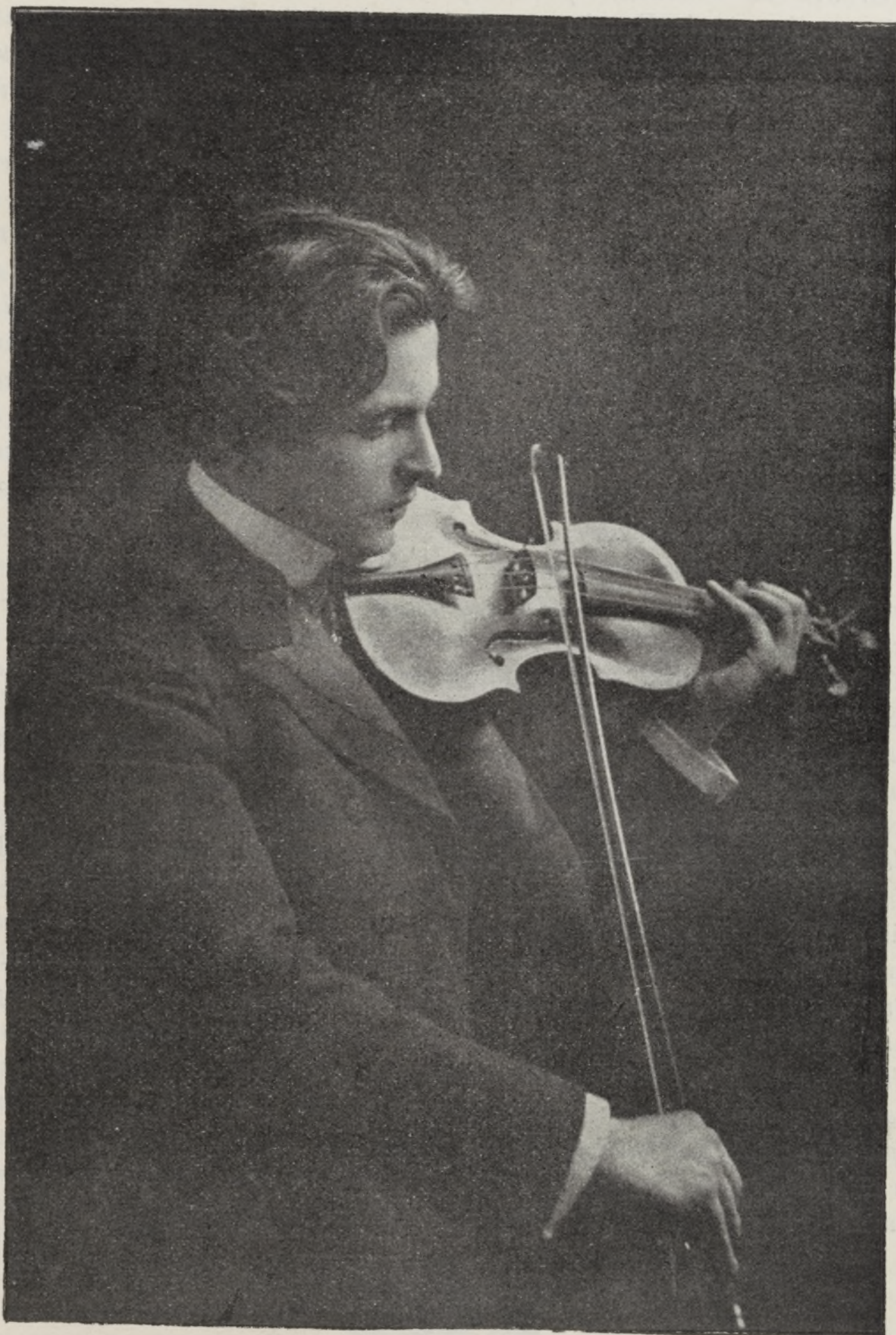


LA
REVUE MUSICALE

N^o 11 (quatrième année)

1^{er} Juin

1904.



Georges ENESCO

GEORGES ENESCO

A la salle Erard, le 17 mai, devant une salle très brillante qui entendit les élèves de M^{lle} Berthe Kohl, applaudit Rousselière, et vit M. Rabaud diriger en personne l'exécution de quelques scènes de la Fille de Roland, le virtuose Enesco (que nous avons retrouvé au Trocadéro pour le festival Saint-Saëns) obtenait un succès particulier en jouant le Rondo capriccioso de Saint-Saëns, accompagné par l'auteur lui-même. Nous saisissons cette occasion pour publier le portrait du célèbre virtuose et lui consacrer une place dans notre galerie des maîtres musiciens. Enesco est tout jeune encore, mais il a déjà un nom. Son visage fait songer à un Beethoven adolescent. C'est plus qu'un instrumentiste à l'archet très puissant et aux doigts agiles, remarquable par la distinction et la grâce de son jeu : c'est un musicien exceptionnellement doué, qui, dans toutes les parties de l'art musical, montre un instinct sûr et une adresse incroyable. Il est excellent pianiste, sans avoir appris le piano ; et ceux qui, dans l'intimité, l'ont vu jouer par cœur (en imitant par la voix les principaux instruments de l'orchestre) telle partition de R. Wagner, ont été stupéfaits de sa mémoire. Ce qui vaut mieux encore, Enesco est un compositeur original, mais non sans avoir appris à très sérieuse école la composition. Il n'a pas encore donné toute sa mesure, mais les succès acquis sont un garant des succès à venir. Voici quelques notes sur sa biographie dont le premier chapitre seul pourrait être écrit, car il n'a pas 23 ans !

Né à Dorohoiu, en Roumanie, le 19 août 1881, il commence, dès l'âge de 4 ans, à apprendre le violon avec son père ; à 5 ans, il sait lire la musique, et à 7 il entre au Conservatoire de Vienne, d'où il sort, à 11 ans, avec le 1^{er} prix de violon et la « Gesellschaftmedaille », témoignage de succès dans toutes les branches d'études. Son maître pour la composition est d'abord Robert Fuchs : à 13 ans, Enesco entre au Conservatoire de Paris, où il suit les leçons de Marsick, celles de M. Massenet et enfin celles de M. Gabriel Fauré. Il poursuit ses études de contrepoint sous la direction de M. Gédalge. En 1899, il obtient le premier prix de violon. Parmi les meilleures œuvres d'Enesco, je citerai : Poème roumain (Colonne, 1898) ; Pastorale (ibid., 1899) ; 2 Sonates piano et violon (petits Concerts Colonne, 1898-9), des Variations à 2 pianos (ibid., 1899) ; un octuor pour instruments à cordes ; une Symphonie concertante pour violoncelle et orchestre ; 2 rhapsodies roumaines pour orchestre... L'hiver prochain, les Concerts dominicaux nous fourniront très probablement l'occasion de voir mûrir ce jeune et très solide talent, qui a grandi jusqu'ici au milieu des plus vives sympathies. Un peu gâté par les salons parisiens et étrangers, qu'il charme par sa bonne grâce, sa parfaite éducation et sa complaisance artistique inépuisable, Georges Enesco passe quelques semaines, tous les étés, chez la reine de Roumanie, pour faire de la musique. Puisse la virtuosité ne pas le détourner du grand art de la composition, pour lequel il est si bien doué !



Une composition française du XVII^e siècle à deux chœurs.

D'après un catalogue de Ballard, imprimé à la suite de la messe *Lætitia sempiterna* de Mignon (1707), Nicolas Formé (1) aurait publié deux messes : l'une « en contrepoint simple par *B mol*, à quatre parties » ; l'autre « à deux chœurs, en parties séparées ». La première semble perdue. La bibliothèque Sainte-Geneviève conserve un exemplaire, sans doute unique, de la seconde. Voilà, avec un recueil de *Magnificat* à quatre voix dans les huit tons de l'Église, manuscrit transcrit pour le service de la Chapelle Royale (Bibl. Nat. Mss. fr. 1870), tout ce que nous avons aujourd'hui à notre disposition (2).

Avec cette Messe à deux chœurs, nous possédons une de ces compositions par où il s'était révélé novateur aux yeux des contemporains. Sauval, après lui avoir reconnu, en termes un peu vagues, le mérite d'être allé plus loin qu'aucun de ses prédécesseurs « pour le contrepoint et les belles inventions », lui fait gloire d'une innovation qu'il convient de retenir : « Lorsqu'il fut compositeur, écrit-il, il inventa les Motets à deux Chœurs que chacun estime et que les Maîtres de la musique du Roi imitent et copient si souvent. ».

L'art de ceux qu'on appelle les primitifs de la musique est aujourd'hui un peu mieux connu qu'il ne le pouvait être d'un Français du temps de Sauval. Que l'on conteste donc à Formé, si l'on veut, la priorité d'une invention pratiquée à coup sûr avant lui. Il convient pourtant de remarquer que l'écriture à deux ou plusieurs chœurs, avant le xvii^e siècle, demeure, sinon tout à fait inusitée, du moins assez exceptionnelle en dehors de l'école vénitienne des Gabrieli. L'école française en particulier et celle des Pays-Bas ne paraissent pas avoir fait grand usage de cette architecture sonore, alors même que le nombre des voix mises en œuvre la leur rendait aisément praticable. En outre, notre peuple est alors trop franchement nationaliste en musique, trop ignorant de tout art autre que le sien, pour qu'il s'avise de s'inquiéter de ce qu'on pouvait faire ou ne pas faire au delà des monts. Que Formé ait le premier en France pratiqué ce style nouveau, — et nous n'avons aucune raison d'en douter, — cela doit suffire à sa gloire. Car ce n'est certes pas l'usage des musiciens de Venise qui est venu lui en suggérer l'idée.

