

REVUE MUSICALE

S. I. M.

publiée par la Société Internationale de Musique (Section de Paris)



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE.

Notre enquête sur l'Enseignement musical : Quelques documents nouveaux.

LETTRES DE BOIELDIEU, par P.L. ROBERT. ♣ EUTERPE AMBIGUA, par L. GANDILLOT. ♣
 LA MUSIQUE DES ROIS D'ANGLETERRE (de 1500 à 1700) par J. ECORCHEVILLE.
 LE MOIS : La Musique à Paris, par GASTON CARRAUD. Lettres du Japon, d'Allemagne et d'Angleterre.
 LES LIVRES. ♣ NOS ÉCHOS.

RÉDACTION :
 22, RUE ST. AUGUSTIN
 PARIS.

Le numéro : France et Belgique fr. 1.50 Union : 2 fr.
 Un an : — — fr. 15.00 — 20 fr.

ADMINISTRATION :
 Librairie CH. DELAGRAVE
 15, rue de Soufflot, Paris.

Paraissant le 15 de chaque mois.

BULLETIN

DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE

DES

AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ DE PATRONAGE

M. le Président de la République.

M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.

M. G. FAURÉ, Directeur du Conservatoire.

M. H. MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

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

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, de l'Institut.
M. LOUIS BARTHOU, député, ministre de la justice.

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

M. ADOLPHE BRISSON, homme de lettres.

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SÉCRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, docteur ès lettres.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.

M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, directeur général honoraire au ministère des finances.

M. GUSTAVE BERLY, banquier.

M. LÉON BOURGEOIS, sénateur, ancien ministre.

M. FRANZ CUSTOT.

M^{me} MICHEL EPHRUSSI.

M. GEORGES GAIFFE.

M. FERNAND HALPHEN.

M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M. LOUIS HAVET, de l'Institut, professeur au Collège de France.

M^{me} DANIEL HERMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.

M^{me} GEORGES KINEN.

M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALES.

M^{me} THÉODORE REINACH.

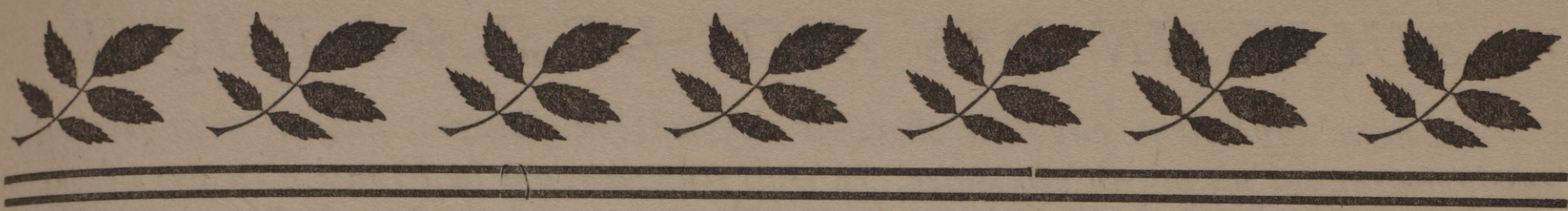
M. ROMAIN ROLLAND, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SÉLIGMANN-LUI.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.

M. JEAN WEBER, agrégé de l'Université.



NOTRE ENQUÊTE

SUR L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Quelques documents nouveaux

L'article de notre éminent collaborateur, M. Bourgault-Ducoudray, nous a valu un grand nombre de lettres, particulièrement de province. Nous ne pouvons malheureusement en citer que quelques unes. La première émane d'un pédagogue, qui s'est spécialement consacré à cette passionnante question de l'art à l'école. La seconde est d'un élève qui rappelle ses souvenirs. L'une et l'autre montrent que c'est par l'émotion et non par l'enseignement théorique que s'introduira dans nos établissements secondaires et primaires l'esprit et le goût de la musique. La musique doit être une passion avant de devenir une discipline.

Monsieur,

N'est-ce point votre avis, que lorsqu'il s'agit d'art, avant de demander un effort au cerveau, il faudrait émouvoir l'âme ?

S'il ne suffit pas, pour avoir des connaissances musicales d'être abonné à l'Opéra, je crains que la connaissance des règles de Solfège soit tout aussi insuffisante pour obtenir ce résultat.

Ici même, j'ai eu la joie de constater les résultats obtenus par une enthousiaste de la musique, qui applique cette méthode "sentimentale".

Elle procède très simplement : avant de parler de la musique, elle fait connaître le musicien, explique ses enthousiasmes, note ses passions, s'attriste à ses douleurs ; entre temps, elle fait entendre les pages inspirées aux heures décisives. De la sorte, les auditeurs saisissent bientôt le côté humain, expressif, cette flamme qui doit briller dans toute œuvre d'art vraiment digne de ce titre ; sans laquelle il n'y a pas de beauté.

iv BULLETIN DES AMIS DE LA MUSIQUE

Il ne m'appartient pas de rechercher comment on pourrait donner pratiquement cet enseignement qui me paraît nécessaire. Je crois seulement que la France n'est pas dépourvue d'artistes, et que si la partie administrative du pays savait le leur demander, ils seraient tout dévoués à cette cause.....”

“ Voici quelques souvenirs d'enfance, d'écolier de l'école villageoise, souvenirs tout à fait ruraux.

L'ensemble des élèves, une vingtaine environ, possédait de tête, un fonds de chansons, dont beaucoup étaient tirées du recueil de M. Bouchor. Ces chants, appris depuis longtemps, passaient chaque année, des lèvres des anciens sur les lèvres des nouveaux, qui les apprenaient à leur tour. Je ne puis mieux comparer cette manière, qu'à celle des druides gaulois enseignant à leurs élèves les légendes sacrées.

A quoi servaient ces chants ? A chaque entrée ou sortie de classe, ne fut-ce que pour une récréation de dix minutes, nous entonnions en chœur l'un d'entre eux, dont les premières notes avaient été données par le maître. Jamais nous n'avons failli à un tel usage.

Quand les plus jeunes savaient écrire, ils copiaient ces chants sur un cahier, soit d'après le cahier d'un autre, soit d'après le livre lui-même, soit d'après d'autres livres. Oh ! ce livre de M. Bouchor, avec quel respect on en retournait les feuillets glacés, et on en admirait la couverture ornée ! Je possède encore ces cahiers.

De temps à autre, nous apprenions un chant nouveau. Pendant plusieurs Jeudis et Dimanches, surtout l'hiver, nous nous réunissions dans la salle d'école, et, aidés par le piston, dont jouait un complaisant voisin, nous répétions le chant jusqu'à le savoir. Ainsi, se renouvelait notre fonds, à mesure que nous laissions de côté les chansons surannées ou trop anciennes...

Je puis dire que nous n'avons jamais fait de solfège proprement dit, ni appris quoi que ce soit de la musique ; nous ne faisons qu'émettre des sons musicaux. Le chant était au commencement et à la fin de tout mouvement qui se faisait dans la classe.

Cette manière de comprendre la musique et de l'enseigner servait, surtout par les paroles des chants, de moyen mnémotechnique pour l'instruction des jeunes enfants. C'étaient des leçons de choses, dont on se souvenait plus facilement que de celles faites par le maître.

En outre, j'ai remarqué que l'habitude de chanter développa chez plusieurs le sens musical. Devenus hommes, quelques-uns se mirent à apprendre la musique, et y prirent goût. De là proviennent souvent les fanfares villageoises...

Vous demandez si la musique aurait un résultat efficace sur nos camarades ? Ce serait un côté de l'éducation au lycée, ce serait un moyen d'y faire rentrer cette chose indispensable qu'on en a banni, et d'empêcher que nous devenions des hommes propres à tout faire ; ce qui est vrai pour la plupart d'entre nous. Puis, la musique, en créant l'état d'émotion favoriserait la victoire des bons sentiments dans le cœur, et l'on ne tient l'homme que par ses sentiments...

G. élève de Rhétorique.

Nous publierons en décembre le rapport soumis par M. Guy Ropartz au dernier Congrès des Instituteurs à Nancy, et que le très distingué Directeur du Conservatoire Nancéien a bien voulu nous confier.

BULLETIN DES AMIS DE LA MUSIQUE v

NOS INFORMATIONS

Sous cette rubrique, nos amis trouveront désormais les nouvelles qui intéressent particulièrement l'organisation et l'activité de la Société. Nous les prions instamment de bien vouloir, à leur tour, nous communiquer les idées, les projets et les réflexions qui pourraient ici prendre place et que nous serions ravis d'accueillir.

Nous sommes heureux de porter à la connaissance de nos Amis, que M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts a bien voulu nous honorer de son haut patronage, par une lettre infiniment obligeante que nous tenons à publier ici

Monsieur le Secrétaire Général,

Vous avez bien voulu me demander de faire partie du Comité d'Honneur de la Société Française des Amis de la Musique.

Je vous remercie vivement de votre attention à laquelle je suis très sensible, et je suis heureux de pouvoir, en acceptant l'offre aimable qui m'est faite, donner à cette Société une marque d'intérêt.

Agréez, Monsieur le Secrétaire Général, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

*Le Ministre de l'Instruction Publique
et de Beaux-Arts.*

C'est à la haute intervention de notre éminent Vice-Président M. Louis Barthou, Ministre de la Justice, que nous devons ce précieux patronage. Nous lui en exprimons toute notre respectueuse gratitude.



Ainsi que nos Amis le savent, notre Conseil d'Administration, certain d'être l'interprète de leurs vœux, a décidé que l'effort de la Société Française des Amis de la Musique se préciserait, pendant sa première année, sur les deux points suivants :

1°). — L'étude et la mise en pratique des moyens propres à assurer à la musique la place et le rôle qu'elle doit avoir dans les établissements d'enseignement primaire et secondaire.

Nous avons déjà fait part ici même des premiers résultats obtenus. A bref délai, vraisemblablement, nous aurons à enregistrer de nouveaux effets de notre action dans cet ordre d'idée.

2°). — L'aide à apporter à la constitution d'une Société Chorale composée exclusivement de chanteurs professionnels et présentant un caractère artistique

vi BULLETIN DES AMIS DE LA MUSIQUE

de tout premier ordre. Notre Directeur Artistique, M. Gustave Bret, a pris en main ce projet et en a réuni tous les éléments. Ce nouveau groupe prend le nom de "Chorale Mixte de Paris." Il comprendra environ 80 artistes répétant régulièrement, ayant par conséquent un répertoire assuré, et susceptible d'ajouter, aux grandes manifestations musicales de notre pays, un éclat inconnu jusqu'à ce jour.

C'est là un rouage qui manquait jusqu'à présent dans l'organisation de notre vie musicale. A côté des groupes chorals d'amateurs qui existent dans toutes les classes de la société parisienne, à côté des choristes rassemblés un peu au hasard pour prendre part à nos grands concerts, la nécessité était reconnue par tous d'une institution stable et exclusivement professionnelle, toujours prête à apporter son concours à l'exécution des œuvres des maîtres anciens et modernes.

La réalisation d'un vœu cher à tous ceux qui s'intéressent à l'art musical est, en quelque sorte, le don de joyeux avènement de la Société Française des Amis de la Musique.

* * *

Ajoutons, que Mme la Comtesse René de Béarn, a spontanément mis la merveilleuse salle de spectacle de son hôtel particulier à la disposition de la Chorale Mixte de Paris, pour ses répétitions. Tous les Amis sauront gré à Mme de Béarn de cette délicate générosité.

* * *

Grâce à l'amabilité de M. Hasselmans, nos Amis présents à Paris, ont pu bénéficier au Concert Hasselmans du 30 Octobre chez M. M. Gaveau d'une réduction de 50 %. Cette bienveillante intervention laisse bien augurer du succès de notre société dans le monde de la musique.

* * *

Nous rappelons, à ce propos que tous les membres inscrits pendant ces deux derniers mois, bénéficieront de ces faveurs, bien que leur adhésion ne parte que du 1^{er} Janvier 1910.

* * *

Il est très important, que nous soyons le plus tôt possible groupés en grand nombre autour de notre programme. Nous recommandons instamment à tous nos membres, de faire connaître la Société Française des Amis de la Musique, et de lui rendre le service d'une utile et effective propagande.

BULLETIN DES AMIS DE LA MUSIQUE vii

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

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

1° *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° *Sur la présentation de leur carte, les Amis bénéficieront des réductions suivantes :*

Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffite ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

25 % sur la musique ordinaire, 10 % sur les ouvrages absolument nets.

Chez MM. Rouart, Lerolle et C^{ie}, 18, boulevard de Strasbourg

Chez MM. Bouvens van der Boyen et C^{ie}, 6, Square de l'Opéra, 10 % sur les ouvrages absolument nets.

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % sur les volumes de la collection des Maîtres de la Musique.

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

Chez M. Fischbacher et C^{ie}, 33, rue de Seine, 10 % sur les ouvrages de leur librairie.

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.

A l'Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % sur les droits d'inscription à toutes les sections.

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

N. B. — Les adhésions qui nous parviendront pendant ces deux derniers mois s'appliqueront à l'année 1910. Néanmoins ces nouveaux Amis recevront immédiatement leur carte, ils bénéficieront du service du Bulletin mensuel et de tous les avantages réservés à nos membres.

viii BULLETIN DES AMIS DE LA MUSIQUE

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 la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT AUGUSTIN, 22, — PARIS

*J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique comme membre (1).....
et m'engage à verser*

*ou (2) { tous les ans la somme defrancs,
la somme defrancs,*

que je prie M. LÉO SACHS, trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :

A....., le.....19

SIGNATURE :

(1) Membre { Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de 1.000 francs.
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 francs.
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 francs rachetable par
un versement unique de 500 francs.

(2) Effacer l'une ou l'autre formule.



*Cette publication est uniquement documentaire.*¹

La plupart de ces documents inédits ont été légués à la ville de Rouen par M^{me} Samson-Boieldieu et sont à la Bibliothèque municipale ou à la Prévôtère (maison de retraite fondée à Boisguillaume par la petite-fille de l'illustre compositeur rouennais).

M. Charavay m'a très aimablement autorisé à utiliser ses catalogues d'autographes. J'ai cité tous ces fragments qui dorment dans des collections privées et dont les originaux malheureusement ne m'ont pas été communiqués.

Enfin j'ai cru devoir résumer ou mentionner toutes les lettres déjà publiées.

PAUL-LOUIS ROBERT.

A Fournier.

Dans une lettre du 7 août 1830² Boieldieu raconte la Révolution de Juillet. C'était cependant une jolie place que celle de roi de France ! La perdre volontairement par un trait de plume. Faire verser le sang par un ridicule et barbare entêtement, on ne peut concevoir tant de démence. C'en est fini pour eux, maintenant pensons à nous. Les gens raisonnables désirent que le plus promptement possible le duc d'Orléans soit proclamé roi des Français, et je suis de ce nombre.

¹ La Rivista Musicale Italiana publiera prochainement d'autres lettres de Boieldieu : de 1800 environ à 1827. Celles de 1827 à 1830 paraîtront sans doute dans un journal de Rouen.

L'orthographe de Boieldieu laisse beaucoup à désirer, comme on pourra le constater — bien qu'à l'impression beaucoup de fautes aient été corrigées, que ma copie avait scrupuleusement respectées. Boieldieu supprime très souvent les accents, les virgules, les apostrophes, les cédilles, les majuscules au commencement de la phrase. Il ajoute ou plus souvent supprime des lettres dans l'orthographe des mots.

² Charavay.

*L.a.s. à M. Philidor, 3 p. pl. in-8. Quelques Taches.*¹ Paris, 28 Oct. 1830.

Charmante et spirituelle épître toute relative à la propriété de Jarcy.

*A Fournier.*²

Paris, dimanche 7 Novembre 1830.

“ CHER BON AMI,

... “ Ne laissez pas grossir de somme car je serais gêné au *moment fatal* étant rogné comme je le suis par le théâtre, par la liste civile et par Janet qui paye bien difficilement par 400 fr. par mois (mais jusqu'à présent il paye)...

“ Le pauvre Andrieu a une inflammation de poitrine et d'intestins que rien n'a pu dompter... il semble tomber en consommation... Voici encore un coup fatal qui les menace...

“ Quant à mes affaires³ elles restent *in statu quo*. On dit cependant que cela va se décider. On a débattu hier à la chambre des pairs l'article des pensions sur

¹ Charavay.

² Cote 286, pièce 25 (49 au crayon). Les coupures sont indiquées par des points.

³ Sur les affaires de Boieldieu à cette époque voici les pièces officielles.

Cote 203, 5° (9 pièces). Titres et brevets de pension et traitements alloués à M. B. Supprimés à la révolution de 1830.

P. 74. Avis de suppression. 9 sept. 1830. A partir du 1^{er} oct. (Commission de la liste civile — à M. B. compositeur-accompagnateur de la musique particulière du service de la chambre.)

P. 75. 16 déc. 1815. (A dater du 1^{er} janvier 1816). Argenterie, menus plaisirs et affaires de la chambre du Roi. N° 174 C. — B. Compositeur-accompagnateur. 2000 fr.

P. 76. 14 févr. 1828. Pension de retraite comme professeur au conservatoire. 2000 fr. à dater du 1^{er} janv.

P. 77. 10 Déc. 1825. Lettre de Pixérécourt annonçant la pension de 1200 fr. (1^{er} janv. 1826).

P. 78. 14 avril 1825. Lettre de La Rochefoucauld.

P. 73. Livret de pension de 1200 fr. inscrite au registre A N° 49 sur la caisse des fonds particuliers du Roi. 1200 fr., arrêtée fin 1830.

P. 79. 6 sept. 1825. Titre de pension (parchemin. Reg. A, N° 49). à dater du 1^{er} avril. Fonds de secours et d'encouragement aux lettres et aux arts, caisse des fonds particuliers du Roi.

P. 80. 6 mai 1825. Envoi du règlement. Demande d'extrait de naissance.

P. 81. Règlement concernant les pensions.

Sur le nombre de représentations des ouvrages de Boieldieu et sur ses droits d'auteur voici les renseignements, malheureusement incomplets, que contiennent les diverses cotes de la succession Samson.

Représentations depuis la réunion des théâtres Favart et Feydeau en l'an IX (1801) jusques et compris 1812:

An 10	—	40
An 11	—	76
An 12	—	54
An 13	—	46
An 14	—	17
1806	—	31
1807	—	22
1808	—	23
1809	—	18
1810	—	18
1811	—	51
1812	—	62

458

Se décomposant ainsi :

<i>Zoraimé et Zulnar</i>	75
<i>Le Calife de Bagdad</i>	175
<i>Beniosowski</i>	4
<i>Ma Tante Aurore</i>	132
<i>Rien de trop</i>	16
<i>Jean de Paris</i>	36
<i>La Jeune femme colère</i>	20

l'État et elles restent conservées, espérons qu'il en sera de même pour celle de la liste civile mais on n'en est pas encore là..

Le théâtre va toujours mal, et si je n'ai pas une place qui compense la perte que je fais de celle de la musique de la chambre de l'ex-Roi je serai très embarrassé, enfin attendons et espérons tout du Roi Philippe qui a de très bonnes intentions, dit-on, pour les arts. ”

Formules de souvenir.

“ Adrien est aussi grand que moi et fort en proportion. Il est toujours bon

Nombre des représentations à Feydeau		Droits d'auteur (Feydeau)		Départements
1811	(mars à nov.)	2.435,98		
1812	(mars à déc.)	4.607,37		
(Jean de Paris le 4 avril. Il y a en avril 1691,47 de droits, mais avec une retenue de 914,20 pour les billets)				
1813	95 (janv. à déc.)	6.358,39		
(Le Nouveau Seigneur du village le 29 juin)				
1814	104 (janv. à déc.)	9.076,95		
1814		droits d'auteur pour la province de déc. 1813 à déc. 1814		3.058,99
(12 février : Bayard à Mézières; 21 mai : Henri IV en voyage; 13 juin : Angela)				
1815	133 (janv. à déc.)	7.344,78		
1816	118 (janv. à déc.)	7.745,10		
(5 mars : la Fête du village voisin; 18 juin : Charles de France)				
1817	113	4.845,90		
1818	139	11.394,90		
(Dont 48 du Petit Chaperon rouge : 30 juin)				
1819	124	8.919,26		
1820	123	8.539,62	(plus 3 mois de droits pour les départements sans doute)	1.043,86
(29 avril : Les Voitures versées) joué en 1808 à St. Pétersbourg.				
1821	123	7.553,72		
(3 mai : Blanche de Provence.)				
1822	60 (manque août)	3.807,21		
1823	87	4.806,18	(plus sans doute un mois de départements)	229,29
1824		3.295,12	(4 mois)	2.860,57
(27 Avril : les Trois genres.)				
1825	10 juin : Pharamond	8.610,71	(les 12 mois)	3.397,31
10 déc. : La Dame Blanche				
1826	(4 mois)	9.439,17	(5 mois)	1.980,56
1827	(3 mois)	2.603,85	(4 mois)	1.632,70
1828	(9 mois)	7.150,25	(8 mois)	3.996,21
1829	20 mai : Deux Nuits (11 mois)	13.407,34	(les 12 mois)	5.688,85
1830	aucun renseignement			
1831			(4 mois)	2.169,17
1832	(7 mois)	2.380,11	(les 12 mois)	4.362,28
1833	(11 mois)	1.677,48	(les 12 mois)	4.080,85
1834	(11 mois)	2.700,18	(les 12 mois)	3.947,49

En 1834 Boieldieu touchait comme pensions (d'après les comptes de M. Michel).

Institut : 99 fr. par mois (plus les jetons) ; caisse de vétérance : 123 fr. par trimestre ; Min. de l'Intérieur : 500 fr. par trimestre ; Supplément : 166.66 par trimestre ; Conservatoire : 318.65 par trimestre.

garçon, il va bien à l'harmonie. Le piano lui donne plus de mal il a de la roideur dans les doigts mais si il doit être compositeur je m'en console."

Il donne des nouvelles de sa santé et s'informe de celle de tous...

" Il y a un mois j'ai eu une forte fièvre et il m'est resté une petite irritation de poitrine... "

*A Fournier.*¹

" Ce jeudi 29bre (s. d. 1830) ?
(sans nul doute 2 décembre 1830.)

" CHER BON AMI,

... " Les journeaux vous auront sans doute appris la nouvelle perte que nous venons de faire dans notre ami Catel², mort après deux mois de la même maladie que celle du pauvre Andrieu. C'est aussi après une partie de chasse où il a été mouillé jusqu'aux os qu'il est tombé malade : ces deux pertes consécutives ont bien changé pour moi l'aspect de ma campagne. Andrieu et Catel donnaient du mouvement à ce Jarcy, c'était pour moi un besoin de les y voir et, je vous l'avoue, je suis tout dégoûté de jarcy, je veux le mettre en vente au mois de mars. C'est tout-à-fait décidé. Mais trouverai-je à vendre ? voilà la grande question. Si j'y réussis, il n'est pas impossible que j'achète un *bien de rapport* près de Rouen. Quand nous en serons là, nous en causerons, nous ferons des projets, c'est toujours amusant. Notre théâtre va bien mal, il ne reste plus que 30...³ francs des 300 mille que les actionnaires avaient en caisse pour faire marcher la machine. Vous voyez que cela ne peut aller bien loin. Ajoutez à ce malheur qui nous menace que rien ne se décide pour les pensions de l'ancienne liste civile. Janet paye difficilement... qu'allons-nous devenir ? La guerre, si nous l'avons, va nous achever...

" Il ne renouvellera pas le bail de son appartement à Paris... peut-être iront-ils dans une chaumière aux environs de Rouen.

" Voilà la seule compensation des existences bousculées. Cela permet de faire des projets. "

*A Fournier.*⁴

" Paris, ce 31 x^{bre} (1830).

B. s'excuse de lui avoir envoyé un jeune peintre qu'il n'a pu retenir...

" La voilà donc finie, cette vilaine année 1830 qui nous a été si fatale en tout genre ; puisse la suivante être plus heureuse ! je vous la souhaite ainsi pour vous tous, mes bons amis, et je suis bien sûr que vous faites les mêmes vœux pour moi, car sans cela, il me faudra quitter ce gouffre de Paris. Enfin croiriez-vous que, en économisant le plus possible, en me privant de mille choses, j'ai encore

¹ Cote 286, pièce 27 (47 au crayon).

Boieldieu semble avoir daté : novembre. Mais la lettre est certainement du 2 déc. (qui est bien un jeudi), Catel étant mort le 29 nov.

² Catel (1773 — 29 nov. 1830).

³ Déchirure (sans doute 30.000).

⁴ Cote 286, pièce 28 (48 au crayon).

dépensé cette année pour Adrien et moi 19.000 fr.; sans compter les gros travaux de campagne, et quelques objets mobiliers qui ne font point partie de la dépense annuelle ! Il faudra bien cependant trouver un moyen de moins dépenser puisque cette année je ne toucherai pas plus de 12 à 15 mille francs, et encore en supposant que le théâtre se soutienne, car sans cela il faut s'en aller et mettre la clef sous la porte. Enfin espérons, et surtout soignons nos santés, c'est le principal. J'ai toujours mon enrrouement, et cela depuis deux mois. Vésicatoire, fumigations, rien n'y a fait, et si l'organe ne me revient pas comment ferai-je pour composer, moi qui ne puis composer qu'en chantant. Du reste je ne souffre pas, il n'y a point d'inflammation à la gorge, cest seulement un voile qui m'ôte l'organe. Parlez-en donc au bon Docteur...

*A Fournier.*¹

“ Ce 15 avril (1831).

“ CHER BON AMI,

“ J'avais le besoin de causer avec vous... Mes affaires vont de mal en pis, et ce maudit enrrouement m'empêchant de travailler je n'ai plus les moyens de réparer le mal que me font les événements, j'ai perdu places, pensions, et la seule chose que j'espérais conserver, la pension du conservatoire de 1400 fr., va, dit-on, être réduite à moitié. Ainsi donc de 6.000 fr. que j'avais il me restera 700 fr. De plus, je perds 10.000 fr. avec Janet. Ajoutez à cela la situation du théâtre, et vous verrez quelle est ma position. J'en suis à être forcé de vendre quelques bijoux, quelques pièces d'argenterie pour payer les billets de Janet que j'avais passés à des ouvriers de campagne. Enfin ne pouvant vendre Jarcy bien que je l'aie mis sur les petites affiches je ne sais vraiment où donner de la tête. Tachez donc de me débarrasser de X... et que je n'aie plus que ma mère à ma charge...

“ Comment va-t-elle ? lui a-t-on acheté un fauteuil ? ”

Il voudrait aller le voir, “ mais il y a impossibilité, il faut que je suive un peu la marche que l'on va prendre pour réclamer auprès du gouvernement. Il va bien falloir réclamer et dans ce cas les absents auraient tort. D'ailleurs pour mon enrrouement qui commence à m'inquiéter on me conseille un voyage dans le midi, on voudrait même que je fusse en Italie passer l'hiver prochain. Vous sentez que pour Adrien il faut jusqu'à ce moment, il ne faut pas que j'interrompe ses études, dans cette intention de voyager, je ne vais même pas m'installer à Jarcy... et c'est à mon grand regret, car de ce beau temps Paris m'est insupportable ; mais ce n'est pas la seule privation qu'il faut que je m'impose...

“ Comment le bon Laroche² supporte-t-il son veuvage ? ”

Il demande des nouvelles de tous, de l'Adrien 3 ou 4, car il se perd dans les Adrien...

“ On espère que les affaires vont reprendre. Les marchands sont plus con-

¹ Cote 286, pièce 2 (46 au crayon).

² Marie-Anne D'huicque, qui avait épousé Laroche le 15 Juin 1784 à Evreux, était morte le 5 février 1831 à Rouen, âgée de 68 ans.

tents. Pourvu que les brouillons ne viennent pas nous troubler, mais les pauvres artistes sont bien malheureux !

“ Adrien dit mille et mille choses à ses petits amis, il est bien content de ce que vous lui dites de sa romance. Cela l'encourage, il va bien à l'harmonie, mais il ne sera jamais grand pianiste. J'en prends mon parti si il est bon compositeur.

“ Dites mille et mille choses à Ponchard et à sa femme.” Son frère se remarie.

L. a. s. au Ministre des Travaux publics et des Beaux-arts,
*1 p. in-folio.*¹

2 mai 1831.

Il expose qu'on lui a supprimé une pension de retraite de 2.000 fr. et une autre pension de 1.200 fr. sur les fonds du roi. Il demande le rétablissement de ces pensions ou sa réintégration dans la place de professeur au Conservatoire, faute de quoi il se verra forcé de quitter Paris.

Avant de quitter Paris, Boieldieu remit à M. Jules Michel, agent dramatique, tous ses papiers et titres. C'est celui-ci qui touchera désormais pensions et droits d'auteur et souvent fera des avances de fonds au compositeur.²

*A Fournier.*³

“ Des Eaux Bonnes, le 24 juillet 1831.

“ Je voulais attendre quelque résultat des eaux, cher bon ami, pour vous donner de mes nouvelles, mais comme il paraît que ce n'est pas tout de suite qu'on ressent l'effet de ces eaux, je ne veux pas différer de vous donner au moins quelques détails sur notre voyage, et même sur ma santé.

¹ Charavay.

² Cote 203, Cote 3, 66 pièces.

Pièces établissant la recette effectuée pour son compte de ses droits d'auteur par M. Michel et pouvant servir de renseignement sur le compte à rendre par ce dernier.

Papiers ou titres remis à M. Jules Michel le 24 juin 1831 :

1. La procuration donnée à M. Michel ;
2. L'autorisation de vendre l'entrée du Th. de l'Opéra comique ;
3. Le brevet d'une pension de 492 fr. sur la caisse de vétérance pour service fait à la musique de la chambre du Roi — payable par trimestre ;
4. Pension de 1.274 fr. 38 sur l'Opéra — payable par trimestre ;
5. Titre pour le supplément de la pension ci-dessus de 725 fr. 42 ;
6. Pension sur le Théâtre de l'Opéra-comique (1200 fr. payable sur le fonds subventionnel du Théâtre de l'Opéra-comique) ;
7. Lettre de M. Royer-Collard servant de titre à une pension annuelle de 1.200 fr., payable mensuellement.

Papiers remis pour renseignements et servir au besoin :

8. Livret de la Pension de 1.200 fr. sur les fonds particuliers du Roi (année 1830 payée) ;
 9. Lettre de nomination de M. Boieldieu à la place de compositeur de la musique de la chambre du Roi (16 déc. 1815) ;
 10. Lettre de M. le Duc D'Aumont annonçant la pension accordée à M. Boieldieu sur le Théâtre Feydeau (26 déc. 1825) ;
 11. Lettre annonçant la suppression de la place de compositeur de la chambre du Roi (9 sept. 1830).
- En tout 11 pièces ou titres.

³ Cote 286, pièce 17.

(Signé : JULES MICHEL.)

“ Tout en allant en poste nous avons mis dix jours pour nous rendre de Paris à Bonnes, et pendant tout ce trajet je n'ai que très peu eu à me plaindre de ma poitrine et de ma gorge, sauf l'enrouement qui même dans ce moment est toujours le même, mais j'ai horriblement souffert de mon estomac. A peine arrivé, le repos a fait cesser ces affreuses douleurs, ce qui me prouve bien qu'elles sont purement nerveuses. Du reste, pendant mon voyage, je me suis trouvé plus de force que je n'en avais à Paris lors de mon départ, l'appétit est tout à fait revenu et à Bonnes les eaux l'ont augmenté ; mais en revanche, ces eaux me fatiguent, sans m'irriter cependant, car alors ma poitrine en saurait quelque chose, au total je ne puis encore prononcer sur leur efficacité, et tout le monde me dit ici que ce n'est qu'au bout d'un mois que je pourrai apprécier les effets.

Ce qui me tourmente c'est de voir ce maudit enrouement toujours tenace ; mais comme il n'est pas douloureux, j'attends avec patience. J'espère aussi que le beau temps qu'on nous promet aura de l'influence sur cet enrouement, et il serait temps que nous vissions un peu le soleil.

“ Le croirez-vous : aux portes de l'Espagne hier encore j'étais en bas de l'aine, j'avais mon manteau, et je me suis chauffé toute la journée, voilà le climat des montagnes, ajoutez à cela des brouillards continuels et vous serez convaincu que ce n'est pas en allant toujours devant soi au Midi qu'on trouve la chaleur quand il y a des montagnes. Aujourd'hui le vent d'Espagne a cessé, c'est lui qui amène les brouillards, aussi voyons-nous le soleil et commençons-nous à sentir un peu de chaleur. Du reste, ce pays est très pittoresque mais ce sont *toujours des montagnes*. Ma femme et Adrien qui ne sont là que comme amateurs voudraient bien être sur la route de Toulouse Marseille Nice et enfin sur celle de Rome et de Naples, moi j'ai dans l'idée que nous allons nous installer pendant trois mois à Nice, on dit que c'est un si beau climat que ma foi ce serait folie d'aller s'ennuyer à Pise.

“ Si Nice nous convient, c'est de là que nous partirons pour faire notre tour d'Italie, si toutefois je suis en état de voyager, et si les événements politiques le permettent, c'est à Nice (où nous serons à la mi 8^{bre}) que nous réglerons notre marche, il est probable que nous séjournons un peu à Toulouse, à Marseille.

“ Enfin nous nous arrêterons partout où nous nous trouverons bien, je vous écrirai d'une de ces villes et j'espère que dans ma première j'aurai à vous annoncer du mieux dans ma santé. Ce qu'il y a de positif c'est que les eaux bonnes ont guéri des maux de poitrine et des enrouements bien autrement inquiétants que celui que j'ai ; il y aurait donc mauvaise volonté à ces eaux, qu'il faudrait alors débaptiser, si elles ne faisaient rien en ma faveur. J'attends donc et j'espère. ”

[Suivent des formules affectueuses et de souvenir pour tous.]

“ N'oubliez pas le pauvre voyageur car il pense bien à vous tous. ”...

