

Rousseau ; Titon du Tillet qui jouait des trios avec ses deux filles ; enfin, le plus célèbre de tous Marin Marais, qui le premier de tous imagina de faire filer en laiton les trois dernières cordes des

basses pour leur donner plus de son. On sait qu'il était violon solo de la chambre du roi Louis XIV puis chef d'orchestre de l'Opéra, conjointement avec Colasse.

Et plus loin : « Je veux, en un mot, que le contrepoint dans toutes ses formes, sous ses multiples aspects, soit et reste toujours de la musique et non point seulement des combinaisons de notes. Je sortirai peut-être parfois de la sévérité excessive des règles de certains auteurs au profit de la beauté mélodique, de la simplicité, des différentes parties et de la belle disposition de l'ensemble. »

Voici une déclaration capitale et toute nouvelle en la matière ; les auteurs anciens paraissent attacher une grande importance à certaines puérilités, imitations canoniques ou contrepoints renversés « qui sont plutôt de nature à faire perdre le sentiment musical qu'à le développer. » Le souci de la musicalité, même dans les combinaisons les plus ardues, je dirai presque les plus mathématiques, domine dans ce nouvel ouvrage ; on le retrouve à chaque chapitre, à chaque paragraphe même, et chaque fois qu'une liberté en faveur de la musique peut être prise vis-à-vis de la sévérité des règles, l'auteur la permet à la condition qu'elle ne détruise pas le caractère sévère et le style rigoureux que doivent avoir toujours ces sortes d'exercices.

Ma pensée n'est pas de donner ici une analyse détaillée des différents chapitres du traité ; ses qualités dominantes sont la clarté, la précision et la largeur de vues, j'ajouterai seulement que les exemples ont été choisis et réalisés avec un soin minutieux, l'élève peut s'en inspirer en toute confiance ; en les imitant il s'approchera de la perfection. Je veux seulement insister un peu sur ce qui concerne la fugue, car pour la première fois l'auteur a exprimé d'une manière complète et qui me paraît définitive l'incontestable utilité de ce genre d'exercice. La fugue ne doit pas être considérée simplement comme une étude « d'écriture », mais bien comme un premier essai de composition. Je laisse ici la parole à M. Dubois qui s'exprime ainsi dans le paragraphe intitulé : Aperçu général :

« La fugue est une composition où tous les éléments et les artifices de contrepoint peuvent et doivent trouver leur place en même temps que d'autres artifices qui lui sont particuliers et qui sont souvent d'une allure plus libre et plus moderne. »

La fugue n'est point une œuvre d'inspiration, bien que l'imagination et l'invention y puissent jouer un grand rôle ; c'est surtout une œuvre où l'art de la facture et du développement logique est poussé à son extrême limite. Les plus beaux modèles de ce genre de composition nous ont été légués par J.-S. Bach ; il y a mis à la fois une ordonnance, une force, un respect de la tonalité et une fantaisie admirables, que personne n'a égalés depuis. On ne peut pas dire qu'une symphonie, une sonate, un trio, un quatuor, etc., soient de la fugue, mais on peut affirmer que ces œuvres en sont les transformations modernes et qu'il y a entre les développements d'une symphonie et ceux d'une fugue, beaucoup de parenté dans le fond, sinon dans la forme. . . .

Al-je besoin de donner des exemples et de dire que Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, R. Wagner, G. Franck, Brahms, pour ne citer que des morts ont été tellement nourris de ces grandes et solides études ? Al-je besoin d'ajouter qu'on le sent dans leurs œuvres ? Al-je besoin encore d'ajouter qu'aucun compositeur ne peut s'attaquer avec succès à la symphonie, à l'oratorio, à la musique de chambre, aux formes les plus nobles de la musique en un mot, s'il n'est familier avec toutes les ressources du contrepoint et de la fugue ?

Et ceci n'est que l'expression d'une vérité sur laquelle on ne saurait trop insister : tous les classiques allemands, tous les symphonistes, depuis Mozart jusqu'à Schumann et Brahms, se sont formés à l'école de J.-S. Bach. Mozart étudiait ses œuvres chorales et s'en parla dans sa correspondance qu'il avait l'admiration la plus respectueuse. Beethoven en jouait jamais, en dehors de ses propres compositions, que les fugues du « Clavecin bien tempéré ». Mendelssohn contribua puissamment à faire connaître, à Leipzig, les oratorios et les cantates d'église qu'il admirait sans réserve, et dans Schumann alla jusqu'à dire des accompagnements de piano pour les sonates de violon seul. Deux maîtres seulement dépassèrent à cette influence directe pareille qu'ils travaillèrent sous la direction de l'abbé Vus-



VIOLA A GAMBE DE GASPARD DUFFOPRUGCAR
Musée Donaldson à Londres.

