

LA REVUE MUSICALE

(Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique.)

N° 8 (septième année)

15 Avril

1907

Publications nouvelles. — Œuvres récemment exécutées.

PIERRE AUBRY. — ESTAMPIES ET DANSES ROYALES : *les plus anciens textes de musique instrumentale au moyen âge.* — Librairie Fischbacher, in-4°.

On sait assez que s'il subsiste une certaine quantité de pièces vocales du moyen âge que divers érudits se sont occupés à remettre au jour, il n'en va pas de même pour la musique proprement instrumentale. S'il est relativement facile de dresser une liste des instruments de musique dont se servaient nos ancêtres, s'il est même, jusqu'à un certain point, possible de se faire une idée de leur forme et de leur nature par l'étude des monuments figurés, il faut se résigner jusqu'ici à ignorer tout ou presque de la musique qu'ils exécutaient. Sans doute les trouvères et les jongleurs eurent-ils peu de souci de confier à l'écriture les pièces qu'ils sonnaient sur la viole ou le luth. Ces manuscrits, probablement en petit nombre, moins estimés des savants peut-être que les autres, semblent avoir disparu; ou du moins, s'il en subsiste quelque chose, ces vénérables reliques du passé sont en nombre infime et généralement d'importance médiocre.

Il n'en faut que louer davantage les érudits qui se sont donné la tâche de rechercher ces humbles monuments, de les transcrire et de les publier. M. Pierre Aubry, à qui l'art médiéval a inspiré déjà tant de mémoires diserts et intéressants, donne aujourd'hui, accompagnées d'un docte commentaire, une série de pièces instrumentales de musique de danse qu'un hasard heureux a laissé survivre. Ces morceaux, dont l'intérêt n'échappera à personne, avaient été ajoutés, très probablement dans les premières années du XIV^e siècle, au manuscrit français 844 de la Bibliothèque nationale. Ce beau manuscrit, précieux recueil de chansons de trouvères et de troubadours, textes et mélodies, est assez connu des musicologues. Un de ses premiers possesseurs a voulu utiliser quelques folios laissés en blanc. Et sans se douter du service qu'il rendait à l'histoire de l'art, il y a noté, en deux endroits, onze pièces de danse : un fragment sans titre, une *danse d'abord*; puis plus loin huit *estampies* et une *danse réal*. M. Pierre Aubry, dans sa publication, donne la traduction en notation moderne de toute cette musique en même temps qu'une excellente reproduction phototypique des pages du manuscrit où l'on peut la lire.

Les *estampies* forment la partie la plus considérable et la plus intéressante de ce recueil. M. Aubry s'est efforcé de déterminer avec la plus grande clarté en quoi consistaient les pièces de cette nature. Grâce au témoignage des divers

théoriciens, notamment de Jean de Groches, sans doute *regens parisius* au XIV^e siècle, dont le traité de musique a été récemment publié par M. Johannes Wolf (*Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, I, 1, 1899), il y est parfaitement arrivé. L'estampie est donc ainsi définie : une mélodie sans paroles, *sonus illitteratus*, composée d'un certain nombre (4, 6 ou 7) de *puncta*. Le *punctum* est une courte phrase mélodique, reprise deux fois avec une terminaison différente, l'ouvert (*apertum*) de la première reprise faisant place pour la seconde au clos (*clausum*). Dans les divers *puncta* d'une même estampie, l'ouvert et le clos, respectivement, demeurent toujours identiques, disposition qui assure à la pièce une étroite unité. Cette définition du *punctum* est d'une grande importance, car cet élément est partie essentielle de tous les genres de musique de ce temps.

M. P. Aubry s'est attaché en second lieu à montrer que ces pièces présentaient, dans leur écriture, tous les caractères de la notation franconienne, telle qu'elle était, suivant divers témoignages, lorsqu'elle devait s'appliquer aux instruments. Disons brièvement qu'elle se caractérise en ce cas par un emploi régulier constant des ligatures, toujours infiniment plus rares dans les pièces vocales. Ceci n'est pas indifférent. Car ces différences permettent d'affirmer avec une quasi-certitude le caractère instrumental des *ténors* de motets, où la voix s'unissait aux instruments.

Enfin, en commentant avec prudence et précision le texte connu où Jérôme de Moravie nous donne quelques détails précieux sur l'accord et la technique de la *vièle* vers le milieu du XIII^e siècle, M. Pierre Aubry est arrivé à conclure fort légitimement que ces danses et ces estampies étaient destinées à cet instrument, celui pour qui d'ailleurs les jongleurs paraissent avoir eu la préférence la plus marquée.

Tel est, brièvement résumé, cet intéressant travail à la fois recommandable par l'utile contribution qu'il apporte à un côté très mal connu de l'histoire musicale, et parce qu'il nous fait connaître des pièces de musique dont l'intérêt et le charme même subsistent encore après tant d'années écoulées. — H. QUITTARD.

CHANSONS DE TROUBADOURS, PUBLIÉES PAR PIERRE AUBRY, HARMONISÉES POUR HARPE OU PIANO PAR RENÉ DE CASTÉRA (chez A. Rouart, 18, boulevard de Strasbourg, 4 fr.). — M. P. Aubry fait pour la France ce que R. Eitner, Riemann et tant d'autres ont fait pour l'Allemagne ; après nous avoir donné des ouvrages de haute science, difficilement abordables au grand public, il consent à mettre notre très ancienne musique à la portée des exécutants moyens. Une *ballade provençale* du XIII^e siècle, une *aube* du troubadour Guiraut de Borneil (1175-1220), une *pastourelle* de Marcabru (XII^e siècle), une *chanson* de Guiraut Riquier (XIII^e siècle), une *estampie* (danse) de Rambaut de Vaqueiras (1180-1207), une *chanson courtoise* de Jauffre Rudel (1130-1147) et une *chanson religieuse* de Riquier composent cet aimable recueil. — L'harmonisation est faite par un musicien compétent, mais on la voudrait parfois moins moderne. Ainsi, sous le mélisme

The image shows two musical staves. The top staff is in common time, G major, with a treble clef. It contains a melody consisting of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is also in common time, G major, with a bass clef. It contains a harmonic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes. The two staves are aligned vertically, indicating they are meant to be played together.

ce contrepoint dissonant, pour une pièce du XIII^e siècle, est un peu excessif. — C.

« LA MUSIQUE DE CHAMBRE EN ALLEMAGNE PENDANT LES QUATRE DERNIERS SIÈCLES », PIÈCES CHOISIES EN VUE DE L'EXÉCUTION PRATIQUE, PAR H. LEICHTERTRITT. 1 vol. in-4°, 110 p., dont 60 de texte littéraire, en all., Berlin, chez Marquardt et Cie). — Ouvrage de vulgarisation, très élégamment imprimé avec caractères anciens, et contenant une brève introduction historique. La musique allemande commence vers le XII^e siècle, avec les troubadours appelés *Minnesänger*, dont les mélodies sont conservées par les manuscrits d'Iéna, de Colmar, de Donaueschingen. Elles étaient enrichies d'un accompagnement instrumental improvisé. Gottfried de Strasbourg, Wolfram d'Eschenbach, Walther de la Vogelweide, Heinrich de Weldeke, Ulrich de Lichtenstein, Reinmar de Zweter, etc., sont les noms les plus célèbres de cette période. On connaît particulièrement bien un des derniers *Minnesänger*, Oswald de Wolkenstein, dont les mélodies ont été rééditées dans les *Monuments de la musique en Autriche*, et qui vécut de 1377 à 1445 environ. Ces mélodies sont pour une seule voix. Fait curieux : l'Allemagne, qui devait produire plus tard tant d'habiles contrepointistes, paraît avoir pratiqué la polyphonie vocale bien après l'Angleterre, les Pays-Bas, la France et l'Italie. Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XV^e siècle qu'elle cultive le chant à plusieurs parties. Le ténor (jusqu'en 1600) a le thème principal, qui passera ensuite au soprano. La barre de mesure, jusqu'au XVII^e siècle, est ignorée. A partir du XVI^e siècle, le lied allemand, peu ami de la nouveauté des thèmes, suit un progrès ininterrompu que couronnera Schubert. Les représentants les plus illustres sont : Isaak, d'origine probablement néerlandaise, Hofheimer et son contemporain Finck, auteur d'un recueil paru à Nuremberg en 1536, et Senfl (Suisse d'origine), élève d'Isaak. A partir de la mort de Senfl (1555) fleurit le madrigal, et l'influence italienne pénètre de plus en plus la musique allemande, envahie aussi par les Néerlandais. Les maîtres de cette période sont : Lemaistre et Scandello (à la cour de Dresde), Orlando di Lasso et Ivo di Vento (à Munich), Léonard Lechner (à Nuremberg), Christian Hollander et Jacob Regnart (Vienne). On écrit surtout à 3 voix, et un genre nouveau apparaît, très libre, le *quodlibet* (recueil de Schmelzel, 1544). Au XVII^e siècle, l'activité musicale qui avait d'abord le sud pour foyer, se transporte au nord avec Leo Hassler, Heinrich Schütz et leurs élèves. L'ancienne polyphonie est laissée de côté ; à l'exemple des Italiens, on cultive la monodie avec une basse continue d'accompagnement, dont le premier représentant classique est Heinrich Albert (1604-1651). Son successeur principal fut Adam Krieger, auteur de chansons bachiques et érotiques. Les « Collèges musicaux » se fondent ; le choral protestant poursuit son règne, et, après lui, apparaît la « cantate » qui, de 1700 à 1750, produit des œuvres innombrables, illustrées par Keiser, Telemann et Bach. A partir de 1750, c'est à Berlin et à Leipzig que l'art musical semble élire domicile.

Quant à la musique instrumentale, on sait que les musiciens du moyen âge avaient un assez grand nombre d'instruments, mais il n'est rien resté de ce qu'ils jouaient sans doute en improvisant. Les premières pièces connues sont les danses du XV^e siècle publiées en 1875 par Robert Eitner dans ses *Monatshefte*. Ce sont des compositions qui (comme celles qu'a publiées la *Revue musicale* d'après l'exemplaire de la Bibliothèque de Berlin, 1583), manquent de rythme et se distinguent à peine d'un chant à plusieurs parties. Au XVI^e siècle règne le luth qui, au XVII^e siècle, est supplanté par

l'orgue, lequel devient désormais la base de l'éducation musicale allemande.

