

rétées de médaille antique, et très beau dans son immobilité.

Dans les concerts, je le rencontrais souvent, accompagné par sa dernière femme, ancienne danseuse, Mlle Zevaco, je crois. On les rencontrait aussi à trois : Berlioz, sa femme et sa belle-mère.

De lui que de choses à dire : — ce magnifique profil de camée, d'empereur romain, cette chevelure à volutes, à replis de coquille, comme modelée dans de l'or bruni, cette bouche profondément creusée par l'ironie... Et dans sa musique, quelles étonnantes différences de niveau : — sublime, puis tout d'un coup perdant pied, et tombant dans la plus plate vulgarité : tantôt on croit entendre une vieille ouverture française du temps de Berton (certains passages des *Francs-Juges*, *le Bal*), — tantôt on se sent emporté vers les cimes les plus hautes de l'idéal, on se sent transporté dans l'Empyrée ; — et puis le voilà qui devient laid à faire peur (*Menuet des follets*), ou tout à fait italien, (*Lacrymosa du Requiem*) : véritable Protée, aussi sphinx dans sa musique que dans sa personne... ne serait-il pas assez juste d'établir une comparaison entre lui et son ami Shakespeare ? — Quand on lit ses partitions, on dirait l'ouvrage d'un enfant, puis à l'orchestre tout prend forme, tout s'éclaire, se colore : c'est le génie même !

Berlioz, mauvais musicien, confus, diffus, tout ce que vous voudrez, puis sa flamme vous éblouit, sa puissance vous étirent de la tête aux pieds, et vous êtes terrassé par le Dieu. C'est un poète merveilleux avec peu d'orthographe, c'est un grand peintre qui dédaigne ou qui ne sait pas le dessin : ne peut-on pas aussi le comparer à Delacroix ?

Une de ses plus belles choses est peu connue : c'est sa *Marche Triomphale*.



A Paris il était vraiment malheureux, tête de turc des petits journaux qui alors étaient bien plus méchants qu'aujourd'hui, et, sans la ténacité et la merveilleuse divination d'Edouard Colonne n'est-il pas vrai que les Parisiens en seraient encore à ignorer la *Damnation de Faust* ? — Je puis en parler savamment : mon ouverture de Mazeppa, jouée au Châtelet en 1876, m'a donné l'occasion d'assister à plusieurs répétitions du chef-d'œuvre de Berlioz, et c'était un spectacle merveilleux que de voir Colonne guider et enseigner son orchestre.

Paganini déjà avait été un précurseur lorsque dans sa lettre d'envoi de 10,000 ou 20,000 francs, je ne sais plus, il disait : « Beethoven mort ; il n'y avait que Berlioz qui pouvait le faire revivre. » (1)

Je me rappelle avoir lu dans la Gazette musicale de Schlesinger le fac-similé de la lettre de Paganini et celui de la réponse de Berlioz, qui commençait ainsi : — « O grand artiste ! » — Dans l'écriture de Berlioz les lettres sont très allongées.

J'étais à l'Opéra-Comique, lors de la première audition de la *Damnation*. Si je me souviens bien, la salle était presque vide, et il faisait un froid ! et le froid était autant moral que physique, le public était gelé, à l'orchestre nous étions disséminés ça et là, et je crois que Berlioz n'y revint pas. C'est de lui qu'on peut bien dire : « *Sic vos non vobis.* »

(A suivre).

Georges MATHIAS.

L'IDÉE MUSICALE

Une idée musicale est une succession de sons s'enchaînant suivant certaines règles, et offrant à l'oreille un sens complet.

Les sons musicaux diffèrent des sons articulés en

(1) Beethoven spento, non c'era che Berlioz che poteva farlo rivivere.

ce qu'ils ne présentent à l'esprit aucune image sensible, et ne rappellent la forme d'aucun objet. Une idée musicale doit être essentiellement considérée comme une *perception*. Elle est elle-même. Les règles qui gouvernent la connexion des sons ont leur double raison d'être dans notre organisation et dans nos habitudes artistiques. Celles qui appartiennent à la première catégorie, dépendent uniquement de notre constitution physique, et sont, par là même : *universelles*, l'homme, avec ses différents degrés de civilisation, ayant partout la même constitution physique ; *invariables*, les individus ne se transformant d'une manière appréciable qu'au bout de périodes si longues qu'elles peuvent être considérées comme de durée infinie ; *nécessaires*, car sans elles la musique ne pourrait exister. Comme exemples de ces règles, on peut donner l'obligation dans laquelle se trouve le compositeur de n'employer que les sons perceptibles à l'oreille humaine, de ne donner à la voix que les notes qu'elle est capable de produire ; de ne se servir que de dessins rythmiques à formes définies et facilement appréciables ; harmoniquement, de n'employer que des intervalles à rapports mathématiques déterminés.