Au surplus, si l'on veut parcourir son œuvre, on se convaincra vite que sa manière n'a rien de commun avec la composition à deux chœurs conservée par la tradition classique. Au lieu de deux ensembles de voix d'importance égale, d'allure indépendante, mais combinés en vue d'être, le plus souvent, simultanément entendus et pour que l'effet principal résulte plutôt de cette intime union que des dialogues qui la préparent, le compositeur français emploie deux groupes nettement opposés l'un à l'autre, s'interrogeant, se répondant, sans se superposer jamais, sinon dans les cadences finales. Encore les deux chœurs se doublent-ils alors presque exactement, partie par partie : une seule voix, deux

(1) Voir, pour la biographie de Nicolas Formé (1565-1638), l'article de M. Henri Quittard dans la *Revue* du 1^{er} août 1903.

(2) D'après Sauval, les manuscrits de Formé, peu après la mort de Louis XIII, seraient tombés entre les mains de Jean Veillot, un des sous-maîtres de la Chapelle, lequel, « à ce qu'on tient, en fit assez bien son profit ». L'œuvre de Veillot est aussi trop maltraitée par le temps pour qu'on puisse savoir que penser de cette accusation. Maître de musique de Notre-Dame, ce n'est qu'en 1643 qu'il vient au service du roi, et l'ouvrage le plus important qui nous reste de lui (deux motets, avec violons, au Conservatoire) prépare plutôt les voies nouvelles où l'art va s'engager, bien loin d'être un pastiche de l'œuvre du vieux maître.

tout au plus du premier conservent parfois un semblant d'indépendance. Dans la messe entière, on ne trouverait pas dix mesures écrites à huit voix réelles (1).

Ce souci d'opposition ne se concevrait point si les deux groupes étaient susceptibles de rendre les mêmes effets. Aussi, bien que comprenant les mêmes voix (2), ils ne sont pas du tout disposés de même sorte, et visiblement, le musicien n'entendait pas leur assigner un rôle identique. Le deuxième chœur est d'une construction pleine et solide. Ses quatre parties s'y unissent en larges accords : il est bien rare que leurs entrées successives en viennent animer un peu le contrepoint, presque toujours note contre note. Ce genre ne nous est point inconnu. C'est ainsi qu'écrivent la plupart des musiciens de ce temps quand ils délaissent les procédés ordinaires de la composition figurée et les ressources du style d'imitation, sans cependant vouloir s'adonner, avec du Caurroy, à la recherche abstraite des combinaisons d'intervalles et d'accords où se complaît souvent, en dehors de tout effort mélodique, la docte fantaisie de ce maître. Il est permis de soupçonner que les essais des musiciens humanistes, habitués de l'Académie de Baïf, ont, beaucoup plus qu'on ne le pense communément, contribué à faire prévaloir, au détriment de l'ancien contrepoint, cette conception nouvelle de l'art. Mauduit du moins, le plus convaincu, le plus dogmatique de tous (et aussi celui qui nous est le mieux connu), ne compose guère différemment : surtout sur des paroles latines, où il a moins souci d'observer curieusement l'exakte prosodie. Il se peut que la ligne mélodique de ses compositions soit plus franche ou mieux dessinée (3). Mais chez Formé comme chez lui, une des parties supérieures, le *Superius* ordinairement, le *Contra* quelquefois (4), s'impose toujours en affirmant sa prépondérance sur les autres. Avec l'un comme avec l'autre, l'écriture est devenue exclusivement harmonique : les passages d'imitation (Formé n'est pas sans en essayer quelquefois) étant toujours fort courts, presque sans importance.

Beaucoup de phrases confiées au premier chœur restent conçues et réalisées de même sorte. Une variété plus sensible, un peu plus de liberté et de mouvement en font toute la différence. Les parties y sont moins strictement asservies à la contrainte d'un rythme unique. Et, sans que l'esprit de cette musique relève en rien de la polyphonie véritable, il arrive par instants à l'auteur de se sou-

(1) Du moins dans les parties de la messe où les deux chœurs sont à quatre voix. Dans l'*Agnus Dei*, le deuxième chœur est à cinq parties : à six dans le *Domine salvum*. Dans un motet assez long qui sert de conclusion, le 2^e chœur est encore à cinq. Ce motet, *Ecce tu pulchra es*, écrit sur un texte du *Cantique des cantiques*, s'exécutait sans doute à l'offertoire de la messe, ou plutôt en manière de sortie, ainsi qu'une pièce d'orgue aujourd'hui.

(2) Cependant le premier chœur est écrit plus haut que le second. Le *Superius* et le *Contra* sont l'un et l'autre destinés à des voix de dessus, et le *Bassus*, écrit en clef d'*ut* quatrième ligne, est un ténor grave plutôt qu'une vraie basse.

(3) Nous n'avons pas d'ailleurs de messe de Mauduit, et justement les textes de la messe sont ceux qui se prêtent le moins à s'associer à de véritables mélodies. Le fragment de son *Requiem* que Mersenne nous a conservé montre bien qu'en pareil cas ses thèmes, si le mot peut ici s'employer, devenaient forcément beaucoup moins définis qu'ils ne le sont en ses ouvrages profanes, ses *Chansonnettes* par exemple, ou même ses compositions religieuses sur textes français dont il reste quelques-unes. M. Julien Tiersot a publié ce fragment du *Requiem*. Cf. *Ronsard et la musique de son temps*.

(4) Le *Contra*, autrement dit l'Alto, est ordinairement chargé de tenir la partie principale quand le 2^e chœur répète une phrase exposée déjà par le premier. Ce choix paraîtra fort judicieux si l'on considère que cette partie était alors chantée par des Hautes-contre ou Ténors hauts, dans un registre très élevé où il était facile à la voix de donner toute sa puissance et de dominer distinctement l'ensemble.

venir très heureusement de certains artifices empruntés à la technique de l'ancien contrepoint.

Mais, bien plus souvent, c'est d'un tout autre style que s'exprimeront les voix de ce premier chœur. Voyons le début du *Kyrie*: trois mesures, les premières, suffiraient à montrer ce que Formé va apporter de formes encore inentendues.

PRIMUS CHORUS (*Secundus tacet*)

Superius
Contra

Tenor
Bassus

Ky-ri- e e- le- i- son,

Ky-ri- e e- le- i- son, Ky-ri- e e- le- i-

son, Ky-ri- e e- le- i- son !

etc.

Trouverait-on quoi que ce soit, dans les maîtres antérieurs, qui fasse pressentir l'écriture de cette entrée en matière, par quoi s'annoncent si clairement les effets qui seront bientôt demandés aux voix en *solo*, soutenues d'un simple accompagnement ? Et pour être ici laissée au chanteur, sans que les accords sous-entendus soient nulle part explicitement exprimés, la basse — vocale encore — n'a-t-elle point déjà le caractère véritable de la basse continue ?

De tels passages sont fréquents : beaucoup sont bien plus développés que ce simple verset du *Kyrie* et que ceux, tout pareils, qui lui font suite. Ce premier thème cependant, quelque court qu'il soit, a son importance. Il apparaît comme une sorte de motif fondamental de la messe, analogue à ces thèmes de plain-chant ou de chant populaire sur quoi l'usage est encore de bâtir l'édifice entier d'une composition. Au moins l'auteur a-t-il tenu à le répéter plusieurs fois, à le faire passer d'un chœur à l'autre, à le reprendre, plus ou moins modifié, au cours de son œuvre. C'est donc que Formé préférerait cette forme d'exposition, jusque-là inusitée, assez pour l'estimer digne de revêtir ses idées les plus caractéristiques. Elle lui a semblé la plus propre à les mettre pleinement en valeur.

Ce *solo* accompagné — est-il possible de voir autre chose qu'un accompagnement dans la partie de basse ? — ce *solo* n'est pas toujours confié au *Superius*. Si la basse, de par son rôle harmonique, n'y a point accès, les deux autres voix s'y prêtent fort bien. Souvent aussi trois parties s'unissent en un trio véritable. Jamais, par contre, une voix unique ne se fait entendre monodiquement, chose pourtant fréquente au cours des polyphonies de l'école vénitienne et que certains maîtres français du même temps pratiqueront volontiers. Nous n'y trouverons pas davantage les deux voix supérieures chantant seules. La basse figure

dans toutes les combinaisons (1), toujours avec sa qualité de déterminante de l'harmonie. Et c'est déjà là cette règle fidèlement observée des plus anciens maîtres de la basse continue : que la basse, en tant que base du système d'accords qui constitue toute musique, doit poursuivre sans interruption d'un bout à l'autre de la pièce, sans jamais s'éloigner des régions relativement graves de l'échelle.

En somme, rien n'est plus dissemblable que l'écriture de l'un et l'autre des deux chœurs réunis par le compositeur. Le contrepoint compact, peut-être un peu massif, du second, ne nous montre rien que de déjà rencontré en la polyphonie médiocrement figurée des œuvres de ce temps. Par contre, le style franchement mélodique du premier est bien fait pour surprendre. Formé créa-t-il de toutes pièces une forme aussi neuve ? En avait-il, au contraire, trouvé les modèles ailleurs ? Cela se pourrait. Pour en décider, il faudrait connaître quelque peu tout un côté de l'art du xvi^e siècle sur quoi les livres imprimés qui subsistent ne répandent aucune lumière. Si les chefs-d'œuvre de la polyphonie classique nous sont familiers, nous ignorons tout. en revanche, d'une musique plus simple, plus populaire peut-être, qui se maintint toujours à côté des plus somptueuses architectures sonores. Le chant à voix seule, accompagné ou non, maints indices certains nous révèlent son existence et sa vogue ininterrompue pendant tout ce siècle qui vit le triomphe de la musique complexe. Mais les œuvres fragiles de ces artistes improvisateurs ne visaient point à l'immortalité : nous les ignorerons vraisemblablement toujours.

