

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)
ANCIEN MERCURE MUSICAL



DANS CE NUMÉRO

LA PREMIÈRE COMÉDIE FRANÇAISE EN MUSIQUE, par HENRI QUITTARD ■ LE
GOUT DE LA MUSIQUE CHEZ STENDHAL, par ALEXANDRE ARNOUX ■ UN ROMAN-
TIQUE SOUS LOUIS-PHILIPPE, par MARTIAL TENEO ■ L'HYGIÈNE DU VIOLON, par
LUCIEN GREILSAMER ■ UNE ATTEINTE AUX DROITS DES COMPOSITEURS, par
GEORGES BAUDIN ■ LA MUSIQUE A BERLIN, par EDMOND DELAGE ■ MUSIQUE ET
MUSICOLOGIE ANGLAISES (SUITE), par M.-D. CALVOCORESSI ■ LE MOIS

TÉLÉPHONE
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

FRANCE. Un an, 10 fr.
ÉTRANGER. — 15 »
Le Numéro . . .



L.-MARCEL FORTIN & C^{ie}
IMPRESSIONS ARTISTIQUES
6, Rue de la Chaussée-d'Antin
PARIS (IX) -- Téléphone 222-65

JULES ÉCORCHEVILLE

Vingt suites d'Orchestre du XVII^e siècle français

En deux volumes in-4^o raisin

Cet ouvrage a été honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts

TOME PREMIER. — 100 pages de texte avec citations, 3 estampes hors-texte d'après Abraham Bosse, 220 fac-similés du manuscrit de CASSEL en photogravure, un index et une bibliographie.

TOME SECOND. — Vingt suites d'orchestre à quatre et cinq parties formant 300 pages de musique in-4^o raisin avec une adaptation pour le piano.

Les 2 Volumes : 25 Francs (1)

DU MÊME AUTEUR

L'ESTHÉTIQUE MUSICALE DE LULLI A RAMEAU (1690-1730)

Un volume in-4^o couronne, de 200 pages de texte avec table bibliographique

Prix : 5 Francs (2)

DU MÊME AUTEUR

CORNEILLE ET LA MUSIQUE

Plaquette de 24 pages (avec hors-texte et fac-similé).

Prix : 5 Francs (3)

VIENT DE PARAÎTRE :

