :

« *Lohengrin*, l'opéra romantique du maître de Bayreuth, contient des pages d'une réelle beauté et d'une grande puissance.

« Wagner, en y apportant une note bien personnelle dans sa façon d'écrire, n'est nullement révolutionnaire.

« Le leit-motiv n'y règne pas en maître.

« Elle est avec *Tannhäuser* l'œuvre qui reste le plus accessible au public. Wagner les a reniées. C'est cependant à ces deux ouvrages qu'il doit sa popularité. »

Quelle reconnaissance ne devons-nous pas à une administration qui nous enseigne ainsi l'histoire de la musique !

#### *Un « Communiqué ».*

Celui-ci est dû à Mozart le père et parut le 25 octobre 1764 dans la *Frankfurter Zeitung*. Son but est d'annoncer un concert que de-

vaint donner Wolfgang-Amédée et sa sœur aînée. En voici la traduction : « Ma fille, qui a douze ans, et mon fils, qui en a sept, exécuteront les concertos des plus grands maîtres sur un clavecin avec ou sans queue ; mon fils jouera aussi un concerto de violon. Mon fils couvrira avec un drap les touches du clavier et jouera sur celui-ci comme s'il était découvert. De près, de loin, il reconnaîtra n'importe quel son ou quel accord donné sur un clavier, sur une cloche ou sur quelque autre instrument que ce soit. En dernier lieu, il improvisera autant qu'on le désirera, au choix, sur l'orgue ou sur le clavecin, dans toutes les tonalités, même les plus difficiles. Et ses exécutions sur l'orgue sont tout autres que sur le clavecin. »

\*  
\*\*

Je cueille dans *Comœdia* du 21 juillet quelques excellentes prescriptions d'hygiène à l'usage des personnes qui prétendent avoir de la voix... ou qui en ont une (ceci est plus rare, chacun le sait) :

Une jeune Américaine de quelque talent, cantatrice à ses moments perdus, est allée voir récemment M<sup>me</sup> Adelina Patti et lui a posé cette délicate question :

« Voulez-vous être assez bonne pour me donner quelques conseils d'hygiène vocale ?

— N'abusez pas de vêtements chauds et endurcissez votre corps contre les intempéries. »

Telle a été la première recommandation de l'illustre et célèbre cantatrice. Elle *développa* ensuite en ces termes :

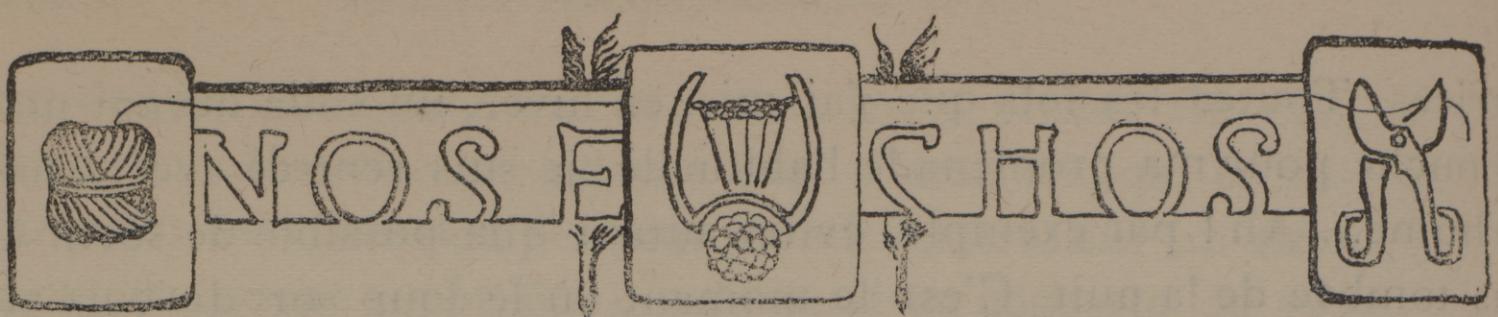
« J'ai conservé ma voix grâce à des précautions minutieuses et incessantes ; mais j'ai toujours pris grand soin de ne pas me laisser surprendre par les changements de température. On a écrit une quantité de sottises sur la peur exagérée que j'avais des rhumes et des bronchites. Rien de moins exact, ou du moins si je redoute le froid, je ne le montre pas. Je m'exerce, au contraire, à supporter, sans en souffrir, l'ardeur du soleil ou la glace hivernale. L'hiver, j'évite de faire trop de feu dans mes appartements, je passe au moins deux heures par jour à l'air libre, quel que soit le temps, je me promène à pied et en voiture découverte.

« N'ayez pas cette terreur du grand air qui rend les artistes si ridicules. Évitez les fourrures où disparaissent certaines canta-

trices. Toutes les fois que j'ai mis, en hiver, un voile devant ma bouche pour ma promenade habituelle, je suis rentrée avec... un rhume... Ah ! par exemple, évitez autant que possible de sortir à la tombée de la nuit. C'est le moment où le loup sort du bois et où les... chats descendant dans la gorge... »

VIVANT-DENON.





## VICHY

Le théâtre du Casino vient de donner avec un gros succès la première d'un ballet inédit, *le Cabrettaïre*, qui mérite de retenir l'attention, parce que cette œuvre implique des indications intéressantes sur le genre lui-même.

Les livrets de ballet sont trop souvent affabulés de façon exagérément conventionnelle. Leur fantaisie ne se relève d'aucune note d'art. Tel n'est pas le cas du *Cabrettaïre*, qui doit sa saveur très particulière à l'inspiration légendaire dont il dérive directement.

*Cabrettaïre* est un mot de patois auvergnat qui sert à désigner un musetteur ; et le musetteur, virtuose montagnard dont l'instrument primitif sait exprimer la mélancolie d'un site et rythmer l'allégresse des fêtes paysannes, est un personnage authentiquement pratique.

Notre « *Cabrettaïre* » se nomme Pierronnel ; on le reçoit avec empressement quand il arrive, un soir de moisson, la veille d'une fête. Mais Pierronnel s'endort, et pendant son sommeil, les fées d'Auvergne viennent lui voler l'embouchure de sa musette. Elles ne se contentent pas de rendre son instrument muet : elles entreprennent de séduire le malheureux *Cabrettaïre*. L'une d'elles, la fée des blés, y parvient si bien que Pierronnel est affolé d'amour. Il implore un baiser, mais le baiser de la fée tue celui à qui elle l'accorde.

Telle est la légende : tel est le livret qui a le bon esprit de ne le point altérer.

Si un compositeur était bien qualifié pour mettre en musique cette jolie légende auvergnate, c'était bien M. Versepuy, à qui l'on doit la transcription et l'harmonisation de tant de mélodies populaires d'Auvergne.

M. Versepuy a voulu que sa partition présentât symphoniquement les airs populaires de son pays, et cette tâche, il l'a accomplie avec autant de talent que de conscience artistique.

La bourrée et ses dérivés sont amenés et par l'action scénique et par la ligne même de la partition.

On pense bien, en effet, que le compositeur ne s'est pas astreint à n'utiliser que des airs populaires. Il leur a demandé la couleur locale, la poésie agreste, l'archaïsme ; mais tels ces maîtres décorateurs qui font un panneau d'art pour encadrer un médaillon antique, il a enve-

loppé ces mélodies montagnardes d'une polyphonie originale. Cela, sans parler de telles scènes traitées en drame lyrique, avec un constant souci de l'exactitude d'expression.

