

2^e Année. — N°s 19-20 — 15 Octobre 1906.

LE MERCURE Musical



Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT..... *Composition inédite pour Simone.*

LA RÉDACTION.....	<i>Le Mercure Musical mensuel.</i>
REMY DE GOURMONT.....	<i>Simone. — VIII : Le Jardin.</i>
PAUL DE CHÈVREMONT.....	<i>Musique hongroise.</i>
E. BURLINGHAME HILL.....	<i>L'Œuvre de piano de Cl. Debussy.</i>
RAYMOND BOUYER.....	<i>Quelques impressions d'un amoureux d'art.</i>
MICHEL BRENET.....	<i>Les débuts de l'abonnement de musique.</i>
JACQUES REBOUL.....	<i>Une forme galloise de la légende de Parsifal.</i>
GASTON KNOSP.....	<i>Murger musicien.</i>

REVUE DU MOIS

Louis Laloy : *Le Congrès de Bâle. — Les Concerts.* — Jean Poueigh : *La Vestale au théâtre de Béziers. — A. N. : Courrier de Saint-Pétersbourg.* — Échos. — Publications récentes.

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 1 fr. | UNION POSTALE..... 1 fr. 25

ANNONCES ET PUBLICITÉ

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

Le Mercure Musical paraît le 15 de chaque mois.

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	12 fr.
ÉTRANGER.....	15 fr.

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste.

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II^e

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). C'est l'espoir. Les grands vents. Tristesse. En recueil.	Net. 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas). I. Roses en bracelet autour. II. Dans le jeune et frais cimetière. III. Va-t-on songer à l'automne.	
En recueil.	Net. 3 »
— « Cinq mélodies ». I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh). II. Si la plage penche (P. Valéry). III. Les deux Perles (Tchang-Tsi). IV. L'air (Th. de Banville). V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire).	
En recueil.	Net. 5 »
Déodat de Séverac.	
Chanson de Blaisine (M. Magre). Net.	1 50
Le Chevrier (P. Rey).	1 70
Les Cors (P. Rey).	2 »
L'Eveil de Pâques (Verhaeren).	1 70
L'Infidèle (M. Maeterlinck).	1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gautier).	2 50
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud).	2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor).	1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espionnette.	1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot).	1 70

PIANO

Billia (R.). En rythme de valse.	» 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne.	» 2 »
— Minuetto.	» 2 »
— Valse, en sol mineur	» 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre.	» 3 »
Labey (M.). Sonate en quatre part.	» 8 »
Mel-Bonis. Bourrée.	» 1 70
— Le moustique.	» 2 »

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en mi min.	Net. 1 »
II. Prélude oriental, en fa maj.	» 2 50
III. Prélude, en ut min.	» 1 »
IV. Prélude, en la b maj.	» 1 70
V. Prélude ancien, en si min.	» 1 70
VI. Prélude, en sol min.	» 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau.	» 3 35
— Pavane pour une Infante défunte.	» 2 »
Vanzande (R.). Marine.	» 2 50
Labey (M.). Symphonie en mi, piano 4 mains.	» 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en la min. (de J.-S. Bach).	» 3 »
— Prélude et fugue en mi min. (de J.-S. Bach).	» 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).	

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties.	Net. 10 »
Leclair (J.-M.). 1 ^{er} Livre de 6 So- nates.	» 15 »
Mel-Bonis. Largo en mi maj. (attri- bué à Haendel).	» 1 70
Munktell (H.). Sonate.	» 8 »
Sérieyx (A.). Sonate en sol, en 4 parties.	» 8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate.	» 7 »
---------------------	-------

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	» 6 »
--------------------	-------

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	» 7 »
--------------------	-------

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes.	» 15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vio- lon ou flûte, violonc. et piano.	» 2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et cordes.	» 12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc.	» 5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instru- ments à cordes.	» 12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion



LE MERCURE MUSICAL MENSUEL

L'expérience tentée pendant ces vacances nous décide à faire paraître dorénavant le Mercure Musical par livraisons mensuelles, le 15 de chaque mois. Il va sans dire que nos lecteurs n'y perdront rien, et recevront dans l'année le nombre de pages dû. Ils y gagneront de n'avoir plus d'articles coupés ou résumés, et le caractère même de notre publication lui commande de se tenir un peu plus à distance de l'actualité quotidienne, afin de voir plus haut et plus loin. Les vœux qui nous sont exprimés depuis longtemps à ce sujet nous permettent d'espérer une approbation unanime.

LA RÉDACTION.



MUSIQUE HONGROISE

Armenonville, Ritz, le restaurant de Paris — au choix de vos souvenirs... petites tables, petites femmes, lumière rebondissante à des angles de bijoux, densité agressive d'odeurs élégantes, d'aromes culinaires, puis, sur tout cela, devenue complice de digestions bées et d'états d'âmes indulgents, discrètement élaborée derrière des verdures par de pacifiques et faux hussards, une musique qui, liquéfiée dans les cornues d'un Villiers de l'Isle-Adam chimiste, détrônerait immanquablement les plus onctueuses marques de sirops. Cette musique a du moins un mérite : celui d'arriver à l'heure dont elle est digne. Et les Implorations, Fascinations, l'Amour qui meurt, celui qui refleurit — tous noms, comme dirait l'autre, à ne pas coucher dehors — de monter, de descendre, avec la légèreté des choses vides, l'escalier des croches, de reprendre souffle sur le palier des rondes, d'échouer enfin, en des pianissimos pantelants, sur la chaise longue des points d'orgue.

Et les jolies digérantes de synthétiser leur gratitude complexe dans ce jugement cruellement définitif : il n'y a encore que les tziganes !

Quels tziganes ? Il y a les uns, émigrés de la Butte et que des revers de fortune ont rendus hongrois. Mais il y a aussi les autres, et l'on peut juger par ceux-là des culpabilités de l'importation à outrance. Leurs qualités se sont muées en défauts ; leur souplesse est devenue gymnastique, leur énergie prétention, leur scrupule des nuances fade culte de l'effet. Et cela est naturel. La même nature souveraine et splénétique ne les entoure plus, ne leur insuffle plus son inspiration, ne les rehausse plus de son relief. Ce sont, mieux que des déracinés, des désenca-drés. Joignez un régime de pots pourris et de valses lentes, le mensonge de l'uniforme écarlate, le sourire émollient des princesses : l'avatar y est. Plus de chansons natales, ou presque, plus de fougue, d'imprévu, de coups d'archet pareils à des coups de tête : de la docilité, de la sagesse, des rênes. Le tzigane hongrois est devenu le tzigane hongre.

Abandonnons ces douceâtres pantins et remontons « de la mare à la source ».

Un soir de Hongrie. Un de ces soirs campagnards dont la largeur d'un paysage à peine meublé de constructions basses, de haies discrètes, de lointaines processions d'arbres, permet de suivre toutes les phases. Là-bas, une fuite de montagnes ; ici, l'immense bras d'un puits à bascule et son importance désolée ; un silence fait de mille bruits vagues, propice à l'éveil de la vie intérieure. C'est alors qu'interviennent, arrivés on ne sait d'où, mais venus eux aussi à leur heure, les *czigány*, les tziganes. Ils ne sont pas vêtus de rouge. Ils n'ont pas de bottes luisantes et les yeux ne leur saillent point de la tête. Ils ne se convulsent pas, ne dessinent pas avec leur violon d'aériens et ridicules paraphes. Ils jouent autant pour eux que pour vous-même.

Que jouent-ils ? Aucune musique, comme la musique hongroise, ne donne, de prime abord, l'illusion de l'improvisé. Ceux qui, d'après Brahms, ce pesant classeur de papillons, s'imaginent la connaître, parlent avec une mine entendue de la sévérité de son rythme. Si l'on excepte quelques exordes un peu vulgaires, les seuls d'ailleurs que Brahms ait recueillis avec une rare maladresse de goût et qu'il a, en outre, doctoralement survulgarisés, le rythme hongrois met au contraire une coquetterie à se dissimuler, s'élasticiser de façon telle, qu'il semble souvent n'exister plus. De là ces courses bizarres des instruments les uns après les autres, fugues haletantes comme des respirations, donnant l'impression de trouvailles soudaines, joyeusement répétées ; de là cette imprécision de contours, cette fluidité par laquelle la musique hongroise s'apparente à d'audacieuses musiques modernes ; de là, sa docilité à s'adapter au sentiment de celui qui l'écoute, à paraître lui obéir plus que lui commander, à se faire le canevas sur lequel il brodera son rêve. Musique séductrice, persuasive, magique et féminine. Orgueilleuse cependant, par la noblesse, la fierté native de son inspiration. Populaire, elle n'a nul lien avec la facilité commune des chansons italiennes, avec la candeur ménagère des *ländler* germaniques, la monotonie un peu larmoyante des airs slaves. Sa joie comme sa tristesse savent demeurer distinguées ; et si l'on songe dans quels humbles cerveaux elle a germé, l'on ne peut se défendre d'une curieuse admiration pour un peuple dont les pauvres n'ont jamais mis leur pauvreté en musique.

Je me souviens d'une halte que je fis un jour dans un petit village de la Haute-Hongrie. Village composé d'une rue unique, où pêle-mêle pataugeaient des enfants et des bœufs. De droite et de gauche, d'indigentes maisons dont l'une, celle que je

cherchais, s'ornait de l'écrêteau *Magyar kir posta*, des postes hongroises. Je pénétrai dans une salle obscure. Deux femmes écrivaient ; un homme fumait, accoudé sur un piano. Cet instrument, égaré là, me parut un symbole... Je sentis entre ces inconnus et moi la sympathie subite que crée la même ferveur pour un même art. Comme s'ils m'eussent compris, l'homme se mit au piano, les femmes chantèrent. Alors s'évanouit le contraste un peu cruel de l'idée d'un concert en un tel lieu. La salle obscure s'éclaira, s'ennoblit ; un archaïque chant de guerre, un chant d'automne l'emplitrent tour à tour de bruissements d'armures et de bruissements de feuillages ; des élégances gourmées d'anciens magyars surgirent, puis tournoyèrent en danses furieuses. La porte s'ouvrit : des passants, des villageois entraient, se mêlaient au chœur. Le piano, modeste patraque, vibrait sous la pédale comme un vieux pur-sang sous l'éperon ; c'était admirable et charmant. Je m'en allai au bout de deux heures, la cervelle en feu, sans que ce départ fût remarqué de personne, sans savoir pourquoi j'étais venu, suivi jusqu'au tournant de la route par les échos tenaces et fauves du *Rajta*, *Kuruez*, *rajta*.

Tout l'amour impérieux et transfigurant du Hongrois pour sa musique tient en ce détail. Elle est la source esthétique à laquelle petits et grands s'abreuvent, demandent les mêmes jouissances, les mêmes consolations. Mais, comme certaines eaux vives, il faut la goûter sur place, fût-ce entre deux étapes, et dans le cadre prosaïque autant qu'inattendu d'un petit bureau de poste.

Quel est le lot des paroles dans la musique hongroise ? L'accord entre l'une et les autres est-il parfait ? Le mot n'est-il au contraire qu'un point de départ, un prétexte à fantaisies libres, insoucieuses des contraintes verbales ? Cette dernière opinion me semble la plus juste. Je connais, certes, plusieurs pièces admirables dans lesquelles la couleur sonore s'adapte scrupuleusement au dessin poétique, le renforce, le complète sans l'absorber. Ce sont pourtant des exceptions. La poésie hongroise a le style large, mais un peu primitif et monocorde des chansons de geste. Sa douleur, sa tendresse, sa joie sont celles de grands enfants farouches... La musique hongroise, plus variée, riche de moyens expressifs, tend au contraire à s'émanciper, s'universaliser. Il est naturel, dès lors, qu'elle veuille traduire à elle seule des douleurs, des tendresses, des joies plus pénétrantes et plus vastes. Confiante en elle-même, elle quitte le chemin tracé, va où son désir la guide ; de la mélancolie d'un pâtre elle fait celle d'un roi. Musique pure, à tel point que l'on ne peut s'empêcher de la soupçonner parfois d'avoir précédé

les paroles dont elle s'affuble. Il lui suffit du reste de les délaisser pour s'affirmer aussitôt tout entière, dans son indépendance et son étrangeté. — La voix du violon est la seule qui lui convienne. Le tzigane le sait et ne chante pas. Cela lui permet de passer d'un morceau à un autre sans écouter à chaque fois notre impression ; d'unir ensemble par des fils adroits des thèmes semblables par la sensation qu'ils évoquent et que les mots rendraient disparates ; de construire une manière de symphonie d'après son impulsion du moment et son degré de communication nerveuse avec l'auditoire.

Cette tactique, d'un charme inimitable et déroutant, m'amène à l'interprétation de la musique hongroise. Elle est à ce point particulière qu'elle exige un ensemble de qualités bonnes pour elle seule et qui, appliquées ailleurs, deviendraient aisément défauts. Hors de son domaine, le tzigane est vite insupportable ; la discipline lui pèse, il la rejette là où elle demeure nécessaire. La réciproque est également vraie et l'artiste étranger à cette musique la traduira sans couleur et sans âme, imbu qu'il a été d'autres préceptes tout aussi tyranniques. La musique hongroise est une musique d'exagération passionnée. Son interprète, pour la rendre, se forge une technique de liberté, faite de tous les moyens utiles à son but. Il n'a point passé par les Conservatoires où l'on enseigne de très vénérables doigtés ; il n'a point subi l'affre des examens devant un jury de têtes chauves et gardiennes d'un inviolable code. Il va devant lui, sans autre préoccupation que celle de l'émotion à communiquer, violente, irréfléchie, magnétique. Il a pour cela, presque toujours, un don que nulle étude ne lui eût fait acquérir, la beauté du son. Il abuse certainement de l'expression, ses ports de voix confinent parfois au mauvais goût ; sa sincérité doit lui valoir le pardon. En revanche, quelle science des ressources de l'instrument, du caractère ample, lumineux ou sanglotant des cordes ! Le tzigane connaît son violon de la façon dont l'Arabe connaît son cheval. L'un et l'autre ont eu pour maîtres l'atavisme et la nature ; ils ne se souviennent pas de débuts arides, de sécheresses d'écoles. Ils sont heureux parce qu'ils sont libres.

— Quel est ce jardin ? C'est le jardin de la douleur ;
Il n'y croît que des fleurs et des arbres de peine.
C'est mon amie qui les a plantés.

Sur ces traces douloureuses, je marche douloureux aussi.

— Quelle est cette ville pour être si sombre ?
C'est la ville des douleurs ; c'est mon amie qui l'a construite.
La plus petite maison n'y est bâtie qu'en pierres de peine ;
L'oiseau migrateur lui-même n'y fait que pleurer.



C'est par un exemple, si court fût-il, que j'ai voulu clore, musicalement, ces reconnaissantes réflexions sur la musique hongroise.

PAUL DE CHÈVREMONT.



L'OEUVRE DE PIANO

DE CLAUDE DEBUSSY⁽¹⁾

Il est incontestable aujourd'hui que Claude Debussy occupe parmi les compositeurs modernes une situation unique.

En mettant de côté la question de sympathie ou antipathie, sa personnalité est absolument isolée, indépendante, et sans aucun contact avec la mode musicale du jour. Bien au contraire, son style harmonique, si original, si nouveau, est devenu lui-même une mode suivie par bien des imitateurs désireux de s'approprier une aussi vivante écriture musicale. Mais il ne faut pas considérer Debussy comme un novateur de parti pris : même dans ses années d'études, il ne paraît s'être jamais assujetti à l'influence d'aucun maître. Sa personnalité ne s'est pas formée, comme celle de Richard Strauss, à l'école des styles conventionnels ; elle s'est développée et a mûri graduellement de par sa conscience de soi-même et sa foi patiente en sa propre parole.

Claude-Achille Debussy est né à Saint-Germain (Oise), près de Paris, le 22 août 1862. Il étudia au Conservatoire de Paris l'harmonie avec Lavignac, le piano avec Marmontel et la composition avec Guiraud. Après avoir remporté des prix de solfège et de piano, il obtint finalement le prix de Rome en 1884, avec sa cantate *l'Enfant prodigue*, conventionnelle encore, pour la forme et le fond. Pendant son séjour à Rome il envoya une suite pour orchestre et chœur, le *Printemps*, composée en 1887, qui n'a jamais été exécutée. En 1888, il écrivit la *Damoiselle élue* (d'après *The blessed Damozel* de Dante Gabriel Rossetti) pour solo de contralto, chœur et orchestre. Cette

(1) Cet article a été publié en anglais par l'excellent journal *The Musician*, de Boston (août 1906). Nous avons pensé être agréables à nos lecteurs en leur faisant connaître ces pages où s'affirme un goût délicat. Nous sommes aussi en mesure de leur promettre, pour notre prochain numéro, un article original de l'éminent critique dont la collaboration nous est désormais assurée. (N. d. l. R.)

dernière œuvre fut jugée par les autorités du Conservatoire « trop moderne », et refusée pour ce motif. Avant et après son service militaire, qui date de son retour de Rome, il écrivit ses *Six Ariettes*, publiées plusieurs années plus tard, *Cinq Poèmes* d'après Baudelaire, les six chants sur des poésies de Verlaine, *Sagesse* et *Fêtes Galantes*, et d'autres encore. En 1893, son quatuor à cordes fut terminé, et produit par Isaye, en décembre de la même année. C'était la première œuvre de Debussy qui permit d'apprécier complètement son talent ; par elle on put entrevoir la direction qu'il allait prendre, quoique le style en paraisse classique en comparaison des hardiesses des œuvres suivantes. C'est dans le Prélude pour orchestre à *l'Après-midi d'un Faune* de Mallarmé, sujet étrange, d'un mysticisme transcendant, qu'apparaît le vrai Debussy. Nouvelle, aussi bien dans sa conception que dans son harmonie et son jeu de délicates sonorités orchestrales, cette pièce est presque devenue populaire dans certains pays ; elle a même paru sur les classiques programmes des Concerts du Conservatoire, d'où sa *Damoiselle élue* avait été exclue. D'autres œuvres importantes de Debussy furent : les *Nocturnes* pour orchestre intitulés *Nuages*, *Fêtes et Sirènes*, ce dernier avec chœur de femmes, sans paroles (cette idée nouvelle avait déjà été appliquée dans le *Printemps*) ; ensuite *Pelléas et Mélisande* (1902) sur la pièce de Maeterlinck, œuvre qui lui avait coûté treize ans de travail, certainement la plus importante de toutes, celle qui devait faire époque aussi bien par la manière de traiter le récitatif que par la nouveauté de l'écriture harmonique et l'orchestration si exquiselement subtile ; celle qui doit être considérée comme la plus complète personnification de son mysticisme raffiné, d'un coloris si varié, et de sa puissance d'émotion poignante et originale. Pendant la saison de 1905-1906 l'orchestre Chevillard a exécuté une nouvelle œuvre orchestrale : *la Mer*, trois esquisses symphoniques intitulées : *De l'Aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues*, *Dialogue du vent et de la mer*, qui (à en juger par l'arrangement à 4 mains) est empreinte d'un sentiment plus universel, sans toutefois que l'auteur ait sacrifié le charme et le piquant du détail, si caractéristiques dans ses autres œuvres.

Dans l'intervalle, à côté de nombreux morceaux de chant, il écrivit les œuvres de piano suivantes : *Petite Suite* (1884) à quatre mains ; *Mazurka*, *Rêverie*, *Ballade* (1890) ; *Suite bergamasque* ; *Prélude*, *Menuet*, *Clair de Lune*, *Passepied* (1890) ; *Tarentelle*, deux *Arabesques* (publiées en 1904) écrites en 1891 ; *Pour le piano* : *Prélude*, *Sarabande* et *Toccata* (1901), *Marche écossaise* (1902) à 4 mains ; *Estampes* : *Pagodes*, *Soirée à Grenade*, *Jardins sous la pluie* (1903) ; *Masques* et

SIMONE * * * * * * * *
poème champêtre * * *
par * * * * * * * * *
REMY DE GOURMONT



Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT



Le Jardin







Le Jardin

SIMONE, le jardin du mois d'août
Est parfumé, riche et doux :
Il a des radis et des raves,
Des aubergines et des betteraves,
Et, parmi les pâles salades,
Des bourraches pour les malades ;
Plus loin, c'est le peuple des choux,
Notre jardin est riche et doux.