L. a. s. à M. Pierlot, à Nice ; 3 p. pl. in-8. ¹

Hyères, 30 nov. 1831.

[Spirituelle lettre intime au sujet de son séjour dans le Midi, où il a été obligé de se rendre pour raison de santé.]

L. a. s. à Cherubini, directeur du Conservatoire de musique ; 3 p. in-4, adresse. ²

Hyères, 10 déc. 1831.

[Nouvelles de sa santé, fort altérée ; description charmante de son nouveau séjour ; détails sur ses relations, ses habitudes nouvelles, son genre de vie et celui de sa famille. Passant à la question musicale, il demande à Cherubini son opinion sur *Robert le Diable* de Meyerbeer ³ qui vient d'être joué et qu'il ne connaît pas. Fétis en dit du bien ; d'autres, du mal. Lequel croire ?]

Reproduit : " Ma femme et Adrien disent mille choses à M^{me} Cherubini et à toute la famille. Moi, j'en embrasse le célèbre chef comme je l'aime.

" Votre bien attaché : BOIELDIEU. "

L. a. s. à Gustave Bénédict, à Marseille ; 1½ p. in-4.
Très légère déchirure. ⁴

Hyères, 17 déc. 1831.

[Très belle lettre où il le remercie de l'article bienveillant qu'il a consacré son opéra *Les Deux Nuits*. Boieldieu rappelle que cette pièce eut un très heureux succès, mais que M. de Saint-Georges la fit disparaître du répertoire pour faire représenter un opéra-comique dont il avait écrit le livret.]

L. a. s. à Choron ; 12 p. in-8. ⁵

(1831.)

[Il remercie Choron de son invitation aux Concerts du Conservatoire.]

A Fournier. ⁶

" Hyères, ce 17 déc. 1831.

" CHER BON AMI,

" Je suis vraiment tout inquiet de n'avoir reçu aucune réponse de vous à la lettre que je vous ai écrite des eaux bonnes et dans laquelle je vous priais, je crois bien me le rappeler, de me répondre à ces mêmes eaux bonnes ou je devais encore rester alors quinze à vingt jours. enfin j'avais espéré que par M. M^{me} Mollien vous auriez su la marche que nous avons suivie, ce qu'elles mêmes auraient pu savoir par M^{me} phillis, et que j'aurais trouvé un mot de vous à Montpellier ou

¹ Charavay. — M. Pierlot, propriétaire dont il est souvent parlé dans la correspondance, voyagea même avec Boieldieu et se montrait plein d'attentions pour le compositeur malade.

² Chavaray. — Cherubini (1760-1842).

³ *Robert le Diable*, 21 nov. 1831.

⁴ Charavay.

⁵ Charavay. — Choron (1772-1834).

⁶ Cote 286, pièce 16.

Marseille. mais nous avons été trompés dans notre esperance et maintenant nous sommes veritablement inquiets de votre silence. rassurez nous donc, nous vous serons d'autant plus reconnaissants que si loin de tout ce qui nous est cher, si loin de nos habitudes nous avons vraiment besoin de dédomagement et il n'en est pas qui soient plus précieux que les lettres de ceux que nous aimons, je desire aussi avoir des nouvelles de ma mère, de nos amis Caumont, je compte sur vous pour tout cela... quand serai-je débarassé de X... ? quand pourra-t-il n'être plus a ma charge, moi qui suis ruiné complètement, tant par les pertes que j'ai faites et le mauvais etat du theatre qui me nourrissait, que par les dépenses que je suis obligé de faire en parcourant ainsi en poste avec quatre personnes quatre (a cinq)¹ cents lieues de pays car je n'ai fait guere moins, et il faudra y ajouter deux cents et quelques lieues pour le retour, a 7 fr. 50² par poste sans compter les auberges, les medecins que je consulte sur mon chemin, les racommodages de voiture et bien d'autres frais, vous devez voir ce que j'ai du dépenser. pendant ce temps le loyer de paris, le jardinier et les autres frais de jarcy que je ne trouve pas a vendre, n'en vont pas moins leur train, vous voyez que je ne fais pas de bonnes affaires, si au moins tant de sacrifices me rendaient la santé ! mais hélas je ne vois pas encore arriver ce résultat tant désiré. les eaux bonnes cependant si elles n'ont rien fait a mon extinction de voix qui est toujours la même m'ont cependant redonné du ton et fait cesser les douleurs d'estomac dont j'ai tant souffert pendant mon voyage de Paris aux eaux bonnes. depuis lors j'ai conservé l'appetit, le sommeil et la force vitale que les eaux bonnes m'ont rendus, mais j'ai toujours de l'irritation de poitrine, je tousse assez fréquemment, l'extinction de voix est presque totale, mais cependant sans souffrance aucune. a Montpellier j'ai consulté le fameux M. Chretien, il m'a fait prendre force limacons et force bouillon du même légume, tout cela ne m'a rien fait. depuis mon arrivée a hyeres je prends du lait d'anesse matin et soir. j'en espere du bien, mais sur quoi je compte c'est sur le climat vraiment admirable de ce pays. Il y a bien par ci par là des vents du nord qui sont assez aigres mais généralement le froid n'est point connu dans ce pays. les orangers sont en pleine terre et nous les voyons de nos fenêtrés couverts d'oranges, malgré qu'il en parte tous les jours des centaines de caisses pour paris. nous avons constamment 12 a 15 degrés de chaleur dans la journée. le pays est charmant, la vue de nos fenestres est enchanteresse. des jardins d'orangers, de belles prairies et enfin la mer qui est a une demi lieue de nous. voila ce que je vois tous les jours en sortant de mon lit. ma femme et Adrien partagent mon ravissement, et quand le soleil vient animer tout cela nous sommes là les fenestres ouvertes nous délectant et aspirant ce bon air doux qui nous fait croire être a paris au mois de mai ou de juin. jespere donc que ma santé se trouvera bien de tout cela et que je retrouverai a hyeres cette belle voix que je donnais au lutrin. quant à la ville d'hyeres elle est petite mais très animée. quant a la société nous en avons

¹ Barré.

² 8 ou 7, tache d'encre, peu lisible.

déjà plus qu'il ne m'en faudrait moi à qui l'on défend de parler. nous avons un bon médecin nommé allegre ce dont j'ai toujours envie de faire allegro. voyez que nous pouvons fort bien rester ici quatre mois. après ce temps je compte retourner à paris, mais on ne me l'a pas caché, je serai peut être forcé de retourner aux eaux bonnes ou l'on est forcé de recourir plusieurs années de suite pour guerir les affections du larynx. il sera bien fâcheux pour mes interets d'en être réduit là. il faudra se résigner s'il le faut absolument. M. Chomel¹ cependant espere que le séjour des pays chauds m'évitera un nouveau voyage aux eaux bonnes. esperons qu'il en sera ainsi, mais ce que jespere plus prochainement que tout cela c'est une lettre de vous qui me dira que vous vous portez tous bien.

[Formules affectueuses.]

*A Fournier.*²

“ hyeres, ce 31 déc. 1831.

[Il s'excuse d'être en retard... Adrien vient d'être bien malade : il a eu une fièvre de cheval qui lui a duré neuf jours et neuf nuits... il est mieux...]

“ vous jugez bien que ma femme et moi avons été sur pied pendant tout ce temps, et chose étrange cette fatigue loin d'ajouter à mon mal m'a fait croire que j'étais beaucoup mieux tant l'inquiétude a stimulé toute ma machine. ce mieux se soutient et sauf mon extinction de voix qui est toujours la même et qui d'après le dire de notre Docteur ne cèdera qu'au retour de la chaleur, je me sens véritablement mieux partant, ma poitrine va bien, je n'ai aucune douleur au larynx, il me faut de la transpiration et si ce qu'on nous promet du climat est vrai elle ne se fera pas longtemps attendre car le printemps commence ici vers le milieu de janvier ; mais jusqu'à présent sauf quelques beaux jours qui étaient des jours de printemps, nous avons eu un temps froid et humide. aujourd'hui nous avons très froid, il a gelé à 2 degrés cette nuit, mais malgré cela les orangers sont toujours là, sous nos fenêtres, la tête haute couverts de fleurs et de fruits. c'est vraiment un pays charmant et cette belle mer qui termine le tableau rend tout cela ravissant. On nous avait effrayés sur l'ennui que l'on éprouvait à hyeres, mais les gens qui nous en avaient dit du mal, sont de ces gens du monde qui ne conçoivent pas qu'on puisse être heureux sans grand monde. nous nous trouvons qu'il y a encore trop de monde et nous avons déjà plus de visites à recevoir et à rendre que nous n'en voudrions. la seule maison Talleyrand (l'ancien ambassadeur en Suisse) nous suffirait bien, nous avons de plus un Prince autrichien fort aimable qui ne nous quitte presque pas. ajoutez à cela deux paires de comtes et de comtesses, et ce que j'aime mieux que les comtes, quelques habitants du pays fort bonnes gens, vous verrez que nous n'avons pas trop le temps de nous ennuyer. aussi dans ce beau pays nous trouverions nous très heureux si ma femme et moi n'étions pas éloignés de plusieurs habitudes chères auxquelles chers bons amis vous n'êtes pas étrangers.

“ Mais que signifie leur silence ? ”

¹ Son docteur.

² Cote 286, pièce 15.

[Il envoie une lettre de bonne année à sa pauvre mère, et 50 fr. d'étrennes pour quelqu'emplette utile... il renouvelle ses souhaits en terminant.]

A M^{me} Lemonnier. ¹

Hyères, 31 déc.

[Il lui annonce le rétablissement d'Adrien. Mais il ne faut point le faire rester appliqué pendant tout le temps que son physique croîtra en longueur... " Cela est fâcheux pour son talent, car aujourd'hui surtout ce n'est que par beaucoup de travail que l'on peut parvenir à avoir un grand talent et sans cette supériorité on reste dans les amateurs... " Il mange ses économies à parcourir la France... Que va faire son mari si le théâtre ne rouvre plus ? qu'il vienne dans le Midi... que deviendra l'opéra-comique ? : " je doute qu'on obtienne un grand succès dans cette salle antimusicale pour les voix et pour l'orchestre... " Il va se faire marchand d'oranges ou de citrons puisque leur commerce ne va pas du tout....]

A M. Lambert. ² [Eloge de Thalberg.]

Même jour.

L. a. s. à M^{me} Cherubini ; 3 p. pl. in-8. ³

Hyères, 7 fév. 1832.

Très intéressante lettre où il raconte l'existence qu'il menait à Hyères, où sa laryngite le forçait d'habiter. Le jeune Thalberg, un habile pianiste, a donné une représentation. " Adrien et moi l'avons secondé, moi en tenant le piano pour la musique vocale et Adrien en accompagnant une romance de sa composition qui a eu beaucoup de succès. "

*L. a. s. à M. Pierlot ; 2 p. pl. et quart in-8. Deux
portr. in-8 et in-4.* ⁴

Hyères, 20 fév. 1832.

Il l'entretient de sa mauvaise santé. " ... On nous a trompé sur le climat d'Hyères et de Nice ; le vent d'est nous est très incommode, il m'irrite la poitrine et me donne quelquefois l'envie de retourner à Paris... ce serait un grand plaisir pour moi d'aller faire quelques bonnes causoteries avec vous... "

La copie d'une lettre de Boieldieu à Meyerbeer ; ⁴ *3 p. in-8.*

Hyères, 1832.

Toute relative à *Robert le Diable*.

¹ Pougin, p. 289-91.

² Pougin, p. 292.

³ Charavay. — Sigismond Thalberg (1812-71), fils naturel du prince Maurice Dietrichstein et de la baronne de Wetzlar, commençait alors ses brillantes tournées de virtuose.

⁴ Charavay.

A Fournier.¹

" hyeres, ce 2 mai 1832.

" CHER BON AMI,

" je glisse ce petit mot pour vous dans une lettre que ma femme adresse à son fils, et je voudrais bien que par le même moyen (c'est à dire en envoyant votre petit mot à Bertin) vous me fissiez savoir *le plus tôt possible* comment vous vous portez tous ainsi que ma mère dont je ne peux avoir de nouvelles que par vous. vous devez comprendre l'inquiétude que l'on a dans un tel moment pour les parents et les amis quand ils sont environnés de cette affreuse épidémie. Je ne doute pas de toutes les précautions que vous prenez pour n'être point atteint mais ma pauvre mère qui a si peu de propreté intérieure n'a-t-elle pas besoin de surveillance ? de grace cher ami veillez y, et puisqu'elle a une nouvelle bonne recommandez lui d'être propre, de tout laver, de faire changer de linge ma pauvre vieille mère — vous devez penser que nous lisons avec anxiété les articles sanitaires qui touchent nos amis et parents. nous ne voyons pas que l'épidémie fasse de grands progrès à Rouen. nous avons vu le f. b. St Sever est le lieu où le cholera s'est le plus fixé.. ce n'est pas le cas d'y aller faire promenade et nous espérons que vous restez sur la rive droite de la Seine. combien vous serez bon cher ami de m'écrire tout de suite un mot, un seul mot. — les nouvelles que nous recevons de Bertin sont rassurantes, lui et M^{me} phillis sont plus tourmentés de notre inquiétude que du cholera dont ils n'ont aucune peur — dans (nos)² *intimes* nous n'avons aucune perte à déplorer. puisse-t-il en être ainsi jusqu'à la cessation de la maladie que l'on nous annonce devoir être prochaine, mais il faudra continuer le régime et les soins de crainte de reprise comme en prusse où le cholera a reparu — quant à nous nous n'avons rien d'inquiétant dans nos environs, la maladie ne gagne pas le midi. on avait parlé d'un cas de cholera à Draguignan tout près d'ici, mais c'est faux, il n'y a rien à Lyon à Marseille à Toulon, et l'on espère que dans tous les cas hyeres serait épargné par la salubrité de l'air et l'odeur qui s'exale des orangers, mais cependant nous voudrions pouvoir bientôt nous mettre en route soit pour paris, si il n'y a rien à craindre à paris et sur la route à parcourir, ou pour les eaux bonnes où dans tous les cas il faudra que j'y retourne pour essayer encore de mettre fin à cette maudite extinction de voix qui est toujours la même si elle n'est pas plus forte. du reste la santé n'est pas mauvaise, j'ai un peu d'irritation dans les bronches, je tousse un peu et voilà tout. vous voyez que nos projets sont en l'air et en vérité on ne peut en faire dans un pareil moment, vous sentez que nous renoncerions à aller aux pyrenées si le cholera se montrait à Toulouse à Pau ou à Bayonne. s'il en était ainsi et que la maladie gagnât de nos côtes, nous irions peut être à Nice, de là à Milan, ou à Turin pour revenir par la Suisse... Tout cela dépend de la [marche]² du monstre

¹ Cote 286, pièce 14.² Déchirure.

que nous tacherons de fuir, si il est possible, mais quelle ruine cher ami de courir ainsi a quatre personnes en poste ? enfin il s'agit de la vie, tout le reste n'est rien.

“Voilà encore notre théâtre fermé. je gagne quatre a cinq cents francs par mois tout au plus. j'en dépense 1000 fr. cela ne pourra pas durer longtemps. que faire ? ”

[... B. s'informe de leurs comptes,... du bon Docteur...

La lettre se termine par quelques lignes de M^{me} Boieldieu.]

L. a. s. à M. Denis, maire d'Hyères ; Eaux Bonnes, par Pau, 24 juillet 1832.
3 très grandes p. pl. in-4. Ecriture fine et serrée.¹

[Belle et charmante lettre, toute affectueuse. Souvenirs agréables de son séjour à Hyères auprès de lui. Sa situation aux Eaux Bonnes est un peu meilleure, quoique cependant son larynx soit toujours dans la même situation. Description des sites des Pyrénées et de la société qui se trouve aux eaux, Rossini, le baron de Tremont, M. Aguado, qui va faire l'acquisition d'une grande propriété dans les environs. Il retournerait volontiers à Paris, mais le choléra y est de nouveau... “Si le choléra se calme, nous suivrons nos anciens projets, et très probablement ils nous conduiront près de vous, ne fût-ce qu'en passant. Mais si l'Italie se révolutionne, s'il y avait à craindre quelques vèpres siliciennes, nous pourrions bien rester près de vous au moins les trois mois d'hiver...”

A Berton.²

De Cauterets, ce 12 septembre.

Il s'excuse d'avoir tant tardé à lui écrire — surtout après avoir appris la mort de son fils... Sa santé générale s'est sensiblement améliorée, si le larynx est toujours malade... On lui dit qu'il faudra peut-être cinq ans de soins et de voyages. mais il est bien près de son rouleau...

Le gouvernement ne paraît pas disposé à faire quelque chose pour les artistes... “les vieux artistes devraient être aussi des propriétés nationales que le gouvernement ne devrait pas plus laisser tomber de misère qu'il ne laisse tomber de vétusté les vieux monuments qui n'ont pas été plus que nous l'ornement de la France”... il faudrait fonder une colonie d'artistes ruinés dans une de ces belles contrées... on achèterait un vieux château bien situé... “La vue de cette belle nature réchaufferait les imaginations engourdies, et, que sait-on ? il sortirait peut-être de ces vieux cerveaux des inspirations franches qui vaudraient bien celles toutes spéculatives de certains élèves de la nouvelle école”... Combien de jeunes gens qu'on envoie à Rome perdre les plus belles années de leur vie, qui préféreraient, j'en suis sûr, venir pendant quelques mois faire avec nous leur philosophie musicale ! Le ciel des Pyrénées vaudrait autant pour eux que le ciel d'Italie... (développement de cette idée)... mais pour cela il faudrait vaincre cette prévention

¹ Charavay.

² Pougin, p. 293-8.

qu'un artiste ne peut vivre qu'à Paris, ne peut produire qu'à Paris... exemples contraires de Voltaire et d'Horace... Il lui parle avec enthousiasme des Pyrénées, et le prie d'obtenir l'indulgence de l'Académie pour un pauvre muet que les médecins font voyager malgré lui...

“ Adrien a fait à Hyères une romance qui est vraiment une chose marquante pour la sensibilité, le bon goût et l'expression dramatique qui y règnent : car cette romance est une scène, et une scène des plus touchantes. Mais comme je ne veux pas qu'il s'en tienne à des compositions éphémères, il travaille dans ce moment le contre-point de l'ouvrage de M. Fétis. Cette étude m'amuse beaucoup moi-même, et j'espère qu'elle ne sera pas infructueuse pour Adrien ”... Boieldieu parle de Tarbes où il est et de Rossini que la famille Aguado promène partout sans qu'il lui en coûte rien. Il est bien heureux !...

Henry de Thannberg¹ cite un fragment de lettre à Berton (hiver de 1832, sans autre indication de date) : Le rêve de B. est de devenir possesseur d'une île. On y vivrait en sauvages et l'on appellerait cette île, l'île des Arts ! à la condition expresse de n'y faire ni musique, ni peinture... — Il y a entre la lettre citée par Pougin et ce fragment une contradiction singulière.

*A Fournier.*²

“ Paris, ce 8 oct. 1832.

“ CHERS BONS AMIS,

“ Nous sommes enfin arrivés, et il y a plusieurs jours que je veux vous écrire, mais vous savez ce que c'est que les premiers momens d'une arrivée après si longue absence excusez moi donc si je ne vous ai pas écrit plutôt — nous avons fait un assez bon voyage, nous avons vu des pays charmans, nous avons été pour la 2^e fois aux eaux des pyrenées, j'y ai pris bains douches... tout cela ne m'a pas rendu la voix, elle est entièrement éteinte et j'ai peu d'espoir de la recouvrer. cependant jessaie depuis mon arrivée des fumigations avec l'appareil de Richard, et je crois qu'elles me débarrassent le larynx des matieres muqueuses qui l'obstruent, mais ce a quoi tient beaucoup M. Chomel c'est que jaille passer l'hiver à Pise, et je souscris d'autant plus a cet ordonnance qu'Adrien a bien envie de voir l'Italie, et que moi même j'en ai un grand desir ; mais quels voyages ! que d'argent dépensé sans ce qu'il reste a dépenser pour retourner presque du point d'où nous sommes partis. mais ma femme voulait voir sa mere, son fils, Adrien n'était pas fâché non plus de revoir Paris, il a fallu céder, car pour moi mon desir eut été plus raisonnable, et de toulouse nous nous fussions acheminés, si j'eusse été maître, vers Nice Gênes et Pise ! enfin c'est dans une quinzaine de jours que nous nous remettons en route, et il faut que nous nous pressions, afin de ne pas être pris par le froid en passant le Montcenis...

¹ H. de Thannberg : *Le Centenaire de Boieldieu*.

² Cote 286, pièce 13.

[Ils voudraient bien aller les voir, mais c'est impossible d'ici au 20 ou 25... ils réclament des nouvelles de tous...]

“ Ma femme est toujours grosse et grasse, Adien est bien grandi, il devient très bel homme, il est toujours bon comme le bon pain, il a composé des choses charmantes... j'en suis très content, il travaille le contrepoint à travers tout cela.

“ Je vous quitte cher bon ami, car depuis ces maudites eaux dont j'ai trop pris il m'est resté une agitation nerveuse qui s'augmente quand j'écris. on dit que c'est l'effet du voyage et des eaux et que cela va passer. sil en est de cela comme de mon Larynx j'ai de l'agitation nerveuse pour longtemps. du reste je ne souffre point du Larynx, j'ai bon sommeil et bon appetit. malgré cela, depuis un mois surtout j'ai beaucoup maigri... on dit encore que c'est l'effet des eaux dont j'ai trop pris. dites bien au bon Docteur, si il a a envoyer de ses malades aux eaux des Pyrénées qu'il leur recommande bien de n'en prendre que 3 semaines en commençant par un demi verre, puis de reposer au moins 15 jours pour en reprendre ensuite pendant 15 jours, mais les medecins des eaux vous disent de boire jusqu'a ce que l'on s'apercoive qu'elles vous font mal, alors il est trop tard, le mal est fait. dites lui que les *eaux bonnes* sont les plus douces et les meilleures pour le Larynx et la poitrine. j'ai voulu essayer celles de Cauteret en boisson. j'ai eu tort : il ne me les fallait qu'en bains et en aspirations. de là est venue cette agitation que j'ai de la peine a calmer...

“ j'ai bien pensé au bon Laroche en passant a Avignon son pays... c'est un sejour charmant surtout du côté de Vaucluse. quelles belles campagnes, quelle fertilité ! quel climat ! ”...

M^{me} Boieldieu prie ses bons amis de faire retrouver deux robes de chambre... “ je ne quitte pas Boiel etant obligée de parler pour lui ”... Cette si longue absence n'a produit malheureusement aucun bon résultat... Son fils a été très malade... Elle craint bien que ce voyage ne soit pas plus heureux que l'autre.

L. a. s. au chanteur Martin ; ¹ 2 p. in-8. Rare. ²

12 oct. 1832.

Très belle lettre de félicitations où il le remercie d'être venu chanter chez lui. “ On ne m'avait pas trompé, ton talent s'est rajeuni et jamais tu n'as eu une voix plus fraîche, plus facile, plus suave et plus expressive, jamais tu n'as eu dans ton jeu autant d'esprit, de bon goût et de verve. ”

L. a. s. ; 1 p. in-4. ²

17 octobre 1832.

Pension réclamée.

L. a. s. à Paul, directeur de l'opéra-comique ; 1 p. pl. in-8. ²

21 oct. 1832.

Très jolie lettre.

¹ Jean-Blaise Martin (1769-1837).

² Charavay.

*L. a. s. à M. Jollivet*¹ ; 1 p. in-12.²

23 oc. 1832.

*A Adrien.*³

Sans doute octobre 1832.

commencée jeudi à 2 heures et finie ce vendredi matin.

“ CHER ADRIEN ! je recois ta lettre, et quoi que le cœur nous ait un peu battu, à ma femme et à moi, en ne voyant pas ton écriture sur l'adresse, ce qui nous a fait penser que tu étais malade, nous avons été vite rassurés, et bien contents d'apprendre la bonne réception que tu as reçue, non seulement de ta maman⁴ ce dont je ne doutais pas, mais de cette bonne et si aimable M^{me} Gavaudan⁵ qui a si bon goût en tout et le tact si fin. ton succès auprès d'elle me fait donc un grandissime plaisir ; il est vrai que je devais aussi m'y attendre car c'est habitude chez elle de protéger mes ouvrages et celui que je lui offre dans mon Adrien tant cheri sera de plus en plus apprécié par elle j'en suis sûr. rappelle moi bien à son souvenir à celui de son mari qui a aussi sa petite infirmité à laquelle j'ai pris beaucoup de part, mais du reste je sais qu'il se porte bien ; il n'a point mal au Larynx, il a un bon estomac, une bonne poitrine : fais lui en compliment de ma part en lui disant que la bonne santé est toujours la récompense de la vie sage, et que surement il ne devait pas être oublié par dame justice. Elle s'est montrée un peu sévère pour moi mais j'espère toujours que nous finirons par nous racommoder : en attendant cher Adrien je suis toujours agité, et oppressé, malgré les sangsues, qui décidément n'ont d'agréable que la petite société que cela fait pendant une heure et comme je ne manque pas de visites, tu le sais, je renonce aux sangsues. Je vais faire usage de nouvelles fumigations conseillées par M. Chomel. j'en espère beaucoup.

“ Que tu me fais plaisir en me disant que ta romance a eu grand succès chez ta maman ! je m'y attendais, et je te repète que je voudrais l'avoir faite — as-tu chanté ton petit air fait à Hyères ? dans un autre genre il doit faire plaisir.

“ Nous sommes bien tristes sans toi cher Adrien ! Quant à moi on ne peut m'arracher un sourire quand tu n'es pas là, et si ton absence devait être longue, je crois que j'en tomberais malade.

“ J'espère donc que tu vas venir passer deux jours avec nous ne fut-ce que pour essayer ce que t'a fait le tailleur, pour aller entendre Rubini *Robert le Diable*, et enfin raviver ton bon père qui ne peut être longtemps sans te voir.

“ je voudrais bien accepter l'aimable invitation de ta maman, mais je ne peux

¹ Il s'agit sans doute du peintre Pierre-Jules Jollivet (1794-1871).

² Charavay.

³ Cote 201, pièce 18.

⁴ Quelle était la maman d'Adrien ? Il était né à Paris le 3 novembre 1815. — Dans une autre lettre Boieldieu écrivait “ Adrien est à Clichy chez sa mère ”... Était-ce une actrice de l'opéra-comique ?

D'ailleurs quelle était la mère d'Adèle ? (née à St. Pétersbourg le 10 avril 1805.) Boieldieu semble avoir eu plusieurs liaisons, sans doute dans le monde du théâtre. On en connaissait une avant ses deux mariages, mais on constate l'existence d'autres liaisons sur lesquelles je n'ai pu rien découvrir de précis.

⁵ Jean-Baptiste-Sauveur Gavaudan (1772-1840), Alexandre-Marie-Agathe Ducamel, sa femme (1781-1850).

même pas aller à Jarcy ou ma presence serait si nécessaire ayant à Paris beaucoup de choses importantes à faire, entre autres ces nouvelles fumigations que je ne puis faire qu'à Paris. excuse moi donc auprès de ta maman, et remercie la pour ma femme et pour moi... qu'elle m'excuse aussi si je ne réponds pas aujourd'hui à la lettre qu'elle a eu la bonté de m'écrire, mais l'heure me presse pour la poste vu que l'on me dit qu'il faut pour la banlieue que les lettres soient mises à la boîte avant dix heures. je vais donc t'attendre au premier jour, il est vraiment utile que tu viennes, tu repartiras deux jours après, je le promets à ta maman. tu sais qu'il faut que tu ailles voir dourlen, il faut que tu voies hortense, enfin il faut que tu essayes toutes tes affaires.

" Notre départ pour Pise ou pour hyeres (*selon* les circonstances politiques) est fixé au 25 de ce mois, nous ne serons que quatre mois absents, dis-le bien à ta maman. encore ce petit sacrifice et après nous ne bougerons plus. mais quel avantage ce sera pour toi si tu peux voir l'Italie avec moi et tout cela en peu de temps. Sans cela il faudra donc que tu nous quittes pour y aller plus tard en supposant que tu eusses un prix, mais tu sais ce que je pense à cet égard. les jeunes artistes vont perdre sans fruit les 5 plus belles années de leur vie et reviennent pour végéter. le voyage que je vais te faire faire sera donc une véritable bonne fortune pour toi. ta maman doit le concevoir, je lui écrirai à ce sujet et elle approuvera mes raisons. d'un autre côté il y va du rétablissement de ma santé que je ne passe pas cet hiver à Paris, et sans toi, point de voyage. j'aimerais mieux renoncer à me guérir que de te quitter : d'un autre côté il faut que tout en voyageant nous fassions notre cours de contrepoint, et que tu reviennes à Paris en état de faire un opera. je te quitte cher bon Adrien en t'embrassant mille fois et tu sais si c'est tendrement. ma femme, Bertin, Maminka t'embrassent aussi et desirent bien vivement que tu viennes passer deux jours avec nous. écris moi un mot seulement pour me dire quel jour et à quelle heure je dois t'attendre.

" reçois les bénédictions et les baisers tendres de ton bon père

" BOIELDIEU.

" rappelle moi bien aussi au souvenir de M^{me} Riviere qui a toujours été bien bonne pour moi.

" Les complimens de ma femme à toute la Société. "

*L. a. s. à un confrère, 3 p. 3/4 in-8.*¹

Très belle lettre où il parle de son fils, de son désir d'aller en Italie, de sa santé et de sa situation de fortune etc.

*L. a. s. à M. Lea, 2 p. 1/4 in-4.*¹

Belle lettre où il donne des renseignements sur le voyage qu'il effectuait en Italie en compagnie de sa femme.

¹ Chavaray.

"M.,

"Ce n'est qu'à Venise que (je) trouve la lettre qui m'apprend que vous avez bien voulu être l'organe de S. G. M. le Ministre du Commerce pour m'annoncer² qu'il m'était accordé une gratification de 500 frs sur les fonds réservés pour l'encouragement des beaux arts. M. le C^{te} d'Argout, j'en suis très persuadé, aura prévu ma reconnaissance ne fut-ce que pour la bonne intention qu'il a eue de me prouver que dans la facheuse position où je me trouve j'avais été un instant à sa pensée mais, j'en suis sûr aussi, il aura prévu le refus que je fais d'une faveur qui ressemble trop à une aumône pour (que) je puisse l'accepter c'est tout bas, je le sais, que M. le ministre vient au secours des artistes que les evenements ou les infirmités ont accablés mais c'est tout haut (...*illisible*) je l'ai fait pour ses précédentes bontés que ces derniers doivent proclamer des preuves de protection honorables pour celui qui les accorde et pour celui qui les recoit je vous le demande à vous Monsieur qui etes trop aimé des artistes pour que vous ne vous soyez pas montré leur ami puis-je n'ayant aucune place qui la motive recevoir une gratification mais j'entends votre réponse et vous remercie de me conseiller de faire ce que vous feriez à ma place.

[je compte donc sur votre extrême bonté pour être, p vouloir bien d (*barré*)] j'ai cessé d'être heureux Monsieur depuis la perte de mes places de mes pensions, depuis surtout qu'une cruelle infirmité m'a forcé de renoncer à la composition et à un ouvrage commencé qui je l'avais espéré eut obtenu quelque succès, mais je n'ai pas pour cela cessé d'être artiste, je n'ai pas cessé d'être membre de l'institut, et si M. le Ministre du Commerce veut me donner preuve de la protection [(*barré*) que les arts ont le droit] qu'il se plait à accorder aux beaux-arts il lui est facile de me mettre (*illisible*) dans la position honorable [(*barré*) que j'espère avoir] à laquelle peut-etre j'ai quelque droit [(*barré*) j'ai refusé je puis le prouver, pour consacrer mon talent à la france à mon pays, des avantages un sort assuré qui m'a été offert par la russie... ayant refusé] j'ai refusé en pays étrangers comme je puis le prouver, des avantages réels qui assureraient mon avenir pour consacrer à mon pays, mes veilles et mon talent, j'ai eu le bonheur de relever trois ou quatre fois le theatre de l'opera comique prest à tomber, [enfin (*barré*)] j'ai produit des eleves [dont deux (*barré*)] qui ont obtenu 1^{er} et 2^e prix à l'institut, enfin j'ai fait chanter la france [ce qu'il (*barré*)] pendant quelques trente ans, la france ne peut elle faire quelque chose pour moi. [(*barré*) ne peut on me rendre des pensions et des places qui m'avaient été données comme recompense de 40 ans de travaux

M. le C^{te} d'Argout n'a qu'un mot à dire pour cela] et un mot de M. le C^{te} d'Argout dit au Roi en ma faveur en lui exposant ma facheuse situation me fera obtenir, j'en suis sur, ce que de tout temps les artistes ont obtenu des Rois de france. Je puis avec la protection de S. Ex. [(*barré*) obtenir]

¹ Cote 201, pièce 27. — Brouillon de lettre sur deux petites feuilles séparées, avec force ratures.

² Me faire promettre : *barré*.

être réintégré dans la place que j'avais à la musique de la chambre du Roi Charles X je puis recouvrer mes pensions [(barré) enfin je puis réclamer d'être réintégré dans ma place de professeur au conservatoire] enfin je puis occuper une place, et quand il y a en France un conservatoire de musique, des théâtres lyriques, des bibliothèques, [l'auteur un compositeur français (barré)] l'auteur de maint ouvrages qui ont fait vivre les autres ne peut pas être condamné à la triste position dans laquelle je me trouve — mais c'est avec vous Monsieur que je veux aller causer de tout cela à mon retour à Paris qui sera vers la fin de juin, je compte sur [vos bons conseils, je compte la protection (barré)] la bienveillance de M. le C^{te} d'Argout, je compte sur vos bons conseils, et en attendant [le plaisir (barré)] le moment d'aller les réclamer je vous prie de croire à l'assurance des sentimens de la considération très distinguée avec lesquels j'ai l'honneur d'être

Monsieur.