Ceux qui voudront suivre cette évolution tireront profit et agrément du livre de Leichtertritt, où l'exemple musical est à côté de l'indication historique. Ces « arrangements » n'ont pas une valeur rigoureusement exacte, mais il faut reconnaître qu'il était difficile de procéder autrement pour faire connaître au grand public les monuments de l'art musical ancien. — J. C.

LA MESSE EN SI MINEUR DE J.-S. BACH (CONCERT DE LA SCHOLA, SOUS LA DIRECTION DE M. VINCENT D'INDY). — M. Vincent d'Indy, avec le souci d'exactitude le plus louable, nous a fait entendre certaines parties de cette œuvre colossale — le *Quoniam* par exemple — qui, d'habitude, sont laissées de côté, faute des ressources instrumentales nécessaires. Le succès de ce concert a été — devant une salle comble et toujours attentive — à la fois très grand et très mérité. Certes on pourrait relever quelques anicroches que M. Vincent d'Indy et ses musiciens connaissent mieux que personne ; ni les attaques (malgré l'effort en vue de la précision) ni l'exécution instrumentale n'ont été toujours irréprochables. Mais ces légers accrocs n'ont qu'une importance tout à fait secondaire : l'essentiel, c'est que le caractère propre de l'œuvre soit fidèlement rendu ; or M. Vincent d'Indy nous a réellement mis en communion avec le génie de Bach.

Il reste à apprécier la valeur de ce génie dans la messe en *si* mineur. Dussé-je passer pour un faible d'esprit, j'avoue que j'ai à faire une importante réserve. Je la résume ainsi : Bach est un admirable et prodigieux constructeur de formes ; ce qui lui manque, en un sujet qui faisait appel à toute la sensibilité dont l'homme est capable, c'est l'émotion. Bach est le contraire d'un passionné. Dans toute sa musique religieuse — sauf quelques éclairs qui viennent d'une inspiration purement musicale — il a la tranquillité de l'homme qui remplit une fonction, pas plus. Chez lui rien ne vient du cœur ; tout est adresse de main. Sur les mots *Ecclesiam apostolicam*, ce protestant écrit des vocalises qu'on prendrait facilement pour une parodie. Dans la musique destinée aux sociétés de salon (exemple : les *Concertos brandebourgeois*) Bach est parfait, car, en pareil cas, il n'a qu'à se montrer élégant, aimable, je dirais presque *superficiel*, et il y excelle par son étonnante habileté de contrepointiste. Dans les sujets religieux il garde les mêmes procédés d'écriture ; il en abuse même ; il est toujours *formel*. Un grand artiste qui chante le Christ, doit revivre profondément, par l'imagination, toutes les scènes de la Passion. Bach ne s'élève pas jusqu'à là : c'est une source intarissable de combinaisons polyphoniques ; c'est un praticien de génie qui résout toutes les difficultés comme on fait des gaufres avec un moule, un mélodiste qui écrit des récitatifs avec une scandaleuse facilité rossiniennes... La flamme de la passion, je ne la sens pas ici. Tout est froid. Dans l'orchestre les cordes seules sont bien traitées ; tout le reste garde une forme épisodique, très rarement appropriée à la situation ou à la pensée verbale. (Tel, cet étrange *corno da caccia*.) On a dit que toute la musique moderne avait pour principe cette messe en *si* mineur. C'était l'opinion de Th. Spitta ; je n'en crois rien. La musique moderne est toute frémissante de passion, et l'art de Bach se développe avec une maîtrise souveraine dans une région d'où la passion personnelle, telle que nous la comprenons, semble systématiquement exclue. La musique moderne est éprise de couleur, et les effets « pittoresques »,

à la manière des « peintres », que M. Schweitzer a cru découvrir jusque dans les chorals, sont des puérilités indignes d'arrêter l'attention. Si vous voulez trouver, sans sortir du même ordre de compositions, le principe de notre musique, cherchez-le plutôt dans le chef-d'œuvre de Beethoven, dans cette messe en *ré*, où la passion et le sentiment sont poussés jusqu'au paroxysme. Il y a un autre grand musicien que, pour les mêmes motifs, je n'hésite pas à mettre au-dessus de Bach, comme compositeur religieux : c'est César Franck. *Rédemption et les Béatitudes* me touchent beaucoup plus que la messe en *si mineur*.

J. C.

ŒUVRES DE M. LOUIS DIÉMER. — Dans la salle de concert qui prolonge la brillante perspective de leurs salons, et devant douze rangées de chaises dorées, occupées exclusivement par des dames qu'encadraient les habits noirs, M^{me} et M. Louis Diémer ont donné à leurs amis (le 10 avril) le régal d'un somptueux concert intime avec des artistes tels que M^{me} Kutscherra, M^{lle} Graziella Ferrari, MM. Hayot, Gaubert, Salmon, G. de Lausnay. M. Diémer, qui n'a jamais été plus en possession de sa maîtrise, a joué ou accompagné quelques-unes de ses compositions. Ces œuvres de virtuose et de solide musicien, pleines de rythmes heureux, d'idées charmantes, de trilles, de roulades, de fantaisies brillantes, et d'un sentiment très jeune, semblent avoir été écrites dans quelque frais bocage des environs de Paris, avec la collaboration des fauvettes et des rossignols. — J. C.

« ARIANE ET BARBE-BLEUE », OPÉRA EN TROIS ACTES DE PAUL DUKAS, PAROLES DE MAURICE MAETERLINCK, représenté pour la première fois sur la scène de l'Opéra-Comique (1907). Partition, réduite pour piano et chant, chez Durand : grand format, 249 p., 20 fr. — Il serait bien difficile de porter un jugement sur cette œuvre si on l'examinait seulement sous cette forme. Certaines partitions d'autrefois sont agréables au piano et paraissent faibles à l'orchestre, parce que le dessin y est supérieur à la couleur ; la partition de M. Dukas, au contraire, est agréable à l'orchestre et paraît faible au piano, parce que la couleur y est supérieure au dessin. Dès le début de la première page je trouve une formule d'accompagnement en triples croches qui se répète — j'ai bien compté — 210 fois de suite ! A l'orchestre cette monotonie disparaît sans doute et fait place à une jolie teinte de fond, très douce. Ainsi du reste. L'œuvre est d'une écriture originale, extrêmement curieuse ; mais je me demande si la réduction au piano donnera envie de l'entendre et servira sa fortune ! — S.

« LE DRAGON VERT », DE M. E. RATEZ. — A l'une des dernières représentations du théâtre municipal de Lille, donnée au bénéfice du chef d'orchestre, M. Tappounier, a été exécuté *le Dragon vert*, opéra en deux actes, de M. Emile Ratez, directeur de notre Conservatoire. Depuis, la partition pour piano et chant a paru chez l'éditeur Joanin (Paris, rue des Saints-Pères, prix 12 fr.) — Le livret, versifié par MM. Philippe de Rouvre et Henry Gauthier-Villars, est une poétique fantaisie à la Judith-Gauthier. Une jeune chanteuse Misaro, élevée par les deux hôteliers du *Dragon vert*, s'est louée à un impresario, pour tirer d'embarras ses bienfaiteurs, — au grand désespoir de Sakitsi qui l'aime. Sakitsi la retrouve au II^e acte, au moment où elle est reconnue comme la fille du prince d'Eyan. Sakitsi lui-même est de noble origine :

une sentence d'exil l'obligeait à se faire passer pour un riche marchand. Les deux amants s'épousent, comme dans tous les contes bleus. La versification du poème est ingénieuse et élégante. Certains couplets s'élèvent même à la poésie. Et surtout ce conte est propre à être illustré par un musicien.

M. Ratez n'a point abusé d'une couleur locale, qui, d'ailleurs, eût été invérifiable. Il a préféré suivre son inspiration. Il s'est montré moins érudit que lyrique. Il est revenu très délibérément à la vieille tradition française. Les voix sont prédominantes. L'orchestre ne fait que les soutenir. Son œuvre est surtout mélodique. Le charme de ses chants est très pénétrant. L'air de Misaro : « Un parfum léger s'exhale .. », le duo de Misaro et de Sakitsi : « Misaro, fleur de songe... », la rêverie de Sakitsi : « Mon âme est triste... », sont des morceaux que goûteront tous les musiciens. Cette partition, — pour différents que soient les sujets, — fait penser à la suite de M. Gabriel Fauré pour *Pelléas et Mélisande*.

L'œuvre a été bien accueillie ; mais l'on sentait, à la première, combien l'interprétation en avait été improvisée. M. Massart (ténor), M. Bédué (baryton), M^{me} Rossi (soprano), M^{me} Marcillac (mezzo-soprano), ont bien tenu les rôles de Sakitsi, Foucasen, Misaro et Hatego. Nous souhaitons que cette œuvre nous soit donnée à nouveau, mieux mise au point, au cours de la saison prochaine, où l'on nous promet la représentation d'un opéra en deux actes de notre compatriote M. Henri Bouillard.

MÉDÉRIC DUFOUR.

« LA VISION DE JEANNE D'ARC », DE PAUL VIDAL (CONCERT SPIRITUEL DE LA SOCIÉTÉ DU CONSERVATOIRE). — Cette œuvre fut écrite il y a vingt-cinq ans environ ; c'est un des envois de Rome de M. Paul Vidal, qui fut pensionnaire de la Villa Médicis en 1883. Dans la plupart des pays où on fait de la musique, l'histoire héroïque et touchante de la « bonne Pucelle » a séduit les compositeurs. Pour ne parler que de la France, ce sujet a été tour à tour traité par R. Kreutzer (Paris, 10 mai 1790, opéra en 3 actes, sur un texte des Desforges), Mich. Carafa (10 mars 1821, 3 actes, paroles de Théaulon et Dartois), Marthin Beaulieu (scène lyrique en 2 parties, Paris, 1853), Gilbert Duprez (5 actes, avec prologue, Paris, 24 octobre 1865, paroles de Méry et Ed. Duprez), Mermet (4 actes, Paris, 5 avril 1876, paroles du même) et M. Ch. Lenepveu (1886, avec l'*Ode à Jeanne d'Arc*, du même, Rouen, 1892). Et il s'est trouvé qu'en musique — comme en sculpture et en peinture — ce sujet était un des plus difficiles à traiter ! L'œuvre de M. Paul Vidal contient de belles idées musicales, développées de façon toute classique, avec un orchestre savoureux et brillant.