Les lois qui dépendent de nos habitudes artistiques sont de toute autre espèce : résultantes d'une éducation séculaire, elles varient avec nos mœurs particulières, elles diffèrent avec l'époque, le pays et la race. Plusieurs d'entre elles, acceptées il y a quelques années encore, sont maintenant tombées en désuétude ; beaucoup d'autres, inconnues ou rejetées jusqu'à ce jour, tendent à être admises et à prendre force de règles. La tâche de nos écoles modernes consiste à inculquer ou à imposer au public de nouveaux principes, de nouvelles méthodes de composition, destinées sans doute à disparaître quelque jour comme leurs devancières, mais qui, actuellement, ont une influence considérable sur toutes les productions musicales contemporaines.

Une idée musicale donne à l'oreille la sensation d'un tout complet ; autrement dit, chaque succession de sons constituant une idée tend à une conclusion, à un point de repos, indiqué par une cadence. Pour être aisément saisie par l'auditeur, une idée musicale doit être relativement courte. Elle comprend ordinairement 2, 4, 6 ou 8 mesures.

Lorsqu'elle a été présentée, ses développements suivent. C'est dans la facture des développements que réside en grande partie le charme et le pouvoir de la musique pure (et par musique pure nous entendons celle qui n'est astreinte à aucun texte, à aucune poésie en un mot la musique instrumentale).

Développer l'idée, faire étinceler ses mille facettes, la parer des plus brillantes couleurs, la plier, comme une étoffe souple et soyeuse, pour la déployer ensuite, et l'étaler dans toute sa richesse, la faire gracieuse, triste, languissante, lui rendre sa vivacité première pour l'alanguir de nouveau, forcer l'auditeur charmé à la suivre dans ses variations, à la perdre, à la retrouver, à la chercher encore, voilà l'essence, le propre de la musique, le secret merveilleux de l'intérêt qu'elle nous offre, du charme irrésistible qui nous conquiert, de ce plaisir artistique de qualité si rare qu'elle seule peut nous assurer.

Pour avoir la notion exacte de ce qu'on appelle le développement musical d'une idée, il faut étudier spécialement les Pères de la musique moderne : Haendel et Bach. C'est dans ce dernier surtout, dans ses suites, ses inventions, son clavecin bien tempéré, et particulièrement dans ses fugues que le développement d'une idée peut être suivi avec intérêt et profit. C'est là qu'on peut admirer l'inépuisable fécondité avec laquelle, d'un thème de 2, 3, 4 ou 6 mesures, il tire des pages entières, sans un moment de faiblesse, sans l'ombre d'une hésitation ou

d'un doute sur le choix de l'ornement à écrire et l'excellence de la route à suivre.

C'est un plaisir, et un très grand, de retrouver, mesure par mesure, phrase par phrase, l'idée musicale, donnée à travers les développements de rythme et les changements mélodiques que lui fait subir le compositeur.

C'est avec un charme croissant et un sentiment de profond respect, que l'on écoute ce grand Maître et ce parfait musicien, qui n'a pas besoin pour faire aimer et comprendre d'appeler la poésie ou la peinture à son aide. Voilà, en vérité, la musique pour elle-même, l'idée suffisante en soi ; celui qui la cherche sincèrement est sûr de la trouver, et d'entrer en communication avec elle. Cependant si l'étude de Bach semblait au début trop aride, on pourrait prendre quelques-unes des pages — plus simples — de Haendel, certaines de ses charmantes variations sur un thème de quelques mesures. Il est très facile de suivre l'idée et de retrouver sa forme primitive à travers les changements mélodiques, rythmiques ou harmoniques auxquels l'auteur l'assujettit. Comme exemple, nous citerons dans la musique de piano, les *Suites I à XV* une *Chaconne* qui ne comprend pas moins de soixante-deux variations.

Enfin, si l'étude de Haendel semblait encore trop difficile, on pourrait certainement aborder la *Sonata en la majeur*, de Mozart, et étudier avec profit les délicieuses variations qui suivent le thème exposé. Ces variations, au nombre de onze, sont autant de petites merveilles de goût et de mesure, quelques lignes que le pur génie mozartien pouvait seul égarner.