P.S.

*L. a. s. à Horace Vernet, à Rome ;*¹ 3 gr. pages pl. in-4. Pise, 28 janvier 1833.
Port. gravé in-8.

Charmante lettre sur ses projets de voyage malgré la maudite maladie de Larynx qui le rend muet depuis près de 2 ans, et l'a conduit d'abord 2 étés de suite dans les Pyrénées, et finalement dans cette belle Italie qu'il parcourt avec tant d'intérêt avec sa femme et son jeune fils. " ... Mais pour le moment je ne suis occupé que de Rome, et je crois démêler que vous êtes pour beaucoup vous et votre charmante famille dans cet attrait puissant qui me pousse à Rome, comme si, derrière le dos, j'avais une machine à vapeur. C'est en effet une bien bonne chose, si loin de la terre natale, d'aller trouver un confrère tel que vous. N'y trouverai-je pas aussi votre excellent père, le confrère Carle ? Alors la joie sera complète, etc., etc. "

L. a. s. à M. d'Hautmesnil ; 2 p. pl. in-8. Florence, 17 mai 1833.

Très curieuse lettre. Il va rentrer en France par Bologne, Milan et Genève ; le soleil de l'Italie ne lui a pas rendu la voix, il parle de sa femme² et de son fils.

*A M. François Duval.*³ Milan, 1^{er} juin 1833.

Boieldieu annonce à son " cher et ancien ami " ³ son arrivée à Genève, le 8 ou le 9. Il lui donne quelques renseignements sur ses voyages, sur son état de santé...

¹ Emile-Jean-Horace Vernet (1789-1863) Directeur de l'Académie de France à Rome de 1827 à 1833.

² Charavay.

³ Boieldieu l'avait connu en Russie. Les lettres à F. Duval ont été publiées par M. Emile Duval dans une élégante plaquette (Boieldieu : Notes et fragments inédits — Genève, 1883) qui contient d'intéressants détails sur Boieldieu peintre et amateur de peinture.

Ces lettres ont été reproduites par M. Kling dans son article : Boieldieu à Genève en 1833 (Rivista Musicale Italiana, tome VII, fasc. 2).

“ Préparez-vous à voir un muet, mais son cœur parle tout haut lorsqu’il s’agit de vous... ”

Le passage suivant est particulièrement intéressant par ce qu’il apporte de précis sur la sensibilité artistique de Boieldieu.

“ Qu’elle est belle cette Italie que nous venons de parcourir et dont nous avons la tête toute pleine ! Que de belles choses nous avons vues à Rome, à Naples, à Florence, à Bologne, à Venise, à Milan ! Quels chefs-d’œuvre en peinture, en sculpture, en architecture ! Mais, vous le dirais-je ? je suis fatigué d’admiration en peinture dans un genre qui, malgré son élévation, n’eût pas été le mien si j’eusse été peintre, et j’éprouve en peinture ce que j’éprouverais en littérature si, pendant six mois de suite, j’eusse entendu parler en vers ronflants et pompeux. J’ai besoin de prose spirituelle et naïve, et plus d’une fois, en voyant Raphaël, le Dominiquin, etc., etc., j’ai pensé à vos délicieux Karel Dujardin, Wouwerman, à ce charmant (?), au petit âne et à tant d’autres que vous avez. J’ai vu de beaux Claude Lorrain, mais ils ne me font pas oublier Ruisdaël, pas plus que le Tasse et l’Arioste ne me font oublier Lafontaine.

“ Il en est de même pour les différents sites que j’ai vus. Ceux des environs de Rome sont toujours en vers alexandrins, et près de Florence, près de Milan surtout, j’ai retrouvé la prose avec un grand plaisir ; je vais éprouver des sensations toutes nouvelles en visitant vos belles contrées ; j’ai vu les Pyrénées, qui ont aussi un bel effet, mais d’après ce que j’en ai vu en peinture, les Alpes ont un aspect plus gigantesque et plus varié. Je vais en juger, puisque demain je me mets en route. Nous partons avec notre voiture, mais avec des chevaux de voiturier, voulant voir le Lac Majeur et passer quelques heures à Lausanne chez M. Perdonnet... ”

P. L. ROBERT.

(à suivre)



EUTERPĒ AMBIGUA

1. *Euterpē ambigua* ! Pourquoi appliquer à Euterpe cette épithète dont Ovide se plaît à qualifier Protée ? Entre le Dieu aux formes changeantes et la Muse chère entre toutes aux membres de la S.I.M., y aurait-il eu quelque secrète parenté ? On serait tenté de le croire quand on songe au très grand nombre de questions musicales qui, comme Protée, changent d'aspect dans l'instant même où on les examine, et peuvent suggérer au chercheur des réponses successives diamétralement opposées.

Dans un livre paru récemment ¹, j'ai signalé un assez grand nombre de ces délicates questions. M. Hugo Riemann, lui aussi, en avait rencontré plusieurs ². Parmi celles-ci, il en est une, d'importance absolument primordiale, sur laquelle je désirerais retenir un instant l'attention du lecteur ; c'est la suivante :

Les sons dont le compositeur fait intuitivement usage se succèdent-ils en série discontinue ou continue ? Autrement dit : les sons de la gamme

FIG. 1.

Gamme *discontinue* réalisable sur un instrument à clavier

do . ré . mi fa . sol . la . si do (octave)

que nous concevons sont-ils relativement peu nombreux et peu rapprochés (ainsi que l'indique la figure I, formée de quelques points séparés par des

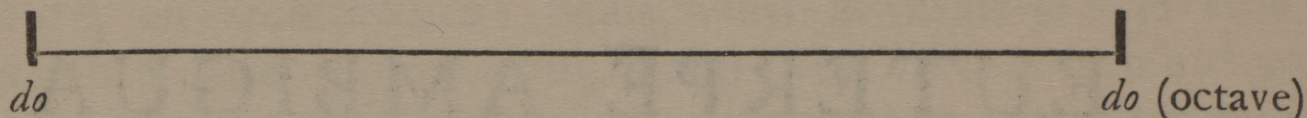
¹ Essai sur la Gamme, Paris 1906.

² Eléments de l'Esthétique Musicale, traduction par M. Georges Humbert, Paris 1906 ; c'est à cette traduction que sont empruntées les citations et que se rapportent les indications de pages données ci-après :

lacunes), ou bien au contraire sont-ils infiniment nombreux et infiniment rapprochés (ainsi que l'indique la figure 2 formée d'une infinité de points se touchant, c'est-à-dire d'une ligne continue) ?

FIG. 2.

Gamme *continue* réalisable sur un instrument à cordes ¹.



*
* * *

2. La meilleure manière de montrer les différents aspects de cette question consiste à citer M. Riemann qui les a si bien vus et décrits :

“ Je crois, dit-il (p. 48), qu'en réalité le changement continu de hauteur des sons joue un rôle très important dans la conception qui résulte des sensations sonores, un rôle qu'aucun des auteurs cités n'a suffisamment considéré et que plusieurs d'entre eux n'ont pas même remarqué. J'irai jusqu'à prétendre que *le principe de la mélodie réside dans le changement non pas gradué mais continu de la hauteur du son.* ” A la vérité, les sons réellement notés, peu nombreux, forment échelle discontinue et non ligne continue ; mais “ l'échelle, simple graduation des changements de hauteur, ne sert qu'à préciser le degré de la modification survenue ” (p. 48). Ainsi le passage *legato* d'une note *do* à une note *sol* est, pour le compositeur comme pour l'auditeur, *l'équivalent* réel d'une augmentation ou d'une diminution de tension, non pas l'échange brusque de deux degrés différents de tension ” (p. 49).

Un peu plus loin (p. 50), pour le cas du *legato* entre deux notes appartenant à un même motif mélodique, M. Riemann dit encore : “ Le naturel de cette conception d'une échelle graduelle, dans le sens d'une ligne continue — du moins dans le *legato* et à l'intérieur du motif — est sans doute la raison pour laquelle la sensibilité esthétique affinée s'insurge contre l'introduction de la continuité réelle de la progression sonore, ou que, du moins, elle l'admet seulement dans des cas spéciaux et très rares ” (*port de voix* du chanteur, *glissando* du violoniste).

M. Riemann, dans ce qui suit, n'aperçoit plus la gamme que sous

¹ En pratiquant le *glissando*, c'est-à-dire en glissant le doigt sur la corde, d'un mouvement continu.

son aspect discontinu. Le cri de joie ou de douleur, dit-il (p. 93), n'est que "l'expression pure et simple d'une sensation". Pour qu'il passe à l'état de chant proprement dit, pour qu'il y ait "formation artistique" il faut opposer les uns aux autres "des sons d'intonation différente et nettement appréciable", conformément à "certaines *lois immanentes* de la nature humaine".

La même opinion reparait lorsque M. Riemann justifie l'instantanéité avec laquelle le musicien "comprend réellement les successions sonores" les plus rapides, et peut même en corriger les inexactitudes d'intonation" (p. 103). Quand la tonalité a été établie par le début du morceau, l'organe auditif s'accorde pour ainsi dire sur la gamme employée, en sorte que nous avons d'avance le sentiment des sons qui peuvent se présenter ; nous n'avons donc plus besoin d'écouter avec attention chacun d'eux pour en apprécier minutieusement la hauteur ; "chaque son semble bien plutôt "tomber dans une sorte de casier déjà préparé à le recevoir" ; chaque degré de la gamme a "une intonation attendue" (p. 105). Ici la conception de la ligne continue (fig. 2) est manifestement remplacée par celle de l'échelle discontinue, ligne n'admettant que quelques points (fig. 1) — ou encore "casier" ne comportant que quelques cases.

La même opinion reparait une fois de plus dans le passage suivant (p. 107) : "La gamme que tous les peuples, en tous temps, ont également "trouvée, ou, mieux encore, que la nature a donnée directement à l'homme, cette gamme — composée de tons et de demi-tons se succédant dans un ordre déterminé — est toute autre chose qu'une "sorte de *mètre* à l'usage des intervalles sonores. Elle est la révélation "d'une *loi immanente* de l'activité de l'esprit et, en particulier, de l'imagination artistique, loi qui est actuellement et restera peut-être toujours "un mystère".¹

3. Ces citations suffisent amplement à montrer les deux façons si différentes dont on peut être tenté de répondre à la question posée : tantôt le principe même de la mélodie comporte une variation continue de l'intonation (fig. 2), tantôt la gamme est une échelle discontinue (fig. 1), que l'homme a reçue toute faite de la nature.

¹ Cette *loi immanente* est celle dont parlait déjà M. Riemann dans l'une des citations précédentes ; quant au mystère qui l'enveloppe, il est facilement éclairci par la théorie *rationiste* dont le principe va être sommairement rappelé ci-après.

Ce double aspect du phénomène musical s'explique en remarquant que notre propre nature est double également, étant formée de deux parties, l'une physique, l'autre psychique.

4. *Point de vue physique.* Considérons deux notes consécutives, *do* et *ré* par exemple, supposées prises dans le même registre de notre voix ; l'émission de chacune d'elles se réalise en faisant remplir à notre organe de phonation certaines conditions, variables avec la note à produire. En général, quand nous chantons consécutivement *do* et *ré*, les conditions remplies par notre organe varient si brusquement que les deux notes semblent se succéder instantanément, et, même si nous n'avons pas suspendu le souffle au moment de la transition, on n'entend pratiquement aucun des sons de hauteurs intermédiaires par lesquels on pourrait passer continuellement de *do* à *ré*. Mais, que notre goût musical nous dissuade ou non d'employer ces sons intermédiaires, la possibilité de les émettre, comme aussi de les entendre, ne saurait être mise en doute, et, quand il en est fait usage, nous avons le sentiment très net (à la phonation comme à l'audition) que *l'organe* intéressé passe par une série d'états successifs, se modifiant de l'un à l'autre par degrés insensibles : ce témoignage de nos sens nous permet donc de dire qu'à cet égard il existe une sorte de *gamme organale continue*.

5. *Point de vue psychique.* Mais si un chanteur ou un violoniste improvise librement au gré de sa fantaisie, il n'emploie que des sons relativement très peu nombreux, et séparés les uns des autres par des intervalles "aphones". Pour le chanteur, la démonstration expérimentale de ce fait exigerait des appareils spéciaux ; mais pour le violoniste, elle peut se faire très aisément ; il suffit de déposer au préalable un peu de poudre claire sur la touche de l'instrument, et de constater après emploi que les doigts de l'artiste ont enlevé la poudre, non partout, mais seulement suivant certaines lignes régulières¹ disposées transversalement comme celles que les luthiers construisent en relief sur la touche des guitares ou des mandolines : ainsi, la gamme continue permise par la conformation de nos organes n'est pas celle qu'utilise la libre activité de notre *esprit* et, outre la gamme organale continue, il existe une *gamme mentale discontinue*.

C'est cette gamme qui, d'après M. Riemann, nous a été révélée par la

¹ Ces lignes seront incomplètes (ne traverseront pas toute la largeur de la touche) si l'artiste n'a pas employé tous les sons de la gamme chromatique.

nature même, et dénote l'existence d'une *loi immanente* dont l'origine serait voilée par un profond mystère. Cette origine, cependant, n'est pas bien difficile à apercevoir lorsqu'on tient compte du mode de fonctionnement de notre sens auditif ; pour la découvrir, il suffit de savoir résoudre la question suivante :

6. *Caractère de l'intervalle musical.* Etant donnée une tonique A, choisie arbitrairement, quelle condition doit remplir un autre son quelconque B pour pouvoir appartenir à une gamme de A, c'est-à-dire pour former avec A un intervalle musicalement utilisable ? — Pour que la sensation causée par l'intervalle B/A puisse présenter quelque intérêt artistique, il faut avant tout qu'elle soit nettement et facilement connaissable. Or chacun des deux sons A et B nous manifeste sa hauteur *uniquement* par la périodicité avec laquelle il apporte à notre oreille certaines excitations élémentaires. Dès lors, que faut-il pour que la comparaison des hauteurs A et B puisse donner lieu à quelque particularité perceptible, à quelque circonstance spéciale susceptible de provoquer une sensation connaissable ? On ne voit guère quelle autre particularité pourrait tomber sous nos sens, si ce n'est certaines coïncidences partielles, se produisant de façon régulière plus ou moins fréquente entre les périodicités en présence, lorsqu'un petit nombre de périodes A dure le même temps qu'un autre petit nombre de périodes B, c'est-à-dire lorsque les suites illimitées de périodes A et B se succèdent, chacune de son côté, en formant des surpériodes A et des surpériodes B coïncidant entre elles.¹ Et plus ces coïncidences entre surpériodes seront nombreuses, plus il semble que l'intervalle musical B/A devra produire une sensation simple et facile à retrouver de mémoire. — L'expérience, comme on le sait, confirme absolument cette présomption et montre que quand les coïncidences entre périodes A et B sont plus ou moins fréquentes, la consonance de l'intervalle B/A est plus ou moins grande et peut même aller jusqu'à la fusion complète : c'est ainsi que la coïncidence de 1 période B contre 1 période A engendre *l'unisson* ; celle de 2 périodes B contre 1 période A produit *l'octave* ; et semblablement la coïncidence 3 contre 2 correspond à la *quinte*, 4 contre 3 à la *quarte*, etc., suivant une loi depuis longtemps connue.²

¹ par exemple, dans le cas de la quinte, lorsque les surpériodes A, formées de 2 périodes A, coïncident avec les surpériodes B, formées de 3 périodes B.

² A ces considérations (principe rationiste), déjà exposées moins sommairement dans ce Bulletin (Août 1908 : *Origine de la Gamme*), on oppose souvent l'objection dite, assez improprement, "de la différence de phase."

Ainsi, par rapport à une tonique donnée A, une autre note B ne peut jouer le rôle de degré que si les périodicités A et B admettent une surpériode commune suffisamment fréquente : tel est le motif pour lequel, tandis que la gamme matériellement réalisable (gamme organale) comprend tous les sons, la collection des intervalles conçus par notre esprit (gamme mentale) admet seulement un petit nombre de termes, (moins petit toutefois qu'on ne pourrait le croire d'après la gamme chromatique de 12 demi-tons employée par tant de peuples). Si notre sensibilité esthétique s'insurge, comme dit M. Riemann, contre la *continuité* effectivement réalisable, c'est parce que, pour presque tous les points de la ligne continue (fig. 2), notre sensation est trouble, confuse, difficilement perceptible ; elle ne devient nette et claire que pour un petit nombre de points isolés dont les plus importants, au point de vue de l'harmonie, sont précisément ceux qui composent notre gamme chromatique (fig. I) ¹.

7. *Cas du port de voix*. Cette distinction étant faite entre la gamme organale (continue) et la gamme mentale (discontinue), il y a lieu de se demander si certaines variations continues (*port de voix* du chanteur, *glissando* du violoniste) ne peuvent pas néanmoins être pratiqués sans choquer la sensibilité esthétique la plus affinée.

La réponse à faire varie avec la nature même des sentiments que la musique est destinée à exprimer ; or, ces sentiments peuvent être les plus divers. Une inspiration enthousiaste, ou la colère provoquée par une offense, ont sur nous une action brusque et soudaine, nous font, comme on dit, "bondir le cœur" : le port de voix ne paraît guère propre à

Or, cette différence est de nul effet au point de vue qui nous occupe ici ; j'ai montré récemment qu'on peut s'en assurer, soit par des expériences n'exigeant aucun dispositif spécial, soit par un raisonnement fondé sur la façon dont se composent entre eux les mouvements périodiques (*Essai sur la Gamme*, influence du décalage, p. 13 et 16).

On nie aussi que la sensation causée par l'intervalle B/A puisse résulter des coïncidences se produisant régulièrement entre certaines périodes A et certaines périodes B, puisque, ne percevant isolément aucune de ces périodes, nous ne pouvons pas constater leurs coïncidences. Cette objection revient à admettre que pour éprouver une sensation résultante, il faut avoir su discerner isolément les sensations élémentaires dont elle se compose ; or, ceci est manifestement faux ; ainsi, quand un observateur spécialement exercé entend un diapason de 435 vibrations par seconde, il reconnaît la sensation "*la normal*", et cependant il n'a perçu individuellement aucune des excitations élémentaires dont ce *la* est la résultante : de même, la réunion des deux *la* 435 et 870 lui causera la sensation *octave*, bien qu'il ne puisse jamais percevoir la concordance de 2 périodes du *la* aigu pour 1 période du *la* grave.

¹ Ceci résulte de ce que la grandeur d'un intervalle musical ne s'apprécie pas du tout par le même processus que la longueur d'une ligne (question traitée dans l'article précité, "Origine de la Gamme", p. 860 à 863). D'ailleurs, tout le monde connaît la difficulté qu'éprouve un musicien, même exercé, lorsqu'il veut apprécier la grandeur d'un intervalle non musical. Un ton déterminé étant établi, si on entend un son nettement étranger à la gamme chromatique, on peut être fort embarrassé pour le classer à son rang de hauteur par rapport aux autres. Le plus simple, pour y parvenir, c'est d'utiliser la continuité de la gamme *organale*, et, grâce à celle-ci, d'observer entre quels termes de la série *mentale* se présente le son à classer.

exprimer ces mouvements instantanés de l'âme. Mais d'autres sentiments, au contraire, nous envahissent plus progressivement, et l'être humain les sent pour ainsi dire "se glisser dans ses veines" ; tel est le cas, par exemple, pour l'héroïne de roman, lorsque, lasse de combattre en son cœur l'amour qui l'emplit, elle renonce à la lutte et, vaincue, s'abandonne à ce sentiment plus fort que sa volonté ; tel est encore le cas, par un exemple analogue quoique inverse, lorsque le naufragé, brisé de fatigue, désespéré, sur le point de lâcher l'épave à laquelle il se cramponnait depuis de longues heures, croit saisir certains indices prouvant peut-être qu'on est à sa recherche, et sent alors l'espoir renaissant lui rendre la force de lutter encore contre les flots qui le roulent. Quand il s'agit de cas de cet ordre, le port de voix, obtenu par une modification progressive et continue de notre appareil vocal, peut avoir un véritable mérite réaliste, une grande force descriptive pour évoquer en nous le souvenir de cette sorte de détente progressive se produisant dans les ressorts physiques et moraux de l'être qui s'abandonne par exemple à un sentiment de lassitude ou de désespoir, — comme aussi pour nous rappeler la progression de sens inverse pouvant résulter de situations morales diamétralement opposées. Mais pour que cette variation progressive, pour que ce fragment de gamme organale (continue) possède une valeur esthétique, il faut qu'il s'enchasse pour ainsi dire entre deux des notes de la gamme mentale (discontinue), c'est-à-dire que son point de départ et son point d'arrivée ne soient pas des sons étrangers à notre gamme ; faute de remplir cette condition essentielle, le port de voix perdrait tout caractère proprement *artistique*, et ne serait plus qu'une sorte de manifestation purement *physique*, analogue aux cris que les circonstances arrachent parfois à l'homme comme aux animaux.

Il n'en est pas moins vrai que, même quand il est conforme à cette condition, le port de voix ne saurait être d'un usage bien fréquent, du moins chez l'homme¹, à cause de cette sorte d'antagonisme existant entre le point de vue psychique et le point de vue physique.²

Mais parfois le compositeur, surtout lorsqu'il vit pour ainsi dire les rôles de ses personnages, assiste à la tension ou à la détente progressive de

¹ Car chez certains animaux, chez le chat par exemple, il est au contraire d'un usage continu.

² Cet antagonisme, et la condition précédente qui en modère les effets, se retrouvent quand on étudie les diverses espèces de modulations (d'ordre psychogénique ou physiogénique) pouvant être suggérées par une situation dramatique, (*Essai sur la Gamme*, p. 400).

ses ressorts intimes, et sent passer en soi, éprouve dans sa sensibilité quelque chose de continu que le port de voix traduit de façon réaliste : il indique alors ce procédé d'expression dont l'usage, en un tel cas, devient absolument légitime.

* * *

8. Il est facile maintenant de conclure, et de s'expliquer pourquoi la question de la gamme continue ou discontinue peut se présenter au chercheur sous des aspects très différents : physiquement, musculairement, nous pouvons réaliser la variation de hauteur *continue* ; mais psychiquement, musicalement, nous ne concevons que des sons formant une série *discontinue* ; nous devons donc conclure que la véritable gamme de l'homme est discontinue¹. L'emploi exceptionnel du port de voix, à titre de moyen d'expression, n'en reste pas moins légitime, et le musicien qui proscrire cet effet réaliste parce qu'il n'a pas par lui-même de sens proprement musical, ferait preuve d'autant d'intransigeance idéaliste que l'écrivain s'interdisant l'usage de l'interjection sous prétexte qu'elle aussi, seule entre les autres parties du discours, est dépourvue de tout sens propre.²

* * *

¹ C'est l'antique distinction de Gaudence entre la voix *parlée ou continue* et la voix *discontinue ou chantée* (collection des auteurs grecs relatifs à la musique, par Ch.-E. Ruelle, V, p. 55) ; c'est aussi celle de Bacchius l'Ancien entre les sons *prosaïques ou parlés* et *mélodiques ou chantés* (Ibid. p. 126) : notre faculté de réaliser le continu est largement mise à profit dans le langage parlé ; mais, dans le langage musical, nous n'utilisons guère cette faculté que pour exécuter le port de voix, ou pour régler notre intonation (soit au début du chant, soit après certaines modulations enharmoniques) sur le diapason des instruments par lesquels nous sommes accompagnés.

² Lorsque les circonstances ne suffisent pas à justifier l'emploi du port de voix, nous pouvons concilier autrement notre instinct de la continuité et notre sentiment de la tonalité : entre les notes principales de la phrase mélodique, nous insérons des notes secondaires qu'on appelle précisément *notes de liaison* c'est-à-dire *notes établissant la continuité*. Ces notes secondaires seront par exemple les degrés conjoints de l'une des gammes mentales ; ainsi, étant donné les notes principales *do* et son octave, si on trouve cette succession trop disjointe, on lui substituera, soit *do mi sol do* (gamme rudimentaire ou échelle), soit *do ré mi fa ... etc.*, (gamme diatonique), soit *do ré b ré mi b mi fa ... etc.*, (gamme chromatique). De ces trois solutions, la seconde est la plus usitée, sans doute parce qu'elle concilie le mieux possible la continuité et la simplicité des intervalles employés.

Chez certaines personnes, notamment chez celles qui, par profession ou pour toute autre cause, font ou entendent faire un fréquent usage de la gamme, cette tendance à exprimer diatoniquement la continuité paraît si naturelle et se manifeste si fortement qu'elle constitue à leurs yeux une sorte de révélation intérieure, une sorte de preuve de la préexistence d'une certaine série incréée, formée de tons et de demi-tons alternant selon une loi mystérieuse édictée par quelque Puissance inconnue. Pour les théoriciens imbus de ce préjugé, la *gamme* n'est pas une collection de sons utilisables, trouvés peu à peu et rangés aujourd'hui par ordre de hauteur ; non,

9. REMARQUE. Nous venons de voir d'où provient la "*loi immanente*" présidant à la formation de la gamme. Dans son esthétique, M. Riemann n'étudie pas l'origine de cette loi et se borne à la déclarer profondément mystérieuse ; il fait observer toutefois qu'elle doit être d'ordre psychologique (p. 109) plutôt que mathématique, car la justification par les rapports simples entre longueurs de cordes ne saurait nous satisfaire (p. 107) puisque rien, dans la sensation auditive, ne reflète ce fait arithmétique que deux cordes (semblables et de même tension) donnant par exemple l'octave, ont des longueurs formant le rapport simple $2/1$ (p. 110).

Non, la sensation simple d'octave ne reflète pas le rapport simple $2/1$; la première n'est pas la conséquence immédiate du second, mais elle en est la conséquence médiate, grâce à l'enchaînement suivant : pour les motifs exposés plus haut (n° 6), la consonance de deux notes exige que leurs périodicités individuelles admettent une certaine surpériode commune ; l'existence de cette surpériode suppose qu'il y ait rapport simple entre les fréquences des excitations cérébrales élémentaires, et par conséquent entre les fréquences des pulsations apportées par l'air à l'oreille et transmises par celle-ci au cerveau ; d'où il suit qu'il y a encore rapport simple entre les fréquences vibratoires des deux cordes sonores, comme aussi entre leurs inverses, les longueurs vibrantes¹ : tels sont les motifs pour lesquels², quand nous reconnaissons un intervalle musical entre deux sons

c'est la *mélodie-type* révélée par la Nature ; et, pour ces théoriciens, la confusion entre la *gamme* et la *mélodie* s'établit dans leur esprit de façon parfois si complète qu'ils confondent continuellement le point de vue *mélodique* avec ce que l'on pourrait appeler le point de vue *gammique*, si cet adjectif existait.

¹ On fait parfois à la théorie rationiste cette objection purement spécieuse : Une théorie fondée sur les rapports simples, dit-on, ne saurait être la véritable, car la musique évolue sans cesse, non pas dans le sens de la *simplicité*, mais au contraire dans celui d'une *complexité* toujours croissante, — Il y a là un malentendu curieux, fondé sur cette opposition de termes "*simplicité*", "*complexité*". Pour ne pas se laisser abuser par les mots, pour éviter d'être trompé par cette apparence verbale, il suffit de considérer ceci : la chimie, elle aussi, évolue, pourrait-on dire, dans le sens d'une complexité toujours croissante ; les corps qu'on produit facilement aujourd'hui sont si peu simples que leurs noms, malgré l'emploi systématique d'abréviations ingénieusement choisies, arrivent à tenir parfois plus d'une ligne d'impression ; ces corps, pour complexes qu'ils soient, n'en sont pas moins formés exclusivement de quelques éléments premiers ou *corps simples*, associés en édifices moléculaires variés. De même en musique : tous les accords, non seulement ceux des Maîtres classiques, mais aussi, les édifices harmoniques les plus nouveaux, imaginés par des compositeurs en quête de dissonances inédites, sont exclusivement formés en associant entre eux un petit nombre de *rapports simples* (degrés composant les gammes diverses). Et la théorie rationiste, qui indique la genèse de ces éléments fondamentaux (degrés), montre aussi d'après quelles affinités l'homme a été conduit instinctivement à les grouper, en créant ainsi des styles musicaux de plus en plus complexes (*Essai sur la Gamme*, p. 463 à 485) ; elle est donc loin d'ignorer que les degrés (*rapports simples*) peuvent être associés en combinaisons *compliquées*, et l'objection précédente s'évanouit d'elle-même dès qu'on se décide à prendre connaissance de la théorie critiquée.

² Sans expliquer l'enchaînement de ces motifs, M. Riemann a manifestement l'intuition de leur connexion,

entendus, l'acousticien moderne trouve un rapport simple entre les longueurs de cordes correspondantes¹.

10. Ceci rappelé, *doit-on affirmer ou nier que des lois mathématiques régissent les phénomènes musicaux ?* Voici encore une de ces questions sur lesquelles deux penseurs d'égales culture et bonne foi peuvent disputer indéfiniment, si aucun des deux n'a la prudence de chercher à comprendre la pensée de son adversaire, avant de le contredire.

A certains égards, on pourrait soutenir qu'en dehors de la mathématique pure, il n'existe pas de sciences mathématiques. Ainsi les astronomes connaissent l'ordre qui préside aux mouvements de l'univers et, se fondant sur le seul principe de l'attraction newtonnienne, calculent le cours des astres avec une précision qui confond l'imagination. Mais les coefficients et constantes de leurs équations ont été demandés à l'observation, aucune formule mathématique, si bien conçue qu'elle soit, ne pouvant obliger les molécules matérielles à réagir entre elles de telle façon plutôt que de telle autre, et le principe même de l'attraction, malgré la forme que lui a donné Newton, étant d'ordre essentiellement physique. On pourrait donc, à cet égard, dire que l'Astronomie n'est pas une science mathématique. Cependant nul n'hésite à la qualifier ainsi parce que toutes ses lois se déduisent mathématiquement du seul postulat newtonnien.

En musique, il en est de même, à cela près que le principe "rationniste" d'où tout découle est d'ordre psychique et non physique : une fois ce postulat compris et accepté, on en peut déduire rationnellement toutes les lois musicales connues², — et même parfois en rectifier l'énoncé, lequel se trouve ainsi mis d'accord avec les pratiques intuitives des compositeurs. Les raisonnements sur lesquels ces déductions se fondent sont si naturels qu'ils ont déjà dû se présenter souvent à l'esprit des musiciens,

car il fait observer que des causes psychiques, physiologiques et mathématiques concourent à produire le phénomène, qu' "on ne saurait nier l'état de dépendance" des unes par rapport aux autres, et qu' "aucune d'elles n'a pris, à proprement parler, la place de l'autre" (p. 110).

¹ Réciproquement, tels sont aussi les motifs pour lesquels le théoricien antique, combinant entre elles certaines proportions simples de cordes vibrantes, constata que les tonalités ainsi engendrées plaisaient à son sens artistique, et crut alors qu'il avait pénétré les secrets du Démon et découvert la loi du Nombre présidant aux phénomènes de l'univers : il avait bien découvert en effet une partie de cette loi, mais pas tout à fait pour le motif qu'il supposait sans doute.

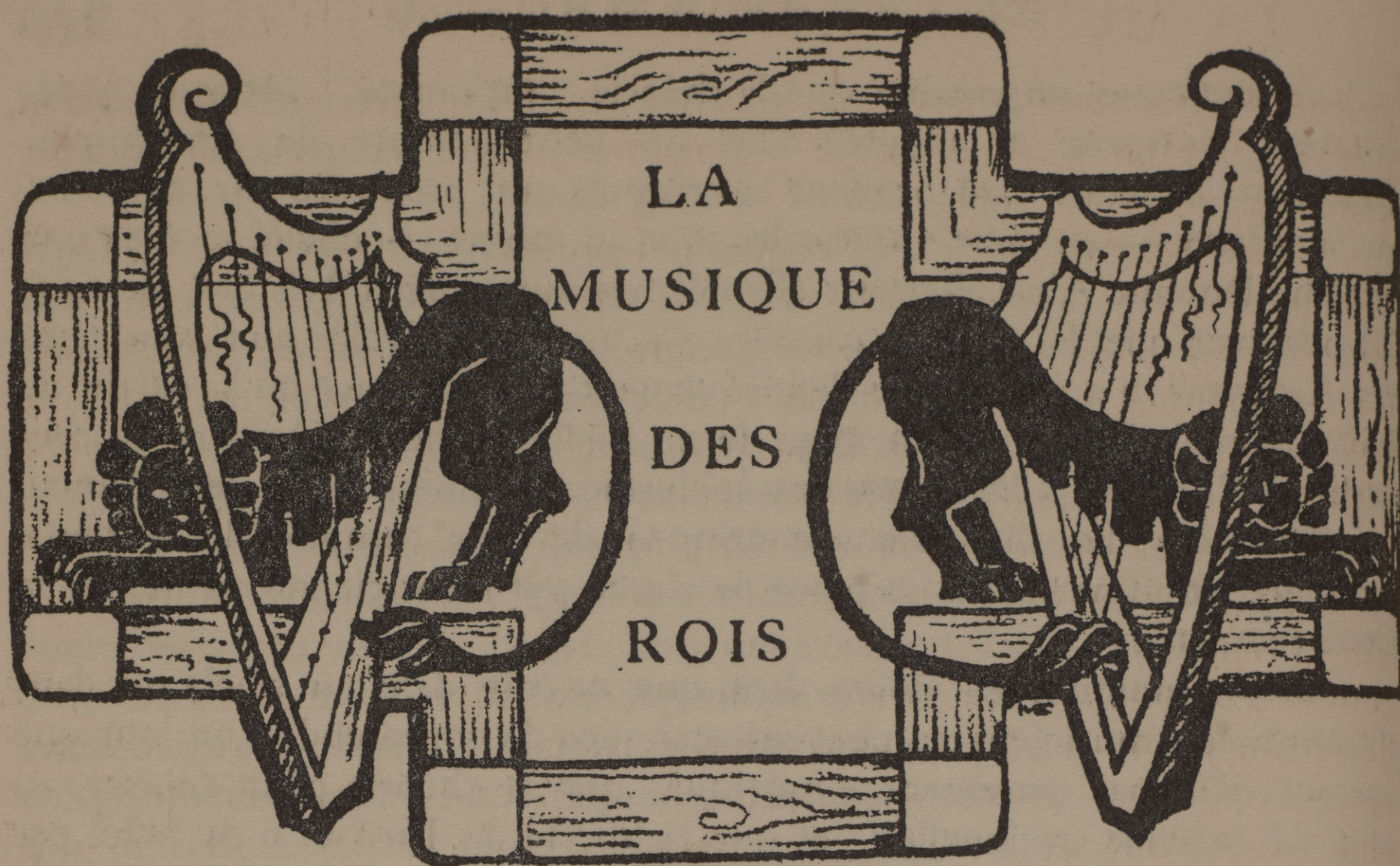
² Telle est l'explication du débat sans issue auquel la question proposée peut donner lieu comme on vient de le dire entre adversaires dont chacun discute sans avoir bien compris la pensée de l'autre : la théorie musicale, en effet, est d'ordre à la fois *psychique* (par la nature même de son phénomène initial) et *mathématique* (par la façon dont elle peut se déduire toute entière d'un postulat unique). Entre deux interlocuteurs discutant ainsi, le fruit de l'oranger pourrait donner lieu à un malentendu tout semblable : Il est *orange*, dirait l'un. — Non certes, il est *rond*, répondrait l'autre.

et il ne serait pas impossible que la théorie "rationiste" fût assez généralement comprise et adoptée dans un petit nombre de générations. Toutefois, il serait peu prudent de risquer un pronostic sur ce point, car la Vérité — en *théorie* musicale, tout au moins — chemine avec une extrême lenteur. Ainsi Gevaert (*Problèmes musicaux d'Aristote*, p. 143) fait observer que la tierce naturelle $5/4$, bien que révélée aux musiciens par Archytas, n'a été admise définitivement (??) par eux qu'à partir de Zarlin, c'est-à-dire après un stage de 20 siècles ; encore Gevaert en ceci flatte-t-il l'histoire : les choses ont été beaucoup moins vite ; de nos jours, en effet, bien des théoriciens continuent de nier l'emploi de la tierce naturelle, et admettent à sa place la tierce pythagoricienne ou même la tierce tempérée.