C'est un véritable poème symphonique dans la forme qu'imagina jadis M. Saint-Saëns. Serrant de très près le texte d'un « argument » écrit en prose par M. Maurice Bouchor, la partition de M. Vidal débute par un prélude dans lequel le chant est confié aux bois que soutiennent les cordes en arabesques. Jeanne d'Arc songe avec douleur aux maux dont souffre le royaume de France, et elle exhale avec ferveur une prière que le violon de M. Brun a phrasée avec un style magnifique. Puis l'on entend les voix : la voix puissante de l'archange Michel, dont le chant plein de noblesse a été sonné par la trompette de M. Lachanaud, et les voix plus douces de sainte Catherine et de sainte Marguerite. L'œuvre atteint ici son plein développement polyphonique. Dans un finale d'une très belle envolée, l'orchestre proclame le sacrifice de l'humble pastourelle.

FRANÇOISE DE RIMINI (*ibid.*). — C'est le titre de l'opéra d'Ambroise Thomas (1882, paroles de Barbier et Carré). Depuis cette époque, en 25 ans, l'évolution musicale s'est précipitée avec plus de vitesse qu'elle n'en avait montré sous l'ancien régime (durant toute la période qui précède les symphonies de Haydn) dans un siècle, et même en deux ou trois siècles. C'est assez dire que le goût d'Ambroise Thomas n'est plus le nôtre. Mais s'il est excellent de favoriser l'esprit d'innovation hardie en matière d'art, il est juste de ne pas oublier les maîtres du passé, et le Conservatoire satisfait à un devoir de haute convenance en rendant hommage au compositeur qui reste, en somme, l'auteur populaire de *Mignon* (1866). Dans cette tâche honorable il a eu le concours de bons artistes : M^{mes} Mellot-Joubert, Suzanne Lacombe, MM. Engel et Clark. — HENRI BRODY.

LA TROMPETTE. — Une heureuse circonstance nous a permis d'assister au dernier concert de la Trompette. Depuis de longues années nous avions perdu de vue ces réunions, et nous en avons apprécié davantage le caractère artistique et intime à la fois. On sait qu'on ne paie pas à l'entrée. Il faut être abonné (et le prix de l'abonnement est laissé à la générosité de chacun), ou, comme c'était notre cas, il faut être invité par un ami. L'intelligent et original fondateur de ces réunions, M. Lemoine, a passé à un de ses collaborateurs, M. Louis Saraz, comme lui ancien élève de l'École polytechnique, la plume et la parole pour préparer les programmes et parler au public. Mais il préside encore ces assemblées d'amis, et du fauteuil où les infirmités le cloquent, son regard toujours vif et alerte ne laisse rien échapper de ce qui se passe dans la salle, et il a toujours un mot cordial et pittoresque pour ses abonnés qui sont tous ses amis personnels.

Ce concert, dont la fondation remonte à plus de vingt ans, a fait l'éducation musicale d'une classe de Parisiens et mis en lumière beaucoup d'œuvres et d'artistes qui sans lui auraient été longtemps, sinon toujours ignorés. Bien des fois M. Lemoine a fait entendre aux « tubicoles » des œuvres qui contrariaient et choquaient vivement leur goût classique. Et les protestations contre l'inscription de cette musique au programme affluaient auprès de lui.

— Ils protestent parce qu'ils n'ont pas compris, observait le judicieux impresario.

Et il se contentait, pour toute réponse, d'inscrire le même morceau au concert suivant, jusqu'à ce que les réclamations aient cessé.

Le programme du dernier concert comprenait, avec des mélodies de Saint-Saëns, les *Préludes* et *Etudes* de Chopin, une fugue de Bach pour orgue transcrise par Busoni, deux pièces de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, le 6^e quatuor (en *si b*, op. 18) de Beethoven et le 1^{er} quatuor à cordes (op. 41) de Schumann.

Nous avons fort goûté la belle voix et le style à la fois simple et large de M^{me} Dettelbach, qui a interprété avec une intelligence parfaite la noble musique de Gluck et les mélodies toutes modernes de Saint-Saëns.

M. Gottfried Galston est un virtuose viennois qui atteint comme mécanisme et musicalité pianistique un haut degré, mais nous n'avons été ni touchés ni émus. Il a, pour répondre aux *bis* d'un public chaleureux, ajouté au programme une valse de Liszt (*Mefisto-valse*) d'une pauvreté musicale, d'une médiocrité d'invention, d'une sécheresse et d'une platitude !... mais pardon, nous retirons

d'avance toute critique, et nous n'avons pas besoin d'entendre deux fois cette musique.

Mais ce qui nous a véritablement enchantés et émus en cette soirée, c'est le quatuor Hayot. Nous n'avions pas encore entendu d'exécution supérieure à celle-là, ni une pureté de style et de justesse plus grande, ni une fusion si complète et si exacte des sonorités des instruments, ni une pareille entente de la musique. Et nous devrions dire que nous n'avons pas encore entendu d'exécution égale à celle-là. M. Hayot a autour de lui trois instrumentistes qui sont certainement supérieurs à ceux que le grand Joachim mène avec lui. Et si M. Hayot lui-même n'a pas toute la maîtrise et la souplesse de l'incomparable artiste berlinois, il a, avec la pleine et actuelle possession de son talent, une justesse, une pureté de son, un souci continual de l'ensemble qui nous ont enthousiasmés. — A. C.

« LE RÉVEIL DU POÈTE », ODE LYRIQUE DE M. FERNAND DE LA TOMBELLE (CONCERT DE M. PAUL SÉGUY, À LA SALLE PLEYEL). — Voici une œuvre courte (sa durée d'exécution n'excède pas vingt minutes) et d'un charme réel. Elle n'offre absolument rien de baroque, ce qui, pour une œuvre nouvelle, est d'une originalité révolutionnaire...

Après une brève introduction orchestrale, le poète (voix de baryton) constate avec amertume le déclin des dieux qu'il a célébrés. Le thème posé dès le début de ce récit sert de base mélodique à cet arioso :

J'ai chanté la ver-tu, le cou-rage et la glo:- re.

Mais les voix des nymphes, soutenues par de jolis arpèges, lui répondent ; puis la récitante exhorte le poète à fuir les rêves trompeurs. Cette partie, déclamée, est soutenue d'une façon très curieuse par une suite d'accords tenus à bouches fermées par les chœurs. Ce procédé est d'une grande simplicité et en même temps d'un effet agréable. Il faut dire aussi que les vers de M. de la Tombelle sont d'une belle ampleur, et que M^{me} Huguet les a dits d'une façon touchante.

Les yeux du poète s'ouvrent aux réalités humaines, et en une cantilène fort expressive le poète chante l'amour. Le finale, bâti sur un thème verveux et développé, est confié principalement à l'orchestre :

De gais *Evohé !* clamés par toutes les voix des chœurs, donnent à cette partie un relief saisissant. La musique de M. de la Tombelle est saine et claire. Ce sont des qualités rares. M. Séguy, qui s'était prodigé durant tout le cours de la séance, a chanté avec beaucoup de style la partie de soliste. L'orchestre a été un peu faible ; par contre, la partie chorale ne laissait rien à désirer. — H. B.

« INVITATION AU MENUET ». — Le 8 avril, après avoir joué l'admirable Prélude de l'*Attaque du moulin*, où il y a une ampleur, une force de mélodie singulières, l'orchestre Touche a exécuté une charmante composition, pimpante et légère,

vive, élégante, bien équilibrée, d'Anglebel (pseudonyme sous lequel se cache un de nos distingués collaborateurs). Cette pièce exquise, qu'on rejouera certainement à Paris, a obtenu le plus vif succès. — C.

PIERRE BONNIER : « LA VOIX, SA CULTURE PHYSIOLOGIQUE », I VOL. 299 P. ALCAN, 3 fr. 50. — Sous ce titre, M. le docteur Pierre Bonnier publie les conférences qu'il a faites en 1906, au Conservatoire de musique. Livre substantiel, clair, pratique, excellent, que doivent lire et relire tous ceux qui enseignent ou étudient le chant. « On ne doit pas ignorer, dit avec raison l'auteur, quand on entreprend l'étude du chant et la carrière vocale, combien de voix se perdent tous les ans avant d'arriver à un résultat artistique et pratique appréciable; combien de jeunes gens étudient depuis des années, sans aucun progrès, cet art que les vieux maîtres enseignaient en six mois; combien, partis avec les plus vastes ambitions et les dons les plus réels, sont aujourd'hui de petits professeurs de chant, toujours ignorants de leur art, invalides et estropiés, incapables d'avoir reconnu l'erreur de méthode qui a brisé leur voix, impuissants à l'éviter à leurs élèves et perpétuant autour d'eux les contresens physiologiques dont ils ont été les victimes. » Pour se convaincre de l'utilité de ces études, il n'y aurait qu'à lire le dernier chapitre du livre où le docteur Bonnier, avec une précision implacable, fait « l'examen clinique des voix du concours de chant (Conservatoire) en 1906 » ; voici ses conclusions : « Sur 44 voix, 8 sont posées. » Au lieu de faire une analyse qu'il serait difficile de rendre complète, nous avons demandé au docteur Bonnier quelques indications sur un sujet qu'il avait un peu négligé : le chant chez les enfants. Le très distingué professeur nous a répondu par la note qu'on trouvera plus loin, et à laquelle je souscris des deux mains. — J. C.