Il est important de ne pas confondre *variations* et *développements* ; ces deux mots ne sont pas synonymes.

Varier un thème, c'est le modifier, soit mélodiquement, par l'augmentation ou la diminution de ses parties, soit rythmiquement, par le changement de valeur de ses notes, soit harmoniquement par l'altération des rapports établis entre les notes constituant de l'harmonie.

Développer un thème, c'est présenter successivement toutes les formes musicales qui y sont actuellement contenues, c'est combiner diversement les éléments variés qui le composent, et tirer d'un thème à volonté, de nouveaux thèmes. L'étude préparatoire d'un thème varié conduit à la compréhension d'un thème développé.

Une idée musicale, suivie de ses développements, ne doit pas continuer d'une façon uniforme, sans pause ni repos, jusqu'à la conclusion finale. La même qu'une idée littéraire, elle est subdivisée en phrases, les unes d'importance capitale, les autres de moindre valeur, d'autres enfin d'emploi facultatif prenant place entre les premières à titre explicatif, et pouvant quelquefois être retranchées sans notable inconvénient, elles jouent le rôle d'incidents.

Il est relativement facile de faire l'analyse logique d'une page de musique et d'indiquer la ponctuation voulue, (spécialement pour la musique classique). Quelques notions d'harmonie, la connaissance des diverses cadences indiquant les points de repos, et un sentiment, exact de la tonalité sont seuls nécessaires.

Une idée musicale, présentée dans un certain ton, conclut généralement dans le même ton. (Comme exemples : les *Inventions* de Bach, les *Romances sans paroles* de Mendelssohn, les *Kinderscenen* de Schumann) et, à moins de développements considérables, ses modulations sont généralement courtes et faites aux tons voisins. L'apparition d'une seconde idée est caractérisée, dans la plupart des cas, par une modulation, subite ou préparée, ou, plus rarement, par un changement de rythme. Tout dépend de la composition que l'on a en vue. Dans certaines, il faut ménager la transition, et le ton même

LE SAMUD

Clavier muet durcisseur breveté s. g. d. g.
Chez tous les marchands de pianos et de musique de Paris et des Départements
et chez M. L. PINET, seul concessionnaire, 66, Cours de Vincennes, Paris

de la seconde idée est déterminé par le ton de la première ; (sonate, symphonie) dans d'autres, le compositeur n'obéit qu'à sa propre inspiration ou aux besoins du texte qu'il s'est proposé : (compositions descriptives, oratorios opéras).

Une succession d'idées musicales constitue le discours musical, appelé « morceau » : symphonie, sonate, concerto, suite, etc.

Une pièce classique, telle une symphonie ou une sonate, ne contient pas plus de deux, trois, ou au plus 4 idées musicales distinctes, d'inégale importance, dans chacune de ses parties. (Allegro, andante, finale).

La succession de ces idées, d'après un plan donné, forme la « coupe » du morceau.

La coupe de la symphonie diffère peu de celle de la sonate, mais dans la symphonie l'étude et l'examen des idées présente des difficultés presque insurmontables pour celui qui n'a en main que la réduction au piano, seule, la partition d'orchestre peut donner l'intelligence du plan suivi. Au reste, l'arrangement au piano, abhorré de beaucoup de compositeurs, a de multiples inconvénients ; souvent la composition est mutilée pour être mise en rapport avec les ressources de l'instrument ; ces mutilations sont telles qu'elle devient quelquefois méconnaissable. Enfin, les effets de timbres, les contrastes de sonorité ont complètement disparu ; il est donc presque impossible d'analyser une œuvre dans de semblables conditions, celui qui tenterait de le faire s'exposerait à de graves méprises, à de grossières erreurs même, qu'un coup d'œil sur la partition d'orchestre éviterait facilement.

L'étude des œuvres orchestrales de nos grands maîtres est une des plus attrayantes et des plus profitables qu'il soit possible de faire pour un musicien. Le plaisir d'apprendre et de comprendre n'est nulle part plus vivement goûté. A ceux qui l'aiment véritablement, la musique réserve des plaisirs d'une douceur exquise, dont aucun autre art ne possède le secret.