La chorégraphie du *Cabrettaïre* est l'œuvre de M. Soyer de Tondeur, l'excellent maître de ballet qui a su remarquablement coordonner les pas classiques et les danses populaires.

C'est lui également qui tenait le rôle de Pierronnel, le musetteur, rôle qui exige à la fois des qualités de mime et une virtuosité de danseur.

La fée des blés avait pour interprète M<sup>me</sup> Ducy Maire, une première danseuse étourdissante de brio.

M<sup>les</sup> Soso et Carrica, deux autres fées, firent montre de grâce et de talent.

L'ensemble du ballet était, du reste, d'une excellente tenue quant à la correction des figures et des pas.

Le public a beaucoup applaudi et l'œuvre qui plaît par son originalité poétique, pittoresque et musicale, et l'interprétation, grâce à laquelle on a pu apprécier l'ouvrage dans une ambiance artistique digne de l'intérêt qu'il présente à tous les points de vue. Il convient, pour cela, de féliciter M. Saugey.

L'orchestre, sous la direction nuancée de M. Rachet, a rendu supérieurement la partition de M. Versepuy.

RINALDO.



## L'ORPHÉON MUNICIPAL DE LA VILLE DE PARIS

Ce groupement de professeurs et d'élèves des cours d'adultes et des écoles communales, en tout neuf cents exécutants, a donné le 6 juillet dernier son concert annuel, sous la direction de son inspecteur général et chef réel, M. Auguste Chapuis, l'éminent professeur et compositeur. Malgré un temps exécrable, l'énorme salle du Trocadéro était bondée, du côté du public comme sur l'estrade, et le succès a été superbe. Par un entraînement logique, une émulation intelligente, une sorte de véritable enthousiasme évoqué et manifeste chez tous ces groupes chorals, depuis les enfants (ces enfants aux rythmes imperturbables qui nous ont ravis naguère dans *La Croisade des enfants*) jusqu'aux hommes et aux femmes dans la pleine maturité de leur voix, M. Chapuis arrive à des ensembles d'une unité et d'une précision vraiment étonnantes.

Le programme comportait, exprès, un peu de tous les genres d'orphéon : ensembles à l'unisson (l'*Hymne à la nature* de Beethoven) ; chœurs à toutes voix sans accompagnement (l'*Hymne à la musique* de M. Chapuis, d'un tour très remarquable, mais complexe et de grande

difficulté ainsi ; *Chant de l'alouette* de Mendelssohn, beaucoup plus simple) ; chœurs à toutes voix avec orchestre (l'*Hymne triomphal* de Lenepveu) ; chœurs à quatre voix mixtes (de Schumann ou Moniuskzo) ; chœurs pour voix de femmes (*Les Esprits* de B. Godard, qui furent bissés et donnèrent l'occasion d'une ovation à M. Chapuis) ; chœurs d'hommes (*La Chanson d'ancêtre* de Saint-Saëns, avec M. Déteneuille pour le solo) ; enfin chœurs d'enfants, petites « symphonies vocales », menuet, tambourin, ronde, *solfiés* avec une légèreté rapide, par les filles, les garçons, puis tous ensemble, et qui font autant d'honneur à la direction de M. Chapuis qu'à son mérite de compositeur.

Nous reparlerons de cette œuvre à tous points de vue si intéressante.

G. M.



## TOURNÉE DOIRE ET RABANI

MM. Doire et Rabani entreprennent en ce moment une grande tournée artistique en Allemagne, avec le concours de M<sup>mes</sup> Litvinne et Trouhanova, et d'un orchestre composé de premiers prix du Conservatoire. Ils nous ont donné à Paris la répétition générale de leur premier concert, qui a été fort réussie. Souhaitons bonne chance à ces voyageurs intrépides.

J. E.



## MONTPELLIER. — NIMES

Une très remarquable manifestation artistique, probablement unique en son genre, vient d'avoir lieu dans le Midi. Deux sociétés amies, la Schola de Montpellier et la Chambre musicale de Nîmes, se sont entendues pour appeler le quatuor belge Zimmer, qui a exécuté dans ces deux villes la série complète des quatuors de Beethoven. Le véritable inspirateur de cette manifestation fut le maître Ch. Bordes, dont le premier appel reçut un accueil enthousiaste de la part des administrateurs intelligents et éclairés de la Chambre musicale. De nombreux amateurs s'empressèrent de se grouper autour des courageux organisateurs et, par leur dévouement à l'art, permirent la réussite d'une entreprise qui paraissait irréalisable dans de modestes villes de province.

Le succès a été inespéré et est dû, non seulement à la beauté des œuvres exécutées, mais aussi aux qualités tout à fait rares des exécutants.

MM. Albert Zimmer, G. Ryken, L. Baroen et F. Doehard constituent

un quatuor fort homogène, bien équilibré, précis, clair, plein d'entrain et de feu, sobre d'effets. Ce sont des artistes modestes, convaincus et solides, dont l'unique but est d'exprimer la pensée contenue dans les œuvres qu'ils interprètent. Aucune recherche de l'effet extérieur et superficiel, le fini très remarquable des détails, beaucoup de netteté et de variété, une grande intensité d'expression : voilà ce qui a étonné et soulevé l'enthousiasme des auditeurs nîmois et montpelliérins. Une soirée a été particulièrement remarquable : c'est celle dans laquelle on a entendu à Nîmes successivement les quatuors VI, VII et XV ; ce jour-là le quatuor Zimmer a atteint à la beauté des plus grandes exécutions.

Il est à souhaiter que l'exemple donné par Nîmes et Montpellier soit suivi. Ch. Bordes a parfaitement traduit les sentiments des amateurs de ces deux villes en écrivant dans l'argument placé en tête du programme : « C'est une belle leçon de décentralisation artistique que nous donnons à la province française et dont nous avons tout lieu d'être fiers. »



## NANCY

La saison musicale à l'Exposition de Nancy bat son plein. On ne peut nier que, sous le rapport des jouissances réservées à l'oreille, les visiteurs qui, chaque jour par milliers, pénètrent à l'Exposition, n'ont que l'embarras du choix.

Ne cherchent-ils, ces visiteurs, qu'à se délasser sans vouloir se donner la peine de démêler les abstractions de la musique moderne ? sans désirer entr'apercevoir « l'état d'âme qui précède la pensée » et que rêvait Wagner ? Là, tout près, dans un élégant kiosque où philharmoniques, orphéons et musiques militaires se succèdent presque sans interruption, voilà de quoi les satisfaire ; des valses de Strauss alternent avec les musiquettes d'Audran et de Méhul. Plus tard, c'est l'orchestre de M. Allô qui, délicieusement, exécute les partitions, plus tarabiscotées, de Rossini ou de Verdi.

Dire que les abords du kiosque sont toujours débordants d'auditeurs est superflu. Le nombre de ceux qu'attirent encore les beaux « airs » qui bercèrent leur enfance ne semble pas avoir beaucoup diminué, malgré les efforts faits en vue de les amener à nos conceptions nouvelles en matière musicale.

Plus loin, à l'exèdre, l'orchestre de M. Pollain retient des centaines d'auditeurs. De l'exèdre, je ne dirai pas grand'chose, sinon qu'elle est sonore, très sonore même. Souvent, dans les *forte*, les cuivres et la batterie dominent aux dépens des cordes et des bois, et l'ensemble, de ce fait, n'a pas toujours l'unité qu'il faudrait. D'autre part, les sons parviennent à

l'oreille avec une amplitude considérable, comme s'ils émanaient d'un gigantesque résonateur. Résonateur ? l'exèdre n'est, à vrai dire, que cela, puisqu'elle épouse — en grand — la forme de cet instrument et qu'elle en rend tous les effets.