H. DE CURZON

L'ÉVOLUTION LYRIQUE AU THÉÂTRE

DANS LES DIFFÉRENTS PAYS

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

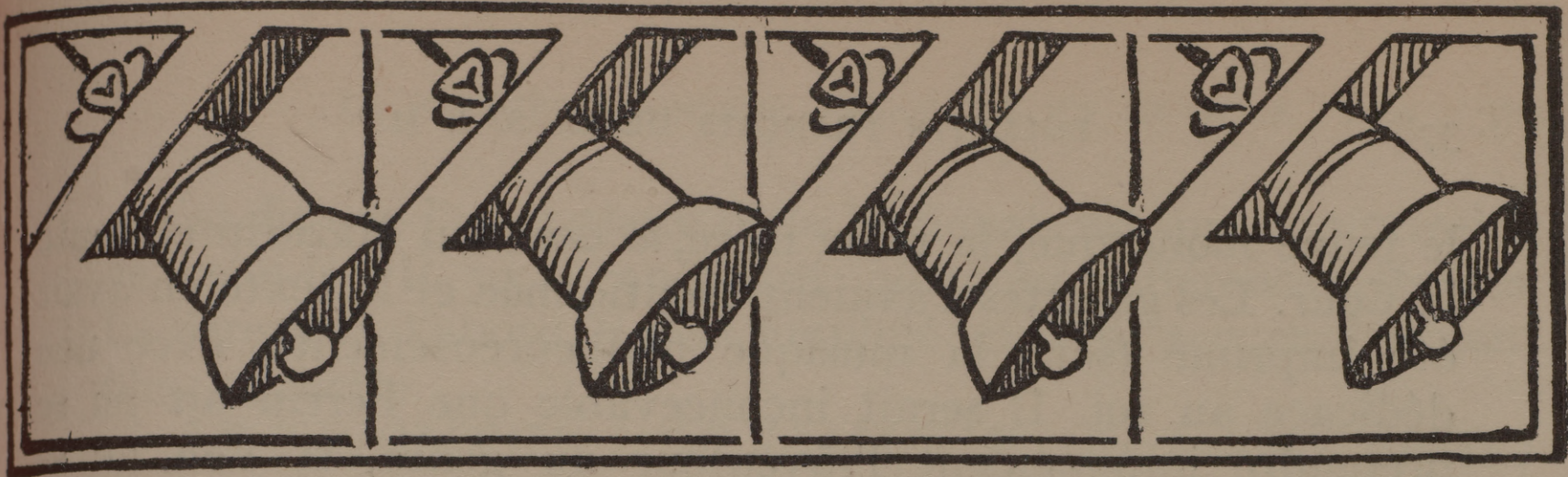
== Prix : 3 francs (4) ==

(1) Envoi franco contre un mandat de 25 francs pour *Vingt Suites d'Orchestre*.

(2) — — — 5 — *l'Esthétique*.

(3) — — — 5 — *Corneille et la Musique*.

(4) — — — 3 — *L'Évolution lyrique*.



LA PREMIÈRE COMÉDIE FRANÇAISE EN MUSIQUE



UX temps où la musicologie ne se piquait guère d'exactitude minutieuse, il était couramment admis sans trop d'examen, qu'à Lully et à Quinault revenait l'honneur d'avoir établi le drame lyrique en France. Les années passèrent, et des historiens mieux informés leur vinrent ravir une gloire qu'ils ne méritaient point. Cambert et Perrin, incontestables précurseurs du Florentin et de l'aimable poète qui l'avait fidèlement servi, trouvèrent en M. A. Pougin un défenseur plus équitable et mieux instruit que ses devanciers. Le livre qu'il leur consacra, *Les vrais créateurs de l'Opéra français : Perrin et Cambert*, (Paris, 1881) mit hors de doute la priorité de leurs efforts. Et ce fut désormais l'opinion courante que la *Pastorale en Musique* ou *l'Opéra d'Issy*, représentée aux premiers jours d'avril 1659, dans la maison de campagne de M. de la Haye, était le premier essai d'Opéra, ou, pour parler ainsi que les contemporains, la première comédie française en musique.

Il faudra revenir sur cette opinion. Ni Cambert, ni Perrin qui s'en attribua le mérite sans modestie n'innovaient en rien quand ils donnaient leur pastorale. Quelques années auparavant, un autre poète avait écrit une pièce de cette sorte, et si peu dissemblable qu'il paraît difficile que Perrin n'en ait point eu connaissance. Un autre musicien, non des moindres, l'avait mise en musique. Des chanteurs et des symphonistes de la Chambre du roi l'avaient exécutée à diverses reprises devant

le jeune monarque, la reine mère, le cardinal Mazarin et toute la Cour. Les gazettes l'avaient mentionnée et le texte en avait été imprimé (sans la musique malheureusement), avec une dédicace au roi. Il serait inconcevable que Perrin ait pu se prétendre impunément l'inventeur du genre, si l'on ne se représentait le peu d'importance que le public de ce temps accordait à ces questions de priorité qui nous passionnent si fort.

Ce petit drame lyrique (si ce terme n'est point trop ambitieux pour un simple divertissement fort peu dramatique, ainsi que l'est au reste la *Pastorale* de Perrin) ce petit drame lyrique, on peut le lire à la fois à la Bibliothèque Mazarine (en première édition) et à la Nationale (en réimpression un peu postérieure). Je ne crois pas qu'il ait jamais encore été signalé à l'attention des historiens de la musique.