Rien, en poésie ou en peinture, ne procure à l'artiste un plaisir comparable à celui qu'il goûte, lorsque après avoir médité, cherché, examiné et approfondi, partition en main, une de nos grandes compositions musicales, il l'entend dans une salle de concert. Alors, il réalise vraiment son rêve, il écoute, plein d'attention, l'idée se développant après l'idée, il entend vivre et chanter les ineffables mélodies qui le charment. Remué au plus profond de son être, il goûte la suprême jouissance artistique, et l'intensité de son émotion ne laisse place dans la suite qu'au regret de la joie perdue et au désir impatient de revenir au même bonheur.

M. DAUBRESSE.

LETTRÉ D'ITALIE

Les trois derniers concerts de l'Académie Sté-Cécile, à Rome, ont été très intéressants.

L'un d'eux, consacré aux œuvres de Grieg, était dirigé par l'auteur. Cette délicieuse musique, si personnelle, a reçu, comme partout, le plus chaleureux accueil.

Le « Requiem allemand » de Brahms, au contraire, bien que soigneusement exécuté, a laissé le public assez indifférent, ce que je comprends fort bien, car il me semble que cette œuvre froide, grise, monotone, peut intéresser seulement les musiciens par ses qualités de facture. Avec la seconde exécution de l'œuvre de Brahms, a eu lieu la première audition d'une symphonie pour orchestre et orgue, écrite par un jeune compositeur de Rome, déjà connu et apprécié dans le monde artistique italien : Alessandro Bustini.

On ne saurait trop louer ce jeune homme de

22 ans, de mépriser les succès faciles qu'il obtiendrait sûrement, grâce à sa brillante organisation musicale, (il est aussi un pianiste remarquable) — et de chercher, au contraire, à faire de la vraie musique.

Il faut certainement du courage pour s'attaquer au début de sa carrière, à une chose aussi difficile qu'une symphonie.

(L'adjonction de l'orgue, traité symphoniquement est loin d'en diminuer la difficulté).

Mais M. Bustini a su écrire une œuvre des plus intéressantes, habilement instrumentée, et où l'on sent la volonté de rester « classique », c'est-à-dire de ne pas sacrifier au pittoresque, et de rechercher sans cesse la pureté et l'ingéniosité de l'écriture, la richesse des développements.

Le public s'est rendu compte qu'il se trouvait en présence d'un musicien de grand avenir, et a fait au jeune auteur, qui dirigeait son œuvre, une ovation parfaitement justifiée.

Le Théâtre Costanzi a donné quelques représentations de *La Bohème* de Puccini, avec la célèbre Bellincioni dans le rôle de « Mimi ».

Grand succès, comme toujours, pour cette charmante œuvre, si jeune, si sincère.

Ensuite *La Valkyrie* a été donnée (pour la 2^e fois à Rome) avec une interprétation médiocre, d'où se détachaient seulement Mme Adiny, dont la voix est bien fatiguée, mais qui a joué avec autorité le rôle de Brunnhilde, — et Mme Fausta Labia, une Siegliende fort intelligente.

A Naples, l'*Iris* de Mascagni, n'a guère eu plus de succès que dans les autres villes où il a été représenté cet hiver.

En revanche, je dois vous signaler, dans cette ville, le succès obtenu par MM. Diemer et Delsart, qui y ont donné un Concert, en quittant Rome.

ROHM.

P.-S. — Voici le programme du Concert, qui sera donné à la Villa Médicis dans peu de jours, quand la Reine d'Italie, viendra inaugurer l'Exposition des envois des peintres, sculpteurs, architectes et graveurs.

1^o Le Christ. Jules Mouquet.

A. La Tentation dans le Désert.

B. Le Jardin des Oliviers.

2^o Fantaisie pour piano et orchestre. Max d'Ollone.

Piano : Alessandro Bustini.

L'Art français en Italie

Complétons par quelques détails les renseignements que nous avons déjà publiés sur le voyage triomphal de MM. Th. Dubois, Diemer et Delsart en Italie.

Après le concert d'orchestre à l'Académie royale, MM. Diemer et Delsart ont donné une séance de musique de chambre avec un intermède de pièces anciennes de Rameau, Boccherini, Couperin, Daquin, Dandrieu, etc., pour clavecin et viole de gambe. Ce concert s'est terminé au milieu d'ovations enthousiastes à l'adresse des deux célèbres virtuoses par la *Chanson russe* de Lalo, *Frammenti* de Widor, *Galatée* de Dubois et *Valse de concert* de Diemer.