N'allez pas croire, au moins, que j'essaie de la discréder dans l'esprit des lecteurs qui ont bien voulu consentir à me suivre. N'allez pas croire, surtout, si vous venez visiter notre très intéressante exposition, qu'il ne faille pas vous y arrêter. Au contraire. La nouveauté de l'installation et son originalité sont tellement curieuses qu'elles ne peuvent manquer de frapper l'attention de tous ceux qui, de près ou de loin, s'occupent de musique et d'organisations de concerts. Mais l'auditeur agira sagement s'il prend la précaution de s'installer à une distance plus grande des exécutants que celle qu'il eût choisie dans une salle quelconque. Cette précaution prise, il jouira alors de tous les avantages de cette dernière sans éprouver les inconvénients : musique en plein air, acoustique parfaite, ensemble bien fondu, délicatesse et perceptibilité des moindres nuances, voilà, n'est-il pas vrai, plus qu'il n'en faut pour le captiver et l'engager à revenir. Les visiteurs de l'exposition le compriront dès le premier jour, qui vinrent applaudir, entre autres œuvres jouées, et l'Ouverture de *Phèdre*, et la *Nuit à Lisbonne*. M. Pollain dirigeait en public pour la première fois. Les applaudissements que, jurement, lui et son orchestre recueillent, sont une preuve du plaisir éprouvé par le public à l'audition d'œuvres conduites avec une si habile autorité.

Mais ce n'est pas tout. A côté des concerts très suivis dont je viens de parler, ont lieu, deux fois la semaine (mercredi et vendredi), à la salle des Fêtes de l'Exposition, d'autres concerts, classiques parfois, et dirigés par M. Guy Ropartz, directeur du Conservatoire de Nancy. M. Ropartz n'a guère, ce me semble, besoin d'être présenté. Chacun sait que, grâce à lui, nous avons tous les ans à Nancy une saison musicale des plus intéressantes. Ce que M. Ropartz a fait pour ses auditions du Conservatoire, il le fait aujourd'hui pour celles de l'Exposition. Initier le public aux beautés musicales anciennes et modernes, tel est le but qu'il a toujours poursuivi et réalisé. La Direction de l'Exposition a donc vraiment été bien inspirée en lui demandant de s'occuper des concerts classiques. Elle ne pouvait mieux choisir.

La salle où ils se donnent est un carré long qui rend ce qu'on en peut attendre. A la tribune, la maison Cavaillé-Coll a monté, gracieusement, un petit orgue expressif à un clavier et pédalier. Neuf jeux le composent. Quelques accords essayés, une fois la mise au point terminée, m'ont permis de constater qu'il est très puissant, en dépit de son petit volume. Dès qu'une pièce avec orgue sera inscrite au programme, nous pourrons juger, en connaissance de cause, des ressources que peut offrir l'instrument.

Quant à l'orchestre, composé d'excellents éléments, il est intéressant à plus d'un titre : équilibre des sonorités, cohésion parfaite, nuances bien observées, telles sont ses principales qualités. De plus, les chefs de pupitre jouent toujours bien « en dehors » les soli qui leur sont confiés. De tout cela on s'est aperçu à l'audition de la Symphonie de Franck, du *Roi d'Ys*, de Lalo, des Suites de l'*Arlésienne*, et aussi, dans l'Ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz. Pareilles remarques furent faites par M. Gabriel Fauré qui, lors de son festival, vint lui-même le diriger.

A cette solennité, les auditeurs étaient foule. Comment, avec des mots, rendre le charme si personnel et si élégant de la musique de M. Fauré ? Parfois, cette musique, délicate comme une frêle plante venue en serre, semble mal à l'aise devant un nombreux public. Dirait-on pas qu'elle se retient ? qu'elle a, d'une jeune fille, les pudeurs et les timidités ? Le cadre qui doit lui convenir et qui lui convient admirablement, c'est l'intimité ; le luxe raffiné d'un aimable épicurien, par exemple, et un jour discret comme elle. Exécutée dans un pareil milieu peuplé d'objets rares, de bibelots précieux — car, au fond, n'est-elle pas, elle aussi, une collection de bibelots finement ciselés, tels que, dans son art, aurait pu en orfèvrer un Pierre Germain ? — elle doit certainement produire chez l'auditeur une sensation pénétrante et douce.

Nous avons tous été ravis du programme élaboré par M. Fauré qui, à ses heures, est aussi un délicieux accompagnateur. Deux suites d'orchestre, celle de *Pelléas* et celle de *Shylock*, puis des mélodies, chantées avec beaucoup de sentiment par miss Eâton ; de jolies pièces pour orchestre : la *Pavane* et la *Sicilienne*, du chant, encore exécuté par M<sup>lle</sup> Marthe René, avec accompagnement d'orchestre, la célèbre *Berceuse*, que le violon de M. Heck murmura exquisement, enfin l'*Impromptu pour harpe*, où la virtuosité impeccable de M<sup>lle</sup> Bressler put se donner libre cours, c'était là le menu du festival auquel nous avions été conviés. Auteur et interprètes recueillirent d'amples moissons d'applaudissements.

Des festivals du même genre auront lieu prochainement à la salle des Fêtes de l'Exposition. On dit même que M. Colonne viendrait diriger l'*Enfance du Christ*. Nul doute que ces festivals soient aussi suivis que celui de M. Fauré. Je vous en parlerai la prochaine fois.

H. P.



## STUTTGART

### 45<sup>e</sup> FESTIVAL de l'*Allgemeiner deutscher Musikverein*.

Les assemblées et festivals de cette méritante société de musiciens allemands groupant les partis les plus divers, offrent chaque année des manifestations artistiques, de valeur inégale sans doute, mais dont l'intérêt

est toujours très grand. Cette fois encore, sans avoir révélé rien de vraiment *remarquable* au point de vue des œuvres présentées, cette série de concerts et de spectacles, de conférences et même de réceptions diverses, mérite l'attention du monde musical et surtout la reconnaissance des jeunes musiciens qu'elle a fait connaître au grand public.

Le festival comprenait, au point de vue purement musical, 2 concerts de musique de chambre, un grand concert symphonique, une conférence de M. Jaques-Dalcroze avec démonstration de sa méthode par une dizaine de ses élèves de Genève, enfin trois représentations de pièces modernes à l'*Interim Theater*.

Il est évident que, sur plus d'une œuvre, il est impossible de porter un jugement définitif après une simple audition et malgré les notes analytiques ajoutées au programme pour la plupart d'entre elles. En général, elles accusent toutes une science consommée de l'harmonie, du contrepoint, de l'orchestration, et les jeunes auteurs semblent trouver plaisir à nouer et à dénouer les fils souvent trop nombreux de leur trame musicale ; ils se font volontiers *virtuoses-compositeurs* et oublient parfois que tout cela n'est rien sans le sentiment profond, l'inspiration. Je ne m'arrêterai guère à ces exercices sans réel intérêt pour l'avenir et même le présent de la musique allemande, et j'en viens directement aux œuvres qui méritent, par leur fond même, l'attention des lecteurs.