ÉMILE MAGNIN : « L'ART ET L'HYPNOSE », I VOL. 463 P. AVEC DE NOMBREUSES ILLUSTRATIONS DE FRED. BOISSONAS, CHEZ ALCAN, ET A GENÈVE, ÉDITION « ATAR ».

— La thèse soutenue dans ce luxueux volume est la suivante. Une jeune personne, Magdeleine, est « endormie » par M. Magnin. Aussitôt, comme si elle était débarrassée par le sommeil de sa nature vulgaire et reprenait conscience d'une personnalité jusqu'alors cachée ou inactive. Magdeleine devient une grande artiste. On lui joue diverses musiques, et elle prend aussitôt les attitudes les plus expressives et les plus belles, appropriées à la mélodie entendue, aux modulations, à la marche et à tous les caractères de l'œuvre musicale. Elle exécute, parallèlement à la symphonie, une mimique à la fois passionnée et harmonieuse. Ainsi, en entendant la marche de Chopin, elle exécute, à l'aide du geste, des attitudes, de la marche coupée d'arrêts et de prostrations, une sorte de poème muet du désespoir. Le livre nous fait connaître tout cela par de très belles et très nombreuses photographies.

— Dussé-je passer pour un sceptique de parti pris, je crois que l'« hypnose » n'a rien à voir en cette affaire et que le sujet étudié doit être apprécié comme les mimes ordinaires qu'on voit sur les théâtres de genre. M. Magnin a déjà produit Magdeleine à Paris, à l'Opéra-Comique, et parmi les témoignages recueillis, la note la plus juste a été donnée par M. Carré lui-même dans ce billet reproduit à la p. 394 : « Cher Monsieur, veuillez accepter mes plus sincères remerciements pour l'intéressante séance que vous avez bien voulu donner à l'Opéra-Comique, très appréciée du public; elle a complété le programme par son intérêt d'un ordre si

particulier et si élevé. » C'est bien cela : un numéro de programme pour spectacle de genre, et nullement un « cas » scientifique.

Ainsi remise au point, Magdeleine est un mime fort adroit : mais la connexité établie entre ses poses et une musique abstraite (à l'exemple d'Isadora Duncan) est chose inesthétique, superflue, pénible ou mauvaise pour un musicien. Quand on me joue la *Marche funèbre* de Chopin, il m'est très désagréable de voir une femme faire des contorsions ou se coucher sur le sol, la face contre terre, comme si elle voulait évoquer un mort. — S.

ALBERT CASSAGNE : « VERSIFICATION ET MÉTRIQUE DE CH. BAUDELAIRE », 1 VOL. HACHETTE, 126 P. — J'ai le regret d'être en désaccord avec l'auteur sur les principaux points : 1^o Il y a une « métrique » dans la versification antique, où l'on *mesure* les syllabes ; il n'y a pas de « métrique » dans la versification française, où l'on *compte* les syllabes, au lieu de les mesurer ; 2^o il n'y a aucun motif de consacrer à Baudelaire, plutôt qu'à n'importe quel autre, une étude de ce genre ; 3^o je suis surtout en désaccord avec l'auteur en ce qui concerne le rythme. M. Cassagne, comme tant d'autres, admet des vers dont le rythme est formé de 6 + 6 syllabes, exemple :

Ce qui se comprend bien s'énonce clairement

et des vers dont le type est 4 + 4 + 4 :

Ici l'on gèle, ici l'on brûle, ici l'on meurt.

Je crois que le vers romantique (*ici l'on gèle...* etc.) est exactement construit comme le vers classique (*ce qui se comprend bien, etc.*) suivant une règle capitale : c'est que la sixième syllabe du vers est toujours tonique ou finale d'un mot (*ici*). Mais, de même qu'en musique on distingue la mesure, toujours uniforme, et le rythme, variable et indépendant, de même, dans la versification, il faut distinguer le retour uniforme de l'accent tonique à la 6^e syllabe, et le rythme proprement dit. — J. C.

PIERRE LASSEUR : « LES IDÉES DE NIETZSCHE SUR LA MUSIQUE, DANS SA PÉRIODE WAGNÉRIENNE », 1 VOL. 210 P., SOCIÉTÉ DU MERCURE DE FRANCE, 26, RUE DE CONDÉ. — La période étudiée par M. Lasserre est bien courte : 1871-1876. Mais ce livre, écrit avec un réel talent, est très agréable et très suggestif. On y trouve indiquée la filiation de Nietzsche avec Schopenhauer, sa critique pénétrante du genre *opéra*, son enthousiasme et son désenchantement à l'égard de Wagner. Le caractère violent et outrancier de Wagner me paraît indiqué avec profondeur par M. Lasserre : « W. a passé dans le royaume de l'art comme un Napoléon qui édifie sa gloire et son œuvre éblouissante en ruinant la postérité. Il a surmené, mis hors d'usage les moyens d'expression de l'art et accoutumé aux excès la sensibilité musicale de l'auditeur. Les Bach, les Beethoven, se sentaient les usufruitiers d'une tradition qu'ils mettaient leur honneur à laisser après eux plus riche et plus pure » (p. 185). M. Lasserre est un peu comme Nietzsche : il change de point de vue, sans changer de sentiments autant qu'il le croit. C'est un philosophe-musicien romantique. Son livre fait beaucoup penser ; il est plein d'idées fines ou profondes. Je crois cependant inexact de faire dire à Nietzsche (p. 29) que la musique, opposée en cela aux arts plastiques, « n'a pas pour but la beauté », et « qu'il n'y a pas de beau musical ». — C.

L'ART DU VIOLON, 25 CAPRICES PAR LOCATELLI (1693-1764), NOUVELLE ÉDITION, COMPLÈTEMENT DÉVELOPPÉE, PAR ED. NADAUD, PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE. — De tous les instruments, le violon est celui dont les progrès ont été le moins sensibles depuis deux cents ans, et le degré de perfection où il a été porté dès le commencement du XVIII^e siècle n'a guère été dépassé. Nous en donnerions volontiers deux raisons. La première, c'est que l'instrument lui-même n'a été l'objet d'aucune modification dans sa contexture et son organisme matériel depuis la fin du XVII^e siècle où le génie de Stradivarius lui donna sa forme définitive. La seconde, c'est que les œuvres des compositeurs modernes sont devenues plus variées, plus complètes, plus touffues, sans que le rôle du violon dans l'interprétation ait pris plus d'importance ; c'est surtout à l'adjonction de nouveaux instruments, à la multiplicité et à la variété des timbres qu'on a fait appel pour traduire une pensée plus compliquée et plus diverse, — nous ne disons pas plus profonde. Aussi ceux qui veulent enseigner le violon ou l'étudier remonteront-ils jusqu'au XVIII^e siècle pour trouver les exemples les plus utiles et les modèles les meilleurs. L'enseignement moderne du violon a pu produire des mécanismes plus surprenants et des mains gauches plus acrobatiques (et cependant qui a dépassé ou même égalé Paganini?) ; mais la fermeté et la souplesse du bras droit, la bonne conduite de l'archet, ce jeu large et souple à la fois qui n'est pas peut-être la virtuosité proprement dite et qui vaut mieux qu'elle, ces qualités d'interprétation sobre et correcte dont nos orchestres sont souvent dépourvus, tout cela ne peut s'apprendre qu'avec les maîtres anciens du violon.

C'est ce que comprend, c'est ce que pratique M. Ed. Nadaud, professeur au Conservatoire national de musique, à qui nous devons déjà une série de précieuses publications, depuis un cahier de *Gammes pratiques* jusqu'à une édition soigneusement doigtée et annotée des *Caprices* de Paganini. Il vient d'ajouter à ces travaux une édition des 25 *Caprices* de Locatelli, qui forment une œuvre du plus haut intérêt technique et musical.

Locatelli, comme beaucoup de compositeurs du XVIII^e siècle, avait écrit sa musique sous forme d'abréviations souvent indéchiffrables, laissant à l'interprète le soin de compléter ces indications trop sommaires, de traduire sa pensée, et, une fois ce résultat obtenu, de ponctuer et de doigter ce morceau. Entreprise difficile et délicate, qui avait jusqu'ici découragé les professeurs et les musiciens, car un seul des caprices de Locatelli, le *Labyrinthe*, devenu fameux, a été péniblement « développé » par la collaboration de deux violonistes du siècle dernier, Cartier et Woldemar.

M. Ed. Nadaud a accompli cette tâche avec la connaissance parfaite de la musique et de la technique du violon, et cette conscience artistique que tous les musiciens lui reconnaissent. L'édition des *Caprices* de Locatelli nous a paru mériter d'être signalée, parce qu'elle contribuera à faire refleurir ce grand enseignement dont les traditions seraient facilement oubliées. On y apprendra à aimer la largeur du jeu, la sobriété et la souplesse de l'interprétation, ce que d'un mot nous appellerons le style, et l'on y puisera au contraire le dégoût de « la manière », le mépris de la poudre aux yeux, la haine de tous ces artifices, de tous les procédés factices et de cet art de plaire qui sont les plus grands ennemis de l'Art.

A. C.

(1) *L'Art du violon*, 25 caprices par Locatelli, nouvelle édition, complètement développée, par Ed. Nadaud.

ŒUVRES DE MONTÉCLAIR. — Chez M^{me} et M. Custot, président de l'« Ut mineur », dans leurs salons de l'avenue d'Eylau, très charmante séance (le 11), où des œuvres délicates de Montéclair ont été exécutées par la Société les Instruments anciens, fondée et dirigée par M. Casadesus. Cette musique du XVIII^e siècle, où règnent le clavecin et la viole d'amour, évoque de charmantes images de Marie-Antoinette dans un salon-boudoir où tout est élégance, esprit, grâce légère. Et nous nous réjouissons que la Société de M. Casadesus soit très demandée à l'étranger : elle y vulgarisera des œuvres qui sont une part importante du génie français. Dans la même soirée, très brillante exécution par M. Alfred Cortot de la rhapsodie de Schubert (*Ländler*) sur des thèmes populaires, et du *Thème avec variations* de M. Camille Chevillard.