L'exemplaire de la Mazarine est une mince plaquette in-quarto, de 12 pages seulement. Imprimé avec luxe, en fort beaux caractères, relié en parchemin blanc rehaussé de filets d'or, estampé des armes royales, c'est très certainement un de ces livrets tels que ceux que, pour les ballets de cour, on avait coutume de distribuer aux assistants, afin de leur faciliter l'intelligence du spectacle.

En voici le titre exact :

LE
TRIOMPHE
DE L'AMOUR
SUR DES BERGERS ET BERGÈRES
DÉDIÉ AU ROY

mis en musique par De la Guerre

*organiste de Sa Majesté en sa Sainte
Chapelle du Palais à Paris*

A PARIS

De l'imprimerie de CHARLES CHENAULT, Au bout du pont Saint Michel, à l'entrée de la rue de la Huchette, proche l'Ange

1654

J'ai dit que l'exemplaire de la Nationale est une réimpression de celui-là. Il y a cependant quelques différences légères. Le titre tout d'abord. Il s'est simplifié tant soit peu, en devenant plus explicite.

LE TRIOMPHE / DE L'AMOUR / Pastorale / dédiée / au roi / Et mise en musique par le sieur De la Guerre / représentée devant Leurs Majestez / le 26 mars 1657.

A la suite de la pastorale occupant toujours 12 pages, vient un second titre et un second ouvrage :

ŒUVRES / EN VERS / de divers Auteurs / mis en musique par Michel de la Guerre / Organiste du Roy en sa Sainte Chapelle / du Palais et Receveur / général du Temporel de ladite Sainte Chapelle. / Dediez à sa Majesté.

Le texte de ces différentes pièces remplit les pages numérotées de 13 à 24. Une dédicace au roi (sur laquelle nous reviendrons) le précède, venant après le second titre. Le livre n'est pas daté. Mais disons immédiatement qu'il ne saurait être antérieur à 1661, l'année de la naissance du dauphin. Car il est parlé, dans ces pages liminaires, de la venue de ce jeune prince « dont le Ciel vient de faire présent à la Terre ». Et le Dauphin est né le 1^{er} novembre de cette année 1661.

Avant d'aborder l'examen de la pastorale et des conditions où elle vit le jour, de dire un mot des auteurs et des conséquences qu'il est permis de déduire de la date et de la nature de leur effort, on estimera sans doute qu'il y a quelque intérêt à publier *in extenso* cette pièce, fort inconnue et qui n'est point longue. J'en donnerai donc le texte, tel qu'il est dans la première édition en ajoutant en note les menues variantes de la réimpression. Le voici, avec, d'abord, la liste des personnages et l'argument.

NOMS DES BERGERS

LYSIS
PHILANDRE

NOMS DES BERGERES

CLIMÈNE
CLORIS

Climène mesprise Lysis qui l'ayme ; Philandre mesprise Climène qui l'ayme. Cloris ayme Lysis ; Lysis la mesprise. Philandre ayme Cloris :

(1) Deux personnages de plus dans la réimpression : *Tirsis, Philis*.

Le rôle de ces deux acteurs est simplement de fortifier les ensembles musicaux. Ils n'ont rien à dire seuls.

Cloris mesprise Philandre. Climène et Cloris protestent de ne plus aymer Lysis et Philandre. Lysis et Philandre protestent aussi de ne plus aymer Climène et Cloris. Lysis, Philandre, Climène et Cloris, conclüent séparément et tous ensemble (1) de garder leur liberté, et de renoncer à l'Amour et à ses charmes.

Cupidon (2) paroist avec son arc et ses flesches, et tout en cholère se promet (que) nonobstant la résolution des bergers et bergères de les ranger sous ses loix.

Et après leur avoir descoché un coup de ses flesches, Ils se ressentent (3) de nouveau engagés sous l'Empire d'Amour. Lysis continue ses poursuites amoureuses envers Climène. Climène au lieu de les mespriser comme auparavant, les reçoit et luy témoigne affection.