Les pois grimpent le long des rames ;
Les rames ressemblent à des jeunes femmes
En robes vertes fleuries de rouge.
Voici les fèves, voici les courges
Qui reviennent de Jérusalem.
L'oignon a poussé tout d'un coup
Et s'est orné d'un diadème,
Notre jardin est riche et doux.

Les asperges tout en dentelles
Mûrissent leurs graines de corail ;
Les capucines, vierges fidèles,
Ont fait de leur treille un vitrail,
Et, nonchalantes, les citrouilles
Au bon soleil gonflent leurs joues ;
On sent le thym et le fenouil,
Notre jardin est riche et doux.



l'Isle Joyeuse; *Images*: *Reflets dans l'eau*, *Hommage à Rameau* et *Mouvement* (publiés en 1905). Une courte pièce, *Feuillet d'album*, et une transcription d'une pièce à 4 mains de Schumann (op. 85), *A la fontaine*, furent publiées en 1905. Une *Fantaisie pour piano et orchestre* (1899) n'a jamais été exécutée; une série d'*Images* pour 2 pianos à 4 mains : *Gigue triste*, *Ibérie* et *Valse* est sous presse.

La musique de piano de Debussy peut être divisée en deux groupes distincts : l'un contient les œuvres de sa jeunesse, et l'autre celles qui caractérisent sa maturité. Ces groupes sont séparés par des années d'activité dirigée dans des sens divers. La *Petite Suite*, composée l'année de son prix de Rome, est simple et sans prétention, d'une musique agréable, correctement écrite, mais bien éloignée de celle qu'il écrira plus tard.

Les premières petites pièces, en particulier la *Mazurka*, la *Réverie*, la *Danse*, la *Ballade* et la *Valse romantique* sont piquantes et gracieuses, mais elles contiennent plus d'un lieu commun, et leur harmonie frise l'extrême simplicité : ce n'est qu'un essai. D'autre part, la *Suite bergamasque*, datée de 1890, fait soupçonner un remaniement postérieur, tant elle est en avance sur les œuvres contemporaines du même auteur. Publiée en 1905, on y reconnaît certaines parties datant de l'année de sa composition, à côté de détails de style, d'harmonie, de facture, qui ne se manifesteront que plus tard. Il y a dans le *Clair de Lune* des passages poétiques ; mais c'est dans le *Menuet* et le *Passe-pied* que l'invention est le plus personnelle. Les *Arabesques* (publiées en 1904 sans retouche à ce qu'il semble) sont le plus frappant modèle de ses œuvres premières restées telles qu'elles ont été écrites. Elles expriment dans un style coulant et gracieux l'idée annoncée par le titre ; il ne s'y trouve aucun effort pour arriver à une expression poétique particulière ; elles sont bien construites, de forme agréable et nous paraîtraient suffisamment originales si nous ne connaissions les œuvres si frappantes des années suivantes.

En effet, le progrès est tant soit peu brusque en ce qui concerne le second groupe des pièces de piano (commençant par la série *Pour le piano*). Que ce soit pour l'invention harmonique ou pour l'originalité du fond, ou pour la puissance d'expression, ou pour le caractère personnel, le changement est saisissant. Le Debussy de 1891 est sans contredit un compositeur de mérite, correct, avec des idées piquantes et un joli talent ; celui de 1901 est un harmoniste passé maître, d'une originalité incontestée, un poète d'une rare distinction, créateur d'impressions nouvelles et uniques. Ce changement peut amplement s'expliquer

par les œuvres écrites dans l'intervalle : le *Quatuor à cordes*, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*; les chants : *cinq Poèmes de Baudelaire* (1889-1893), *Fêtes galantes* (1892-1903), *Chansons de Bilitis* (1898), les *Nocturnes* pour orchestre, et, par-dessus tout, *Pelléas et Mélisande*, commencé dès 1889.

C'est pendant cette période que Debussy s'appliqua à polir et assouplir sa technique, à se former un système complet de combinaisons harmoniques, à élargir sa faculté d'expression musicale pour la rendre à la fois subtile et forte. Pour moi, le premier recueil du second groupe : *Pour le piano*, se ressent de l'influence de Bach, mais une influence qui porte l'empreinte du maître moderne. De ces trois pièces, c'est le *Prélude*, d'allure vive, qui est le plus souvent joué dans les concerts ; mais la *Toccata* aussi est un morceau de virtuosité, et en outre rappelle la toccata italienne classique. La *Sarabande* suggère la même influence classique, quoique l'écriture harmonique en soit ultra-moderne. Il est difficile de dire ce qui caractérise ici le dernier Debussy : est-ce l'ondulante cadence, aux sonorités de harpe du *Prélude*, ou la suave progression des accords de septième de la *Sarabande* (au mépris des classiques résolutions exigées par les puristes), ou les nouvelles formes d'écriture que nous trouvons à chaque page de la *Toccata* ?

Les *Estampes*, composées en juillet 1903, ont des sujets plus caractérisés et une physionomie plus personnelle. Les *Pagodes* sont une pièce charmante, très chinoise en sa gamme, et d'une langueur orientale dont l'exotisme s'accorde merveilleusement à la dernière manière de Debussy. La fin, sur un accord dissonant, est d'un effet exquisément vague : un assoupiissement inquiet dans le silence. L'indication du tempo de *Une Soirée à Grenade* (mouvement de habanera) donne la clef de son caractère : une brusque variété de rythmes dansants, tantôt d'une langueur fluide ou d'une sauvagerie sourde, alternant avec des passages d'une douce tendresse. Par instants les refrains d'une guitare lointaine interrompent les souvenirs de la danse, et la fin s'évanouit dans l'impalpable. Les *Jardins sous la pluie* sont une œuvre d'une imagination vive et délicate, d'un développement plus achevé, mais aussi originale par la forme que par le fond. Ces trois pièces sont finement ciselées et d'une fantaisie incomparable. Primitivement les *Masques* et l'*Isle Joyeuse* devaient avec la *Sarabande* former la *Suite bergamasque*. La substitution des pièces antérieures est expliquée par une remarque de Debussy à Louis Laloy, le critique, écrivain et directeur parisien, qui la cite comme une preuve évidente de la conscience artistique du maître : « Impossible de publier la *Suite bergamasque*, il me manque douze mesures pour la *Sara-*

bande. » En conséquence, les *Masques* et l'*Isle Joyeuse* furent publiés séparément. Les motifs en sont développés avec plus de fantaisie, plus d'abondance, et avec une science plus libre et plus large.

Les *Masques* se distinguent par des effets harmoniques et rythmiques nouveaux ; dans l'*Isle Joyeuse*, c'est le style brillant qui l'emporte, principalement dans le passage du commencement, pareil à une cadence, et son développement à la suite. Toutes deux sont d'une imagination très vive et d'une coloration presque tropicale.

Les dernières pièces : *Images*, comprennent : *Reflets dans l'eau*, qui nous montrent une veine de contemplation idyllique, d'un rare bonheur ; *Hommage à Rameau*, qui a quelque chose d'un peu constraint, comme ployant sous le fardeau de la responsabilité élogieuse, et *Mouvement*, une charmante inspiration abstraite, de caprice fantastique. *Feuillet d'album* est une pièce pittoresque, un peu vague. La *Transcription* de Schumann est correcte, sans être traitée d'une manière bien nouvelle.

Le manque de place ne me permet pas d'analyser les infinies innovations harmoniques de Debussy ; elles consistent dans une manière toute nouvelle d'associer les accords parfaits, dans le fréquent usage des septièmes et des neuvièmes sans résolution, avec quelque indulgence pour les fausses relations, et les progressions harmoniques fondées sur une gamme de tons entiers. Cette gamme a été essayée déjà par Liszt, un novateur de jour en jour plus apprécié, par exemple dans son *Dante* ; mais Debussy a formé, sur ce principe, tout un système qui n'appartient qu'à lui seul. Le style des dernières œuvres pour piano, tout en figures originales, en rythmes variés, en contrastes de sonorités subtiles, est un style rigoureusement personnel et qui ne se ressent en rien de l'influence de l'école fondée par Liszt. Par son inspiration comme par son goût, Debussy est avant toute chose un pur Français : c'est dire qu'il est résolument indépendant. Son territoire est à lui seul, exception faite pour ses imitateurs. Parmi les compositeurs pour piano d'aujourd'hui, il n'appartient qu'à lui d'écrire ces morceaux de fantaisie amplement développés, et dont la forme est en relation directe avec l'idée qui les a inspirés. Poète avant tout, son imagination possède un riche clavier de nuances. Il a commencé par l'influence littéraire de Rossetti pour passer ensuite à Baudelaire et Verlaine ; et son œuvre la plus importante l'associe à Maeterlinck. Son orchestre chante en une tonalité délicatement personnelle ; sa musique de piano a reculé les bornes de la technique et de la fantaisie à la fois. Comme Richard Strauss a découvert de nouveaux mondes dans le contrepoint, comme

Vincent d'Indy a su unir la tradition des premiers classiques à notre manière moderne de penser et d'écrire, ainsi nous devons reconnaître en Debussy un grand inventeur d'harmonie et un poète d'un mysticisme inégalable.

EDWARD BURLINGHAME HILL.



QUELQUES IMPRESSIONS

D'UN AMOUREUX D'ART⁽¹⁾

A M. Louis Laloy, qui a dit :
« La musique est un art somptuaire, et c'est pour cela que je ne deviendrai jamais socialiste... »
(*Le Mercure musical* du 1^{er} juin 1906, page 518.)

L'art pour tous! L'art dans tout! — Je crains les époques qui parlent d'art à tout bout de *chant*, non moins que les femmes qui nous fatiguent les oreilles de leur vertu.

*
**

L'art pour le peuple? — L'hygiène et le bonheur matériel, d'abord...

*
**

Qu'est-ce que la Musique? — Eternelle question sans réponse! La poser n'est point la résoudre. Et, cependant, les compositeurs composent...

La musique ne serait-elle pas une *physionomie*? — Expressive? — Suggestive plutôt. « La physionomie », disait La Bruyère à la fin du grand siècle moraliste, « n'est pas une règle qui nous soit donnée pour juger des hommes : elle nous peut servir de conjecture. » De même, sans programme, on ne comprendra jamais les détails ou les causes de ce langage secret qui n'est pas un langage articulé : la musique!

« Il n'y a pas de musique absolue », a dit le *Kapellmeister* beethovénien par excellence, Félix Weingartner; de même, il n'est point de visage sans expression; les plus fermés ou les plus ingrats ont ce caractère éloquent d'être *inexpressifs*; or,

(1) Cf. le *Mercure musical* du 15 janvier 1906.

certaines musiques pédantes ressemblent à ces visages-là... Bon gré, mal gré, la physionomie est une voix silencieuse ; la musique, une physionomie qui chante. Et que de secrets dans un demi-sourire !

Inutile de connaître chacun des muscles faciaux par leur nom pour lire une physionomie ; — pour sentir la musique, il n'est pas plus indispensable de la *savoir*.

« On ne *pense* pas en musique », a dit un psychologue ; un sourire non plus n'exprimera jamais une pensée, mais son atmosphère.

Sans l'*expression* physionomique, la *beauté* des lignes est une beauté froide. — La musique de Brahms suggère souvent cette beauté-là. Réciproquement, « la beauté du diable » manque de lignes...

Musique, physionomie : mystérieuse *correspondance* !

* * *

Il y a plusieurs façons d'aimer la musique, comme il y a, tout au fond du cœur, plusieurs façons d'*aimer*, tout court.

* * *

« La musique est femme » : en le disant, Richard Wagner ne croyait pas si bien dire. — C'est le propre du génie d'être encore plus profond qu'il ne croit. — La musique est femme, et de nature angélique ou divine : un rien peut altérer sa physionomie ; le fard y creuse des rides indélébiles. La moindre vilenie s'y reflète... Entre les plus belles phrases d'une pantomime de *music-hall* et la plus chétive inspiration de Mozart, même intervalle qu'entre les habituées du promenoir et les honnêtes femmes jolies (il y en a).

* * *

L'âme du compositeur se reflète à chaque mesure dans la physionomie de sa musique. C'est là le *secret* de Beethoven.

* * *

Il y a des musiques-filles dont Beethoven rougirait.

* * *

Notre éducation musicale, qui fut si lente, prend une allure d'automobile... Notre *mélomanie* m'inquiète.

*
* *

Comment le *philistine* devint *snob*? — C'est toute l'histoire des quarante dernières années de Paris.

Le *Snobisme*, qui paraît supérieur à la bourgeoise vulgarité de la franchise, est une hypocrisie : n'est-ce pas un *hommage* que notre légèreté rend au grand art?

Il faudrait un La Rochefoucauld pour le définir. Je m'abs-
tiens donc, n'étant ni duc, ni vieux, ni génial...

*
* *

Gluckisme, rossinisme et meyerbeerisme, berlioizisme, massenétisme, wagnérisme, franckisme, debussysme : ces sept ou huit barbarismes ne résument-ils point l'histoire des « états d'âme » musicaux d'un siècle d'art?

*
* *

Le virtuose est à l'interprète ce qu'un avocat facile est à l'orateur convaincu. — Busoni, puis Risler exécutant la 106!

*
* *

PENSÉE DE JUIN :

Pareille à certaines voyageuses divinités de ces admirables religions antiques, symboles de la Nature, la Musique s'exile dans l'ombre du silence à l'heure où la Lumière chante sur les blés. Elle nous quitte sans pitié, ne nous laissant qu'un souvenir pour consoler notre immense regret... La musique, l'amie, reviendra ; mais serons-nous là pour la recevoir?

*
* *

PENSÉE DE SEPTEMBRE :

Le regret, ce poète de la vie...

*
* *

PENSÉE DE TOUJOURS :

L'Idéal est ce qui n'est pas — ou ce qu'on n'a pas...

RAYMOND BOUYER.



LES DÉBUTS DE L'ABONNEMENT DE MUSIQUE

L'abonnement de musique fait tellement partie des habitudes modernes, qu'en dehors des grands établissements dont les colis postaux circulent constamment, bien peu de centres provinciaux sont assez dépourvus de « ressources artistiques » pour ne point recéler en quelque boutique un fonds plus ou moins rarement renouvelé de papier noté offert en location. Ni les musiciens qui demandent à l'abonnement de les « tenir au courant », ni les amateurs qui s'en servent pour varier à peu de frais leurs lectures, ni les éditeurs qui l'utilisent pour écouter leurs « bouillons » et pour faire aux morceaux de bonne vente un supplément de publicité, ne se doutent à l'heure actuelle des obstacles dressés, il y a un siècle et demi, devant l'inventeur du système. Le procès de l'abonnement de musique, qui dura deux ans et dans lequel d'habiles plaideurs entraînèrent près de trois cents musiciens, est beaucoup moins célèbre que celui, plusieurs fois conté, des instrumentistes et des maîtres à danser. Nous pourrions même dire que ses péripéties n'ont retenu jusqu'ici l'attention d'aucun musicologue, si M. Weckerlin n'avait jadis consacré trois pages au résumé de l'un des factums imprimés à son sujet (1) : cet extrait n'était d'ailleurs accompagné d'aucune référence précise, d'aucun supplément d'enquête (2). L'histoire est donc presque inédite. Nous avons pensé qu'elle méritait d'être mise sous les yeux de lecteurs musiciens, dont la curiosité en matière historique s'avive de jour en jour.

*
* *

Ce fut un peintre étranger, Antoine de Peters, qui, le premier, imagina d'ouvrir à Paris, en 1765, un « bureau d'abonnement

(1) Weckerlin, *Origines de l'abonnement de musique*, dans le *Bulletin de la Société des compositeurs de musique*, t. II, 1867, pp. 38-40.

(2) Sauf, n'omettons rien, d'une note, où Gaviniès était désigné comme ayant, « avec Gossec, créé le concert spirituel ».

musical ». Il l'installa au domicile de Jean-Baptiste Miroglio, un violoniste italien, son associé ou son prête-nom. Avant de voir à l'œuvre les deux personnages, essayons de les connaître. Ce ne sera pas chose aisée, surtout pour le principal, Peters, au sujet duquel des documents sans liaison nous laissent presque tout ignorer.

Bien que la *Biographie nationale belge* ne mentionne pas son nom (1), on ne peut guère douter qu'il fût d'origine flamande. Siret le connaît vaguement et lui donne par erreur les initiales F. L. (2). Il mentionne une dédicace du graveur Weirotter, qui lui est adressée, et il ajoute qu'« on lui doit plusieurs tableaux qui ont été gravés », et des eaux-fortes exécutées vers 1760. Une jolie suite de marines et paysages, dont le cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale possède un exemplaire, porte en effet cette légende : « Six différentes vues d'après nature, dédiées à M. de Peters, peintre ordinaire de Son Altesse royale le Prince Charles de Lorraine et de Bar, grand maître de l'Ordre teutonique, etc., par son serviteur et ami Weirotter » (3). Le blason de Peters, gravé, selon l'usage, au milieu de la dédicace, porte : de gueules à trois têtes de bâlier d'or, posées 2 et 1. Cette suite de paysages n'a pu être gravée qu'après 1761, époque à laquelle la dignité de grand maître de l'Ordre teutonique fut conférée au prince Charles de Lorraine. Les premiers documents musicaux qui concernent Peters mentionnent également ses fonctions auprès de ce prince ; elles ne dataient certainement que d'un temps postérieur à l'établissement de Charles de Lorraine à Bruxelles (4) : du moins le « peintre ordinaire » du prince n'a-t-il laissé à Lunéville et à Nancy aucune trace de sa présence (5). En 1763, il vivait à Paris, sans avoir quitté, de fait ou nominalement, son emploi ; depuis 1767, il cesse d'en joindre la mention à son nom ; en 1771, on le voit se placer sous un autre patronage et s'intituler « premier peintre du roi de Danemark » (6), — Christian VII,

(1) Ce dictionnaire, si complet et si savamment rédigé, énumère toute une série de peintres du XVIII^e siècle appelés *Peeters* ; — aucun du XVIII^e, et aucun *Peters*.

(2) Siret, *Dictionnaire des peintres de toutes les écoles*, 3^e édit., 1883, t. II, p. 146.

(3) Cabinet des Estampes, Ca. 24.

(4) Charles-Alexandre, prince de Lorraine et de Bar, né à Lunéville le 12 décembre 1712, fixa en 1737 sa résidence à Bruxelles, et mourut au château de Tervueren, le 4 juillet 1780.

(5) Un très expert collectionneur et connaisseur lorrain a bien voulu compléter amicalement, sur place, les recherches que nous avions entreprises à Paris, et qui ont eu, sur ce point, un résultat négatif.

(6) V. les textes cités ci-après.

qui venait de voyager en France. Quoique nos renseignements sur Peters s'arrêtent là, nous ne supposerons pas qu'il partit pour les pays du Nord à la suite de son nouveau protecteur ; il est au contraire probable qu'il mourut à Paris, car ce fut en cette ville qu'eut lieu, le 9 mars 1779, la vente de son « Cabinet », — vente partielle, que compléta, le 5 novembre 1787, celle des tableaux qu'avait conservés sa veuve (1). Parmi ces derniers, le catalogue énumère sous le nom de J.-A. de Peters douze tableaux de genre, et quelques miniatures et peintures « en mixaquarelle ». Dans la vente de 1779 avaient figuré trois miniatures de « Guillaume-Antoine de Peters père » et deux aquarelles de « Bonaventure Peters ». La composition des deux catalogues nous apprend que la situation de fortune de notre peintre-musicien lui permettait le luxe d'une collection nombreuse de toiles « des grands maîtres des trois écoles » : elle lui permettait aussi de risquer des capitaux dans l'édition et la location d'œuvres musicales, et nous le verrons déployer en ce genre d'affaires beaucoup de hardiesse et d'activité. Alors même qu'il faisait acte de commerçant, il insistait avant tout sur sa qualité de peintre : il se dit même, dans l'un de ses Mémoires juridiques, membre de « l'Académie de peinture, sculpture et gravure », ce qui doit vraisemblablement s'entendre de l'Académie de Bruxelles, car le nom de Peters est absent des procès-verbaux de celle de Paris (2).