Parmi les pages de musique de chambre qui toutes aussi sont de facture plutôt compliquée, il faut citer comme œuvre sérieusement mûrie et pensée, le *Quintette* de M. *Hans Pfitzner* (op. 23), dont les thèmes ont une signification, une valeur propre, et que l'auteur a fortement individualisés ; cependant, pour merveilleux et habile que soit l'enchevêtement de ces motifs dans un tissu harmonique souvent très complexe, il est évident aussi que cette individualisation à outrance nuit à l'unité et à la clarté de cette œuvre, qui reste néanmoins dans son ensemble hautement estimable. — Il y a peut-être aussi un peu de cet excès dans une composition vraiment personnelle de M. *Knud Harder*, un quatuor à cordes, op. 4 de ce très jeune musicien danois. Mais que cela est plein d'originalité et de promesses, dans les deux premières parties surtout, les plus développées au reste ! L'exposition de l'idée est toujours d'une clarté presque classique, et comme cette idée n'est jamais banale, l'intérêt et la sympathie sont immédiatement requis ; c'est ainsi que le début du second mouvement (*très lent*) fait réellement impression ; dans la suite cependant, les développements par trop polyphoniques font un peu oublier la pensée par les complications de la forme. Mais gageons que M. Harder, qui est une vraie nature de musicien, intelligent et travailleur, aura bien découvert à cette audition ce qu'il y a à corriger. Je ne crois pas trop m'avancer en lui prédisant un bel avenir.

Pour l'exécution de ces deux œuvres, très difficiles, le *Kammermusikverein*, de Munich, et le quatuor de Stuttgart (quatuor Wendling) ont droit

aux plus grands éloges. Dans le domaine de la *Sonate*, deux compositions très intéressantes sont à signaler: une sonate pour violon et piano (*si mineur*), de M. *Joseph Haas* (interpr. par MM. Carl Wendling et Max Pauer), et une « Sonate héroïque » pour piano, de *Waldemar von Bausznern*, admirablement jouée par M. Carl Friedberg.

A côté de ces pièces instrumentales, toute une série de lieder vient prendre place; il me serait impossible de les citer tous ici; mais il faut retenir les noms de quelques auteurs distingués en ce genre, où cependant peu d'originalité s'est manifestée. Le plus personnel de tous est incontestablement le compositeur suisse *Volkmar Andrae*; après lui, son compatriote *Othmar Schoeck*, enfin M. *Conrad Ansorge*. L'interprétation confiée à M<sup>es</sup> *Leydhecker* (alto), *Schmitz-Schweicker* (mezzo-sopr.) et M. *Ludwig Hess* (ténor) a été parfaite.

Au programme du concert symphonique, l'œuvre la plus importante était la grande symphonie en *si mineur*, op. 33, de M. *Fritz Volbach*. Elle est conçue suivant un large plan, s'affirme avec force, parfois même avec grandeur, et s'appuie sur une connaissance parfaite des ressources orchestrales. Le scherzo, qui est une page aux détails charmants, fut bissé d'enthousiasme; le finale, suivant un bel adagio, a pour motif principal un *alleluia* grégorien. L'orgue se joint ici à l'orchestre ordinaire, ce qui ajoute à l'impression de majesté qui se dégage de cette symphonie. Toutefois, ce n'est pas une affirmation de personnalité transcendante, pas plus que la charmante *ouverture* pour une comédie de Shakespeare de M. *Paul Scheinpflug*, qui a bien d'autres mérites du reste, ni le *Chant des Apostats*, pour chœur d'hommes et orchestre, de M. *Rudolf Siegel* (texte de Gottfried Keller). Un *Epilogue symphonique* pour une tragédie (?) de M. *Bæhe* et le finale du drame mystique *Mahadéva*, de M. *Félix Gotthelf*, sont, sans doute, mis en œuvre par d'excellents techniciens; mais c'est tout ce que je puis en dire. Comme dernier numéro de ce concert figurait l'*Hymne aux Artistes* de Franz Liszt, qui ne découragera certes pas nos jeunes compositeurs. M. Max Schillings a dirigé cette longue audition avec une ardeur, un enthousiasme, une science et une générosité qui font honneur à l'homme comme à l'artiste.

Sous la direction du même excellent chef eurent lieu les représentations de la *Princesse Brambilla*, de M. *Walter Braunfels*, et de *Misé Brun*, de M. *Pierre Maurice*. La troisième œuvre, jouée sous la direction de M. E. Band, était le drame mystique *Maja*, de M. A. *Vogl*, écrit il y a treize ans déjà et représenté pour la première fois l'an dernier à Stuttgart même. A vrai dire, musicalement, l'œuvre a de belles et émouvantes pages, au deuxième acte surtout; mais au seul point de vue dramatique, on peut lui faire bien des reproches, surtout celui de se perdre en longues tirades philosophiques qui compromettent en grande partie le premier acte. Ce n'est pas le mouvement ni la progression qui manquent aux deux autres œuvres, malgré quelques longueurs, notamment dans le tou-

chant drame lyrique *Misé Brun*, du compositeur genevois Pierre Maurice. Ce n'est ni bien profond ni très caractéristique, mais cela a le parfum toujours agréable des choses simples, dites sans prétention. Le sujet, d'après le roman provençal de M<sup>e</sup> Ch. Reybaud, est très dramatique et porte directement. L'auteur a su habilement se servir de chansons populaires de Provence qui ajoutent, par leur charme et leur vie, une note de couleur locale toujours bien fondue dans l'ensemble de la composition. Cela pourrait bien être une œuvre à succès en France, comme la *Bohème* de Puccini ; je la signale avec plaisir aux directeurs de théâtre. Voici enfin la *Princesse Brambilla*, du jeune musicien Walter Braunfels. Comme sujet ce n'est qu'une fantaisie de carnaval d'après un conte d'Hoffmann, et sa valeur est beaucoup plus dans la musique purement orchestrale et chorale que dans son essence dramatique. La verve et le coloris n'y manquent certes pas, et la science du compositeur n'est vraiment pas ordinaire. D'où vient cependant que cela ne laisse guère d'impression réelle et profonde ?

Il est à remarquer que pour les trois œuvres dramatiques représentées, les trois compositeurs ont chacun écrit le texte et la musique. L'orchestre et la troupe du théâtre de Stuttgart se sont remarquablement acquittés de leur tâche, souvent très difficile. Comme ensemble, unité, ce fut admirable ; personnellement, il faut citer surtout M<sup>mes</sup> Anna Sutter, Senger-Bettaque et Schönberger ; MM. Goltz, Holm et Weil.

Il me reste encore à dire un mot de la séance *Jaques-Dalcroze*, et je ne puis mieux résumer mon impression que par ce simple qualificatif : admirable ! Il est évident que la démonstration par les élèves du maître dispense de tout commentaire, de tout exposé. Le sens rythmique et plastique, expressif aussi, est remarquablement éveillé et cultivé chez ces jeunes filles et ces enfants, et se manifeste de la manière la plus harmonieuse ; le fond de cette éducation est essentiellement *musical*.

Il est à souhaiter qu'une méthode aux résultats si décisifs et si féconds trouve une expansion générale et vienne rénover des éducations incomplètes, fausses ou empiriques, qui sont malheureusement encore trop répandues.

Comme complément aux manifestations artistiques de ces journées, il faut ajouter une réception des musiciens au château mauresque « Wilhelma » par le roi et la reine de Wurtemberg, que M. Richard Strauss a gracieusement remerciés au nom de tous ; une réception par la ville de Stuttgart en son beau Rathaus ; enfin une excursion à Marbach, la patrie de Schiller, avec visite collective à la maison natale et au musée du grand poète de Souabe.