Cloris fait le semblable à Philandre. Et apres conclüent séparément et tous ensemble de demeurer a jamais sous l'Empire d'Amour. (4)

CUPIDON fait l'ouverture du Théâtre par les récits qui suivent :

Moy, qui sans yeux charme les yeux
Des plus puissants Rois de la terre
Moy, qui suis le plus grand des Dieux
Qui fait cheoir Trident et Tonnerre,
Que ne pourray-je pas sur les Esprits legers
Des Bergères et des Bergers !

Moy, qui des plus chastes humains
Soûmet les âmes plus altieres
Et qui tient dans mes fortes mains
Mille flesches de deux matieres,
Que ne pourray-je pas sur les Esprits legers
Des Bergères et des Bergers

D'or et de plomb mes dards sont faits ;
Par le plomb je cause la haine.
L'or fait de contraires effets,
Je mets tous les cœurs à la gesne.
Ces armes vont agir sur les Esprits legers
Des Bergères et des Bergers

Climène doit haïr Lysis
Et Lysis doit aimer Climène ;
Lysis est aimé de Cloris,

(1) ... Avec Tirsis et Philis...

(2) ... Descend du ciel dans une Machine avec son arc..

(3) ... Se sentent...

(4) Remerciements des Bergers et Bergères au Roy, qui finit la pièce.

Lui, pour Cloris, a de la haine ;
Philandre fuit Climène et Climène le suit
Il suit Cloris, Cloris le fuit

Mais de ce choc si rigoureux
Je veux faire naître des flammes
Qui les rendront tous amoureux
Et qui réuniront leurs âmes.
Moy qui, devant le temps, ay calmé le cahos
Puis-je pas les mettre en repos ? (1)

CLIMÈNE et LYSIS

CLIMÈNE

Hé quoy, Lysis ne veux-tu pas
Cesser de me poursuivre ?

LYSIS

Il faut pour quitter tes appas
Que je cesse de vivre.

(1) *Au Roy,*

Mais je viens céder à vos loix,
GRAND ROY sous qui chacun respire,
Qui sçavez mieux que tous les Roys
Mettre la paix dans un Empire ;
Vous avez mieux que moy fait calmer le cahos
Et mis tout le monde en repos.

Des rudes mains de la fureur
Vous avez fait tomber les armes,
Vostre front exempt de terreur
N'a rien employé que ses charmes ;
Vous avez mieux que moy fait calmer le cahos
Et mis tout le monde en repos.

Je n'ay sceu par aucun appas
Vous inspirer la moindre flamme ;
Si la Paix regne en vos Estats
Elle regne aussi dans vostre âme :
Moy qui de tous les cœurs suis le puissant vainqueur
Je n'ay pû toucher vostre cœur

Mais pourtant j'espère qu'un jour
J'adouciray vostre constance,
Que vostre grand cœur à l'amour
Ne fera plus de résistance
Et que d'une beauté qui charmera nos yeux
Vous nous ferez naître des Dieux.

BEYS.

CLIMÈNE

Tu me flattes en vain ; de grace, laisse-moy.

LYSIS

O Dieux, puis-je obéir à cette dure loy !

CLIMÈNE

Après tant de froideur, après tant de refus
Lysis, à mon amour en vain tu dois prétendre,
Je te chasse, en trois mots ; mon cœur est à Philandre.
Je ne sçaurois changer, va-t-en, n'espère plus.

LYSIS

Son cœur est à Philandre ; O dangereux rival,
De mon plus grand bonheur tu m'ostes l'espérance,
Tu fais périr le fruit de ma persévérance,
Tu ravis tout le bien et tu laisses le mal.

CLIMÈNE et PHILANDRE

CLIMÈNE

Je ne sçaurois plus te celer
Mon amoureux martire.