A l'égard de Miroglio, l'on peut croire de prime abord qu'il suffit de s'en remettre aux dictionnaires musicaux, car Fayolle, Fétis, Eitner, nous offrent des notices sur deux musiciens de ce nom. Malheureusement, pas une ligne de ces notices n'est exempte d'erreurs : prénoms, dates, liens de parenté entre les deux Miroglio, titres de leurs œuvres, tout y est discutable. Mieux vaut donc, — ce qui n'est point d'ailleurs l'exception, mais la règle, — fermer les dictionnaires et consulter uniquement les documents originaux.

Ceux-ci nous apprennent que Pierre Miroglio *l'aîné* était italien, et neveu de Somis ; en 1738, on le citait dans un rang honorable parmi les violonistes connus à Paris (3). En 1741, le

(1) Catalogue des tableaux des trois écoles, pastels, gouaches, miniatures, dessins... qui composent le cabinet de M. de P*** [Peters]... la vente de ce cabinet se fera le 9 mars 1779... Paris, Muzier, Remy et Basan, 1779, in-12 de 110 p. — 651 numéros. — Catalogue de tableaux des grands maîtres des trois écoles, après le décès de M^{me} de Peters... dont la vente se fera le 5 novembre 1787... Paris, Le Brun, Remy, 1787, in-12 de 74 p. — 266 numéros. (Bibl. Nat. Cabinet des Estampes, Yd 134 a et 184 c.)

(2) Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture, publiés par M. de Montaiglon, tomes VII à IX, Paris, 1880 et suiv., in-8.

(3) *Mercure de France*, juin 1738, tome I, p. 1116.

texte d'un privilège qu'il prit pour faire graver « plusieurs sonates, trios, musique sans paroles, de sa composition » l'appelle « le sieur Pierre Miroglio l'aîné, maître de musique, pour le violon, du prince de Carignan » (1). Nous ne connaissons qu'un seul ouvrage publié en vertu de ce privilège : SONATE | à | VIOLINO E BASSO, | composte da PIETRO MIROGLIO, | dedicate al Sig^r Francesco Geminiani, Opera prima. Gravées par M^{lle} Vandome. A Paris, chez l'autheur grande place de l'hôtel de Soissons. Avec privilège du Roy (2). L'œuvre n'est pas sans mérite, et l'on pourrait y relever des détails intéressants. Mais nous ne devons pas nous attarder en compagnie de Miroglio l'aîné. L'autre, celui du « bureau d'abonnement musical », nous attend. Surnommé *le cadet*, puis *le jeune*, il n'était pas le fils, mais le frère du précédent; il ne s'appelait pas Pierre-Jean, mais Jean-Baptiste, et au lieu d'être né « vers 1750 (3) », il composait déjà son troisième œuvre à cette date.

Les programmes du Concert spirituel contiennent, en effet, le 11 mai 1752, « une symphonie de Miroglio » (4), et le 8 décembre de la même année « la troisième ouverture du troisième œuvre de Miroglio » (5). Ces deux mentions indiquent approximativement la date de publication des quatre premiers livres de ce musicien, qui parurent sans millésime et sans reproduction de priviléges, sous les titres suivants :

SIX | SONATES | à | Violon seul et basse, | dédiées | à Madame | de La Faye la jeune, | composées par | Miroglio le cadet. | Gravées par M^{lle} Vandôme. | Œuvre I^e. | A Paris, | chez Madame Boivin, marchande, rue Saint-Honoré à la Règle d'Or; le sieur Le Clerc, M^d rue du Roule à la Croix d'Or; M^{lle} Castagnerie, rue des Prouvaires, à la musique royale. Avec privilège du Roi (6).

SIX | SONATES | à | Violon seul et basse, | dédiées | à Monsieur | Guignon, | Premier Violon du Roy. | Composées | par Miroglio le jeune. | Œuvre II^e. | A Paris... (mêmes adresses que pour l'œuvre I.) A Lion, chez M. de Brotonne, rue Merciere. Gravées par M^{lle} Vandôme (7).

Ouvertures | à quatre parties | dédiées | à Madame

(1) Bibl. nat., ms. fr. 21957, p. 489, privilège général, pour 9 ans, du 30 mars 1741, enregistré le 4 mai.

(2) Bibl. nat., Vm 7, 785. Le recueil, in-folio de 26 pages, ne contient ni dédicace ni reproduction du privilège.

(3) Ce sont les renseignements de Fétis.

(4) *Mercure de France*, juin 1752, t. I, p. 166.

(5) Annonces, affiches et avis divers, du 13 décembre 1752.

(6) In-fol. de 33 pages. — Bibl. nat. Vm 7, 786 et 788, 2 exemplaires.

(7) Bibl. nat. Vm 7, 787.

Chicoyneau | de La Vallette | composées par M. Miroglio | III^e Œuvre. | A Paris... (mêmes adresses) | Gravées par M^{le} Vandôme (1).

Six Sonates à deux Violons sans basse | dédiées | à Monsieur Le Pilleur d'Appligny | Conseiller au Parlement | par | M. Miroglio | le cadet | Œuvre IV^e | Gravées par M^{le} Vandôme | A Paris... (mêmes adresses) (2).

Quelques années plus tard, en 1759, l'auteur du *Tableau de Paris* nomme Miroglio parmi les « Maîtres de violon et de pardessus de viole », et indique son domicile « Cour du grand cerf ». C'est l'adresse à laquelle s'ouvrit en 1765 le « bureau d'abonnement musical », et à laquelle aussi, en 1764, le violoniste-commerçant débitait les exemplaires de son œuvre X :

SIX | SIMPHONIE | à grande Orchestre | pour | Deux violons et basse, Alto Viola | les cors ad libitum | par M. Miroglio | Œuvre X. | A Paris | Chez l'auteur Cour de l'ancien grand Cerf, rue des deux Portes | et aux adresses ordinaires de musique | Avec privilège du Roi | Gravée par M^{me} Vandome vis-à-vis le Palais-Royal (3).

D'autres ouvrages du même musicien ne nous sont connus que par des annonces ; ce sont un « Recueil d'ariettes avec paroles françaises et italiennes » ; une ariette avec accompagnement de 2 violons et basse, « Vous qui cherchez une femme » ; et dix suites de duos pour deux violons, pardessus de violes, ou mandolines, intitulés *L'Amusement des dames*, dont les livraisons 7 et 8 parurent en 1767, les livraisons 9 et 10 en 1769 (4).

* * *

Les relations de Miroglio avec Peters furent d'abord celles de compositeur à éditeur. Le peintre du prince Charles s'était aperçu qu'en France le commerce de la musique gravée était libre, non par l'effet d'une faveur spéciale, mais parce que la loi l'ignorait ou le dédaignait, et qu'il se trouvait tacitement assimilé au commerce des ouvrages gravés en taille-douce, estampes, cartes et plans, lesquels restaient en dehors de l'étroite

(1) Bibl. nat., Vm 7, 1519.

(2) *Idem*, Vm 7, 856. Tous ces ouvrages sont signés, au bas de la p. 3, du seul nom : Miroglio, et de la même main.

(3) *Idem*, Vm 7, 1520. — Cet ouvrage est annoncé dans *l'Avant-Coureur* du 15 octobre 1764.

(4) V. les textes de privilèges et le catalogue du bureau d'abonnement, cités plus loin.

réglementation de la librairie et des ouvrages *imprimés*. Sans être forcé d'appartenir à un corps de métier, n'importe qui avait donc le droit de publier et de vendre de la musique *gravée*. Tantôt les musiciens faisaient eux-mêmes commerce de leurs œuvres, tantôt ils les déposaient chez des marchands merciers, papetiers, luthiers, voire des « marchandes lingères ».

« Pour profiter de cette liberté » et sans doute parce que, aimant la musique, il trouvait un double attrait à des spéculations financières la concernant, Antoine de Peters commença par se rendre acquéreur, en 1763 et 1764, de nombreux exemplaires d'œuvres musicales déjà gravées, et d'ouvrages inédits, à publier. Parmi ces derniers se trouvait une ariette, *l'Art de plaire*, composée par Miroglio pour M^{lle} Piccinelli. Avant même qu'elle eût été exécutée en public, l'éditeur La Chevardière la reproduisit, au mépris des droits de Peters, et l'inséra dans une feuille hebdomadaire qui paraissait chez lui. Ce fut le premier sujet de querelle entre Peters et La Chevardière, et qui ne manqua point d'être remis sur le tapis lorsque se plaida le procès de l'abonnement musical.

L'orage éclata dans l'été de 1765. Au mois de juin, avec la permission du lieutenant de police, Peters avait fait imprimer et distribuer un prospectus annonçant l'établissement d'un « bureau d'abonnement musical », analogue aux trois « magasins littéraires » qui fonctionnaient à Paris pour le prêt des livres. Nous n'avons pas retrouvé ce prospectus, que cite l'un des factums publiés au cours du procès, et que résume *l'Avant-Coureur* dans l'article-réclame reproduit ci-après. Miroglio, chez lequel était installé le bureau, y est seul nommé, bien que Peters fût le fondateur et le propriétaire de la nouvelle entreprise :

« Depuis que la musique est devenue un amusement presque général et que les personnes du plus haut rang en font leurs délices, rien n'était plus utile qu'un magasin où se trouvent rassemblés tous les morceaux de musique tant ancienne que moderne. C'est ce qu'offre aujourd'hui le bureau que nous annonçons, et qui sera ouvert le 22 de ce mois, Cour de l'ancien grand Cerf, rue des deux portes Saint-Sauveur, chez le sieur Miroglio. La collection que présente ce bureau est des plus complètes, tant en musique instrumentale que vocale. On y trouvera tous les bons morceaux François, Italiens et Allemands, et on y ajoutera journalement tout ce qui paraîtra de nouveau. L'abonnement sera de 24 l. par an, moyennant laquelle somme les abonnés pourront y prendre telle pièce de musique qu'ils désireront, et il leur sera à cet effet fourni un catalogue dont on leur donnera le supplément de six mois en six mois. On pourra

garder les exemplaires l'espace de huit jours, et on en fournira de nouveaux ; on en pourra même prendre de nouveaux tous les jours en remettant les anciens entiers et non déchirés. On sent combien cet établissement, à la tête duquel sont des personnes de goût, peut contribuer au progrès de l'art, et varier les agréments qu'on en retire (1). »

Au catalogue de Peters figuraient quelques morceaux du fonds de La Chevardière, dont il avait acheté des exemplaires. Ce fut le prétexte que saisit cet éditeur pour essayer de couper court à l'industrie du bureau d'abonnement, laquelle, prétendait-il, n'irait pas à moins qu'à ruiner le commerce de musique et tarir la source même de la composition, car « si la location de la musique était conservée, on ne vendroit plus de musique, et les auteurs ne voudroient plus en composer ni en faire graver, dans la persuasion qu'ils perdraient leur dépense, faute de pouvoir en vendre. »

Un « marchand papetier », Toussaint Bordet ; deux « marchands merciers », Christophe Le Menu et Charles-Nicolas Le Clerc ; et quatre musiciens, Pierre Gaviniés, Michel Corrette, Antoine Bailleux et Jean-Baptiste Venier, qui éditaient ou vendaient de la musique, se joignirent donc à Louis-Balthasar de La Chevardière, pour déposer, le 2 septembre 1765, une demande en justice, à l'effet de pouvoir « saisir tous les ouvrages de musique étant dans le bureau d'abonnement, comme en contravention à leurs privilèges et qualités, et de se faire assister d'un commissaire et d'un serrurier pour l'ouverture des portes » ; en second lieu, les demandeurs sollicitaient la permission d'assigner Peters et Miroglio, « pour voir ordonner la suppression de leur bureau, et leur défendre de continuer cet établissement ».

La Chevardière n'obtint pas la permission de saisir, mais seulement celle d'assigner. Au lieu d'étouffer en germe la concurrence redoutée, il lui fallut s'enfoncer dans le dédale de la procédure et lutter à grands coups d'exploits, requêtes, mémoires, sommaires, précis, défenses, plaidoiries, contre un adversaire habile, remuant, tenace, qui rétorquait ses arguments, faisait désister ses témoins, mettait en branle toute la gent musicale, et jetait à la tête de son adversaire des factums imprimés de trente, de cinquante pages in-quarto, avec des signatures d'« intervenants » par centaines (2).

(1) *L'Avant-Coureur*, du 22 juillet 1765.

(2) Nous n'avons plus toutes les pièces du procès : mais l'on peut en reconstituer l'histoire par celles qui subsistent et qui sont : Mémoire signifié pour les sieurs de Peters et Miroglio... de l'imprimerie de d'Houry,

Bien loin de nuire au commerce de la musique, la location, disait Peters, « facilitera la connaissance et l'achat de la musique » ; elle est « nécessaire au public, aux auteurs, aux professeurs, à leurs élèves, aux concerts, à tous les citoyens, aux pères de famille, au peuple, à tous les marchands, à tous les ouvriers employés pour la musique, à la multiplicité de la vente, à la réputation des musiciens, et à la récompense de leurs talents ». Pour mieux affirmer que l'abonnement n'entraverait pas le débit de la marchandise, il portait à La Chevardière une sorte de défi, en proposant « non seulement de faire graver à ses frais en totalité la musique qu'il trouverait bonne, mais encore à moitié frais toute la musique qu'il ne trouverait pas telle, et même la plus mauvaise, pourvu que l'auteur lui rapporte une attestation de deux musiciens connus à Paris, et choisis par l'auteur, qui assure que son ouvrage est bon et mérite l'impression ».

Il ne semble pas cependant que ce fût par ce moyen hasardeux que Peters, à la même époque, se constituait un fonds d'éditeur. Les textes de deux priviléges qu'il prit dans la même année fixent la date de publication d'un certain nombre d'ouvrages, pour la plupart importés de l'étranger, dont il était propriétaire et qui se vendaient chez Miroglio.

Le premier de ces priviléges fut enregistré le 24 septembre 1765 par le syndic de la communauté des libraires de Paris ; c'était un « privilège général » du 7 août, obtenu pour une durée de douze ans par le « sieur de Peters, peintre de S. A. R. le prince Charles de Lorraine », qui se proposait de « donner au public une œuvre de solo par M. Burghoven, une œuvre de quatre trios par M. Kennis, une œuvre de quatre symphonies à 4 par Wagenheil, une œuvre de cinq trios par Vanmaldere, une œuvre de duo de *vari autori*, une œuvre de symphonies par Toesky, une œuvre de six symphonies par Schwindele, une œuvre de 4 et de 6 symphonies par Smith, une œuvre de trio violon et basse par Smith, une œuvre de 6 trio pour flute par Smith, une œuvre pour clavecin, violon et basse par Smith, une œuvre de 6 solo par Smith, une œuvre de 6 duo par Smith, une œuvre de 6 solo de clavecin par Smith (1). »

Par le second privilège, daté du 14 novembre 1765, enre-

1767, in-4 de 60 p. (Bibl. nat. Fm 25687). — Sommaire signifié... *idem*, in-4 de 16 p. (Fm 25686). — *Arrêt de la Cour de Parlement...* du 5 août 1767... de l'imprimerie de Herissant, in-4 de 38 p. (Bibl. nat. ms. fr. 22085, pièce 19 et ms. fr. 22121, pièce 11). — Prospectus et pièces diverses, dans les mêmes mss. — *L'Avant-Coureur*, années 1767 et 1768.

(1) Bibl. nat., ms. fr. 21963, p. 372. Il faut lire Burckhoffer, Wagenseil, Toeschi.

gistré le 18 février 1766, le même « sieur de Peters, peintre de S. A. R. le prince de Lorraine », obtenait pour douze ans le droit de « donner au public des ouvrages qui ont pour titre : Six symphonies d'Alexandre, trois suites de beaux airs mis en symphonie par le même, une Ariette italienne qui commence : *Compolesi ah Dio*, solos de clavecin avec accompagnement de violon ou flutte, 6 symphonies de Godeharlt, 6 quatuor de J. Martini pour violon, flutte, alto viola et basse, les nouveaux principes du clavecin par M. Le Bœuf, organiste de Sainte-Geneviève, 6 duos de Gardon, de Holzbauer, 6 solos de Raphael, 6 symphonies de Kennis, 6 symphonies de Wirtztham (1) ».

La proportion des noms étrangers dans ces deux listes est assez significative. Ou bien Peters avait précédemment connu hors de France, et spécialement à Bruxelles, plusieurs des musiciens dont il introduisait les œuvres à Paris, ou bien il apercevait dans la reproduction de morceaux déjà publiés ailleurs une façon moins onéreuse d'augmenter son stock. Il imaginait en même temps un second mode d'abonnement, qui lui permettait d'écouler périodiquement et à son choix ses publications nouvelles, et dont il exposa les conditions dans un prospectus imprimé au mois d'octobre 1765 :

« Le sieur de Peters, peintre ordinaire de S. A. R. Mgr le prince Charles de Lorraine, demeurant à Paris, rue du Hazard, propose à tous les citoyens français et étrangers, demeurant dans le Royaume et ailleurs, et s'oblige de fournir chaque mois de l'année, à chaque souscripteur, un exemplaire d'un nouvel œuvre de musique, moyennant la somme de 48 livres par an. Les douze livraisons annuelles seront composées d'exemplaires dont les prix ordinaires actuels monteront au moins à la somme de 72 livres. » Pour la première année, du 1^{er} octobre 1765 au 1^{er} septembre 1766, les douze ouvrages promis étaient précisément ceux visés par les récents priviléges qu'avait obtenus Peters : sonates, duetti, symphonies, de Burckhoffer, Théodore Schmid, Kennis, Godecharle, Alexandre, Cardon, Holzbauer, Martini, Wagenseil, Vitzthumb ; les souscriptions étaient reçues chez Miroglio, et les récépissés en devaient être ainsi libellés : « Je soussigné, Antoine de Peters, entrepreneur de l'établissement dont le prospectus est ci-contre, reconnais avoir reçu », etc. (2).

(1) Bibl. nat., ms. fr. 21963, p. 435. Il faut lire Godecharle, Cardon, Holzbauer, Vitzthumb.

(2) Prospectus in-4° de 4 pages, de l'imprimerie de P. de Lormel, 1765. (Bibl. nat., ms. fr. 22085, pièce 18.)

L'hiver de 1765-66 se passa en efforts pour fixer dans chacun des camps ennemis le plus grand nombre possible de partisans. La Chevardière, que Peters accusait d'avoir « ébloui des particuliers pour adopter ses demandes », réussit à s'assurer l'approbation d'une vingtaine d'artistes de marque : « Antoine Daubergne, surintendant de la musique du roi et maître de musique de Mesdames de France; Michel Blavet, compositeur ordinaire de M. le comte de Clermont; Pierre-Just Davesne, compositeur et ordinaire de l'Académie royale de musique; Egide-Romuald Duni, auteur et compositeur; Duphly, compositeur et maître de clavecin; Jean-Antoine-Léontzy Honaver, aussi compositeur et maître de clavecin; Pierre Vachon, compositeur et premier violon de M. le prince de Conti; Charles Duport, aussi compositeur et ordinaire de sa dite altesse; Jean-Baptiste Janson, *idem*; Antoine Groneman, *idem*; Benoît-Joseph Blaise, compositeur et ordinaire de la Comédie Italienne; Antoine Legat de Fursy, compositeur et organiste; Claude Delaporte, aussi compositeur et organiste; Vinceslaus Spourny, compositeur; Nicolas Gravina, aussi compositeur; Jean-Baptiste Mahony, Jean-François Bouin, Bernard Merchi, Frédéric Raupach, Charles Deblois, Pierre-François Moreau, Pierre Delamotte, Charles Garnier, *idem*. » Toutes ces signatures furent probablement de quelque poids pour obtenir du lieutenant de police, prononçant en qualité de « juge des priviléges », une sentence rendue le 25 mars 1766 :

« Faisons défense aux sieurs de Peters et Miroglio et à tous autres, de graver ou faire graver, distribuer ou faire distribuer, de louer ou prêter à prix d'argent, directement ou indirectement, les œuvres, en tout ou en partie, d'aucuns compositeurs ou musiciens françois, ou établis en France, qui auront obtenu privilège du roi, avant l'expiration du temps porté par le premier privilège, à peine contre les sieurs de Peters et de Miroglio, en cas de contravention, de suppression du bureau d'abonnement musical, et contre eux et tous autres, de saisies et de confiscations au profit de l'auteur ou éditeur ayant droit de lui. En ce qui concerne les ouvrages des compositeurs ou musiciens françois qui n'auront pas obtenu de privilège, permettons aux sieurs de Peters et Miroglio de louer, trois mois après la date de la permission accordée aux auteurs, les ouvrages de musique vocale, à la charge et non autrement de se pourvoir pour ladite location, et d'en acheter les exemplaires qu'ils voudront louer à l'auteur ou éditeur ayant les droits de l'auteur, sans pouvoir se servir d'exemplaires qu'ils se seraient procurés ailleurs; à l'effet de quoi les exemplaires qui leur

seront vendus par l'auteur ou éditeur seront par lui marqués et paraphés », etc.

