

LA
REVUE MUSICALE

N^o 10 (quatrième année)

15 Mai

1904. □



Isadora DUNCAN

ISADORA DUNCAN

IMPERIA : Ne me croyez pas frivole.
(RENAN, *Caliban*, Acte II, sc. 1^{re}.)

Pour la troisième fois (1), une grande artiste a traversé Paris, et cette fois Paris a compris : une foule se pressait dans la salle immense du Trocadéro, et des acclamations sans fin ont salué ces danses uniques au monde par leur grâce, leur harmonie, leur noblesse ingénue et leur puissance expressive. Et à la fin, après dix rappels, comme une partie des spectateurs, fatigués d'applaudir, avaient pris le chemin du vestiaire et que nous n'étions plus dans la salle que quelques opiniâtres (six cents personnes au plus), Miss Isadora Duncan, très émue, s'est avancée vers nous et nous a tenu à peu près le petit discours suivant :

« Très chers amis, lorsque l'année dernière j'ai passé par ici, quelques amis ont bien voulu m'encourager déjà. J'ai bien travaillé depuis, et peut-être auront-ils pu remarquer quelques progrès. Mais ce n'est rien encore : l'art de la danse est une très grande chose, et ce que je fais n'est qu'un petit commencement. C'est comme une petite fille qui fait ses premiers pas. J'espère que cela ira mieux l'année prochaine, et j'espère surtout former des élèves qui me dépasseront et réaliseront tout ce que j'entrevois (2) ».

Cette modestie touchante, cette noble ambition de se survivre en une lignée d'artistes, n'est-ce pas là la marque même du génie créateur ? Le mot paraît trop fort, peut-être. Nous n'admettons pas qu'on parle de génie à propos de la danse, parce que nous songeons toujours à notre ballet moderne, si sec, si inexpressif, dont l'idéal même est de tuer toute personnalité, pour aboutir à l'exécution précise de quelques mouvements invariables : danse géométrique, où tout est réglé d'avance, danse gymnastique, où l'on prise surtout la difficulté vaincue, danse de soldats à la parade, dont la beauté suprême est l'uniformité (3). La danse de Miss Duncan est tout autre : elle est l'harmonie de son corps et l'expression plastique de sa pensée ; c'est un art véritable, qui, comme les autres arts, nous révèle les secrets les plus beaux de la vie ; c'est une musique muette et une sculpture en mouvement.

(1) Miss Isadora Duncan a passé à Paris l'hiver de 1900-1901 ; elle ne s'est montrée alors que dans des salons, surtout chez M^{me} la princesse Edmond de Polignac et M. de Saint-Marceau. En 1903, elle donnait au théâtre Sarah-Bernhardt ses premières séances publiques, dont le succès alla toujours croissant. Mais cette année ce fut un triomphe. Miss Duncan est née à San-Francisco. Son père consacrait à l'art et à la littérature tous les loisirs que lui laissaient les affaires ; il fonda même dans sa ville une école d'art très florissante (*Art association*). Toute jeune, Miss Duncan put admirer chez elle des bas-reliefs antiques ; elle dansait, pour son plaisir, dès l'âge de 4 ans. Aujourd'hui son séjour favori est Athènes.

(2) L'enthousiasme a été plus grand encore à la 2^e représentation (7 mai) ; mais cette fois Miss Duncan, brisée d'émotion, n'a pu prononcer une parole.

(3) Certes, je ne méconnaissais pas le mérite personnel de quelques-uns de nos « Sujets-Etoiles » : M^{lles} R. Mauri, Sandrini, Zambelli, Mante, etc. Et même il faut que ce mérite soit singulier pour que la plus implacable des « théories » ne l'ait pas entièrement étouffé.

Sans doute on va me dire : « Qu'est-il besoin d'une musique silencieuse, « lorsque chante à nos oreilles une musique véritable, la plus éloquente peut-
« être qui ait jamais existé ? Et ne comprenions-nous pas Beethoven, sans ac-
« compagnement d'entrechats et de jetés battus ? » Cela est vrai, et la *Symphonie* en *la* est par elle-même une œuvre complète ; mais la danse de Miss Duncan est une œuvre d'art aussi ; réunies, les deux œuvres se soutiennent, se commentent et s'embellissent mutuellement. Je dis : *mutuellement*, et je sais bien que plus d'un ami de Beethoven va protester, et crier au sacrilège. Mon témoignage n'est guère suspect cependant ; il est rare qu'une représentation matérielle me donne une émotion véritable ; une pièce me plaît mieux à la lecture qu'à la scène ; je trouve, avec mon excellent ami Romain Rolland (1), que l'écharpe d'Yseult fait tort à la puissance descriptive de la musique, et je suis de ceux qui, à Bayreuth, ferment les yeux pour mieux voir. Ce n'est donc pas sans quelque appréhension que je me rendais au Trocadéro l'autre soir : je m'attendais à trouver, malgré moi, pauvres et puériles, les évolutions de la danseuse, comparées à la somptueuse musique qu'elle voulait traduire. Il n'en a rien été, et l'intérêt de sa danse s'est soutenu, même en face d'un orchestre entier, et même (ce qui est plus surprenant encore), à côté des mélodies les plus profondes et les plus intimes, telles que l'*Adagio* de la *Sonate pathétique* ou le 1^{er} mouvement de la *Sonate* dite du *Clair de Lune* : l'accablement d'une âme écrasée par le Destin, et qui implore la Providence, ou bien une rêveuse adoration de l'insaisissable Beauté, voilà ce que nous montrèrent de nobles attitudes, dont le langage, à l'égal de la musique, est digne de traduire les émotions humaines, parce qu'il ne les précise pas. Et certes, on peut comprendre tout autrement ces deux morceaux : Miss Duncan nous le dit elle-même (2) : « Une telle musique donne à chaque auditeur des im-
« pressions différentes ;... mes danses n'expriment rien de plus que ce que
« j'éprouve moi-même ;... mes mouvements répondent aux impulsions que la
« musique éveille en moi. » C'est justement ce qui en fait l'intérêt et la beauté : ils sont personnels, ils n'ont point été enseignés, ils ne figurent dans aucune grammaire, aucun code traditionnel de gestes (comme, par exemple, la main sur le cœur ou la couronne tracée autour de la tête, de nos ballets-pantomimes) ; ils sont naturels et expressifs ; une âme s'y manifeste et s'y réalise devant nous. Miss Duncan ne souffrirait pas que je la compare au Génie qu'elle célèbre ; mais je puis dire en toute sincérité qu'elle ne m'a point paru une prêtresse indigne de son Dieu : car elle a la piété, la pureté et l'élévation de la pensée.

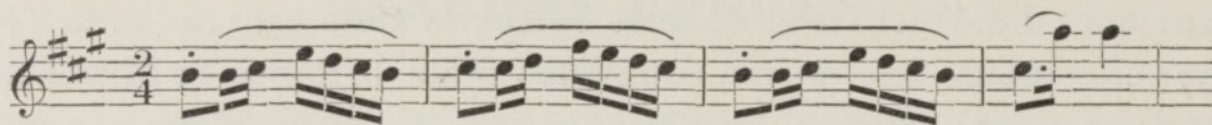
De telles danses ne peuvent être que des danses d'attitude. Les danses de parcours (3) sont plus belles encore, et surtout en rapport plus intime avec la musique ; mélodie et mouvements sont ici comme les fleurs jumelles du rythme qui les supporte ; et l'on ne sait laquelle de ces fleurs a le plus de grâce et de parfum. Voyez, dans le *Menuet*, cette virginale figure, au tournoiement si doux, un peu timide, qui rappelle à la fois les jeunes filles du Parthénon et les Grâces de Botticelli ; ou la joie ailée de cet *Allegretto* ; ou bien, dans le 2^e mouvement de la *Symphonie*, cette mystique pleureuse qui évoque à elle seule tout un cortège d'ombres tour à tour tristes et lassées, ou baignées de lumière élyséenne ; ou

(1) *Revue de Paris* du 15 mars 1904, p. 341.

(2) Programme explicatif de la soirée.

(3) J'emprunte ces expressions commodes au vocabulaire de la danse moderne.

cette ronde où l'on croit voir les Nymphes se chercher de la main ; ou enfin la séraphique bacchanale du dernier mouvement :



Cette phrase, je ne crains pas de le dire, m'avait toujours paru un peu triviale et d'une lourde gaîté ; il a fallu la marche alerte et cadencée de Miss Duncan, et surtout l'ineffable rebondissement du corps sur la note finale, pour mêler à cette musique de nobles images de Nymphes dansantes aux fêtes de Dionysos (1). Beethoven y songeait-il ? Je n'en sais rien ; mais il pouvait y songer ; et lorsque je lis dans le plan de sa *dixième Symphonie* que l'*adagio* sera un « mythe grec », l'*allegro* une « fête à Bacchus », je me demande s'il n'eût pas admis, et aimé, une telle interprétation, et je me demande si ce maître qui voulut toujours faire de la musique une image plus riche et plus complète de la vie, et qui finit par mêler des chœurs chantants à une Symphonie, n'y eût pas ajouté aussi des chœurs dansants, si cela lui eût paru possible (2) : l'art de la danse, tel qu'il existait de son temps, ne permettait malheureusement pas un tel rêve. Mais cette réconciliation des arts du rythme, séparés depuis l'antiquité par un long divorce, a été voulue par Wagner aussi ; et si les Filles Fleurs de *Parsifal*, les Grâces de *Tannhäuser* ou l'écharpe d'Yseult, déjà nommée, n'ajoutent rien à la beauté de la musique, et la déparent plutôt, la faute en est sans doute à la gaucherie des interprètes et non à l'intention du poète ; on pourrait faire mieux : nous le verrons bien cette année, s'il est vrai, comme on le dit, que Miss Duncan doive danser à Bayreuth. Il n'est point du tout démontré que nos danseurs, revenus à des traditions plus saines et guéris de leur passion du tour de force, ne puissent égaler un jour nos musiciens. Et ce qui est certain dès aujourd'hui, c'est que nous avons eu sous les yeux, non pas l'ébauche, comme dit trop modestement la grande artiste, mais le modèle de cette danse future. « Si je pouvais « trouver dans mes danses quelques attitudes ou seulement une seule attitude « que le sculpteur pourrait transporter sur le marbre et immortaliser ainsi, mes « efforts n'auraient pas été vains (3). » Dès maintenant ces efforts ne sont pas vains ; ce n'est pas une attitude, c'est une chaîne ininterrompue d'attitudes qui toutes réalisent à nos yeux la beauté sculpturale et se muent les unes dans les autres, souples et variées comme la vie ; ce que le sculpteur ou le peintre fixe et résume en un instant unique se déroule ici sous nos yeux ; le monde idéal dont il soulève le voile pour le laisser retomber aussitôt se découvre à nous tout entier ; la statue s'anime, et nous pénétrons avec elle au séjour des Bienheureux, où toute forme est beauté, tout mouvement harmonie. Un art aussi parfait n'est-il pas l'art suprême, et ne conçoit-on pas que la vie, sans la danse, paraisse à Miss Duncan indigne d'être vécue ? Cet exemple sera suivi, cet enthousiasme

(1) Je pense surtout à un admirable vase de figures rouges du Louvre, publié dans les *Monuments grecs*, n° 17-18.