PHILANDRE

Tu le devrois dissimuler
Et souffrir sans le dire.

CLIMÈNE

Ingrat, es-tu fasché si je t'ouvre mon cœur ?

PHILANDRE

Non, mais je ne puis pas soulager ta langueur.

CLIMÈNE

Le malheureux Lysis tous les jours suit mes pas
Et ne sçauroit jamais rien avoir de Climène.
J'esprouve en mesme temps son amour et ta haine,
Il me donne la mort, tu causes mon trespas.

PHILANDRE

Après avoir cent fois enduré le mépris
Tu devrois apporter du remède à ta peine.
Climène fuit Lysis et Lysis fuit Climène,
Moy je laisse Climène et je cherche Cloris.

CLORIS et PHILANDRE

CLORIS

Je suis lasse de tes soupirs,
Ta passion m'offense.

PHILANDRE

Dois-tu condamner mes désirs,
Blâmes-tu ma constance ?

CLORIS

Ay-je sujet d'aymer ton importunité ?

PHILANDRE

Cruelle, tu fais tort à ma fidélité.

CLORIS

Philandre, pour t'aymer en vain tu me choisis,
De tes souhaits importuns je me sçais bien deffendre.
Philandre fuit Climène et je laisse Philandre.
Tasche de te guérir, mon cœur est à Lysis.

PHILANDRE

Son cœur est à Lysis, que je suis malheureux !
Tu suis Cloris, Philandre, et tu laisses Climène,
A qui te veux du bien tu portes de la haine
Et qui te veux du mal rend ton cœur amoureux !

CLORIS et LYSIS

CLORIS

N'est-ce pas assez que mes yeux
Te découvrent ma flamme ?

LYSIS

Tes paroles m'apprendront mieux
Les ardeurs de ton âme.

CLORIS

Je t'adore, Lysis, tu fais naître mes feux !

LYSIS

Cherche un autre berger à qui donner tes vœux.

CLORIS

Que je cherche un berger à qui donner mes vœux !
Après t'avoir suivi, Lysis, je n'en puis prendre.
Afin de te chérir, j'ay méprisé Philandre,
Je brûle de ta flamme, il brûle de mes feux.

LYSIS

Que l'Amour fait icy de contraires effets !
Si l'on ne t'aime pas, Lysis en est de même ;
Climène fuit Lysis et cependant il l'aime.
Allons prier l'Amour qu'il nous donne la paix.

CLIMÈNE et CLORIS, *ensemble*

Puisque ces deux bergers négligent notre amour.
Et qu'ils traitent nos feux avec tant d'insolence,
Méprisons les à notre tour,
Et n'ayons plus pour eux que de l'indifférence.

PHILANDRE et LYSIS, *ensemble*

Après tant de desdains et de refus soufferts
Jurons de n'aimer plus ces bergères hautaines,
Ne languissons plus dans nos fers,
Délivrons nos esprits de leurs cruelles peines.

LES QUATRE ENSEMBLE (I)

Ne nous engageons plus, gardons nos libertés
Et passons sans aimer le reste de nos vies ;

(I)... CLIMÈNE, CLORIS, PHILIS, PHILANDRE, LYSIS et TIRSIS *ensemble*.

L'Amour nous a trop maltraitez,
Il ne doit plus tenir nos âmes asservies.

CUPIDON

Quoy, ces faibles bergers au mespris de mes loix
Se seront aujourd'hui détachés de mes chaînes ?
Pourray-je le souffrir, moy qui dompte les Rois
Et qui suis révérend des Grandeurs Souveraines ?
Qu'on ne m'estime plus une Divinité
Si je ne les remet dans la captivité.

LES QUATRE BERGERS, *ensemble* (I)

Amour, ton trait nous a blessés
Et r'allumé tes feux malgré nous en nos âmes.
Nos esprits étoient insensés
De vouloir s'exempter du pouvoir de tes flâmes.