Peters ne perdit point de temps pour interjeter de cette sentence un appel que reçut la Cour; et comme elle statuait qu'en attendant le prononcé du jugement, « toutes choses resteraient en l'état », le peintre-musicien mit à profit sa liberté provisoire, en s'appliquant à « compléter son bureau pour la location », jusqu'à faire paraître un supplément à son premier catalogue.

Pendant près de dix mois, La Chevardière se tint coi. Puis, tout à coup, son ardeur processive se rallumant de plus belle, il réclama, le 18 février 1767, exécution de la sentence du 25 mars précédent, dont l'effet était resté en suspens. La guerre du papier timbré recommençait : mais des changements s'étaient produits dans les rangs des belligérants. Certains musiciens, qui avaient tout d'abord consenti à placer leur signature auprès de celle de La Chevardière, refusaient désormais de le suivre. Le désistement de Le Clerc et de Davesne marqua pour Peters une heureuse journée. Non content de les voir se détacher de son ennemi, il voulut tirer avantage de leur retraite et leur en fit demander les motifs dans les formes authentiques. Charles-Nicolas Le Clerc, qui se faisait vieux, déclara par devant notaire qu'il avait voulu seulement « se débarrasser des peines et des soins d'un procès, et se procurer sa tranquillité ». Une pareille profession de pacifisme ne pouvait plaire à un homme plongé depuis de longs mois jusqu'au col dans la chicane : Peters en prit acte avec dépit, le déclarant « sans doute bien frivole ». Il obtint avec Davesne plus de satisfaction. Celui-ci reconnut n'avoir « approuvé ou signé les contestations de La Chevardière que faute d'avoir été instruit suffisamment des raisons pour et contre », et ne fit pas difficulté d'avouer que, « en étant instruit aujourd'hui, il reconnaissait que le bureau et le prêt ne pouvaient qu'être utiles au public et aux musiciens ».

La Chevardière eut beau remplacer les déserteurs par de nouveaux partisans, — il s'acquit les adhésions de Rebel, chevalier de l'ordre du roi, surintendant de la musique de S. M. et directeur de son académie de musique; Pierre Lagarde, compositeur et maître de musique des Enfants de France; Pierre-Montan Berton, compositeur et maître de musique de l'Opéra; André Danican Philidor, auteur et compositeur d'ouvrages de musique; Jean-Claude Trial l'aîné, compositeur et directeur de la musique du prince de Conti; Claude Daquin, organiste de l'église de Paris (il se désista peu après, comme Davesne et Le Clerc); Armand-Louis Couperin, compositeur et organiste de Saint-Gervais; Claude Balbastre, compositeur et organiste de l'église de Paris; Charles Noblet, compositeur et maître de

clavecin de l'Académie royale de musique; Louis Aubert, compositeur et premier violon de ladite Académie; Jean Schobert, maître de clavecin et ordinaire de la musique du prince de Conti; François Clément, compositeur et maître de clavecin; Jean Tarade, compositeur et ordinaire de l'Académie royale de musique; Etienne David, professeur de musique; demoiselle Louise Roussel, veuve du sieur Leclair l'aîné, vivant compositeur de la chapelle du roi; les sieurs Nicolas Malvaux, Herman, Joseph Carbonel, Edme-Jean-Baptiste Lejay, François Moria; — tout cela ne fit que redoubler le zèle et l'ingéniosité de Peters. Jonglant avec les opérations d'une arithmétique embrouillée, le fondateur du bureau d'abonnement prétendit l'emporter de beaucoup quant au nombre de ses partisans, et se fit fort d'en réunir plus de cent cinquante: « C'est-à-dire, expliqua-t-il, 46 approuvant par écrit sans intervenir, les 23 anciens intervenants de La Chevardière qui refusent de paraître à la Cour, enfin ceux qui gardent le silence et conséquemment refusent d'adopter le système de La Chevardière ». Avec le système de Peters, s'abstenir, c'était voter. Finalement, il porta jusqu'à 217 le chiffre de son contingent et, dans les feuillets supplémentaires de son « Mémoire signifié » en juin 1767, il donna l'énorme liste nominative des musiciens qui avaient consenti, soit à « intervenir » en sa faveur devant la Cour, soit à lui délivrer une approbation écrite.

Cette liste, jointe à celles qui des deux côtés la précédèrent ou la suivirent, forme une sorte de Bottin ou d'Annuaire de la musique à Paris en 1767. C'est donc un document historique d'un certain prix et que, malgré son étendue, nous ne croyons pas inutile de reproduire:

« Musique du Roi: Guignon, roi des violons; Guillemain, premier violon du roi; Albaneze; Mathieu, maître de musique de la chapelle; Talon; Canavas l'aîné, professeur de violoncelle, à Paris, rue Neuve S. Roch; Canavas cadet, professeur de violon, rue Cassette; Ajuto; Antonio (Torresany); Bêche cadet; Berard, à Paris, cul-de-sac Bertault; Bohme, professeur de basson, Chaussée d'Antin; Bouleron; Camus l'aîné; Camus puîné, à Versailles; Canavas fils, professeur de violon, à Paris, rue Neuve S. Roch; Dumény, rue Mazarine; Dupont, professeur de violon, ordinaire de l'Académie royale de musique, rue S. Honoré; Falco, à Versailles; Guenin; Harand; Huet; Jadin; Joguet; Lamêche; Lauras, à Versailles; Leroux, à Paris, rue des Moineaux; Metoyen, à Versailles; Piffet, à Paris, rue des boucheries, faubourg S. Germain; Poirier; Rousseau; Simon, maître de clavecin, rue St^e Apolline.

« Musiciens de la maison du roi, demeurant tous à Versailles:

Bauerschmidt l'aîné ; Bintory ; Canal ; Bruner ; Baudeu cadet ; France ; Chmitte (*sic*) ; Destouches ; Gebauer ; Guerin ; Hartmann aîné et cadet ; Huot ; Kreizer ; Krettly ; Michel ; Raab ; Shmitt (*sic*) ; Simonnet aîné et cadet ; Stembaur.

« Concert spirituel : Capron, premier violon, à Paris, rue des Moulins.

« Académie royale de musique : Davesne, quai des Quatre nations ; Vibert, rue Froid-manteau ; Bertheaume, professeur de violon ; Cugnier, professeur de basson, rue de Bourbon ; Cupis le cadet, rue S. Denis ; de Montgaultier, rue Richelieu ; Favier l'aîné, à Chaillot ; Gally, rue de la licorne ; Guibert, place Vendôme ; Lemiere, rue du Monceau ; Nochet, rue Croix des petits champs ; Tourcaty, rue Montorgueil ; Vallé, rue S. Honoré ; Vaudémont, *idem*.

« Musiciens des Comédies française et italienne : Desbrosses, rue Mauconseil ; Berard fils, violoncelle, rue Comtesse d'Artois ; Dargent, rue S. Honoré ; Malbrancq, charnier des Innocents ; Lacombe ; Noël.

« Musiciens des princes : Gaspard, première clarinette du prince de Conti ; Provers, premier hautbois du même, rue Richelieu ; Schencker, corps-de-chasse (*sic*) du même, rue Gaillon ; Thomas, ancien organiste de M^{me} la duchesse du Maine, au Palais-Royal ; Hebert, maître de musique de M^{me} de Penthièvre, à Montmartre ; Raupach, attaché au prince de Gallitzin, à Paris, rue Neuve S. Augustin ; Erenfeld, Klein, Stiegler, professeurs de musique et ordinaires du prince de Condé, rue Mazarine ; Flieger, professeur de clarinette de M. le prince de Conti, rue Richelieu ; Heina, professeur de cor de chasse, vieille rue du Temple, et Hericourt, au Temple, tous deux ordinaires du prince de Conti ; Bisch, clarinette de M. le prince Louis, rue S. Honoré ; Scharf, corps-de-chasse du même prince, rue champ fleuri ; Sieber, *idem*, vieille rue du Temple.

« Organistes et maîtres de clavecin : Bambini, professeur de clavecin, attaché à M^{me} la duchesse de Villeroy, rue de l'Université ; Cherée, maîtresse de clavecin, rue de Seine, faubourg S. Germain ; Desmereaux [de Mereaux], organiste de l'église S. Sauveur et des religieux bénédictins des blancs manteaux, rue S. Denis ; Lebœuf, organiste et maître de clavecin et de chant, près S. Etienne des grès ; Marin, professeur de clavecin et de chant, rue Thérèse ; Martini, professeur de clavecin et autres instruments, rue Montmartre ; Torlez, professeur de clavecin, rue Hautefeuille ; Alexandre, professeur de violon, rue d'Orléans S. Honoré ; Avril, cloître S. Germain l'Auxerrois ; Barthelemon, professeur de violon, rue

S. Germain l'Auxerrois ; Berard, rue Mauconseil ; Bonneau, premier violon du concert de Marseille, rue Poissonnière ; Bordery ; Branche, professeur de violon, rue de la harpe ; Brouin, communauté des prêtres de S. Paul ; Burckoffer, professeur de violon, rue Richelieu ; Calais, à Versailles ; Chauvin, professeur de chant à Paris, rue Transnonain ; Collet, professeur de chant, rue S. Sauveur ; Cupis le jeune, professeur de violoncelle, rue S. Denis ; de Lamothe, rue Pagevin ; de Lavaux, rue de Bourbon S. Denis ; Delépine, professeur de haute-contre, cloître S. Germain l'Auxerrois ; Desbrosses, rue Mauconseil ; Duquesnoy, aux Innocents ; Emmig, professeur de harpe, rue Neuve S. Roch ; Favier, professeur de goût et de guitare, rue de la bonne molue ; Franciscony, professeur de violon, Chaussée d'Antin ; Godecharles, rue Mazarine ; Gresset, rue des Prouvaires ; Grillo, professeur de violon, rue champ fleury ; Henry, professeur de chant, rue de la licorne ; Laloyeau, professeur de violon, rue des Tournelles ; Larsonier, à la communauté de Notre-Dame ; Lavanturier, *idem* ; Leemans, professeur de chant et de violoncelle, rue de Tournon ; Lejay, cloître S. Germain l'Auxerrois ; Leoné, professeur de mandoline, rue S. Honoré ; Louis, professeur de cor de chasse, rue de Grenelle S. Honoré ; Mignard ; Meyer, professeur de harpe, rue Richelieu ; Navoigille, professeur de violon, rue des deux portes S. Sauveur ; Och, rue de Bourbon ; Payen ; Piquet de S. Julien, professeur de haute-contre, rue S. Germain l'Auxerrois ; Polidory, professeur de violon, rue de Tournon ; Schmitt, rue de Tournon ; Spourny, rue du petit lion ; Amable Angrand, professeur de violon ; Arnoult, professeur de violon, rue Comtesse d'Artois ; Baillon ; Baudoin ; Borniche, rue de la licorne ; Cajon, professeur de chant, quai de la Mégisserie ; Cales, professeur de violon ; Deshayes, professeur de violon et de chant ; Desplanques ; Durieu, professeur de violon, rue de Savoie ; Fabio, rue des Cordeliers ; Gostello, rue Poissonnière ; Gazel, professeur de chant, rue aux fers ; Geoffroy, professeur de violon, rue Dauphine ; Gornovichy, professeur de violon, rue S. Lazare ; Hanot, place S. Michel ; Henry, professeur de chant ; Ignazio, premier hautbois du roi Stanislas, rue Montmartre ; Langlet, professeur de chant, rue Ferronerie ; Louatron, rue S. Pierre aux boeufs ; Lebouteux, professeur de violon, rue neuve S. Roch ; Leclerc, professeur de violon ; Lerouge ; Lenoble, professeur de violon ; Menard ; Mertrud, professeur de violoncelle, rue du Four S. Germain ; Michaud, professeur de violon, rue de Tournon ; Montigny père et fils, professeurs de violon, rue Montmartre ; Paillon ; Paisible ; Parent ; Paturot, professeur

de flûte ; Pevrotte de Villiers, aussi professeur de flûte, rue du faubourg Montmartre ; Thuillier père et fils, professeurs de violon, rue S. Médéric ; Vezou ; Vochery.

« Pierre-Louis Charpentier, rue Gît-le-Cœur ; Drouet, rue S. Jacques ; la dame Quenet, rue et Montagne S^{te} Geneviève ; Vandome mère et sa fille, rue S. Honoré, tous quatre graveurs de notes de musique. Petit-bled et Recoquillier, tous deux imprimeurs de musique. Gallet, marchand de planches d'étain pour la musique. Cousineau, rue des poulies, marchand de musique ; la veuve Daullé, *idem*, quai des Augustins. »

Les listes s'allongèrent jusqu'à la fin du procès, qui fut appelé le 20 juin 1767 et occupa quatre audiences, à chacune desquelles parurent de nouveaux « demandeurs en requête », recrutés à la dernière heure. Ceux du 13 juillet étaient : Blanchard, chevalier de l'ordre de S. Michel, maître de musique de la chapelle du roi ; Besozzi, Cardon, Mondonville, compositeurs ; Cardonne, Cauchois, Decharmes, Desjardins, du Buisson, Duguet, Gautherot, Gelinek, Legrand, Passenau, Choizim le cadet, Scapre, Vendeuil, ordinaires de la musique de la chapelle du roi ; Arsolier, professeur de violon ; Baillon, Beaudin père, Chauvin, Delavaux, Linot, Mignard, Romain, Bellot ; Bordery fils, professeur de violoncelle ; Castelin ; Charpentier petit-fils, musette ; Corvé, cor de chasse ; Danguy père et fils, professeur de vielle ; David aîné, Delaunay, Forgelot, professeurs de chant ; Frédéric, professeur de violon ; Gaetan, professeur de mandoline ; Gœpfen, professeur de harpe ; Groneau, professeur de violoncelle ; Laberge, professeur de violon ; Lasalle, *idem* ; Lecouteux, professeur de basson ; Lerouge, professeur de violon ; Michel, professeur de cor ; Petit, professeur de chant ; Peau, professeur de hautbois ; Radet, professeur de chant et de basson ; Scorbe, professeur de violoncelle.

Dans la liste du 14 juillet reparaissent quelques noms déjà cités, et ceux de : Le Tourneur, maître de clavecin des Enfants de France ; Paulin, organiste de la chapelle du roi ; Wondratschek, maître de clavecin ; Dufour, Ferrand, organiste ; Rameau [le fils], écuyer ; Despreaux, ordinaire de l'Académie de musique ; Milandre, Morambert, Boutroy, Patouart fils, Delaste, Pierre-François Moreau, Hugard, Petillot, Louis Werndelle, l'abbé Duchesne ; et quatre graveurs de musique, Labassée, Oger, Dezauche et Bouré.

Le 4 août, veille du prononcé de l'arrêt, une liste confectionnée *in extremis* réunit encore les noms de Dumas, professeur de violoncelle et de chant, ancien ordinaire de l'Académie royale de musique ; de La Motte, professeur de chant ; Desnoyers, Dumoncy, Kiescheser, ordinaires de la Comédie-

française ; Vasson, ancien ordinaire de la Comédie Italienne ; Dubois, professeur de violon ; Perrin, professeur de musique.

Qui n'entend qu'une cloche n'entend qu'un son, dit le proverbe. Si la Cour ne rendit pas un jugement aussi sage que celui de Salomon, ce ne fut pas faute d'avoir été assourdie de carillons. Le 5 août 1767, elle confirma, en la complétant, la sentence de 1766. Il fut fait défense à Peters et Miroglio de graver, distribuer et louer des œuvres de musique avant l'expiration des priviléges : ce qui devait sensiblement nuire au bureau d'abonnement, d'où se trouvaient exclues toutes les nouveautés ; mais il fut en même temps fait défense à La Chevardière et consorts de troubler Peters et Miroglio dans le prêt et la location des exemplaires de musique qu'ils auraient achetés et payés. La Chevardière était condamné à trois mille livres de dommages-intérêts envers Peters, pour avoir fait graver en contrefaçon l'ariette de Miroglio. Il était ordonné que l'arrêt fut imprimé à 200 exemplaires. Et les « intervenants » mettaient la main à la poche, pour solder leur quote-part des frais du procès, dont personne, probablement, ne sortait entièrement satisfait.

Peters affectait cependant un contentement dont le journal *l'Avant-Coureur*, qui lui était tout dévoué, se faisait l'interprète : « L'intérêt particulier s'était élevé et demandait la suppression de cet établissement si utile au public ; mais il a été autorisé judiciairement par une sentence du Châtelet du 25 mars 1766 et par un arrêt du Parlement du 5 août dernier, qui exceptent seulement les ouvrages des compositeurs français ou établis en France, pendant la durée du premier privilège, ou pendant les trois premiers mois, s'ils ne sont revêtus que d'une simple permission (1). » Un peu plus tard, la même feuille insérait une nouvelle réclame au sujet du bureau d'abonnement musical : « L'accueil favorable que le public fait tous les jours à cet établissement, encourage les entrepreneurs à chercher de nouveaux moyens pour répondre à son empressement. » Ces moyens consistaient toujours en deux modes d'abonnement, l'un pour la location, l'autre pour l'acquisition de la musique. Les conditions, pour le premier, étaient : 24 livres par an, ou 18 livres pour 6 mois, et 6 livres pour un mois, avec dépôt d'un cautionnement, en cas d'abonnement de peu de durée : « ceux qui n'en voudront que pour un concert, ne payeront que 3 livres, quand même ils demanderaient douze ouvrages de musique » ; — échange obligatoire tous les huit jours, avec amende de deux sols par jour de retard par chaque exemplaire

(1) *L'Avant-Coureur* du 14 septembre 1767.

conservé ; échange quotidien, facultatif ; remboursement des exemplaires perdus, ou « gâtés de taches d'encre ou de graisse » ; obligation, pour les abonnés de province, de fournir la garantie d'une personne domiciliée à Paris ; bureau ouvert chez Miroglio, tous les jours, excepté les dimanches et fêtes, de 8 heures à 1 heure et de 3 heures à six, etc. — Pour le second mode d'abonnement : vingt-quatre ouvrages de nouvelle musique, vocale ou instrumentale, par an, moyennant 60 livres (1).

Pour alimenter cette double industrie, Peters avait tout avantage à ne point ralentir son activité comme éditeur. Si nous en cherchons la trace dans les archives de la communauté des libraires, nous trouvons en effet, sous la date du 18 février 1767, l'enregistrement d'un privilège général pour neuf ans, du 4 février, au « Sieur de Peters » (sans titre), pour « 6 symphonies à grand orchestre de Polidori, op. 2, six symphonies à grand orchestre de Richter, op. 7, six symphonies à grand orchestre de Lalleuaeau (Lalloyau), op. 1, six symphonies à grand orchestre de Jommelli, 6 quatuors pour 2 violons, alto et basso de Celonietti, op. 1, six de Gresch, op. 2, six trios pour 2 violons et basse de Helbert, op. 1, six idem de Greschtz, op. 1, six de Celonietti, six de Demachi, op. 1, six de Diters, op. 1, six duos pour violon et violoncelle de Kennis, op. 9, six duos pour 2 violons de Brockioffer, op. 3, six idem par Miroglio, 7^e et 8^e suite des Amusements des dames, six trios pour le clavecin, violon, basse, par Fable, op. 2, six duos pour 2 violoncelles par Chabran, op. 2. » (2) — Puis, le 18 septembre 1769, l'enregistrement d'un privilège général pour six ans, du 13 septembre, au « Sieur de Peters » pour « 6 duos pour 2 violons, d'après les trios de J. Stamitz, 12 pièces choisies des ouvrages de Stamitz, arrangés pour le clavecin, 2 symphonies de Toeschi, 6 quatuors par Gosset, 6 duos pour 2 violons de Fantiny, 6 trios pour 2 violons et basses par Lidardi, 6 trio par Bocharini, 12 airs tirés des opéra-comique et autres, avec accompagnement de harpe, par Burchkoffer, six airs avec paroles françaises et italiennes et accompagnement de harpe, par Mayer, 6 trio par M. Dumoutier, 9^e et 10^e suite des Amusements des dames, par Miroglio, 6 quatuor de Joseph Baur, pour harpe, ou clavecin (3). »

Enfin, le 16 mars 1771, l'enregistrement d'un privilège

(1) *L'Avant-Coureur* du 14 mars 1768.