(2) Il faut remarquer que l'orchestre moderne contient déjà — ou encore — un danseur : c'est le chef d'orchestre, dont les mouvements doivent traduire le rythme entier de la musique exécutée ; il est le coryphée dansant d'un chœur immobile. Mais il ne danse pas toujours bien.

(3) ISADORA DUNCAN, *La Danse de l'avenir*. Texte anglais, accompagné d'une Préface et d'une excellente traduction allemande par le Dr Federn. Leipzig, Diederichs, 1903.

portera ses fruits. Bientôt, nous l'espérons, une école sera créée, où l'on enseignera, sans règles arrêtées et sans exercices à la barre, la Danse nouvelle, fondée sur la structure du corps et l'expression naturelle des émotions. Selon quels principes et par quels moyens ? C'est ce que nous essayerons de montrer prochainement.

LOUIS LALOY.

M. Massenet à l'Opéra-Comique.

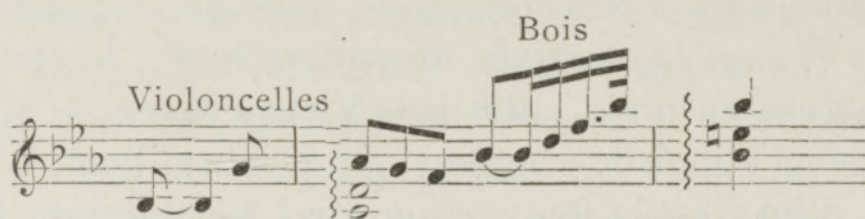
Le *Jongleur de Notre-Dame* avait été donné pour la première fois à Monte-Carlo, le 18 février 1902. Voici le sujet du poème, d'après un résumé quasi officiel. « Le Jongleur Jean, âme simple, sorte de Gringoire, cherche en vain à distraire la foule indifférente à ses jongleries, lorsque l'apparition du prieur de l'abbaye de Cluny change la destinée du pauvre hère. Il renoncera à sa chère liberté et se consacrera au divin culte de la Vierge Marie — non sans avoir emporté en cachette son bagage de jongleur. Au prieur, Jean, hélas ! ne peut rien offrir à la Vierge, dont c'est la fête, le jour de l'Assomption. Désespéré, il implore avec ferveur. Et, comme transfiguré, il quitte sa robe de moine, apparaît en costume de jongleur, avec sa vielle et sa besace, et offre à la Vierge ses modestes talents de baladin.

« Mais, au beau milieu de ses exercices, le prieur et les moines surgissent. — Sacrilège ! On va chasser Jean, lorsque le miracle s'accomplit. La Vierge se manifeste et bénit le jongleur. Les moines alors se précipitent aux genoux de Jean et lui demandent sa bénédiction ! C'est trop de joie pour le pauvre histrion. Il meurt dans son extase, et son âme s'en va rejoindre celle de tous les simples qui peuplent le Paradis. »

Sujet religieux, chaste et naïf, — ce qui constitue aujourd'hui une grande originalité. Sur cette trame un peu mince, M. Massenet n'a pas eu de peine à broder une musique charmante, déliée, spirituelle, archaïque à souhait quand il convient, et où l'on reconnaît sa maîtrise habituelle. Le premier acte est délicieux ; c'est un chef-d'œuvre, comme le premier acte de *Manon*. M. Massenet a une entente admirable du théâtre, et, en particulier, du style qui convient à l'opéra comique. Il fixe avec une sûreté parfaite les valeurs relatives des sentiments, des idées, des personnages, de tous les éléments de l'action, et il ne transforme jamais un divertissement en fatigue. Ce premier acte est amusant ; il est frais ; il est jeune, épanoui, plein de grâce et de lumière, d'une verve et d'une invention mélodique qui ne faiblissent pas ; et tout y est distribué, arrangé avec un goût parfait, selon les exigences du livret. La viole d'amour, qui annonce l'arrivée du jongleur, est toujours traitée de façon charmante. La scène de parade, au milieu des marchands et des bourgeois, a autant de mouvement que de couleur ; et, en plus d'un endroit, elle a une réelle puissance. Les éloges que je pourrais accumuler tiennent en un mot : tout cela *vit*. Au théâtre, c'est l'essentiel ! Dans ce premier acte si clair et si joli, où règne une incroyable adresse, je regretterai tout au plus que la mélodie *O liberté m'amie*, d'une inspiration d'ailleurs très agréable, ait un peu trop l'allure et la coupe d'un morceau détaché. — Dans les deux autres actes, il y a des pages de premier ordre et de facture très soignée, mais l'intérêt faiblit un peu, par la faute du livret, qui manque d'ima-

gination. J'y voudrais une peinture moins superficielle et plus complète de la vie monacale. Une suite de petits tableaux, et de menues choses sur lesquelles s'éparpille l'attention, occupent la scène sans la remplir. Ces moines ne sont ni assez mystiques, ni assez bons vivants, pour être pris au sérieux. Seul, Boniface a du relief : il apparaît d'abord sur un âne, avec des fleurs et des provisions appétissantes qu'il rapporte du marché ; et il suffit de dire que Fugère remplit le rôle, pour faire deviner l'art et la force comique qu'il y déploie ! Les autres moines sont quelconques. Les couplets sur la peinture, la sculpture et la poésie sont un peu pâles ; instinctivement, le compositeur a donné au librettiste la musique de son livret. La *légende de la sauge* sauve à peine la situation.

Le troisième acte est précédé d'une pastorale religieuse en demi-teinte où est reprise l'idée principale de la pièce, le culte de la Vierge symbolisé par cet élégant dessin :



Dans cette phrase, qui est comme la signature de la partition, paraît la souple ligne d'acanthé familière au maître, et qui, cette fois, se trouve ingénument associée à l'idée d'un élan de prière, à celle des mains jointes et des regards tournés vers la Madone. Tout ce prélude, d'une touche délicate, est fait avec les tons les plus fins et les plus aimables de l'orchestre. C'est du Watteau ; Chérubin, en surplis blanc, est entouré d'anges qui sourient et d'amours qui se recueillent. La seconde parade du Jongleur m'a paru excellente, bien qu'en certains endroits (comme la *Chanson de guerre* où un effet trop facile est obtenu à l'aide des cuivres) le pittoresque ne soit pas (?) d'une note assez archaïque ou au moins assez originale. D'autres fois, l'instrumentation se restreint un peu, s'amincit, remplace la tache de couleur par le simple trait. En somme, œuvre charmante, digne du maître, infiniment agréable, et faisant un tableau de genre exquis.

M. Maréchal a retrouvé son succès de Monte-Carlo ; M. Carbonne — dont j'aime particulièrement le timbre et le style, — MM. Allard, Huberdeau, Billot, Guillamat, méritent de sérieux éloges. Quant à la mise en scène, je ne lui reprocherai qu'une statue de la Vierge rappelant fâcheusement certains coloriages qui caractérisent la rue Saint-Sulpice. — J.

— Le *Cor fleuri* de M. Halphen a été bien accueilli. Je regrette de ne pouvoir l'analyser, n'en ayant pas reçu la partition.

Souvenirs d'une élève de Liszt (1).

Weimar, le 6 juin 1873.

Un jour, cette semaine, Liszt était de si bonne humeur qu'il semblait avoir rajeuni de vingt ans. Un des étudiants du conservatoire de Stuttgart, appelé V., paraissant excessivement nerveux, se mit à jouer un des concertos de Liszt, qui

(1) Suite. Voir la *Revue* du 1^{er} mars 1904. Quelques lettres nouvelles nous ont été communiquées : nous sommes heureux de les offrir à nos lecteurs, qui ont pu déjà apprécier tout l'intérêt de ces charmants *Souvenirs*.

ne cessa de lui envoyer ses petites salves de satire, mais d'un air tout à fait bon enfant. Si j'avais été à la place de V., je n'y aurais pas fait attention ; je crois que cela m'aurait plutôt inspirée, mais le pauvre V. ne savait plus s'il était sur sa tête ou sur ses pieds ! A un certain moment il joua trop faiblement un passage, et Liszt prit sa place en déclarant : « Quand je joue, je joue toujours pour les personnes qui sont dans la galerie, afin que même ceux qui ne paient leur place que quelques centimes puissent entendre quelque chose » (En parlant de la galerie, Liszt faisait allusion au poulailler, où le peuple se rend et où les places ne coûtent presque rien.) Puis il commença à jouer, et je voudrais que vous l'eussiez entendu ! Les sons n'étaient pas très forts, mais très pénétrants, de longue portée. Quand il eut fini, il leva une main en l'air, et il nous sembla voir paraître, comme dans une vision, les gens de la « galerie » grisés par la mélodie. Voilà la manière dont Liszt enseigne ; il vous présente une idée qui prend possession de votre esprit et y demeure. Pour lui, la musique est une chose si réelle, si visible, qu'il trouve toujours instantanément, dans le monde matériel, un symbole pour exprimer son idée. Un jour, je faisais, en jouant, une espèce de mouvement rotatoire de la main fort difficile à éviter. « Gardez votre main tranquille, Mademoiselle, dit Liszt, ne faites pas d'omelette. » Je ne pus m'empêcher de rire de cette façon amusante de me donner sur les doigts.