Nous arrivons à l'époque où le violon et le violoncelle vont détrôner les violes et nous trouvons un livre de l'abbé Le Blanc, daté de 1740, intitulé : Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle. » Le dernier chapitre du Tome I^{er} de l'ouvrage de

M. Grillet est consacré aux Instruments à archet de l'Orient : le Ravanastron, la Kcmangch, le Rebab, le Sarah, la Sarungie de l'Inde et le Rebab des Arabes qui n'eurent certainement aucune influence sur les instruments dont nous venons de parler. (A suivre).

LE
Traité de Contrepoint & de Fugue
de M. THÉODORE DUBOIS (1)

Combien de fois n'ai-je pas entendu déplorer dans les classes de conservatoire le manque de règles et de principes concernant le contrepoint et le désarroi de l'apprenti fuguiste qui se livre au plus sérieux de la fugue et n'en a rien qu'après bien des hésitations et des objections. Mais, objectera-t-on, il existe pourtant un ouvrage sur la matière, les traités de Marpurg et plus récemment ceux de Schoenlin et de Bach. On ne parle que des plus importantes, notamment les lois qui régissent le contrepoint. Laissons de côté les deux ouvrages qui envisagent la question sous un autre point de vue théorique. Les deux derniers traités sont des notes prises par leurs élèves

et rassemblées sans grand souci de la clarté, ni de la précision ; les exemples, destinés à rendre plus facile à l'élève la compréhension du texte, sont bourrés de fautes grossières qui l'égareront beaucoup plus qu'elles ne le guideront, enfin les quelques fugues placées à la fin du traité de Cherubini sont tellement faibles comme plan et comme écriture par rapport au niveau des études actuelles qu'elles ne peuvent aucunement servir de modèles. Il y avait donc urgence à combler cette lacune. C'est ce qu'a fait M. Th. Dubois, l'éminent directeur du Conservatoire en publiant un Traité de contrepoint et de fugue.

Voici d'ailleurs exactement l'auteur s'exprime dans l'introduction de son ouvrage :

« Il peut paraître superflu de publier un Traité de contrepoint et de fugue, je le répète moi-même ayant que l'expérience du professeur ne nous ait démontré le contraire. . . . J'ai donc pensé qu'un ouvrage qui s'appuierait sur les traditions chorales des Maîtres du passé, qui apprendrait à l'élève à les admirer, à les imiter, pour arriver, tout en le dirigeant en même temps dans une voie plus en rapport avec l'art de notre époque, aurait pu être quelque chance d'être bien accueilli et de rendre des services. C'est dans ce dessein que je publie ce livre. »

LE SAMUD

Claavier 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

gler; j'ai nommé Weber et Meyerbeer; est-il besoin de dire qu'on s'en aperçoit facilement à la lecture de leurs œuvres? Enfin j'ajouterais, pour convaincre les plus incrédules, que les musiciens qui, par négligence ou mauvaise direction, abandonnent trop tôt leurs études musicales, ne tardent pas à sentir ce qui leur manque et qu'ils demandent à l'étude du plus grand des musiciens la souplesse d'écriture indispensable à la manifestation des idées de *quelque nature qu'elles soient*: « Vous n'aurez pas sans doute l'occasion d'écrire beaucoup de fugues, mais faites-en une ou deux à titre d'exercice », disait à Wagner son professeur de composition. Peut-on croire, en comparant la partition de *Rienzi* à celles des *Maîtres Chanteurs* et de *Parsifal* que leur auteur s'en soit tenu à ces deux fugues? Il n'y a pas de doute que pendant certaine retraite de deux ans qu'il fit en Souabe, Wagner ait étudié à fond les compositions de Bach; c'est à cette étude, qu'il doit l'écriture magistrale qu'on admire dans ses dernières œuvres.

Comme appendice à son traité, M. Th. Dubois a publié quelques fugues : celle avec laquelle il obtint le prix au concours de 1857, celle de M. Massenet couronnée en 1863 et d'autres de musiciens récompensés tout récemment. En comparant ces diverses pièces on peut constater comme d'ailleurs l'auteur le fait remarquer, combien le niveau des études s'est élevé au Conservatoire : Personne n'ignore que c'est à M. Th. Dubois qu'en revient le principal mérite; avec la grande autorité de son savoir et un dévouement absolu à la tâche qu'il avait entreprise, il a dirigé pendant de longues années une classe d'harmonie, puis une classe de composition au Conservatoire. L'expérience du professeur lui permit de rédiger ces « *Notes et études d'harmonie* » complètement indispensables du *Traité de Reber*. Il assouplit et dirigea le talent naissant de nombreux compositeurs, et n'est-ce point attester l'éclectisme et la largeur d'idées de son enseignement que de nommer parmi tant d'autres trois de ses élèves. MM. de Bréville X, Leroux et Ganne.