II. Quoiqu'il en doive être, que ce soit dans un siècle ou dans plusieurs, les musiciens ne peuvent manquer de comprendre un jour que leur art n'est pas purement empirique, que sa théorie peut s'élever au rang de science rationnelle¹, et que la liberté de l'artiste n'en reste pas moins parfaitement entière, de même que la liberté du peintre et celle du danseur n'ont nullement été altérées le jour où l'on a découvert la théorie de la perspective et celle de l'équilibre des corps en mouvement.

Ce progrès accompli, on pourra, sans rencontrer les mêmes oppositions qu'aujourd'hui, dire que la mathématique préside aux faits musicaux, car cela revient à énoncer cette proposition évidente, que les effets ont des causes et que, de celles-ci, on peut déduire ceux-là, — du moins lorsque la raison des choses a enfin été aperçue.

¹ La musique accomplirait ainsi la même évolution que l'astronomie et bien d'autres branches de la Science physique.



D'ANGLETERRE

DE 1500 A 1700.

J'avoue mon faible pour les dépouillements d'archives. Rien ne satisfait mieux la curiosité historique, la mienne du moins, que la chronologie des vieux documents, présentés tout uniment, sans omission, sans choix, tels que la bonne volonté du hasard nous les a conservés. Quelle joie de trouver un livre où l'auteur ne paraisse pas, où le commentateur et l'interprète des faits se retranche modestement dans les appendices.

On rira peut-être de ce goût bizarre pour le *nu dans l'érudition*. Et cependant, à tout prendre, cette avidité ne diffère pas sensiblement des manies les plus littéraires ! L'œuvre la plus idéalisée ne nous séduit-elle pas par la découverte d'idées nouvelles, de formes imprévues ? Un beau vers et un acte notarié sont, chacun à leur manière, des témoins de l'activité humaine. Et c'est précisément ce témoignage de vie, cette révélation soudaine de la réalité qui nous captive parce qu'elle alimente notre insatiable curiosité. Connaître des faits nouveaux dans le temps et dans

l'espace—, rechercher des états inconnus dans les sphères de l'imagination, n'est-ce pas en somme suivre les mêmes tendances, je dirai presque, s'adonner au même sport.

Il est des maladroits qui voudraient opposer l'art à l'érudition. Qu'ils préfèrent Pégase à la *Série Y*, c'est leur droit. Mais, qu'ils reconnaissent aussi à deux modes d'une même activité physiologique, des titres égaux à notre estime. Il en est d'autres, au contraire, qui s'efforcent de voiler habilement l'érudition sous les dehors de la littérature. Ceux-là sont les critiques. Leur sort n'est guère enviable.

Quelques uns, enfin, profitent à la fois des documents et de la rhétorique pour tromper tout le monde : ce sont les musicologues de l'école de Fétis, espèce dangereuse entre toutes et dont il est toujours glorieux de combattre le venin. Ici l'écrivain, médiocre d'ailleurs, s'exerce aux dépens de l'histoire. Il se hâte d'interpréter les faits qui viennent à sa connaissance, puis il présente hardiment ces interprétations comme une vérité objective. Tout lui est bon, pour faire triompher cette confusion, dont il tire profit. Il dissimule ses sources, remplit de vraisemblable les lacunes du vrai, ignore de parti pris certaines documentations etc...

Bien qu'aujourd'hui cette dernière espèce soit à peu près disparue, nous subissons, hélas, dans la musicologie française les effets de sa déplorable méthode, appliqués durant tout le XIX^{me} siècle.

Si nous avons tant de peine à réhabiliter l'histoire de la musique, à lui faire une place à côté des autres représentants du savoir humain, si nous nous heurtons si souvent à une sorte d'indifférence instinctive, à un sentiment de surprise, inexpliqué même chez ceux qui l'éprouvent, si l'art le plus capable d'inspirer l'enthousiasme rencontre parmi les érudits, les intellectuels, une froideur parfois désobligeante, c'est que nous avons derrière nous un siècle malfaisant où le document a été mis au pillage par la vanité. On a cru faire un beau calcul en plaçant l'histoire musicale à la portée de tous. On l'a simplement discréditée aux yeux de ceux qui lisent et jugent. On s'est adressé au grand public et on lui a dit : "Voilà ce que vous devez savoir, voilà ce que vous devez penser. Il est inutile que vous cherchiez davantage. Nous, qui sommes allés aux sources, nous avons fixé notre opinion".

Hélas, le calcul c'est trouvé faux. Le public est un enfant : plus on le ménage, plus il devient exigeant. Fétis n'en impose plus, ses successeurs ont perdu leur crédit. Mais par contre, la véritable érudition, celle que le

*San doute il faut se défier des généralisations hâtives
mais il y a moyen d'être plus exact en multipliant
les...*

public révère parce qu'elle ne lui fait aucune concession, la science historique hautaine et spécialisée s'est tenue à distance de ces vulgarisations hâtives. Et les gens de lettres eux-mêmes, pour lesquels la critique musicale est un métier bien défini, ont souri de ces Protées de la musicologie.

Le résultat du *Fétisme* fut d'inspirer une défiance générale. Tous ceux qui ont connu l'état de nos études, il y a vingt ans se rappellent la réponse simple, unique, et aisée qui accueillait tous nos efforts : "*C'est bien spécial*". Qu'il s'agit d'un gros livre, ou d'une conférence, d'une revue musicale ou d'une publication de texte, le refrain ne changeait pas. "*C'est bien spécial*," disait l'amateur, et il entendait par là que son intérêt présent allait ailleurs. "*C'est bien spécial*" ajoutait le littéraire, habitué à suivre le public dans ses goûts et dans ses caprices. "*C'est bien spécial*" répondait enfin le savant. Et cela voulait dire : "Je n'ai jamais vu la musicologie parmi nos programmes. Que veut-elle? Quels sont ses garants scientifiques? Je ne la connais pas."

Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi : la confusion des pouvoirs, des attributions et des intérêts a disparu de notre domaine ; on peut le croire, du moins. L'érudition s'est constituée solidement. La critique a son syndicat professionnel. Il n'est pas jusqu'à l'amateur qui n'ait voulu préciser son zèle et son rôle *d'Ami de la musique*, en formant une société vigoureuse. L'écrivain, le metteur en scène et en livre des idées et des faits, collabore de son côté à cette division du travail ; il interprète à sa façon, il paraphrase en artiste les données de l'histoire ; et c'est on droit. Dans cette belle ordonnance où chacun reconnaît son bien, le brouillon incompetent, le serin qui abat des noix, ne sera plus, espérons-le, qu'une figure de dernier plan. Parfois un ministre à la main malheureuse, un cours de jeunes filles attardé, révélera la survivance d'un de ces fossiles, organes, témoins d'une fonction abolie.

Tous ceux qui suivent de près le triomphe des méthodes rationnelles dans le clan de la musique, verront dans un ouvrage qui vient de paraître sous la signature de M. C. de Lafontaine¹ un symptôme heureux. Le dépouillement systématique d'un fonds d'archives constitue un excellent agent de prophylaxie musicologique. Il arrête l'élan des généralisateurs à tout faire, c'est un plomb dans l'aile de ces canards toujours prêts à s'en-

¹ The King's Musik, a transcript of records relating to music and musicians (1460-1700). edited by Henry Cart de Lafontaine, M. A. (London Novello et C^o. 1909, in 4^o de 500 pages). Je me fais un plaisir d'ajouter que le nom de notre collègue Miss Cécie Stainer doit être, de la volonté même de l'auteur, associé à cette remarquable publication de textes.

voler. Réjouissons-nous donc de faire connaissance avec les cartons verts des Tudor et des Stuart. De 1460 à 1700, deux grandes siècles de l'histoire musicale se sont écoulés. Il est du plus haut intérêt de savoir comment la cour d'Angleterre s'est trouvé mêlée, au jour le jour, à cette activité artistique, qui s'étend presque de Dunstaple jusqu'à Haendel.

A White Hall, comme au Louvre, quoique avec moins de précision, il semble que l'organisation de la musique royale puisse se diviser en trois départements : musique religieuse, musique guerrière, musique de chambre. L'Eglise, l'armée, l'intérieur, ou, pour prendre les termes de la cour française : Chapelle, Ecurie, Chambre. M. de Lafontaine ne nous donne aucun indice sur cette organisation ; il ne nous dit pas de qui ressortait la direction, le payement, le contrôle de ces artistes fonctionnaires. Les documents qu'il nous présente gagneraient, je crois à être remplacés par l'imagination, dans le cadre dont il sont extraits.

En suivant ce dépouillement, tel qu'il est, et en le complétant par une monographie¹, qui vient à point, on apprend que la Chapelle des Rois anglais fut fondée en 1349 par Edouard III. Au XV^{me} Siècle, en 1443 elle comprenait 24 chapelains et 8 enfants, tous exercés au chant et à l'orgue. C'est à peu près l'équilibre qui subsistera jusqu'au XVIII^{me} siècle, avec les 20 *Gentlemen*, les 12 *Boys*, qui apparaissent, dès Henry VIII, et les choristes du dehors.

La musique de guerre est représentée par une quinzaine de trompettes, très souvent en argent, des tambours et des fifres.

Entre ces deux groupes, se place l'intermédiaire d'un organisme flottant et suffisamment incertain pour se prêter aux fluctuations de la mode, aux exigences de l'art. C'est donc ici que nous découvrons l'intérêt véritablement musical de ces archives.

En 1460, nous trouvons 22 *minstrells*, et bientôt une trentaine d'instruments de toute nature. En 1547, 7 *minstrells*, 8 violes, 4 saqueboutes, 5 flûtes, une harpe, une cornemuse et 5 "*musicians*". En 1603, 7 violons, 7 flûtes 6 luths et 7 "*recorders*"². En 1641, 18 vents, 14 archets et quelques divers. Puis une lacune entre 1643 et 1660, exactement comme dans les comptes de Louis XIV. Enfin, le règne de Charles II nous entraîne

¹ W. H. Grattan Flood. *The english chapell royal under Henry V and Henry VI*. (Recueil trimestriel de la société internationale de musique. Juillet 1909. p. 563). Au moment on j'écrivais cet article je ne connaissais pas la thèse remarquable de M. Reyer sur les Ballets de cour anglais. Elle vient compléter utilement en indication.

² Le recorder était notre flûte à bec.

bientôt jusqu'à 16 vents, 24 violons et 22 divers, (luths, virginals, théorbes, etc...) Après quoi les états sont incertains comme le régime lui-même et la musique paraît fléchir sous la direction de William et de Mary.

Je ne sais si M. de Lafontaine a transcrit en entier tous ces documents ou les a résumés pour la commodité du lecteur. En tous cas, les états ne permettent guère de préciser en détail et avec ordre les dispositifs musicaux qui se sont succédé dans l'orchestre des rois d'Angleterre. Il faut bien croire, d'ailleurs que les scribes de Londres, comme les plumitifs de Paris leurs confrères, n'attachaient qu'une importance médiocre à l'exactitudes minutieuse que nous serions heureux de trouver aujourd'hui dans leurs comptes. Peu leur importait qu'une flûte prit la place d'un cornet, un violoncelle d'un luth ! D'ailleurs, un même artiste était souvent officiellement affecté à des charges musicales différentes. Le terme "*violon et saquebute*" revient plusieurs fois ici et nous rappelle les "*grands violons et hautbois*" de la Cour de France. C'était le système des musiciens complémentaires, dont le trésor du roi se trouvait bien. Parfois le cumul était un résultat de la faveur. Le grand Alphonse Ferabosco tenait entre ses mains, vers 1625, les quatre offices suivants : celui de "*musician in general*", de compositeur, de violiste, et de maître de musique du prince ! Enfin, il ne faudrait pas croire que les états officiels nous donnent une idée complète de la vie musicale de la cour. Ils relèvent seulement les éléments nécessaires à l'ordonnancement des caisses de l'état¹. Ils ne tiennent pas compte des *extraordinaires*. Ils sont même là, pour éviter toute confusion entre les appointements réguliers et les gratifications passagères prélevées sur les fonds secrets du monarque. Du moins en est-il ainsi en France. Et je suppose que les rois anglais suivaient la même pratique. Ainsi s'explique l'apparition soudaine de certains artistes, qui disparaissent aussitôt. Leur émargement était provisoire, leur concours a pu fort bien être durable.

Dans ces conditions d'incertitude, les comptes d'un monarque doivent toujours être considérés comme des documents à compléter, comme un aspect fragmentaire de la réalité. Aspect véridique, cependant, et précieux à considérer attentivement.

Le King's musick de M. de Lafontaine a, par dessus tout, le mérite d'offrir au lecteur une infinité de menus faits, de ces indications insigni-

¹ Les ordonnancements paraissent ici ressortir de l'échiquier, de la trésorerie de la chambre et de la grande garde-robe.

fiantes en apparence, mais que l'historien n'oublie plus. Tout d'abord, les instruments divers, dont les mœurs nous sont encore si peu connues, trouvent ici à chaque instant l'occasion de faire parler d'eux. Le *luth*, le *cor*, le *saqueboutte*, le *cor*, le *bagpipe*, la *harpe*, la *lyra-viol*, le *harp-sichord*, le *virginal*, et un certain "*great instrument*", qui pourrait bien être un clavecin, (1595), enfin l'orgue et le violon, se disputent entre eux l'attention du budget royal. Ici, c'est un achat, là, une réparation, ou bien une innovation. Et l'administration vigilante, qui sait ce que lui coûte ce petit monde bruyant, finit par décréter que les instruments ne sortiront plus du palais, où ils se trouvent réunis pour le service du roi.

A côté des anonymes de la sonorité, il y a les agents responsables, les musiciens eux-mêmes. De ceux-ci les états nous apprennent les noms, les honoraires, parfois la nationalité, toujours les dates. C'est beaucoup, si l'on songe qu'il s'agit de 1500 personnages, qui apportent ici à l'histoire leur contingent documentaire. Ils sont anglais en majeure partie ; Italiens surtout au XVI^e et vers la fin du XVII ; français en grand nombre. Certains apparaissent avec toute leur famille simultanément ou successivement. La dynastie des *Lanier* a fait une grande figure auprès des rois d'Angleterre : elle a régné pendant plus de 100 ans.

L'élément français apparaît à la fin XVI^e siècle et domine jusqu'au règne de Charles II (1660). Autour de la Reine Henriette, fille de Henri IV, se groupent en 1625, vêtus de drap noir, *François Richard* l'aîné, *François Richard* le Jeune, *Louis Richard*, *Camille Provott*, *Maturin Marie*, *Robert Roanne*, *Simon de la Garde*, *Nicolas Duval*, *Pierre de la Mare*, *André Maugard*, *Jean Garnier*. Plus tard, nous trouvons *Mercure*, *Jean Ballard*, *Jacques Gautier*, avec leurs luths, et les *Nau*, qui sont représentés dans le manuscrit de Cassel, bien connu. Et d'autres moins illustres, *Ferdinand de Florence*, *Claude de Grange*¹, *Eléonore Guingaut*, *Nicolas Fleury*, *Guillaume Santré*, *Jean de la Vollée* (1663). Puis, *Corneville*, claveciniste, *Paisible*, de *Bresme*, *Giton*, *Boutet*, *Cornélius*, *Violet*, violons, *Delaunay*, guitariste, *Bury*, *Lettelier*, *Robert* (1675). On voit encore en 1699, *Etienne Lefèvre*, *Thomas Chevalier*, *Jean Paulain*, *Jean Aubert*, *Pierre de la Tour*, attachés à la princesse Anne de Danemarck.

L'orthographe anglaise rend souvent ces noms indéchiffrables ; heureusement, elle varie, et ces variantes nous sauvent. Qui dirait que

¹ Détail curieux, ce Claude Degrange est : "*appointed one of his Majestys French musician in ordinary, being established among the violins, for singing the bass*".

M. Shaperoone est *Caperon*, que *Bopius* est *Beaupuis*, *Ragway* *Le Rageois*, *Lagrige* *Lagrille* ? Certains de ces noms ont causé de véritables tourments aux scribes des états : par exemple, celui de *Jean Loeillet* qui est écrit *Lilli*, *Lylly*, *Lylie* etc..., et qui s'applique peut-être à l'un de ces personnages qui fait paraître à Londres des œuvres de clavecin sous le nom avantageux de *Lully*. D'autres sont tout à fait méconnaissables et demandent à être démasqués : je suis heureux de signaler dès maintenant celui de *Fynelle*, sans être sûr toutefois de pouvoir l'identifier. J'avais acquis, voilà 10 ans déjà les manuscrits d'un *Michel Farinel*, musicien de Grenoble qui avait couru l'Europe de 1650 à 1700, et que l'on dit l'auteur des fameuses "*Folies d'Espagne*". Je l'avais moi-même suivi par mes recherches dans ses pérégrinations, je savais par sa propre autobiographie qu'il était entré parmi les violons de Charles II et qu'il avait épousé à Londres la fille de Cambert. Malheureusement, la meilleure volonté de mes collègues anglais et en particulier de M. Barclay-Squire, n'avait pu vérifier cette assertion. Or, le livre de M. de Lafontaine présente bien un Thomas Farinel au service de Charles II du 20 Mai 1665 au 21 août 1676, mais les scribes anglais le nomment, d'accord avec leur prononciation, *Fynell* ! Est-ce le même personnage ?

M. Lafontaine a respecté ces lectures ; il écrit : *Filibert* et *Merchant*, qui pourraient être *Philibert* et *Marchant*. Je l'en loue. Mais, je comprends moins qu'il ait classé *Cambert* à *Combert*, tout en sachant très bien de qui il s'agissait. Le rival malheureux de Lully est en effet le premier nom qu'un Français cherchera dans ce recueil. Il le trouvera au 4 Juillet 1674, où le Roi "*enjoint aux douze violons dont les noms suivent de se trouver à White-Hall demain Vendredi à 7 heures pour y répéter, suivant la manière que M. Cambert leur indiquera, des pièces qui seront présentées à Sa Majesté à Windsor samedi prochain*". C'est tout. L'auteur malchanceux de Pomone n'apparaîtra plus dans les feuillets des inventaires. On s'en étonnerait si l'on ignorait l'opposition confessionnelle qui obligea les catholiques romains, entre autres Farinel,¹ à se démettre à ce moment de leur charge auprès du Roi. Et peut-être faut-il attribuer à cette persécution les infortunes d'un autre Français, *Louis Grabu*, personnage mystérieux sur lequel nous sommes bien heureux d'avoir quelque lumière.

C'est en 1660 que Grabu s'introduit dans les états comme maître des instruments à vent en remplacement de *Nicolas Lanier* avec 200 livres

¹ Voir aussi Schmidt, page 384 du même ouvrage.

sterling de traitement mais il semble que ce soit là une confusion de dates et que son brevet de nomination remonte réellement qu'au 24 Novembre 1666. Quelques mois plus tard (17 Décembre 1666) Grabu reçoit une distinction flatteuse. Nous lisons en effet :

“ Ordre a M. Banister, aux 24 violons et à toute la musique de la Chambre de suivre de temps en temps les avis de Louis Grabu, maître de la musique privée, et aussi de se réunir pour concerter ensemble.” (24 décembre 1666).

Puis, Grabu évince Banister lui-même :

“ Jusqu'à ce jour, John Banister était chargé de choisir 12 des 24 violons et de former une bande d'élite aux ordres de Sa Majesté. Il touchait de ce fait 600 livres sterling pour lui et les 12 violons en augmentation de leurs gages. S. M. autorise le transport de cette charge et de ses appointements à Louis Grabu maître de la musique de S. M.”

Enfin en 1668, 1671, 1672, il obtient pour frais de copie, mise en parties séparées, etc..... des sommes assez rondes de 100 à 150 livres sterling.

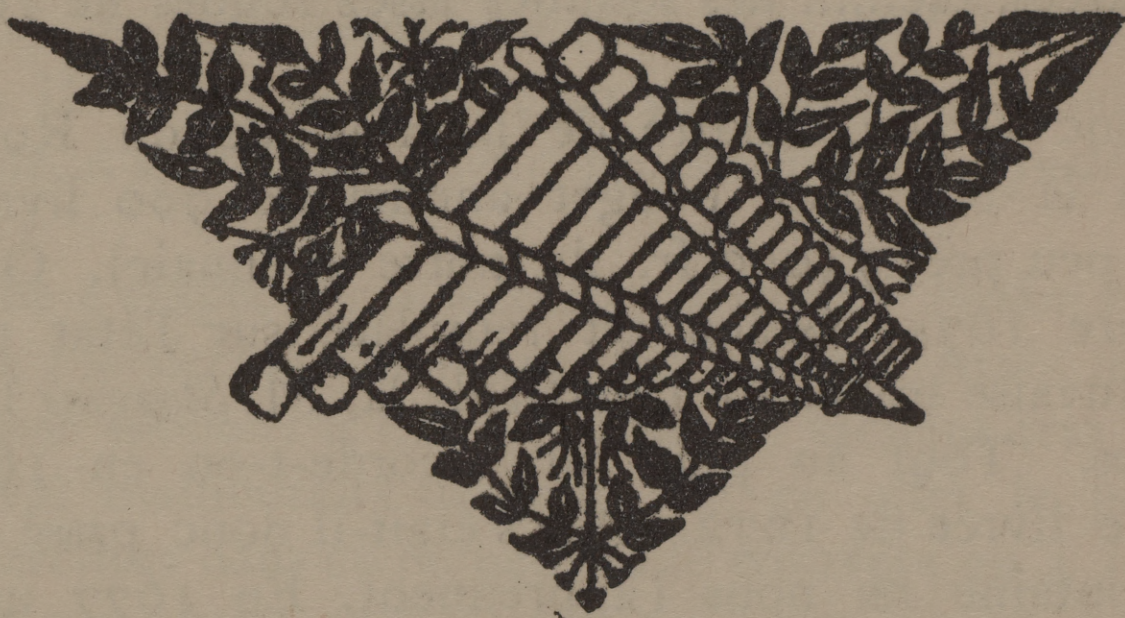
Voici donc Grabu, maître de la musique du Roi, compositeur, directeur et à la tête d'un budget annuel de 900 livres sterling soit 22500 fr., (à peu près 75000 fr. de notre monnaie). Or tout à coup, le 29 Septembre 1674, Grabu est remplacé sur l'état par un certain *Vacatur* de mauvaise mine. Et à partir de là, M. *Staggins* lui est substitué dans ses places. Tout au plus lui accorde-t-on en 1675 un rappel d'indemnité de livrée de 1672. Que s'était-il donc passé ? Ni les états, ni M. de Lafontaine ne nous l'apprennent. En 1677 une pétition du pauvre Grabu nous dit : “ *has lateky fallen under very grievous misfortune, the greatest of which hat been His Majesty's willingness to recieve another person into his place during pleasure* ”. Elle ajoute qu'il est “ *a poor servant, guilty of no crime that misfortune* ” et qu'il réclame humblement ses gages. Ils lui furent payés sa vie durant, suivant une note de 1687, qui déclare Grabu décédé.

L'histoire de Grabu, considérée à travers les papiers d'états rappelle assez bien celle de Dumanoir, *Roi des violons*, maître de la grande bande sous Louis XIV, et brusquement supplanté par Lully. Il est probable que les compositions de Grabu avaient contribué à la faveur soudaine de leur auteur. Car après la disgrâce, le 17 Janvier 1677, le Roi prescrit encore à ses violonistes de s'exercer à l'exécution de la musique “ *de*

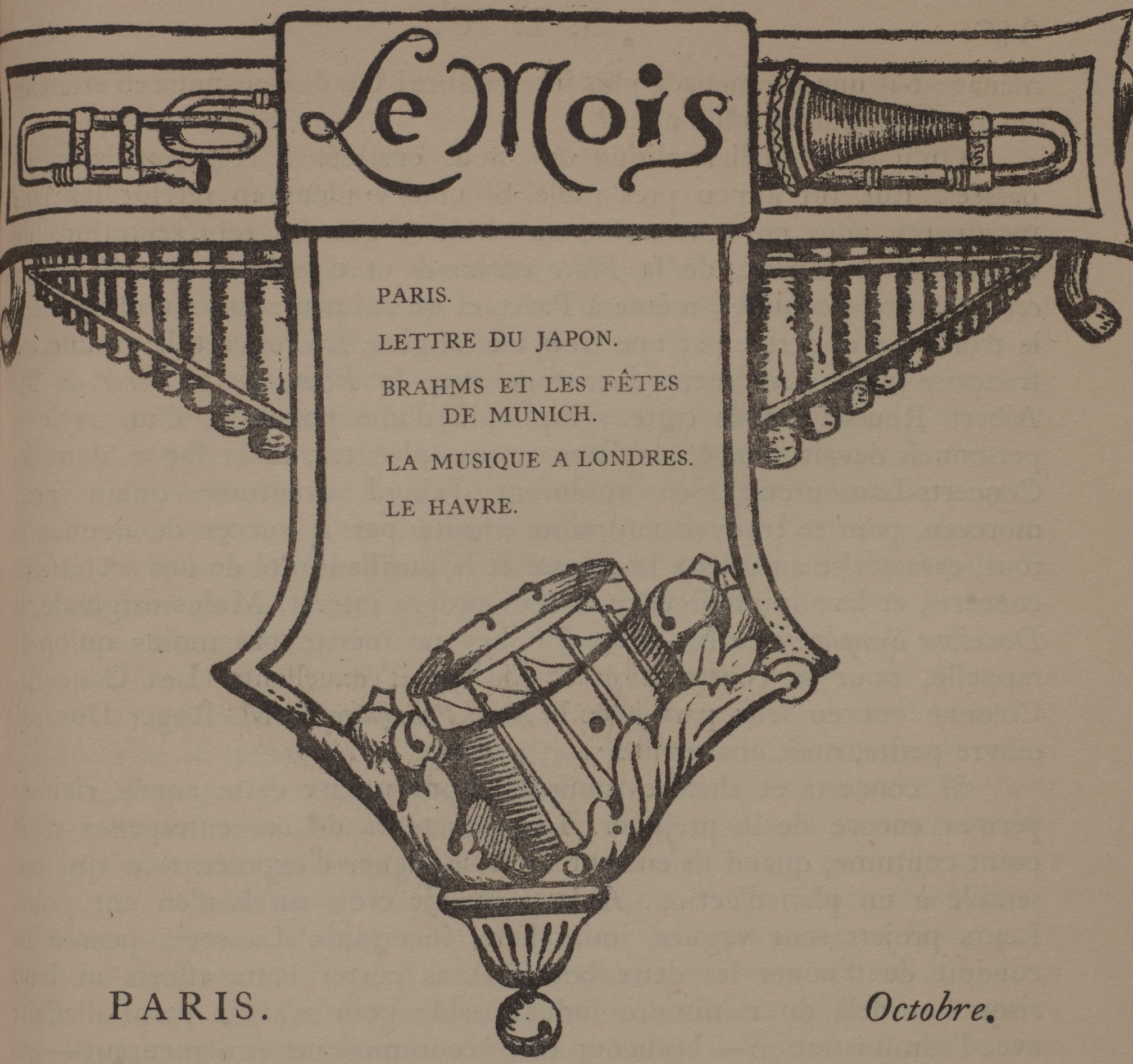
Mons. Grabu'' (p. 315). Et cette indication nous renseigne sur le goût musical de Charles II.¹

On le voit, le *King's Musik* est un livre nourri de faits importants. On ne saurait trop multiplier les ouvrages de ce genre, et en recommander la diffusion. Encore quelques années d'efforts méthodiques, et notre musicologie aura traversé l'âge ingrat. Les documents rassemblés, nous permettront de juger les œuvres.

J. ECORCHEVILLE.



¹ Grâce à l'obligeance du Trinity College de Dublin, j'ai eu connaissance et pris copie jadis d'un recueil ms. de symphonies de Grabu. Elles sont d'un style assez sec, celui des 24 violons français de cette époque. Moins de fantaisie que chez Mazuel, mais une pondération qui annonce La Lande.



Le Mois

PARIS.

LETTRE DU JAPON.

BRAHMS ET LES FÊTES
DE MUNICH.

LA MUSIQUE A LONDRES.

LE HAVRE.

PARIS.

Octobre.

Le premier mois de la saison parisienne est communément préparatoire. On se fait la main, ou la voix — et l'oreille — avec quelques "reprises" et l'on apprête ces "premières" fameuses, semblables aux fruits inconnus qui nous viennent de loin, si attrayants tant que nous n'y avons pas goûté. Les fruits mûrissent assez tôt cette année, mais non sans laisser place aux habituelles cogitations d'octobre, qui ne sont pas tant du présent que du passé et de l'avenir. Que pouvons-nous nous promettre de l'hiver qui commence ? Nous ramènera-t-il aux chemins où son prédécesseur, sans s'y être donné grand peine, a disparu ? Nous

ménage-t-il une promenade plus intéressante ? Ou devons-nous en attendre des horizons encore plus plats ?

Qu'il serait mélancolique que nous eussions à regretter la saison passée ! Elle fut à peu près nulle. Si nous voulons en retenir les faits marquants, nous ne trouverons, au théâtre, que les représentations du *Crépuscule des Dieux*, de la *Flûte enchantée* et d'*Ivan le Terrible* : deux œuvres plutôt connues, même à Paris, et qu'on peut estimer classiques ; la troisième, apportée par une troupe étrangère. Au concert, la production française brilla assurément davantage avec le *Poème de la Forêt* de M. Albert Roussel ; mais cette symphonie d'une poésie et d'un style si personnels devait nous être offerte un an plus tôt, et la façon dont les Concerts-Lamoureux n'en voulurent d'abord aventurer qu'un petit morceau, pour se trouver contraints ensuite par le succès de donner le tout, caractérise au mieux la paresse et la pusillanimité de nos sociétés de concerts, et leur inintelligence de leur propre intérêt. Moins originale, la *Deuxième Symphonie* de M. Marcel Labey ne mérite pas moins qu'on la rappelle, pour sa construction et son esprit excellents. Les Concerts-Colonne ont eu leur part avec la *Suite Française* de M. Roger Ducasse, œuvre petite, mais charmante.

Si concerts et théâtres nous offriront mieux cette année, rien ne permet encore de le préjuger. Les directeurs de ces entreprises n'ont point coutume, quand ils entrent en campagne, d'exposer rien qui ressemble à un plan d'action. A la vérité, je crois qu'ils n'en ont point. Leurs projets sont vagues, journaliers, incertains. La seule pensée les conduit de "nouer les deux bouts" sans porter leurs efforts ni leurs risques au delà du minimum indispensable pour n'avoir point d'affaire avec l'administration — beaucoup trop accommodante au demeurant — qui dirige la manne des subventions. Ils jouent ce qui leur tombe sous la main, et ne rejouent que ce qui fait sûrement et facilement recette.

Il faut reconnaître cependant que depuis l'année dernière un changement sensible apparaît à l'Opéra. Sans avoir rien fait encore de capital, ce théâtre est simplement rentré dans la vie artistique de notre pays : trente-cinq ans durant, il était resté trop vaniteux des splendeurs incongrues où Charles Garnier l'avait engoncé, pour daigner prendre à cette vie la moindre part. Il devient monotone de constater qu'aucun des ouvrages qui ont marqué dans le mouvement musical moderne n'a été créé à l'Opéra ; qu'aucun des ouvrages qui ont été créés à l'Opéra ne fut

capable seulement de se maintenir à son répertoire; et que ce répertoire n'a pu se former qu'avec ceux d'autres théâtres, dont le goût plus hardi et plus avisé sauvegarda quelques chefs-d'œuvre, après que l'Opéra les eut longuement refusés.