Liszt est malheureusement beaucoup trop avare de son jeu et, ainsi que Tausig, ne joue ordinairement que quelques mesures à la fois. On est toujours déçu lorsqu'il s'arrête. c'est juste au moment où vous êtes le plus captivé, mais il est si blasé qu'il ne tient pas à montrer son talent et n'aime pas qu'on lui fasse de compliments ; cela l'ennuie, même à la cour, où la grande-duchesse a recommandé de ne faire aucune manifestation d'enthousiasme lorsqu'il quitte le piano.

Il y avait là, ce même jour pendant lequel Liszt était de si bonne humeur, une dame qui, avec son mari, avait fait un long voyage pour venir à Weimar dans l'espoir d'entendre jouer le Maître. Elle attendit longtemps et patiemment durant la leçon, et Liszt, ayant enfin pitié d'elle, s'assit devant le piano en faisant sa remarque favorite, que « les jeunes dames jouaient beaucoup mieux que lui, mais qu'il ferait tous ses efforts pour les imiter ». Il joua merveilleusement une de ses compositions et, lorsqu'il eut fini, nous restâmes tous silencieux, sentant que nous ne devions *rien* dire. Et lui, comme s'il craignait les éloges, se dirigea vers un de ses amis qui habitait une propriété près de Weimar et lui dit du ton le plus indifférent : « A propos, et ces œufs. allez-vous m'en envoyer quelques-uns ? »

Je me demande comment il peut nous écouter jouer ; nous devons lui déchirer les oreilles, et tout *doit* lui paraître dénué d'expression en comparaison de sa puissante interprétation. En effet, quelle que soit la perfection avec laquelle nous jouons un morceau, si Liszt le rejoue aussitôt après nous, on peut à peine le reconnaître. Son toucher et sa façon d'employer la pédale sont deux des secrets de son jeu ; il semble plonger dans l'âme du compositeur et ramener à la surface ses plus profondes pensées, où elles étincellent comme des étoiles. Plus je vois et entends Liszt, plus je l'admire ! Toutes mes études musicales me semblent avoir été de simples exercices d'école, préparatoires pour jouer devant lui. Je pense souvent à ce que Tausig m'a dit un jour : « Nous autres artistes, comparés à Liszt, ne sommes tous que des lourdauds. » Je ne le croyais pas alors, mais j'ai vu depuis que c'est vrai, et, en étudiant le jeu de Liszt, je peux découvrir comment Tausig obtenait plusieurs de ses merveilleuses originalités. Je trouve que, de

toute l'armée qui a eu le privilège d'être instruite par Liszt, c'est lui qui s'en rapprochait le plus.

— J'ai commencé cette lettre dimanche, et nous sommes à mardi. Hier, je suis allée chez Liszt, où j'ai appris que Bülow venait d'arriver. Par extraordinaire, aucun élève n'était là, et je me disposais à partir, lorsque Liszt vint me demander d'entrer pendant un moment. Il me présenta à Bülow et je me trouvai ainsi toute seule avec ces deux grands artistes. N'était-ce pas une situation ? Je ne restai que quelques minutes, naturellement, bien que j'eusse aimé m'attarder des heures, car notre conversation était excessivement amusante. Bülow venait d'achever une de ses grandes tournées de concerts et avait été à Londres pour la première fois ; il avait donné cent vingt concerts en quelques mois ! Il est très attrayant, ainsi que tous ces maîtres artistes, mais, comme apparence, tout à fait l'opposé de Liszt, étant petit, vif, léger dans ses mouvements ; il a un front hardi et orgueilleux et semble personnifier la force de volonté.

Liszt contemplait son « Hans » (c'est ainsi qu'il appelle Bülow) avec un orgueil affectueux et paraissait très heureux de son arrivée.

M'appeler et me présenter à Bülow, au lieu de me laisser partir, témoigne bien des manières courtoises de Liszt, qui savait que j'étais venue pour jouer et qui ne voulait pas que je me sois dérangée pour rien ;... mais au fond, je crois qu'il eût préféré me voir à Jéricho.

(A suivre.)

A. FAY.

Temps fort et temps faible : comment faut-il battre la mesure ?

La *Paléographie musicale*, dirigée par le Bénédictin Dom André Mocquereau, publie, depuis déjà longtemps, une considérable et curieuse étude sur le rythme au sujet de laquelle je voudrais présenter ici quelques observations très simples. La thèse soutenue par le savant musicien est à la fois très conservatrice et très révolutionnaire : elle réintroduit, dans la terminologie rythmique, des termes qu'on avait voulu en exclure comme équivoques ; mais elle renverse nos habitudes traditionnelles en nous affirmant que le premier temps de la mesure est *faible*, et que le temps « fort » se trouve, non au frappé, mais au *levé*. D'après la *Paléographie*, si on veut marquer correctement le rythme de la phrase suivante : *àve mârîs stélla*, il ne faut pas dire :

1 ^{re} mesure	2 ^e mesure	3 ^e mesure
		
<i>àve</i>	<i>mârîs</i>	<i>stélla</i>

en faisant coïncider la syllabe accentuée (temps fort) avec le début de la mesure, mais il faut dire :

1 ^{re} mesure	2 ^e mesure	3 ^e mesure
		
<i>à-ve</i>	<i>má-ris</i>	<i>stél-la</i>

Sur les syllabes initiales de ces mots (*a*, *ma*, *stel*), la main doit s'élever (ἀρσις) ; sur les syllabes *ve*, *ris*, *la*, qui coïncident avec le premier temps de la mesure, la main doit s'abaisser (θέσις), comme à la fin d'un mouvement. C'est dans cette succession et cette disposition de *levés* et de *frappés*, d'*élans* et de *repos*, que consiste le rythme.

L'éminent théoricien me permettra-t-il, non pas de partir en guerre contre lui (l'autorité me manquerait pour une telle entreprise, et le directeur de la *Paléographie musicale* connaît mon admiration pour ses travaux antérieurs), mais de lui exposer, en toute sincérité, quelques doutes ? Je n'ai pas en ce moment sous les yeux tous les textes qu'il me faudrait pour justifier mes dires ; mon seul désir est de poser une ou deux questions.

Laissons d'abord de côté, si vous le voulez bien, un premier argument sur la valeur duquel on s'est, je crois, mépris. L'auteur de la théorie nouvelle (sentant peut-être que l'usage, en pareille matière, est un arbitre) a demandé à quelques maîtres contemporains si, d'après eux, *le premier temps de la mesure est un temps fort*. On a répondu négativement, et je ne m'en étonne pas. Mais cette réponse, je crois, signifie simplement qu'il serait absurde d'accentuer *toujours* le premier temps de la mesure, et elle ne veut rien dire de plus. L'important, pour les compositeurs (qui ne font pas de la musique de danse), ce sont les membres de phrase, les phrases, les périodes, les systèmes, et non les rythmes élémentaires qu'on marque avec le bout d'une canne. (Voir, par exemple, le prélude de *Parsifal*, qui est un modèle de construction rythmique et où les barres de mesure ne jouent pourtant aucun rôle au point de vue de la place des temps forts et faibles.)

Il y a aussi un autre argument, auquel je ne m'arrêterai pas. Des compositeurs du xvi^e siècle, nous dit-on, et même de bons compositeurs contemporains, comme M. Saint-Saëns, ont écrit : *Dé- | us*, et non *| Déus*. Ce nouveau genre de plébiscite ne me paraît pas plus concluant. Aux exemples favorables à la thèse, on opposerait facilement d'autres exemples qui la contredisent. Je crois d'ailleurs que la chose la plus importante, aux yeux d'un polyphoniste, c'est l'entrée des parties : il fait entrer la phrase commençant par *Déus* au « levé », si cela favorise son contrepoint ; il la fait entrer au « frappé » dans le cas contraire.

J'arrive à quelques points qui me paraissent plus sérieux.

1^o Et d'abord, une observation très générale. Le rythme musical est un phénomène que l'oreille seule doit juger, parce que c'est elle qui le crée avec la mémoire et qu'il n'existe que pour elle. Or, toutes les définitions du rythme que j'ai trouvées dans la *Paléographie* sont faites avec des images visuelles, d'ailleurs très brillantes. Le rythme est assimilé au mouvement d'une vague qui s'élève et s'abaisse, à celui d'un objet qui plane et vient de temps en temps effleurer ou « toucher » le sol, etc..., etc..

2^o L'auteur de la théorie croit avoir défini le rythme absolu et en soi, « celui de tous les temps et de tous les pays ». En parlant ainsi, ne nous met-il pas sur la voie des objections qu'on peut lui faire ?

Lorsqu'il dirige, lui Bénédictin, un chœur liturgique, il se borne à élever et à baisser sa main, c'est-à-dire à exécuter un mouvement pour les yeux des chanteurs ; ni lorsqu'elle est élevée, ni lorsqu'elle est abaissée, sa main ne produit un son ou un bruit pour l'oreille. Mais il n'en était pas ainsi chez les anciens. Constatons d'abord ce fait, nous demanderons ensuite quelle conclusion il convient d'en tirer.