La Reine assistait à cette séance et pria MM. Dubois, Diemer et Delsart de venir au Palais du Quirinal. La Reine étant excellente musicienne, la soirée fut charmante d'autant plus qu'elle se passa dans la plus grande intimité.

Puis le cercle artistique de Rome offrit une fête superbe au cours de laquelle, MM. Apolloni, Barrère, ambassadeur de France, Guillaume, directeur de la Villa Médicis et M. Dubois, rappelant dans une causerie charmante sa première arrivée à Rome en 1862 avec son maître Pradier, échauffèrent des toasts patriotiques à l'union des deux nations.

Enfin le séjour à Rome se termina par un banquet offert par le Directeur et les professeurs du Conservatoire de Rome.

De là, les trois éminents artistes se rendirent à Naples où ils reçurent encore un accueil triomphal, puis ils donnèrent à la Société des Quatuors, où les virtuoses les plus célèbres du monde entier ont passé, deux séances qui réussirent encore au-delà de toute espérance.

Les journaux italiens ont consacré à nos compatriotes les articles les plus élogieux leur reconnaissant des moyens d'une grande simplicité dans les œuvres les plus difficiles, et les approuvant de ne pas tomber dans certaines exagérations de style allemand.

Le Monde Musical, qui a toujours soutenu, encouragé et défendu l'art français, est heureux d'apporter son humble témoignage d'admiration aux célèbres artistes et aux deux jeunes gens, MM. Max d'Ollone et Henri Rabaud qui ont été les promoteurs de cette belle manifestation et qui par leurs persévérants efforts sont arrivés à implanter solidement le drapeau de notre art national sur la terre italienne.

A. MANGEOT

CONCERTS

Nous rappelons à nos Correspondants que leurs lettres doivent nous parvenir au plus tard le 11 et le 26 au matin.

Société des Concerts du Conservatoire

Au lendemain de la première exécution en France (1) de la *Messe* en si mineur de J.-S. Bach, Gounod s'exprimait en ces termes sur l'auteur de ce chef-d'œuvre incommensurable : « C'est un colosse de Rhodes sous lequel tous les musiciens passent et passeront. Mozart est le plus beau, Rossini le plus brillant, Bach est le plus vaste, il a tout dit. » Et Reyer proclamait de son côté le maître d'Eisenach comme le « Jupiter de la musique. »

Jamais, sauf peut-être dans la *Passion selon Saint-Mathieu*, Bach n'a plané plus haut que dans cette *Messe*, la plus belle des cinq qu'il nous a laissées. Peut-être faut-il, avec M. J. Tiersot, en attribuer le mérite exceptionnel à l'introduction de nombreuses pages de productions antérieures, choisies parmi les plus admirables qu'il ait écrites. C'est ainsi que furent extraits de Cantates antérieures : le *Gratias*, le *Crucifixus*, l'*Hosanna*, l'*Agnus Dei*, le *Qui tollis* et un chœur du *Credo*. Et cependant, l'œuvre semble jaillie d'une même source de sublime inspiration et son unité est parfaite : c'est que Bach fut, contrairement à d'autres grands maîtres ayant atteint progressivement leur apogée de gloire, toujours égal. Mozart eut des sommets tels que *Don Juan* ; Beethoven, gravissant sans relâche de cime en cime, couronna son œuvre par la 9^e *Symphonie* et les *Grands Quatuors* ; Bach resta continuellement sur un plateau inaccessible.

M. Taffanel n'a jamais réalisé plus magnifique exécution de la *Messe* de Bach et je me permets de croire, avec M. Adolphe Jullien, juge sévère mais d'une rare compétence, que nulle part au monde on ne pourrait arriver à plus de perfection chorale, même avec des éléments beaucoup supérieurs en nombre. Au Conservatoire, il y a non seulement la qualité des voix, mais encore l'assurance de musiciens exercés, qui comprennent admirablement les conseils de leurs dignes chefs, MM. P. Taffanel et S. Rousseau. Quant à l'orchestre, réduit ici au quatuor, trois trompettes, quatre bassons, trois flûtes, trois hautbois, timbales, soutenus par la basse continue de l'orgue, il s'est montré superbe et chaleureux.

L'ensemble, voix et instruments, forme un tout absolument merveilleux, en dépit de l'avis contraire d'un confrère aussi injuste que mal renseigné.

Ne pouvant analyser page à page cette *Messe*

(1) Société des Concerts, le 22 février 1891.