Il existe, hélas ! encore une œuvre admirable, que tous les directeurs refusent à l'envi, et depuis des années, et qu'ils s'arracheront probablement lorsque quelque scène de la province ou de l'étranger se sera fait gloire de la produire au jour. C'est *Guerceur*, de M. Albéric Magnard. Mais le cas de ce musicien est tout à fait particulier. Les théâtres ne sont pas seuls à repousser M. Magnard : les concerts — sauf, un moment, les Concerts-Lamoureux — ne se montrèrent guère moins hostiles. Il semble que le destin ait voulu jusqu'en notre siècle, qui tout de même a l'esprit plus ouvert, qu'un exemple se perpétuât de l'antique obscurantisme, de la haine originelle pour toute beauté élevée, pure et loyale. Et il était juste que le destin, pour cet exemple, élût qui produit la beauté la plus fièrement loyale et la plus simplement pure.

Mais retournons à l'Opéra. Une revue comme celle-ci ne s'inquiète point des difficultés intestines dont trop de gens ont eu intérêt à mener grand bruit, si même ils ne les ont attisées. Il nous suffit que la direction de M. Messager ait ramené la musique en honneur dans notre premier théâtre de musique. Il n'a pu nous offrir jusqu'ici une partition inédite qui parût assurée de rompre avec la triste tradition que je rappelais tout à l'heure : la faute en est beaucoup aux directeurs qui l'ont précédé, leurs agissements ayant éloigné peu à peu tous les compositeurs français de l'idée d'écrire pour l'Opéra. Mais les exécutions — quelques inégalités mises à part qu'il serait facile d'effacer, une fois hors des tâtonnements du début — tout au moins un grand nombre d'exécutions ont atteint une qualité musicale qu'on n'avait jamais connue à l'Opéra que par exception. Et l'activité est rentrée dans la maison morte; et il nous est prouvé par le fait qu'on y peut monter en douze mois trois ou quatre grands spectacles, et les monter fort bien, alors qu'autrefois on en montait dans le même temps à peine un, et quelquefois fort mal. Vous avez gardé le beau souvenir des représentations du *Crépuscule des Dieux* : à une année d'intervalle, celles de l'*Or du Rhin* viennent clore, dans un ordre paradoxal, le cycle sublime du Nibelung, par-dessus *Monna Vanna* et *Bacchus*. Quant aux classiques — et c'est bien chose inimaginable ! — il n'en faut point parler en cette Académie Nationale, où le public leur

témoigne, à l'occasion, peu d'amitié : pensez à *Hippolyte et Aricie*, à Rameau, le plus grand de nos musiciens. Ne serait-ce point le rôle naturel de l'Opéra, que d'entretenir nos plus hautes traditions ? Et le public de l'Opéra-Comique, où se rencontrent sans doute les mêmes personnes, qui sont les personnes qui aiment véritablement la musique, n'a-t-il pas su venir à Beethoven, à Gluck, à Mozart ? Pourquoi ce qui est possible d'un côté du boulevard ne le serait-il point de l'autre ?

Il semble cependant qu'à l'Opéra-Comique les symptômes se fassent moins favorables. Ce n'est pas que M. Albert Carré ait à craindre qu'on se lasse jamais de l'appeler le Juste ; ce n'est pas du tout qu'on se désaffectionne de son théâtre, de ses artistes, d'une mise-en-scène dont le luxe et la recherche sont illustres. Les opéras nouveaux qu'il nous a révélés l'hiver dernier ont recueilli peu d'approbation : mais on ne saurait exiger d'un directeur qu'il découvre tous les ans une *Louise* ou un *Pelléas*, et la découverte d'*Ariane et Barbe Bleue* n'est pas si lointaine. Il me paraît pourtant impossible de ne pas remarquer comme de plus en plus le répertoire se laisse envahir par les déplorables compositeurs de l'Italie moderne, par l'un d'eux surtout ; impossible de ne pas s'étonner en même temps de la place que les travaux d'amateurs usurpent entre les "nouveautés" représentées ou annoncées, tandis qu'il existe probablement encore en France quelques musiciens qui savent la musique. Trois ouvrages de M. Puccini, presque également détestables, occupent l'affiche à la fois chaque semaine : il n'est pas un compositeur français — à peine M. Massenet — qui ait joui jamais, et quel que fût son mérite, d'une pareille faveur. M. Mascagni néanmois défend brutalement sa portion. On nous promet pour cet hiver M. Leoncavallo, et puis M. Alfano. Vraiment c'est trop. Je n'y mets, croyez-le bien, pas le moindre chauvinisme. Je ne m'indigne point, par exemple, de l'accaparement de l'Opéra par un autre étranger : je le trouve pesant, mais justifié tout ensemble par la grandeur de Wagner et par l'obstruction insensée dont il fut si longtemps victime. C'est moins le wagnérien d'aujourd'hui qu'il faut accuser des excès actuels, que l'anti-wagnérien d'autrefois.

Nous faire connaître ce qui peut se produire d'intéressant ou de beau à l'étranger, et soutenir l'effort artistique de notre propre pays, c'est pour nos théâtres un seul et même devoir. Devoir d'émulation fraternelle : mais devoir d'éducation aussi, qui implique le devoir d'un bon choix. Quand une œuvre étrangère est basement destituée de toute valeur

musicale, laissons la donc où elle est : nous trouverons toujours aussi mauvais chez nous. Nous n'avons même pas une obligation de réciprocité envers l'Italie, qui se garde bien de faire aucun accueil à notre musique. Elle siffle *Pelléas* : et nous applaudissons *Butterfly*. Quelle duperie, que d'aller gâcher au bénéfice de ces polichinelles la moitié du temps et des peines d'un théâtre subventionné, et du meilleur de sa troupe ! et qu'elle est périlleuse pour le goût du public, des interprètes, et de nos compositeurs même, dont le caractère n'est pas toujours de taille à combattre un si mauvais exemple ! Cette école a, nous dit-on, le "sens du théâtre" ; elle sait qu'il ne faut retarder l'action ni en distraire le spectateur. Cela est fort aisé, dès là que le musicien renonce à la musique. Et n'est-ce pas, pour bien des gens, dans cette renonciation même que consiste essentiellement le "sens du théâtre" ?

Acceptons comme un meilleur augure la remarquable reprise du *Roi d'Ys*, qui a inauguré la saison de l'Opéra-Comique. Le chef-d'œuvre d'Edouard Lalo serait peut-être mieux en sa place à l'Opéra. Mais l'Opéra a manqué assez sottement, il y a quelques années, l'occasion de donner à *Samson et Dalila*, encore plus longtemps dédaigné par lui, un digne pendant : modèle également salubre de pensée claire et de forme accomplie, d'une moins large envergure, sans doute, que l'opéra de M. Saint-Saëns, mais supérieur à mon gré par l'unité du style dans le charme et dans la force, la personnalité de l'invention, et le dessin, si simple, si sûr et si frappant, des caractères. Ce sont les qualités mêmes des classiques.

* * *

Les grands concerts du dimanche nous ont offert déjà plusieurs séances. Je ne vous parlerai pas encore des Concerts-Colonne, qui n'ont rien donné, que la *Damnation de Faust*. La terre cesserait probablement de tourner si les Concerts-Colonne ne donnaient plus la *Damnation de Faust*. M. Gabriel Pierné, qui paraît devoir prendre de plus en plus souvent la place de M. Colonne au pupitre, dirige la *Damnation* à merveille ; mais ceci même n'est pas nouveau à dire.

C'est toujours d'un cœur chagrin que j'assiste à la réouverture de ces infortunés Concerts-Lamoureux, à qui un quart de siècle, et plus, de perfection et de succès n'a pu assurer, tant la capitale ici est au dessous d'une simple préfecture, un domicile convenable. Ils semblent du moins en avoir trouvé un durable dans la Salle Gaveau. Mais ce domicile est de

mine morose, et s'il présente un peu moins d'inconvénients acoustiques qu'on ne le pouvait craindre de son exiguité, cette exiguité reste par elle-même un inconvénient dirimant. En est-ce une conséquence ? Il semble que la perfection des Concerts-Lamoureux néglige un peu trop de se renouveler. Elle se complaît à se retrouver toujours semblable à soi-même dans l'exécution des mêmes morceaux, où elle est incomparable. Elle ne saurait à cela gagner rien.

Cette société a son public, qui l'encourage, il est vrai, à l'immobilité. C'est encore un méfait d'une trop petite salle, que le public s'y fasse forcément restreint et fermé. Nous n'aurions pas besoin d'une seconde Société des Concerts du Conservatoire, même avec un répertoire un peu différent. Et ce public — le public de tous nos concerts en général — tend à se gâter lui-même par cette routine où il s'acagnarde. Vivre sans efforts est funeste à tous ceux qui y consentent. Et le réel effort et le plus sain, pour l'auditeur comme pour l'interprète, est de s'assimiler des œuvres nouvelles ; et j'entends par là beaucoup d'œuvres anciennes aussi, qu'on ne connaît point, ou qu'on oublie. Or c'est au moment même où la musique tient dans nos mœurs une place extraordinaire, au moment où chacun, dans toutes les classes, ne parle et ne paraît se préoccuper que de musique, c'est à ce moment que l'effort s'anéantit. N'êtes-vous pas confondus de la coïncidence ? Comment supportez-vous, si vraiment la musique vous est chère, que Paris ne possède ni une salle de concerts décente, ni un chœur passable ? Comment tolérez-vous ces programmes, auxquels les jeunes compagnies même — comme celle, valeureuse pourtant, des Concerts-Hasselmans — n'osent déroger ; ces programmes où une série de morceaux, toujours les mêmes, vous sont indéfiniment proposés, sans ordre, sans suite, sans logique d'aucune sorte, chaque fois un peu plus ébréchés, comme au hasard du déballage d'une voiture de déménagement ? Comment permettez-vous que les chefs d'orchestre puissent objecter que c'est précisément là ce qui vous attire et vous plaît ; que vous ne voulez avoir d'opinion que sur des ouvrages consacrés, et ne vous échauffez qu'en présence d'un acte de virtuosité ; que vous accueilliez avec une indifférence dédaigneuse toute musique qui ne vous est point coutumière ? Qui vous inspirera, ô public, l'énergie de vous fâcher une bonne fois ? Il n'y faudrait que l'énergie ; car vous voyez aussi bien que moi, trop patient et un peu indolent public, que ces gens empressés à vous plaire, au fond, se moquent de vous.

On jugerait naturel qu'au sortir du bienfaisant silence de l'été toute musique parût délectable et trouvât l'auditeur indulgent. Mais quand on n'a un long temps écouté que ses musiques intérieures, on se découvre au contraire une susceptibilité ravivée devant les mille petites imperfections inévitables de la musique telle que la réalisent les hommes. J'ai du moins toujours éprouvé qu'il me faut un peu de réhabitude — il en faut peut-être un peu aux orchestres aussi — pour les voir disparaître. On les voit disparaître vite chez M. Chevillard. Il commence par une "audition chronologique" des symphonies de Beethoven. Certes on ne les jouera jamais trop. La musique de Beethoven trouve en notre temps, et je crois en notre temps seulement, son véritable et parfait épanouissement ; nous la comprenons pleinement, et il n'en est pas qui corresponde mieux à notre façon de sentir. Il est possible que cela change bientôt. C'est une conception de l'art et de la vie dont s'écartent en grande partie les jeunes générations. Mais cette conception, qui s'est prolongée de Beethoven à Wagner, et qui revit entre nos contemporains chez M. d'Indy et chez M. Dukas, nous tient encore à l'âme par des racines plus profondes que le debussysme même, notre vainqueur exquis.

Et ce fut une idée miraculeuse que de présenter une fois les neuf symphonies de Beethoven dans l'ordre où elles sont nées. Mais c'est devenu une idée un peu facile. Et l'idée d'exécuter au concert, en plein vingtième siècle, des scènes entières des drames de Wagner, et de ceux, tels que *Tannhäuser* et la *Valkyrie*, que l'Opéra représente le plus souvent, est une idée que le bon sens ne suffit pas à expliquer. On ne devrait jamais, en principe, transporter au concert une partition destinée à la scène. Mais on serait fort excusable de composer avec le principe, s'il s'agissait d'une partition à qui la scène se refuse. Ce fut le cas, il y a vingt-cinq ans, pour Wagner. Ce pourrait l'être aujourd'hui pour Rameau, ou Weber, ou Berlioz ; pour *Hulda*, pour le *Roi Arthus*, pour *Fervaal*, pour *Guerceur*. J'indique au hasard. Le choix ne manque pas ; il est divers ; si bien que nos directeurs de concerts en restent tout embarrassés.

Avec Beethoven et Wagner, l'école russe a comme d'habitude fourni l'essentiel des premiers programmes de M. Chevillard. La suite tirée du *Tsar Saltan* de Rimsky-Korsakov, qui n'avait encore été entendue qu'aux Concerts Russes de l'Opéra, est agréable, sans plus ; mais *Thamar* de Balakirev est un des chefs-d'œuvre de cette école ; ces deux ouvrages, malgré l'exécution la plus brillante, ont rencontré une certaine froideur.

Le prestige des "*Cinq*" touche-t-il donc au déclin ? Ce que leur art a d'extérieur, de limité, de tatillon, pourrait bien malgré les délices qu'il dispense, nous lasser assez vite. Il nous faut, quoi qu'on die, plus de profondeur et de substance.

GASTON CARRAUD.

LETTRE DU JAPON

Du point de vue occidental, le Japon n'a guère été considéré comme un pays de musiciens. En effet, au regard de notre technique moderne, la musique japonaise ne s'est jamais élevée bien haut. Mais si, par contre, faisant abstraction de nos idées, nous ne cherchons dans la musique que la libre interprétation des émotions, au moyen des sonorités et des harmonies, la nation japonaise doit être comptée parmi les plus musicales qui soient au monde.

Les Japonais, comme beaucoup d'autres peuples, tiennent la musique pour un don du ciel, une bénédiction d'en haut. Aucune période de leur histoire n'est sans traces de cet art divin : la musique semble être née avec la race.

En des temps qui se perdent dans la nuit de la légende, les ancêtres sacrés du Nippon auraient établi un concours entre les plus habiles des oiseaux chanteurs ; et, si nous en croyons les antiques traditions japonaises, les *Kojiki*, — le résultat de cette compétition aurait été le début de l'art musical dans le pays de Yamato. Les concurrents ailés auxquels le Japon allait être redevable de son art céleste auraient été deux humbles volailles de basse-cour, deux coqs. On peut établir quelque liaison entre cette légende et les harmonies claironnantes de certaines chansons populaires. En tout cas, et quelle que soit l'aversion fréquente des Occidentaux envers ce que les Japonais considèrent comme musique, il est évident que le Japon possède un art musical dont le peuple est universellement épris et dans lequel il trouve l'expression de ses émotions les plus profondes.

Malgré l'antiquité de ces légendes il est très probable que la musique ne fut pas cultivée comme un art distinct de la poésie avant l'introduction du Bouddhisme en Chine. Ainsi, au Japon comme en Occident, la musique dérive de la religion.

Comme la philosophie chinoise avait tenté d'exprimer la poésie

universelle du Cosmos par le nombre 5, la gamme Japonaise fut limitée à 5 notes : elle l'est encore aujourd'hui. Ainsi, la musique orientale se différencie de la nôtre par l'absence du 4^e et du 7^e degré. Sa technique générale est un trop vaste sujet pour que je me permette de l'effleurer ici en amateur. Il est intéressant de noter néanmoins que le progrès esthétique de la musique japonaise a toujours porté sur le développement des qualités rythmiques. L'harmonie et la mélodie, au contraire, ont souvent été négligées, et quoique l'instrumentation ait parfois témoigné d'une certaine ingéniosité dans l'art de produire les sons, le nombre et la qualité des instruments sont toujours demeurés insuffisants et primitifs.

Mais, les Japonais sont trop foncièrement artistes pour que leur musique dépende étroitement des moyens matériels qui l'expriment. La musique japonaise comme celle de Wagner, est moins intellectuelle que senseuelle ou émotive. La "*geisha*," la danseuse de l'ancienne civilisation japonaise, est toujours regardée comme le prototype de la musique nationale, où le geste est un élément aussi important que le son.

L'esthétique du Japonais est plus visuelle qu'auditive ; depuis des siècles, la nation s'est attachée à refréner l'explosion de ses émotions et s'est fait un point d'honneur de cette indifférence. Un véritable Nippon ne comprendra pas une page de littérature sans la voir, sans jeter un regard sur les caractères hiéroglyphiques qui en expriment le sens. De même, il ne goûtera pas la musique à laquelle le geste plastique ne prêterait pas son concours. La place prépondérante de la danse dans les drames et les romans nationaux en fait foi.

Dans quelques représentations théâtrales ou religieuses, la musique muette, n'est plus figurée que par des poses ou des attitudes. La merveilleuse capacité d'un auditoire japonais à apprécier cette *musique de silence*, indique un développement esthétique dont les secrets ressorts nous échappent totalement.

La musique japonaise se rattache à la nature beaucoup plus étroitement que la nôtre. L'Occidental, bien souvent sera lassé par la monotonie fastidieuse des bruits quotidiens, irrité par des rumeurs criardes ou superflues : une oreille japonaise, au contraire, découvrira là des harmonies captivantes et de poétiques suggestions.

Les Japonais font leurs délices de la musique au crépuscule ; souvent, quand leur labeur est achevé et que la lune brille ils désertent les rues de la ville pour aller écouter le cri des grenouilles dans la solitude des marais

voisins, le solo aigu des cigales et des innombrables voix qui se font entendre à la tombée de la nuit.

Il ne faut pas s'étonner que leur musique, à la fois vocale et instrumentale ait une remarquable aptitude à imiter les bruits du dehors; quelques instruments de la lutherie japonaise bourdonnent comme un essaim d'abeilles, d'autres ont la voix flûtée de la fauvette ou du rossignol. La musique vocale, elle-même, évoque plutôt à l'oreille de l'étranger le chant des oiseaux ou le bruissement des insectes que l'expression de la passion humaine.

Ainsi, à travers les siècles, le peuple a emprunté aux mille voix de la nature un répertoire immense d'harmonies et de sonorités. Un jour, sans doute, un génie national, armé des moyens expressifs de l'art occidental, mettra à profit les matériaux entassés dans ce trésor. Il en résultera peut-être un chef d'œuvre.

La musique japonaise est l'expression la plus fidèle de l'âme nationale : par son usage et par sa nature, elle est essentiellement démocratique. Des chansons accompagnent toutes les étapes de l'existence, toutes les conditions sociales : le laboureur à sa charrue, les jeunes filles récoltant le thé, les pêcheurs dansant au clair de lune sur la grève... Il y a des chansons pour planter le riz et pour moudre la farine, des chansons pour le marin et pour l'artisan, pour le colporteur et pour le crieur de ville. Au Japon, la vie elle-même est une chanson : cela peut être un lamento de mélancolie ou de deuil, ou un hymne de satisfaction et de joie, mais rien ne s'effectuera sans un refrain et sans un sourire.

Au dessus de la porte de sa petite boutique, le Japonais suspend une clochette de verre que le vent fera vibrer et dont le tintement égayera la monotonie de l'existence.

Les temps modernes commencent pour la musique japonaise avec l'introduction du christianisme. La musique occidentale importée par les missionnaires a naturellement laissé sa marque sur la musique indigène : on entend cependant parfois des airs occidentaux dans régions qui ont dû échapper à l'influence des missions. Une partie de cette musique est représentée par des hymnes chrétiens, sur des airs anglais et américains. Parfois aussi ce sont simplement des chansons japonaises adaptées à la musique religieuse européenne.

La musique est maintenant enseignée dans toutes les écoles japonaises. La voix y est accompagnée à l'orgue ou au piano.

Les Japonais fabriquent aujourd'hui des orgues et des pianos dont la quantité et la qualité suffisent à la consommation locale et même, en grande part, à la consommation chinoise.

Les musiques militaires et navales ont fait beaucoup pour populariser la musique d'orchestre. Les cuivres, plus appréciés que les cordes, ont réussi à accoutumer les oreilles japonaises aux airs occidentaux plutôt qu'à inspirer aux troupes une bien martiale ardeur. L'orchestre militaire de *Hibya Park* (Tokio) a environ le même répertoire que celui de *Hyde Park*, de Londres. Mais les musiciens populaires, joueurs ambulants de *samisen* et de *biwa* soulèvent de plus profondes émotions qu'aucun virtuose étranger. J'ai vu des auditoires intelligents écouter patiemment pendant des heures le récit de quelque ancienne épopée, accompagnée sur le *biwa*, le plus primitif des instruments de musique. De tels récits transportent l'auditeur aux temps les plus reculés de l'histoire nationale et font vibrer au plus haut point la corde patriotique.

La musique exécutée aujourd'hui aux enterrements japonais est restée ce qu'elle était il y a dix siècles : les esprits des ancêtres ne pouvant condescendre à écouter le *charivari* barbare des instruments modernes accouplés aux voix.

L'institution qui a fait le plus pour l'avancement de l'art musical est l'*Académie de musique de Tokio*. Quoique fondée depuis quelques années seulement, elle a merveilleusement contribué à développer chez les Japonais la faculté de comprendre la bonne musique étrangère. Là, sous l'autorité de professeurs éminents, les œuvres des grands maîtres sont étudiées et exécutées avec un intérêt, quelquefois même avec une perfection qui font songer aux institutions similaires d'Europe ou d'Amérique. La plupart des maîtres de l'établissement sont allemands. Leurs noms mériteraient de n'être point négligés dans l'histoire musicale du Japon moderne ; leur influence a rayonné jusqu'en province, bien au delà de leur sphère d'action directe. Il n'y a peut-être plus une ville au Japon où ne soient donnés des concerts où la musique étrangère tient la meilleure place.

Les Japonaises ont pris goût à la musique occidentale plus vite que les hommes ; quelques unes d'entre elles font preuve de qualités vocales qui les mettraient au rang de nos meilleures chanteuses.

A l'Académie de musique de Tokio, l'ensemble des études se divise en trois sections : préparatoire, principale, et hors-concours, avec des

classes spéciales pour les élèves auditeurs et pour ceux des écoles normales. Le cours principal a pour objet la pratique vocale et instrumentale et la composition : il dure deux ans. Tous les instruments modernes y sont enseignés en même temps que les plus pratiques des instruments indigènes ; quelques uns de ces derniers, spécialement le *Koto*, ont trouvé une remarquable puissance expressive, sous l'inspiration moderne. L'Académie comprend environ 40 professeurs et 500 élèves ; faute de place, elle en refuse à peu près autant. En dehors de cette institution un bon nombre d'étrangers¹ établis à Tokio enseignent la musique à titre privé et rencontrent un vif intérêt parmi la population de la capitale.

D^r F. INGRAM-BRYAN.

BRAHMS ET LES FÊTES DE MUNICH

La révélation de certains maîtres a quelque chose de foudroyant. On est subjugué dès l'abord. Parfois le coup de foudre se fait attendre. On ne voit rien, on n'entend rien. Tout à coup la nue se déchire et l'éclair n'est que plus redoutable : on est Saul sur le chemin de Damas. C'est ce que j'ai éprouvé avec Mahler. Mais il est un autre mode plus fatigant, moins décoratif, plus poignant peut-être, d'être forcé à la soumission, après une longue, très longue bataille. C'est alors la lutte de Jacob avec l'ange ! Voici vingt-cinq ans que Brahms me rebutait et me fascinait, que je m'en détournais, découragé, et que je sentais bien pourtant que le devoir était d'y revenir, que je m'efforçais d'arriver sur cette musique à des idées claires, à un état qui permit aux impressions d'acquérir cette lucidité, sans laquelle il n'est pour un esprit de culture latine aucune complète jouissance. Mais comme c'était décevant avec cet art divers et fuyant, si contradictoire et dénué de séduction autre que son propre mystère. Toujours ce grand nuage gris au-dessus de nos têtes. Mon cœur n'était pas à l'aise avec cet homme rude et fermé, qui ne donne jamais le sien d'emblée. Et toujours je l'étudiais. Maintes fois j'ai passé dans son sillage, je l'ai approché. J'étais à Vienne dans toute la ferveur Wagnérienne, et puis ce que les partisans de

¹ Nous voyons une fois de plus combien la France est mal représentée à l'étranger. Nos artistes, dont la concurrence rend chez nous la profession si pénible, devraient certainement diriger leurs regards vers l'extrême-Orient qui cherche à s'instruire et à se pénétrer de notre culture.

Brahms faisaient souffrir à Bruckner, mon vieux maître, était par trop indigne. Je le voyais laid. Puis Brahms après Bruckner mourut, et Hanslick, son âme damnée, d'odieuse mémoire à tous les élèves, disciples ou amis de Bruckner, de Smetana, de Wagner, de tout ce qu'il y eut de plus grand à la fin du dernier siècle. Et sur ces tombes l'oubli et la paix se firent. Brahms avait Schumann à venger de Wagner. Les Wagnériens rendaient à Brahms ce que les "Brahmines", (on disait ainsi), renvoyaient à Bruckner, qui lui, ne répondait rien, mais priait, œuvrait et pleurait. Aujourd'hui les œuvres seules restent et, à la lumière de ces œuvres et de publications posthumes, les physionomies se dégagent mieux des contingences. Bruckner grandit, Brahms grandit. Ils apparaissent comme les deux pôles du même monde et Mahler vient, avec sa chaleur équatoriale et ses Florides qui englobe tout, qui concilie tout et, armé de tout le passé, marche vers l'avenir. Et c'est Brahms, pour nous désormais, comme ces journées d'automne, qui ont eu un matin de brouillard, qui vers Midi se sont éclaircies peu à peu et qui brillent de tout leur éclat, doré et tiède, furtivement vers quatre heures de relevée. Oh ! ce n'est pas de tout le printemps de candeur et l'été mugissant de Bruckner, ni ses paysages alpestres et danubiens ; c'est au contraire la vie qui n'a pas atteint à la plénitude, c'est l'or des parcs mélancoliques et c'est la grisaille morose des promenades d'hiver ; mais c'est tellement à l'image de tous ceux à qui le destin n'a pas fait la part à laquelle ils avaient droit ! Et n'est-ce pas très moderne et très proche de nous, ce besoin de chanter ce désenchantement, cet héroïsme intérieur. Et je comprends si bien qu'il ait persuadé d'emblée tout ce monde d'employés, de bureaucrates, de professeurs, de fonctionnaires, qui ont aussi un cœur humain ; tous ceux, qui se sentaient de commun avec lui des analogies de souffrance intime, des besoins de tendresse rentrés, la mauvaise humeur de la résignation à une vie sentimentale incomplète, et cette timidité jalouse, qui veut donner le change par un abord escarpé et des manières bourruées, et cette passion qui doit se contenter d'aventures vulgaires, et ce rêve d'un foyer exquis et de toutes les délicatesses qu'on sait bien un peu ridicules, lorsqu'on a gros ventre et qu'on est un goinfre, destiné à mourir d'avoir trop bu et trop mangé... Alors que pourtant l'on mourait tous les jours un peu de n'être pas aimé !

Puis quand nous eûmes assez étudié et fûmes mûrs à point, il fallut quelque chose comme une sanction aux résultats de cette lente et laborieuse initiation de tous les jours, qui a ressemblé vraiment à un travail de la

nature. Les fêtes Brahms ont jeté sur l'œuvre une lumière nouvelle. Un homme s'est trouvé, élu par Brahms depuis longtemps, qui devait dispenser à son œuvre ce flot de lumière, la mettre dans son vrai jour non seulement, mais nous imposer le point de vue le plus favorable. Cet homme est M. Fritz Steinbach. Qui n'a pas reçu de lui en pleine poitrine le bloc de la I^{er} et le IV^e symphonie ne les connaît pas. Nous avons entendues les symphonies de Brahms à satiété, à Vienne, à Paris, à Prague, à Munich, de Richter, de Weingartner, de Lœwe, de Lamoureux ou de Chevillard, de Hausegger et de Schnéevoigt, de Nedbal et de Zemanek, jamais nous n'aurions pu croire à une transfiguration comparable à celle des I et IV sous la direction Steinbach. Cela devient un hymne à l'énergie, d'une telle puissance maîtresse d'elle-même, qu'il faut bien comprendre dès lors que l'Allemagne puisse mettre en parallèle de telles œuvres avec la V et la VII du Grand-Sourd.

Ce fut à tel point que, dès la première répétition, le soir du 9 Septembre, la question Brahms s'était immédiatement compliquée d'une question Steinbach, soulevée surtout par les auditeurs berlinois, formant à peu près la moitié de l'assistance. Ces écarts dynamiques ont du reste encouru la réprobation, avec celles des gens de bon ton et de belles manières, justement de tous ces timides et ces tendres qui, en Brahms, aiment surtout l'expression de leur timidité, de leur tendresse et de leur intime persuasion que tout de même ils auraient pu et du bouleverser le monde. Mais nous qui, si longtemps, avons cotoyé l'existence du maître peu sociable, que la caricature d'un spirituel Viennois, qui a sa monde musical au bout des doigts, représente épanoui en grossièreté, entre son cigare qui le précède et un petit hérisson qui le suit, savons assez combien M. Steinbach est dans le vrai ! "Point de pose, point de manières à effets, le tout un peu grossier, bourgeois, *mais toujours senti et voulu*", dit M. W. Junker. Eh ! oui ! C'est bien cela, et c'est cela qu'il faut au premier mouvement de la I^e symphonie, comme à la passacaille de la IV. Et voici M. Marcel Montandon qui en convient : "C'est à la fois tout Brahms et Steinbach, tel qu'il est, comme interprète du musicien, dont il s'est fait le spécialiste." Oui, tout à fait le Brahms de ces moments d'humeur où, de rage de cet héroïsme intérieur, auquel il était condamné et dont lui seul savait les grosses défaillances matérielles, il se ruait dans la musique, comme un taureau qui voit rouge et se donnait des illusions d'épopée. Mais ce n'est pas tout Brahms vraiment ! Pas plus que n'est tout Brahms, l'homme

intérieur et sentimental, qui se dérobe avec pudeur — comme l'éléphant — auquel semble revenir avec une préférence respectueuse M. Georges Humbert. Oui, un tendre incompris ! Mais qui, oui aussi, s'en venge comme une brute, mais une brute sachant apprécier un beau coup. Dès lors cette "gesticulation outrancière du *Kapellmeister*, ce poing brandi, qui retombe avec des zig-zags foudroyante", notés par M. Montandon, sont éminemment la vérité ! M. Steinbach s'y livre pour Brahms ! Pour Brahms que son embonpoint aurait gêné, et ses bras trop courts ! Et j'ajouterai même, en quelque sorte, *chargé par Brahms* ! Car il me semble que ceci doit trancher la question que, *du vivant même de Brahms*, M. Steinbach ait été son interprète attitré ; qu'il ait dirigé *ainsi* ces mêmes symphonies, *en présence de Brahms, approuvé par lui*.

Il faut noter encore qu'une interprétation de fête, avec orchestre double (celui de Munich, qui a le plus fait parler de lui depuis deux ans, additionné de celui de Meiningen) peut différer d'une interprétation d'ordre plus intime, comme un dîner de gala du pain quotidien. M. Lucas, président de l'Association Brahms, dans la réponse qu'il fit, le jeudi 9 septembre, à M. le bourgmestre Guillaume von Borscht, dans la salle de vieil Hôtel de ville, avait annoncé un Brahms tout renouvelé. En effet, on a tiré des grandes œuvres leur maximum d'effet, et je voudrais que l'on se rendit compte, une fois pour toutes, que de telles œuvres sont faites par celà, une symphonie dont la gestation a duré vingt ans, ou ce *Chant de triomphe*, qui devait célébrer les victoires allemandes de 1870-71. Ce Brahms "honnête et ennuyeux", dont on parle souvent en France, pourrait bien n'être ennuyeux et paterne que lorsqu'on croit le devoir interpréter ainsi et que d'avance on est décidé à y chercher cet ennui. D'autre part un Lœwe excelle à nous y faire découvrir des finesses exquis. Et M. Steinbach du reste aussi, là où il le faut, dans les *mittelsätze*, les morceaux *moyens* de chaque symphonie.

En somme ces fêtes auront définitivement fait justice de certains préjugés ; du moins au sentiment de l'Allemagne la cause est jugée et sans appel. Tout d'abord du Brahms, exclusivement bourru, dont ce fut la version ordinaire jadis et du Brahms, exclusivement tendre, auquel, depuis la mort de Clara Schumann et le livre de M. Litzmann, on avait un peu trop la tendance de se rendre. Mais M. Georges Humbert va constater, avec nous, que s'en est fait encore du Brahms, qui ne saurait pas orchestrer, ou le ferait d'une façon pâteuse et molle, de la "musique

farcie" de Brahms, comme nous l'avons écrit nous-mêmes, il y a une quinzaine d'années, au début, de notre tatonnante enquête! Et l'unanimité des auditeurs du festival fera table rase encore de l'allégation de pédantisme. Celle de lourdeur ira la rejoindre. Quant à celle du manque de cœur et de chaleur, de "l'animal à sang-froid" comme je l'ai entendu dire par M. Felix Mottl, elle nous semble désormais la plus absurde de toutes. La revue du programme de ces fêtes merveilleuses va nous permettre de nous édifier et d'amener une découverte après l'autre.

* * *

Pour commencer ceci: Nous avons été stupéfaits de pouvoir passer six jours, dont quatre à deux concerts par jour, et de trois heures de durée plus souvent que de deux, à n'entendre que de la musique de Brahms, *sans la moindre fatigue* de la part d'une majeure partie des auditeurs. Première constatation. Il y a un an, nous n'aurions pas cru la chose possible. Evidemment les exécutants et M. Steinbach lui-même, dont le zèle a été jusqu'à diriger des quatuors, n'en diront autant. Mais il faut admirer d'autant plus un amour de la musique assez grand pour, en honneur d'un seul maître, déplacer au gros de l'été et entasser dans une salle suffocante, au milieu d'une considérable affluence d'étrangers et d'un public munichoïse, le tout Berlin des premières, quarante musiciens, de la cour de Meiningen, le chœur Gurzenich entier, de Cologne, et des solistes de toutes les parties de l'Allemagne et même de la Suisse.