On marquait et on marque encore le rythme dans beaucoup de pays en frappant les mains par un mouvement horizontal (et non vertical, ce qui rend impro-

pres les termes d'ἄρσις et θέσις, *levé* et *baissé*). Dans un bas-relief assyrien qui est au British Museum et qu'on a bien souvent reproduit, un cortège de danseurs, de harpistes et de chanteuses est *accompagné* par des enfants qui frappent dans leurs mains. Au musée du Louvre (dans le couloir où M. Bénédict a réuni tout ce qui est relatif à l'ancien empire égyptien), il y a une pierre où l'on voit la scène suivante : une femme accroupie joue de la harpe ; devant elle un danseur ; derrière elle, quatre personnes qui frappent dans leurs mains (même direction des mouvements que plus haut pour battre la mesure). Faut-il multiplier ces exemples ? « Il existe, dit Engel, des tribus sauvages qui, bien qu'ayant des chants, ignorent entièrement la musique instrumentale. Si elles accompagnent ces chants, c'est seulement avec le rythme qu'elles produisent en frappant dans leurs mains ou en entrechoquant des pièces de bois. » (*The music of the most ancient Nations*, p. 10). M. Elie Reclus, dans le *Primitif Australien*, nous apprend qu'en Extrême-Orient « les femmes battent la mesure en se frappant sur les cuisses ». Un docteur allemand qui a passé sa thèse de doctorat sur ce sujet original : *la musique des sauvages*, M. Hagen, nous dit : « Quelques peuples prennent tant de plaisir au rythme qu'ils font consister toute leur musique dans le battement des mains ou la répétition du même son à l'aide d'objets frappés ». Quand ce n'est pas sur les mains qu'on frappe pour battre la mesure, c'est souvent sur un tambour. Dans le répertoire de Caillaud (planche 40 A, des livraisons 15, 16 et 17) est reproduite une peinture de Thèbes où un tambourin est frappé de côté, à hauteur de la tête, pour marquer le rythme. D'autres fois, c'est un tambour oblong, et un peu renflé vers le milieu, attaché à la ceinture, et touché toujours *de côté*. A la Galerie des Offices, à Florence, il y a un ange (grand tabernacle d'Angelico) qui frappe, *de côté*, sur un tambourin tenu à la hauteur de sa tête, et qui m'a tout l'air de battre une mesure. Un autre ange batteur de mesure (pas de doute possible, je crois, sur celui-là !), c'est celui de Melozzo da Forlì, qui est à la sacristie de Saint-Pierre, au Vatican : il tient un tambour qui, d'après sa forme, pourrait être frappé comme celui de nos fantassins, mais qu'il incline gentiment entre le visage et l'épaule, et sur lequel il frappe *de côté*.

Autres manières de marquer le rythme : usitée chez les Espagnols et chez les contemporains d'Horace, à en juger par ce vers :

Legitimumque sonum digito callemus et aure.

C'est le claquement des doigts. Les castagnettes et les crécelles sont une variante du genre. J'ajouterai la gourde remplie de noyaux en usage chez les Abipones (Lubbock).

Autre manière, consistant à battre de haut en bas : dans un monument assyrien qui est à Londres (et que M. l'abbé Vigouroux a reproduit dans son *Psautier polyglotte*), on voit un homme marquer le rythme en entrechoquant les bords de deux pièces de métal ressemblant à deux entonnoirs renversés l'un sur l'autre. Chez les Grecs, on le sait, la mesure était battue avec le pied, — mais un pied armé d'un appareil qui frappait le sol énergiquement.

Ces deux derniers faits sont les seuls qui justifient les locutions *levé* et *baissé*, en matière de rythme. (Je dois ajouter que le chef d'orchestre moderne termine presque toujours une symphonie en levant très haut son bâton sur le dernier temps.)

Acceptons cependant les idées de « levé » et de « baissé ». Le seul fait que je

retienne, c'est que, des deux mouvements qui servent à marquer le rythme dans les cas dont je viens de parler, il y en a un qui se fait sans bruit et un autre qui est accompagné de bruit. Je demande alors : Lequel des deux doit être raisonnablement considéré comme le temps *fort* ?

Dans un livre très estimé (*Arbeit und Rythmus*), M. le prof. Bücher, de Leipzig, nous a montré que le rythme, chez les primitifs, est né de la nécessité de régler et d'alléger, au point de vue de l'effort, le travail social. Voici, par exemple, des hommes qui, régulièrement, abaissent une grosse pierre sur des grains de blé qu'ils veulent écraser ou qui frappent le sol avec des fléaux. Où est le temps fort ? est-ce au moment où le fléau est en l'air ? — Voici un forgeron qui bat l'enclume *in numerum*, comme les cyclopes de Virgile ; où est le temps *faible* ? est-ce celui où le marteau résonne sur l'enclume ?

Voilà les faits réels où il faut chercher une image vraie du rythme musical primitif. Ne sont-ils pas significatifs ? s'accordent-ils avec la théorie exposée dans la *Paléographie* ?

3° Si, comme vous l'affirmez, les idées d'*élévation* et d'*abaissement* sont indispensables à la notion du rythme, et si — cela est de toute évidence — un « levé » et un « baissé » ne peuvent être perçus que par les yeux, ne résulte-t-il pas de votre théorie qu'un chant qu'on écouterait les yeux fermés serait nécessairement dépourvu de rythme ?

4° Votre grande préoccupation paraît être de savoir où il faut mettre la barre de mesure (est-ce avant le mot *Déus*, ou dans l'intérieur du mot ?) — mais à quoi bon, puisqu'un des articles de votre *Credo* artistique, c'est qu'il n'y a pas de barres de mesure dans le plain-chant ? Les mélodies grégoriennes sont-elles incompréhensibles sans un bras et une main qui, à côté d'elles, dessinent dans l'espace d'élégantes arabesques ? Est-ce au plain-chant seul ou à la musique tout entière que s'applique votre théorie ? — Il y a, dira-t-on, une question très importante pour le plain-chant : c'est celle de l'accompagnement ; il convient de savoir sur quelle syllabe du mot l'organiste doit placer son accord. — S'il en est ainsi, que devient cet autre article de votre *Credo* musical, à savoir que le plain-chant est purement vocal ?

J'ouvre mon Beethoven ; voici le début de la *Sonate pathétique* :



Est-il vraiment possible de voir dans la première note de cette phrase un temps faible, une « chute », un « repos », un « abaissement » (abaissement de quoi ?), une « fin » ?

5° Avec M. le prof. Hugo Riemann (qui est sans doute un très savant homme, mais un théoricien parfois dangereux à suivre) vous arrivez à dire, après bien des changements d'images et de vocables, que le premier temps de la mesure est une chute, un repos, enfin un temps *lourd* (opposé au levé, qui est *léger*).

Le mot « temps *lourd* » est-il heureusement choisi ? De la lourdeur de quoi ou de qui parlez-vous ? n'oubliez-vous pas ici que les phénomènes musicaux,

sont purement acoustiques ? Après avoir, peut-être trop employé les images visuelles, ne confondez-vous pas ici les impressions musculaires avec celles de l'oreille ? Est-ce autrement que par association d'idées qu'on peut introduire l'idée de *lourdeur* dans l'analyse d'une mélodie ? Ou bien — puisqu'il s'agit ici de votre admirable plain-chant — parlez-vous d'une sorte de lourdeur théorique, abstraite, si je puis dire, et sans réalité ? Ou bien vous résignez-vous à dire qu'il faut prononcer « lourdement » la dernière syllabe de chaque mot dans *a | ve ma | ris stel | la* ? Votre oreille d'humaniste ne proteste-t-elle pas ?

Telles sont les questions que je pose et sur lesquelles je serais très heureux qu'on m'éclairât.

JULES COMBARIEU.

L'enseignement du chant et les méthodes



La *méthode*, bien comprise, est une excellente chose. Elle aide à atteindre un but donné, par le chemin le plus court et le meilleur. Malheureusement, les méthodes de chant ne répondent pas toujours à ce programme ; elles sont fort nombreuses et un peu diffuses, s'accordent entre elles comme les Japonais et les Russes, et dominent l'enseignement moderne à tous les degrés, qu'il soit libre ou officiel, sans l'éclairer. Les indications ne manquent pas ; elles abondent. Les bonnes volontés surgissent de toutes parts ; mais elles se neutralisent, parce qu'elles préconisent, avec une égale autorité du reste, des moyens opposés.

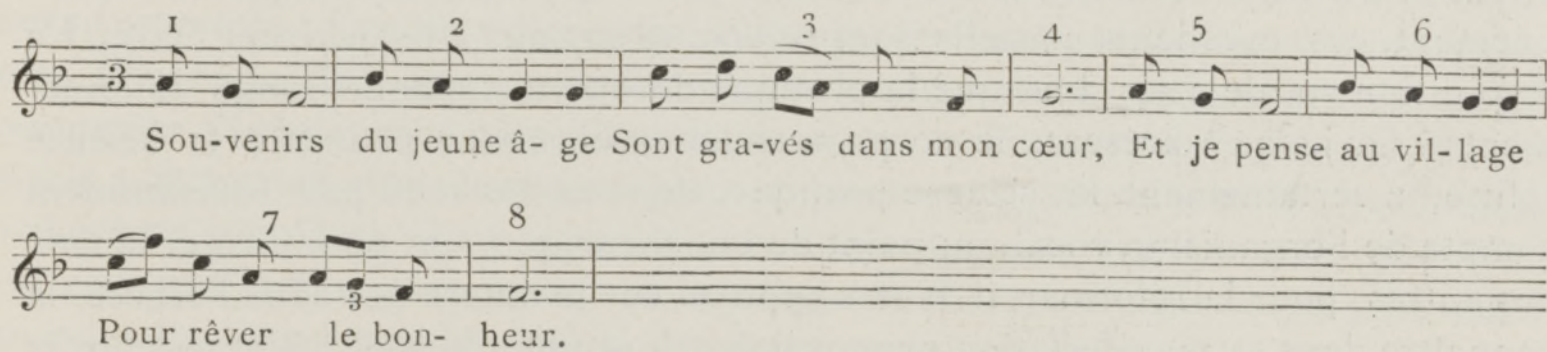
En somme, tout le mécanisme vocal, d'après les grands maîtres italiens et d'après le bon sens, est contenu dans trois ou quatre *formules* fondamentales. La tra-

dition nous a légué ces formules ; la science moderne du *laryngoscope*, si heureusement créée par Manuel Garcia, doit éclairer le fonctionnement de la glotte pendant l'exécution des traits. On conçoit mal, par exemple, que tel auteur donne un système pour l'exécution du trille (tremblement, mouvements de piston du larynx) et que tel autre, non moins autorisé, ramène le trille à l'émission normale, très accélérée. Il est si simple (au Conservatoire du moins) de convoquer quelques spécialistes qui résoudront la question, et empêcheront des pratiques nuisibles, pratiques qui entraînent un chevrottement en quelque sorte endémique. Il faut, en un mot, pour créer une

méthode applicable, remonter à la source des mouvements, qui est la glotte, et juger la *gamme*, ses secondes, tierces, quarts, etc., sur son propre théâtre, *en activité*. Il faut soumettre à cette discipline les points en litige du chant, et rejeter des différentes méthodes ce qui aura été jugé faux. Il serait nécessaire, par exemple, de fixer la question des registres, qui est confondue avec celle des timbres ; cette question doit être réglée quant au mécanisme pur (mécanisme d'ensemble du larynx et local de la glotte) ; quant au timbre *général*, qui varie avec la position, et, enfin, quant aux différentes couleurs des voyelles, qui se prêtent plus ou moins au mécanisme des différents registres, de même qu'elles se prêtent *plus ou moins* aux différentes hauteurs de voix.