Ne cherchons donc point à déterminer ce que Formé peut leur devoir. Ce qui est sûr, c'est que le style de ses mélodies ne rappelle en rien celui des compositions de son temps avec quoi la comparaison semble d'abord s'imposer. Que Formé, catholique à coup sûr assez tiède, vivant à la cour et d'une vie plus que libre, eût transporté sans scrupules dans ses œuvres d'église les effets et les procédés de la musique mondaine, cela n'aurait pas de quoi surprendre. D'autant moins que nous savons qu'il fut lié avec un des maîtres de cet art à la mode, Paul Auger, musicien, puis surintendant de la Musique de la Chambre du roi (2). Il serait donc assez étonnant que Formé n'ait pas écrit à l'occasion quelques chansons françaises. Mis à côté cependant de telles ou telles des pièces de ce genre que nous possédons, — et les collections en sont nombreuses, — les thèmes de sa messe gardent toute leur originalité. Il est manifeste, à première vue, que non seulement ils n'ont rien emprunté directement à ces airs de cour, mais qu'ils procèdent de données toutes différentes. Prenons pour exemple un des versets où s'affirme le mieux la forme monodique accompagnée :

(1) Quelquefois cependant le Ténor remplacera la Basse. Mais il se tient alors dans le bas de son registre, et sa partie prend tous les caractères d'une basse. Cette exception, assez rare d'ailleurs, à la règle, ne visait pas sans doute autre chose qu'une plus grande commodité d'exécution.

(2) Le 1^{er} janvier 1633, Formé tient sur les fonts du baptême un fils de Paul Auger (Acte cité par JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*). Par son testament du 15 décembre 1636, il choisit Auger pour son exécuteur testamentaire, et sa sœur, Elisabeth Formé, « vefve de feu Anthoine de la Croix vivant marchand bourgeois de Paris », légataire universelle de cette succession, en fait abandon au même personnage à certaines conditions. (Archives Nationales, *Insinuations*, Y, 178, f^o 446 v^o.)

Superius
Contra
PRIMUS
CHORUS
Tenor
Bassus

A- gnus De- i, qui tol- lis pec-ca-ta mun- di, pec-ca-ta mun-
di, peccata mun- di, mi-se- re- re no- bis !

Voilà, certes, une mélodie bien caractérisée. Mais ni son libre rythme, ni sa coupe affranchie de repos périodiquement imposés, n'ont rien de commun avec les formes déjà symétriques, souvent presque carrées, de celles des chansons de cour qui procèdent des refrains populaires ou s'inspirent de thèmes construits pour la danse. Et celles-ci sont les plus nombreuses : celles aussi dont la vogue fut la plus franche et le succès le plus mérité, puisque leur grâce, en sa naïveté apprêtée, sait encore nous séduire. Quant aux autres, estimées des doctes en leur temps, les compositeurs s'y sont essayés à l'expression par de savantes combinaisons d'intervalles, d'imitations ou de valeurs. Ces recherches de traduction littérale, héritage de l'art des maîtres polyphonistes, seule une minutieuse analyse nous les rend aujourd'hui sensibles, sans nous en faire bien comprendre le charme. On ne trouverait rien qui y ressemble dans la ligne sobre et précise, encore qu'un peu sèche, des mélopées de notre Messe (1).

C'est ailleurs qu'il faudrait chercher peut-être quelques rapprochements à établir. Théoriquement composés en harmonie accompagnante à quatre voix, souvent imprimés sous cette forme, les *Airs de Cour* s'exécutaient rarement de la sorte. Ainsi rendus, la plupart auraient perdu leur plus grand agrément. Une seule voix, avec un luth pour réaliser les accords résultant de l'ensemble des autres (tout au plus, en outre, une basse vocale pour donner plus d'importance à la base harmonique), c'était tout ce qu'il fallait. Le nombre est immense d'*Airs* ainsi publiés avec le chant et la tablature de l'instrument. Or cette combinaison est bien proche de celle des *solis* de la messe ; tel celui plus haut cité.

On peut même poser la question de savoir si des passages comme celui-ci furent jamais exécutés à deux voix seules et si quelque instrument, viole ou orgue, n'était point chargé de remplir cette harmonie seulement esquissée. Rien de plus admissible. Surtout si l'on cesse de s'attacher à cette idée fausse (quoique acceptée partout) que les instruments, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, ont été systématiquement écartés de l'église et que l'art polyphonique classique, en particulier, s'est

(1) Ne perdons point de vue toutefois que nous en sommes réduits à juger l'œuvre de Formé sur sa messe. Le texte de la messe se prête fort peu aux tentatives d'expression verbale précise. Je ne doute point que si nous possédions des motets de lui, nous n'y puissions retrouver la marque de recherches analogues à celles où s'efforçaient les musiciens profanes.

On peut voir, à ce sujet, la controverse entre le P. Mersenne et le Hollandais A. Ban, à propos d'une chanson de Boeset. (Cf. JONGBLOED ET LAND, *Correspondance et Œuvres musicales de C. Huygens.*)

fait un principe essentiel de s'interdire leur emploi. Sans entrer dans ce débat, on remarquera, à l'appui de cette hypothèse, que Formé s'écarte souvent des règles traditionnelles du contrepoint à deux voix au cours de ces épisodes. Il ne se fait aucun scrupule, notamment, de passer à une consonance parfaite par mouvement direct : là même où, ainsi qu'en les cadences, le passage est le mieux en évidence. Un accompagnement instrumental rendrait à coup sûr ces licences, tolérées dans les compositions à plusieurs parties, beaucoup plus régulières.

Nous ne saurions rien affirmer à cet égard. Mais il demeure certain que toutes ces phrases à deux ou trois voix n'ont jamais pu être confiées aux voix multiples d'un chœur (au sens moderne du mot). C'est l'évidence même. La simple lecture suffit assez à faire voir tout ce qu'elles perdraient, ainsi rendues, de leur signification et de leur agrément. Lorsque les quatre voix du premier chœur s'unissent, le style de ces ensembles eux-mêmes se prêterait encore assez mal à l'exécution collective. Ce premier chœur ne fut donc jamais qu'un groupe de quatre solistes récitants (1), ayant à opposer ses effets de finesse et d'expression aux sonorités larges et pleines du second chœur, réunissant une masse imposante de chanteurs. Si le témoignage de l'œuvre ne suffisait point à rendre cette disposition certaine, quelques lignes d'une lettre du successeur de Formé à la Chapelle, Th. Gobert, lèveraient à cet égard tous les doutes : « Le grand Chœur qui est à cinq, écrit-il, est tousiours remply de quantité de voix : aux petits Chœurs, les voix y sont seules de chaque partie (2). » Il s'agit là d'un *Magnificat* à deux chœurs que Gobert, sur sa demande, envoyait à Constantyn Huygens avec quelques autres pièces de sa façon. Le tout destiné à donner à ce curieux amateur une idée exacte des œuvres défrayant le répertoire de la Chapelle et de ce que leur style et leurs procédés offraient d'original.

Il n'y a pas à douter — rappelons-nous ce qu'écrit Sauval — que ces compositions ne fussent modelées sur celles qu'avait laissées Formé et qui, si peu d'années après lui, devaient être encore tenues en grand honneur. Cette conception de la musique à deux chœurs, l'un de solistes, l'autre de masses vocales, est véritablement neuve, et la technique en diffère assez de celle des maîtres de la polyphonie classique pour qu'il soit juste de ne point refuser au musicien de la Chapelle de Henri IV et de Louis XIII le titre d'inventeur. Il est remarquable qu'il se soit fait une idée si précise du style qui convenait aux voix dans les deux façons de les traiter suivant le cas. Avoir eu à ce point l'intuition des effets neufs qui résulteraient de l'opposition de deux éléments systématiquement tenus pour dissemblables, avoir entrevu déjà quelles innombrables ressources allaient surgir de la combinaison d'ensembles, de duos, de trios, de récits à voix seule, cela n'est point, à coup sûr, d'un esprit vulgaire.

(1) En ce temps et longtemps encore après, le mot « Chœur » ne désigne pas autre chose qu'un ensemble réalisant une harmonie homogène et complète. Il n'importe que chaque partie soit confiée à un ou plusieurs instrumentistes. Quand on parle d'exécution chorale pour les œuvres anciennes, il ne faut pas oublier qu'au xvi^e et au xvii^e siècle les chapelles les plus réputées ne comptaient qu'un très petit nombre de chanteurs. Sauf quelques rares exceptions, leur nombre ne permet guère qu'ils soient plus de deux ou trois à chaque partie.

Cela pour l'église. En ce qui concerne les œuvres de chambre, chansons polyphoniques ou madrigaux, il est bien certain qu'elles furent presque toujours dites par des solistes. Les exécutions modernes, où ces compositions délicates sont rendues par une masse de voix, ne peuvent qu'en donner une idée très imparfaite. Le goût moderne pour les sonorités volumineuses n'excuse pas tout à fait cette infidélité de traduction.

(2) Lettre du 17 octobre 1646. (*Correspondance et Œuvres musicales de C. Huygens.*)

Ni d'un musicien médiocre non plus, puisque la réalisation en est déjà presque parfaite. A défaut d'un morceau entier de la messe de Formé, il convient du moins d'en citer un fragment assez développé pour que le lecteur puisse directement en juger.

« CREDO » DE LA MESSE A DEUX CHOËURS (*Fragment*)

Et incar- na- tus est de Spi-

Superius
Contra

Et incar- na- tus est de

SECUNDUS
CHORUS

Et in- car- na- tus est de Spi- ri-

Tenor
Bassus

Et incar- na- tus est de Spi- ri-

Ex Ma- ri- a Vir- gi-

Superius
Contra

PRIMUS
CHORUS

Ex Ma- ri- a

Tenor
Bassus

ri- tu San- cto.

Superius
Contra

SECUNDUS
CHORUS

Spiri- tu, de Spiri- tu San- cto.

tu San- cto.