A. CASSAGNE : « LA THÉORIE DE L'ART POUR L'ART, EN FRANCE, CHEZ LES DERNIERS ROMANTIQUES ET LES PREMIERS RÉALISTES », I VOL. 484 P. IN-8°, HACHETTE. — Livre très nourri de faits et d'idées, que nous n'avons pas à discuter ici, car il est entièrement consacré à la littérature, et au sujet duquel nous ferons une simple remarque ; il est étrange que dans une étude (historique) sur la « théorie de l'art pour l'art », l'auteur n'ait pas fait une grande place à la musique et en particulier à la symphonie, qui est l'œuvre désintéressée par excellence. — M.

PAUL WETZGER : « LA FLUTE, SON ORIGINE ET SES DÉVELOPPEMENTS JUSQU'AU TEMPS PRÉSENT, AU POINT DE VUE ACOUSTIQUE, TECHNIQUE ET MUSICAL », BR. DE 55 P. AVEC ILLUSTRATIONS ET EXEMPLES DE MUSIQUE, CHEZ SCHMIDT, HEILBRONN A. N. 2 MARKS (2 fr. 50). — Très bonne monographie (écrite en allemand), trop écourtée dans la partie historique, mais instructive et précise. On y trouve de bons renseignements sur l'emploi de la flûte par les grands compositeurs, et (p. 40) le 3^e mouvement de la *Sonate XIX* de Frédéric le Grand, pour piano-forte et flûte. — G.

ALBERT FUCHS : « TAXE DER STREICH-INSTRUMENTE » (INTRODUCTION A L'ART D'APPRÉCIER LES VIOLONS, VIOLES, CONTREBASSES, ETC... D'APRÈS LEUR ORIGINE ET LEUR VALEUR), I VOL. 177 P., LEIPZIG, CHEZ CARL MERSEBURGER. — Ce livre, écrit en allemand, résume l'histoire de la lutherie dans les divers pays de l'Europe, donne des listes de luthiers célèbres, indique le prix des pièces rares. Très utile aux collectionneurs et amateurs. — G.

A. von FIELITZ : « QUATRE PIÈCES CARACTÉRISTIQUES POUR ORCHESTRE : IDYLLE, ENTR'ACTE, HYMNUS, SCHERZO. » Cette dernière pièce est la plus développée. Musique claire et agréable. (Vient de paraître chez Breitkopf, à Leipzig, op. 37 de l'auteur.)

ANNUAIRE POUR 1906 DE LA BIBLIOTHÈQUE PETERS, I VOL. (en all.), 147 P. LEIPZIG, CHEZ PETERS. — M. le Dr Rudolf Schwartz, qui voulait bien nous envoyer, il y a quelques jours, sa très remarquable introduction à la réédition des œuvres de Hassler, nous donne, dans le *Jahrbuch*, toujours si élégant et si soigné, la bibliographie musicale de 1906, et les études suivantes : *Les « Passions » de Schütz*, par Fr. Spitta ; *La sélection artistique en musique*, par Heinrich Rietsch ; *Robert Schumann esthéticien*, par Hermann Kretzschmar : *Valeur des ouvertures de Chérubini et de ses principaux opéras*, par le même.

Musique orientale.

Comme suite aux notes qu'il a déjà publiées ici sur les modes orientaux, M. Raouf Yekta nous envoie les deux pièces suivantes :

PÉCHREV DANS LE MODE OUCHAK

(1) Rythme Mauhammès ($\text{♩} = 54$)

Composé par feu *Tambourini Osman Bey*,
1^{er} instrumentiste de S. M. I. le sultan Abdul-Aziz.

1^{er} Hané

(1) Pour voir comment on bat ce rythme, consultez l'intéressant article de mon ami le R. P. Thibaut, inséré dans la *Revue musicale*, n° 15, 1^{er} août 1906, p. 387. — R.Y.

PÉCHREV DANS LE MODE PAUCÉLIK

(1) Rythme devri-Kébir ($\text{♩} = 46$)

Composé par M. le Dr *Soubhi Zuhdi Bey*,
musicien très distingué à Constantinople.

1^{er} Hané

(1) Ce rythme est déjà indiqué dans mon dernier article.

Le chant et les enfants.

Le chant est justement considéré comme une excellente gymnastique pour les enfants, à la condition que le maître ne perde pas un instant de vue les principes physiologiques de cet exercice et l'état de croissance des jeunes sujets qui s'y livrent sous sa direction.

Le chant ainsi compris est tout d'abord une *gymnastique esthétique*, si je puis ainsi parler, en faisant appel aux facultés d'expression, et par conséquent en exigeant de l'enfant qu'il formule son sentiment dans une langue sonore qui n'est pas seulement la parole et dans laquelle la modulation a ses règles et son orthographe, comme la verbalisation elle-même. On ne sent bien une chose qu'en l'exprimant, de même qu'on n'apprend bien qu'en enseignant.

La psychologie de l'enfant, tout en n'étant pas celle de l'adulte, est déjà très complexe, et chez lui la sensualité l'emporte sur l'intellectualité. Il chante spontanément et improvise volontiers quand il se sent gai et bien portant ; l'adulte n'improvise guère et se satisfait du premier air connu. L'enfant a ses petits airs à lui, qu'il préfère à ceux qu'on lui a appris, et qui sont l'expression libre et spontanée de son état moral. Les tout petits enfants chantent et aiment chanter.

Le chant est donc chez l'enfant une source vive d'expression qu'il ne faut pas tarir et qu'il doit être facile de canaliser. Mais, pas plus que son langage, le chant de l'enfant ne doit être celui de l'adulte. L'enfant a son esthétique à lui ; il met son âge et sa personnalité dans l'improvisation de son chant comme dans celle de ses dessins. Cette spontanéité esthétique doit être respectée et cultivée, captée, éduquée et non déformée par les préférences artistiques du maître. A part la technique et la culture, à part les règles en un mot, l'enfant doit être *a priori* considéré comme *en avance*, et non pas en retard sur son maître, et nos goûts d'aujourd'hui auront déjà bien vieilli quand nos enfants auront atteint notre âge. Chaque génération n'a que trop de tendance à éteindre celle qui la suit, croyant l'éduquer.

Le chant est aussi une *gymnastique de la respiration et de la phonation*, et sur ces points la physiologie est presque faite, plus mûrie en tout cas que la physiologie du sentiment et de l'expression.

Comme pour tout être en croissance, plante ou enfant, l'éducation, la culture, doivent être un tuteur, et non une charge, c'est-à-dire que la croissance doit être dirigée, étayée, aidée, favorisée, jamais contrariée ni forcée. La voix doit être cultivée *en liberté*, sans contrainte extérieure et sans gêne intérieure, et d'ailleurs c'est ainsi que l'enfant chante spontanément, *en laissant aller sa voix*.

C'est une loi de physiologie pratique que la voix ne doit être forte que pour porter loin. Chanter fort sans donner de l'essor, de la portée, de la distance à sa voix, c'est mauvais et c'est dangereux. On se fatigue moins à crier en plein air, à héler très loin qu'à causer à voix forte de près, comme on le fait dans un endroit bruyant. Tel chanteur pourra sans fatigue donner une grande voix de théâtre, à pleine portée et à pleine salle, qui se fatiguera et se gâtera la voix dans un salon, ou encore en lisant sa musique, c'est-à-dire en rapprochant inconsciemment la portée de sa voix à la distance de son regard.

Un enfant qui chante par cœur, c'est-à-dire qui peut regarder loin de lui, pourra impunément chanter fort, parce qu'il donnera à sa voix la portée de son

regard, parce qu'il pourra envoyer sa voix, chanter là où il regarde, placer et appuyer sa voix loin en avant de lui. Il peut alors chanter à voix pleine sans aucun danger.

Mais s'il lit, s'il déchiffre, il doit ne donner que peu de voix, car, regardant près, il chante instinctivement court et il y a danger à donner la voix forte et courte.

L'éducation du chanteur doit se faire par l'oreille, comme celle du dessinateur par la vue. Vous n'apprendrez pas à un enfant comment on jette un caillou, comment on lance une flèche, en lui expliquant les mouvements du bras et de la main. Montrez-lui le but, et quand il le verra bien, il prendra plus ou moins vite la meilleure attitude et les meilleurs mouvements, ceux qui lui conviennent le mieux, à lui personnellement, et ceux qui lui permettent d'atteindre le but. De plus il mesurera ses écarts, sa maladresse, et les corrigera. De même un dessinateur n'a développé la gymnastique, la souplesse et la justesse des mouvements des doigts et de la main que par le contrôle de son œil : c'est l'œil qui dessine et la main ne fait qu'obéir. Il en est de même pour le chanteur. Nous ignorons la manœuvre de notre respiration, celle de nos cordes vocales, de notre articulation, de notre émission, mais notre oreille nous apprend si le son est juste, s'il a son intensité, sa hauteur, son timbre et sa portée. Elle commande et corrige, dirige et rectifie ; l'appareil phonateur ne fait qu'obéir. La plus belle voix du monde ne vaut rien quand elle obéit à une mauvaise oreille et à de mauvais centres auditifs. C'est avec le cerveau qu'on apprend à chanter et à dessiner, et en général à bien faire tout ce qu'on fait.

L'enseignement consiste à faire prendre conscience de bonnes habitudes. La première chose à enseigner à un apprenti chanteur, c'est savoir *où il chante*, c'est-à-dire où, à quelle distance, dans quelle direction, en quel point il envoie le son. De même que l'attitude du jeteur, du tireur, est réglée par l'orientation et la distance du but, de même celle du chanteur, son attitude vocale, c'est-à-dire *la pose même de sa voix* dépend avant tout de l'orientation et de la portée de cette voix. Il est facile d'habituer un enfant à savoir où il chante ; il suffit de lui rendre consciente une manœuvre qu'il pratique constamment. Quand il appelle, à n'importe quelle distance, un petit camarade, il sait lui envoyer sa voix à la distance où le lui montre son regard. On peut donc rendre cet exercice de portée bien systématique et conscient, et enseigner aux enfants à chanter non pour eux, mais pour le maître, ou à une distance encore plus grande. La voix étant ainsi portée, envoyée, sortie, adressée et destinée à une distance voulue, l'enfant pourra chanter fort et développer en toute sécurité les qualités de sa voix et de sa respiration.