Dans l'assemblée générale, M. Richard Strauss a été élu président d'honneur, M. Max Schillings, président, pour l'année nouvelle. Le prochain festival aura lieu en 1910, à Zurich.

Stuttgart, juin 1909.

MAY DE RUDDER.

## LA SOCIÉTÉ GLUCK

Une société de ce nom vient de se fonder à Leipzig, par les soins de mon excellent ami le Rechtsanwalt Dr. Arend, le gluckiste le plus passionné qui soit en ce monde. A ses côtés nous remarquons MM. A. Pruefer, Hugo Riemann, L. Frankenstein, etc.

La société a pour but de provoquer un mouvement d'intérêt éclairé en faveur de la remise au théâtre des œuvres du maître, et surtout en faveur de la compréhension du génie de Gluck. Il s'agirait de faire naître une agitation d'ordre pratique et esthétique dont Gluck serait le centre et l'oracle. Souhaitons bonne chance à ce nouveau groupement.

J. E.



## CONCOURS DE CHANSONS MILITAIRES

Avant son départ du Ministère de la Guerre, M. Chéron a pris l'initiative d'un concours imprévu et tout à fait heureux. Voici le texte officiel de cette décision :

*Décision du Sous-Secrétaire d'Etat.*

« L'importance de la musique vocale dans l'armée n'est plus à démontrer. Elle réveille les énergies et stimule les enthousiasmes. Mais le plus souvent les soldats ne savent quoi chanter, faute d'éléments à cet égard. Il importe pourtant de ne pas oublier que le chant est un puissant moyen d'éducation morale.

« Le Sous-Secrétaire d'Etat décide donc la mise au concours d'un recueil de chansons militaires destinées soit aux troupes en marche, soit aux troupes en station.

« Ce recueil devra comprendre à la fois les vieilles chansons françaises et des chansons nouvelles d'un caractère patriotique.

« Le jury sera présidé par M. Gabriel Parès, chef de musique de la garde républicaine. Il comprendra des littérateurs et des musiciens.

« M. Parès soumettra au 1<sup>er</sup> Bureau une liste de musiciens, et le 1<sup>er</sup> Bureau la complétera par une liste de littérateurs. Cette double liste sera soumise le plus tôt possible au Sous-Secrétaire d'Etat. Aussitôt constitué, le jury réglera, pour être soumises au Sous-Secrétaire d'Etat et ensuite publiées, les conditions du concours.

« Paris, le 1<sup>er</sup> juillet 1909.

*« Le Sous-Secrétaire d'Etat,*  
*« Signé : HENRY CHÉRON. »*

## ÉCRITOIRES ET CLAVIERS

M<sup>me</sup> Wanda Landowska et M. Joachim Nin ayant passé au rang d'écrivains, on annonce que M<sup>me</sup> Marcelle Tinayre va entreprendre une tournée de concerts, et que M. Maurice Barrès nous initiera prochainement, en trente-deux séances, à l'*Histoire de la musique personnelle en Lorraine*.



## BIBLIOGRAPHIE

*Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft. Beihefte. Zweite Folge VII. Joh. Hermann Schein und das weltliche deutsche Lied des 17 Jahrhunderts...* von Arthur Prüfer (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908, VIII et 96 pp., 3 Mark).

M. Arthur Prüfer a déjà donné une bonne biographie de Schein. Il examine ici le *Venus Kränzlein* (1609), la *Musica boscareccia, oder Wald-Liederlein* (1621-1626-1628), diverses compositions de circonstance, les *Diletti pastorali* (1624) et le *Studenten-Schmaus, « einer löblichen Compagni de la Vino-biera praesentirt »* (1626). Il insiste sur le caractère national de ces œuvres de Schein et termine par une étude de la musique instrumentale de ce maître (danses et *canzoni* du *Venus-Kränzlein*, suites instrumentales du *Banchetto musicale*, 1617), où nous trouvons des observations fort instructives sur les formes, l'harmonie et l'instrumentation de ces pièces.

A. PIRRO.

EDGAR ISTEL. — *Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland.* (Collection : *Aus Natur und Geisteswelt*. Leipzig, Teubner, in-12, de 170 pp., 1 Mark 25.)

Il manquait un ouvrage d'ensemble sur le développement et la magnifique floraison du romantisme allemand dans le domaine de la musique. Cette lacune, le Dr E. Istel vient de la combler, et le petit livre qu'il publie dans la collection Teubner est gros de faits et d'idées. Assurément un sujet aussi vaste paraissait difficile à enfermer dans le cadre de la collection : *Aus Natur und Geisteswelt*. L'auteur a cependant triomphé de cette difficulté ; son travail constitue comme une synthèse, comme un raccourci du romantisme musical en Allemagne ; il en marque, avec une grande précision et un choix d'expressions très heureux, les tendances émancipatrices et les liens qui le rattachent au mouvement général des idées dans le premier tiers du xix<sup>e</sup> siècle. Malgré sa condensation et l'abondante documentation qui s'y trouve comprimée, le livre de M. Istel est d'une lecture facile et attachante. On y trouvera une foule de détails biographiques et esthétiques sur Weber, Spohr, Marschner, Schubert, Lœwe, Mendelssohn et Schumann...

L. DE LA LAURENCIE.

J. JOACHIM NIN. — *Pour l'Art.* (In-12, s. i., 1909, Paris.)

Que ceux qui n'aimeront pas cet ouvrage gardent prudemment le silence ; toute parole serait l'aveu de leur misère d'esprit ; tout effort à le contredire les compromettrait justement.

Si celui-là qui a péché lui jette la première pierre, elle tombera dans cette eau sans en troubler le pur cristal, et si les pierres sont plus nombreuses, elles n'en feront que plus sonore, plus vivant et plus émouvant le chant de cette onde qui va porter aux âmes attentives l'écho de sa douceur tout ensemble et de sa puissance.

Que plutôt sur ce cristal clair se penchent ceux qui ont péché, tous ceux-là qui prévariquèrent et qui prostituèrent la robe des mages sur le tréteau des bateleurs.

Ils démèleront les plis mauvais de leurs hypocrites visages ; ils toucheront la juste mesure de leur triste cupidité et peut-être, dans le silence, sentant leur misère et leur honte, comme il est dit dans les Écritures, tout le poil de leur chair se hérissera.

Il faudra bien qu'ils s'y contemplent et y éprouvent leur laideur, et que nous leur tendions en tous lieux, comme un impitoyable miroir, ces pages nées de la ferveur.

Déjà ma parole est tardive et ne peut prétendre à l'annonciation : beaucoup d'esprits lurent *Pour l'Art* qui tout aussitôt s'y affectionnèrent avec une égale passion : vertu des mots de la conscience et sortilège de l'amour.

Que de leurs estrades dédaigneuses, ornées de frivoles oripeaux, des habiles sourient, il n'importe. Un homme a dit ici ce qu'il convenait de dire : il l'a dit avec la saine vigueur d'une indignation passionnée.

Il dénonce les histrions qui souillent le temple de l'art et surchargent injurieusement de leurs turpides inscriptions les pures colonnes des chefs-d'œuvre.

Il flétrit les « marchands du temple » qui vendent chaque jour leurs dieux et cette époque où les Iscariotes étaient sans vergogne le paiement de leurs trahisons.

Il récuse les témoignages de ceux qui, mauvais serviteurs des maîtres, ne sont que les laquais des foules et s'emploient à bassement flatter les inclinations les plus viles.

Il réclame l'élargissement des horizons de la musique, et de déchirer l'injuste voile qui cache encore tant d'œuvres belles : et sa ferveur ayant accru ses sujets, en exige aussi l'ordonnance.