Ces questions résolues entraîneront des résultats pratiques considérables, et la réforme de certains systèmes trop absolus qui abusent du registre inférieur et de la voix sombrée. Le résultat d'une bonne méthode, c'est d'amener un élève, déjà musicien, et doué d'une prononciation nette, à émettre la voix sans effort, avec pureté et naturel, sans forcer ses moyens. La plupart des méthodes mettent la charrue avant les bœufs : par exemple, elles obligent l'élève à filer et à graduer un son, dès le début des études ; or, ceci est un art dans un art, comme l'art de dire des vers est un art dans la lecture. Le mécanisme du son filé est beaucoup plus compliqué que celui de son égal ; il est donc nécessaire de ne l'imposer au chanteur que quand la puissance d'expiration et la contraction de la glotte se mettent en harmonie dans toutes les conditions requises. Il serait nécessaire aussi d'abandonner en grande partie les vocalises, qui ont le grave défaut d'accumuler souvent les difficultés, sans les graduer, ou de les noyer, ce qui est une perte de temps pour l'élève. Un chant simple et bien choisi pourrait succéder immédiatement aux formules de mécanisme conduites sans errements, celui-ci par exemple (1) :

LE PRÉ AUX CLERCS



Dans ces conditions, en admettant, comme nous l'avons dit, que l'élève soit bon diseur et bon musicien, il doit chanter purement en une année au plus. Une autre année pour former son goût, et nous aurons un artiste de premier ordre qui pourra se diriger lui-même et surmonter les difficultés de sa profession.

Les méthodes les plus connues sont la méthode du Conservatoire, celles de Panseron, Garcia, Faure, Damoreau-Cinti, Dupré, Marchesi. Toutes ces

(1) Phrase de huit mesures. Suite de tons et demi-tons aux deux premières mesures, tierce *liée*, à la troisième ; léger *portamento de quarte*, de dominante en tonique à la septième mesure ; pour retomber par un *triolet* sur la tonique finale.

Cette charmante et très simple mélodie peut succéder immédiatement aux exercices de mécanisme. Remarquer la tenue de son et la liaison de la quatrième mesure à la cinquième. Rien n'empêche de vocaliser la mélodie avant d'y joindre les paroles.

méthodes, ou à peu près, ont droit de cité au Conservatoire ; toutes ont de bons côtés. Elles ont le tort de se contredire. Garcia seul a pénétré le mystère vocal, et pourtant il a pu se tromper sur le *mécanisme* de certains traits, tout en fixant *de visu* le point précis où le son prend naissance. C'est à la science à créer un accord harmonieux entre les maîtres de chant ; accord qui ne s'établira jamais de lui-même, et cela au grand préjudice des élèves. Il est très bon qu'il y ait des vues différentes sur le même sujet ; mais il faut, quand un exercice est physiquement mauvais et mal compris, avoir le courage de le dire plutôt que de nuire à l'élève. Quelle belle méthode on ferait en supprimant une partie, une très grande partie des méthodes actuelles ! On prendrait le meilleur de chacune d'elles, et le professeur serait tenu d'enseigner, non sa propre méthode exclusivement, mais la *méthode des méthodes*, contrôlée par les savants.

Il serait bon aussi de marcher avec son temps ; l'abandon partiel de la musique ornementale, la vogue toujours croissante du chant large et dramatique, les tendances wagnériennes, doivent fatalement introduire des changements dans les méthodes ; la pose de la voix, sa bonne sonorité, la connaissance des timbres et de leurs ressources, deviennent de nécessité pratique ; tandis que l'agilité, sans être abandonnée, est reléguée au second plan, les tours de force vocaux que Berlioz appelait plaisamment « l'Ecole du petit chien », devraient bien eux aussi demeurer l'apanage de cet intéressant quadrupède. Qu'importe au public que M^{lle} X. glapisse un *fa* suraigu ? Est-ce donc un avantage d'avoir le tympan percé par ces cris maladifs ? Et faut-il les encourager ? Une bonne méthode doit ignorer les tours de force qui tuent la voix de l'artiste et déchirent l'oreille de l'auditeur. M. Bourgault-Ducoudray, dans un rapport sur le chant, s'exprime ainsi :

« La qualité du son vient de la manière dont il est émis ; une voix mal posée se « brise dans sa fleur. Quant à la *respiration*, elle a une importance capitale, non « seulement au point de vue du chant, mais au point de vue de la santé de l'« lève ». On ne saurait mieux dire : reste à savoir si, dans la pratique de l'ensei-
gnement, ces excellents conseils sont suivis ; et surtout s'ils peuvent l'être. La respiration vocale a ses lois que la pratique découvre après de longs tâtonne-
ments ? Or jusqu'à présent, le corps musical enseignant a peut-être la science infuse, a certainement la science pratique, mais ne se rend pas suffisamment compte de l'organisme vocal, au point de vue théorique. Or, pour diriger la voix des autres, pour la réformer, il faut s'appuyer sur la *nature* ; et dans l'espèce, la connaître dans sa manifestation primordiale : le souffle, le son, leurs ressources et leur mécanisme. J'aimerais mieux un professeur qui donnerait un enseigne-
ment théorique pur sans jamais émettre un son qu'un de ces beaux chanteurs qui forment, à l'aide de vocalises sans fin, des élèves incapables de se diriger eux-mêmes dans la voie musicale et artistique.

J'ai nommé M. Manuel Garcia, l'inventeur du laryngoscope avec Czermak, comme faisant la plus heureuse exception à ces errements. Il a en quelque sorte introduit la *méthode expérimentale* dans l'art du chant : et s'il a pu se tromper lui-même, dans certaines de ses déductions, sa méthode d'investigation, elle, restera infaillible et donnera la clef de tous les phénomènes vocaux, comme elle a déjà donné aux médecins la clef d'un grand nombre de maladies du larynx. Voici un extrait du rapport de Garcia sur le laryngoscope, extrait traduit de l'anglais et que j'ai dû jadis à la bienveillance de M. Chamerot, éditeur.

« Je plaçai contre la lnette le miroir qui avait été plongé dans l'eau chaude et soigneusement essuyé ; alors, dirigeant sur sa surface avec le miroir à main un rayon de soleil je vis immédiatement, à ma grande joie, la glotte grande ouverte...

« La manière dont la glotte s'ouvrait silencieusement, se fermait et se mouvait dans l'acte de la phonation, me remplit d'étonnement. De tout ce que je vis je conclus alors sans peine que la théorie qui attribuait à la glotte seule le pouvoir d'engendrer les sons était absolument confirmée...

« Je commençai à étudier le mécanisme de la gamme ; ce mécanisme a deux aspects : il présente un mouvement antérieur rendu visible par le miroir et un mouvement interne que l'anatomie peut seule expliquer. »

Il est impossible de passer en revue les méthodes actuelles ; leur nombre, et la très grande valeur de beaucoup d'entre elles au point de vue du choix et de la gradation des exercices, ou au point de vue de l'expression, peuvent donner lieu à de nombreuses remarques que je me propose de consigner successivement. Mais nous sommes obligés de dire qu'elles pèchent en général par la base : au lieu de s'appuyer sur des données scientifiques, elles ne dépassent pas le domaine des probabilités. Dès lors la divergence de ces méthodes, leurs contradictions sur les points essentiels de la *Musique vocale*, s'expliquent : les maîtres *ex professo* la traitent en amante chérie que tous croient connaître, car chacun lui attribue les qualités qu'il prise le plus ; pendant qu'elle reste cette énigme indéchiffrable que l'amant de cœur seul, c'est-à-dire la science, est appelé à dévoiler.

Il me paraît donc évident que la divergence existe entre les maîtres sur presque tous les points de l'enseignement, et que les élèves doivent accepter comme articles de foi à Paris ce qui est nié à Rome, et réciproquement. C'est ainsi que dans l'émission vocale le coup de glotte (légère explosion de l'air à travers les lèvres pressées puis rapidement ouvertes de la glotte) est prôné par les uns et rejeté par les autres. Peut-être serait-il plus sage d'appliquer le coup de glotte à certains exercices, et de le rejeter dans certains autres ; mais ceci nous entraînerait trop loin ; l'examen direct des méthodes de chant particulières nous fournira l'occasion de poser quelques règles fondées sur le mécanisme réel de la phonation. Nous aurons naturellement recours aux lumières de la Faculté. Notre siècle a découvert trop de secrets pour ne pas nous livrer celui de la vocale. La science ne suppléera ni au travail ni aux dispositions naturelles, mais elle leur ouvrira une arène plus vaste, et surtout un champ d'exploration plus sûr, puisque l'artiste s'appuiera sur la cause pour produire l'effet.

(A suivre).

ALIX LENOEL-ZEVORT.

Le chant dans les églises de Paris (1).

SAINT-SULPICE. — 24 avril. — Grande église, d'une architecture simple, inondée de clarté. Le chant sera-t-il, comme elle, grand, simple et clair ?

Écoutons :

L'antienne du début, *Vidi aquam*, est chantée, comme ailleurs, trop lentement à mon avis ; mais j'y remarque une particularité intéressante : la ponctuation

(1) Suite. Voir la *Revue* du 1^{er} mai.

est marquée par un court silence. J'aime beaucoup cette innovation ; elle donne au récit une vérité ingénue et touchante.

L'*Introït* est donné correctement, toujours suivant l'ancienne notation (dite de Ratisbonne), bien entendu. La même exactitude est à louer dans l'exécution de la messe du 6^e ton ; mais pourquoi a-t-on écourté le *Kyrie* ? Je remarque un peu plus de souplesse qu'ailleurs, dans le *Graduel* ; serait-ce un souffle précurseur d'une évolution plus complète et prochaine ?