Tenor
Bassus

tu San- cto.

ne. Et ho- mo fa- ctus est. Crucifi-

Superius
Contra

Vir- gi- ne. Et ho- mo la- ctus est. Crucifi-

SECUNDUS
CHORUS

Et ho- mo fa- ctus est. (*Secundus tacet.*)

Tenor
Bassus

Et ho- mo fa- ctus est.

Superius Contra
xus e- ti- am pro no- bis, sub Ponti- o Pi- lato, pas-

Tenor
Pas-

Bassus
xus e- ti- am pro no- bis, sub Ponti- o Pi- la- to, pas-

sus et se- pul- tus est.

sus et se- pul- tus est.

sus et se- pul- tus est.

Quelle surprise et quelle admiration put exciter un style si libre et si personnel, si différent des polyphonies un peu massives et du contrepoint rigoureusement observé des maîtres de la génération précédente. il est inutile de le dire. On comprend la vogue de Formé et l'enthousiasme de ses admirateurs.

Et aussi par quoi il s'attirait la réprobation de ces esprits chagrins « qui trouvent des défauts, dit-il, en tout ce qui naît en ce siècle et ne se donnent point d'autre occupation que d'en médire ». Si l'on compare, en effet, ces œuvres avec celles qui les ont immédiatement précédées, on trouvera, dans l'histoire de la musique, peu d'exemples d'une révolution aussi radicale dans les formes. Pour la première fois peut-être, en des compositions développées et de première importance, les auditeurs surpris assistaient à la mise en œuvre de ressources tout autres que celles qui jusqu'alors avaient pu sembler indispensables au grand art. A côté des combinaisons complexes, des nobles et savantes architectures de sons familières à l'admiration des musiciens, la voix seule — ou presque — réclamait sa place : non que les circonstances imposassent cette simplification, mais parce que l'intuition d'un maître avait pressenti tout ce que l'avenir en tirerait d'effets neufs et de beautés insoupçonnées.

C'est en effet là, pour nous, le grand mérite de Formé et l'endroit par où il se révèle tout à fait supérieur. De ses ouvrages, il nous est resté trop peu pour pouvoir bien juger s'il a mérité vraiment les louanges dont ses contemporains l'ont honoré. Il en subsiste assez pour que nous puissions nous rendre compte de ce que la musique lui doit. La forme du motet qu'il instaure sera celle qu'adopteront tous ses successeurs. Il leur suffira d'en agrandir les proportions en faisant de ces courts épisodes à une ou deux voix, mêlés aux ensembles, autant de phrases mélodiques indépendantes d'abord — l'art des Du Mont, des Lulli, des Robert marque ce point d'évolution, — autant de morceaux complets plus tard — c'est ce qu'ont réalisé La Lande, Campra, Rameau et leurs imitateurs. Si l'on peut

discuter, au point de vue religieux et strictement liturgique, l'opportunité et la convenance de ces transformations, personne n'en contestera sérieusement l'intérêt musical. Toutes les magnificences expressives ou décoratives de l'œuvre de ces maîtres de notre musique, c'est au vieux musicien de la Chapelle du roi qu'elles doivent d'être devenues possibles.

L'importance historique de ce rôle d'initiateur est assez grande pour que les historiens ne refusent plus désormais à Formé la justice qui lui est due et lui accordent libéralement un hommage amplement mérité.

HENRI QUITTARD.

L'art du pianiste : notes sur Stephen Heller

Heller disait : « Pour jouer du piano, il faut trois qualités : la volonté, l'expression, l'intelligence. Ces trois qualités donnent une individualité pianistique. » Mais, quoique la technique pure de l'instrument lui parût une *conditio sine qua non*, il cherchait surtout à développer le sentiment et l'intelligence de l'élève.

« Jouez *musicalement*, disait-il. Travaillez avec la tête plus qu'avec les doigts... »

Ses leçons étaient de charmantes causeries : souvent les heures se passaient sans que la fugue de Bach (on commençait toujours par du Bach) fût suivie d'autre chose. Et c'étaient des souvenirs sur Mendelssohn, sur Schumann, sur Chopin; c'étaient des jugements sur les modernes — compositeurs et virtuoses. Malade à l'époque où je l'ai connu et fréquenté (de 1882 à sa mort), il était souvent triste, découragé, pessimiste. Il lançait volontiers des sarcasmes lorsque le nom de Liszt, dont il admirait le génie sans pouvoir comprendre quelques travers, venait sur ses lèvres.

Maintenant, voici au hasard quelques notes que je retrouve, — remarques inscrites en marge de certains morceaux que j'ai eu le bonheur de travailler avec lui.

« — Mozart : fantaisie *ut mineur*, sonate *la mineur*, concerto *ut majeur*. Mozart était presque un Italien. Même dans ses sonates règne le sentiment dramatique. Ne les jouez pas avec une sonorité grêle, menue — n'imitiez pas le clavecin.

« Travaillez beaucoup les concertos de Mozart ; jouez-les avec clarté, avec esprit, avec humour, et n'oubliez pas l'expression dramatique.

« Beethoven, Sonates op. 26, op. 27 n^{os} 1 et 2.

« Op. 27 n^o 2. 1^{er} morceau. *Senza sordini* veut dire avec pédale.

« 2^e morceau. Ne le jouez pas vite. Il doit être simple, naïf, doux. J'ai la rage des titres : appelons le : *fleur solitaire* (1).

« La main gauche doit être un peu en dehors au commencement de la seconde partie — et la conclusion doit être très en mesure et simple, sans aucun retard.

« Op. 26. Jouez les variations avec calme. Phrasez — respirez. La seconde variation calme, n'en faites pas une page de virtuose. La troisième variation, triste, en marche funèbre ; la quatrième vive, spirituelle, en *scherzo*. Jouez orchestralement. Pensez à votre sonorité.

(1) Liszt appelait ce morceau : une fleur entre deux abîmes.

« Mendelssohn, op. 5. *Capriccio*, op. 14, op. 54.

« Mendelssohn était une âme noble. Délaisse aujourd'hui, il revivra, vous verrez, et vivra plus longtemps que ceux que l'on acclame aujourd'hui. Le scherzo du *Songe* est un des chefs-d'œuvre de la musique et de l'esprit humain.

« Jouer Mendelssohn sans *chercher* : il a tout écrit, méticuleusement, comme il le voulait. Pensez à vos basses — jouez, travaillez souvent la main gauche seule. Jouez avec rythme : le rythme c'est la vie. Lisez Heine, lisez Voltaire (*sic*). »

Je ne retrouve pas, malheureusement (hors quelques mots sur ses œuvres), autre chose. Mais les lignes précédentes suffisent pour indiquer que les leçons de Heller étaient d'admirables leçons de musique, et non de piano., Et voilà quel devrait être l'idéal de tout professeur. I. PH.

Le chant dans les églises (1).

AU VILLAGE. — Dimanche, 1^{er} mai, je me trouve dans un village écarté, au fond de la province, et, bien que ce soit en dehors de la tâche que je me suis imposée, je ne résiste pas au désir de dire comment on y chante les offices.

Et d'abord, on n'y trouve ni orgue ni aucun instrument pour soutenir le chant, ou indiquer le ton. Heureusement, M. le curé a la voix juste, et, comme elle n'est jamais influencée ni déviée par des modulations traîtresses, elle sort, pour ainsi dire, spontanément, dans la tonalité qui lui est habituelle. Les chantres suivent, et exécutent convenablement, sur une édition de Ratisbonne, avec quelques variantes locales, les parties essentielles de la messe. Il n'est pas besoin de dire qu'ils n'y ajoutent rien, ni fioritures ni morceaux à effet. Le rythme n'est pas trop lent, les voix sont justes et ne détonnent pas sensiblement. Tout ce que l'église renferme d'enfants, de jeunes gens, de femmes et même d'hommes se joint au chœur. Toutefois, un certain nombre de ces derniers restent muets, soit par timidité, soit par la conscience de posséder une voix irrémédiablement fausse. J'ai du reste remarqué, à la campagne, que les voix d'hommes sont beaucoup plus souvent mal posées que celles des femmes.

L'ensemble choral, où les égarements de quelques-uns disparaissent, donne une sensation de contentement et de vie, tout à fait réconfortante.

Quant aux parties de la messe qui varient chaque dimanche, comme l'Introït, le Graduel et l'Offertoire, l'exécution en est abandonnée au plus compétent ou bien au plus hardi des chanteurs ; les autres se taisent. Celui-là, débarrassé du souci de s'entendre avec ses voisins ou de rester dans une tonalité que lui rappellerait sans relâche un instrument importun, se lance gaîment dans l'inconnu, comme un nageur en pleine eau. Il ne connaît des notes que la position ascendante ou descendante, et il accommode les chants à sa façon, sur cette unique donnée, tout en ayant soin de terminer par une des nombreuses cadences qu'il connaît. Et voilà qui est fait.

A vêpres, mêmes remarques, sauf que les fidèles prennent une part encore plus active au chant de l'office. Les petites filles surtout, impatientes comme de jeunes pouliches, peuvent à peine attendre que M. le curé ait entonné le psaume ; mais après, c'est un véritable déchaînement. Chacun, dans ce petit monde, a l'air

(1) Suite. Voir la *Revue* du 15 mai.

ravi d'entendre sa propre voix, celle de son voisin et l'ensemble du chœur qui remplit l'église. L'alternance des voix n'est pas observée ; cela ferait perdre la moitié du plaisir ; tout le monde chante tout.

Une de ces ardentes fillettes était installée seule dans le banc familial, habituellement inoccupé en cette saison. J'eus bien garde de l'effaroucher. Vêtue d'une robe bleue ajustée à sa petite taille carrée, elle glissa vers moi un regard de côté, mais ne bougea pas. Puis elle lança sa voix claire et douce dans le vaste ensemble. Tout alla bien au commencement, elle trouvait aisément les psaumes ordinaires qu'on a coutume de chanter. Mais voilà qu'à la fin, en arrive un autre (*Credidi propter quod*) qui n'est pas à la place habituelle. Elle feuilleta son livre d'un doigt nerveux. Vite à la table... rien. Enfin, découragée, elle ferma son psautier avec un gros soupir.