Et la flamme enfin qui l'anime se courbe avec humilité sous le vent pur venu des cimes où nous devons aller prendre les commandements de nos pensées.

En moins de cent pages, l'aveu d'une âme qui rachète nos lassitudes et qui, au nom d'un art qu'elle sait propager, oppose aux vociférations de la « foire sur la place » une parole noble, ardente et résolue.

Que ceux qui aiment la musique, et souffrent de la voir souillée, viennent puiser à cette source. Nous reconnaîtrons à leur grimace ceux pour qui l'onde en est amère.

## OUVRAGES REÇUS

- SAINT-SAENS C. — *Portraits et Souvenirs*. (Calmann-Lévy, 1909, in-12 de 330 pp., 3,50.)
- BELLAIGUE C. — *Les Epoques de la musique*, t. I et II. (Delagrave, 1909, 2 vol. in-12, chacun 3,50.)
- CART DE LAFONTAINE Henry. — *The King's Musick (1460-1700)*. (London, Novello, 1909, in-4° de 522 pp.)
- MAGNETTE Paul. — *Contribution à l'histoire de la Symphonie post-beethovenienne (1824-1909)*. (Publié en autocopie, in-12.)
- BAUX Emile. — *Notes et documents inédits sur l'Opéra-Comique*. (Fischbacher, 1909, in-8° de 46 pp., avec fac-similés.)
- LICHTENBERGER Henri. — *Wagner*. (Collection des *Maîtres de la musique*, Alcan, 1909, in-12.)
- VAN AERDE Raymond. — *Cyprien de Rore, sa vie et ses œuvres*. (Malines, A. Godenne, 1909, in-4° de 70 pp.)
- BORD Gustave. — *Rosina Stoltz (1815-1903)*. (H. Daragon, 1909, in-12, 3,50.)
- CHILESOTTI Oscar. — *Biblioteca di rarità musicali. Partite di G. Frescobaldi*. (Ricordi, in-4° de musique.)
- GASTOUÉ Amédée et LESABLAIS H. — *Jeanne d'Arc*, scénario avec musique, en trente tableaux d'après nature. (Maison de la Bonne Presse, 1909, in-4° obl. de 28 pp.)
- ARTARIA F. et BOTSTIBER H. — *Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria*. (Vienne, Artaria, 1909, in-8° de 100 pp.)
- ENGL J.-E. — *J. Haydns handschriftliches Tagebuch*. (Leipzig., Breitkopf, 1909, in-8° de 60 pp.)
- SCHEUERLEER. — *Het Musiekleven in Neerderland*. (Lahaye, 2 vol. in-4° de 432 pp., Florins 22,50.)
- EUTERPE. — *Collection of madrigals and other english vocal music of the 16th et 17th centuries. Edited by Kennedy Scott, published by the Oriana madrigal Society* vol. IX. (London, Breitkopf, 1909, in-4°.)
- LINEF (Eugénie). — *The peasant songs of Great Russia. Published by the Imperial Academy of Science*. (Petersburg, 1909, in-4° de 150 pp., fr. 5.)
- MITJANA (Rafael). — *L'orientalisme musical et la musique arabe*. (Stockholm, 1906, in-8°.)
- *En Bibliografisk Visit i Uppsala Universitets Biblioteks Musikavdelning*. (Stockholm, 1908, in-4°.)
- *Cincuenta y cuarto Canciones españolas del siglo XVI. Cancionero de Uppsala*. (Uppsala, 1909, in-12, 57 pp.)

---

# Société Internationale de musique

---

## SOMMAIRES DES PUBLICATIONS INTERNATIONALES

### SOMMAIRE DU BULLETIN DE MARS 1909

*Mitteilungen über den III. Kongress der Internationale Musikgesellschaft in Wien.*

*JOSEF LANNER's Fort-leben im Volksliede*, par RAIMUND ZODER (Wien).

*A Schubert Song Analysed*, par DONADL FRANCIS TOWEY (London).

*Notiz über den Nachlass Agostino Steffani's im Propaganda-Archiv zu Rom*, par Alfred EINSTEIN (München).

*Conférences sur la musique. — Notes. — Critiques de livres. — Critiques de musique. — Revue des journaux. — Catalogue de libraires. — Erwiderungen. — Communications de la Société Internationale de Musique.*

### SOMMAIRE DU BULLETIN D'AVRIL 1909

*M. Maurice Ravel*, par M.-D. CALVOCORESSI (Paris).

*Impressions of Strauss « Elektra »*, par Alfred KALISCH (Londres).

*Johann Hermann Schein, Sämtliche Werke*. Bd. 3, par Rudolf SCHWARTZ (Leipzig).

*Extraits du Bulletin français de la S. I. M. — Conférences sur la musique.*

*Notes. — Critiques de livres. — Revue des journaux. — Répliques. — Communications de la Société Internationale de Musique.*

### SOMMAIRE DU BULLETIN DE MAI 1909

*Anträge auf Änderungen der Satzungen der I. M. G.*

*Mitteilungen über die Haydn-Zentenarfeier und den III. Kongress der Internationale Musikgesellschaft in Wien vom 25-29 mai 1909.*

*Friedrich Wilhelm Zachow als dramatischer Kantatenkomponist*, par Alfred HEUSS (Leipzig).

*St. Cecilia as Musical Saint*, par R. E. BRANDT (Londres).

*Zur Cembalofrage*, par Karl NEF (Bâle).

*Extrait du Bulletin français de la S. I. M. — Conférences sur la musique aux collèges en été 1909. — Conférences sur la musique. — Notes. — Critiques de livres. — Revue des journaux. — Catalogues de librairie. — Communications de la Société Internationale de Musique.*

## SOMMAIRE DU BULLETIN DE JUIN 1909

*Hauptversammlung der I. M. G., Wien, den 29 mai 1909.*

*Der Volksgesang zur Zeit der Kirchentonarten, par Ludwig RIEMANN (Essen).*

*New Works in England (V).*

*The London « Worshipful Company of Musicians ».*

*Zur Cembalofrage, par Richard BUCHMAYER (Dresden).*

*Extraits du Bulletin français de la S. I. M. — Conférences sur la musique. — Notes. — Critiques de livres. — Critiques de musique. — Revue des journaux. — Communications de la Société Internationale de Musique.*

## SOMMAIRE DU BULLETIN DE JUILLET 1909

*Resolutionen die auf dem III. Kongres der I. M. G. gefasst wurden.*

*Die Wiener Haydn-Zentenarfeier und der III. Kongress der I. M. G., par Alfred HEUSS (Leipzig).*

*The « Trojans » of Berlioz.*

*Vom Mainzer Musikfest, par Hermann ROTH (Leipzig).*

*Das Neunte Kammermusikfest in Bonn, par L. SCHEIBLER (Godesberg).*

*Sommaire du Bulletin Français de la S. I. M. — Notes. — Critiques de livres. — Revue des journaux. — Catalogue de librairies. — Communications de la Société Internationale de Musique.*

## SOMMAIRE DU RECUEIL D'AVRIL-JUIN 1909

*JEAN MARNOLD. — Les fondements naturels de la musique grecque antique.*

*A. CHYBINSKI. — Zur Geschichte des Taktenschlagens in der Epoche des Mensuralmusik.*

*K. NEF. — Die Stadtpfeiferei in Basel (1385-1814).*

*A. ARNHEIM. — Ein Beitrag zur Geschichte des einstimmigen weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17 Jahrhundert.*