(2) Bibl. nat. Ms. fr. 21964, p. 157.

(3) Bibl. nat. Ms. fr. 21965, p. 10. Comme dans presque tous les textes précédents, beaucoup de noms sont défigurés : le lecteur aura rétabli de lui-même ceux de Gossec, Lidarti, Boccherini, etc.

général pour six ans, du 13 mars, au « Sieur de Peters, premier peintre de notre très cher frère le roi de Danemark », pour « des duos tirés du premier œuvre de Stamitz, et la musique de l'Amant de quinze ans, opéra-comique » (1). On a reconnu dans ce titre *l'Amoureux de quinze ans*, de Martini. Quant à l'arrangement des trios de Stamitz, il est surtout intéressant par le catalogue placé en tête, qui donne, sous une forme abrégée, les titres de tous les ouvrages en vente vers 1771 au bureau d'abonnement musical (2). On y remarque tous ceux pour lesquels Peters avait pris des priviléges : dans son association avec Miroglio, il jouait donc bien le rôle d'éditeur-propriétaire, et celui-ci le rôle de marchand-commis-sionnaire (3).

A partir de cette date, le « bureau d'abonnement », comme les peuples heureux, n'eut plus d'histoire. Il est probable qu'il continua de fonctionner tranquillement jusqu'au décès de son fondateur, et qu'il ne tarda pas beaucoup à trouver des imitateurs.

En 1802, l'idée avait fait son chemin, et Paris possédait à la fois « trois établissements favorables au progrès de la musique : ce sont les abonnemens des citoyens Leduc, marchand de musique, rue Neuve des Petits champs, en face la trésorerie; Sieber fils, rue de la Loi; et Decombe, luthier, professeur et marchand de musique, quai de l'Ecole ». Leduc annonçait que « le but de son établissement » était « de procurer aux amateurs la facilité de jouir d'une nombreuse collection de musique et l'assurance de connoître les meilleurs ouvrages en ce genre qui paraîtront » ; chaque abonné recevait un catalogue ; le prix de l'abonnement annuel était de 30 francs, avec un nantissement de 24 francs. Chez Sieber, pour le même prix, l'on n'avait « ni partitions, ni musique pour le forte-piano ou la harpe » ; chez Decombe, moyennant 36 francs par an, l'abonné pouvait lire « les partitions, la musique vocale, de piano, de harpe, et pour tous les instrumens (4) ».

MICHEL BRENET.

(1) Bibl. nat. Ms. fr. 21965, p. 458.

(2) VI duos tirés des trios formant le premier œuvre de Jean Stamitz, etc. Bibl. nat. Vm 7, 988.

(3) A la fin du catalogue du bureau musical, Miroglio donnait avis : « à tous les libraires et marchands de musique demeurant en province, qu'il se charge de toutes les commissions concernant la musique. Il fait de même des envois dans les cours étrangères. »

(4) *Correspondance des amateurs musiciens*, rédigée par le citoyen Cocatrix, no 1, du 27 novembre 1802.

UNE FORME GALLOISE DE LA LÉGENDE DE PARSIFAL

PEREDUR AB EVRAWC.

A Bayreuth, ville celtique. — Pour tous ceux qui voudront penser que la sensualité de Richard Wagner fut plus digne d'un Celte que d'un Germain.

Quel rêve laïque dut troubler davantage les volontés averties de l'Eglise ? — La « Table Ronde » se défigure dans Chrestien de Troyes et dans Wolfram d'Eschenbach. Toute la richesse mystique et barbare de l'âme bretonne dégoutte chez eux en intentions morales. Ce sont les versificateurs prudents qui ont faussé notre chevalerie : ceux qui les ont suivis les ont trop écoutés... Etranges perversions littéraires que celles des *Amadis* et des *Orlando furioso* : quelque chose dans le genre de nos japonaiseries européennes ! — Dois-je le dire ? Il me paraît que, plus que nul autre, Miguel de Cervantès s'appropria la véritable âme chevaleresque ; son Don Quichotte et Sancho Pança, pratique meunier, sont, jusqu'à un certain point, les héritiers de Tristan et de Dinadan, le chevalier philosophe. — Oui, nul plus que Cervantès, jusqu'à Richard Wagner.

Il fallut un singulier effort d'intuition au dramaturge de *Parsifal* pour bondir des analogues de Wolfram d'Eschenbach aux aspirations les plus nobles de la légende celtique. Ce n'est pas la seule fois, du reste, qu'il paraît s'être permis des incursions violentes aux fonds les plus étrangers de sa propre nature. *Lohengrin* a subi cette « transmutation des valeurs », avec un succès moindre, il est vrai. Seul *Tristan*, œuvre de souffrance, et par conséquent plus musicale que dramatique, se doit tout à la belle version de l'Alsacien Gottfried ; mais Thomas est demeuré supérieur. Max Müller n'eut pas tort de le prétendre, et Gaston Paris l'a répété dans la suite.

* * *

La légende de Perceval le Gallois a eu, comme beaucoup de légendes bretonnes, l'étrange fortune de retourner sur le tard à des versions toutes celtiques de forme et d'origine. Ce sont les contes des anciens Gallois, que lady Charlotte Guest a publiés en 1838-48, sous le titre de *Mabinogion*. Hersart de la Villemarqué vers 1840-60 et plus récemment M. J. Loth (1) en ont donné des traductions qui en rendent le sens accessible à tous les non-celtisants. Le mabinogi de *Peredur* est celui qui nous intéresse..

« Le comte Evrawc possérait le comté du Nord. Il avait « sept fils. Ce n'était pas par ses domaines que s'entretenait « Evrawc, mais par les tournois, les guerres et les combats, « et, comme il arrive souvent à qui les recherche, il fut tué, « ainsi que six de ses fils.

« Le septième s'appelait Peredur ; c'était le plus jeune. Il « n'avait pas l'âge d'aller aux combats ni à la guerre ; autre- « ment, il eût été tué comme son père et ses frères.

« Sa mère était une femme avisée et intelligente. Elle réflé- « chit beaucoup au sujet de son fils et de ses domaines. Elle « finit par prendre le parti de fuir dans le désert et la solitude, « et d'abandonner les lieux habités. Elle ne garda dans sa « compagnie que des femmes, des enfants et des hommes « humbles, incapables de faire la guerre, et auxquels les com- « bats ne convenaient pas. Personne n'eût osé réunir armes et « chevaux là où l'enfant eût pu s'en apercevoir, de peur qu'il « n'y prît goût. »

L'enfant vivait dans la forêt : il jouait et s'exerçait à lancer des baguettes et des bâtons. Son esprit était simple, car on lui cachait toute chose... Un jour vinrent trois chevaliers à la lisière de la forêt. « Ma mère, dit Peredur, qu'est-ce que ces gens là-bas ? — Ce sont des anges, mon fils, dit-elle. — J'en donne ma foi, dit Peredur, je m'en vais comme ange avec eux. » Et Peredur alla sur la route à leur rencontre.

Les chevaliers lui expliquèrent leur véritable nature, et Peredur les interrogeait sur tous les objets qu'il apercevait. Puis il retourna vers sa mère.

« Mère, dit-il, ce ne sont pas des anges les gens de tout à l'heure, mais des chevaliers ordonnés. » La mère tomba évanouie. — Alors Peredur alla vers l'endroit où se tenaient les chevaux, qui portaient le bois de chauffage. Il en choisit un,

(1) D'Arbois de Jubainville, *Cours de littérature celtique*, tomes III et IV. *Les Mabinogion*, traduits par J. Loth. Paris, Thorin, 1889.

gris pommelé, osseux, le plus vigoureux à son avis ; il lui serra un bât autour du corps en guise de selle, et, avec de l'osier, il imita tous les objets d'équipement qu'il avait vus sur les destriers. Puis il prit congé de sa mère. La comtesse lui recommanda d'aller à la cour d'Arthur ; elle lui enseigna les principes de toute chevalerie. Il s'éloigna, tenant à la main une poignée de javelots à pointe aiguë.

Il fut deux jours et deux nuits à cheminer dans la solitude des forêts et divers lieux déserts, sans nourriture ni boisson. Enfin il arriva dans une clairière : au milieu était un pavillon en forme d'église. Il récita son *Pater*, puis y alla.

« La porte était ouverte ; près de la porte était une chaise, « dorée, dans laquelle était assise une jeune fille brune, d'une « beauté parfaite, portant autour du front un diadème d'or, « enrichi de pierres brillantes, et aux mains des bagues d'or « épaisses. Peredur descendit de cheval et entra tout droit. La « pucelle lui fit un accueil amical et lui souhaita la bienvenue. « Au bout du pavillon, Peredur aperçut de la nourriture, « deux flacons pleins de vin, deux tourtes de pain blanc et « des tranches de cochon de lait. « Ma mère, dit Peredur, « m'a recommandé, en quelque lieu que je visse nourriture et « boisson, d'en prendre. — Je te le permets avec plaisir, « seigneur, dit-elle, et grand bien te fasse. » Alors Peredur « prit la moitié de la nourriture et de la boisson pour lui, et « laissa l'autre à la pucelle. Lorsqu'il eut mangé, il plia un « genou devant la jeune fille et dit : « Ma mère m'a recommandé, « là où je verrai un beau joyau, de le prendre. — Frends « mon âme », dit-elle. Peredur prit la bague, emmena son « cheval et partit. »

Il arrive à la cour d'Arthur. Un chevalier y avait insulté Gwenhwyvar et personne n'osait le combattre. Peredur le tua.

« Kei était debout au milieu de la salle. « Hé ! l'homme long, là-bas, dit Peredur, où est Arthur ? — Que veux-tu d'Arthur ? dit Kei. — Ma mère m'a recommandé de venir vers lui pour me faire sacrer chevalier. — Par ma foi, tu es par trop mal monté en cheval et en armes. » Toute la cour porta les yeux de son côté et se mit à lui lancer des baguettes. »

Peredur quitte la cour et promet de n'y revenir avant de s'être rencontré avec l'homme long, « pour venger l'outrage fait au nain et à la naine ». — Ces deux monstres avaient été les premiers à lui rendre hommage...



Je ne puis songer à suivre Peredur dans ses pérégrinations. Qu'il triomphe des ennemis d'Arthur, après avoir appris la che-

valerie chez ses oncles puis à la cour des sorcières, qu'il revienne à Kaerllion, auprès du roi, et qu'il offre en vain son amour à Ygharat Llaw Eurawc : ce sont autant d'éléments d'une comparaison minutieuse avec des textes connus, qui nous démontrent les origines laïques de la légende. Peredur délivre la terre de monstres fabuleux (serpent gardien d'un anneau, ou « addanc » du lac, véritable minotaure celtique), jusqu'à l'époque où il est aimé par l'impératrice d'un pays inconnu, « vers l'Inde ». Il y règne pendant quatorze ans. Puis surviennent les aventures du château des Merveilles. Au temps de cet épisode, Peredur et des hommes d'Arthur détruisent les sorcières de Kaelroyw. Le conte s'arrête ici.

Assurément le rapport paraît lointain entre cette narration barbare et la transcription littéraire de Wolfram d'Eschenbach.

Et cependant, quand on analyse le texte dans le détail, une foule de similitudes surprennent. C'est que les contes populaires, contrairement aux œuvres de la littérature écrite, paraissent constitués par des accidents d'imagination, plutôt que par des thèmes volontairement préparés. Le développement se fait par bourgeonnement, bien plus que par greffe artificielle, d'où vient que le sens en est plus naturel et plus profond, mais aussi plus difficile à suivre dans son évolution.

Voici par exemple comment le mabinogi de Peredur prélude à l'Enchantement du Vendredi Saint (1) :

En quittant les sorcières qui l'avaient instruit, le sauvage valet marchait tout droit devant lui. « Vers le soir, il arriva « dans une vallée, et au bout de la vallée, devant la cellule « d'un serviteur de Dieu. L'ermite l'accueillit bien, et il y passa « la nuit. Le lendemain matin il se leva et sortit. Il était tombé « de la neige pendant la nuit, et un faucon avait tué un ca- « nard devant la cellule. Le bruit du cheval fit fuir le faucon, « et un corbeau s'abattit sur la chair de l'oiseau. Peredur s'arrêta, « et, en voyant la noirceur du corbeau, la blancheur de la neige, « la rougeur du sang, il songea à la chevelure de la femme « qu'il aimait le plus, aussi noire que le jais, à sa peau, aussi « blanche que la neige, aux pommettes de ses joues, aussi « rouges que le sang sur la neige. »

Cela est étrangement réduit, et cependant l'on ne peut se défendre de reconnaître l'identité des motifs. La situation est posée : il ne reste qu'à la développer, chrétinement ou non.

Et en effet, il ne faut pas chercher dans cette légende galloise le christianisme épuré qui caractérise les œuvres des

(1) Une autre partie de la scène est racontée plus loin. (Trad. J. Loth, pp. 101-102.)

compilateurs des XII^e-XIII^e siècles. Ce serait une double erreur. Cette affirmation n'étonnera que ceux qui veulent ignorer la source naturelle des légendes de la Table Ronde, c'est-à-dire les antiques traditions apportées d'Asie par les peuples qui envahirent l'Europe. Il est inconcevable que cette légende du Graal, véritable hérésie religieuse, puisse avoir des sources plus médiates. D'autant qu'on en retrouve tous les éléments sur d'autres territoires habités par les Celtes. Le « chaudron » qui ressuscite les morts des Gwyddyl, dans le mabinogi de Branwen, fille de Llyr, est le droit ancêtre du Graal. Cette vertu secrète de certains vases est un des lieux communs de la poésie celtique (1).

Ainsi le *propre* de la légende de Parsifal paraît antérieur au christianisme. Et la double version bretonne du « Peredur » et du « Peronik » armoricain, dont M. Souvestre a révélé l'existence, est faite pour vérifier cette idée : égale et superstitieuse glorification de l'*innocent*, qui est le fond même de l'œuvre primitive.

Oserai-je en effet signaler l'évident rapport qui mit dans une commune origine notre Perceval celtique et l'Héraklès des Hellènes ? Forts, bons et simples, destinés à triompher de fatalités que ni l'intelligence ni la ruse ne surmontèrent ; descente aux demeures d'Adès ou visite au château des Merveilles, il s'en faut de peu pour que l'on crie à la réminiscence ! Mais ce serait une erreur. Les pommes de Peronik (et de Merlin) rappellent aussi les Hespérides de bien loin, — et les douze merveilles de Bretagne ne sont point seules dans l'histoire du folk-lore. Cela prouve simplement l'universalité de nos concepts mythiques.

Peut-être faut-il voir dans Peredur un de ces héros solaires dont M. Pineau (2) définit excellamment le caractère : cela n'irait pas sans convenir au culte primitif des bardes, suivant Hécatée, dans Diodore, et suivant Ausone.

* * *

Quoi qu'il en soit, Wagner paraît s'en être tenu au texte même de Wolfram pour ce qui est de l'histoire de son Parsifal. Je crois cependant qu'il lui a restitué une grande part de son caractère primitif. Je ne puis entrer encore ici dans une question d'exégèse littéraire. Le musicien qui s'intéresse à la création d'un livret pourra remonter aux sources que j'ai citées.

(1) Je passe intentionnellement sur l'épisode du *bassin sanglant* et de la *lance* dans le mabinogi de Peredur ; son origine paraît douteuse.

(2) *Chants scandinaves*.

Il me faut seulement constater ceci : c'est que « Parsifal » n'est pas une œuvre de « renoncement », comme beaucoup l'ont prétendu, mais bien une réelle affirmation de la « volonté de vivre » en dépit des faiblesses humaines. Parsifal se modernise en acceptant du christianisme ses vices et ses vertus : c'est pourquoi il lui faut rester pur pour triompher. Mais l'essence de son être n'est point là : une fois en possession du Graal, le rôle de Parsifal est terminé. La légende est par là instructive : ayant posé la « queste du Graal » comme un but, elle oublie d'en définir les conséquences. — Que le vase sacré retourne à Sarras sur la nef mystérieuse, que le successeur d'Amfortas se renferme dans un sacerdoce incomplet, il n'en demeure pas moins que rien n'arrive à son terme, et que nous gardons l'inquiétude de l'avenir.

Parsifal n'est pas, comme l'Adonis antique, partagé entre les forces hostiles d'Aphrodite et de Perséphone. En face de ce conte de profonde vie végétative, il se pose, comme l'Héraklès, en personnification de l'activité humaine, de la volonté.

C'est pourquoi sa vie possède un caractère « potentiel » bien plutôt que « final » ; elle est à l'antithèse de celle du sage Merlin, comme la vie d'Héraklès s'oppose à celle de Prométhée. Tous deux, les conquérants, sont inférieurs comme individus aux penseurs, et cependant ils réussissent mieux. Décevant enseignement de l'histoire qui prouve qu'un Alexandre peut aller jusqu'au Gange sans en rapporter la sagesse des brahmes !

Et si je ne craignais le ridicule aphoristique du texte, je rappellerais cette parole de Michelet : « Etre pur pour être fort. Etre fort pour être fécond. » Telle est, en effet, la formule vitale commune à Parsifal et à Héraklès. L'antique symbole de la force, inconsciente de ses origines, les recouvre, comme tant de héros légendaires : comme Siegfried, comme le fils unique d'Aïffé dans le cycle irlandais d'Ulster, comme Sobrab aussi, fils de Rostem, au « Livre des Rois » de Firdousi. Et toutes ces analogies de symboles ne me paraissent rien autre que la prescience du *mystère du Temps* et du rôle surhumain de la Volonté dans les Heures : car la force n'est rien, qu'une négation de la connaissance.



Je ne prétendrai donc pas que Richard Wagner ait transformé « Parsifal » de promenade de chevalerie mystique en simple action de sorcellerie. La nature des accidents dramatiques ne prouve rien, et si Kundry est une proche parente des « sides » bretonnes, il reste assez de formules chrétiennes pour qu'on ait l'illusion d'y constater la vie religieuse. Le

fait essentiel est dans la transformation du caractère de Parsifal : Wagner s'éloigne manifestement des idées de Wolfram et se rapproche de la conception galloise. Parsifal arrive jusqu'au Graal avec l'inconscience d'une brute, et toute la révélation de l'instant présent ne saurait modifier sa nature. Kundry se couche et meurt à ses pieds, l'hydropique Amfortas gémit au-près de lui : il parle, il guérit, sans intérêt évident ; il est au-dessus des vaines pitiés, — tout entier à son but, tout droit dans son action. C'est justement ce qui fait que le « Peredur » gallois est plus symptomatique que le « Parzival » allemand, car ce *caractère impulsif*, le seul qui lui demeure, est aussi la base même de sa conception poétique.

Et c'est aussi pourquoi *Parsifal* n'est point « une œuvre de pureté sacrée et d'angélique foi », comme le prétend M. Mendès. Païenne dans le fond, cette légende est simplement la plus haute expression moderne du *mysticisme celtique*. Le librettiste des « Vainqueurs » s'attachait petitement à la nature humaine des religions. Richard Wagner n'est point mort en priant, mais en pensant.

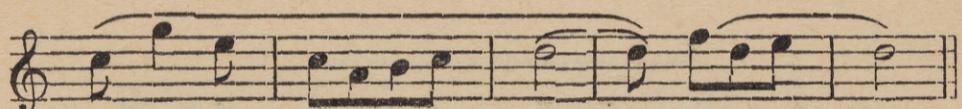
Il avait pris son idéal, « nouveau Graal », dans ses paumes jointes, et, débile, le soulevait au-dessus des tourmentes qui l'agitèrent trop longtemps. L'amour n'était plus pour lui qu'un indice, la sagesse n'était plus qu'un moyen, l'exaltation de la Volonté éternelle le soulevait tout entier : « Parsifal » est sa première œuvre objective. Qualité étrange, formidable chez un musicien, c'est ce que je me réserve de montrer quelque jour.