A l'*Offertoire*, un motif un peu anguleux et âpre, bien exposé par le grand orgue, nous avait fait espérer un développement original et intéressant. Il n'en a rien été, les arêtes se sont émoussées et fondues dans un bain d'harmonie savante, je le veux bien, mais dépourvue d'intérêt.

A la place du *Sanctus* liturgique, on nous a fait entendre un *Sanctus* moderne. Je reconnais son caractère religieux, qui peut excuser cette substitution. Mais je préfère quand même l'autre.

Je n'en dirai pas autant de l'*O Salutaris* de l'élévation, trop brillant, visant trop à l'effet. J'avoue que j'aimerais mieux, à ce moment, le silence complet, seul propice à la prière et au recueillement. Le morceau final du grand orgue, pendant la sortie des fidèles, était-il une marche ? une fugue ? Impossible d'y reconnaître un plan.

Aux Vêpres, la maîtrise tire tout l'effet possible du plain-chant actuellement en usage. Les psaumes sont accompagnés avec mesure, en faux-bourdon, en laissant toujours émerger le chant principal. Trop de lenteur dans le *Regina cœli*. La joie, la vie, y éclatent et voudraient chanter encore. Voyez l'*Alleluia* final, qui se relève après avoir semblé s'arrêter et termine comme à regret.

J'aime mieux l'*O Salutaris* du plain-chant que celui qu'on nous a donné avant la bénédiction. Ce dernier a cependant de bonnes parties ; je le trouve surtout trop compliqué.

L'*Ave Maria* qui a suivi a quelques passages expressifs qui peuvent être loués, mais il vise trop à l'effet, surtout la fin, qui semble écrite en vue de provoquer les applaudissements. Quelle satisfaction d'entendre, à la suite de toutes ces complications, un *Cor Jesu* rituel, simple et vigoureux !

A la sortie, le grand orgue m'a vraiment réjoui par de très bonnes variations sur le thème du *Laudate* qui venait d'être chanté. C'était savant, sans doute, mais assez simple pour être compris de tous.

En résumé, on trouve à Saint-Sulpice des éléments pour y faire de bonne musique. Le chœur des 150 séminaristes est unique à Paris ; l'orgue, au service d'un maître habile, peut exprimer aussi bien la douceur que la force. Quand les nouvelles méthodes de chant y auront été instituées, c'est certainement une des églises de Paris où l'on aura le plus de plaisir à assister aux offices.

(A suivre.)

CONSTANT ZAKONE.



Les Concerts.



SCHOLA CANTORUM. — 26 avril. Le 2^e *Concerto* pour piano et orchestre à cordes de J.-Chr. Bach (1735-1782) est une œuvre de transition : le solide contrepoint n'en fait plus la charpente, la mélodie s'essaye à marcher toute seule ; et certes on ne trouve point encore là la grâce de Mozart, mais il y a de la facilité, de l'entrain et de la bonne humeur. L'orchestre, sous la direction de M. de Lacerda, a de vigoureuses oppositions, et M. J.-J. Nin mérite les plus grands éloges

pour la fermeté et la sûreté de son jeu, jointes, dans l'andante, à une délicatesse exquise qui nous a charmés. M. A. Guilmant ressuscite, avec d'ingénieuses registrations, une aimable *Toccata* de Pachelbel (1653-1706) et une *Fugue* en mi mineur de Buxtehude qui m'a paru un peu indécise en son plan (elle semble finir trois fois), mais contient de curieuses recherches d'harmonie, et le thème annonce déjà celui de la fugue en sol mineur de J.-S. Bach. Le duo de H. Schutz (*Exauce-moi*), où M^{lles} M. Pironnet et M. Legrand recueillent un succès mérité, a, de son côté, la forme d'un air de Bach ; mais la musique en est plus sèche et nerveuse, fort expressive d'ailleurs, mais à la manière italienne (ancienne). La *Cantate* pour le lundi de la Pentecôte (*Also hat Gott*) contient un air de soprano délicieux (*Mein gläubig Herze*), chanté par M^{lle} Pironnet ; Bach l'a tiré d'une cantate composée en 1716 sur les plaisirs de la chasse. Il en est de même de l'air de basse qui suit, et qu'accompagnent trois hautbois. Le chœur final est fort beau, et a été admirablement exécuté. D'une façon générale, les chœurs m'ont paru supérieurs à l'orchestre : ils ont été excellents de tout point.

SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS. — 21 avril. — Long programme, encombré d'inutilités. Le *Trio* de Tournemire ne nous offre que des ombres d'idées qui disparaissent aussitôt entrevues. Les *Mélodies* de P. Kunc sont froides ; celles d'A. Vinée malheureuses ; celles de P. Vidal sont meilleures : on peut les chanter avec succès dans les salons. Seule la *Suite* pour piano et violon de M. Lefebvre, remarquablement exécutée par MM. A. Lefort et Éd. Bernard, sort de l'ordinaire ; c'est une œuvre d'un style élégant et sobre qu'on peut recommander aux amateurs.

ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES. — 29 avril. — Ce concert, entièrement consacré à la musique française contemporaine, a été fort beau. Le *Quatuor* de Debussy a trouvé en MM. Luquin, Dumont, Roelens et Dumas de dignes interprètes, dont la sincérité égale l'intelligence ; les mouvements étaient justes, le sentiment très pur, et je ne crois pas qu'un seul auditeur ait échappé au charme tout-puissant d'une œuvre où la mélodie coule à pleins bords. M. R. Vinès joue avec une élégance émue la *Sarabande*, et enlève de verve la fantasque *Toccata*. M^{lle} Bl. Marot ose être simple, dans deux *Chansons de Bilitis* et la 2^e *Prose lyrique* (*De grève*), et sa diction précise, sa voix fraîche, son naturel exquis, en font une remarquable interprète de ces petits chefs-d'œuvre. M^{lle} A. Vila chante avec force le *Temps des lilas* et l'*Oraison* de Chausson ; M^{me} Mayrand a en par-

tage la *Chanson triste* et la *Phidylé* de Duparc. M. Éd. Bernard donne tout leur relief aux *Variations* de P. Dukas sur un thème de Rameau, et cette œuvre sérieuse et fouillée obtient un vif succès. Enfin le beau *Trio* de V. d'Indy pour piano, clarinette et violoncelle (MM. Vinès, Grisez et Dumas), triomphe par la hauteur de son inspiration, la richesse et l'ingéniosité de son orchestration, la profondeur et la puissance du sentiment. Ainsi se trouvaient réunies des œuvres d'un caractère bien différent, qui toutes témoignent cependant de la merveilleuse vitalité de la musique française contemporaine, et justifient les éloges que je lui donnais, en une courte allocution, au début de ce concert. — L. L.

SALLE ÆOLIAN. — Le 26 avril, M^{lle} Monduit a donné son deuxième concert avec le concours du violoniste Marcel Chailley. Nous avons entendu dans cette séance plusieurs sonates pour piano et violon de MM. Henriques, Robert Kahn et Henri Février. Parmi ces œuvres, toutes nos préférences vont vers la *Sonate en la mineur* de M. Henri Février, si prenante et si intense de véritable émotion. M. Marcel Chailley, qui l'exécutait, a fait preuve d'un remarquable tempérament d'artiste et de virtuose. Il fut successivement emporté, tendre, délicat et passionné. M^{lle} Monduit, qui l'accompagnait, a fait tous ses efforts pour soutenir vaillamment ce brillant virtuose. — ADALBERT MERCIER.

CONCERTS YSAYE ET PUGNO. — 4 mai. — Après un agréable *Trio* de Mozart, les deux artistes nous ont fait connaître la *Sonate* pour piano et violon de M. G. Samazeuilh ; cette œuvre est certainement parmi les meilleures qui aient paru cette année ; elle est plaisante à entendre, ce qui, comme dit l'autre, ne gâte rien, et, par surcroît, devient aujourd'hui une qualité rare ; la mélodie a de l'ampleur, de l'élégance, l'écriture est délicate ; l'ensemble est bien venu, sans effort visible, sans complication vaine, d'une distinction aisée et naturelle. Nous y reviendrons bientôt avec plus de détail.

SALLE LEMOINE. — 5 mai. — Concert de bienfaisance, où j'ai beaucoup à louer la voix fraîche et le style de M^{lle} Goupil (*Phidylé* de Duparc, duo de *Sigurd*), le jeu sobre et vigoureux de M. Edouard Bernard (œuvres de Liszt et de Chopin), l'élégance et la précision de M. Zeitlin (*Mazurka* de Zarzitzky, *Sonate* de Fauré). Un chœur de M. Locard (*l'Hiver*) m'a paru bien écrit et expressif.

SALLE PLEYEL. — 9 mai. — Grand succès pour M^{me} Diot et M^{lle} Selva dans la *Sonate en fa mineur* de J.-S. Bach et la *Sonate* de Franck, admirablement comprises et rendues avec une ampleur saisissante : seuls, MM. Ysaye et Pugno nous avaient accoutumés jusqu'à présent, à de telles interprétations. La *Suite en ré majeur* de Corelli (violon seul) est jouée avec aisance et noblesse, et M^{lle} Selva tire du *Poème des Montagnes* de V. d'Indy tout le charme pénétrant qui s'y trouve enfermé.

SALLE DES MATHURINS. — 10 mai. — M^{me} C. Fourrier et M^{lle} Selva ont composé leur programme avec des œuvres de Schumann et de Debussy. Dans une courte allocution, j'ai essayé de montrer que les deux maîtres, si différents d'ailleurs, ont l'un et l'autre le rare mérite d'une absolue, invincible sincérité. Sincère aussi, l'interprétation de M^{me} Fourrier, et plus émouvante que je ne puis dire ; tant de grâce et d'aisance, une voix si pleine et si souple, une diction si parfaite, un style si pur : l'intelligence unie à la beauté ! Je ne crois pas que Schumann ni Debussy aient pu rêver mieux. M^{lle} Selva joue bien délicatement, de son côté, diverses œuvres pour piano des deux auteurs. — L. L.

M. ALEJANDRO RIBÓ. — A la salle Æolian, nous avons eu le plaisir d'entendre le pianiste espagnol Alejandro Ribó, qui a exécuté avec grand talent l'*appassionata* de Beethoven, des études et polonaises de Chopin, des pièces de Moszkowski, Schumann, et la 12^e *Rhapsodie* de Liszt. M. Ribó a un jeu très remarquable, et nous sommes assurés que, pendant son séjour à Paris, il sera justement apprécié.