*W. H. CUMMINGS. — Dr. John Blow.*

*W. PREIBISCH. — Quellenstudien zu Mozart's « Entfuehrung ».*

*W. ALTMANN. — Aus Gottfried Weber's brieflichem Nachlass.*

## SOMMAIRE DU RECUEIL DE JUILLET-SEPTEMBRE 1909

*JOSEPH GREGOR. — Die deutsche Romantik aus den Beziehungen von Musik und Dichtung. W. H. Wackenroder.*

*KARL NEF. — Die Musik in Basel. Von den Anfängen im 9. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.*

W. H. GRATTAN FLOOD. — *The English Chapel Royal under Henry V and Henry VI.*

WILIBALD NAGEL. — *Das Leben Christoph Graupner's.*

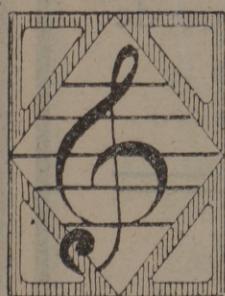
HUGO LEICHTENTRITT. — *Zur Verzierungslehre.*

H. WASCHKE. — *Eine noch unbekannte Komposition J.-S. Bach's.*

WILIBALD NAGEL. — *Zu Nikolaus Erich.*



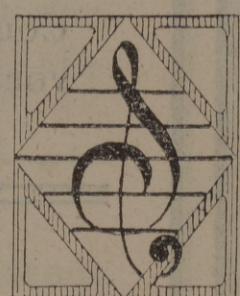
# CHEMINS DE FER P.L.M.



Mouvement de Valse

3/8

La Bour-re-io d'Au-bergno, la Bourre io d'Au-bergno, la bourre io d'Aubergne, la bourre io bo  
bien la labour re io d'Au-bergno bobien quand soun qua treun quero mer quand soun qualiv en qui ra mei quand soun dei.



**CARTES D'EXCURSIONS**  
(Individuelles ou de Famille)  
**EN AUVERGNE, LES CÉVENNES, ETC...**  
délivrées du 15 Juin au 30 Septembre au départ  
de toutes les gares du Réseau P.L.M.

Consulter le Livret-Guide Horaire P.L.M. mis en vente au prix de 0'50 dans toutes les gares P.L.M.

# COURS ET LEÇONS

## PARIS

### CHANT

Mmes

**Marguerite Babaïan**, Leçons de chant, 17, rue Denfert-Rochereau.

**Suzanne Labarthe**, des concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi.)

**Lenoël-Zevort**, officier de l'Instruction publique, directrice du cours municipal de déclamation (Ville de Paris), Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.

**Frida Eissler**, 69, avenue d'Antin.

**Courtier-Dartigues**, 56, rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

**Charles Sautelet**. Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

### ORGUE ET HARMONIE

MM.

**H. Dallier**, organiste de la Madeleine, professeur au Conservatoire. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue, 7, boulevard Pereire.

**Gaston Knosp**, harmonie et composition, 3, rue Maître-Albert.

**Jean Poueigh**, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

### PIANO

MM.

**Paul-E. Brunold**, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

**J. Jemain**, piano, harmonie, contrepoint et fugue, 76, rue de Passy.

*On cherche à acheter un exemplaire complet de : Fétis, Biographie Universelle des Musiciens, édition comprenant les volumes supplémentaires publiés par A. Pougin. Écrire à la rédaction de l'S. J. M.*



**Ricardo Vinès**, 45, rue Poncelet,  
Cours et leçons de piano.

Mmes

**Cabre**, élève de G. Falkenberg,  
41, rue de Seine. Leçons de  
piano et de solfège.

**M. Guilliou**, 33, rue de l'Abbé-  
Grégoire. Piano, solfège, ac-  
compagnement. Cours d'his-  
toire de la musique avec audi-  
tions.

**Wanda Landowska**, 24, rue  
Jacob. Leçons et cours de  
piano.

### **VIOLONCELLE**

M.

**Minssart**, des concerts Colonne,  
45, rue Rochechouart. Leçons  
de violoncelle et d'accompa-  
gnement.

### **VIOLON**

MM.

**Charles Bouvet**, officier de l'Ins-  
truction publique, 42, avenue  
de Wagram. Leçons de violon  
et d'accompagnement.

**H. de Bruyne**, des concerts La-  
moureux, 29, rue de Maubeuge.  
Leçons particulières de violon  
et d'accompagnement.

**Claveau**, 6, rue des Ursulines.  
Professeur à la *Schola Canto-  
rum*. Leçons particulières.

**Ywan Fliege**, Leçons de violon  
et d'accompagnement, 287,  
boulevard Saint-Germain.

**Pomposi**, 75, rue Mozart, Leçons  
de violon et d'accompagne-  
ment.

**Henri Schickel**, des Concerts  
Lamoureux, 5, rue d'Enghien.  
Leçons de violon et d'accompa-  
gnement.

### **CLARINETTE**

M.

**Stiévenard**, des concerts Lamou-  
reux, 11, rue Henner. Leçons  
de clarinette et d'accompagnement.

### **PROVINCE**

#### **LYON**

**M. A. Guichardon**, professeur au  
Conservatoire. Cours et leçons  
particulières de violon et d'ac-  
compagnement, 24, rue Rabe-  
lais.

#### **PAU**

**M. Paul Maufret**, 29, rue Carnot.  
Leçons de piano et d'harmonie.

## **ÉCOLE BEETHOVEN**

dirigée par **M<sup>me</sup> M. Balutet**, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano,  
solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles  
normales. 1<sup>re</sup> Section : Amateurs ; — 2<sup>re</sup> Section : Artistes se prépa-  
rant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3<sup>re</sup> Section : Cours par  
correspondance.

# GAVEAU

## FACTEUR DE PIANOS

Siège Social : 45 et 47, rue de la Boëtie (VIII<sup>e</sup>) - PARIS

Rayon spécial de musique — SALLES  
— (ente et abonnement) — DE  
Téléphone : 528-20. ♪ ♪ ♪ CONCERT  
♪ ♪ Adresse télégraphique :  
GAVEAU-PIANOS - PARIS



Usine modèle à Fontenay-  
sous-Bois (Seine). ♪ ♪ ♪ ♪ ♪  
Agence générale à Bruxelles.

Dépôt des éditions de la S. I. M.



### MEMBRE DU JURY — HORS CONCOURS

BARCELONE 1888, MOSCOU 1891, CHICAGO 1893, AMSTERDAM 1895,  
PARIS 1900.

### DIPLOMES D'HONNEUR

AMSTERDAM 1883, ANVERS 1885, BRUXELLES 1888.

### GRANDS PRIX

HANOÏ 1893, LIÉGE 1905.

# AGENCE MUSICALE

E. DEMETS, 2, rue de Louvois  
PARIS (II<sup>e</sup> Arr<sup>t</sup>)

## ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de la tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargeera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant classique, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

*Mercure musical, 1<sup>er</sup> octobre 1905.*

## ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

### CHANT ET PIANO

**Bardac** (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier).

*Net 4 »*

— « Trois Stances » (J. Moréas) . . . *Net 3 »*

— « Cinq Mélodies » (divers)

*Net 5 »*

**Bertelin** (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain).

*Net 10 »*

— La Chimère (A. Samain).