JACQUES REBOUL.



MURGER MUSICIEN

Voulant abréger le désœuvrement que nous vaut la canicule, je relisais ces temps derniers les *Scènes de la vie de Bohème* de Murger. Vers la fin se trouve placée une pièce de vers (Dieu me damne si je disais poésie!), Rodolphe y exhale de tendres souvenirs sur de petits bouts de solfège comme *Do, sol mi do la si do ré — fa ré mi ré*; Schaunard y va également de son inspiration dans un récit précédent, et l'on n'y attache d'ordinaire aucune attention. Finalement je fus intrigué de savoir si la solmisation de Murger n'était que purement fantaisiste ou si elle recélait une musicalité, si petite soit-elle. Or voici le premier thème que j'établis :



Ce thème a dû passer jadis par Torre del Lago où respire Puccini le roublard, car il a un vague relent de la *Bohème* du musicien italien.

On ne saurait cependant prétendre que ce motif ait une similitude musicale avec les airs 1830; ce n'est donc pas dans la rue que Murger a pu entendre fredonner pareille phrase. Peut-on conclure de là que Murger faisait un doigt de cour à la Muse?

Ne souriez pas, Murger est même un musicien à programme; ne fait-il pas dire en effet par Schaunard : « ça donne assez l'idée d'une pâquerette » — et si la pâquerette représente assez bien la modestie, la naïveté enfantine, ce thème semble la dépeindre à souhait, car il est d'une charmante simplicité.

Et Schaunard de continuer, guidé par l'inspiration printanière, un huit avril où il doit trois termes à son propriétaire, *la la... ré mi*



ou encore



avec cadence sur le *mi* (*mi-sol#-si-mi*).

Plus nous avançons et plus nous verrons que Puccini n'a pas laissé dormir cette mine de petits thèmes ; nous les retrouverons, « *rescapés* », dans sa *Bohème*. Je n'en veux pour preuve qu'une descente de quarte, répétée souvent dans la partition italienne, et que Murger a placée dans les vers de Rodolphe à Mimi : *mi ré mi do ré la* :



Devons-nous croire au pur hasard ou pouvons-nous admettre, comme très naturel et logique, que Puccini se sera documenté au moment d'écrire sa partition ? Acceptons la seconde hypothèse, basée sur un fait réel, toujours préférable au hasard qui est souvent de l'inspiration et dont certains musiciens italiens de nos jours semblent n'avoir pas quantités à revendre.

Pour ceux qui voudraient encore douter, je réserve cette petite phrase de Rodolphe : *Sol do do si si la*.



Maladroit ! s'écrie Musette, c'est pas comme ça ! Écoutez-moi, cher Monsieur :

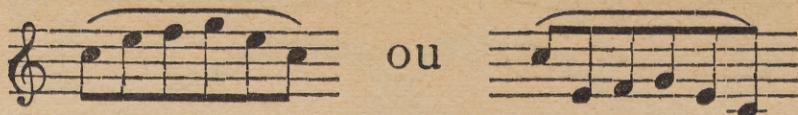


seulement, dit Musette, je ne le chante pas en *mi*, car j'ai peur des quatre dièses.

Je soupçonne fort à présent Murger d'être allé reverdir son inspiration au soleil d'Italie, et ce en prenant la jolie route qui mène de Luc à Torre del Lago.

Tout de même ! ce que c'est que de nous ! Nous avions déjà le plus roublard des membres de l'Institut, nous connaissons à présent le plus roublard des compositeurs italiens ; il n'y aura donc plus de jaloux, espérons-nous.

Rodolphe évoque encore un motif de valse allemande, dansée jadis, dit-il, avec Mimi : *Do mi fa sol mi do*



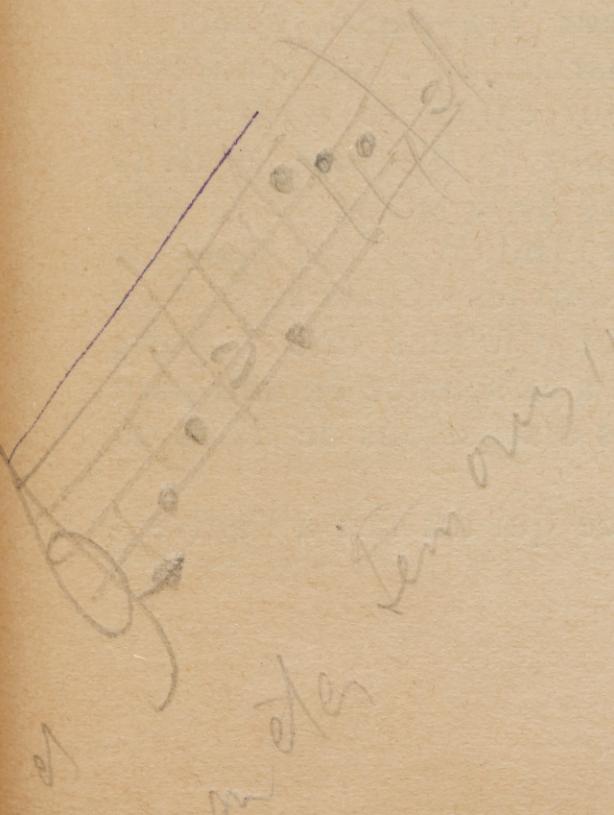
et qui, développé et malaxé à l'usage des pensionnats, remplacerait avantageusement ce bijou qu'est la Valse de Durant ; le mal ne serait pas guéri, mais, changeant de place, il nous ferait peut-être moins souffrir. Mais ne nous hâtons pas, car qui sait si cette valse n'est pas en voie d'élaboration ? Qui sait si une prochaine œuvre italico-dramatico-lyrico portant la marque : *Ars et Labor !* ne nous la fera pas savourer ?

Certains indiscrets, des gens sans pudeur, sont venus me chuchoter des choses genre Puccini-Murger, mais plus graves, car les victimes s'appelaient Beethoven et Franck qui ont fait de l'excellente musique, si je m'en souviens ; quant aux cambrioleurs, n'en parlons pas, car ils courrent encore. J'allais oublier certain *Ta ra ra boum dié dié* dramatisé en mineur, qui naguère nous fit prendre peu au sérieux des vers d'Ossian abandonnés par Gœthe à *Werther*.

J'en sais encore une bonne de « *Madama Butterfly* », charmante Cio-cio-san dont nous parlerons si la canicule persiste.

C. Q. F. D. suffit pour cette fois.

GASTON KNOSP.





REVUE DU MOIS

LE CONGRÈS DE BALE

Mémoires, concerts et banquets.

C'est en cette ville aimablement cosmopolite que la *Société internationale de musique* a voulu, cette année, se réunir. L'idée était heureuse, et nous gardons le meilleur souvenir de l'accueil qui nous a été fait. Point de magnificences inutiles, de luxe de fleurs ou de tentures, mais une affable simplicité et les plus délicates attentions. Ce sont des journées fort occupées que celles d'un congressiste assidu : assemblée générale le matin, séances de sections l'après-midi, concert le soir, tel en était le programme moyen. Mais la cordialité partout répandue, l'air de fête qui nous entourait, ont rendu ces fatigues légères. Peut-être le véritable intérêt d'un congrès n'est-il pas tant dans les séances que dans les libres réunions qui s'ensuivent, et si j'ai pris le plus vif intérêt aux communications lues dans les salles de l'université, j'ai passé des moments meilleurs encore à l'hôtel Habsburg, à causer avec le Dr E. von Hornbostel des moyens d'organiser une bibliothèque phonographique, ou à écouter le professeur Traversari, directeur du conservatoire de Quito (Equateur), qui nous parlait avec une tendresse émue des Indiens de l'Amérique du Sud, de leur caractère hospitalier, chevaleresque et mélancolique, de leur passion pour la musique, et de la flûte nommée *kena* (douleur), qu'un ancien roi tira de la jambe de sa fille morte, et dont la tristesse est si douce au cœur de l'Indien qu'une veille de bataille, le son s'en étant élevé dans la campagne, tous les soldats au service du Pérou abandonnèrent le camp, laissant aux Chiliens une victoire inattendue... Je ne crois pas manquer de respect à la science en affirmant que d'aussi poétiques évocations valent bien des discussions de dates ou d'authenticité.

Je ne dis pas cela pour diminuer le mérite de ce qui fut fait à l'univer-

sité. Les rapports lus aux assemblées du matin sur l'état actuel de nos connaissances dans les différentes branches de la science musicale, ont été fort instructifs, et l'auraient été davantage encore si on les eût parfois plus nettement entendus. Quant aux séances de sections, je ne puis parler d'expérience que sur la section de musique comparée, qui fut la mienne. Le phonographe aidant, nous y avons fait de grands voyages, écoutant tour à tour les airs mélanésiens, grimaçants et féroces, présentés par le Dr von Hornbostel, les sombres, sauvages et mystérieux chants de nègres africains rassemblés par le R. P. Schmidt, ou les délicates symphonies cambodgiennes que j'ai eu le bonheur de recueillir. Qu'il me soit permis ici de remercier M. le professeur C. Stumpf, membre de l'Académie des sciences de Berlin, pour la bienveillance exquise qu'il m'a montrée et l'honneur qu'il m'a fait en m'appelant, le second jour, à la présidence.

Je ne puis parler que par ouï-dire de ce qui s'est passé dans les autres sections, et regrette de n'avoir pas eu le don d'ubiquité pour entendre le R. P. Gaißer et le P. Janssens discuter des anciennes notations liturgiques, ou M. Paul Masson parler de l'*Humanisme musical en France au XVI^e siècle*, avec exemples chantés par M^{me} Marguerite Babaïan. Mais j'ai assisté aux trois concerts, tous trois fort intéressants. Le premier avait lieu à la cathédrale le soir : la majesté du lieu, le profond silence, la demi-obscurité propice au recueillement, tout appelait les impressions profondes et graves que les œuvres nous donnèrent en effet. Œuvres du XVI^e et du XVII^e siècle italien, français, anglais ou allemand, allemand surtout, fort judicieusement choisies dans la variété des styles tentés à ces époques de grande croissance de la musique. L'*Ave Maria* de Josquin, chanté, par malheur, trop lentement et sans grâce, des psaumes de Goudimel et de Mareschal, une chanson suédoise anonyme, représentaient, un peu pauvrement, l'ancien contrepoint vocal. Une *Sonata* de Gabrieli pour cornets, trombones et altos, et une *Padouane* de Schein pour quatre cromornes, étaient de savoureux essais de couleur instrumentale. Une *Fantasia* de Frohberger, grave et magnifique, une ingénieuse *Toccata* de Frescobaldi, une autre de Pachelbel, d'un caractère doux et pastoral, des chorals un peu lourds de Walther et de Scheidt, et la *Passacaille* en ré de Buxtehude, merveilleuse d'invention, de recherche harmonique et de sentiment orchestral, formaient un programme d'orgue des plus intéressants et qui eût été complet si l'on y eût admis un ou deux des maîtres français ressuscités par M. Guilmant. Enfin la nouvelle mode du solo vocal accompagné était représentée par un bel air de Stradella, et surtout des chansons de J.-W. Franck, d'une sincérité, d'une noblesse généreuse, d'un bonheur d'expression et d'une aisance de style incomparables ; ce médecin de Hambourg, qui vivait vers la fin du XVII^e siècle et fit représenter quatorze opéras sur la scène de sa ville, fut certes un des musiciens les plus inspirés de son temps. Et sa qualité d'amateur le délivra, à ce qu'il semble, de certaines préoccupations scolastiques sensibles chez presque tous les auteurs allemands du XVII^e et du XVIII^e siècle. M^{me} Maria Philippi a chanté ces mélodies avec la voix d'alto la plus égale et la plus nourrie, le style le plus pur et le plus expressif que l'on puisse rêver. Cette grande artiste s'est déjà fait entendre à Paris l'an passé, aux concerts de la Société Bach. Nous espérons un prochain et plus long séjour parmi nous.

Le deuxième concert avait lieu dans les salons de M. Louis La Roche, le plus aimable des hôtes, qui nous a offert une soirée vraiment exquise. On y entendit M^{me} Landowska jouer sur le clavecin deux gracieuses pièces de Couperin, puis la *Gavotte* de Francisque et la *Ronde à l'enjouement* si nostalgique de Chambonnières, où elle a montré cette merveilleuse

entente du pittoresque et du rythme qui est sa plus précieuse et rare qualité. Son interprétation du *Coucou* de Pasquini, au piano, m'a paru fausse, et je ne crois pas qu'il faille mettre de l'afféterie en cette page aimable et poétique. Les *Fastes de l'ancienne ménestrandise* ont été traduits avec l'espièglerie spirituelle qui convient, et ont valu à l'intelligente artiste un succès enthousiaste. M^{me} Maria Philippi, entre temps, avait chanté des chansons espagnoles de Luis Milan (1536) d'une énergie admirable, et des airs plus que naïfs de Heinrich Albert et de Zumstreg. Au début de la soirée, le 3^e *Concerto* pour flûte de Frédéric le Grand que je n'ai pu entendre, mais dont on m'a dit le plus grand bien ainsi que de son interprète, M. Buddenhagen.

Le troisième concert ne le cédait en rien, pour l'intérêt, aux deux premiers. Plus particulièrement consacré aux œuvres d'orchestre, il nous a fait connaître une charmante *Suite* de Bäwerl (vers 1611) et une autre de Rosenmuller (1620-1684), d'une richesse de musique et d'une fraîcheur de style admirables ; les airs de ballet de *Pirame et Tisbé* de Hasse ont paru, par comparaison, lourds jusqu'à la trivialité par instants. Quant au *Concerto* de Ph.-E. Bach qui terminait le concert, c'est une œuvre laborieuse, d'une inspiration incertaine et d'un développement maladroit : une œuvre manquée, pour tout dire, comme toutes celles de ce musicien dont la gloire tient surtout à une importance historique que l'on a beaucoup exagérée. Pour toute cette partie du concert, l'orchestre a été conduit avec une grande autorité par M. Hermann Suter, qui avait déjà fait ses preuves au concert d'église. L'ouverture de *Scylla et Glaucus* de Leclair, l'*Air vif* de Lalande, et les airs de ballet d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, qui représentaient la musique d'orchestre française, ont été dirigés par M. de Lacerda. Le premier de ces morceaux, nouveau pour nous tous, a été une vraie révélation, tant il montre, en plein XVIII^e siècle français, d'ampleur puissante et dramatique et de goût pour la belle et large sonorité. Rien n'était plus opportun que l'audition de cette œuvre pour ruiner un vieux préjugé qui condamne l'ancienne musique française à la galanterie (où elle a donné en effet des chefs-d'œuvre), et l'excellent chef a fort bien fait d'en accuser la robuste carrure. Il s'est montré égal, d'autre part, à la grâce piquante de Lalande, à l'élégance expressive et sobre d'un Rameau, malgré quelques lourdeurs imputables à un orchestre fort exercé certes et docile, mais accoutumé à un tout autre style. M^{me} Landowska avait eu l'idée de nous présenter, à ce même concert, les petites pièces de luth, transcrrites par M. Quittard et arrangées pour clavecin par elle-même, que connaissent depuis cette année tous les amateurs de Paris. Son succès a été surtout un succès personnel et un succès de virtuose ; je le déplore, et ce n'est pas sans regret que j'ai lu dans les *Basler Nachrichten*, en un article fort judicieux d'ailleurs, que la musique de clavecin, malgré la parfaite maîtrise de l'artiste, a paru « à l'eau de rose » et peu différente en somme de la musique de cithare. C'est là un malentendu dont M^{me} Landowska est un peu responsable aussi, car elle a pris les mouvements beaucoup trop rapides, comme si elle cédait elle-même au délice de la vitesse qui fait tant de victimes parmi nos maîtres du clavier ; on n'a pu dès lors apprécier la grâce et l'énergie rythmique de ces danses, ni comprendre comment les « Vieux », les « Domestiques » ou même les « Jeunes Mariés » se seraient livrés à d'aussi invraisemblables ébats. Je sais ce que peuvent les circonstances et à quel point une nature d'artiste est sensible à l'impression du moment. Et si je me permets de dire que M^{me} Landowska est restée ce soir-là au-dessous d'elle-même, c'est que je la place très haut, bien au-dessus des virtuoses, même illustres, qu'auraient largement satisfaits les acclamations de la salle après le *Forgeron harmo-*

nieux de Haendel, ajouté au programme et enlevé dans un mouvement vertigineux et une miraculeuse netteté.

La partie vocale a été certainement la plus faible. Le quatuor vocal de Berlin a paru manquer d'homogénéité à l'égal des sociétés les plus illustres de Paris, et les madrigaux de Senfl, Marenzio, Sweelinck et Morley qu'il nous a chantés nous ont fait regretter dououreusement l'absence des chansons françaises du xvi^e siècle et de leurs nerveuses et délicates architectures, auprès desquelles tout le reste semble une copie épaisse et décolorée. Je ne sais pourquoi on n'a pas fait appel pour ce concert aux recueils admirables de M. Henry Expert. M^{lle} Else Rosenmund nous a présenté des mélodies italiennes de Cavalli, Carissimi et Marini, d'un contour agréable et facile, avec une voix délicate, quoique un peu fermée. Malgré ces légères réserves, ce concert a été, comme les précédents, fort intéressant pour les curieux, et en quelques-unes de ses parties fort beau. Il a été suivi d'un banquet tout fraternel où artistes et érudits ont choqué leurs verres en l'honneur de l'hospitalière cité helvétique ; le menu de ce banquet, qui reproduisait un ancien manuscrit de la bibliothèque universitaire de Bâle, était un chef-d'œuvre, car on y voyait alignées sur des portées, en guise de longues, brèves, semi-brèves et minimes, d'appétissantes rangées de barriques, cruches, chopes, poêles et poulettes en broche. Rien ne pouvait mieux présider à un festin musicologique que ces facétieuses équivoques. Je ne sais à qui revient l'idée de les avoir fait revivre en notre honneur. Ne serait-ce pas au Dr Bernoulli, le savant et aimable bibliothécaire dont nous avons pu apprécier, en mainte occasion, la bonne grâce et l'esprit ?

A l'unanimité, le congrès, avant de se séparer, avait maintenu à la présidence le Dr Kretzschmar, bien connu du monde savant et digne en tout point de ce témoignage d'estime et de sympathie. Une fort intéressante proposition de notre collaborateur M. Écorcheville, relative à l'extension du *Bulletin*, est, nous le croyons et l'espérons, sur le point d'aboutir : ce sera là une preuve éclatante de la vitalité des études musicales.

LOUIS LALOY.



LES CONCERTS

Concerts Lamoureaux : *La Forêt*, fantaisie symphonique de Glazounoff.

Chassés du Nouveau-Théâtre, les Concerts Lamoureaux ont trouvé asile dans la coquette salle de M^{me} Sarah Bernhardt, où l'on regrette seulement l'absence de ce cher promenoir propice aux rencontres et aux échanges d'impressions. Mais l'air est moins étouffé, les fauteuils sont moins serrés, les loges plus spacieuses ; les bousculades et les horions ne sont plus à craindre ; on peut écouter la musique en paix et sans trop souffrir de la tête, des jambes ou d'ailleurs. Le premier concert, qui a eu lieu le 7 octobre, nous offrait une œuvre nouvelle et remarquable à plus d'un titre : *La Forêt*, de Glazounoff. Le début m'avait charmé, avec ce chant aux inflexions chromatiques qui passe à tous les timbres doux de l'orchestre, flûte, cor, clarinette et cor anglais, et chante la mélancolie de la forêt russe, profonde, impénétrable et monotone. Malheureusement la suite ne répond pas à notre attente : on y trouve encore des passages délicieux, comme le chant

des Roussalki, suave et pâle, ou telle lente progression où l'on croit voir s'immobiliser, de branche en branche, les arbres sous la neige. Et la couleur orchestrale est toujours savoureuse, vive et subtile. Mais une intempestive fanfare, qui accourt en droite ligne de la Norvège de Grieg, vient tout déranger, et l'œuvre finit on ne peut plus malheureusement, sur des imitations d'oiseaux qui rappellent à la fois la *Symphonie pastorale* et *Siegfried*. Pourquoi faut-il que les maîtres russes, si raffinés et si bien doués pour l'évocation poétique, n'aient presque jamais le courage de rester fidèles à leur personnalité ? Quelle fâcheuse manie d'occidentalisme ou quelle mauvaise honte les pousse à se parer d'ornements étrangers ? La culture européenne, adoptée d'enthousiasme, sans critique ni discernement, fait beaucoup de tort à l'âme russe. Je ne parle pas de la musique seule, mais aussi de la politique et des mœurs. Ne désespérons de rien cependant : on peut attendre beaucoup d'une race capable d'impressions aussi fortes et sincères.