Ce point acquis, la voix étant ainsi appuyée sur son double point d'appui, son point de départ et son point d'arrivée, l'enfant pourra la travailler, c'est-à-dire exercer la réalisation des trois qualités de la voix : l'intensité, la hauteur et le timbre.

Dans ce travail, aucune contrainte, aucun effort de souffle ni de phonation ; l'enfant doit être exercé à chanter en voix libre, sans aucune gêne dans la respiration, dans l'émission et l'articulation, sans serrer, sans tirer ou pousser sa voix, dans l'équilibre de toute l'appropriation vocale. Il ne doit qu'à peine sentir qu'il travaille en respirant, en produisant le son glottique, en articulant. Sa voix doit se former sous l'autorité et sous le contrôle de l'oreille, sans qu'il la sente se former et surtout sans qu'il se sente travailler à la former. Son attention doit sans cesse être portée vers le but, c'est-à-dire vers le son arrivé à destination

avec les qualités requises, et jamais sur la formation organique de sa voix. Quand l'effet est obtenu, nous sommes certains que le chanteur a fait ce qu'il fallait pour cela. C'est l'effet et non l'effort qu'il faut recommander, indiquer, rectifier, corriger. C'est par la correction, par l'éducation de l'oreille qu'il faut éduquer et corriger la phonation. C'est le but, et non la crosse du fusil, qu'il faut regarder en tirant.

Malheureusement beaucoup d'élèves, dès qu'ils entreprennent l'étude du chant, cessent d'agir naturellement. L'idée que le chant est un art, un travail, leur fait perdre de vue qu'il est avant tout la mise en œuvre, le développement, l'économie de *leurs moyens naturels*. Beaucoup d'élèves de chant, même adultes, que l'on comprend très bien quand ils parlent, deviennent incompréhensibles quand ils chantent. Ils devraient au contraire articuler plus encore en chantant qu'en parlant, puisque la voyelle étant grossie et plus forte, il est naturel que la consonne le soit proportionnellement si l'on veut grandir la syllabe. Le jeune chanteur pense à sa voix, non pas au son produit, mais au travail de sa gorge ; il porte son attention sur l'appareil vocal ; il se sent chanter ; il rapproche sa voix, l'enferme, la *sombre*, bref il regarde le chien de son fusil au lieu de regarder le but. Il rentre sa voix, l'empêche de sortir, et dès lors tout travail devient mauvais et dangereux. En vain le chanteur va-t-il chercher en lui les divers appuis de sa voix ; il va chanter en poitrine ou en gorge ou dans le masque, appuyer sa voix au palais, entre les yeux, etc. ; il ne peut que changer sa façon de donner une mauvaise pose à sa voix. Tous ces procédés sont mauvais à des degrés divers. Le vrai point d'appui de la voix, c'est l'appui extérieur, le point d'arrivée, l'endroit où l'on envoie sa voix, le but en un mot. Dès qu'un tireur cesse de voir le but, il importe peu qu'il regarde le chien, la gâchette, la poignée ou la crosse de son arme : il tire mal à coup sûr. De même pour la voix ; je ne puis trop le répéter.

La première exigence du maître, sa constante préoccupation doit donc être celle-ci : que l'enfant adresse sa voix en un point donné, à une portée, à une distance fixe, et qu'il travaille ainsi sur la distance et cherche à faire tous ses effets de voix à cette distance. Sa voix n'a dès lors rien à craindre ; elle se placera toute seule. Second point : que l'enfant chante avec la voix qu'il a et non avec celle qu'il n'a pas. Ce principe de la Palisse est fondamental, mais on y manque constamment. C'est en travaillant la voix qu'on possède bien, qu'on acquiert ce qui lui manque encore, tandis qu'en travaillant ce qui n'est pas encore mûr, on gâte tout. Ceci importe surtout chez l'enfant.

Quelle que soit la voix du débutant, qu'il travaille avant tout la portée et acquière l'habitude de savoir toujours où il chante, où va se former sa voix. Qu'il chante librement et se dégage de toute contrainte et de toute gêne. La portée de la voix dépend de la rectitude des attitudes vocales et du bon emploi des cavités sonores et de leurs parois vivantes ; une voix bien posée porte loin avec très peu de souffle. Celui qui doit pousser pour chanter fort et loin a la voix mal posée, et il l'abîme.

Ainsi conduit, le chant est une gymnastique, un développement, car il dirige la croissance des organes respiratoires et phonateurs sans les charger et sans les brutaliser. L'enfant livré à lui-même chante à voix libre ; il faut que sa voix reste libre dans le travail et se forme dans ses caractères propres.

D^r PIERRE BONNIER,

Laryngologue de la Clinique de l'Hôtel-Dieu,
Professeur au Conservatoire de musique.

Le troisième centenaire de Monteverdi et l'« Orfeo ».

Au cours du carnaval de l'année 1607 fut représentée pour la première fois à Mantoue la fable d'Orphée (*Favola di Orfeo*) de Claudio Monteverdi. A l'occasion du troisième centenaire de cette œuvre, M. T. Mantovani a publié récemment dans le *Secolo* un intéressant article que nous reproduisons presque intégralement, grâce à la traduction qu'a bien voulu en faire notre collaborateur M. Huyot, professeur agrégé de l'Université.

..... Il serait injuste de ne pas commémorer le troisième centenaire d'un événement aussi important dans l'histoire du drame musical que fut la première représentation de l'*Orphée* de Cl. Monteverdi, œuvre fameuse qui marque la naissance de la musique mélodramatique. Cette forme d'art, fille de prédilection du génie italien, ne tarda pas à établir son aimable souveraineté sur toutes les scènes du monde civilisé.

Le mélodrame, comme tant d'autres notables manifestations de l'art, est lui aussi un produit, peut-être le dernier et le moins direct, de ce grand et merveilleux effort intellectuel et moral qui de Dante se transmet à Raphaël, à Michel-Ange, à l'Arioste, à Machiavel, et qui se résume dans la brillante période historique de la Renaissance.

Sur la musique même, la Renaissance exerça une influence forte et féconde, mais non de la même manière que sur les autres arts : car ce ne fut ni un renouvellement ni une évolution qu'elle y opéra, elle y introduisit un principe de réforme.

Du temps de la Renaissance, et grâce à elle, les sentiments trouvèrent dans la musique un mode d'expression. Dès lors que cessa la longue et absolue domination du mode diatonique des chants religieux, et que s'introduisit le mode chromatique, la mélodie s'ouvrit une brèche à travers les traditions rigides et surannées ; elle put se donner carrière dans le madrigal, qui fut vraiment la première forme musicale d'où naquit le mélodrame.

Le madrigal revêtut de notes toute espèce de poésie profane, s'imposa à toutes les classes de la société, mais trouva sa plus grande diffusion dans les sphères les plus hautes, chez les princes et dans les cours. Et le progrès en fut aussi rapide que la diffusion. Le madrigal prit bientôt le caractère d'une action théâtrale, et s'accompagna d'instruments. Il ne lui manquait plus que l'illusion que donne la scène.

C'est alors que commencent à fleurir ces jeux qu'on appelait des « Scènes en madrigaux », genre où se signala un des premiers Monteverdi. Le plus grand progrès de ces madrigaux en musique est marqué par l'*Anfiparnasso*, la comédie harmonique (*commedia armonica*) d'Orazio Vecchi qui, transportant la « *commedia dell'arte* » dans le domaine des sons, nous donne, ne fût-ce que sous la forme la plus rudimentaire, un premier essai de ce qui sera l'opéra bouffe.

Cependant la pensée antique, grâce à la Renaissance, exerçait son influence sur tous les esprits éclairés : les ouvrages des Grecs et des Latins étaient recherchés et étudiés avec ardeur.

A Florence notamment, l'étude des grands tragiques grecs guidait dans leur effort ces savants d'élite et ces fervents amateurs de musique qui formèrent une assemblée connue dans l'histoire sous le nom de « *Camera fiorentina* ». C'est là que fut conçu le projet de faire revivre le drame musical grec dont la perfection paraissait provenir de l'union de la poésie avec la musique.

Dans sa *Daphne* (1594), Peri tenta de donner à ce genre nouveau, à cette musique monodique d'action, une certaine simplicité, propre à exprimer à l'aide de sons le sens des mots ; l'*Eurydice* du même Peri fut représentée au cours des fêtes magnifiques pour le mariage de Henri IV et de Marie de Médicis (1600). L'*Eurydice* de Rinuccini fut mise aussi en musique par Giulio Caccini. Mais ni Peri ni Caccini ne surent réaliser leur désir de rénover la musique de la tragédie grecque. Néanmoins leurs ouvrages marquent les premiers progrès du drame musical ou mélodrame.

Fruit de la culture où était parvenue la société florentine, le drame musical surgit, paré de grâce, le jour où s'opéra l'union de la poésie avec la musique vocale, parmi les accords des instruments, et dans la beauté d'une décoration pittoresque. Spectacle vraiment remarquable, mais spectacle académique ; et ce fut là son défaut capital.

* * *

Le drame musical du XVII^e siècle eut un idéal beaucoup trop éloigné du goût populaire, qui se rapproche plus de la nature, et qui est plus vraiment humain. Ce drame n'était pas fait pour la foule ; il visait aux suffrages des doctes et des privilégiés, qui formaient le tribunal chargé de le juger.

Claudio Monteverdi, né à Crémone en 1567, fut le compositeur de génie qui sut faire accomplir au drame musical, à peine né, une grande évolution. Il traça la route sûre qui devait conduire la nouvelle forme d'art aux plus brillants destins.