Un public munichoïse, ai-je dit. Et il convient déjà de s'arrêter ici, si l'on veut avoir le physionomie exacte de ces fêtes. Le Tout-Munich est absent, aux eaux, à la montagne, tandis que, pour le Berlinoïse, Munich est sur le chemin de la montagne. Personne de la Cour, presque personne de la ville. Les fêtes ont lieu à Munich, sous le patronage du Duc Georges de Saxe Meiningen. On se montre des musiciens berlinois. Oscar Fred et le compositeur italien Sinigaglias ont là, depuis huit jours, à suivre les moindres répétitions de M. Steinbach. Pas un des grands chefs d'orchestre d'ici ne montre le bout de son nez. Aucun des compositeurs notoires. Seuls MM. Beer Waldbrunn et Pottgiesser se dissimulent mal, debout derrière les colonnes. Qu'est-ce à dire?

Eh! les journaux l'on déjà dit, la veille, et l'on va nous le faire sentir, avec plus de dextérité que de tact, à la cérémonie d'ouverture

l'Hôtel de Ville. Nous avons à faire amende honorable. Munich, place forte du Wagnerisme est désormais forcée et il s'agit un peu d'une volonté du Nord imposée à notre Sud. Une autre découverte, qui nous attend tout à l'heure, est celle d'un Brahms, musicien d'Empire, d'un Brahms impérialiste, fervent admirateur de Bismarck et de Guillaume I, à qui il dédie son *Triumphlied*. A l'Hôtel de Ville, il y avait moyen de dire les choses, avec la bonne grâce de certains journaux de la première heure : tout et tous se reconciliaient dans la mort. Aimer Wagner n'empêche plus d'aimer Brahms et aimer Brahms d'aimer Bruckner. Non : en ce qui concerne le dieu de jadis, un dur silence de capitulation d'une part dans le discours du bourgmestre ; d'autre part, une feinte de l'ignorer, dans le discours de M. Lukas, et ce mutuel accord tacite pour passer condamnation sur Wagner et sur Bruckner, nous, étrangers, nous a choqués. Nous attendions, il fallait le baiser de paix de la réconciliation, ou du moins la main loyalement tendue. Qu'ont dit les Munichois ? Il y en avait si peu dans la vieille salle gothique ! De Vienne et de son hospitalité envers un homme qui, après tout, aima mieux y vivre que dans ce Nord, qui a toutes les sympathies de sa tête, une pauvre allusion à la *Gemüthlichkeit*. Il est vrai que Brahms en appréciait surtout des avantages ou commodités de vie matérielle. Alors va pour la *Gemüthlichkeit* !

Et pourtant à Vienne cet homme exerçait un empire qui, nulle part ailleurs ne lui eut été possible et que ni Beethoven, ni Schubert, ni Mahler ni personne n'y ont connu. Et Vienne a un peu déteint sur cette musique, parfois même quand des mélodies, nées de ses trottoirs, ne l'inspirent pas. Tout ce qui est un peu riant ou coloré dans cette œuvre, si souvent de demi teinte et de maussaderie endolorie, vient de la rose atmosphère d'Autriche ou des coteaux dorés du Rhin. Dans certains thèmes, même des plus nobles, je sens une pointe de généreux vin, Grinzinger où Rudesheimer. (Voir notamment le beau grand thème final du dernier mouvement de la 1^{ère} symphonie.) Vienne du reste prendra sa revanche dans quatre ans puisque, désormais, les festivals Brahms vont marcher selon la mesure à quatre ans à travers le monde allemand.

Donc à l'Hôtel de Ville deux secs discours. Ils s'encadrent sobrement des *Sentences de Fête commémorative (Fest und Gedenksprüche)* op. 109, chœurs *a capella* à huit voix, dédiés par Brahms au Bourgmestre de Hambourg, Dr Carl Petersen, en remerciement de la bourgeoisie d'honneur, que sa ville natale vient de lui conférer. Chœur sans grande amabilité non

plus, mais avec de beaux *amen*, hérissé de difficultés, sur des paroles librement transcrites des Saintes Ecritures, et qui " doit être une exhortation au peuple allemand d'accepter et de conserver l'unité conquise en 1870-71 ". La première audition en eut lieu à Hambourg, sous Bülow, à une fête de musique l'été 1889. Ainsi, dès la première heure, s'affirme cette physionomie, allemande du Nord et protestante, qui ira chaque heure s'accroissant. Et cela explique bien des choses. A commencer par cet immense concours financier, qui assure la bonne organisation de telles solennités.

Premier concert d'orchestre. La symphonie I, qui le termine, renouvellera, à peine avec un peu moins d'éclat, le miracle de la répétition d'hier, dont M. Marcel Montandon a si raison d'écrire que l'impression en fut " écrasante pour tout le reste des concerts " et que " si une fois on a approché du sublime, ce fut là. " ¹

Le *Requiem allemand* renferme les beautés de premier ordre que l'on sait. Son élaboration en fut aussi entrecoupée que sa composition en est arbitraire. Encore des textes de la Sainte Ecriture sans lien organique. Des fragments d'œuvre détruites sont utilisés. C'est fait de pièces et de morceaux, comme c'est écrit tantôt ici, tantôt là. Et le maître cherche à donner une unité factice à l'œuvre lorsque, à la fin du septième et dernier chœur, il revient à son point de départ. L'Unité de sentiment en revanche compense le manque d'unité d'inspiration. Le tout pourrait être plus court ou plus long, le *Requiem allemand* n'en demeurerait pas moins l'expression, très sincère et très permanente, d'un sentiment religieux, dont il ne faut plus faire abstraction, lorsqu'il s'agit de Brahms. Et d'autant moins qu'il aura ses révoltes. Conforme à l'esprit protestant de libre examen, et faite pour un culte où ne se célèbre aucun sacrifice eucharistique, cette œuvre, laborieuse et parachevée, comme tout ce que laisse Brahms, connaîtra également avec M. Steinbach d'inattendus contrastes de clair obscur et le relief s'en accusera singulièrement, surtout

¹ Je demande une fois pour toutes pardon d'avoir à citer si souvent les noms de ces Messieurs. Georges Humbert, W. Junker, Marcel Montandon et moi étions à ces fêtes les seuls représentants des revues musicales françaises et nos nombreuses divergences d'appréciations donnent, je crois, une sorte d'autorité à nos quelques points de vue communs. Ma tâche est du reste rendue fort malaisée par la façon, consciencieuse et charmante, dont ils m'ont précédé : c'est donc justice qu'il m'aident un peu à m'en acquitter. Et j'engage vivement les curieux à contrôler le récit, que j'essaie ici de ces fêtes, par celui qu'ils en ont donné au *Courrier Musical* et à la *Vie Musicale*. De même, puisque j'en suis aux expressions de gratitude, je dois rendre attentif à ce magnifique programme, un vrai volume, dont l'organisateur de ces fêtes M. Emile Gutmann a confié la rédaction au Dr. Edgar Istel, lequel y a accumulé le maximum de renseignements en le moins de place possible. Je n'ai eu qu'à y puiser et j'aurais pu y puiser encore, au delà de l'espace dont je dispose ici. Avis aux collectionneurs.

celui du N° II, lequel provient du scherzo d'une première symphonie, encore sensible dans le concerto pour piano op. 15, où le reste a passé. Et puisque d'un sorte de *Danse macabre* il est désormais question, M. Steinbach a bien fait encore d'y introduire l'énergie de désolation de son terrible coup de timbales, en tel contraste avec la douceur consolante et suppliante de l'antistrophe. Solistes : M^{me} Tilly Cahnbley-Hinken, M.M. Johannes Messchaert et F. W. Franke.

Le Samedi 11, à trois heures et demie de l'après-midi, le Dr. Ludwig Wullner nous égrène, nous mime serait plus exact, vingt et un *lieder* sans compter les *bis*, plus les *Quatre chants sérieux* op. 121 que Brahms composait en redoutant d'apprendre la mort de Clara Schumann et en pensant du même coup à la sienne. C'est comme une suite au *Requiem*. Chose étrange ! Dans le dernier, tiré de St. Paul aux Corinthiens I, il passe un furtif ressouvenir des *Maîtres Chanteurs*... Et Clara Schumann, qui avait une telle horreur de Wagner ! C'est un rien ce rappel du *Preislied*, mais en telles circonstances que d'amères réflexions il provoque ! Les approches de la fin devraient toujours tout reconcilier ! Contraste : pratiquez un peu les rédactions Brahms des *Chants populaires* allemands. Ils livrent encore une clef de ce caractère, qui connut l'humour et, en somme, ne nous fut si énigmatique que parce qu'il était bien l'*Allemand complet*.

Soir : répétition du deuxième concert d'orchestre. On s'y étouffe. La ventilation de l'Odéon serait à mieux établir dans une prochaine circonstance pareille.

Dimanche 12 Septembre, à onze heures du matin, le premier quatuor *sol mineur*, op. 25 (Première audition manuscrite : Vienne 16 Novembre 1862, les Hellmesberger avec Brahms au piano) ; trois quatuors pour quatre voix solo des op. 64, 92 et 31 (les trois solistes du *Requiem*, plus l'admirable Maria Philippi) ; six morceaux de piano (M. Carl Friedberg) des op. 10, 76, 116, 118 et 119 ; cinq *lieder* (M. Johannes Messchaert) des op. 32, 43, 85 et 95, et de nouveau les *Fest und Gedenksprüche*, dont l'austérité trouve mieux le chemin de nos âmes qu'à l'Hôtel de Ville. L'idéal décidément d'une musique élevée, destinée à décorer une cérémonie officielle. Ma pensée a un subit retour en arrière vers le *Triomphe de la République* de M^{me} Augusta Holmès, décoration laïque et toute en façade, décoration de Mairie d'arrondissement parisien. Ici nous sommes à l'église ; pardon, nous sommes au Temple, nous sommes au Prêche. Dès lors prêtons-nous y. Faisons-nous une âme protestante avec Brahms,

comme nous demandons aux protestants de s'en faire une catholique avec Bruckner et Franck ! Le Dieu reste le même si la musique change !

Le soir deuxième concert d'orchestre. Que dites-vous de ce programme ? *Variations sur un thème de Joseph Haydn*, op. 56 a ; le *Chant du Destin*, une cantate pour chœurs mixte et orchestre op. 54 ; *Troisième symphonie* ; la *Rhapsodie*, tirée du *Voyage d'hiver dans le Harz*, de Goethe, pour voix d'alto, chœur d'hommes et Orchestre op. 53, qui nous tient sous le charme douloureux de la voix grave et poignante de M^{elle} Philippi, enfin la *Deuxième symphonie*. (Notez qu'en Allemagne les programmes de concert excèdent rarement la durée d'une symphonie, d'un concerto et d'une ouverture). La fatigue des exécutants commence du reste à se faire déjà un peu sentir et M. Steinbach supprime la reprise des expositions de symphonies. Connaissez-vous en France les *Variations sur un thème de Haydn* ? Pour qui a vécu de la bonne vieille vie de province autrichienne, ou a fait un pèlerinage à Maria Zell, l'évocation est délicieuse. Ce concert-ci est du reste tout entier la démonstration du coloris de Brahms, ou plutôt il nous donne l'autorisation, que trop de monde se refuse, d'en parler. Chaque variation de Haydn est un tableau et décidément les symphonies ne me permettent plus l'affirmation téméraire de jadis que Brahms manque de paysages.

Jamais content de lui-même et, dans son horreur de toute effet vulgaire, il arrondit les contours, lime et polit jusqu'à ce que le tout soit comme fondu dans la grisaille. Mais une grisaille de quelle distinction et de quelle saveur ! Et puis tout est en profondeur la dedans ; je crois qu'on ne s'en lassera jamais et qu'il y aura toujours quelque chose de nouveau à y étudier. Et à la longue comme on s'y complait à cette musique, et comme l'isolement lui est favorable ! Toute en dedans, même lorsqu'elle est violente ; toute en dedans, même lorsqu'elle connaît un accès de bonheur et d'épanouissement (symph. II), elle apparaît comme un gymnastique morale, à la façon de certains exercices spirituels. Qu'on adjoigne cet homme à Beethoven, qu'il continue, tant qu'on veut ; mais il n'en procède pas. Si de quelqu'un, c'est de Bach. Qu'on lui refuse le génie créateur, parce qu'il n'attacha pas grande importance à l'invention de ses thèmes et que, cas échéant, souvent même, il les prend où bon lui semble, c'est un enfantillage ! Et d'abord Wagner n'a pas agi avec moins de désinvolture ! Brahms a des thèmes à lui, tout aussi beaux que ceux qu'il prend, et ces derniers, il les fait siens par un travail, *qui équivaut à l'invention*, et qui a

plus de mérite que le hasard de la trouvaille. Son imagination dans le détail, et son art de tirer le plus possible de très peu resteront toujours un objet d'émerveillement. Je recommande à cet égard une étude un peu approfondie des symphonies I et IV. Evidemment il ne s'agit plus de génie primesautier, mais d'un art de penseur et d'esthéticien, d'un art conscient, savant et autocritique. Qu'on n'en jouisse pas de prime abord c'est entendu ; qu'on n'en jouisse même qu'au prix de grands efforts, le beau malheur ! Nous lisons bien des ouvrages de philosophie, ou des sermons ! Et appelons-nous pédants Joseph de Maistre ou Massillon ?

Je vais dire tout de suite ici, à propos du *Chant du destin*, ce qui s'appliquera encore au *Chant des Parques* demain. La foi chrétienne de Brahms est absolue. Mais elle connaît des heures de doute et la méditation des inexplicables misères de la vie le trouve murmurant. Aussitôt que la tentation de blasphemer l'approche, qu'il éprouve le besoin de clamer sa détresse, qu'il la trouve imméritée ou disproportionnée, il recourt aux dieux païens, à la fatalité antique. C'est aux *Immortels* de son ami Klinger qu'il s'en prendra, et dont il dira la haine des mortels ou la dure indifférence. Pense-t-il peut-être tout simplement aux grands de la terre, à tous ces princes de partout dont il avait pu découvrir la sécheresse d'âme ! Quoiqu'il en soit, c'est par ces grandes cantates mythologiques philosophiques, que se fait la soudure entre l'Université, la Science allemande et son art. Art d'intellectuel, presque toujours, en dehors de la majeure partie de ses *lieder* ; mais pas du tout art pédant de ce fait. Pas une minute Brahms ne veut nous montrer sa science, ne pense à nous en éblouir : n'est-elle pas si profonde que ses pairs sont les seuls à la pouvoir sainement apprécier ? Et il se fâche si on veut la démontrer au commun. Il est savant, c'est vrai, mais le point de départ de l'œuvre est toujours une émotion intime ou une impression de nature. Là-dessus, il l'exprime à sa façon, qui est celle d'un sage, vieilli dans les paperasses et qui connaît de vieux secrets. L'erreur des uns, c'est de ne voir que le savant, l'erreur des autres de ne voir que le sentimental. Est-il donc défendu de se représenter un poète qui soit un chartiste ? On en voit bien qui sont ministres.

L'histoire de *Schicksallied* et du *Gesang der Parzer* — la voir dans le programme Gutmann-Istel montre bien cet acheminement de l'émotion à travers les voies de la science et du symbolisme, par un chemin tout à fait aisé et naturel, quand on est Brahms. Cet Allemand vise à l'antique avec la candeur d'un artiste de la Renaissance. Son cas et celui de Klinger

ne font qu'un. Même modernisme du détail dans une conception, qui va naturellement au classicisme (au classicisme tel qu'eux l'entendent.) Et chez Brahms, cela se complique de l'humilité de ses origines, de son ardeur à suppléer aux lacunes de son éducation première. Pédant, il est tout ce qu'il faut pour le devenir. C'est à force d'art, grâce à un très vif sentiment de ridicule, et à cette pudeur d'éléphant dont j'ai déjà parlé, qu'il a échappé aux allures doctorales, que son entourage lui prête gratuitement et essaie de nous imposer, chaque pédant se croyant grandi à compter un tel homme pour l'un d'entre eux. La passacaille de la IV^{me} symphonie est un *prodige de naturel dans la difficulté vaincue*. A ce degré d'aplomb, de dextérité, disons le mot de sorcellerie, il n'y a plus pédantisme à se servir d'un forme surannée. C'est Dampt exécutant son groupe de Melusine et Lusignan en acier et ivoire. Ce sont là jeux de prince et non de pion.

Lundi 13 Septembre. Onze heures. Second concert de musique de chambre et chants : la sonate III pour violon et piano, *ré* mineur, op 108 (M.M. Bram-Eldering et Friedberg) trois quatuors vocaux avec piano (les solistes déjà cités), le trio piano, clarinette et violoncelle, *la* mineur, op 114 (M.M. Friedberg, Carl Pienig, et H. Wiebel) enfin l'op. 52 entier, les dix-huit *Valses d'amour*, dans leur forme originale, pour quatre voix solo et piano à quatre mains. Là encore se justifie notre assertion de tout à l'heure : la résolution en œuvre d'art impeccable du conflit entre une émotion naturelle et la volonté de ne se contenter de rien, qui n'ait atteint, non à son maximum d'intensité, au contraire, mais d'*intérieurité*. Jamais conquête du *naturel artistique* ne s'est réalisée avec cette netteté. Il est évident qu'à côté de ce Benvenuto de la mélodie, notre grand Bruckner est un michelangesque balourd. Et il est absolument sûr que ceux, pour qui rien ne vaut que le fleur d'émotion spontanée, ne trouveront pas leur compte ici. Que viennent-ils l'y chercher ! On ne reproche pas à Gustave Moreau ou à Burne Jones de n'être pas Claude Monet. Y seulement songer, c'est ne les comprendre ni l'un ni les autres.

Soir du même jour, répétition du troisième grand concert d'orchestre qui, le lendemain, 14 Septembre achevait ces radieuses fêtes : *Chant des Parques*, pour chœur à six voix et orchestre, op 89 ; concerto de violon op 77 (M. Bram-Eldering) ; IV^{me} symphonie, et le *Chant triomphal*. (Première audition du premier morceau, le 7 Avril 1871 à Brème "en souvenir des victimes de la guerre. Dirigé par Brahms après le *Requiem Allemand*. Première audition complète, 5 juin 1872, à Karlsruhe, sous Hermann Levi).

Chanteurs, solistes, orchestre sont exténués. N'importe. Ils donnent leur dernier effort avec une vaillance désespérée dans la victoire. Et vraiment c'est triomphal. Contrairement au programme et à la logique, on finit par la Symphonie. Steinbach est superbe. C'est donc par la fameuse passacaille que se clôt l'inoubliable série. Une dernière fois l'électricité d'enthousiasme du festival opère. On a l'impression que chaque pointe d'archet a son feu Saint Elme. Telle variation tonne comme une expérience de laboratoire où un héros calme et résolu manierait des panclastites. Toujours l'énergie en chambre ! Toujours la résorption de l'émotion première, et le contraire de l'extériorisation de sa pensée et de son sentiment. Je laisse à choisir : qu'est-ce qui nous commotionne le plus, du coup de mine entendu du dehors et dont on voit s'ébranler la montagne, ou du coup de mine à l'intérieur de la mine... Sans doute le dernier entendu toujours !

Oui Brahms hier, Bruckner aujourd'hui, car c'est avec lui que notre saison de concert vient de reprendre, Mahler demain, car la première audition de sa VIII^{me} symphonie dont le premier mouvement est un *Veni Sancte spiritus* et dont le dernier contient toute la scène finale de *Faust* est enfin annoncée ici pour le mois de Septembre ! Et ne nous accusez pas d'exclusivisme. Berlioz et Saint Saëns hier, Dukas et Debussy aujourd'hui connaissent un accueil plein de bonne volonté. Veuillez donc songer qu'à l'heure qu'il est vous achevez seulement de monter Wagner à votre opéra. Et c'est la même chose en art. Tous les quatre ans Munich voit officiellement le meilleur de votre production et de celle du monde entier. Croyez donc que si l'Allemagne honore comme nul pays au monde ses propres maîtres, comme nul pays au monde aussi elle accueille et fête les vôtres. Avant hier le *trio* en *fa* dièze mineur de Frank produisait dans une salle de concert un vrai délire. Evidemment de loin en loin, dans certaines villes, certaines gens sont cause de certains raccrocs. Mais regardez l'ensemble des faits d'un peu haut. Et surtout, vous aussi, organisez de tels festivals en honneur de vos propres Maîtres et invitez-nous. Nous serons trop heureux d'accourir à votre première fête Cesar Frank.

Mais revenons à Brahms et finissons-en par lui. Je n'ai que mentionné la *Rhapsodie*. Ce voyageur courageux, triste et solitaire, dans le Harz hivernal, ce fut lui. C'est l'état de son âme, confessé à Clara Schumann. Et c'est l'œuvre sur laquelle l'accord de tous pourrait se faire. Tout être de cœur y trouvera le conviction que cherche son cœur. Cette longue plainte d'alto, d'une telle noblesse, à la fois souffrante et résignée, que vient enve-

lopper, embrumer, emporter et lénifier ce chœur d'homme *pianissimo*, qui propose, introduit la prière comme seul refuge et seule consolation, j'ai la ferme conviction que cela aurait pu être le trait d'union entre le Père Franck et cet orgueilleux solitaire ulcéré de Vienne, qui se servit des plus raffinées formes de son art comme de tessons pour nettoyer ses plaies, mais qui se tut sur son secret. "Son âme vierge" a pu écrire M. Junker. Comme M. Leo Schmidt, cité par M. Montandon, a pu parler d'une "nature puissante, point ascétique, rien moins que dédaigneuse des jouissances les plus crues." Ce dilemme me paraît la clef du caractère et engendrer l'autre dilemme, l'artistique. C'est la grande force de Brahms pour les uns, comme c'est forcément sa faiblesse aux yeux des autres de n'être pas une individualité toute d'une pièce. D'autres optent entre l'arbre de vie et l'arbre de science ; lui se tient au point où ils entrecroisent leurs rameaux, au confluent de deux pénombres. De n'être ni en pleine ombre, ni en plein soleil, ni tout noir, ni tout blanc, il inquiète les esprits simplistes, il irrite les esprits simplificateurs. Mais en cela, n'est-il point par excellence l'homme moderne ? Sa musique est bien plus souvent à l'image de son humeur qu'à celle de ses rêves et cela nous déconcerte encore qu'il ne soit ne pas plus souvent vengé par elle du destin. Du moins est-il le maître, qui a donné au désespoir de vivre une vie médiocre, sa parfaite, son impérissable forme artistique : rageuse énergie ici, là somnolence attristée ; contemplation morne et ensemble fureur à vaincre le néant.

WILLIAM RILLER.

LA MUSIQUE A LONDRES

COUP D'ŒIL EN ARRIÈRE.

Les derniers accords des innombrables concerts et Récitals que comporte une saison de Londres ont enfin cessé de retentir dans nos oreilles et, après quelque repos rustique, nous revenons apaisés et purifiés vers des séances nouvelles. Avec l'ouverture de la chasse au faisan commencent les premières. Peut-être, avant de reprendre ces comptes-rendu, quelques renseignements généraux sur les grands concerts ne seraient-ils pas inutiles. Il y a à Londres quatre sociétés principales de Concerts, correspondant en importance aux Concerts Chevillard et Colonne : le "London Symphony orchestra" qui ne possède pas de chef d'orchestre

attitré et engage pour diriger ses concerts des célébrités telles que Richter, Nikisch, Colonne et Sir Charles Stanford ; le " New Symphony Orchestra " qui opère sous la direction de Mr. Landon Ronald ; le " Queen's hall Orchestra " dirigé par Mr. Henry Wood ; et le " Beecham's Orchestra " sous la direction de son fondateur, Mr. Thomas Beecham. Il y a aussi une " Philharmonic Society " qui donne d'intéressants concerts et plusieurs " Choral Societies " qui se joignent aux orchestres habituels pour l'exécution de Cantates et d'Oratorios.

Les tendances du " London Symphony Orchestra " et du " Queen's hall Orchestra " s'affirment ou classiques ou résolûment conservatives et dans leurs concerts ne retentissent presque jamais les accords plus subtils et complexes de musiques modernes. Seuls Mr. Ronald et Mr. Beecham se montrent assez audacieux pour inscrire à leurs programmes les œuvres des compositeurs d'aujourd'hui, français, russes, allemands ou anglais. Ils n'en sont pas toujours récompensés car le public de Londres préfère les œuvres connues aux œuvres nouvelles (et, en général le chef d'orchestre ou le soliste à la musique). Qu'il soit dit une fois pour toutes que, en dehors des classiques, Tchaikowsky et Brahms sont les compositeurs favoris. Parmi les contemporains, Richard Strauss et Claude Debussy sont les seuls à qui l'on permet d'être " modernes " et un seul musicien anglais trouve faveur (pour des raisons diverses) près de ses compatriotes, Sir Edward Elgar. Telle est l'exacte situation.

Il me faut aussi, pour liquider, dire quelques mots de l'*Ode to Discord* de Sir Charles Stanford, qui fit pas mal de bruit à tous points de vue. Mr. Filson Young donna de cette œuvre un ingénieux aperçu dans la *Saturday Review* : " L'idée générale de l'œuvre est indiquée dans le premier vers du poème : Loin de moi, mélodie détestée !.. Je m'étonne de voir que certains ont décrit cette ode comme une attaque directe contre l'école de musique moderne. C'est simplement une exposition des faiblesses et des exagérations de quelques compositeurs modernes.... Ce qui amusa surtout le public fut l'énorme grosse caisse et autres instruments bizarres spécialement construits pour la circonstance. Ces détails et les plaisanteries un peu faciles du poème n'auraient pas fait grande impression si l'œuvre n'avait pas eu une signification plus profonde et une plus grande portée... En somme une plaisanterie charmante faite avec bonne humeur et inspirée à Sir Charles par les œuvres de certains de ses contemporains. "

Certes, l'opinion du compétent musicien qu'est Mr. Filson Young a sa valeur, mais faut-il avouer que l'*Ode to Discord* parut à beaucoup très désappointante. Une plaisanterie musicale est une dangereuse tentative surtout perpétrée par un homme aussi sérieux que Sir Charles Stanford (si sérieux qu'il ne put, m'affirma-t-on, supporter plus de deux actes de *Pelléas*). Aussi bien sa musique, quelque peu lourde, ressemble, plus qu'à des imitations de Debussy et de Strauss, à une parodie de la propre musique de Sir Charles.

THE MUSICAL LEAGUE.

Le but de cette nouvelle société qui vient de se former et de donner un premier festival à Liverpool est de fonder une école de musique anglaise, d'encourager les compositeurs à écrire, de faire jouer leurs œuvres et ainsi de détruire le préjugé bien anglais que toute musique écrite par un musicien anglais est inintéressante et sans valeur. Il serait à souhaiter que cette nouvelle tentative abolit peu à peu le système des étoiles — tant chefs d'orchestre que solistes — prépondérant en Angleterre et qui n'a servi jusqu'ici qu'à gâter le goût du public. Il devrait, ce bon public consciencieux, faire passer l'intérêt de l'œuvre avant la technique du soliste et s'intéresser plus à la musique qu'à l'interprète, tout au moins autant. Il est absurde que M. X... violoniste sans génie recueille plus d'applaudissements dans un Concerto archi-usé qu'un poème symphonique de Moussorgsky, absurde que des spectateurs se dérangent pour regarder conduire ou regarder chanter.

Il fallait qu'une voix vraiment autorisée vint affirmer publiquement tout ceci et c'est ce que vient de faire Sir Edward Elgar, dans un discours prononcé à l'occasion du premier festival de ladite "Musical League" à Liverpool. Il y eut en outre trois concerts dont un de musique de chambre, en lequel furent applaudis des œuvres de M.M. Percy Grainger, Cyril Scott, J. Holbrooke et Bell, et deux avec orchestre et chœurs.

Les masses chorales se distinguèrent tout particulièrement dans les *Sirènes* de Debussy et l'orchestre interpréta brillamment quoique avec un peu de lourdeur les *Nuages*, *Cortège* et *Antar*. Parmi les nouveautés anglaises les plus intéressantes : La *Rhapsodie* de Mr. Frank Bridge, bien construite, parfois charmante et parfois bruyante ; un poème symphonique de Mr. Frédéric Austin, *Isabella*, qui commence admirablement et con-

tient une scène d'amour joliment extatique ; une Cantate de Mr. Vaughan Williams d'après le *Willow Wood* de Rossetti d'une inspiration poétique et d'une orchestration moderne ; *Fatherland*, une robuste ballade de Mr. Arnold Bax qui est sans doute le mieux doué des jeunes compositeurs britanniques. La plupart de ces œuvres furent dirigées par les auteurs eux-mêmes et accueillies par de chaleureux applaudissements. Le "Musical League" aurait-elle déjà produit quelque effet ?

CONCERTS.

Les "Promenade Concerts" sous l'habile direction de Mr. Henry Wood continuent chaque soir d'attirer au Queen's hall de nombreux auditeurs. Les prix, on le sait, sont à la portée de toutes les bourses et pour un shilling par exemple, on a droit à un admirable promenoir ou même à une place ; et pour ce prix l'on peut entendre un concert qui dure environ deux heures et demie, de musique classique et moderne. Le public qui se presse au Queen's hall ne manque ni de conscience ni d'enthousiasme et, durant ces dernières semaines, applaudit, en plus des habituelles ouvertures et symphonies, l'*Apprenti Sorcier*, l'*Après-midi d'un Faune*, *Danse sacrée et danse profane*, le *Peep Show* et une scène de *King Saul* de Moussorgsky, la *Fantaisie dialoguée* pour orgue et orchestre de Boellmann, le *Rouet d'Omphale*, et la *Danse Macabre*, la *Rhapsodie espagnole* de Ravel, *Sarka*, poème symphonique de Smetana, le *Don Juan* de Strauss, des symphonies de Franck, Guilmant, Dvorak et Sir Edward Elgar — même une composition américaine d'un Mr. Chadwick, directeur du Conservatoire de Boston (le centre du monde !) qui consiste en quatre aimables esquisses arbitrairement reliées qu'animent parfois d'un rythme amusant des réminiscences de danse nègre et de "coon songs" et dont la dernière partie, composée en 1904, ne diffère pas sensiblement des trois autres écrites vers 1895.

Le premier récital de la Saison d'Automne a été donné par M. Vladimir de Pachman. Ce virtuose nous est revenu avec toutes ses petites manies et tout son talent romantique. Comme jadis il parsema son exécution de remarques imprévues, de précautions oratoires, informant par exemple les spectateurs que ce serait la faute seulement de son jeu si son interprétation de certain Prélude de Chopin ne leur donnait pas l'illusion du violoncelle. Naturellement, c'est dans les Etudes, mazurkas

et valse que M. de Pachman obtint le plus grand succès, l'étude en tierces (en sol dièze mineur) tout à fait admirable de délicatesse et de précision. Délicatesse et précision telles furent aussi les qualités de M. Kreisler dans la *Suite* de Mr. York Bowen, aimable, sans plus. Et sa virtuosité se donna libre carrière dans le *Prélude et allegro* de Pugnani.

Quant aux séances données par M. Ysaye, elles semblent tellement suivies que l'on se voit refuser les places habituellement accordées. J'imagine qu'il obtient son succès habituel.

Le premier concert du New Symphony Orchestra a eu lieu au Queen's hall sous la direction de Mr. Landon Ronald. Le programme comprenait : une *Ouverture to a drama* de Georg Schumann, qui est le directeur de la "Berlin Singakademie" et un des représentants de l'école allemande à tendances conservatives ; (en effet, l'on retrouve en cette ouverture la façon wagnérienne, même des souvenirs fort reconnaissables de la *Tétralogie*) ; la belle élégie dramatique de Mr. Landon Ronald, *Adonais*, admirablement chantée par M^{me} Ella Russell, et la seconde symphonie de Brahms, dirigée et interprétée avec clarté et vitalité.

THÉÂTRES.

Au Haymarket Theatre, le poète Herbert Trench pour inaugurer sa direction nous donne l'admirable *King Lear* dans d'admirables décors dessinés par le peintre Ricketts et avec une musique de scène de Mr. Norman O'Neill suffisamment barbare et suffisamment moderne. Certes le lyrisme de la tragédie Shakspérienne suffit à créer une atmosphère et nulle musique ne saurait ajouter à l'intensité par exemple des scènes où Lear marche éperdûment dans la nuit orageuse. Tout au moins la partition de Mr. Norman O'Neill est-elle, plus que le tonnerre du Haymarket Theatre, discrète. Un entr'acte consacré à Cordelia a beaucoup de charme et de pitié.

Quant à la musique de scène composée par M. Saint-Saëns pour *False gods (La Foi)* de M. Brioux, elle n'ajoute rien à une pièce qui manque déjà de beaucoup de choses. Elle plaît au public par son agréable caractère oriental et aux musiciens par ses bonnes façons, mais on la pourrait souhaiter autre. Il y a des danses qui rappellent le ballet de *Samson et Dalila*, des marches de prêtres et de danseuses, des entr'actes pas très égyptiens. Les cérémonies dans le temple d'Isis telles que nous les montrent

MM. Brieux et Saint-Saëns sont d'une correction et d'une froideur déconcertantes avec une exaltation uniquement religieuse. On se croirait à Lourdes plutôt que dans le temple consacré à une déesse qui avait des goûts et des habitudes autrement... intéressants, si nous en croyons les écrits des historiens et les peintures retrouvées dans des fouilles. La prose de l'auteur et la musique du compositeur jettent sur ces cérémonies un voile plus épais encore que les cendres des volcans et la poussière des siècles.

L'OPÉRA ANGLAIS.