LOUIS LALOY.



LA MUSIQUE A BÉZIERS

La Vestale, tragédie lyrique en trois actes de MM. de Jouy et Spontini.

Il me paraît difficile, en général, de porter un jugement précis sur une œuvre musicale déjà vieille d'un siècle. Inséparable de l'époque qui la fit naître, elle nous force à nous y reporter, et, pour l'apprécier en juste connaissance de cause, à volontairement négliger tout ce que cent années d'évolution ont apporté de nouveau dans la musique. Mais la tâche est plus malaisée encore si cette œuvre n'est point représentée dans le cadre en vue duquel elle fut conçue et écrite.

J'ignore quels motifs déterminèrent M. Castelbon à nous donner, en août dernier, *la Vestale*. Fut-il séduit par ses innombrables ballets, théories de prêtresses, marches guerrières ? ou bien la perspective de n'avoir point de droits d'auteur à payer fit-elle seule pencher la balance ? Quoi qu'il en soit, la tragédie lyrique de Jouy et Spontini n'est pas une œuvre de plein air. Sans doute avez-vous lu ailleurs que le succès en fut triomphal et que des milliers de spectateurs délirants acclamèrent tumultueusement le Mécène biterrois. N'en croyez rien : l'accueil fut des plus frais, malgré la chaleur torride de cet après-midi d'été. Et la journée, commencée brillamment dans la gloire du soleil, faillit s'achever en désastre, quand on se décida à la retraite, alors que la nuit tombait et que, dans le crépuscule, s'agitaient encore sur la scène les danseuses et les figurants du ballet final. Si l'on songe que les cordes — comme l'infanterie, reine des batailles — avaient, toujours sur la brèche, mené le combat de tout en tout, et que par contre les lourds escadrons des cuivres n'avaient effectué que trop rarement leurs charges fulgurantes, l'on se demande ce que peut bien avoir entendu l'auditeur placé un peu loin de l'orchestre.

Cependant l'instrumentation de Spontini n'est pas à dédaigner. Contemporain de Beethoven, comme lui il procède des devanciers : Haydn, Gluck et Mozart. Mais chez le maître de Bonn, qui vivait à l'écart une vie laborieuse, la beauté de l'ensemble sonore vient surtout de la délicatesse et du fini des détails ; chaque instrument a son individualité propre bien que

solidaire des autres ; les entrées se répondent, s'étagent, s'enlacent avec un art extrême et tout à fait neuf. Et Beethoven agrandit le domaine de la sonate d'orchestre avec pour aboutissement cette fresque gigantesque : la symphonie avec chœurs. Chez Spontini, les mêmes causes (les grands drames d'alors : la Révolution française et les chevauchées de Bonaparte à travers l'Europe) produisent des effets de même ordre et toutefois si différents. Mêlé de près à la cour impériale, sa musique en reflète le faste et la pompe. Mais combien factice et conventionnelle ! Avec lui apparaissent ces grands ensembles de voix et d'instruments dont ses successeurs abusèrent. Ensembles qui nous paraissent aujourd'hui singulièrement ternes ou creux, du moins à en juger par les représentations de Béziers, et qui, à l'époque, devaient sembler puissamment sonores. En écoutant (il est probable que dans une salle fermée l'impression eût été meilleure), en écoutant, dis-je, ces instruments à archet dont — au plein air — l'effet était si déplorablement mince, archaïque et lointain, l'on regrettait le travail polyphonique, tous les dessous d'orchestre, qui, de nos jours, mettent si bien en valeur l'idée musicale.

Au surplus est-ce un ouvrage lyrique, quel qu'il soit, qui convient aux théâtres de plein air ? La réponse n'est pas douteuse : Non, puisque la musique, afin d'être entendue, doit se priver de ses effets de finesse pour ne procéder que par masses. Le succès éclatant de *Déjanire* et aussi de *Prométhée* — succès non renouvelé depuis — en est la meilleure des preuves. C'étaient là des tragédies avec musique de scène, dans lesquelles alternaient pour le plus grand plaisir du spectateur, le chant, la déclamation et la symphonie. Heures inoubliables que celles où M^{me} Segond Weber nous apparaissait dans *Déjanire* harmonieuse d'attitudes comme une statue grecque, et où Prométhée-de Max, semblable à quelque grand oiseau blessé, agitait en haut de la roche ses voiles pourpres comme des ailes sanglantes.

L'interprétation de *la Vestale* fut excellente, du moins en ce qui concerne le chant. M^{me} Paquot-Dassy, pathétique et douloreuse en blonde Julia, et M^{lle} Georgette Bastien, superbe grande Vestale, ont droit à tous nos éloges ; ainsi, du reste, que MM. Valentin-Duc, Licinius-Martial, Cazeneuve, confident tout à fait régence (déjà !), et Delmas, grand pontife aux gestes pleins de noblesse et particulièrement bien chantant. Je n'en puis dire autant de l'orchestre. Composé d'éléments disparates, il manquait de cohésion et fut d'ailleurs très mal dirigé.

Pour finir je veux signaler un anachronisme d'autant plus blâmable que les organisateurs de ces fêtes prétendent faire œuvre d'art. Sur le passage de Licinius rentrant victorieux dans Rome, l'on avait placé bien en vue du public une musique — harmonie civile ou musique militaire — dont les exécutants, costumés en Romains, soufflaient à pleins poumons dans des instruments tels que saxophones, trombones et autres inconnus — oh combien ! — à cette époque-là. Il serait cruel d'insister.

JEAN POUÉIGH.



COURRIER DE SAINT-PÉTERSBOURG

Les Soirées de musique contemporaine à Saint-Pétersbourg.

La Société des *Soirées de musique contemporaine*, dirigée par M. Alfred Nurok, en est aujourd'hui à sa cinquième année; elle fait connaître au public russe des œuvres nationales et étrangères, intéressantes et nouvelles pour la plupart.

Voici une liste des œuvres russes nouvelles qui ont été jouées la saison 1905-06 :

<i>Poème satanique</i> , op. 36	} Scriabine.
<i>Valse</i> , op. 38.	
<i>Romances</i> (inédites).	Karatyguine.
<i>Suite lyrique</i> , op. 32	} F. Blumenfeld.
<i>Glas funèbre</i>	
<i>Carillon</i>	} Withol.
<i>Quatuor</i> , op. 27.	
<i>Romances</i>	} Seniloff.
<i>Poème mystique</i> , pour alto, clarinette, harpe et harmonium.	
<i>4^e Quatuor en la</i> , op. 64	Glazounof.
<i>Variations</i> pour piano, sur un thème de Chopin.	Rakhmaninoff.
<i>Romances</i>	Lodyjensky.
<i>Chants géorgiens</i> , harmonisés par.	Karatyguine.
<i>Les Vendredis</i> , quatuor à cordes.	Rimsky, Glazounof, Liadoff.
<i>Sonate</i> pour piano et violon (inédite).	Kryjanowsky.
Quatre chants de la <i>Suite alexandrienne</i>	Kousmine.
<i>Petite suite</i> pour piano.	Medem.
Scène et arioso de la <i>Princesse lointaine</i>	Tchernoff.
<i>Romances</i>	Pokrovsky.
<i>Quartettino</i> pour instruments à cordes.	Pogojeff.

Voici maintenant ce qui a été joué parmi les œuvres modernes françaises :

<i>Quatuor en ré majeur</i>	C. Franck.
<i>Nocturne</i> (chant).	—
<i>Poème</i> pour violon, op. 25	Chausson.
<i>Pièce</i> en si mineur pour 2 pianos.	Guy Ropartz.
<i>Quatuor</i> , op. 10.	Debussy.
<i>Helvetia</i> , 3 valses pour piano	V. d'Indy.
<i>Poème des montagnes</i> , pour piano.	—
<i>Au bord de l'eau</i> ,	
<i>Rencontre</i> , } romances.	G. Fauré.
<i>Sérénade</i> ,	
<i>Trio</i> pour piano, violon et violoncelle, op. 2.	Roussel.

Si nous examinons les programmes des années précédentes, parmi les noms des compositeurs, nous voyons que les portes de ladite société sont largement ouvertes aux différentes écoles, aux différents courants de la musique russe; nous relevons les noms des jeunes auteurs de talent,

comme Th. Akimenko (*Quatuor* en ré majeur, *Idylle* pour flûte, *Pièces* pour piano, op. 27 et 28), N. Tcherepnine (*Romances*), élèves de Rimsky et de Balakiref, du conservatoire de Pétersbourg; Liadoff, Winkler, Withol, musiciens savants, professeurs au conservatoire de Pétersbourg; Rakhmaninoff, un des mieux doués de toute l'école jeune russe; Katouar, Rebikoff, Wassilenko, tous du conservatoire de Moscou; Scriabine, aussi du conservatoire de Moscou, représentant tout à fait l'influence occidentale et wagnérienne; Chtcherbatchef, élève de Balakiref, qui est connu aussi à l'étranger par ses œuvres de piano, et F. Blumenfeld, élève de Rimsky, excellent pianiste, qui écrit surtout pour son instrument.

Sans parler des tout jeunes gens, dont les tendances ne sont pas encore claires, comme Karatyguine, Medem (excellent pianiste), Seniloff, Medtner, Kryjanovsky et autres.

Les grands de l'école des cinq, comme Balakiref, Moussorgsky, Rimsky et celui qui se place immédiatement après eux, A. Glazounof, sont représentés par des œuvres peu connues ou nouvelles; par exemple on a joué le *Prélude et fugue*, op. 62, la 2^e *Sonate* pour piano de Glazounof, le 4^e *Quatuor*, op. 64, du même, etc.

Les années précédentes ont donné beaucoup d'œuvres françaises, et voici dans un aperçu général les ouvrages que nous relevons:

Debussy.	<i>Estampes</i> (piano).
—	<i>Petite Suite</i> (piano à 4 mains).
Fauré.	<i>Quatuor</i> , op. 15.
Franck.	<i>Sonate</i> pour piano et violon.
—	<i>Quatuor</i> .
—	<i>Quintette</i> .
—	Plusieurs œuvres de piano.
V. d'Indy.	<i>Poème des montagnes</i> } piano.
—	<i>Tableaux de voyage</i> } piano.
—	<i>Quatuor</i> en la mineur.
—	<i>Trio</i> , op. 29.
—	<i>Sonate</i> , piano et violon, op. 59.
Saint-Saëns.	<i>Suite</i> pour violoncelle, op. 16.
Dukas.	<i>Variations</i> sur un thème de Rameau.
—	<i>Sonate</i> en mi bémol (piano).
Chausson.	<i>Paysage</i> .
—	<i>Quelques danses</i> .
—	<i>Quatuor</i> .
V. Vreuls.	<i>Sonate</i> en si majeur (piano et violon).

On a exécuté aussi des romances de Debussy, Franck, Saint-Saëns, Fauré, Bourgault-Ducoudray et C. Benoît.

Des jeunes représentants de l'école française nous ne voyons encore que le nom d'A. Roussel qui figure sur ces programmes, où d'ailleurs l'école française est assez richement représentée.

A. N.



ÉCHOS.

A l'Opéra. — On annonce pour cette année les trois nouveautés suivantes : *Ariane*, de Jules Massenet et Catulle Mendès ; *la Fille de Ramsès*, de Paul Vidal, et *la Forêt*, deux actes de MM. Savard et Laurent Tailhade. Voilà une activité peu coutumière. M. Gailhard aurait-il, malgré tout, quelques inquiétudes sur le renouvellement de son privilège et voudrait-il y acquérir quelques titres ? Mais qu'est-il besoin de titres à un homme qui se vante de si hautes protections ?

A l'Opéra-Comique. — Toujours infatigable, M. Albert Carré nous promet pour bientôt les œuvres suivantes :

Les Armaillés, 2 actes, de M. G. Doret (interprètes : M^{me} Lamare, MM. Dufranne, Devriès et Guillamat) ;

Le Bonhomme jadis, un acte, de M. Jaques Dalcroze (M. Fugère, M^{me} Mathieu-Lutz, M. Francell) ;

Madame Butterfly, 3 actes, de Puccini (M^{me} Marg. Carré, MM. Clément, Jean Périer, Cazeneuve, Francell, Huberdeau), qui sera accompagnée sur l'affiche de *la Légende du point d'Argentan*, un acte, de M. Fourdrain (M^{mes} Friché, Vallandri, MM. Lucaleau et Azéma).

Viendront ensuite dans un ordre qui n'est pas déterminé :

Ariane et Barbe-Bleue, 3 actes, de Maurice Maeterlinck, musique de Paul Dukas, dont la principale interprète sera M^{me} Georgette Leblanc ;

Circé, 3 actes, de E. Haraucourt, musique de MM. Hillemacher (M^{mes} Vix, Thiéry, Brohly, MM. Dufranne, Devriès et Vieuille) ;

Le Songe d'une nuit d'automne, un acte, de M. d'Annunzio, musique de M. Torre-Alfina, avec M^{me} Felia Litvinne ;

Fortunio, 3 actes, d'après *le Chandelier*, de Alf. de Musset, musique de A. Messager (M^{me} Marg. Carré, MM. Fugère, Dufranne, etc...) ;

Nail, 3 actes, de Jules Bois, musique de J. de Lara, dont le principal rôle sera rempli par M^{me} Emma Calvé ;

Le Chemineau, 4 actes, de J. Richepin et Xavier Leroux ;

Solange, 3 actes, de M. Salvayre ;

Léone, 3 actes, de Samuel Rousseau ;

Chiquito, 3 actes, de M. Nouguès ;

Le Maître, 3 actes, de Fernand le Borne ;

Habanera, 3 actes, de M. Laparra ;

Myrtil, 2 actes, de M. Garnier ;

Ghyslaine, un acte, de M. Marcel Bertrand ;

Fleur de Neige, de Rimsky-Korsakow ;

Ib et Christine, de Léoni.

Concerts Lamoureux. — Voici le programme de la séance de réouverture des concerts Lamoureux, qui a eu lieu dimanche 7 octobre, à 3 heures, au théâtre Sarah Bernhardt :

1 ^o	Ouverture de <i>Tannhäuser</i> .	Wagner.
2 ^o	<i>Symphonie en sol mineur</i> .	Mozart.
3 ^o	<i>La Forêt</i> , poème symphonique (1 ^{re} audition).	Glazounof.
4 ^o	<i>Pelléas et Mélisande</i> , suite d'orchestre.	G. Fauré.
5 ^o	<i>Aphrodite</i> , prélude du 4 ^e acte (1 ^{re} audition).	C. Erlanger.
6 ^o	<i>L'Apprenti sorcier</i> .	P. Dukas.
7 ^o	Ouverture d' <i>Egmont</i> .	Beethoven.

Le programme du 14 octobre comprendra la *Symphonie pastorale*, l'*Après-midi d'un Faune* et les *Préludes* de Liszt.

L'orchestre de M. Chevillard fera ensuite une tournée de 13 jours en Allemagne et à son retour, le 28 octobre, il fera entendre l'*ouverture* de *Manfred*, la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven, les *Adieux* de Wotan, chantés par M. Frölich, et une œuvre pour piano et orchestre avec M^{me} Carreno.

Schola Cantorum. — Les cours ont repris le lundi 1^{er} octobre, sous la direction de M. Vincent d'Indy qui faisait passer lui-même les examens d'admission. L'affluence des élèves a été telle que dès le 25 septembre le registre des inscriptions était clos.

Soirées d'art. — Les concerts commenceront le jeudi 8 novembre, à la salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes, par un festival Beethoven, avec le concours de M^{me} Jane Bathori, de M. Jean Batalla et de la société le *Double Quintette*. Le deuxième concert aura lieu le 15 novembre et sera un festival Saint-Saëns (M^{me} G. Vicq, MM. Diémer et Staub, le *Double Quintette*).

Société philharmonique. — La Société philharmonique de Paris, dont M. Rey a assumé seul la direction après la dissolution du comité, donnera cet hiver douze concerts à la salle des Agriculteurs.

Sont engagés : le quatuor Joachim (14, 17 et 18 novembre) ; les quatuors Hayot; Capet, de Paris; Sevcik, de Prague ; le violoniste Kubelik, qui donnera le 12 mars avec le pianiste Goll une séance de sonates pour violon et piano ; le trio Cortot-Thibaud-Casals ; M. Harold Bauer ; enfin, en avril, un festival Planté qui sera en réalité un festival de pianistes, puisque l'on entendra avec le célèbre virtuose, dans des œuvres à 2, 3 et 4 pianos, MM. Risler, Cortot et quelques autres maîtres non moins réputés.

Société Bach. — La Société J.-S. Bach, sous la direction de M. Gustave Bret, donnera, la saison prochaine, six concerts mensuels d'abonnement avec soli, orchestre et chœur, pour lesquels elle s'est assuré le concours d'artistes français et étrangers les plus réputés. Au programme du premier concert, fixé au vendredi 16 novembre, figurera la première partie de la *Passion selon saint Jean*, avec le célèbre ténor allemand George Walter dans le rôle de l'Evangéliste.

Les demandes d'inscription ou de renseignements peuvent être adressées dès maintenant à M. Daniel Herrmann, 9 bis, rue Méchain.

Biarritz. — Les concerts classiques du casino de Bellevue, à Biarritz, obtiennent un grand succès sous l'habile direction de M. Steck, par l'excellence de son orchestre et ses programmes composés des chefs-d'œuvre de maîtres classiques et modernes. — Parmi les artistes qui ont prêté leur concours, nous citerons un jeune violoniste de 11 ans, Roger Schickel, qui a enthousiasmé le public en exécutant le *Concerto* de Paganini avec une virtuosité et un style parfaits ; voilà une nature d'artiste possédant tous les moyens et tous les dons pour arriver à faire une brillante carrière de soliste, d'autant plus qu'il a pour maître son oncle M. Henri Schickel, le distingué soliste des concerts Chevillard.

Théâtre et politique. — De l'*Echo de Paris*, ces réflexions sur les rapports du théâtre et de la politique :

« En indiquant l'autre jour qu'un théâtre lyrique, doté d'une subvention de 200.000 fr., était obligé de donner plus de 200.000 fr. de places aux politiciens, M. André Messager a dévoilé un des abus dont le public ne se

doute pas, mais qui est des plus réels. Abus qui n'est pas spécial à l'Opéra Comique, mais à tous les théâtres subventionnés. Après les permis de circulation sur les chemins de fer, les entrées aux courses et autres prébendes, les députés estiment que le théâtre doit être gratuit, non seulement pour eux, mais aussi pour les électeurs, auxquels ils offrent les places mises à leur disposition. Dans ces conditions, vous voyez où passe la subvention ; si grosse qu'elle soit, elle est toujours trop petite. Et si Antoine, avec un beau geste, avait, en un jour de dédain, refusé les 100.000 fr. affectés à l'Odéon, il a eu raison de ne pas s'entêter. C'est lui qui, en fin de compte, se fût trouvé, comme un vulgaire budget, en déficit. Plaignons les directeurs de théâtres subventionnés, mais ne plaignons pas seulement les directeurs de théâtres parisiens. Le mal s'étend jusqu'en province. Là, ce n'est plus l'Etat, mais les municipalités qui subventionnent. Et, en échange de la somme qu'on leur alloue, que ne demande-t-on pas aux directeurs ? Quelquefois le tiers des places, quelquefois la moitié. J'ai eu récemment sous les yeux le cahier des charges d'un théâtre d'une grande ville de Normandie. C'est à faire frémir. Le directeur est l'homme lige du maire et de la municipalité. Il a tous les devoirs ; il n'a aucun droit. Depuis le concierge jusqu'au premier ténor, tout le monde doit plaire à la municipalité. Et je ne serais pas étonné si l'on demandait au directeur ses opinions politiques. Ne vous étonnez donc pas si tant de directeurs de province ne vont même pas quelquefois jusqu'à la fin de la saison théâtrale. Avant de commencer, ils sont condamnés. On cherche toujours pourquoi le théâtre se meurt en province. Voilà une des principales raisons. Le billet de faveur coûte cher aux directeurs. La subvention de faveur les ruine. Ce n'était peut-être pas pour arriver à ce résultat qu'on a institué la liberté du théâtre. »

Concours de composition musicale. — L'administration du *Carillon*, publication pour musique militaire, ouvre un concours de composition musicale, auquel les compositeurs de tous les pays peuvent prendre part (2.500 francs de prix).