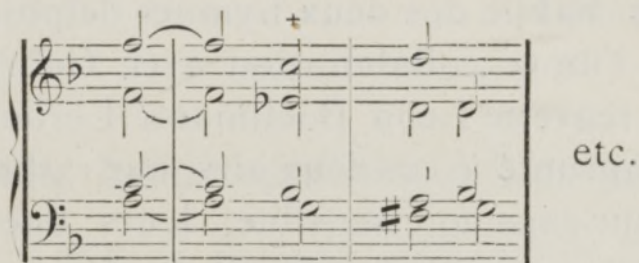
Publications nouvelles.

C. SAINT-SAËNS, P. FAUCHEY, PAUL FOURNIER (1).

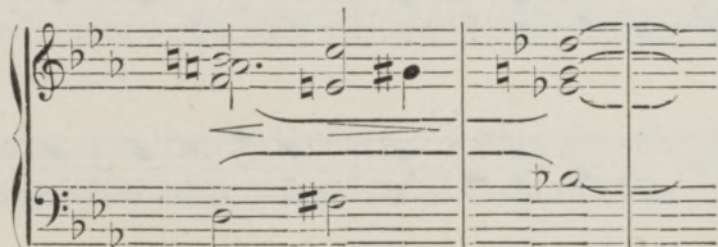


L'*Offertoire pour la fête de la Toussaint* pour chœur et orgue, de M. C. Saint-Saëns, est écrit comme toujours dans un langage harmonique extrêmement pur. A cette qualité s'ajoute une simplicité de style un peu déconcertante, aujourd'hui surtout où nous sommes habitués à une écriture musicale tourmentée. M. Saint-Saëns ne s'en est pas embarrassé, et de cette simplicité est sortie une mélodie des plus expressives. Ce chœur, construit sur les paroles latines du *Justorum*

animæ, débute sur une pédale de tonique qui lui sert de basse instrumentale. Le second motif : *Visi sunt oculis*, est d'abord exposé par les ténors, repris ensuite en entrée fuguée par les voix pour aboutir à un éclatant unisson pendant que l'accompagnement se déroule dans un ingénieux contrepoint. Après ce second motif, reparaît le chœur *Justorum animæ*, entendu cette fois sur une pédale de dominante et agrémenté, à la partie des ténors, de la double pédale intérieure qui constitue, avec l'harmonie, le plus heureux effet. Nous signalerons aussi, dans les dernières mesures de cette composition, ces harmonies si expressives et si particulières au maître :



— Le *Libera me Domine* de M. Fauchey nous intéresse par son parti pris d'associer au chant liturgique les ressources modernes de l'harmonie. Le compositeur, qui a conservé le rythme du plain-chant, l'a rajeuni en le soulignant par des harmonies modernes. Je relèverai particulièrement celles qui accompagnent le ténor pendant la phrase : *Tremens factus sum*.



(1) Chez Durand, 4, place de la Madeleine, à Paris.

Cette succession d'accords (accord de sixte et quinte qui se résoud sur celui de septième pour aboutir ensuite sur l'accord de sixte sensible) (1) est du plus agréable effet et se trouve encore accentué davantage par la note de passage (*sol #*). Celle-ci nous communique un sentiment de tendresse infinie.

L'allure générale de cette pièce religieuse, outre l'expression sincère qu'elle dégage, doit être d'un grand effet à l'église. Mais nous craignons qu'elle n'arrive trop tard, après le *motu proprio* de Pie X, et les encouragements donnés par lui tout récemment encore à la restauration de la musique grégorienne tentée par M. Bordes à la *Schola Cantorum*. A ce point de vue, il eût mieux valu moins d'agrémentation de style et un retour pur et simple à la mélodie primitive.

— A notre avis, dans la mélodie *Mandoline*, M. Fournier s'est trop soucié de vouloir être moderne. Pourquoi n'est-il pas resté naturellement lui-même ? Il eût alors évité des recherches qui manquent quelquefois d'originalité et qui sont souvent ennuyeuses pour l'auditeur. Malgré la parure dont le compositeur semble vouloir habiller la ravissante poésie de Verlaine, ces artifices d'écriture sont insuffisants pour nous communiquer une émotion que la musique ne renferme pas. Verlaine, ce poète raffiné, qui peut paraître à certains maniéré et compliqué, n'était qu'un délicat à l'âme simple et sensible. Combien M. Fournier eût gagné de faire cette distinction avant d'écrire sa mélodie !

ADALBERT MERCIER.

Correspondance.

MON CHER DIRECTEUR,

Dans le dernier numéro de la *Revue* (p. 227), vous citez avec un sourire l'opinion d'un critique qui aurait reconnu dans le ballet du *Fils de l'Etoile* « des modes grecs, autrement dit des gammes par tons entiers ». Il est certain qu'il n'existe pas de gammes grecques procédant exclusivement par « tons entiers », mais il est non moins certain que M. Erlanger, dans le ballet en question, a fait usage des modes grecs. Il a fait plus que cela : le long morceau pour harpe et instruments à vent qui, dans la partition pour piano, occupe les pages 249 à 255, n'est pas autre chose qu'un centon fort habile des deux hymnes delphiques à Apollon que j'ai publiés dans le temps, l'un en collaboration avec Gabriel Fauré (Bornemann, éditeur), l'autre avec le regretté Léon Boëllmann (Leroux, éditeur). Non seulement M. Erlanger a emprunté à ces deux airs leur rythme à 5/8, leur mode si caractéristique (un mineur sans note sensible), leurs fines modulations chromatiques, mais encore il a transcrit littéralement le dessin mélodique d'un grand nombre de mesures, surtout du second hymne, le moins connu des deux. Il suffira, je crois, des quelques exemples suivants pour convaincre vos lecteurs de la fidélité de cet emprunt (j'ai, pour faciliter la comparaison, ramené les deux morceaux au même ton, celui de M. Erlanger) :

<p><i>Erlanger,</i> mesures 29 à 37.</p>	
<p>2^e hymne delphique, reprise D, mesures 66 à 68.</p>	

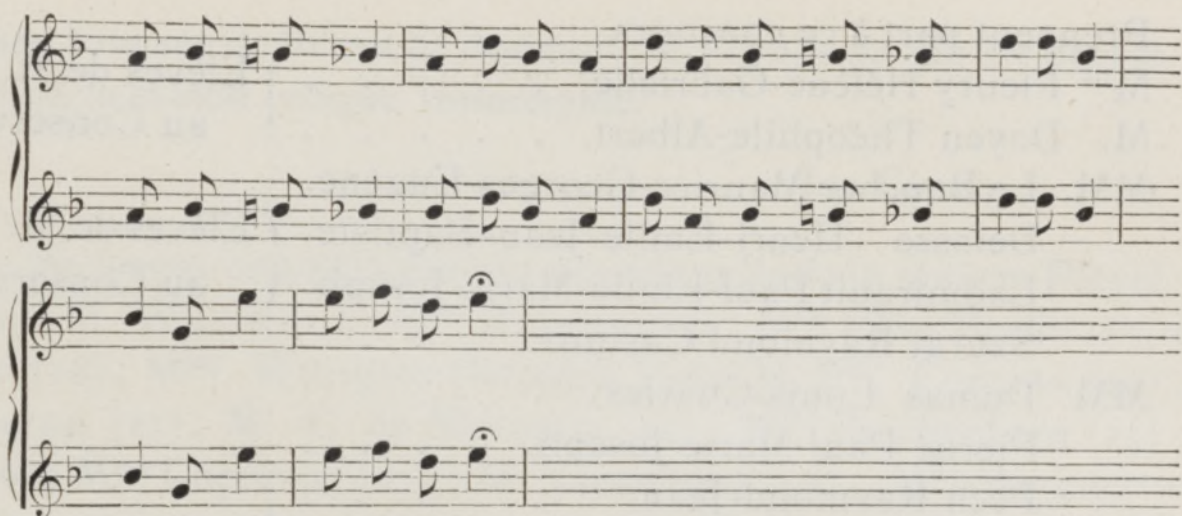
(1) On pourrait aussi analyser de la façon suivante ces accords : en considérant ceux-ci comme accords de neuvième sans fondamentale (1^{er} accord, 2^e renversement de la 9^e, *sol, si, ré fa, la* ; 2^e accord, 1^{er} renversement de la 9^e, *ré, fa #, la, do, mi*).

Erlanger,
mesures 35 à 38.

2^e hymne,
mesures 73 à 76.

Erlanger,
mesures 43 et 44.

2^e hymne,
mesures 79 et 80.



L'identité, on le voit, ne saurait être plus complète ; il n'y manque pas même le point d'orgue !

Loin de moi de faire à M. Erlanger un reproche de ces emprunts ; j'ai été, au contraire, charmé de voir danser avec tant de grâce par M^{lle} Zambelli ce qui avait été chanté avec tant de style par M^{lle} Lita de Klint. Toutefois je crois que le lecteur curieux aurait su gré à M. Erlanger d'indiquer par un mot, au bas de la page, la source de son inspiration dans ces passages. Il aurait d'autant mieux fait de ne pas omettre cette précaution que si les notes antiques des hymnes delphiques appartiennent évidemment à tout le monde, il n'en est pas tout à fait de même des notes qui, effacées ou brisées sur le marbre, ont été rétablies conjecturalement par mes collaborateurs ou par moi-même. Or M. Erlanger a transcrit aussi consciencieusement les unes que les autres. C'est ainsi que, dans le dernier exemple cité, la mélodie des mesures 79 et 80 est *tout entière* de ma façon (1), et M. Gevaert a bien voulu me donner son approbation dans une note de sa *Mélopée antique* (p. 465, note 2). C'est un bien petit détail, mais le brillant et savant auteur de *Julien l'Hospitalier* est trop riche de son propre fonds pour avoir besoin de se parer, fût-ce pendant une minute, des plumes d'autrui. Et dans une partition où il y a tant de notes, on regrettera qu'il en manque une pour rendre à chacun ce qui lui est dû.

Agréez, mon cher Directeur, l'assurance de mon dévouement.

THÉODORE REINACH.

Actes officiels. Informations et Correspondances.