Me sera-t-il permis pour terminer d'exprimer un souhait? M. Th. Dubois a déjà donné à l'enseignement musical deux ouvrages précieux, ne pourrait-il malgré la lourde tâche qui lui incombe, trouver le loisir de couronner l'édifice en publiant un « *Traité de composition* ». Si, jusqu'à l'apparition de son « *Traité de contrepoint et de fugue* » le manque de règles précises se faisait cruellement sentir malgré les ouvrages existants, à plus forte raison doit-on déplorer en France le manque de *tout* ouvrage vraiment sérieux concernant la composition musicale. Je sais combien un pareil sujet est délicat à traiter puisqu'il faut tenir compte en la matière de l'imagination du compositeur et ne pas l'étouffer sous des formes trop arides ou trop sèches; mais personne mieux que M. Th. Dubois doué d'éclectisme et du tact artistique sont connus de tous ne pourrait mener à bien cette entreprise. Souhaitons donc qu'il prenne en considération notre requête et qu'il donne comme pendant à ses deux ouvrages un « *Traité de composition musicale* »; nous sommes assurés d'accueillir qu'il recevra parmi les musiciens la même accueil que ses deux aînés.

ALBERT BRITELIN.



PIANOS FOCKÉ — HORS CONCOURS — 9, Rue Morand, Paris

CONSERVATOIRE

Léon Achard

De même que la limite d'âge éloigne des cadres plus d'un général en pleine possession de ses facultés militaires, de même notre Conservatoire ne voit pas partir sans regret les professeurs que leurs 70 ans éloignent de l'enseignement officiel. C'est ainsi que la retraite des Dancla, des Marmontel, des Rose, comme celle plus récente de Léon Achard ne laissent que de profonds regrets.

Mais Léon Achard, comme ses aînés, n'entend pas rester pour cela inactif et il continuera les leçons de chant qu'il donnait déjà concurremment à ses cours du Conservatoire. Et pourtant quelle carrière belle et bien remplie que celle d'Achard!

Né à Lyon le 16 février 1831, il entra au Conservatoire de Paris dans la classe de Bordogni où il obtint le 1^{er} prix d'Opéra-Comique en 1854. Il débute la même année à la Salle Favart dans le *Billet de Marguerite* et joue sur cette scène jusqu'en 1856. De Lyon, où il séjourne de 1856 à 1862, Achard revient à l'Opéra-Comique et y obtient de 1862 à 1870 les plus brillants succès dans la *Dame Blanche*, *Haydée*, le *Songe d'une nuit d'été*, le *Pré-aux-Clercs* ainsi que dans ses sensationnelles créations de la *Fiancée du roi de garbe*, le *Capitaine Henriot* et *Mignon*. Après trois années de tournées en Province et à l'Etranger, Léon Achard entre à l'Opéra, où il parait d'abord dans la *Coque du Roi de Thulé* (1873), puis chante les *Huguenots*, *l'Africaine*, *Faust*, etc. Enfin, de retour à l'Opéra-Comique, Achard y reprend ses rôles et crée *Piccolino* de Guiraud. C'est lui aussi qui chanta pour la première fois le *Roi de Lahore* à Lyon (1880).

Depuis 1887, Léon Achard, nommé professeur de déclamation lyrique au Conservatoire s'est entièrement consacré à ses élèves. Parmi ceux qui lui gardent une reconnaissante affection, nous citerons au hasard du souvenir: Mmes Lemeignan, Eléonore Blanc, Marignan, Louise Grandjean, Charlotte Wyns, Hatto, Charles-Rothier, Torrès, Telmat, Tiphaine, Mellot, Huchet, etc. MM. Carbonne, Imbart-de-la-Tour, David, Gautier, Vialas, Andrieu, Rousselière, Geyre, Badiali, Daraux, Bérard, Alard, Boyer, Dufour, Léquien, Féraud de Saint-Pol, Béchard, Vieuille, etc.

Une telle liste se passe de commentaires et fait suffisamment honneur au dévouement éclairé de celui qui sut communiquer aux autres la flamme dont il fut toujours animé par amour de son Art.