Je suis sûr qu'il a manqué quelque chose à son bonheur, ce dimanche 1^{er} mai.

Comment cette participation ardente des fidèles aux offices a-t-elle pu être obtenue ? M. le curé m'explique que, depuis plusieurs années, il réunit chaque semaine à l'église les enfants qui suivent le catéchisme et leur apprend machinalement à chanter. Ceux-ci grandissent et sont remplacés par d'autres, si bien qu'à la fin il se trouve un certain nombre de personnes ayant quelques notions de chant, et y prenant plaisir.

Il semble que cette manière de faire pourrait être utilement employée à Paris et ailleurs.

CONSTANT ZAKONE.

(A suivre.)

Souvenirs d'une élève de Liszt (1)

Weimar, le 21 mai 1873.

Liszt est si tourmenté et assiégé par les visiteurs que j'aurais couru le risque de ne pas être reçue, si je n'avais eu la lettre d'introduction de la baronne von Schleinitz, car il l'admire beaucoup et je crois qu'elle a une grande influence sur lui. Il dit que « les personnes défilent devant lui par douzaines » et « semblent croire qu'il n'est là que pour donner des leçons ». Toutes celles qu'il donne sont gratuites, il ne se fait jamais rémunérer, son incomparable génie le rend trop grand pour cela ; mais si quelqu'un a assez de talent ou lui plaît, il lui permet de venir jouer devant lui. Je vais chez le Maître tous les deux jours, je ne joue pas plus de deux fois par semaine, mais j'écoute les autres. Jusqu'à présent, nous ne sommes que quatre dans le cours et je suis la seule nouvelle élève. C'est de quatre à six l'après-midi que nous sommes reçus. La première fois que je suis allée je n'ai pas joué, mais j'ai entendu Urspruch et Leitert, les deux jeunes gens que j'ai rencontrés l'autre soir, qui ont étudié longtemps avec Liszt et qui jouent admirablement bien. Fraülein Schultz et Miss Gaul (de Baltimore) sont également des mieux douées.

Lorsque je suis entrée, Liszt est venu au-devant de moi et m'a saluée d'une manière très amicale. Urspruch était en train de jouer les *Etudes symphoniques*

(1) Suite. Voir la *Revue* du 15 mai.

de Schumann, qui exigent au moins une demi-heure d'exécution. Il les jouait si parfaitement que, pour mieux l'écouter, je retenais mon souffle, me disant que je ne pourrais jamais arriver à ce degré d'habileté. Liszt était de très bonne humeur et fit même quelques bons mots. Urspruch lui demanda quel titre il devait donner à un morceau qu'il était en train de composer. « *Per aspera ad astra* », répondit Liszt... Je me mis à rire de cette bonne trouvaille, et Liszt sembla content de me voir apprécier son petit sarcasme.

Je n'ai pas joué cette fois, car je n'avais pas encore pu travailler, mais les jours suivants j'ai étudié avec ardeur la *Sonate en si mineur* de Chopin, qui est une grande composition et l'une de ses dernières. Lorsque je me suis crue capable de la jouer, je suis allée trouver Liszt. Ce n'était pas sans trembler et je ne peux vous dire ce qu'il m'en coûte de monter les escaliers qui conduisent chez lui ; je m'arrête presque toujours sur les marches pour rassembler tout mon courage avant de me décider à ouvrir la porte et à entrer.

Je me sentais encore plus impressionnée ce jour-là, car c'était la première fois que j'exécutais vraiment sérieusement devant lui, et il parle si indistinctement que je craignais de ne pas comprendre ses corrections et qu'il perdît patience avec moi, vu qu'il ne supporte pas d'être obligé de donner des explications. Je crois qu'il n'aime pas se donner la peine de parler allemand, car il murmure ses mots et n'achève pas la moitié de ses phrases ; il m'a parlé en français tout le temps hier, aux autres, en allemand — c'est une de ses originalités, je suppose.

— Aujourd'hui, quand je suis arrivée, les artistes Leitert et Urspruch, ainsi que le jeune compositeur Metzdorf, qui est toujours autour de Liszt, étaient dans le salon. D'abord Liszt se borna à me faire un salut et ne remarqua ma présence que lorsque Metzdorf lui dit : « Maître, Miss Fay a apporté une sonate. — Ah, c'est bien, écoutons-la, » répondit Liszt. Il quitta la chambre pendant une minute, ce dont je profitai pour demander aux trois messieurs de partir et de me laisser jouer devant Liszt seul ; mais ils se mirent à rire et ne bougèrent pas d'un centimètre. Quand Liszt revint, ils lui dirent : « Croyez-vous, Maître, que Miss Fay veut nous renvoyer tous à la maison. » Je déclarai que je ne pourrais pas jouer devant d'aussi grands artistes. « C'est très bon pour vous, » répliqua Liszt, qui ajouta en souriant : « Vous avez un auditoire très choisi, en ce moment. »

Je ne sais s'il s'est rendu compte combien j'étais nerveuse, car au lieu de marcher de long en large dans le salon, ainsi qu'il le fait souvent, il s'assit auprès de moi, comme tout autre professeur, et m'écouta jouer la première partie de la sonate. Elle était excessivement difficile, mais j'avais tant étudié que j'étais parvenue à la rendre assez bien. Rien ne peut égaler l'amabilité de Liszt, il se donna beaucoup de peine, et au lieu de m'effrayer, il m'inspira. Je n'ai jamais vu un professeur aussi charmant et c'est le premier que je trouve sympathique, vous vous sentez si libre avec lui ! Il développe en vous le véritable sentiment musical, ne vous arrête pas à chaque instant, mais vous laisse à votre propre inspiration. De temps en temps il fait une critique, ou joue un passage, et vous dit quelques mots qui donnent à réfléchir pour le reste de la vie ; dans tout ce qu'il dit il y a quelque chose de délicat, de subtil. Il ne s'inquiète pas de votre méthode et vous laisse travailler vous-même le côté technique. Quand j'eus fini la première partie de la sonate, il s'écria « bravo », comme toujours, puis, prenant mon siège, il fit quelques critiques, et me dit de jouer le reste.

Je ne connaissais qu'à moitié les autres parties, car la première était si difficile que je lui avais consacré tout mon temps. Jouer à Liszt, c'est essayer de nourrir l'éléphant du jardin zoologique avec des morceaux de sucre ; il vous fait exécuter des passages entiers comme si ce n'était rien, puis... s'étend gravement pour vous écouter encore ! Heureusement que l'un de mes doigts commença à saigner, car, à force de jouer, la peau s'était soulevée, et j'eus ainsi une bonne excuse pour m'arrêter. Je ne sais si cette preuve d'application lui plut, mais, après avoir regardé mon doigt, il fit entendre un « oh » de compassion et joua les trois dernières parties, ce qui était beaucoup et montra toute sa force. Je l'entendais pour la première fois et je ne sais ce que j'ai trouvé le plus extraordinaire — le *Scherzo*, avec sa merveilleuse légèreté et rapidité, l'*Adagio* avec ses basses pathétiques, ou la dernière partie, pendant laquelle le clavier semblait « tonnerre et éclair ». Il y a une telle vie dans tout ce qu'il joue qu'on ne croit plus entendre de la musique, mais un être réel qui respire, qui parle, qui chante. Il me semble, quand j'écoute Liszt, que l'air est peuplé d'esprits. C'est un véritable magicien, aussi intéressant d'ailleurs à regarder qu'à entendre, car sa figure change d'expression avec chaque modulation et semble refléter l'âme de son jeu. En plus, il a quelque chose d'extrêmement captivant, c'est comme une lueur de gaieté délicate qui vient éclairer de temps en temps sa figure et qui vous ferait croire qu'un esprit joyeux cherche à jouer à cache-cache avec vous.

— Liszt est venu me voir vendredi et il a même joué sur mon piano. Pensez quel honneur ! Il m'a aussi priée d'aller lui jouer dans le courant de l'après-midi et m'a invitée à une matinée qu'il a donnée dimanche pour une comtesse arrivée ici depuis quelques jours. J'étais la seule élève invitée, et quand je suis entrée dans le salon il n'y avait que Liszt et trois personnes : le Grand-Duc, la comtesse von M. (princesse russe de naissance) et la femme d'un ministre russe. Ils se tenaient tous les quatre en cercle et parlaient français. Je n'avais aucune idée qui ils pouvaient être, car le Grand-Duc était en deuil et ne portait aucune décoration pouvant le faire distinguer. Je vis cependant que c'étaient tous des personnes de situation élevée, aussi je ne leur ai pas adressé la parole, ce que je considère comme une double chance. J'aurais fort bien pu le faire, en effet, pour éviter la gaucherie de rester là comme un poteau, surtout ayant entendu dire que Liszt ne présentait jamais personne. Liszt me salua d'une façon très amicale et me présenta cependant à la comtesse, qui était si hautaine que tout ce que l'on put obtenir d'elle se réduisit à quelques paroles glaciales. Je fus heureuse de voir d'autres personnes arriver, ce qui me permit de me retirer dans un coin sans être remarquée, car je me trouvais dans une situation très embarrassante, restant ainsi debout, en étrangère, auprès de quatre personnages, sans oser leur parler, puisqu'ils ne s'adressaient pas à moi.

Quand tout le monde fut là, nous nous trouvâmes au nombre de dix-huit, presque tous titrés ; j'étais la seule sans importance de la compagnie. Liszt a été des plus aimables, il est venu plusieurs fois me trouver à ma place pour causer avec moi, et semblait vouloir me mettre à l'aise ; il m'a aussi promis un billet pour un concert particulier où l'on n'exécutera que ses compositions.