LILLE. — Par arrêté du 30 avril 1904, M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a accordé une subvention de 2.500 francs à la Société des Concerts populaires de Lille, dirigée par M. Ratez, directeur de l'Ecole de musique, succursale du Conservatoire, de cette ville.

LORIENT. — M. J. Royer-Dubail, professeur-compositeur de musique à Lorient, se propose de créer dans cette ville un Conservatoire de musique dont l'enseignement serait gratuit, ainsi qu'une Société des Concerts constituée avec les élèves de ce Conservatoire.

PRIX DE ROME. — Le concours d'essai du prix de Rome (composition musicale) s'est ouvert le samedi 7 mai 1903, au Palais de Compiègne.

(1) M. E. (ou l'érudit qui l'a conseillé) ne pouvait pas ignorer ce fait, puisque les notes restituées sont placées entre parenthèses dans mon édition du 2^e hymne.

Prennent part à ce concours :

M^{lle} Fleury Hélène-Gabrielle. } Elèves de M. Widor, professeur
M. Doyen Théophile-Albert. } au Conservatoire national.

MM. Le Boucher Maurice-Georges-Eugène. }
Defosse Henri-Emile-Jean-Baptiste. } Elèves de M. Fauré, professeur
Ladmirault Paul-Emile-Marie-Joseph. } au Conservatoire national.
Saurat Raymond Casimir. }

MM. Dumas Louis-Charles. }
Pierné Paul-Marie-Joseph. }
Pech Raymond-Jean. } Elèves de M. Lenepveu, mem-
Estyle Abel-César. } bre de l'Institut, professeur
Gaubert Philippe. } au Conservatoire national.
Gallois Victor-Léon. }
Goupil Emile-Alphonse. }
Rousseau Marcel-Auguste-Louis. . }
Langlois Pierre-Paul-Artus. . . . }

TROCADÉRO. — La grande salle des fêtes du Trocadéro est mise à la disposition de M. A. Roubaud, directeur des Concerts modernes, pour y organiser, le dimanche 30 octobre prochain, un concert, en matinée.

OPÉRA-COMIQUE. — A la date du 4 mai 1904, le Ministre des Beaux-Arts a approuvé la nomination de M. Alexandre Luigini comme premier chef d'orchestre du théâtre national de l'Opéra-Comique, en remplacement de M. A. Bruneau, démissionnaire.

A la date du même jour, M. Albert Carré est autorisé à fermer cette année le théâtre de l'Opéra-Comique à partir du 19 juin, la réouverture devant avoir lieu le 1^{er} septembre.

BORDEAUX, GRAND-THÉÂTRE. — Si la soirée *d'adieux* ne présente pas un intérêt artistique des plus grands, elle permet du moins de juger dans quelques heures l'impression produite par une saison assez mouvementée du reste, mais menée à bonne fin par l'intelligent et zélé directeur, M. F. Boyer. Aussi j'approuve sincèrement le renouvellement de son mandat pour trois nouvelles années, malgré les sourdes protestations de certains pessimistes.

Excès de prodigalité mis à part, comme c'est la tradition, pour certains sujets, les plus unanimes et sincères sympathies ont été pour MM. Domergue de la Chaussée, qui quitte le fauteuil de chef d'orchestre, Montagné, chef de l'opéra comique, L. David, Blancard, Séveilhac, Gibert, Dufriche, Chéret et M^{mes} Nady Blancard. Lina Pacary, Géraldi, Dupont, Perès, etc... M. Boussa, indisposé depuis quelques jours, n'a pu paraître, au grand regret de tous.

Parmi la gent ailée. M^{lles} Lovati, Régina Badel, Fabiani et tout le ballet, eurent bientôt fait de transformer la scène en un massif somptueux de roses, muguets et autres fleurs printanières, sans compter les œuvres d'art, agrémentant ainsi très heureusement le ballet de *Faust*.

Le programme était ainsi composé :

Ouverture des Maîtres Chanteurs, de Wagner ; *Faust* (1^{er} acte), de Gounod ; *Thamyris* (3^e tableau), de Nougues ; *Mireille* (1^{er} acte), de Gounod ; *La femme de Claude* (2^e acte), de L. Cahen ; *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni ; *Ballet de Faust*, de Gounod.

Et maintenant, une tournée de Brasseur donnant *le Voyage de Suzette* prolongera de quelques jours la saison lyrique municipale.

JOS GRIMO.

SALLE PLEYEL. — Se feront entendre dans la grande salle de la maison Pleyel : M^{lle} Collin (16 mai) ; M. Wurmser et M^{me} Raunay (17) ; M^{lle} Elise Merlin (17) ; M^{me} Roger-Miclos (18) ; M^{me} Wurmser-Delcourt (19) ; M. Ph. Courras (20) ; M^{lle} Suzanne Percheron (21) ; M. C. de Mesquita (24) ; M^{me} Reichenberg (25) ; M. Emile Nerini (26) ; M^{me} Copreaux (27) ; M. Vannereau (28) ; M^{lle} Marguerite Balutet (29) : élèves.

Dans la salle des Quatuors, à partir du 16 mai : M. et M^{me} Carembat (élèves) ; M^{lle} Seeberger, M^{me} Feraut, M. Nocet, M^{me} Ducler-Benect (élèves), M^{me} Tassu-Spencer (élèves), M^{me} Vauchelet-Chenu (élèves), M^{me} Tarpet (élèves), M^{me} Canal (élèves), M^{lle} Dupuy (élèves), M^{lle} Gaetane-Vicq (élèves), M^{me} Barwölf, M^{lle} Tuillier.

M. KUBELIK A MARSEILLE. — Le violoniste Jan Kubelik a donné, le 22 avril, au Grand-Théâtre de notre ville, un concert qui a été un véritable événement artistique. Ce concert avait lieu au profit de la caisse de secours du syndicat des artistes musiciens du Grand-Théâtre. A cette occasion, les musiciens de l'association des Concerts classiques s'étaient joints à leurs amis du Grand-Théâtre pour collaborer à l'exécution de la partie symphonique. Le grand violoniste a exécuté le concerto en *ré* de Beethoven, un concerto de Paganini et le *Carnaval russe* de Wieniawsky. Le succès de M. Jan Kubelik a été immense. Durant toute la soirée, les spectateurs acclamèrent l'artiste avec un enthousiasme indescriptible. Les notes biographiques suivantes sont très édifiantes sur ce prodige :

Né le 5 juillet 1880 à Miehle-lez-Prague, J. Kubelik commença ses études de violon dès l'âge de cinq ans, et ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de huit ans il fut capable de donner avec succès un grand concert à Prague, où il interpréta des compositions d'Alard, Wieniawsky et Vieuxtemps.

En 1892 il entra au Conservatoire de Prague, qu'il quitta en 1898 avec le prix d'excellence. Kubelik se rendit alors à Vienne, muni de son violon « Mittenwald », où il donna plusieurs auditions avec le plus grand succès. Richard Heuberger dit alors, à propos de lui, dans la *Neue Freie Presse* : *Au moyen âge Kubelik aurait été brûlé comme un sorcier, sans autre forme de procès* ; et le conseiller Worz écrivait : « Donnez au jeune homme un bon violon, et le monde entier sera à ses genoux. » Peu de temps après, Friederich Brosch, fabricant à Vienne, lui fit cadeau d'un violon *Joseph Guarnerius*, et c'est alors qu'il entreprit une tournée glorieuse en Bohême.

Au commencement de la saison 1899, il débuta à Budapest, avec un succès inouï. Kubelik donna, dans la capitale de la Hongrie, quatorze concerts, puis se fit entendre en Autriche-Hongrie, en Roumanie, en Italie, en France, en Angleterre. La Philharmonie de Londres le nomma membre d'honneur et lui accorda en plus la grande médaille de Beethoven ; ainsi le jeune Kubelik, alors âgé de vingt et un ans, fut couronné de gloire partout, comme jamais personne ne le fut à cet âge-là. Les succès remportés par Kubelik en Amérique et en Russie furent encore des plus glorieux. Depuis A. Rubinstein on n'avait plus vu succès aussi enthousiaste. — ERNEST GUEYDON.

M. ÉD. COLONNE A TURIN. — La célèbre Société des concerts symphoniques de Turin avait appelé M. Édouard Colonne à l'honneur de diriger sa huitième séance. Le succès a pris les proportions d'un triomphe, et pour le chef d'orchestre et pour la musique française qui figurait seule au programme : l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, de Berlioz ; la 2^e *Symphonie*, de Saint-Saëns ; les *Impressions d'Italie*, de G. Charpentier ; l'intermède de *Rédemption*, de César Franck, et des fragments de la *Damnation de Faust*, dont le ballet des Sylphes, notamment, fut bissé. Au reste, tous les morceaux étaient redemandés, et, si l'on avait tenu compte des désirs du public, c'est tout le concert qu'il eût fallu recommencer.

Les journaux turinois, *Gazette de Turin*, *la Stampa*, *H. Momento*, *Popolo*, sont unanimes dans leur admiration pour M. Éd. Colonne, que leurs articles chaleureux proclament un artiste vraiment « génial » et, par sa large compréhension des œuvres, sa force expressive, son sens musical, son exécution si souple et si variée, dépassant en mérite tous les chefs d'orchestre étrangers qui se sont déjà produits à Turin. C'est une révélation, disent-ils, et une victoire sans précédent.

ROUEN. — Concerts de la *Schola Cantorum*. — La *Schola* a consacré son dernier concert de la saison aux classiques et aux modernes de l'école de César Franck. Donnée avec les concours de M^{lles} Selva, Sirbain, Védrenne et de MM. Van Waefelghem et Marcel Baillon, cette audition a été, ainsi qu'elle le promettait, très intéressante. Nous citerons, parmi les œuvres interprétées, le *Quintette* de Franck, le *Quatuor* (pour piano et instruments à cordes) de Castillon, la *Sonate à Kreutzer*, la *Chanson perpétuelle* d'Ernest Chausson et les pièces pour piano, — *Partita en si bémol majeur* de Bach, *Helvetia* n^o 3 de d'Indy, *Bourrée fantasque* de Chabrier — merveilleusement jouées par M^{lle} Selva.



Le Gérant : A. REBECQ.