LYSIS et CLIMÈNE

LYSIS

Ne serez-vous jamais pitoyable à ma peine ?
De quoy m'accusez-vous, adorable Climène ?
Pour aimer vos beaux yeux, dois-je perdre le jour ?

CLIMÈNE

Non, non, mon cher Lysis, cessez vos justes plaintes,
N'ayez plus de soupçons, perdez toutes vos craintes,
J'approuve vos désirs et chéris votre amour.

LYSIS

Puis-je, sans estre vain, espérer tant de gloire ?

CLIMÈNE

Il est ainsi, Lysis, et vous le devez croire.

PHILANDRE et CLORIS

PHILANDRE

Et toy, belle Cloris, Princesse de mon âme,
Quand veux-tu soulager les ardeurs de ma flâme ?
Mourrai-je dans mes feux ?

(I) CLIMÈNE, LYSIS, PHILANDRE, CLORIS, TIRSIS et PHILIS *ensemble*.

[CLORIS]

Philandre, je serois extrêmement rebelle
Si je ne me rendois à ton amour fidelle
Et n'approuvois tes vœux.

PHILANDRE

Tu m'aimes donc, Cloris, le puis-je bien prétendre ?

CLORIS

Ouy, je t'aime en effet, n'en doute point, Philandre.

LYSIS, PHILANDRE, CLIMENE et CLORIS, *ensemble* (1)

Bénéissons cet heureux jour,
Que les doux traits de l'amour
Ont engagé nos cœurs sous de si belles chaines !
Oublions tous nos tourments
Ne pensons plus à nos peines
Et changeons nos ennuis en des contentements. (2)

Voilà la pièce. Assurément, c'est peu de chose. Le mérite du poète est médiocre et tout à fait nul l'intérêt dramatique de son

(1) *Les six ensemble.*

(2) *Les bergers et les bergères*

Au Roy.

Grand Roy, nos yeux seront contens
Lorsque l'Amour vainqueur des âmes
Nous fera venir le Printemps
Et luire de naissantes flâmes :
Alors vostre bonté sauvera des dangers
Les Bergères et les Bergers.

Nos prez de fleurs seront couverts,
De nos ruisseaux les claires ondes
Roulant proche les saules verts
Rendront nos campagnes fécondes,
Et l'on ouyra chanter à l'abri des dangers
Les Bergères et les Bergers.

On entendra par nos propos
Qui béniront ce doux empire :
Un Dieu nous a mis en repos
Depuis que d'amour il soupire
Et son heureux Hymen sauvera des dangers
Les Bergères et les Bergers.

œuvre. Tout de même, cela est conçu pour la représentation, tout en devant être chanté d'un bout à l'autre. Si la *Pastorale en Musique* de Cambert et Perrin a mérité jusqu'ici d'être considérée comme la première ébauche d'un opéra français, celle-ci ne saurait guère être appréciée différemment. Et la priorité, on le voit, lui appartient sans conteste.

Ainsi qu'on vient de le dire, l'exemplaire de la Mazarine est daté de 1654. C'est donc en cette année que furent très certainement écrites paroles et musique. Tout cela, au mois de décembre, était achevé, répété, mis au point. La *Muze historique* du gazetier Loret est là pour nous l'apprendre. Et fort explicitement. Si ce qu'il en dit n'a pas attiré l'attention davantage, c'est que le terme « concert » qu'il emploie à ce propos, déguise assez ce que la tentative avait de neuf et d'intéressant.

Un concert mardy j'entendis
Digne quazi du paradis
Ou du moins trop beau pour la terre,
Dont étoit chef le sieur La Guerre
Très excellent maistre de lut
A qui je souhaite salut.
Cette musique sans égale
Est un admirable régale
Curieusement concerté
Pour divertir sa Majesté.
Et ce projet, en la prezençe
De personnes de conséquence
D'honneur, de robe et de crédit,
Fut répété le jour susdit....
En instrumens et belles voix
Capables de charmer les rois
Ils étoient au moins quinze ou seize...