S'inspirant lui aussi de l'antiquité grecque, il parvint, dès sa première œuvre, *l'Orfeo* (1607), à faire passer dans ses notes musicales le souffle de la vie, les mouvements des passions, à peindre le caractère, les sentiments des différents personnages, en un mot, à faire de la musique humaine, capable d'interpréter, dans le style le plus convenable à la scène lyrique, les mouvements naturels de l'âme.

Monteverdi avait passé sa jeunesse dans sa ville natale ; il s'y était acquis de la réputation par d'importants travaux, notamment par le *Libro delle Canzonette*, publié en 1584. Il fut appelé, à titre de chantre, au service de Vincent de Gonzague, seigneur de Mantoue, lorsque ce duc, en 1589, accrut le nombre des *virtuosi* de sa Cour. La Cour de Mantoue était peut-être alors la plus riche, la plus brillante de toute l'Italie, tant ce prince aspirait à rivaliser de luxe et d'éclat avec les plus puissants et plus magnifiques seigneurs.

L'œuvre où Monteverdi sut le premier associer tous les éléments de l'action théâtrale et de la technique est précisément la *Fable d'Orphée*, composée sur un texte en vers du Mantouan Alessandro Striggio le jeune, secrétaire du duc. L'édition originale du livret, devenue très rare, porte les indications suivantes : « Représentée en musique, pendant le carnaval de l'année 1607, dans l'Académie de *Invaghiti* de Mantoue, sous les heureux auspices du sérénissime seigneur Duc, leur très bienveillant protecteur ; — à Mantoue, imprimée par Francesco Osanna, imprimeur du duc. »

Le duc Vincent fut tellement satisfait de ce spectacle, qu'il ordonna de le reprendre quelques jours après, le 24 février, au théâtre de la Cour. Pour que chaque spectateur pût lire la pièce pendant qu'on la jouait, il ordonna aussi d'en imprimer le texte. Telle est l'origine du « livret ».

Le succès de cette exécution ayant confirmé celui de la première, le duc voulut qu'on donnât, le 1^{er} mars, une nouvelle représentation à laquelle il invita toutes les dames de la ville.

Dans son *Orphée*, Monteverdi éleva l'expression du récitatif jusqu'à l'idéal dramatique : grâce à la recherche de rythmes nouveaux, parmi lesquels il faut citer le rythme inégal, à 3/4, qu'il fut le premier à employer dans le drame musical, il mit plus de variété, en même temps que plus d'ampleur dans ses « *arie* », où il sut exprimer le sens des mots jusqu'à leur donner une âme.

Le premier, il nous offre l'exemple des grands monologues, forme qui est restée toujours en honneur. Il suffira de rappeler, dans la partition d'*Orphée*, le monologue du protagoniste au second acte, et celui qui ouvre le cinquième acte, avec lesquels rivalise, si elle ne le surpassé en beauté, l'*aria strophique* d'*Orphée* : *Quale amor di te fia degno....*

En même temps que ces formes monodiques, Monteverdi introduisit celle du *duetto* et donna une grande importance aux chœurs jusqu'alors homophones.

Mais son innovation capitale fut de faire concourir efficacement, et comme nul ne l'avait fait encore, les instruments de l'orchestre à la variété et à l'éclat de l'action scénique, grâce au développement du langage orchestral. Car Monteverdi ne se servit pas, comme ses devanciers, des instruments pour accompagner simplement le chant : il choisit un groupe, une famille d'instruments pour soutenir, pour caractériser en quelque sorte tel ou tel des personnages du drame ; et son exemple fut suivi, notamment par Scarlatti.

Les « lamentations d'*Orphée* », pour citer un des exemples qui abondent dans l'admirable partition, sont accompagnées des basses de viole ; le chœur des esprits est accompagné des orgues (*organi*), des trombes (*trombe*), de deux *bassi da gamba* et d'une contrebasse de viole ; le chant de Pluton, des trombones ; exemple que, de nos jours, n'a pas oublié de suivre Berlioz pour le chant de Méphistophélès, dans la seconde partie de la *Damnation de Faust*.

Cette partition d'*Orphée* est donc la première partition d'orchestre qui ait été écrite, et il est intéressant de faire connaître les instruments que Monteverdi y employa, tels qu'ils se trouvent énumérés dans la première édition de son œuvre, imprimée à Venise, chez Ricciardo Amandino, 1609 :

Deux *Gravicembali*.

Deux *Contrabassi de Viola*.

Dix *Viole da brazzo*.

Une *Arpa doppia*.

Deux *Violini piccoli alla Francese*.

Deux *Chitaroni*.

Deux *Organi di legno*.

Trois *Bassi da gamba*.

Une *Regale* (petit orgue portatif).

Quatre *Tromboni*.

Deux *Cornetti*.

Un *Flautino alla vigesima seconda*.

Un *Clarino (tromba)*.

Trois *Trombe sordine*.

Monteverdi ne se contenta pas de se servir de l'orchestre comme d'un moyen propre à donner au chant de la couleur et de l'expression ; il l'employa aussi pour reposer l'attention de l'auditeur et introduire de la variété dans l'action, par l'effet des instruments.

C'est pourquoi nous trouvons dans l'*Orphée* un concert instrumental, une espèce d'ouverture : la « Toccata » qui, comme le dit une note de la partition, se joue avant le lever du rideau, avec tous les instruments.

On y trouve aussi des ritournelles (*ritornelli*) instrumentales, qui reparaissent souvent avec à propos dans le cours de l'exécution, une entre autres qui est dominante et qui se répète à la fin du dernier acte en mode dorien (*in tono dorico*), exécutée par les *viole da brazzo*, par les *organi*, les *gravicembali*, *contrabasso*, *arpa* et *chitaroni*. Dans le finale du second acte, il y a une symphonie qui sert de clausule (*Sinfonia di chiusa*) et qu'on appellerait aujourd'hui péroration (*perorazione*).

Le solo d'*Orphée* est aussi précédé d'une symphonie, nom générique donné alors aux ritournelles, aux intermèdes (*interludi*), et en général à tout concert d'instruments.

La réputation que Monteverdi s'était acquise avec l'*Orphée* grandit encore l'année suivante (1608), où il donna sa célèbre *Arianna*, que suivirent, rivalisant avec elle de beauté, *Tancredi e Clorinde*, *Proserpina rapita*, *Adone*, *Enea e Lavinia*, *Il ritorno di Ulisse*, l'*Incoronazione di Poppea*, pour ne parler que des œuvres les plus considérables parmi les compositions si nombreuses et si variées du grand compositeur de Crémone. Car sa fécondité demeura surprenante jusqu'aux derniers jours de sa vie qu'il termina à Venise le 29 novembre 1643.

Mais il convient de rappeler que, dès sa première œuvre, ce clairvoyant précurseur s'éleva d'un vol d'aigle au-dessus des maîtres du drame musical qui venait à peine de naître et cherchait encore sa voie. Il avait eu l'intuition du but idéal, des formes, en un mot du genre de composition le plus propre à la scène lyrique. C'est au point qu'il conçut tout un système de réformes, et le réalisa, dans une certaine mesure, grâce à son puissant tempérament de compositeur lyrique, grâce aussi à la merveilleuse richesse de son invention mélodique.

Et pour accroître la puissance nouvelle du langage des sons et des formules revivifiées, il appelle à son aide un instrument également nouveau et puissant : l'orchestre.

Dans l'histoire de l'opéra, c'est encore à lui que revient le mérite d'avoir créé et développé l'instrumentation, d'avoir été le premier à employer l'orchestre pour réaliser des conceptions logiques, le premier à lui faire produire des effets pittoresques, en sorte que Monteverdi peut être appelé le premier coloriste du drame musical.

L'art, radicalement transformé dans son essence, vit s'ouvrir de plus vastes horizons, et, guidé par la lumière du génie, devint révélateur.

Après Monteverdi, l'opéra fut en décadence, puis se releva, et tendit à un autre idéal. Mais les plus grandes et les plus mémorables réformes qui suivirent, et surtout celles qu'accomplirent Gluck et Wagner, sont un retour à ces premières conceptions esthétiques, à ces canons d'art que le chantre d'*Orphée* avait formulés avec une géniale divination et appliqués avec une sûre hardiesse.

En cela consiste la gloire la plus haute, le mérite prédominant de Giulio Monteverdi, à qui plus qu'à tout autre convient sans conteste le nom de père du drame musical.

Correspondance.

LA « REVUE MUSICALE » A LILLE. — J'ai exposé dans le cahier du 15 décembre comment s'étaient fondues la *Société des Concerts populaires*, que dirigeait M. Radetz, et l'*Association symphonique*, dont le chef était M. Cortot. Le nouvel orchestre, depuis l'exécution de la *Faust-Symphonie* de Liszt, nous a donné quatre concerts, de programmes intéressants et bien ordonnés. Le 16 décembre, nous entendîmes la *Symphonie en ut majeur* de Beethoven. Bonne interprétation : le mouvement du *menuet* aurait pu être plus rapide, plus *scherzo* ; mais M. Cortot l'a ralenti à dessein, pour nous en faire goûter les nuances si délicatement réparties. Le jeu alterné des cordes y fut d'une justesse et d'une pureté qui forcèrent l'applaudissement des plus prévenus (car il y a toujours une cabale Maquet). Les premiers élans des violons avant l'*allegro molto* du finale ne furent pas dessinés avec moins de précision. Bien nuancés encore la reprise par les seconds violons et la flûte de la gamme initiale, puis le retour du premier thème. Ombres et lumières bien ménagées. Et, partout, ce mélange unique et si savoureux de grâce et de force. M. Cortot est, certes, parmi les meilleurs interprètes de Beethoven. — Au même concert, on exécuta la *Procession nocturne* de M. Rabaud (2^e audition) et la suite pour *Pelléas et Mélisande* de M. Gabriel Fauré. Ces deux œuvres furent bien accueillies. Grand succès pour les deux virtuoses. Casals, souvent applaudi à Lille, et M^{me} Durand-Texte, une cantatrice de style.