*Net 2 50*

**Chansarel** (R.). Sonnet élégiaque (de Ronsard).

*Net 2 »*

— Requiem d'amour (L. Tailleade) . . . *Net 1 50*

— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire) . . *Net 2 50*

**Couperin**. Pastorale, air sérieux . . . *Net 1 70*

**De Crèvecoeur** (L.). Déembre (G. de Fontenay).

*Net 1 70*

— La tendre Famille, Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala » *Net 3 »*

**Déodat de Séverac**. Chanson de Blaisine M. Magre.

*Net 1 50*

— Le Chevrier (P. Rey).

*Net 1 70*

— Les Cors (P. Rey).

*Net 2 »*

— L'Eveil de Pâques (Verhaeren) . . . *Net 1 70*

— L'Infidèle (Maeterlinck).

*Net 1 70*

**Duparc** (H.). La Fuite (Th. Gautier), duo pour Soprano et Ténor. . . *Net 2 50*

**Komitas Wardapet** La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. . *Net 10 »*

**Locard** (P.). Juin (Leconte de Lisle), pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes et P.

*Net 3 »*

**Mel-Bonis**. Epithalame (chœur pour 2 voix de femme et P.). *Net 2 50*

**Nazare Aga** (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies

de A. Renaud). *Net 8 »*

**Ravel** (M.). L'Anne jouant de l'Espinette. *Net 1 70*

— L'Anne qui me jecta de la neige (Epigrammes de Cl. Marot). . . *Net 1 70*

### PIANO

**Bardac** (R.). « Horizons ».

Les Cloches de Casbeno.

Jeux. Sur la Tresa. *Net 4 »*

**Bréville** (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré.

Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck.

*Net 5 »*

**Collin** (C.-A.). Ricordando.

*Net 1 70*

**Groz** (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeois et rustiques.

III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir.

*Net 8 »*

**Hennessy** (S.). « Au village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau. . . . *Net 5 »*

**Inghelbrecht** (D.-E.). Suite petite-russe. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Coeur. Chant du Soldat. . . *Net 7 »*

**Labey** (M.). Sonate en 4 parties. . . . *Net 8 »*

— Symphonie en *mi* (à 4 mains). . . . *Net 8 »*

**Ladmirault** (P.). Variations sur des airs de biniou trécorois (à 4 mains). *Net 4 »*

**Mel Bonis**. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). *Net 7 »*

**Pouéigh** (J.). « Pointes séches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs.

*Net 4 »*

**Ravel** (M.). Jeux d'eau.

*Net 3 35*

— Pavane pour une infante

défunte. . . . *Net 2 »*

— « Miroirs ». Noctuelles. Oi-

seaux tristes. Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. . . . *Net 10 »*

**Thirion** (L.). Sonate en 4 parties. . . . *Net. 7 »*

### VIOLON ET PIANO

**Alquier** (M.). Sonate en 4 parties . . . *Net 10 »*

**Bertelin** (A.). Sonate en 4 parties . . . *Net 10 »*

**Leclair** (J.-M.). 1<sup>re</sup> série du 1<sup>er</sup> livre, op. 3 (1 à 6)

*Net 15 »*

— 2<sup>e</sup> série du 1<sup>er</sup> livre, op. 3 (17 à 12). . . *Net 10 »*

**Munktell** (H.). Sonate en 4 parties. . . . *Net 8 »*

**Pouéigh** (J.). Sonate en 4 parties. . . . *Net 8 »*

### FLUTE ET PIANO OU HARPE

**Inghelbrecht** (D.-E.). Deux esquisses antiques.

Dryades. . . . *Net 1 50*

Scaphé. . . . *Net 1 70*

**Mel Bonis**. Sonate. . . . *7 »*

### ALTO ET PIANO

**Labey** (M.). Sonate *Net 7 »*

### VIOLONCELLE ET PIANO

**Mel Bonis**. Sonate. *Net 6 »*

### TRIOS

**Mel Bonis**. Suite pour flûte,

violon et piano. *Net 5 »*

— 2 trios pour violon, vio-

loncelle et piano :

Matin. . . . *Net 4 »*

Soir. . . . *Net 3 »*

### QUATUORS

**Mel Bonis**. Quatuor piano,

violon, alto, violoncelle.

*Net 12 »*

**Seits** (A.). Quatuor pour ins-

truments à cordes. *Net 12 »*

### QUINTETTES

**Lacroix** (E.). Quintette pour

piano et cordes. *Net 15 »*

**Sachs** (Léo). Op. 77. Quintette

pour piano et cordes.

*Net 12 »*

# "LA BALANCE" (VIESSY)

*Revue Russe de Littérature et d'Art*

1909 Sixième année

POÈMES -- NOUVELLES -- ROMANS -- ESSAIS INÉDITS SUR LA LITTÉRATURE, LES ARTS ET LES SCIENCES -- COMPTES RENDUS SUR LES LIVRES NOUVEAUX PARAÎSSANT SOIT EN LANGUE RUSSE, SOIT EN TOUTE AUTRE LANGUE -- "LA BALANCE" ANNOTERA TOUS LES LIVRES NOUVEAUX QUI LUI SERONT TRANSMIS EN QUELQUE LANGUE QU'ILS SOIENT -- "LA BALANCE" PARAIT CHAQUE MOIS EN LIVRAISONS D'UN GRAND FORMAT AVEC DESSINS (NOIRS ET EN COULEURS) DES ARTISTES RUSSES ET ÉTRANGERS -- PRIX D'ABONNEMENT POUR L'UNION POSTALE : 18 FR. PAR AN -- DIRECTEUR : SERGE POLIAKOFF --

BUREAUX : MOSCOU, Place de Théâtre, Métropole, 23.

## Revue de Hongrie

paraissant tous les mois

La REVUE DE HONGRIE est une revue hongroise rédigée en langue française.

Elle publie des articles écrits par des hommes d'Etat, des littérateurs, des savants hongrois, et ayant trait à la Politique, à la Littérature, aux Sciences, aux Beaux-Arts, aux Finances, à l'Economie Sociale, à l'Histoire, etc.

La REVUE DE HONGRIE s'occupe de toutes les questions qui, à un point de vue général, peuvent, en mettant en relief les choses de Hongrie, intéresser l'étranger et notamment le lecteur français. Elle compte également des collaborateurs dans tous les pays et publie des articles d'un intérêt général qui lui donnent un caractère international.

La REVUE DE HONGRIE est une tribune ouverte à tous, elle restera indépendante de toute influence de parti.

La REVUE DE HONGRIE est l'organe de la Société Littéraire Française de Budapest.

Prix de l'Abonnement { Hongrie et Autriche. Un an, 25 cour. — Six mois, 15 cour.  
Etranger (Union postale.) — 30 francs. — 20 francs.

Prix de la livraison : 2 cour. 50 c.

Un numéro spécimen est envoyé franco sur demande.

FABRICATION EXCLUSIVEMENT ARTISTIQUE

**Pianos Mustel**

Uniquement à grand cadre en fer et cordes croisées avec système spécial de tablage qui assure à la sonorité le plus large développement et une extraordinaire prolongation.

**Orgues Mustel**

Une réelle petite symphonie sous les doigts d'un seul. Depuis plus d'un demi-siècle les instruments les plus artistiques du monde.

**Célestas Mustel**

La seule nouveauté instrumentale qui ait pris une place définitive dans l'orchestre depuis cinquante ans.



HUIT GRANDS PRIX ET TROIS CROIX DE LA LÉGION D'HONNEUR

**MUSTEL & Cie**

USINE A PARIS: 48, RUE PERNETY

PARIS: 46, rue de Douai, 46

LONDRES: 41, Wigmore Street, 41