La lettre est du samedi 19 décembre. Cette manière de répétition générale avait donc eu lieu le 15.

De ce spectacle préparé à son intention et dont le livret était imprimé déjà, le roi allait attendre un mois la primeur. Il venait de danser en personne le *Ballet du temps*, donné le 3 décembre et sans doute repris plusieurs fois comme il était d'usage pour ces grands divertissements. Le 22, c'était un petit ballet « inventé seulement le même jour ». Après les fêtes du jour de l'an, il y avait encore eu le jeudi 7 janvier Comédie

française au Louvre, suivie d'un banquet d'apparat. Le Dimanche 17, c'était grand bal chez Monsieur. Enfin la pastorale trouve son tour dans cette suite ininterrompue de fêtes où s'emporte la fureur de plaisir de la jeune Cour. Le vendredi 22 janvier, c'en est la première représentation.

Le fait parut assez considérable pour que la grave *Gazette* de Renaudot ne dédaignât pas d'en faire mention fort exacte: « *Le 22 du courant, fut chantée au Louvre, par la Musique du Roi dans l'appartement de Son Eminence, en présence de Leurs Majestez, de Monsieur, de Sa dite Eminence et de la plus belle partie de la Cour, une Pastorale en Vers, composée par le sieur Beys, accompagnée d'un Concert de différentes sortes d'Instrumens musicaux, touchés par onze des plus excellens Maistres en cet Art : Cet ouvrage ayant pour sa nouveauté et son agréable composition esté receu de toute la Compagnie avec beaucoup d'applaudissement.* »

Loret, admis à la répétition, avait oublié de citer le nom du poète (1). L'austère Renaudot, fort peu musicien, omet ou dédaigne le compositeur. L'information, encore à ses débuts, ne se piquait pas de tout dire.

Malgré cette lacune assez essentielle et pour sommaire qu'elle soit, la mention de la *Gazette* nous renseigne tout de même assez bien.

Nous apprenons d'abord le nom du poète, de ce poète dont Perrin a dérobé la gloire. Qui était ce sieur Beys dont le nom ne figurait pas du tout dans la brochure de 1654 et se glissait, fort effacé, après les stances au roi, de Cupidon, dans la réimpression ?

Un homme fort obscur aujourd'hui et assez digne de l'être, encore que passablement notoire de son temps, Charles de Beys

(1) Loret n'assistait pas à la représentation, Il la mentionne cependant en « Apostille » à la lettre du samedi 23 janvier, toujours sous le titre de *Concert*.

Hier, mais las ! point je n'y fus....
 Le Concert du Sieur de La Guerre
 Fut avec plaisir écouté
 De l'Une et l'Autre Majesté
 De Monsieur et de l'Eminence
 Qui prizèrent son excellence.
 Je ne dis qu'un mot en passant
 De ce régale ravissant
 Que je n'ûs point l'honneur d'entendre.

né à Paris en 1610, était un de ces menus poètes beaux esprits, comme il y en eut tant dans la première moitié du XVII^e siècle. Le seul événement notable de sa vie, ce fut l'honneur que lui fit Richelieu de le croire l'auteur d'une satire anonyme fort outrageante pour le cardinal ministre, la *Milliade*. Ceci lui valut un séjour à la Bastille ; six mois employé à protester d'une innocence que l'on finit par reconnaître. Quand à ses poésies badines, héroïques, légères, historiques ou dramatiques (il traitait tous les genres), elles lui valurent une certaine réputation, mais fort peu d'argent. Les louanges que Scarron, Tristan, les deux Colletet, Gilbert, Scudéry, d'autres encore lui décernèrent fort libéralement en tête du volume de ses *Œuvres poétiques*, paru en 1651, sur la prière, affirme-t-il, de Quinet son libraire, restèrent ou peu s'en faut tout le profit qu'il tira de sa veine. Sa vie entière il demeura assez gueux, fort amateur de bonne chère cependant et buveur trop fameux. Loret n'oublia pas d'immortaliser ce mérite par une belle épitaphe en sa gazette. Elle se lit dans la lettre du 4 octobre 1659, après l'éloge du poète, décédé huit jours auparavant :