Liszt a joué cinq fois, mais pas de grand morceau, ce qui m'a déçue, surtout parce que les trois dernières fois il a joué des duetti avec un des meilleurs artistes de Weimar, Lassen, qui était là.

Il m'a fait aller tourner les feuilles. Mon Dieu ! Comment lit-il ? Il lit si loin

en avant de ce qu'il joue qu'il est très difficile de tourner les feuilles pour lui, il embrasse cinq mesures d'un coup d'œil, aussi il vous faut *deviner* quand il désire qu'on tourne la page. Je l'ai fait trop tard une fois, trop tôt une autre fois, et il a arraché le cahier de mes mains pour le remettre devant lui. Ce n'était pas une bonne situation pour moi qui suis si timide, n'est-ce pas ?

21 mai. — C'est aujourd'hui l'anniversaire de mon jour de naissance ; aussi, pour le célébrer ai-je décidé d'aller chez Liszt. Je n'étais vraiment pas bien préparée pour lui jouer, mais j'ai pris sa deuxième Ballade avec l'idée de lui poser différentes questions sur quelques passages difficiles. Quand je suis entrée, il paraissait indisposé, nerveux, et il y avait beaucoup d'artistes

Nous avons l'habitude de poser notre musique sur la table, où il la prend, la regarde, et énonce le titre de celle qu'il veut que l'on joue. Il remarqua la mienne et s'écria : « Qui joue cette grande et puissante de mes ballades ? » Il me semblait qu'il avait demandé : « Qui a tué Cock Robin ? » (1) et que j'étais le coupable, seulement je ne me sentais pas disposée à avouer avec autant de facilité que le moineau, car Liszt paraissait de mauvaise humeur et avait malmené celle qui venait de jouer. Finalement, je rassemblai mon courage et dis : « Moi », ajoutant que je ne la savais pas parfaitement. « Peu importe, répondit-il, jouez-la. » Je m'assis donc, pensant qu'il allait m'arracher la tête ; mais, c'est étrange à dire, il parut très content et déclara que je l'avais « tout à fait touché ».

Imaginez cela, de Liszt ! et surtout lorsqu'il s'agit d'une de ses compositions !

Il m'a accompagnée à la porte quand je suis sortie, a pris une de mes mains dans les deux siennes en me disant : « Vous vous êtes couverte de gloire, aujourd'hui. » Je lui ai répondu que je n'avais fait que commencer et que j'espérais qu'il me laisserait rejouer ma ballade quand je la saurais mieux. « Ah ! dit-il, vous voulez que je vous fasse encore un plus grand compliment, n'est-ce pas ? — Naturellement », répliquai-je ! « *Il faut vous gâter ?* — Oui », répondis-je encore, et il se mit à rire.

(Traduit de l'anglais par JIVA.)

A. FAY.

La Tétralogie à Lyon.

(Article qui nous est parvenu trop tard pour paraître dans notre dernier n°.)

A la fin de la saison théâtrale, l'*Anneau du Nibelung* a été représenté à Lyon, en deux cycles consécutifs. La direction a tenté cet effort en raison de la faveur marquée que les Lyonnais attachent à l'œuvre de Wagner : le succès de la *Walkyrie*, montée en 1894, avait ouvert la voie ; en 1901, *Siegfried*, en 1903, l'*Or du Rhin* avaient été suivis assidûment par un très grand nombre d'amateurs ; enfin, au début de cette année, le Grand-Théâtre créait le *Crépuscule des Dieux* dans des conditions exemptes de banalité. Aussi le public était-il impatient d'assister au développement complet du drame wagnérien.

De tous les éléments de l'exécution, l'orchestre est resté, à travers les quatre soirées de l'*Anneau du Nibelung*, le plus complet et le plus satisfaisant. Sous la

(1) Allusion à une poésie américaine.

direction de son excellent chef, M. Philippe Flon, il a très bien fait ressortir les étapes du développement musical et les combinaisons si généralement variées des motifs directeurs. En général cependant il couvrait trop les voix, il exagérait les effets sonores. Cela peut être imputé à la disposition des théâtres français, où les musiciens ne sont pas, comme à Bayreuth, placés au-dessous de la scène. En outre, les instruments à cordes, en nombre insuffisant, étaient trop souvent dominés, écrasés par les cuivres. Néanmoins, plusieurs morceaux ont été conduits magistralement : la Chevauchée, l'Incantation, le Prélude de l'*Or du Rhin*, la Rheinfahrt et le thème final de la Rédemption par l'Amour.

Pour l'interprétation vocale, deux artistes doivent être mis hors pair : M^{lle} Janssen et M. Verdier. M^{lle} Janssen tenait les rôles de Brunnhilde dans le *Crépuscule des Dieux* et de Sieglinde dans la *Walkyrie*. Elève de la grande Materna et chantant exclusivement au théâtre les œuvres de Wagner, cette artiste possède toutes les traditions de Bayreuth ; sa voix est d'un timbre très pur, ses gestes et ses attitudes toujours amples, ses accents extraordinairement dramatiques et expressifs.

Chargé du rôle écrasant de Siegfried dans les deux dernières soirées de chaque cycle, M. Verdier s'est classé parmi les premiers ténors wagnériens du moment, en dépit d'un organe défectueux et sourd dans le grave. C'est avec une autorité incontestable et une rare intelligence scénique qu'il a mis en relief le caractère jeune, insouciant et héroïque de son personnage. Sa diction est d'une sûreté impeccable. Quelle belle vaillance dans la scène de la forge ! Cependant nous préférons cet artiste en les passages de douceur et de finesse, tels les murmures de la forêt et le récitatif jamais trop long du *Crépuscule*.

M. Sylvain dans le rôle du farouche Hagen, M. Cazeneuve dans celui de Loge, M. Vialas en Mime, M. Dangès dans l'Albérich de l'*Or du Rhin* ont fait preuve de beaucoup de goût, d'art et de style. M. Seguin a présenté un superbe Wotan, mais à la voix bien fatiguée. Des autres interprètes nous ne dirons rien.

Nous ne nous attarderons pas davantage à signaler toutes les erreurs et les imperfections de la mise en scène : elles furent nombreuses cependant. Trop souvent les détails précis indiqués avec soin par le maître furent négligés ou mal compris ; trop souvent la direction a reculé devant des frais de machinisme, en simplifiant plusieurs effets, entre autres pour le combat du dragon dans *Siegfried*, la scène finale du *Crépuscule*, etc... En outre, bien que le public fût en droit d'attendre une exécution intégrale du *Ring*, on a pratiqué de larges coupures dans les quatre parties de l'œuvre.

En définitive, si la Tétralogie à Lyon est restée loin de la perfection, on ne peut se montrer trop sévère pour une tentative hardie, couronnée de succès, qui a permis à bien des amateurs d'acquérir une vue d'ensemble de la grande œuvre wagnérienne. Il n'est pas à la portée de tout le monde d'accomplir le pèlerinage de Bayreuth !

Nos félicitations aux Lyonnais.

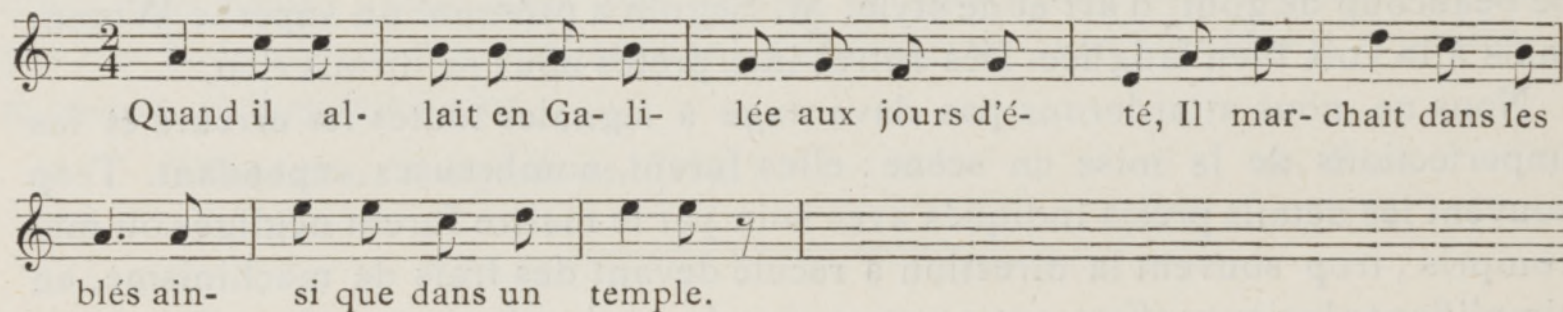
PAUL ELNIS.

Concerts.



SOCIÉTÉ NATIONALE. — 17 mai. — Ce 2^e concert avec orchestre a été des plus intéressants. Nous avons entendu le *Choral varié* de Vincent d'Indy pour saxophone et orchestre (1); M^{me} Élise Hall joue avec expression, et donne du charme à ce timbre qui n'est ni d'une flûte ni d'une clarinette, mais tient des deux à la fois; M. Cortot répare avec une habileté extrême une petite erreur de mesure.