La question de l'opéra anglais a fait et fera encore couler des flots d'encre. La dernière saison de Covent Garden a cependant prouvé qu'il y eut assez de spectateurs pour garnir la salle toutes les fois que l'on donna *Pelléas et Mélisande*, *Louise* et même le *Tess* de M. d'Erlanger, mais il nous faut reconnaître qu'à ces œuvres modernes les abonnés des fauteuils et des loges préfèrent les vocalises de l'école italienne vieux-jeu ou les sensibleries faciles de l'école italienne modern-style. Dans un pays aussi conservatif que l'Angleterre, l'on ne parvient pas à changer du jour au lendemain les goûts et les habitudes d'un public. Un opéra permanent aurait à lutter et à patienter longtemps avant qu'un succès complet¹ vint couronner ses efforts artistiques. La tentative d'opéras wagnériens en anglais n'a certes pas donné les résultats que l'on espérait ; et les représentations des *Wreckers* de Miss Ethel Smyth au His Majesty's Theatre ont tout juste, me dit-on, payé les frais.

Il semble donc que l'on parlera pendant longtemps encore de la question de l'opéra anglais de même que l'on s'est occupé pendant des années de la suppression du Censeur sans être arrivé encore aujourd'hui, malgré une Commission d'Enquête, à un résultat appréciable.

Cependant la Carl Rosa Company commence à Covent Garden une brève saison de quelques semaines et à prix réduits. Le programme comprend des œuvres plutôt populaires : *Faust*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Cavalleria Rusticana*, *Pagliaci*, *Tannhäuser*, et deux moins connues du public londonien, *Tristan* et *Fidelio* ; la plupart des chanteurs engagés sont de nationalité anglaise.

Mr. Thomas Beecham lui, se lance dans une entreprise plus auda-

¹ Lire : financier.

cieuse : une saison d'opéra en Janvier au His Majesty's Theatre, avec un programme plus moderne : *Le Jongleur de Notre Dame*, *Thais*, *Le Chemineau*, *Muguette*, la *Dame de Pique* et même *Boris Godounof*. L'art classique sera représenté par *La Flûte enchantée* et l'art britannique par le *Village Romeo and Juliet* de Mr. Delius, le *Cinderello* de Mr. Forsyth et le *Dylan* de Mr. Holbrooke. Il sera intéressant de voir si le public se précipitera en foule pour applaudir les œuvres anglaises. Jusqu'à présent elles n'ont rencontré qu'un accueil dédaigneux ; l'Angleterre n'a guère encouragé ses compositeurs à écrire et ne leur a offert que peu de débouchés. Une réaction se produit en ce moment et la fondation de la "Musical League" en apparaît un indice certain. En tous cas, les musiciens anglais devraient être reconnaissants à Mr. Beecham puisque depuis deux saisons il joue leurs œuvres symphoniques et que cette année il monte leurs opéras. Sans doute pourraient-ils rêver des exécutions plus parfaites, mais enfin c'est un commencement. Aussi bien, leurs œuvres mêmes pourraient s'approcher un peu plus près de la perfection, maintenant qu'ils ont appris à dégager leur personnalité.

X.-MARCEL BOULESTIN.

LE HAVRE

Ceux qui, comptant sur la musique des oiseaux, furent déçus par l'été pluvieux n'auront pas pu se consoler abondamment : les concerts estivaux des villes d'eaux ne règnent pas ici : mais on entend si souvent, bien malgré soi de mauvaise musique que l'on éprouve parfois quelque plaisir à n'en plus entendre du tout. Cependant je ne saurais passer sous silence une audition excellente où fut honoré par un public recueilli et compréhensif l'un des plus nobles esprits de la musique française actuelle : *Paul Dukas*.

Le *Cercle de l'Art Moderne* ne pouvait tarder davantage à rendre hommage à l'auteur d'*Ariane et Barbe Bleue* ; malheureusement les œuvres de musique de chambre sont rares parmi les peu nombreuses compositions de Paul Dukas : un contretemps obligea même à ne pas inscrire au programme la "*Villanelle pour Cor*." Et l'audition comprit en conséquence la "*Sonate*" et les "*Variations sur un thème de Rameau*" auxquelles on avait joint trois extraits d'*Ariane et Barbe Bleue*.

Présenter ainsi avec le seul secours de la voix et du piano des fragments d'une œuvre très une, très solidement progressive et ordonnée doit être strictement repréhensible mais l'absence totale de mélodies ⁽¹⁾ dans l'œuvre de Paul Dukas autorisait cette présentation fragmentaire : c'était le passage des *Diamants* (acte I) et deux passages de l'acte II, auxquelles pour la commodité des auditeurs j'avais cru pouvoir donner ces titres le *Printemps*, et la *Lumière*.

L'excellente et intelligente cantatrice qu'est Mme Lacoste, de la Schola interpréta avec un très juste sentiment et une voix pure ces passages extrêmement tendus. Elle est assurément l'une des artistes les plus aptes à cette heure à exprimer le lyrisme concentré qui caractérise plusieurs œuvres dramatiques modernes, celles de Vincent d'Indy entre autres : son interprétation du rôle d'Ariane affirma pour nous une fois de plus la qualité de son tempérament.

Il n'y a pas beaucoup de musiciens, même parmi de plus jeunes que nous nous flattons d'aimer, qui puissent offrir deux œuvres aussi attachantes, aussi bellement construites, sans lourdeur, aussi pleines à la fois et agréables que la *Sonate en mi bémol mineur* et les "*Variations interlude et final*."

On ne saurait mieux parler de cette sonate, et de M. Paul Dukas lui-même, que ne le faisait le 15 avril 1901, M. Claude Debussy dans un article de la *Revue Blanche* que le programme de notre audition reproduisait : "*cette sorte d'émotion hermétique*" "*ce lien rigoureux dans l'enchaînement des idées*" ce "*côté impérieux*," "*sous une apparence toute pittoresque, une force qui en commande la fantaisie rythmique avec la sûreté d'un mécanisme d'acier*" : telle est bien l'impression qui se fait plus nette à mesure que l'on pénètre mieux l'esprit qui gouverne et lie les compositions diverses de Paul Dukas.

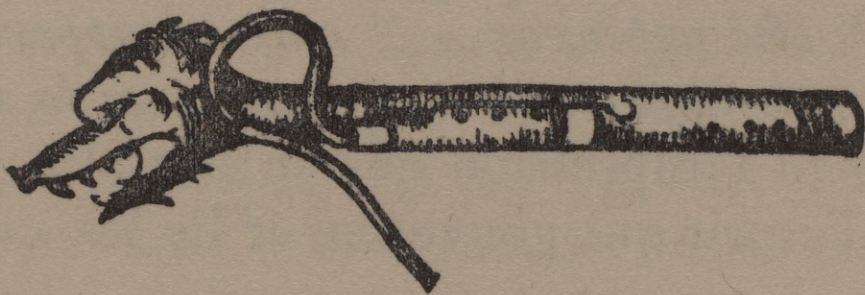
Mademoiselle Veluard dont j'ai dit ici précédemment à propos de la Sonate de Roussel, l'étonnante maturité compréhensive et la rare sûreté pour une aussi jeune artiste, donna de ces deux œuvres une traduction qui contribua justement au souhait émis par nombre d'auditeurs de les réentendre.

Je tiens à signaler aussi un concert champêtre donné aux environs du Havre, en plein air, devant une centaine de personnes, par Mlle

¹ Il faut dire pour l'exactitude documentaire que M. Paul Dukas a écrit autrefois des mélodies restées inédites et qu'il se refuse aujourd'hui à publier, les trouvant juvéniles.

Madeleine Aubry, avec le concours de voix de quatre jeunes filles et d'un excellent flutiste havrais M. Gaston Dufy : la composition du programme mérite en effet d'être signalée : Outre des mélodies populaires harmonisées par Tiersot, et par *Emile Vuillermoz*, et les *Cinq mélodies grecques* de *Ravel*, le programme comportait ; de *Couperin* : les *Vendangeuses*, les *Moissonneurs*, *Musettes de Choisy* et de *Taverny* ; de *Rameau* : *Deux Rigaudons*, *Musette en Rondeau*, *Tambourin* et la *Villageoise* ; la *Vibray* (deuxième sonate en ré mineur pour flûte et piano) de *Michel Blavet*, et dans seconde partie : *Danse Villageoise* de *Chabrier*, *Fête de village* de *d'Indy*, *le petit Berger* de *Claude Debussy*, la *Moisson* et le *Jour des Noces* de *Séverac*. Le titre d'*Images Rustiques*, réunissait ces diverses pièces.

G. JEAN-AUBRY.





Les Livres.

PAUL REYHER : LES MASQUES ANGLAIS : ETUDE SUR
LES BALLETS ET LA VIE DE COUR EN ANGLETERRE (1512-1640).
52 in-8. 563 p. Paris, Hachette et C^{ie}.

Bien que l'auteur de ce livre n'ait nullement eu le dessein de "musicaliser", si l'on peut dire, le sujet qu'il avait choisi, son ouvrage n'en apporte pas moins une contribution intéressante et précieuse à l'histoire musicale. M. Reyher s'est proposé d'étudier dans le plus grand détail, à l'aide des documents originaux dont il a réuni une ample collection, l'évolution du ballet de cour en Angleterre. Après avoir sommairement relaté ce que l'on peut connaître des divertissements antérieurs au "Maske" proprement dit, tel qu'il apparaît à la cour de Henry VIII en 1512, (et les "Disguisings", "Mummings", ou "Mommeryes" n'apparaissent pas en somme très différents des premiers Maskes"), il suit avec méthode le développement progressif du genre.

Vraisemblablement importé d'Italie, (où le port du masque était fort en honneur), le "Maske" primitif semble consister essentiellement en une entrée, au cours d'une fête, d'un groupe de personnages déguisés, vêtus de costumes d'une fantaisie somptueuse, lesquels viennent convier à la danse et aux galants entretiens qu'elle autorise quelques spectatrices de leur choix. Ces

danseurs mystérieux sont de grands personnages, des princes, le roi lui-même. Et l'incertitude dans laquelle leurs "partners" demeurent au sujet de leur exacte personnalité ajoute à l'attrait piquant du jeu. C'est là un divertissement aristocratique qui invite à des libertés assez vives dont se scandalisent un peu les esprits timorés. Ce n'est pas encore un spectacle, soigneusement concerté, préparé de longue main pour le plaisir d'un auditoire qui n'y participe que par sa présence.

Peu à peu cependant le "Maske" devient plus complexe. Il s'enrichit de mise en scène; les costumes en sont plus variés et plus significatifs; la musique y gagne en importance. Le poète qui en invente désormais l'ordonnance y traite un sujet défini. Et sous le règne de Jacques I, il nous apparaît déjà complètement transformé. C'est un somptueux ballet de cour, évoluant sur la scène, en de riches et compliqués décors; des airs, des chœurs, des dialogues en font — presque — une manière d'opéra allégorique. Les grands ballets où se plaisait la jeunesse de Louis XIV en donneraient au reste une idée assez exacte, si le masque anglais n'avait pas eu la fortune d'être maintes fois l'œuvre de poètes du premier ordre. Ben Johnson et Milton en écrivirent. L'histoire de la littérature, en Angleterre, est donc tenue de lui faire une place. En France, elle peut ignorer le ballet sans dommage.

Aussi l'étude des livrets — et c'est bien naturel puisque l'auteur, modestement, entend se refuser toute compétence musicale — occupe-t-elle dans le livre de M. Reyher une place toute à fait prépondérante. Quelqu'intérêt que présentent ces chapitres, il ne saurait être question ici, de les analyser : Il suffit d'y renvoyer le lecteur. Mais quiconque voudra s'occuper du ballet de cour français lira, j'imagine, avec fruit tout ce que l'auteur dit ailleurs des décors et de la mise en scène au temps des Stuarts. Des plans fort curieux, tirés des desseins d'Inigo Jones, le grand décorateur des ballets de ce temps, nous fourniront sur nos fêtes de cours des documents qui assurément se pourront employer sans scrupules.

Les pages consacrées à la musique sont beaucoup plus succinctes. Pour les raisons déjà dites et aussi parce que cette musique a généralement disparu et que les auteurs des livrets se montrent là-dessus très sobres de détails. Un livret de *Campion*, musicien celui-là — et non des moindres — autant que poète, abonde pourtant en indications curieuses sur la disposition et la composition des groupes musicaux mis en œuvre.

Il s'agit d'un masque composé en 1607, à l'occasion des noces de lord Hay. Quatre orchestres (si ce mot n'est pas trop ambitieux) accompagnaient l'action. Sur l'estrade des danses, à droite, dix musiciens : 3 luths ordinaires (*Mean Lute*), deux grands luths (*Bass Lute*), une grande Pandore (*a deep Bandora*), un trombone, un clavecin et deux dessus de violon (*treble violins*). A gauche, neuf violons (haut et bas sans doute) et trois luths. En face de l'estrade, sur un endroit élevé, pour répondre à ces deux petits groupes, six cornets et six choristes de la chapelle royale. Enfin au fond de la scène, juchés sur une montagne, un chœur de hautbois qui sonnèrent à l'entrée du roi. Ces groupes d'instruments accompagnent danses et pantomimes ; ils se mêlent aux chœurs, se répondent en manière d'écho, se combinent, se réunissent.

Les personnages chantants, qui paraissent sur la scène soutiennent leur voix sur d'autres instruments. Ainsi, à un endroit, Zéphyr paraît avec six Sylvains. Zéphyr et deux Sylvains chantent : quatre Sylvains les accompagnent (*Two Meane Lutes, a base Lute, a deep Bandora*). Quarante-deux musiciens prirent part à l'exécution de ce ballet.

Ce chiffre fut souvent dépassé et de beaucoup. 71 musiciens étaient nécessaires au ballet "*L'amour délivré de l'ignorance* (1610) : Quinze non spécifiés tout d'abord, douze autres faisant "les prêtres des muses" qui chantaient et jouaient, cinq enfants chantant les rôles des trois Grâces, du Sphinx et de Cupidon, douze luths ou flûtes, quatorze violons, treize hautbois et trombones. Dans le ballet d'*Oberon* en 1611, on trouve 19 violons, 10 chanteurs, 26 luths, 2 cornets, 13 hautbois (et trombones) et 16 autres instruments non désignés. Malheureusement ces indications résultent de comptes officiels qui ne nous disent rien du rôle de ces imposants effectifs.

On pourra comparer utilement de tels renseignements avec ceux, à peu près analogues, qui nous sont restés au sujet de quelques ballets de cour français. Par exemple, le Ballet de Madame de 1615 (*Le Triomphe de Minerve*), où figurent 4 chanteurs solistes, les musiciens de la chambre et 30 de la chapelle avec une musique de musettes, une autre des 12 grands hautbois (hautbois, cornets et trombones), une troisième de luths, avec les 24 violons. Ou encore celui de *Tancrède dans la Forest enchantée* de 1619 qui emploie 21 chanteurs dont la plupart s'accompagnent du luth et de la viole, 4 cornets, 4 hautbois, 6 flûtes, les 24 violons et des musettes et chalumeaux de bergers. Mais il est bien fâcheux qu'il ne subsiste aussi de tout cela que des mentions assez vagues, avec quelques fragments épars dans un volume de la collection Philidor.

Quoi qu'il en soit je pense en avoir assez dit pour faire comprendre que les curieux de la musique ne perdront point leur temps à la lecture du livre de M. Reyher. J'ajouterai que la documentation précise de l'ouvrage ne lui ôte rien de son agrément. Il est tel chapitre

chapitre II, par exemple "Un ballet à la cour d'Angleterre") qui, sans rien concéder à la fantaisie, présente de la cour de Jacques I, le tableau le plus amusant et le plus pittoresque.

Un détail pour finir. M. Reyher, qui cite beaucoup de noms de musiciens ou de danseurs (dont certains sont d'origine française), nous fournit, sans s'en être douté, d'utiles renseignements sur la carrière de Bocan, ce fantastique violon et danseur dont Mersenne a loué la virtuosité et Sauval dévoilé tant soit peu la vie accidentée et les extravagances. Bocan, "Mr Bochan", figure sur deux comptes, l'un de 1610, l'autre de 1613. Il touche d'assez fortes sommes : 40 livres, puis 40 livres "*for teaching the Ladies the footing of two dances*". Il se trouvait donc en Angleterre avant la venue de la reine Henriette-Marie qui avait été son élève et qui passe pour l'avoir fait venir. Toutefois comme Bocan est de nouveau cité dans un document de 1634, il est peut-être permis de supposer qu'il aura fait deux séjours à Londres. Ceci pourra intéresser ses futures biographes, si ce bizarre personnage est jamais jugé digne d'en avoir.

HENRI QUITTARD.

SCHJELDERUP ET NIEMANN. — *Edward Grieg. (Peters in 8° carré de 200 pages.)*

Grieg est un des très rares musiciens qui représentent dans l'histoire de l'art le régionalisme. Dans la musique ce n'est pas le caractère national qui nous frappe ordinairement, du moins dans la musique savante. Le langage sonore, tel qu'il est enseigné à Paris ou à Leipzig, à Boston ou à Moscou, ressemble fort à un volapuk, dont les conventions restent les mêmes partout. L'harmonie, le contrepoint, la morphologie, tout se ressemble, du moins théoriquement, dans le métier d'un compositeur. Il est vrai que l'idée, le thème, peut être populaire. Mais son goût de terroir disparaît dans la sauce des Conservatoires et dans la personnalité des musiciens. Les russes eux-mêmes si savoureux par certains côtés, ne représentent-ils pas un effort pour se libérer du particularisme en musique ? Leur style est loin d'être aussi neuf que les idées dont ils se servent. Et en réalité leur instinct de musiciens savants les a rapidement conduit loin des steppes, tout près de l'Institut. Leur musique est une exploitation beaucoup plutôt qu'une résultante. Chez Grieg au contraire la pédagogie internationale a glissé. Les braves gens de Leipzig, Hauptmann, Reinecke, Moscheles se sont heurtés à une nature indolente, profondément rêveuse, très peu capable d'assimilation, et conservant au fond d'elle l'entêtement farouche de son propre idéal. Alors que tant d'autres s'imbibaient comme des éponges, de Mendelssohn, de Clementi, de Wagner, Grieg restait Grieg ; il avouait lui-même que l'atmosphère du Conservatoire l'avait toujours enveloppé comme d'un voile dont il ne parvenait pas à se délivrer. Une fois retourné vers le Nord, en Danemark, il se retrouva tout entier, conscient et soudain libéré.

C'est ce musicien personnel que MM. Schjelderup et Niemann expliquent et commentent dans un livre admirablement bien présenté. L'homme et l'artiste, la biographie et l'œuvre sont successivement étudiés, suivant l'habitude de ces sortes d'ouvrages. Mais, ce qui donne un intérêt tout particulier à ce volume c'est qu'il contient un très grand nombre de documents personnels, des lettres, des souvenirs, des anecdotes, et par dessus tout un fort important fragment autobiographique écrit jadis par Grieg lui-même et rempli de savoureuses descriptions. Ce système, qui consiste à laisser parler le maître dont on présente la vie, me semble tout à fait excellent.

Le livre de MM. Schjelderup et Niemann devrait bien être traduit en français. Je lui prédise un gros succès.

KIRCHENMUSIKALISCHES JAHRBUCH, 22^e année (Regensburg, Pustet 1909 in 8° de 175 pages)

Depuis l'année dernière notre confrère le Dr. Karl Weinmann a modernisé et pris en main le *Jahrbuch de Ratisbonne*, sorte d'annuaire de la musicologie sacrée en Allemagne, dont le fondateur fut jadis le Dr. Haberl. Ce présent numéro de l'année 1909 contient des articles de fond, des communications documentaires et des critiques bibliographiques. Je signale tout particulièrement l'étude de notre collègue de Fribourg le Professeur Peter Wagner, sur une mélodie du X^e siècle : "*O Roma nobilis*". C'est là un modèle de solide et limpide érudition, où tout est utile et logique. M. Wagner joint à la science réelle, l'aisance du style et des idées. A retenir aussi les documents apportés à l'histoire de *Giovanelli* (1560-1625) par M. H. W. Frey de Berlin.

Les comptes rendus des livres sont extrêmement développés dans cet annuaire. Je ne m'en plains pas. J'ai appris beaucoup en lisant cette revue des principaux ouvrages parus cette année. Dans ce domaine si spécial de l'histoire de la musique religieuse, le *Jahrbuch* est un des périodiques les plus accessibles. Pourquoi n'aurions-nous pas son pareil en France ? La Tribune de St. Gervais me semblerait tout à fait désignée pour remplir ce rôle.

J. E.

NOUVEAUTÉS MUSICALES.

La musique française actuelle tend de plus en plus à se faire descriptive et non sentimentale ; elle est par elle-même un paysage, de tons assez discrets, de valeurs assez uniformes, d'une émotion plus concentrée que violente. En feuilletant les titres des œuvres récemment parues, ne croirait-on pas lire le catalogue d'une exposition de peinture ?

M. RAYMOND HERVÉ¹ expose des "*Jardins*", des "*Fontaines*", une "*Marine*", un "*Au Large*", pour piano et chant, ce dernier morceau tout à fait Ravélien de contour et d'allure : musique subtile, qui plaira aux jeunes.

M. CHANSAREL,¹ plus discret encore, moins épris de la difficulté technique, expose un "*Pastel*", qu'accompagnent une "*Dédicace*", tout à fait charmante de simplicité archaïque, et une "*Caresse*", tous trois pour piano et chant.

La musique pour piano de M. LADMIRAULT¹ est austère comme les sites dont elle s'inspire. "*Minuit dans les Clairières*", le "*Chemin creux*". En puisant aux sources vives de la mélodie populaire, M. Ladmiraault s'affermir dans sa rusticité un peu âpre, mais il trouve verdure nouvelle. Voyez : "*Vers l'Eglise dans le Soir*", d'après un thème campagnard, celui là même d'une des plus belles chansons bretonnes transcrites jadis par M. Bourgault Ducoudray.

M. STAN GOLESTAN² emprunte aussi au folklore de son cycle de *Dix chansons roumaines*, qu'il développe avec un pittoresque amusant. Enfin, avec JOAQUIN TURINA,¹ l'art tout en restant descriptif : "*Sous les Orangers*", le "*Jeudi-Saint à Minuit*", la "*Feria*", s'évade hors des limites de son cadre. Une si robuste nature ne connaît pas de lois et incarne toute l'âme espagnole dans la gaieté héroïque.

M. LUZZATI¹ se contente de redire ce que d'autres, Schumann et Chopin en particulier ont déjà dit avant lui. Mais il s'exprime fort heureusement. Ses "*Quatre pièces pour piano*" dénotent une parfaite connaissance des ressources de l'instrument et n'exigent pourtant pas, de la part de l'exécutant, une virtuosité, ni même une musicalité bien transcendentes. Elles pourraient bien faire fortune cet hiver dans les salons.

¹ Chez Demets, 2, rue de Louvois.

² Chez Gallet, rue Vivienne.

Signalons encore : un "*Lied pour violoncelle et piano*" de M. EUGÈNE COOLS¹; la *Chanson de la Rose*, avec accompagnement de viole d'amour, par A. HARMEL² et un fascicule des chansons de France publiées chez Rouart, suite de la série ayant trait aux *enlèvements*.

Enfin l'Italie nous donne l'exemple d'une initiative heureuse. MM. Ricordi de Milan ont chargé M. UMBERTO GIORDANO de récrire en notation moderne, (emploi exclusif des clefs de fa et de sol), les partitions d'orchestre des symphonies de *Beethoven*; ils se promettent à présent de mettre à la portée de tous, par le même procédé, le répertoire classique du XVII^e Siècle.

M. O.

OUVRAGES REÇUS.

— HOEPLI (Ulrico). — Gli strumenti musicali nel museo del Conservatorio di Milano. (Milano in 8° de 110 pp. prix: 6 lire).

— ZAMPA (Giovanni). — Violini antichi. (Sassuolo 1909, in 8° de 246 pp. prix: 5 lire).

— FROMAGEOT (P.) — Un disciple de Bach, Pierre-François Boely, (1785-1858). (Versailles 1909, in 8° de 15 pp.)

— MAUCLAIR (Camille). — La religion de la Musique. (Fischbacher 1909, in 12° 3,50).

— WOTQUENNE (A.) — Etude Bibliographique sur Luigi Rossi. (Bruxelles 1909, in 8° de 54 pp.)

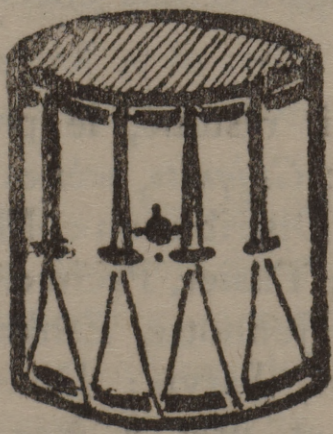
— GUIDE de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le théâtre, préface de M. Brenet. (Fischbacher 1909, 2° fascicule), (Fischbacher 1909, in 8° de 68 pp. 1 fr.)

— REYHER (Paul). — Les Masques anglais, étude sur les ballets, (1512-1640). (Hachette 1909, in 8° de 560 pp.)

— SCOTTI (Dr. Cristoforo). — Il pio Istituto musicale Donizetti in Bergamo. (Bergamo 1901, in fol de 200 pp.)

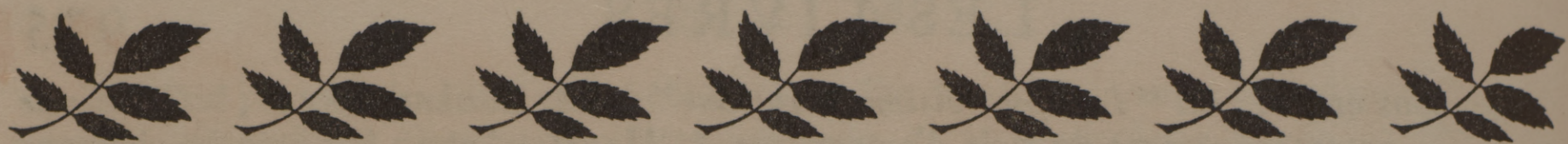
— CHABRIER (Emmanuel). — Lettres à Nanine, publiées par Legrand-Chabrier. (Collection de la Grande Revue. in 8° de 66 p. 1 fr.)

— REYER (Ernest). — Quarante ans de musique, publiés par Emile Henriot. (Calmann Lévy, in 12° de 430 p., 350.)



¹ Chez Max Esching, rue Laffitte.

² Chez Demets, 2, rue de Louvois.



NOS ÉCHOS

LE CONCOURS CRESSENT. — Par modification au règlement du deuxième concours symphonique de la fondation Cressent, inséré au *Journal officiel* du 7 mars 1909, la date de dépôt des partitions au sous-secrétariat d'Etat des Beaux-Arts, bureau des théâtres, 3, rue de Valois, *est reculée de six mois*. Primitivement fixée du 1^{er} au 30 juin 1910, elle se trouve ainsi reportée du 1^{er} au 30 décembre 1910.

Les compositeurs qui désirent y prendre part ont le choix entre les trois formes suivantes : symphonie proprement dite ; suite d'orchestre ; poème symphonique avec soli et chœur.

Sont exclues les œuvres présentant un caractère liturgique et celles qui ne sont pas inédites.

Sont seuls admis à concourir les compositeurs français ou naturalisés tels, qui ne sont pas encore lauréats de la fondation Cressent. Ceux qui ont une œuvre de trois actes au moins représentée à l'Opéra ou à l'Opéra-Comique ne pourront prendre part au concours.

Un jury de sept compositeurs de musique nommés par le Ministre des Beaux-Arts décernera soit un prix pour l'ensemble des œuvres déposées, soit deux prix : l'un attribué à une symphonie proprement dite ou à une suite d'orchestre, l'autre à un poème symphonique avec soli et chœurs. Dans le cas d'un seul prix, l'auteur recevra une prime de 20.000 francs et 1.500 francs pour frais de copie ; s'il y a deux prix, chaque auteur recevra 10.000 francs, plus 1.500 francs pour frais de copie. Le chef d'orchestre qui jouera la partition couronnée recevra 4.000 francs pour une symphonie ou une suite d'orchestre et 10.000 francs s'il s'agit d'un poème symphonique avec soli et chœurs. Si le jury n'accorde pas de prix, il pourra décerner une mention avec prime de 5.000 francs ou deux mentions avec primes de 2.500 francs ; l'indemnité de 1.500 francs pour frais de copie et les allocations respectives de 4.000 et de 10.000 francs seront attribuées aux auteurs et aux chefs d'orchestre dans les mêmes conditions que pour les œuvres couronnées.

OPÉRA-COMIQUE. — Voici, résumé, le programme de la saison 1909-1910, à l'Opéra-Comique. Première nouveauté : *Chiquito*, scènes de la vie basque, 4 actes, de M. Henri Cain, musique de M. Jean Nougès. Distribution : M^{mes} M. Carré Pantchika ; Brohly, la supérieure ; Duvernay (début), Cattalisi ; Tissier, Pachucha ; de Poumayrac. Maddi : MM. Francell, Chiquito ; Vieuille, Etchemendy ; Jennotte, Eshkerra ; Vigneau, Tipia ; de Poumayrac, Handia ; Payan, le grand-père ; Vours, Patyn ; Donval, un crieur ; Eloi, Pethiry. — Le second spectacle inédit, déjà répété et prêt à être représenté, se compose de *Myrtil*, 2 actes, de MM. A. Villeroy et A. Garnier, musique de M. A. Garnier, et du *Cœur du Moulin*, 2 actes, de M. Maurice Magre, musique de M. Déodat de Séverac. Selon toute probabilité le spectacle qui suivra sera *Leone*, 4 actes, de M. G. Montorgueil, d'après E. Arène,

musique de feu Samuel Rousseau, ainsi distribué : MM. Léon Reyle, Leone ; Henri Albens, Megroni ; Vigneau, Pieri ; Delvoye, Massimo ; Payan, le moine ; M^{mes} Alice Raveau, Diana ; Nicot-Bilbaud-Vauchelet, Milla ; J. Lassalle, Cattarina. Sont inscrits à la suite et dans un ordre encore à fixer : *On ne badine pas avec l'amour*, 3 actes, de MM. Leloir et Gabriel Nigond, d'après Musset, musique de M. Gabriel Pierné ; *le Mariage de Télémaque*, 5 actes et 6 tableaux, de MM. Jules Lemaître et Maurice Donnay, musique de M. Claude Terrasse.

Ouvrages en 1 ou 2 actes : *l'Heure espagnole*, de M. Franc-Nohain, musique de M. Maurice Ravel ; *Ping-Sin*, de Louis Gallet, musique de M. Henri Maréchal ; *Deniset*, de M. Fernand Bissier, musique de M. André Fijan ; *le Puits*, de M. A. Dorchain, musique de M. Marsick. L'Opéra-Comique tient encore en réserve *l'Ancêtre*, de MM. A. de Lassus et Camille Saint-Saëns ; *Macbeth*, de MM. Fleg et Ernest Bloch ; *Thérèse*, de MM. Claretie et Massenet ; *Isdronning*, de M. et M^{me} Coquard ; *la Sonate au clair de lune* (Benedictus) ; *Un matin de floréal* (M. Rousseau) ; *Messaouda* (Ratez) ; *Benedict Clanzor* (MM. Henry Céard et F. de Mesnil). — M. Claude Debussy, dont on reprendra *Pelléas et Mélisande*, termine pour la salle Favart deux ouvrages qui formeront spectacles et seront représentés dans le courant de la saison 1909-1910 : *la Chute de la maison Usher* et *le Diable dans le beffroi* d'après Edgar Poe. — Œuvres étrangères : *Paillasse* (Leoncavallo) avec M^{lle} Lamare et M. Salignac comme interprètes ; *Résurrection*, (Frank Alfano) avec M^{me} Marguerite Carré ; *Feuersnoth* (R. Strauss) ; *la Dorise* (Galeotti).

Reprises : *le Roi d'Ys*, avec M^{lles} Chenal et Nicot-Bilbaud-Vauchelet ; *le Chemineau*, avec M^{lle} Mérentié et M. Albers ; *Phryné*, et *la Princesse jaune* (C. Saint-Saëns) ; *Ariane et Barbe-Bleue* (P. Dukas) ; *le Vaisseau fantôme : Fortunio* (A. Messenger) ; *la reine Fiamette* (X. Leroux), etc.

Pour la saison 1909-1910 la troupe se compose de : M^{mes} Marguerite Carré, Merentié, Chenal, Raveau, Lamare, Vallandri, Vix, Mathieu-Lutz, Vauthrin, Bilbaut-Vauchelet, Brohly, Zeppilli, Nelly Martyl, Teyte, Tiphaine, Korsoff, Lassalle, Mastio, Bériza, de Poumayrac, Heilbronner, Cebron-Norbens, Garchery, Robur, Jurand, Ganteri, Berg, Herleroy, Tissier, Lise d'Ajac, Fayolle, Faye, Darbell, Ménard, Perny, Villette, Marietti et de M^{lle} Duvernay, premier prix du Conservatoire des derniers concours ; MM. Léon Beyle, Salignac, Francell, Sens, Cazeneuve, de Poumayrac, Coulomb et Donval, ténors ; Fugère, Albers, Delvoye, Allard, Ghasne, Vigneau, Jennotte, Vours et Dupouy, barytons ; Vieuille, Azéma, Guillamat, Belhomme et Payan, basses ; Gourdon et Mesmaecker (emplois comiques) et de M. Dupré, premier prix des derniers concours du Conservatoire.

M. Albert Carré est en pourparlers avec d'autres artistes pour l'interprétation, aux soirées d'abonnement, de divers rôles d'œuvres célèbres, ainsi M^{lle} Lucienne Breval se ferait entendre entre le 15 novembre et le 15 décembre dans le rôle de *Carmen*, dont elle a fait une personnelle et curieuse interprétation ; nous aurions M^{lle} Geraldine Farrar dans les meilleurs rôles de son répertoire ; M^{me} Koustnietzoff et le ténor Sobinoff, dans *Manon*, de Massenet.

Les représentations d'abonnement commenceront le 2 novembre 1909 et se diviseront en six séries :

Série A du mardi ; série A du jeudi ; série A du samedi ; série B du mardi ; série B du jeudi ; série B du samedi ; chaque série donnant droit à quinze spectacles différents.