Au concert de janvier, M. Vincent d'Indy dirigea l'exécution de la 1^{re} partie de son *Wallenstein* et de sa *Symphonie en sol*. Le maître fut très satisfait de notre orchestre. Il nous disait qu'avec un tel instrument l'on peut tenter toutes les interprétations. La *Symphonie en sol* a fait sur nos habitués une forte impression. On en a goûté les idées mélodiques, abondantes et neuves, les combinaisons harmoniques, l'inspiration si noble et si pure. M. d'Indy a été acclamé par le public, qui avait senti la présence d'un grand artiste. Le *Camp de Wallenstein* ne fit pas moins d'effet. — Le virtuose était M. Cortot, que nous ne connaissions encore que comme chef d'orchestre. Il joue avec autant de goût et de sentiment que de virtuosité. C'est un musicien respectueux des textes et des intentions des maîtres qu'il interprète. Il fut fort admiré. Après la partie de piano dans la *Symphonie en sol*, il exécuta le *Concerto* de Saint-Saëns et la 11^e *rhapsodie hongroise* de Liszt.

En février, après nous y avoir préparés par l'audition de la *Symphonie en sol* du disciple, M. Cortot nous a donné la *Symphonie en ré mineur* de Franck. On ne l'avait pas encore entendue à Lille. Le public en comprit bien l'aspiration passionnée vers l'idéal, la lutte trouble et dououreuse de l'âme et du corps, de ce corps « chargé de terre et de trépas », et, dans le sublime accord des cuivres et du quatuor, le cri de victoire de la foi enfin rassérénée, en possession de l'éternelle béatitude. Comme dans les symphonies de Beethoven, on y perçut ce que Robert de Bonnières appelle.

Le chœur universel d'allégresse infinie.

Au même programme, le *Concerto grossso en ré majeur* de Haendel, auquel M. Cortot sut conserver son caractère de musique de chambre, et des fragments de la *Damnation de Faust*, où M^{me} Raunay donna une admirable intensité d'émotion à la plainte angoissée de Marguerite : « D'amour l'ardente flamme ».

Enfin, au concert de mars, où la musique pittoresque tenait le premier plan, nous entendîmes l'*Ouverture du Carnaval Romain* de Berlioz et la *Symphonie espagnole* de Lalo, dont on goûta le coloris si varié. M. Forest, un impeccable violoniste, en exécuta les soli ; puis il se fit applaudir dans le *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns. On s'égaya ensuite à l'air d'*Ecole apaisé* de Bach, admirablement chanté par M. Jean Réder, au *Divertissement villageois* de Mozart et à la *Joyeuse Marche* de Chabrier. Mais ce qui, dans ce concert, fit la plus profonde impression, ce furent les sublimes chants religieux de Beethoven (poèmes de Gebert, traduits par J. d'Offoel, orchestration de Rabaud). M. Jan Réder, qui les chanta avec un sentiment religieux profond et une voix pure et forte, dut redire le *Repentir* et la *Grandeur de Dieu dans la nature*.

Ces premières épreuves de notre société renouvelée furent, on le voit, très honorables pour nos musiciens et pour leur chef, M. Alfred Cortot. Nous espérons avoir, la saison prochaine, huit concerts. Le président de la Société, M. Théodore Barrois, qui a constitué un comité de patronage, compte que le nombre des abonnés sera augmenté d'au moins un tiers.

Entre temps, la Société belge dirigée par M. Durant a donné un festival Wagner (avec le baryton Séguin) et un festival Beethoven (avec le violoniste Crickboom). Succès d'estime, rien de plus. Ni les musiciens ne paraissent assez expérimentés, ni le chef ne semble avoir fait une étude assez approfondie des maîtres. Il faut attendre pour porter sur cette tentative d'« extension musicale » un jugement définitif.

MÉDÉRIC DUFOUR.

LA « REVUE MUSICALE » A ROUEN. — La troupe de grand opéra ayant été sacrifiée cet hiver au théâtre des Arts, il nous a fallu nous contenter d'une reprise de *Guillaume Tell*, de quelques moins mauvaises représentations de la *Walkyrie* avec un ténor allemand et du répertoire d'opéra le plus démodé qui se puisse concevoir. Par contre, M. Camoin avait quelques bons éléments dans sa troupe d'opéra comique : un ténor et une première chanteuse vraiment dignes de servir de réclame perpétuelle sur les affiches. Mais quatre représentations des *Pêcheurs de Saint-Jean*, une seule représentation annoncée de *Marie-Madeleine* et le succès relatif de la *Tosca* ne suffisent pas à satisfaire la curiosité de ceux qui aiment la musique. La *Tosca* fut bien chantée ; mais tout ce que j'ai à en dire, c'est que j'aurais préféré entendre autre chose. J'oubiais à l'actif de M. Camoin qu'il a relevé et fortifié l'institution éminemment artistique que l'on nomme vulgairement la claque.

Le quatuor Heptia n'a malheureusement pu donner qu'une seconde séance. Exécution tour à tour brillante et vigoureuse du *Quatuor n° 17 en ut majeur* de Mozart et du *Quatuor op. 18 (n° 4) en ut mineur* de Beethoven. M^{me} Herman, dont l'organe bien timbré, surtout dans le médium et le grave, est conduit avec un art très savant, nous a donné une belle interprétation des *Amours du poète*. MM. Drouet et Masson se sont fait chaudement applaudir dans une sonate pour piano et alto de Brahms. Souhaitons que le quatuor Heptia, en multipliant le nombre de ses séances, multiplie aussi ses succès.

M. Maurice Desrez a donné trois nouvelles auditions consacrées à Wagner. Au programme la *Walkyrie*, *Siegfried* et le *Crépuscule des Dieux*, *Tristan et Yseult*. Ces auditions ont souffert de ce que certains artistes ont été empêchés

ou de venir, ou de vraiment chanter, pour des raisons de santé. Quelques répétitions supplémentaires n'eussent pas été inutiles, et plusieurs artistes risquent fort d'abîmer leur organe à chanter des rôles qui dépassent de beaucoup leurs moyens vocaux. Néanmoins ces séances furent musicalement très intéressantes. M. Desrez fait précéder l'audition d'une analyse littéraire et musicale. Wagner ne risque-t-il pas d'être mal compris lorsqu'on laisse ignorer sa vie intellectuelle et sentimentale, lorsqu'on n'explique pas la genèse de l'œuvre et qu'on la présente comme une froide marqueterie de *leit-motive*? Weingartner a écrit sur ce sujet quelques pages qui sont à méditer. Est-il nécessaire d'autre part, dans de simples causeries de vulgarisation très élémentaire, de perdre son temps à éreinter les écoles italienne et française et tout ce qui n'est pas Wagner? A-t-on bien servi la cause wagnérienne lorsque, sur l'autorité de Tolstoï, qui range d'ailleurs l'œuvre wagnérienne, « grossière, basse et vide de sens, » parmi les « contrefaçons de l'art qui contribuent de plus en plus à pervertir le goût des classes supérieures », on déclare l'opéra français tout au plus bon pour des valets de pied? Il est permis d'en douter. M. Desrez, qui est licencié de philosophie, qui vit dans le milieu de la *Schola*, se doit de montrer dans ses conférences qu'il a les qualités de sérieux, d'impartialité, de méthode, de pénétration, nécessaires à tout historien de la musique, à tout musicien qui respecte son art.

Un intéressant concert organisé par l'agence Boquel nous a permis d'applaudir M. Raoul Pugno dans des œuvres de Couperin, Rameau, Fauré, d'Indy, Schumann et R. Pugno. Le *Prélude, choral et fugue* de C. Franck surtout, d'une inspiration si haute, où la noblesse de la pensée musicale s'affirme en de beaux élans religieux, a valu à M. Pugno un grand succès. M^{lle} Povla Frisch a chanté avec beaucoup d'expression sans doute, mais une expression qui n'est pas toujours du meilleur goût, des lieder allemands, italiens, norvégiens, français.

Une répétition générale privée de la première partie de la *Passion selon saint Matthieu* de Bach a montré avec quel sérieux et quel sentiment artistique cette œuvre était travaillée par l'« Accord parfait », dirigé par M. Albert Dupré, véritable artiste qui s'attache à nous faire connaître les plus nobles œuvres chrétiennes des grands maîtres anciens ou modernes. Attendons avec impatience l'audition publique et intégrale de la *Passion* pour en parler comme il convient.

Une magnifique audition du *Saül* de Haendel nous a été donnée par la « Gamme » et la Maîtrise réunies sous la direction énergique de M. Huelling. La continuité dans l'effort, la parfaite subordination aux ordres d'un chef vraiment artiste, l'habitude de vivre en communion dans le culte des chefs-d'œuvre sont absolument nécessaires pour assurer une exécution aussi parfaite. Les chœurs furent admirables de fondu, de nuancé, de plénitude, tour à tour puissants ou gracieux, toujours attachés au sentiment musical rendu dans un beau style chorale. M^{me} Philip-Legrand, par la pureté de son art et la beauté de sa voix, a remporté un véritable triomphe. M. Cazeneuve a presque joué le rôle de Jonathan, tant il y a mis de tragique ; M. Reculard, M^{me} R. T., M^{lle} A. F., ont fait vivement goûter le charme de leur organe servi par une diction très juste. Il faut exprimer notre profonde gratitude à M. Haelling qui a préparé avec tant d'autorité, de talent et de dévouement cette splendide manifestation d'art.

Un chœur d'enfants véritablement exquis de M. l'abbé Bourdon, directeur de la Maîtrise, fut exécuté par les enfants de la Maîtrise avec un très vif succès. Ce chœur est un fragment de *Samuel*, oratorio de l'abbé Bourdon.

J'ai pris moi-même, depuis un an, avec le seul concours de ma femme, l'initiative d'auditions-conférences consacrées à l'histoire de la tragédie musicale et du goût musical.

Une première audition-conférence, consacrée à Gluck et donnée à Rouen, Elbeuf, Louviers, Evreux, a reçu le meilleur accueil. — PAUL ROBERT.

Dans ses prochains numéros, la Revue musicale reprendra la publication de l'étude de M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, sur la musique byzantine, et celle du cours fait au Collège de France par M. Jules Combarieu.



Le Gérant : A. REBECQ.