Je l'aime mieux comme chef d'orchestre que comme compositeur, et les quatre petites pièces qu'il nous offre manquent à l'excès de chaleur et de personnalité. Le Prélude symphonique que M. Albert Roussel intitule *Résurrection* (d'après le roman de Tolstoï) est, au contraire, une œuvre forte, profondément pensée, et simplement construite sur deux thèmes évocateurs des deux héros, que domine une idée rédemptrice : le tout d'une grande émotion et d'une belle couleur orchestrale; c'est la meilleure page d'orchestre que la Société nous ait fait entendre cette année. Les *Pèlerins d'Emmaüs* (2) de M. G. Bret, dont on nous a donné la deuxième partie, sont de fort bonne musique religieuse, dont il faut louer le style aisé et pur, l'inspiration sincère et la fraîcheur mélodique. César Franck eût aimé, je crois, ce chœur syllabique à l'unisson que soutient un accompagnement délicat :



Quant aux trois mélodies de M. Ravel sur des vers de Tristan Klingsor (*Schéhérazade*), je ne puis cacher qu'elles me ravissent : la fantaisie de la *Flûte enchantée*, la beauté mélancolique de l'*Indifférent*, et le pittoresque spirituel de cette *Asie* de rêve sont rendus avec une finesse et une légèreté de touche si exquis, que chacun songe aussitôt à Debussy. Sans doute ce sont là des esprits de la même famille, mais il ne faudrait point non plus exagérer l'analogie, ni surtout jeter à M. Ravel la dédaigneuse épithète d'imitateur : sa musique n'est point une musique d'imitation; elle a un accent personnel et témoigne, en particulier, d'un goût du détail pittoresque qu'on ne rencontre point chez M. Debussy. Que l'influence de ce dernier soit manifeste cependant, c'est ce qu'on ne saurait contester; mais les plus grands génies ont commencé par avoir des maîtres et des modèles, et on en pourrait choisir de plus mauvais.

(1) Analysé ici même (*Revue* du 15 décembre 1903).

(2) Partition pour piano et chant à la *Société d'Édition mutuelle*, 269, rue Saint-Jacques.

M. RAYMOND MARTHE. — Ce concert, pour lequel M. Parent, l'architecte bien connu, avait prêté ses beaux salons de l'avenue de Villars, commençait par le *Trio* en *sol* mineur de Schumann, joué avec une fougue incomparable par M. Marthe, M. Bouvet et un pianiste trop modeste dont il m'a été impossible de deviner le nom. M. Marthe transporte l'auditoire par l'ampleur, la puissance et l'aisance de son jeu dans le *Prélude*, la *Sarabande* et la *Bourrée* de la *Suite* en *ut* majeur de J.-S. Bach pour violoncelle seul ; quelle solidité inébranlable, et que de vie en même temps ! Après un très beau *Nocturne* de Th. Dubois et une pièce de Schumann, le 11^e *Quatuor* de Beethoven (MM. Bouvet, Gravrand, Drouet et Marthe) est rendu avec autant de grâce et de tendresse que de force et de précision. A ce même concert M^{lle} Marie Lasne, dont la voix est fort agréable, chantait de jolies mélodies du xvii^e siècle, harmonisées par M. Périlhou, et de beaux *lieder* de Schubert ; MM. Bouvet et Jemain nous ont fait connaître une *Sonate* de Francœur (1698-1787) qui par son style sobre et nerveux, et cependant ému, est une des œuvres les plus remarquables de notre xviii^e siècle. — L. L.

M^{me} TASSU-SPENCER. — A la salle Pleyel, le 19 mai, M^{me} Tassu-Spencer, professeur au Conservatoire, a donné une très curieuse audition de ses élèves (harpe chromatique). J'ai été vraiment stupéfait de voir deux bambins de neuf ans, les jeunes Mullot et Jamet, exécuter en perfection une pièce de Godard et la *Sonate* (fort bien choisie) de Beethoven, op. 49, n^o 2. Une autre artiste de 14 ans, M^{lle} Lénars, qui paraît être la plus forte du cours, a montré toutes les formes de virtuosité qu'on peut exiger d'une harpiste consommée. Les trilles, les pianissimo, les traits les plus chargés d'accidents n'ont plus de secrets pour elle. Je citerai encore M^{lles} Renson, Turquetil, Blot ; M. Cantelou. Ces résultats très brillants font honneur à M^{me} Tassu-Spencer, et à la harpe chromatique, si riche de ressources, si séduisante, et si accessible aux plus jeunes élèves. Détail que j'ai noté avec plaisir : les œuvres de M. Hasselmans figuraient cinq fois au programme, à côté de celles de Bizet, Chaminade, Th. Dubois, S. Rousseau, Pfeiffer, Tchaïkowski, J.-S. Bach, Beethoven, etc...

M^{lle} PEREZ DE BRAMBILLA. — Le 31 mai, à la salle Pleyel, M^{lle} M. Perez de Brambilla, dont on connaît la haute compétence pour l'enseignement théorique et pratique, et M. A. Parent, font entendre quelques-unes de leurs élèves de leur cours de piano et d'accompagnement.

CERCLE CATHOLIQUE. — 13 mai. — Concert consacré aux compositeurs gens du monde. M. de Fréchencourt, chargé de présenter les auteurs au public, s'acquitte élégamment de cette mission. Il faut mettre hors de pair les œuvres de M^{me} de Grandval et du baron Vidal de Léry, qui témoignent d'études musicales sérieuses et d'aspirations élevées, et surtout les mélodies orientales de M^{me} de Chabannes (A. de Polignac), écrites d'une main légère et sûre, et d'une orchestration charmante. La Société musicale de la Sorbonne, sous la direction de M. Paul de Saunières, prêtait son concours à ce concert.

NOUVEAU THÉÂTRE. — 19 mai. — MM. Ysaye et Raoul Pugno, merveilleusement assistés par Crickboom, Van Hout et Gérardy, ont interprété comme des dieux les chefs-d'œuvre qui ont nom : le *Quintette* de Schumann et le *Quintette* de César Franck.

On attendait avec une certaine curiosité la *Sonate* à *Kreutzer*, qui, dans la même

salle, avait été donnée quelques jours auparavant par MM. E. Risler et J. Thibaud. Personne plus que moi n'admire la souveraine virtuosité de M. Risler, personne ne goûte plus vivement le charme incomparable de l'exquis talent de M. J. Thibaud ; je dois cependant reconnaître que l'exécution de MM. Ysaye et R. Pugno fut plus colorée, plus vivante, mieux harmonisée. La sensibilité de M. J. Thibaud semble, en effet, comme mal à l'aise à côté de l'impassibilité risslérienne. — M. F.

A LA SALLE ERARD : M. BRAUD. — Récital à 2 pianos : Saint-Saëns, Boellmann, C. Franck (*Eros et Psyché*, transcription par M. Paul Braud), Duparc (*Lénore*), P. Vidal (ballet de la *Burgonde*, avec accompagnement de quatuor), etc., etc. M. Paul Braud, le maître éminent que guette le Conservatoire, avait fait appel au talent de ses deux anciens élèves, M^{me} Dargier-Peltier et M. Garès. Les trois artistes, avec une intelligence musicale, une puissance et une précision peu communes, ont interprété des œuvres très diverses de caractère et d'inspiration, pianistiques et orchestrales, sans une minute de défaillance de leur part ni de lassitude de la part du public. Menu copieux, mais succès égal. M. Braud (que l'on regrette de ne pas entendre plus souvent) pourrait, si la modestie ne lui fermait la bouche, dire en parlant de ses deux élèves, comme Montaigne de ses *Essais* : « Tout le monde me reconnaît en eux. »

Publications nouvelles.



LIONEL DAURIAC : *Essai sur l'esprit musical* (Paris, Alcan, 1 vol. Bibl. de philosophie contemporaine, prix 5 fr.).

Ce volume est un recueil d'études parues dans la *Revue philosophique*, de mai 1893 à novembre 1902, et probablement aussi de leçons faites par l'auteur, durant la même période, dans ses cours libres de la Sorbonne. Il y a dans cet ouvrage bien des idées fines, heureuses, justes, profondes même ; ce que je lui reprocherai, c'est de trop dédaigner la bibliographie et l'histoire, en certaines matières où l'une et l'autre sont indispensables. J'en citerai un exemple pris dans les premières pages. M. Dauriac examine cette question : pourquoi l'homme a-t-il inventé la musique, si profondément distincte des autres arts ? Quelle est la vraie source initiale de l'invention musicale ? Quand on pose un pareil problème, on est tenu d'exposer les diverses théories qui ont prétendu le résoudre, et d'examiner leurs arguments avant de les écarter. Or, M. Dauriac ne mentionne que la vieille opinion de Lucrèce (reprise par Darwin sur une base biologique), d'après laquelle l'homme aurait inventé la musique par imitation du chant des oiseaux ; et, sur ce point, il ne paraît connaître ni les arguments très intéressants donnés par Engel (*the Music of the most ancient nations*), ni la réfutation déjà faite par Wallaschek (*Primitive music*). Ce n'est pas en deux ou trois pages qu'on peut poser et résoudre (même négativement) le problème des ori-

gines. D'ailleurs, j'accorderai volontiers à l'auteur que toute solution scientifique paraît impossible. « On ne peut pas aller au fond des choses, dit Grosse, parce que les choses n'ont pas de fond. » — Un peu plus loin, lorsqu'il fait la psychologie de l'amateur, de l'exécutant et du virtuose, M. Dauriac écrit : « L'art de composer suppose le goût, on peut même souvent aller jusqu'à dire : la passion de la musique. » Une pareille observation ne peut pas avoir une grande portée, car, en ce qui concerne les origines, elle constitue un cercle vicieux. — Dans son étude sur l'intelligence musicale, M. Dauriac oublie que tous les éléments constitutifs de la musique n'ont de valeur que par leurs *rapports*; que la musique est la *science des relations* et qu'elle suppose par conséquent, avec une mémoire spéciale, une faculté spéciale d'abstraction. Tout ce qui est dit (p. 90) sur le « continu mélodique », sur la *quantité* et la *qualité* est donc à côté, ou insuffisant, pour une théorie de l'esprit musical. P. 98 et 99, on est heureux de trouver un correctif.