C'est la série A du mardi, le 2 novembre, comme nous venons de le dire, qui inaugurerait l'abonnement. Les abonnés du jeudi A viendront le 4 novembre ; ceux du samedi A, le 6 novembre ; ceux du mardi B, le 9 novembre ; ceux du jeudi B, le 11 novembre, et enfin ceux du samedi B, le 13 novembre.

Voici d'ailleurs, en un tableau précis, les dates des représentations réservées à chaque série du mardi, du jeudi et du samedi :

Mardi A. — 2, 16, 30 novembre ; 14, 28 décembre ; 11, 25 janvier ; 8, 22 février ; 8 mars ; 5, 19 avril ; 3, 17, 31 mai.

Jeudi A. — 4, 18 novembre ; 2, 16, 30 décembre ; 13, 27 janvier ; 10, 24 février ; 10 mars ; 7, 21 avril ; 5, 19 mai ; 2 juin.

Samedi A. — 6, 20 novembre ; 4, 18 décembre ; 1^{er}, 15, 29 janvier ; 12, 26 février ; 12 mars ; 9, 23 avril ; 7, 21 mai ; 4 juin.

Mardi B. — 9, 23 novembre ; 7, 21 décembre ; 4, 18 janvier ; 1^{er}, 15 février ; 1^{er}, 15 mars ; 12, 26 avril ; 10, 24 mai ; 7 juin.

Jeudi B. — 11, 25 novembre ; 9, 23 décembre ; 6, 20 janvier ; 3, 17 février ; 3, 17 mars ; 14, 28 avril ; 12, 26 mai ; 9 juin.

Samedi B. — 13, 27 novembre ; 11, 25 décembre ; 8, 22 janvier ; 5, 19 février ; 5, 19 mars ; 16, 30 avril ; 14, 28 mai ; 11 juin.

TARIF DE L'ABONNEMENT. — Le tarif de l'abonnement est le suivant pour chaque série de quinze représentations.

Loges de balcon, fauteuils de balcon 1^{er} rang, la place, 180 francs ; baignoires, fauteuils de balcon (2^e et 3^e rangs), fauteuils d'orchestre, la place, 150 francs ; fauteuils et loges du 2^e étage, de face, la place, 120 francs ; avant-scènes et loges du 2^e étage, de côté, la place, 90 francs ; fauteuils du 3^e étage, 1^{er} rang, la place, 75 francs ; avant-scènes et loges du 3^e étage, fauteuils du 3^e étage (2^e et 3^e rangs), la place, 60 francs ; stalles du 3^e étage (les quatre derniers rangs), la place, 50 francs.

Signalons, à propos des prix ci-dessus, un avantage pour les abonnés. A la fin de mai, quand furent fixées les conditions de l'abonnement, l'Association des directeurs de théâtre n'avait pas encore pris la décision de faire payer le droit des pauvres par les spectateurs, à raison de un décime par franc. Quand cette décision fut prise, la majeure partie des abonnements étaient souscrits. *Cette année encore, la direction prendra à sa charge le droit des pauvres.*

Le bureau des abonnements, rue Marivaux, est ouvert de onze à six heures.

INSTRUCTION PUBLIQUE. — 21 octobre. Décret aux termes duquel le nombre des membres du conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales) nommés par le ministre et choisis en dehors du Conservatoire est porté de 12 à 15.

— Arrêté aux termes duquel Mme Rose Caron, MM. Planté, pianiste compositeur, et Delmas, artiste de l'Opéra, sont nommés membres du conseil supérieur d'enseignement du Conservatoire national de musique et de déclamation (section des études musicales).

— Décret aux termes duquel le nombre des professeurs supplémentaires de chant sans traitement (6^e catégorie) du Conservatoire national de musique et de déclamation est réduit de deux à un.

— Arrêté aux termes duquel le nombre des classes de vocalisation et de chant du Conservatoire national de musique et de déclamation est ramené de dix à neuf.

— Décret aux termes duquel M. Staub est nommé professeur titulaire de piano (élèves hommes) au Conservatoire national de musique et de déclamation.

— A la date du 23 octobre a paru dans *l'officiel* l'arrêté suivant concernant le Conservatoire.

“ L'article 80 de l'arrêté en date du 8 octobre 1905 est remplacé par le suivant :

„ Cessent de faire partie de leur classe, les élèves qui ont concouru deux fois sans obtenir de récompense et ceux qui, après avoir obtenu une nomination, ont concouru deux fois sans succès. Exception est faite pour les élèves d'harmonie, de contre-point, d'orgue et de fugue



L'OPERA

LA SCÈNE. — IX.



M. MEUNIER.



GRESSE (ANDRÉ).



M. GIBIER.



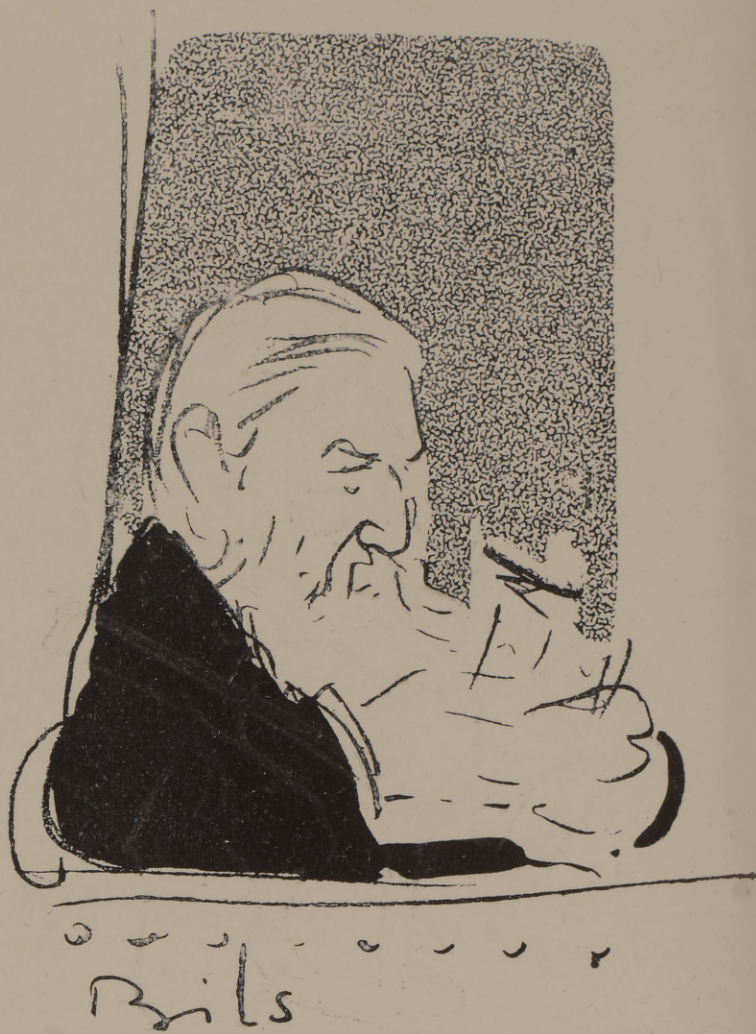
M. BLEUZET.



M. DELGRANGE.



M. MAIGNIEN.



pour lesquels le nombre de concours sans nomination est porté à trois. Dans aucun cas, le maximum d'années d'études fixé par le présent arrêté ne pourra être dépassé."

BRUXELLES. — Le Théâtre de la Monnaie vient d'inaugurer sa saison par la première d'un ballet : *Une Nuit d'Ispahan*, de MM. Fijan et Ambrosiny pour l'action, et de M. Szulc pour la musique. Les journaux belges ont loué les qualités de fraîcheur et d'élégance qui caractérisent la musique de M. Szulc, le jeune et distingué compositeur polonais, devenu parisien depuis quelques années. Ils font remarquer que le modernisme discret de la partition, l'emploi des gammes orientales et de certaines dissonnances, le tout au service d'une généreuse invention mélodique, fait le meilleur effet, et assurent un succès prolongé à cet œuvre nouvelle.

BOFFRES-EN-VIVARAIS. — A une extrémité de la France, une modeste église de village, a réuni dernièrement un chef de chœurs scholiste, des interprètes scholistes, des auditeurs scholistes, et un programme scholiste. On chantait la cantate à Jeanne d'Arc de M. de la Tombelle, la Missa brevis de Palestrina (avec neuf exécutants !!). Le Propre de l'Office Grégorien avait été confié à Mlle Blanche Selva, et le bâton de chef de chœurs à M. V. d'Indy.

L'AVIATION APPLIQUÉE. — Mlle Blanche Selva ayant accepté cette année un certain nombre de tournées à l'étranger, la maison Lyon Pleyel vient de faire construire à son intention un "biplan chromatique à queue" très facilement démontable et d'une si grande légèreté, qu'un enfant suffirait à le transporter. De la sorte, la célèbre artiste pourra fendre les airs, sans perdre une minute, et donner à ses lointains admirateurs le plaisir de l'entendre plus fréquemment. Allez voir au Salon de l'Aréoplane le stand Lyon Pleyel & C^{ie}.

CONCERT DE LA LIBRE ESTHÉTIQUE DE FLORENCE. — Sous ce titre une société italienne a donné le 10 octobre une fort intéressante audition. Monteverde, Pegolese et Gluck figuraient au programme à côté d'œuvres modernes, entre autres un curieux poème lyrique pour violon et piano de M. Paolo Litta : *Le lac d'amour*. Le bel canto italien, celui qui a presque disparu du monde musical, était représenté par M^{me} Ida Isori, à la voix puissante, émouvante et chaude. Nous avons l'espoir d'entendre souvent à Paris M^{me} Isori dans des œuvres de l'ancienne école italienne.

LA SAISON EN SUISSE. — GENÈVE. — *Les Concerts d'abonnement* auront lieu les 20 novembre, 4 et 18 décembre, 8 et 22 janvier, 19 et 22 février, 5 et 19 mars, sous la direction de M. Bernhard Stavenhagen. Parmi les œuvres nouvelles ou modernes figurant aux programmes : *Symphonie* (1^{re} audition) d'Ernest Bloch ; *Concerto* pour piano de Rimsky-Korsakow (M. Ricardo Vinès) ; *III^e Symphonie* de G. Mahler ; *Poème* pour violon et orchestre, de Jacques-Dalcroze (M. R. Pollak) ; *Adagio* de G. Lekeu ; *Concerto* pour violon d'E. Lalo (M^{me} Jeanne Diot) ; *l'Amour et la Mer* d'Ernest Chausson ; *the Pierrot of the minute*, poème de Granville-Bantock ; *Symphonie n° 1* de Kallinikoff ; 3^e acte de *Parsifal*, etc.

LAUSANNE. — *Sept Concerts d'abonnement*, dirigés par Ernest Bloch. Au programme : des œuvres classiques de Bach, Rameau, Gluck, Beethoven, Schubert. Parmi les œuvres modernes : *Symphonie n° 3* d'Albéric Magnard ; *Symphonie* de Hans Huber ; *Janie* de Jaques-Dalcroze ; *Suite pastorale* de Chabrier ; *Symphonie en si mineur* de Borodine ; *Faust* de Liszt ; *Khovant-*

schina de Moussorgski ; *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy ; *Recueillement* de Doret ; *Herr Olaf* de Pfitzner ; *Thamar* de Balakirew, etc.

Solistes : MM. Jacques Thibaud, Serge Barjansky, R. Ganz, G. Enesco, R. Vinès, Jean Reader, etc.

NEUCHÂTEL. — Six Concerts d'abonnement de la *Société de musique* dont cinq par l'orchestre de Lausanne sous la direction d'E. Bloch. Le sixième aura lieu sous forme de séance de musique de chambre (*Trio Cortot-Thibaud-Casals*).

ZÜRICH. — Dix Concerts d'abonnement ; cinq concerts populaires ; six séances de musique de chambre.

Aux programmes intéressants et chargés des Concerts d'abonnement figurent entre autres œuvres : la *Symphonie sur un thème montagnard* de d'Indy et les *Variations symphoniques* de Franck (M. E. Risler) ; la suite de *Pelléas et Mélisande* de Fauré ; *Phaëton* de Saint-Saëns ; *Vltava*, poème symphonique de Smetana ; *Concerto* de violon de Reger (H. Marteau) ; *Œdipe* de Schillings ; *Fantaisie symphonique* de W. Andrae, etc.

ROME. — L'association des musicologues italiens, qui forme une section de la Société Internationale de musique, a tenu son Assemblée générale à Rome les 9 et 10 octobre. Le président M. Guido Gasperini après avoir exposé l'état présent de l'Association, a vivement engagé les différents groupes italiens à poursuivre leurs travaux d'inventaire de richesses musicales de la péninsule. Au nom du Professeur Guido Adler de Vienne, un ordre de jour a été présenté demandant à l'Association de prendre part aux travaux du "Corpus scriptorum de musica mediæ ævi", entrepris par la Société Internationale de musique depuis un an et déjà en fort bonne voie d'exécution. En 1911 l'Association tiendra un congrès officiel à Rome.

— On sait que notre collègue M. J.J. Nin vient d'être appelé à la Havane pour diriger le Conservatoire et la vie musicale de Cuba. Le départ de Joachim Nin pour la Havane va priver l'Europe musicale d'un des esprits qui l'honoraient le plus et la servaient le mieux, et qui donnaient à la fois aux musicographes et aux virtuoses un exemple vivifiant et encourageant de dignité, de sincérité et d'enthousiasme.

Nulle part des esprits tels que le sien ne peuvent être inutiles ou oisifs et puisque Joachim Nin retourne à Cuba à la fois comme directeur d'une Ecole de Musique et d'une société de concerts, nous sommes assurés que son activité et sa conscience trouveront un large aliment, et que son œuvre sera là-bas, comme elle le fut ici, fructueuse pour tous ceux qui aiment profondément la musique.

Cette pensée n'atténue que peu néanmoins notre regret de voir s'éloigner un des étrangers qui, dans le milieu musical, ont le plus justement prouvé leur affection pour notre sensibilité et les ressources de notre génie. Tous ceux qui le connaissent savent à quel degré il est français de culture et d'esprit : et l'influence musicale française pourra s'exercer équitablement, conduite par un interprète qui ne s'est pas seulement soucié d'étudier nos œuvres, mais qui a su pénétrer l'esprit des époques successives qui les virent naître.

Pendant les six années qu'il a passées en France il n'a cessé par tous les moyens en son pouvoir de rendre hommage à la véritable tradition française : et tandis qu'il enseignait à beaucoup de nos compatriotes les vertus de notre passé, il répandait dans les pays espagnols, et plus récemment en Allemagne la curiosité et l'attachement pour la musique française moderne.

Mais au delà du point de vue français il y a la Musique elle-même. Nul ne la sert avec plus d'amour et de noblesse : et les pages de la petite brochure "*Pour l'Art*" aujourd'hui célèbre, en sont un durable témoignage.

Nous souhaitons ardemment que l'éloignement où Nin va vivre de la France ne l'empêche point d'y revenir à la fois pour terminer sa belle série de concerts consacrée à l'histoire des formes de la Musique de clavier et pour qu'il puisse éprouver combien les regrets que son départ fait naître, conserveront leur force et leur durée.

— Une très touchante et très belle cérémonie a réuni le 14 octobre à l'église Notre-Dame de Passy tous les maîtres et les amis de la musique, présents à Paris, autour de notre collègue M. Gustave Lyon, dont le fils, M. Robert Lyon, ancien élève de l'école Polytechnique épousait Mlle d'Enfert. Nous sommes heureux de pouvoir adresser ici nos vœux les plus sincères aux nouveaux époux et notre excellent collègue Gustave Lyon.

— On nous annonce de Munich l'audition d'une symphonie monstre de Gustave Mahler, qui nécessitera la présence de mille musiciens ! Certains prétendent que la trompe d'auto aura son rôle dans cette gigantesque hétérophonie. Le malher (pardon !) veut que cette première ait loin lieu loin de Paris, à Munich même, à l'automne prochain.

— Nous nous consolerons en apprenant que M. Chevillard s'est résolu à donner cette année une œuvre de Mahler et une de Bruckner. Nous ne saurions trop féliciter l'éminent chef d'orchestre d'avoir enfin triomphé des objections et des oppositions que rencontrent depuis quelques années, chez nous, les noms de ces deux maîtres d'outre Rhin.

— La question du *cor de basset* a été dernièrement remise à la mode, par une polémique, de facteurs italiens et allemands. Il s'agissait de décider si l'*heckelphone*, récemment inventé en Allemagne, empêchait un facteur d'instrument de fabriquer à nouveau des cors de basset. A ce propos notre éminent confrère M. Eugène d'Harcourt nous envoie la communication suivante :

“ Le cor de basset moderne est simplement une clarinette alto en fa qui descend jusqu'à l'ut grave. Le registre de cet instrument correspond justement au registre sympathique (si je puis dire !) de l'échelle musicale, registre qui peut être limité du fa² au fa⁴. Le cor de basset est le seul instrument dans ce cas. D'autre part son étendue est énorme, et il se marie aux clarinettes bien mieux que la clarinette basse. Il peut donc rendre de grands services en solo et dans l'ensemble. ... L'opéra-comique donnait hier la *Flûte Enchantée*. J'ai été pendant la représentation demander à l'éminent chef d'orchestre Ruhlmann, d'avoir l'amabilité de me montrer les cors de basset qu'il employait dans cet opéra. J'ai vu des clarinettes-altos ordinaires descendant au mi (la pour l'oreille), ce qui n'a pas grand inconvénient pour la *Flûte Enchantée* car la partie ne descend pas au dessous du sol (do pour l'oreille).

Néanmoins, le grand pavillon recourbé que nécessitent les notes graves mi b, ré, ré b et ut donnent à toute la sonorité de l'instrument plus de moëlleux que n'en a la clarinette-alto. Ces notes sont d'ailleurs de toute beauté, mais demandent quelques précautions d'écriture. Dans les anciens instruments le ré b grave manquait souvent.

Mozart a écrit l'ut grave du cor de basset dans la Clémence de Titus, et Beethoven dans Prométhée. Personnellement j'ai employé cet instrument dans ma *symphonie Néo-Classique*, jouée aux Concerts Lamoureux, et dans mon opéra *Le Tasse*.....”

EUGÈNE D'HARCOURT.

— Dans la bibliothèque du Monastère de Muri (diocèse de Constance) se trouvent au XIII^e siècle quatre traités sur la musique :

Musica Hugbaldi et geometria.

Musica Wilhelmi.

Musica Bern.

Musica Ottonis.

La note finale du bibliothécaire est bonne à retenir :

Libros autem oportet semper describere et augere et meliorare et ornare et annotare, quia vita omnium spiritualium hominum sine libris nichil est.

(*Acta fundationis Murensia*, edit. KIEM, *Quellen zur Schwerzer Geschichte*, p. 54.)

— Nous avons reçu la lettre suivante que nous nous impressons d'accueillir. La brûlante question du *dualisme riemannien* nous vaut l'avantage de voir la signature de notre excellent collègue et ami Jean Marnold parmi celles de nos collaborateurs. Nous en sommes tout à fait heureux. Quant à nous aventurer dans le maquis des sons inférieurs....! Cela ne servirait qu'à faire éclater notre propre infériorité.

Paris, le 26 octobre, 1909.

Mon cher Ecorcheville,

Je lis dans le dernier S. I. M. la phrase suivante :

“Comme théoricien, M. Riemann aura la très grande gloire d'avoir mis en valeur l'idée du *Dualisme harmonique* et d'en avoir tiré le chiffrage ingénieux que tout le monde connaît. Cette opposition des séries supérieures et inférieures, qui repose sur une symétrie tout idéale et non pas une réalité physique (ainsi que le crut jadis le bouillant Marnold)...”

Eh bien ! mon cher ami, si peu “bouillant” que vous puissiez être, je regrette de vous dire que c'est vous qui vous trompez. Je suis même surpris d'une allégation qui laisserait soupçonner que vous connaissez mal les écrits de celui dont vous entreprenez l'apologie, ou que vous n'avez pas lu les articles auxquels nous faites allusion en me nommant. Dans ces articles, je n'ai pas avancé un mot qui fût du domaine de l'hypothèse ; j'ai suivi pas à pas le texte de M. Riemann, en le citant traduit littéralement, — (cruauté suprême, à coup sûr), — et en me contentant de discuter ses *assertions formelles*. Si, au cours de sa longue existence, les idées de M. Riemann furent toujours plus ou moins incertaines, ondoyantes et diverses, je ne sache pas qu'il ait imprimé une répudiation officielle de “*Ueber die objective Existenz der Untertöne in der Schallwelle*” de son *Katechismus der Akustik*. Je suis enchanté que M. Riemann ait atteint la soixantaine et ne vois nul inconvénient à ce que vous l'en congratuliez, mais je ne saurais admettre que vous lui fassiez des amabilités sur le dos d'une étude sérieuse, qui se tient sur le terrain des faits irréfutables et qui resta d'ailleurs irréfutée jusqu'ici. Si vous avez l'intention de vous y essayer, j'en serai ravi et cela m'intéressera beaucoup. Ce n'est pas la place qui vous manque, ni, j'espère, d'autres arguments qu'une boutade et une inexactitude.

Cordialement.

JEAN MARNOLD.

— Nous sommes heureux d'annoncer que notre éminent Collègue M. Nestor Lejeune, continuera cette année ses séances historiques du *Quatuor à Cordes*. Ces cinq séances seront consacrées à l'école *Russe*, et la première sera précédée d'une conférence de notre ami Calvocoressi. Elles auront lieu salle Pleyel.

— Avec la *Symphonie en sol mineur*, de E. Lalo, s'est ouverte, à Nancy dimanche, la série des concerts du Conservatoire. Rien de bien saillant à ce premier concert auquel un certain

nombre d'habitues attirés par la Fête des Vendanges donnée au même moment à l'Exposition, avaient cru devoir se soustraire. Les fidèles qui, cependant, vinrent renouer avec l'orchestre, occuper pour une nouvelle saison des places détenues depuis de longues années, n'eurent, j'aime à le croire, pas lieu de s'en repentir. D'ailleurs M. Ropartz n'avait-il pas fait appel au talent de Mme Roger-Miclos-Battaille, virtuose du piano que nous n'avons entendue depuis tantôt cinq ans ?

Cinq ans ! Voilà certes qui ne nous rajeunit guère ! Dans l'espace d'un lustre en avons-nous applaudis des virtuoses ! D'autre part, quand, par la pensée, on récapitule les efforts accomplis par le directeur du conservatoire de Nancy pour faire pénétrer dans le grand public le goût des belles œuvres anciennes et modernes, on reste ébahi devant les résultats acquis, résultats dus à la persévérance, à la conscience artistique de M. Ropartz.

J'ai été enchanté de l'excellente interprétation que, des *Études symphoniques*, de Schumann, Mme Roger-Miclos nous donna d'entendre. Jeu perlé, demi-teintes délicieusement fondues, tout y était.

En outre étaient inscrits au programme le Prélude de la *Légende de Sainte-Elisabeth*, de Liszt et l'Ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, de Wagner. L'orchestre nous donna de ces pages une audition aussi satisfaisante que possible.

— *Concours pour la nomination d'un Professeur de Harpe.* — Le Maire de la ville de Nancy a l'honneur d'informer les candidats à l'emploi de professeur de harpe vacant au Conservatoire de musique de Nancy, que le délai imparti par l'arrêté municipal du 18 août 1909, pour l'envoi des pièces au secrétariat de la mairie de Nancy, est prorogé jusqu'au 28 octobre courant, inclus.

Pour tous renseignements, s'adresser à M. le Directeur du Conservatoire de musique de Nancy.

— Notre confrère M. H. Woollett du Havre nous prie de faire savoir que son adresse sera désormais : 93, rue G. Flaubert ; Enclave des Ormeaux, Avenue Alphonse XIII.

— Une nouvelle revue musicale vient de naître à Venise, sous le titre de : *Bel Canto*, bollettino mensile polemico didattico di critica e cultura musical lirica, organo dell'Unione Lirica Internazionale (U. L. I.) fra artisti ed amatori di canto. Direzione prof. Umberto Fava. Nous souhaitons bonne chance et longue prospérité à notre nouveau confrère.

— M. Alfred Cottin a repris ses cours le samedi de 5 à 7, 124^{bis}, Avenue de Villiers.

— Le premier concert de la Société J.-S. Bach aura lieu le vendredi 26 novembre ; et présentera l'Oratorio de Noël avec le concours de Mlle Elsa Homburger (de Saint-Gall), Mlle Maria Philippi (de Bâle), M. Georg Baldszum (de Cassel), M. Fritz Haas (de Carlsruhe).

— M^{lle} Germaine Chevallet donnera deux séances de chant à la salle Berlioz, de 5 à 6 heures, les samedi 27 novembre et Dimanche 5 décembre 1909.

Séance classique : Bach, Beethoven, Caccini, Händel, Schubert.

Séance moderne : Bellenot, Chabrier, Coquard, Debussy, Duparc, Kœchlin, Lazzari, Moret, Vrépard.

Cette année, M^{lle} Germaine Chevalet s'est assuré le concours de l'excellent flûtiste

Gaubert qui fera entendre une sonate de Bach ; en outre des pièces pour deux pianos des Chabrier et de Debussy seront exécutées par M^{lle} Marcelle Croué et M. Jean Verd.

LES SŒURS WIESENTHAL. — Les trois sœurs Wiesenthal, danseuses modern-style et viennoises, ont fait au Vaudeville une courte et sensationnelle apparition. Imaginez trois jeunes corps de femme, souples, élancés, évoluant sur un tapis vert, entourées d'un décor bleu foncé, au son d'une musique lointaine, courant, folâtrant, tourbillonnant, se repliant, se développant..... ! Encore n'aurez-vous là qu'une vague idée des Wiesenthal, si vous ne les avez pas vues.

C'est naturellement à Miss Duncan, qu'il faut songer — et non à nos ballerines de l'Opéra — si l'on veut expliquer les Wiesenthal. Celles-ci sont cependant fort différentes de la célèbre Isadora. Mais le principe de leur art est le même. Il consiste à remplacer par une sorte d'intuition très libre la convention obstinée de la chorégraphie. C'est comme un langage du corps, naturel, spontané, imprévu. L'impressionnisme s'introduit ainsi dans la danse pour en renouveler la fantaisie.

Voici par exemple le *Beau Danube Bleu*. La danseuse est accroupie dans un coin. Peu à peu, elle s'essore. Le rythme la force à tendre tout son être vers un désir de mouvement. Jusqu'ici c'est une pantomime que nous avons devant nous. Mais la vibration sonore continue son action. Elle précipite le corps bondissant et juvénile qu'elle vient d'éveiller à l'ivresse musicale. Les jambes s'agitent, les cheveux déployés volent et ondoient, la petite tunique de soie verte ne se contient plus. Les vagues du Danube, qui ont soulevé l'imagination du compositeur, roulent de nouveau la fragilité chaste de cette jeune personne. Et cela est très beau.

En voyant les trois sœurs couronnées de grosses fleurs et vêtues de larges robes de gaze blanche transparente et rayée, je songeais aux théories antiques, dont les temples grecs ont contemplé le spectacle. Et, je l'avoue, je maudissais aussi certain pantalon, dont le modernisme me semble plutôt indécemment. Que vient faire ici ce profane ?

Les Wiesenthal n'ont d'ailleurs aucune prétention à cet antique, dont Isadora Duncan a tiré son succès. L'eurythmie de leur art est avant tout viennoise. Elle évoque cette mentalité aimable, nonchalante, espiègle, dont Schubert et J. Strauss ont donné la formule musicale. Il y a de l'Allemand, du Slave et de l'Italien dans cette sentimentalité indéfinissable, tantôt exubérante et franche, tantôt voisine du maniérisme de 1830.

Le public parisien n'a pas eu le temps d'accueillir les sœurs Wiesenthal. Un jour, elles reviendront, instruites par l'expérience ; elles auront préparé leur entrée ; la presse et la publicité seront de connivence ; et le succès les attendra à bras ouverts. Je suis heureux d'avoir été des tout premiers à manifester en leur honneur.

J. E.

EROS VAINQUEUR A LA MONNAIE. — Encore une fois, il nous faudra prendre le train pour aller applaudir à Bruxelles une pièce éminemment française. Cette constatation est d'autant plus humiliante aujourd'hui, où Chiquito s'étale sur notre Opéra Comique. Tous les goûts sont dans la nature et toutes les œuvres ont droit de voir le jour ; mais le libéralisme qui nous prive d'une partition comme celle de *Pierre de Bréville* est tout à fait dans son tort, quoiqu'on puisse dire pour le défendre.

Eros Vainqueur c'est la glorification de la passion sous une forme juvénile et fleurie, parmi les vergers et les bois. La mythologie et le romantisme s'unissent ici avec la musique la plus subtile, pour tromper un vieux roi jaloux et nous montrer l'éveil amoureux de trois princesses éthérées. M. Pierre de Bréville appartient à la famille artistique de Franck et de

d'Indy. L'émoi de sa musique convenait parfaitement à conte de raffinement et de rêve imaginé par Jean Lorrain, à cette sensualité dont l'ardeur se voile d'asphodèles et de lys.

Eros sera vainqueur du public belge, mais quand rentrera-t-il dans son pays natal, qui est l'Ile de France ?
J. E.

AU TROCADERO. — La fête commémorative du quatrième centenaire de Jean Calvin avait rempli le Trocadéro, le 1^{er} novembre, d'une assistance recueillie.

Nos vieux maîtres protestants, Goudimel, Claudin Lejeune, Ph. Jambe de Fer, Loys Bourgeois avaient prêté leur concours à cette solennité. Les psaumes de circonstances furent interprétés par 500 exécutants, sous la direction de M. Ch. Huguenin, et plusieurs fois l'assistance entière, debout, a mêlé sa voix à celle du chœur. Voilà d'excellent chant choral, vibrant et convaincu, comme il sera toujours bien difficile d'en obtenir de nos groupements laïques, qui n'ont d'autre idéal que l'art pour l'art.

SOCIÉTÉ HAENDEL. — La société Haendel qui a fait entendre l'année dernière un si grand nombre d'œuvres anciennes de maîtres du XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, prépare pour cette saison une série d'auditions fort intéressantes. Elle nous donnera des psaumes de *Sweelinck*, des Concerts spirituels de *Schütz*, une Cantate d'*A. Steffani*, des concerto à quatre violons de *Vivaldi* et de *Leonardo Leo*, enfin des fragments importants d'opéras de *Haendel*, de *Cavalli*, de *Hasse* et de *Scarlatti*.

En même temps MM. Borel et Raugel commencent la publication du répertoire des concerts de leur société. La Maison Durand et fils vient d'éditer l'air de basse de la Cantate "Gott hilf mir" de *Buxtehude*. M. Demets met sous presse les Sept Paroles du Christ de *H. Schütz*, traduites par G. Loth.

COURS MARCEL HERWEGH. — Notre éminent collègue M. Marcel Herwegh reprend ses cours d'enseignement du violon, musique d'ensemble et accompagnement, les mardi et vendredi, 105 quai d'Orsay. S. I. M. est très heureux d'annoncer cette bonne nouvelle, et il ajoute qu'il souhaiterait vivement de voir Marcel Herwegh reprendre dans la vie musicale la place à laquelle il a droit, et dont un deuil cruel le tient éloigné depuis quelques années.

L'ART ET L'ECOLE. — La Société nationale de l'Art à l'école nous conviait le dimanche 31 octobre à entendre, au Salon d'Automne quelques enfants du plus jeune âge, chantant à l'unisson, et à plusieurs voix. L'école communale de la rue Blomet, l'école communale de Fontenay aux Roses, et l'école Alsacienne, se trouvaient représentées par des groupes scolaires de la meilleure volonté, mais ne réalisant pas encore toute la perfection que de tels efforts devraient atteindre. Sans se décourager, on peut dire qu'il y a infiniment à faire dans ce domaine du chant scolaire.

CATALOGUES DE LIBRAIRIE. — Nous avons reçu deux fort beaux Catalogues d'ouvrages anciens sur la musique.

L'un de *Leo Olschki* à Florence, qui contient une foule d'exemplaires rares sur la musique : Graduels, Heures, Offices, Ordo, Psalteria, etc... et dont l'iconographie, toujours abondante, offre pour le chercheur de précieux matériaux.

L'autre vient également de Florence, de *M. de Marinis*, et doit aussi être signalé à l'attention des érudits et des amateurs. Il contient entre autres raretés un exemplaire des "Tenori e contrabassi intabulati" de Franciscus Bononensis publié par Petrucci en 1509. Ce

volume de tablature de luth a été aussitôt acquis par notre collègue M. Tiersot, pour le Conservatoire.

A PROPOS DE LA SYMPHONIE-MONSTRE de GUSTAVE MAHLER dont nous avons annoncé plus haut l'apparition, on nous écrit : " Cette VIII^e symphonie comprend deux Parties. La première contient un *Veni Creator* qui est une invocation à *Eros*, *Eros* cosmogonique et sacré, ce qui est conforme à la notion ésotérique de l'esprit créateur. Dans la seconde partie : la série finale du second Faust, au grand complet. Il y aura deux orchestres superposés, et trois chœurs, dont un de garçons. L'un s'exerce à Munich, l'autre à Vienne, le troisième à Graz. Ils seront réunis à Munich trois semaines avant l'exécution pour trente-deux répétitions générales. L'auteur en avait demandé 50, après longues disputes, ce chiffre a été réduit à 32. En tout, le nombre des exécutants dépassera mille, dont huit solistes *di primo cartello*. La partition s'édite et paraîtra à Noël. ¹ Mahler appelle cette VIII^e, l'œuvre de sa vie.

— Nous apprenons la mort de notre excellent ami et Confrère Charles Bordes, fondateur de la SCHOLA CANTORUM, décédé subitement le 8 de ce mois près de Toulon, où il se trouvait en villégiature.

¹ Dans l'Édition Universelle, à Vienne.