Un dernier mot pour rendre hommage à la modestie, à la simplicité et à la noblesse de caractère de Léon Achard, à qui nous souhaitons de longtemps survivre à l'heure de la retraite officielle.

A. DANDELOT.

Les Examens d'admission

Voici les dates des examens d'admission connues au moment où nous mettons sous presse :

- Harpe, piano (hommes), mardi 15 octobre à 1 h.
- Piano (hommes) admissibles, 17 octobre à 1 h.
- Violon, lundi 21 et mardi 22 à midi.

Désignation des nouveaux professeurs

Le Conseil supérieur d'enseignement s'est réuni au Conservatoire pour présenter au Ministre les candidats appelés à la succession des postes vacants dans les classes de chant, d'opéra et d'opéra-comique.

Ont été désignés :

Pour la classe de chant: MM. de Martini, Manoury.

Pour la classe d'opéra: M. Lhérie.

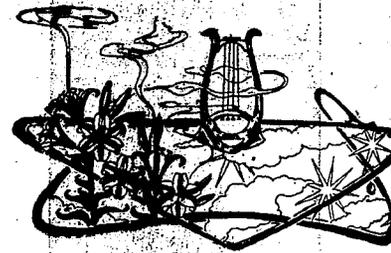
Pour la classe d'opéra-comique: M. Isnardon.

Les désignations faites pour la classe de chant ont soulevé de grosses polémiques par suite de l'échec de M. Jean Lassalle, le célèbre baryton et de M.

Giraudet qui n'avait démissionné de la classe de chant que pour se porter candidat à celle de chant.

Nous reviendrons sur ces nominations lorsqu'elles seront devenues définitives, c'est-à-dire lorsque le Ministre se sera prononcé.

Au moment de mettre sous presse nous apprenons les nominations officielles de MM. de Martini, Lhérie, Isnardon. Nous reviendrons sur ces nominations dans notre prochain numéro.



CONCERTS

Nous rappelons à nos Correspondants que leurs lettres doivent nous parvenir au plus tard le 20 au matin.

A la salle du « Journal ». — Mettre à musique les œuvres des poètes algériens, les chanter et les faire connaître à Paris, tel fut le but que se proposa Mme Janie Clément en donnant un concert à la salle du « Journal ». Cette tâche est assurément des plus louables, mais il est fort peu probable que le but ait été atteint. L'assistance était peu nombreuse qu'elle aurait pu tenir dans un salon, et il sembla que les vers de Ch. Marie Lefebvre, le grand poète de l'Algérie, de Rachel Schopier et de Pierre Gavault pouvaient se passer de la pureté musicale que leur a donnée Mme Janie Clément. Mme Clément a pris un soin extrême à présenter ses mélodies algériennes en les chantant elle-même en les accompagnant elle-même au piano mais quel que soit le zèle qu'elle y ait mis, ses compositions nous ont paru ne présenter qu'un assez faible intérêt musical.

Alger. — LE PETIT ATHÉNÉE. — L'inauguration de l'Ecole d'Art de cette charmante Société a eu lieu jeudi 3 courant, dans son nouveau local de la rue d'Isly.

La salle de concert du Petit Athénée est un véritable bijou par son élégance et sa disposition, et c'est le seul local de ce genre que nous possédons; peut-être, verrons-nous un jour venir se produire sur cette charmante scène les diverses tournées artistiques que nous avons si souvent applaudies au Municipal et aux Nouveautés.

Voici le programme du concert qui a été donné à l'occasion de cette petite solennité par les professeurs de l'Ecole de Musique :

Ouverture d'Euryante (Weber) pour piano à mains, par M^{lle} Chevalier et Icard; *Concerto en mineur pour flûte* (Jules Herman), par M. Hovacque; *Premier trio en ré mineur* pour piano, violon et violoncelle (Mendelssohn), par M^{lle} Icard et MM. Darbès et Forzan; *Sonate en fa pour piano et piano* (Beethoven), par M. Maison; *Sonate pour piano en ut dièse mineur* (Beethoven), par M. Dardard; *Sonate de César Franck*, pour piano et violon, par M^{lle} E. Poulain et M. Baër.

La nombreuse assistance a pu apprécier la valeur des interprètes de ce programme et les applaudissements unanimes qu'ils ont récoltés leur prouvent la sympathie qu'ils ont acquise et fait présager aussi le succès que remporteront les futurs soirées.

L. SORIANO-SERDRA.

Berlin. — La saison n'a commencé que ces jours