Les questions examinées — ou effleurées — par l'auteur sont si nombreuses, que son livre échappe à l'analyse. La théorie esquissée p. 6 et d'après laquelle « le monde des sons musicaux dérive de deux principes : le nombre, et d'autre part, la dyade de l'aigu et du grave », — cette théorie est-elle très sérieuse?... Je veux y voir *granum salis*. Bien que la méthode de travail suivie par M. Dauriac ne soit pas la mienne, et que ses idées me paraissent incomplètes, ou insuffisamment coordonnées, je n'en ai pas moins lu son livre avec beaucoup de profit, et je suis assuré qu'il plaira beaucoup au public. — J. C.

Correspondance.

Paris, le 11 mai 1904.

9, rue du Commandant Marchand.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

Je lis dans le dernier numéro de la *Revue musicale* (page 268) la lettre que M. Théodore Reinach vous a adressée au sujet de certain passage du ballet du *Fils de l'Etoile*.

M. Théodore Reinach — qui veut bien me donner des louanges infiniment délicates et trop flatteuses, dont je lui sais le plus grand gré — peut se rassurer en ce qui concerne le long morceau pour harpe et *saxophone* qui, dans la partition pour piano, occupe les pages 249 à 255. Je n'ai jamais songé à dissimuler la source qui m'inspira ce morceau. Quant à la « note » qui, en effet, devrait figurer au bas de la page 249 : — d'après deux hymnes delphiques recueillis par M. Théodore Reinach, — elle a toujours existé sur mon manuscrit. Seulement le graveur a négligé de la transcrire, et je dois avouer que cette omission échappa au correcteur. Je fus le premier à déplorer après le tirage définitif l'absence de cette note que, bien avant la lettre revendicatrice du distingué archéologue, je me promis de faire figurer sur la prochaine édition de mon ouvrage. M. Reinach, d'ailleurs, ne tardera pas à recevoir entière satisfaction, la première édition du *Fils de l'Etoile* étant à peu près épuisée.

Agréez, etc.

CAMILLE ERLANGER.

Actes officiels et Informations.

CONSERVATOIRE. — Par arrêté du 10 mai 1904, M. Crosti (Eugène-Charles-Antoine), professeur de chant au Conservatoire national de musique et de déclamation, admis à faire valoir ses droits à une pension, est nommé professeur honoraire.

PRIX DE ROME. — Le concours d'essai du Grand Prix de Rome (composition musicale), qui s'était ouvert au palais de Compiègne le samedi 7 mai courant, a pris fin le vendredi 20 du même mois à neuf heures du matin.

Sur les 15 candidats qui ont pris part à ce concours, 6 ont été admis à subir les épreuves du concours définitif, savoir :

M. Gallois (Victor-Léon) ;
 M. Gaubert (Philippe) ;
 M. Pech (Raymond-Jean) ;
 M. Saurat (Raymond-Casimir) ;
 M^{lle} Fleury (Hélène-Gabrielle) ;
 M. Pierné (Paul-Marie-Joseph).

NIMES. — Le 17 mai, la Chambre musicale nous ménagea le vif plaisir de voir interprétées par MM^{les} de la Rouvière et Marthe Legrand, et MM. David et Gébelin, de la *Schola Cantorum*, quelques nobles œuvres des grands maîtres.

Au programme s'inscrivaient les noms glorieux de Bach, de Marc-Antoine Charpentier, de Heinrich Schütz, de Glück et de Beethoven. Entre autres pièces unanimement applaudies, l'admirable duetto de la cantate *Jesus, du bist meine Liebe*, de Bach, trouva à ce concert de nombreux admirateurs. MM^{les} de la Rouvière et Legrand le chantèrent avec une rayonnante allégresse. Le motet *O Amor, ô Bonitas, ô Charitas*, de M.-A. Charpentier, le *Dialogus per la Pascua* de Schütz et le *Chant élégiaque* de Beethoven, furent aussi justement appréciés.

M. P.

LE BAROMÈTRE MUSICAL : I. — Opéra.

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Avril	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	13.305 26
22 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	19.160 41
23 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	13.570 »
25 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	20.797 41
27 —	<i>Tannhäuser.</i>	Wagner.	19.163 76
29 —	<i>Rigoletto. — La Maladetta.</i>	Verdi. — Vidal.	17.265 91
30 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	13.169 »
2 Mai	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	17.771 41
4 —	<i>Faust.</i>	Gounod.	17.873 76
6 —	<i>Rigoletto. — Paillasse.</i>	Verdi. — Léonca- vallo.	17.580 91
7 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	13.628 »
9 —	<i>Roméo et Juliette.</i>	Gounod.	16.046 41
11 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	16.625 76
13 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	17.160 41
14 —	<i>Les Huguenots.</i>	Meyerbeer.	12.312 »
16 —	<i>L'Etranger. — Rigoletto.</i>	V. d'Indy. — Verdi.	14.752 91
18 —	<i>Le Fils de l'Etoile.</i>	Camille Erlanger.	16.531 26

II. — Opéra-Comique.

Recettes détaillées du 20 avril au 19 mai 1904.

DATES	PIÈCES REPRÉSENTÉES	AUTEURS	RECETTES
20 Avril	<i>Pelléas et Mélisande.</i>	Debussy.	5.666 »
21 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.828 »
22 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.573 50
23 —	<i>Fra Diavolo. — Le portrait de Manon.</i>	Auber. Massenet.	7.639 50
24 — matinée	<i>Louise.</i>	Charpentier.	4.272 50
24 — soirée	<i>Carmen.</i>	Bizet.	4.607 »
25 —	<i>Les Dragons de Villars.</i>	Maillart.	4.276 50
26 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.859 50
27 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	6 865 »
28 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	7.767 »
29 —	<i>La Fille de Roland.</i>	Rabaud.	3.426 »
30 —	<i>Fra Diavolo. — Le portrait de Manon.</i>	Auber. Massenet.	5.786 50
1 ^{er} Mai mat.	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.594 50
1 — soirée	<i>Manon.</i>	Massenet.	3.533 »
2 —	<i>Philémon et Baucis. — La Fille du Régiment.</i>	Gounod. Donizetti.	4.503 50
3 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	4.761 »
4 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	6.129 50
5 —	<i>Le portrait de Manon. — Fra Diavolo.</i>	Massenet. Auber.	5.392 »
6 —	<i>Manon.</i>	Massenet.	3.573 »
7 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.678 50
8 — matinée	<i>La Fille de Roland.</i>	Rabaud.	3.530 »
8 — soirée	<i>Lakmé. — Les rendez-vous bourgeois.</i>	L. Delibes. Nicolo.	3.833 50
9 —	<i>Mignon.</i>	A. Thomas.	4.559 50
10 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Cor fleuri.</i>	Massenet. Fernand Halphen.	1.503 »
11 —	<i>La Reine Fiammette.</i>	Xavier Leroux.	5.491 »
12 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Cor fleuri.</i>	Massenet. Fernand Halphen.	6.261 »
13 —	<i>La Vie de Bohême. — Le Cor Fleuri.</i>	Puccini. Fernand Halphen.	5.415 »
14 —	<i>Iphigénie en Tauride.</i>	Gluck.	8.215 »
15 — matinée	<i>Manon.</i>	Massenet.	4.609 »
15 — soirée	<i>Fra Diavolo. — Les Noces de Jeannette.</i>	Auber. Macé.	3.001 »
16 —	<i>Philémon et Baucis. — La Fille du Régiment.</i>	Gounod. Donizetti.	3.252 »
17 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Cor fleuri.</i>	Massenet. Fernand Halphen.	7.627 »
18 —	<i>Carmen.</i>	Bizet.	9.620 50
19 —	<i>Le Jongleur de Notre-Dame. — Le Cor fleuri.</i>	Massenet. Fernand Halphen.	8.585 »

OPÉRA. — Le sculpteur Moncel, auteur du buste de l'Alboni qui décore le foyer du théâtre national de l'Opéra, vient d'être autorisé à faire une réduction de son œuvre en biscuit de Sèvres.

LYON. — Parmi la série innombrable des concerts et des spectacles musicaux qui se sont succédé à Lyon depuis quelque temps, un bien petit nombre mérite de retenir l'attention au point de vue artistique.

Il en est un pourtant qui est à signaler, d'abord parce qu'il a eu un très grand succès, même pécuniaire, ensuite parce qu'il s'agit d'un effort artistique considérable, je veux parler des représentations de *la Passion*, qui ont eu lieu à la Mouche sous la direction d'un homme aussi désintéressé que dévoué aux questions sociales et artistiques, M. Maillot, ancien professeur au Conservatoire.

S'inspirant des célèbres représentations d'Oberammergau, M. Maillot, avec le concours de 180 exécutants et en s'inspirant soit des tableaux célèbres, soit des scènes de la Passion, a fait représenter dans des décors vraiment remarquables et avec des costumes et une mise en scène somptueuse les principales scènes de la Passion, le tout encadré par une partie musicale qu'il dirigeait lui-même, exécutée par un nombreux orchestre, des chœurs mixtes et quelques solistes choisis.

La tentative n'était pas plus nouvelle à Lyon qu'à Paris ou ailleurs; mais où il faut louer sans réserve M. Maillot, c'est dans le choix et l'exécution de cette partie musicale qui comprenait des fragments des *Passions* de Bach, Händel, Schütz, Al. Georges, et des motets de Vittoria, Lassus, etc.

L'ensemble, très religieux et très artistique, a fait le plus grand honneur à tous les artistes, et la presse tout entière a loué comme il convenait M. Maillot qui avait monté cette œuvre et en avait dirigé toutes les études, aidé dans ce colossal travail par un jeune musicien d'avenir, M. Noyer, organiste de la Mouche.

P. T.

— A céder, dans des conditions exceptionnellement avantageuses, un *harmonium de Debain en parfait état, acajou verni, ayant coûté 8000 fr. : 2 claviers, 8 jeux (plus 2 jeux au pédalier), 42 registres, 2 registres pour le pédalier, 2 genouillères expressives, 1 talonnière.* — S'adresser aux bureaux de la Revue musicale, 51, rue de Paradis.



Le Gérant : A. REBECQ.