Les diverses épreuves portent sur des œuvres d'orchestre symphonique, d'harmonie et de fanfare.

Le règlement sera envoyé sans aucun frais à toute personne qui en fera la demande à M. Em. Strauwen fils, rue Albert, 41, Bruxelles-Nord (Laeken).

La fin de la Lépreuse. — On se souvient de la guerre engagée, depuis plus d'un an, autour de cette pièce, entre deux auteurs tenaces et un directeur qui leur semblait peu pressé. Nos amis Henry Gauthier-Villars, Willy et l'Ouvreuse marchèrent comme un seul homme au secours de MM. Henry Bataille et Sylvio Lazzari ; et l'incident, porté devant la ci-devant Chambre des députés, y fut l'occasion d'un jovial débat, bien digne de cette assemblée de beaux-esprits. M. Albert Carré vient de mettre fin à tout ce tumulte en adressant la lettre suivante au belliqueux M. Bataille :

Paris, 23 septembre.

Comme je vous l'ai télégraphié hier, il ne serait possible de songer à Mlle Garden pour le rôle d'Arlette que si nous pouvions commencer dès à présent les études de la *Lépreuse*.

Or, vous savez bien que je n'ai pas à ma disposition le matériel nécessaire. Je me suis informé à la copie. On va aussi vite que possible, mais je n'aurai les rôles des artistes que dans une quinzaine de jours, et il faudra s'occuper ensuite de copier les chœurs, l'orchestre, ce qui demandera un

mois. La *Lépreuse* ne pourrait donc passer que vers le 15 décembre au plus tôt.

Or l'engagement de M^{me} Garden expire le 31 décembre, et je n'ai aucunement l'intention de le prolonger. Du reste, elle ne pourrait y consentir (elle me l'a dit) que jusqu'au 15 janvier. Cela n'en vaut donc pas la peine.

Je ne donnerai pas la première d'une pièce avec une artiste obligée de quitter son rôle quinze jours après.

Du reste, cette question n'est que subsidiaire.

Ce qui me fait vous écrire, c'est le ton général de votre lettre. Il y règne un tel esprit de rancune et de méfiance que je déclare toute collaboration impossible dans ces conditions. Je ne m'assoirai pas à l'avant-scène entre deux auteurs nourrissant contre moi de tels ressentiments. La vie n'y serait pas possible et je n'y supporterais certainement pas les petits mots qui vous échappent un peu trop souvent dans votre correspondance, mon cher monsieur Bataille.

J'estime qu'il est temps, pour ma dignité et pour la vôtre, d'en rester là.

J'ai fait, de la meilleure foi du monde, quoi que vous puissiez penser ou dire, tout ce qui était en mon pouvoir pour vous donner satisfaction. Les maquettes des décors et des costumes qui vous ont été soumises auraient dû vous démontrer que je ne montais pas la pièce dans le but de la faire *crouler*. Je ne me connais pas une âme aussi noire.

Je n'agissais point *par ordre*, mais par pure sympathie pour vous. Puisque vous n'avez rien compris au bon mouvement qui m'a porté vers vous le 12 août dernier, il me reste le droit de le racheter. Il m'en coûtera 6.000 francs ; mais je ne serai plus exposé, du moins, à recevoir des lettres du genre de celle que vous m'avez adressée hier.

M. Lazzari est à Paris. Il pourra aller toucher — dès demain lundi — l'indemnité à laquelle tous deux vous donne droit la réception de votre pièce.

Je lui abandonnerai en outre toute la copie commencée et je me charge d'indemniser le peintre et le dessinateur pour leurs maquettes.

Veuillez, etc.

ALBERT CARRÉ.

Concerts classiques du Théâtre Moderne. — Ces concerts auront lieu les mercredis et samedis à 5 heures et seront inaugurés à la fin de ce mois.

Au programme, exécution complète des œuvres de musique de chambre de Beethoven, Schumann, Mozart, Schubert, Mendelssohn et des plus intéressantes compositions de Bœllmann, Borodine, Brahms, Debussy, Fauré, Franck, Grieg, Lalo, Saint-Saëns, etc.

Le concert du 24 octobre sera consacré aux œuvres de Wagner avec le concours de M^{me} Kutscherra.



PUBLICATIONS RÉCENTES

Claude Debussy : Cortège. — *Ballet*. Extraits de la *Petite Suite*. Transcription pour piano à 2 mains, par F. Durand. Paris, Durand et fils.

— *La Fontaine*. — *Les Cheveux*. — *La mort de Pelléas*. Transcription pour piano à 4 mains par Léon Roques.

Paul Dukas : Villanelle, pour cor et orchestre. Paris, Durand et fils.

- Émile Frey** : *Scherzo*, pour le piano. Paris, Durand et fils.
- Vincent d'Indy** : *Prélude* du 3^e acte de *Fervaal*. Transcription à 2 pianos, par G. Choisnel. Paris, Durand et fils.
- Jean-Philippe Rameau** : *Airs tirés des œuvres complètes*. Deux recueils. Paris, Durand et fils.
- Camille Saint-Saëns** : *Le Fleuve* (G. Audigier). Paris, Durand et fils.
Tarentelle, pour flûte et clarinette, avec accompagnement d'orchestre. Paris, Durand et fils.
- Gustave Samazeuilh** : *Une étude symphonique* (d'après *la Nef*). Paris, Durand et fils.
- Jean-Baptiste Senaillé** (1687-1730) : *Sonates* pour violon et clavecin. Revision par Vincent d'Indy. Paris, Durand et fils.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois

PARIS (II^e Arr^t)

ORGANISATION DE CONCERTS

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

Mercure musical, 1^{er} octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

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

La Revue du Mois

Paraît le 10 de chaque mois et donne 128 pages in-8°

C'est une publication sérieuse n'ayant rien de spécialement technique, mais s'adressant à tout le public instruit qui s'intéresse aux questions scientifiques, littéraires, économiques, sociales, coloniales et militaires. Les articles de fond sont dus à des hommes hautement compétents. Une chronique termine chaque livraison. Les rubriques en sont nombreuses et variables suivant les mois ; les collaborateurs de la Revue y tiennent le public au courant de ce qui se passe d'essentiel dans le monde des idées. La *Revue du Mois* est imprimée sur papier glacé de façon à donner beaucoup de matière sous une forme à la fois élégante et aussi peu encombrante que possible. Chaque livraison renferme au moins six articles de fond.

Directeur : Émile BOREL, professeur à la Sorbonne

DÉPÔT GÉNÉRAL DE LA REVUE :

Librairie LE SOUDIER, 174, boulevard Saint-Germain

LA LIVRAISON : 2 FR. 25

Abonnement	PARIS . . .	Six mois, 10 fr.	"	Un an, 20 fr.	"	
	FRANCE . . .	—	11 fr.	"	— 22 fr.	"
	UNION POSTALE.	—	12 fr. 50	—	25 fr	"

**

The Musiclovers Calendar

Volume I

DECEMBRE MCMV

Numero I

TABLE DES MATIÈRES

Calendar and Anniversaries

The Music of To-morrow

Julius Rontgen

The Uplift of Music

The Musical Year :

New York

London

Paris (*en français et en anglais*)

Berlin

Dresden

Milan

St. Petersburg

America's Army of Musiclovers

Essay

Biographical Notes and Sketches, with Portraits :

Agathe Backer-Grondahl

Arthur Foote

Emile Sjögren

André Messager

Arthur Farwell

Edward Marc Dowell

G. W. Chadwick

Bibliography

Compositions, 1905—A selected list

Cadenz to the first and third movements of Beethoven's G major

Piano Concerto, from manuscript

Lawrence Gilman

Jacques Hartog

Mrs. H. H. A. Beach

Nicolas Gatty

Louis Laloy

J. C. Lusztig

Albert Noll

Aldo Franchetti

N. Findeisen

Victor Herbert

E. A. Baughan

Published by The Musiclovers Company at 37 St. Botolph Street, Boston, U.S.A. MCMV

vente au Bureau du Mercure Musical, 2 rue de Louvois, PARIS (2^e)

Prix : 2 fr. 50

Seine-Port (Seine-et-Marne). Ligne de P.-L.-M., gares de Cesson et de Saint-Fargeau. A louer pour la saison d'été, maison meublée, avec grand jardin, situation merveilleuse au milieu des forêts. S'adresser au bureau du journal, 2, rue de Louvois, Paris, II^e.

— **A vendre** un violon d'Amati authentique. Prix : 4500 fr. S'adresser au bureau du journal, 2, rue de Louvois, Paris, II^e.

— **A vendre** un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser 2, rue de Louvois.

— **A vendre** Viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser 2, rue de Louvois.

— **A vendre** superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS PARIS CHANT MM.

Stéphane Austin, du Théâtre de la Monnaie. Leçons de chant. 108, rue du Bac.

Victor Blanc, 50, avenue de Ségur (des Concerts Lamoureaux). Leçons de chant.

Boucrel, des Concerts Colonne. Leçons de chant. 27, rue des Batignolles.

Mmes

Mathieu d'Ancy, 11, Grande-Rue, Sèvres. Leçons particulières de chant.

Marguerite Babaïan. Leçons de chant. Répertoire français, allemand et russe, 14, rue Poisson.

A. Bärwolf-Danis. Cours et leçons particulières. 60, boulevard de Clichy.

Éléonore Blanc, 71, rue Lafayette. Cours d'ensemble vocal : Mlle E. Blanc et M. Henry Eymieu. Le vendredi à 4 h.

Bourgarel-Baron, 111, boulevard Port-Royal, Professeur de chant. Soins et hygiène de la voix.

Louis Brisset. Cours et leçons de solfège et de chant, 8, rue Garancière.

Camille Fourrier, 157, rue du Faubourg-Saint-Honoré. Cours et leçons de chant.

Holmstrand, de l'Opéra-Comique. Leçons de chant. 88, boulevard des Batignolles.

Kikina, 1, rue Yvon-Villarceau. Leçons de chant en français et en russe.

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

Fanny Lépine. Cours et leçons de chant. 89, boulevard Malesherbes.

De Valgorge. *Le lied français*, cours de style vocal, sous la direction des plus célèbres compositeurs français. Mercredi et samedi, de 4 à 6 h., salle Pleyel, 22, rue Rochechouart.

ORGUE ET HARMONIE MM.

G. Bret, suppléant de Widor à St-Sulpice. Cours et Leçons d'orgue, harmonie, composition, grand orgue Cavaillé-Coll à la disposition des élèves. 35 bis, rue de Fleurus.

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

Eugène Gigout, 113, avenue de Villiers. Cours et leçons d'orgue, d'improvisation et de plain-chant, fondés en 1885. — Grand orgue de Cavaillé-Coll à la disposition des élèves.

Eug. Lacroix, organiste de St-Merri et des Concerts Lamoureaux. Leçons d'orgue, harmonium, piano, plain-chant, harmonie, contrepoint et composition. 154, boulevard Magenta.

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

A. Sérieyx, 108, avenue de Wagram. Harmonie, contrepoint et composition.

PIANO

MM.

Ed. Bernard, 27, rue Lepic. Cours et leçons de piano.

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

G. Jaudoin, 112, boulevard Rochechouart. Leçons particulières : salle Herz, Cours chez Érard.

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

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennelettes, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Raoul Pickaërt, 11, rue du Delta. Leçons de solfège, chant, piano et orgue.

Daniel Rogerie, 7, avenue Taillade. Leçons particulières de piano, solfège, harmonie.

Georges Sporek. Piano, harmonie, composition. 26, rue Grange-Batelière.

René Vanzande, pianiste-compositeur, 38, rue Laborde. Leçons de piano, harmonie, contrepoint et fugue.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon. Cours et leçons de piano.

Mmes

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

P. Landormy, 30, rue Saint-Sulpice. Cours et leçons particulières de piano.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Neveu, 8, rue Mouton-Duvernet. Leçons de piano et solfège.

A. Souberbielle, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

Mlles

Chouchik Babaïan. Piano et accompagnement, 14, rue Poisson.

Berthe Duranton, 11, rue Saint-Lazare. Officier d'Académie. Leçons de piano et cours de musique d'ensemble.

Fanny Laming, 18, rue Godot-de-Mauroi, et 101, avenue de Villiers. Cours et leçons de piano et de musique.

VIOLONCELLE

MM.

de Bruyn, 118, rue de la Pompe. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

Marnell, 51 bis, avenue de la République. Violoncelle solo des Concerts Lamoureaux. Leçons de violoncelle.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

Louis Bailly, 22, rue Chauchat, 1^{er} prix du Conservatoire. Leçons d'alto, violon et accompagnement.

ÉCOLE BEETHOVEN, dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Préparation aux examens des Ecoles normales.

1^{re} Section : Amateurs ; — 2^e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3^e Section : Cours par correspondance.

E. Borrel, 11, rue des Halles. Concertiste. Leçons de violon.

Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

Edouard Bron, 30, rue de Naples. Leçons de violon et d'accompagnement.

H. de Bruyne, des Concerts Lamoureaux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

R. Durot, 22, rue Baudin. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement. 207, boulevard Saint-Germain.

Herwegh, 3, avenue Bosquet. Leçons de violon. Concerts.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

Henry Schickel, des Concerts Lamoureaux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

Joseph Seligmann, prix Joachim de l'Académie royale de Berlin. Leçons de violon et d'accompagnement. 33, rue de Tocqueville.

CLARINETTE

M.

Stiévenard, des Concerts Lamoureaux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement. 24, rue Rabelais

Mlle Lacharrière, Piano, accompagnement. 7, rue des Archers.

PAU

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

TOULOUSE

M. Omer Guiraud. Orgue, harmonie. 18, rue Saint-Bernard.

École Beethoven, dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1^{re} Section : Amateurs ; — 2^e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3^e Section : Cours par correspondance.

MERCURE DE FRANCE

26, rue de Condé, PARIS

PARAÎT LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS

SEIZIÈME ANNÉE

Littérature, Poésie, Théâtre, Musique, Peinture, Sculpture, Philosophie, Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages, Bibliophilie, Sciences occultes, Critique, Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

La **Revue de la Quinzaine**, qui occupe plus du tiers de chacune des livraisons, comprend un roulement d'environ cinquante rubriques ; elle s'alimente à l'Etranger autant qu'en France, offrant ainsi un nombre considérable de documents, et constitue une sorte « d'Encyclopédie au jour le jour » du mouvement universel des idées.

Prix du numéro : France, 1 fr. 25 net ; Etranger, 1 fr. 50

ABONNEMENT :

<i>France</i>		<i>Etranger</i>	
UN AN	25 fr.	UN AN	30 fr.
SIX MOIS	14 fr.	SIX MOIS	17 fr.
TROIS MOIS	8 fr.	TROIS MOIS	10 fr.

SEIZIÈME ANNÉE

Nouvelle série. — Format agrandi.

L'ERMITAGE

Revue de Littérature et d'Art, paraissant le 15 de chaque mois.

Directeur : Édouard Ducoté.

Secrétaire : Charles Verrier.

Comité de Rédaction : Remy de Gourmont, André Gide.

Le numéro : UN franc.

ABONNEMENT FRANCE, UN AN, 10 fr. ; SIX MOIS, 5 fr. 50.
 ÉTRANGER, UN AN, 12 fr. ; SIX MOIS, 6 fr. 50.

Envoi d'un Spécimen sur demande accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : 38, rue de Sèvres, 38, PARIS

CHRONIQUES DE L'ERMITAGE

Chronique générale mensuelle, par M. ANDRÉ GIDE. — Les Poèmes, par M. VIELÉ GRIFFIN. — Les Arts, par M. MAURICE DENIS. — La Musique, par M. JACQUES-ÉMILE BLANCHE. — Philosophie, Critique, par M. MICHEL ARNAUD. — Les Romans, par M. HENRI GHÉON. — Le Théâtre, par JACQUES COPEAU.

REVUE GÉNÉRALE

DE

BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE

Paraissant tous les Mois

sous la Direction de Victor DAVE

et la collaboration de H. BAGUENIER-DESOMBEAUX, E. BAILLY, L. BONNEFF, G. BROCHER, Lieutenant-Colonel B. G. DEMONBYNES, C. FAGES, Dr A. FERENCZ, A. VAN GENNEP, G. GIROUD, Dr L. LALOY, A. LANTOINE, C. LE BON, A. MONTOUX, MONY-SABIN, P. de MORTILLET, ED. OLIVIER, E. POTIER, P. ROBIN, G. SOREL, V. de WÉPINNES, etc., etc.

ABONNEMENTS { Un An : France, Algérie, Tunisie 10 francs
 — Etranger et Colonies 12 —

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : 10, rue Servandoni, Paris (VI^e)

Le Mercure Musical

2, rue de Louvois, 2, PARIS (II^e)

Directeurs : Louis LALOY et Jean MARNOLD

Principaux Collaborateurs :

Pierre AUBRY, René d'AVRIL, Charles BORDES, Raymond BOUYER, Michel BRENET, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René de CASTÉRA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNÉLIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Edmond FLEG, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy de GOURMONT, Paul GROSFILS, Vincent D'INDY, Gaston KNOSP, Pierre LALO, Fr. de LACERDA, Lionel de la LAURENCIE, Ch. LÉANDRE, Gustave LYON, C. de MALARET, Octave MAUS, Paul MAZON, Jacques MERALY, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande de POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Jacques REBOUL, Odilon REDON, du ROBEC, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis de SERRES, Martial TENEZO, Joseph TRILLAT, Emile VUILLEMOZ, C.-M. WIDOR, Colette WILLY.

REVUE DU MOIS :

Moyen âge : Pierre AUBRY.

Renaissance : Henry EXPERT.

XVII^e et XVIII^e siècle : Lionel de la LAURENCIE.

Folk-lore : Pierre AUBRY.

Science et théorie musicales : Jean MARNOLD.

Allemagne : Romain ROLLAND.

Angleterre : X.-Marcel BOULESTIN.

Belgique : Paul GROSFILS.

Bohême : William RITTER.

Espagne et Portugal : Fr. de LACERDA.

États-Unis d'Amérique : Ch.-M. LÖFFLER.

Italie : Romain ROLLAND.

Norvège et Danemark : Magnus SYNNESTVEDT.

Russie : A. NOUROK.

Suède : André PIRRO.

Suisse : E. ANSERMET.

Orient : Pierre AUBRY.

DÉPOSITAIRES DU « MERCURE MUSICAL »

PARIS.

FLAMMARION et VAILLANT :

Galeries de l'Odéon.

36 bis, avenue de l'Opéra.

20, rue des Mathurins.

BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.

BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.

FLOURY, 1, boulevard des Capucines.

LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.

MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.

REY, 8, boulevard des Italiens.

STOCK, place du Théâtre-Français.

KIOSQUE 70, 10, boulevard Saint-Denis.

— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.

— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galeries du Commerce.

Clermont-Ferrand : SOULACROUP-LIGIER, 11 bis, rue Pascal.

Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président Carnot.

Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.

Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.

Nice : BELLET, 35, boulevard Dubouchage.

Nîmes : THIBAUD.

Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.

Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.

Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.

Valence : DUREAU.

ÉTRANGER.

Anvers : O. FORST, 69, place de Mier.

Bruxelles : SPINEUX, 62, Montagne-de-la-Cour.

Gênes : RIECI et Cie, 43, Galeries Mazzini.

Madrid : FERNANDO FE, 2, Carrera de San Jeronimo.

Strasbourg : WOLF, 24, rue de la Mésange.

Stuttgart : O. EISELE, 26, Bapserwaldstrasse.

— 5361-6
71