Beys, qui n'ût jamais valant un Jacobus,
Courtiza Baccus et Phébus.
Et leurs lois voulut, toujours, suivre:
Baccus en uza mal, Phébus en uza bien :
Mais en ce divers sort, le Défunt ne perd rien,
Si l'un l'a fait mourir, l'autre le fait revivre.

Comme tous ses confrères de cette sorte, Charles de Beys paraît avoir beaucoup fréquenté les musiciens, à qui sa muse facile fournissait à propos les paroles de leurs airs. C'était un moyen commode de se faire connaître. Et Furetière, quelques années plus tard, se moquera bien de tous les petits poètes empressés à caresser Lambert, Boisset ou Lecamus. « On ne peut nier, dit-il en son *Roman Bourgeois*, que cette invention ne soit bonne pour se mettre fort en vogue : car c'est un moyen pour faire chanter leurs vers par les plus belles bouches de la Cour et leur faire ensuite courir le monde. Outre que la beauté de l'air est une espèce de fard qui trompe et qui esblouit, et j'ay vu estimer beaucoup de choses quand on les chantait, qui estoient sur le papier de pur galimathias, où il n'y avait ny raison ny finesse. »

Peut-être bien est-ce un peu le cas pour notre auteur, encore qu'il écrive incomparablement mieux que Perrin dont il n'a ni la platitude, ni la vulgarité sans égales. Toujours est-il que Beys

... de qui nos travaux font suer nos Orphées.

comme s'écriait Tristan dans les stances qui précèdent le recueil de 1651, écrivit chansons et airs de toute sorte. Ces bluettes occupent bien la moitié du volume, où elles fraternisent avec les Odes pour la naissance du Roy ou « sur le sujet du feu d'artifice fait sur la rivière devant le Louvre », les sonnets à la Vierge et à St-Roch, les Sixains sur les Sept Sages de la Grèce et les Sept merveilles du monde ou bien les stances louangeuses « à Monsieur Moulinié, M^e de la Musique de son Altesse Royale, sur ses Airs ».

Pierre Perrin, dix ans plus tard, quand il donnait au public ses œuvres poétiques, composées à peu près de même sorte, n'a pas négligé de noter, à côté de chaque pièce, le nom du musicien qui s'en était servi. Beys s'est montré moins exact à satisfaire la curiosité. Nous pouvons supposer que « Monsieur Moulinié » homme considérable, compositeur de talent du reste, et qui eut la gloire de pressentir et de former l'illustre chanteur Lambert, n'avait pas dédaigné de parer de sa musique quelques strophes de notre rimeur. Mais, en dehors de Michel de la Guerre, nous ne connaissons aucun des collaborateurs de Charles de Beys.

Qui était-il lui-même, ce Michel de la Guerre à qui doit revenir (jusqu'à nouvel ordre) l'honneur d'avoir écrit le premier essai français de comédie en musique ? « Organiste de Sa Majesté en sa Sainte Chapelle du Palais », voilà le titre qui accompagne son nom à la première page de son œuvre. Et en effet, si nous nous reportons aux registres de délibérations capitulaires conservés aux Archives Nationales (LL 602 f^o 148 v^o) nous y lisons cette mention, à la date du 1^{er} janvier 1633 : « Le dict jour, les dicts Sieurs ont receu Michel de la Guerre, né et natif de Paris pour organiste de la Sainte Chapelle en la place de (1) La Halle, cy-devant organiste. »

Voilà tout. D'où sortait ce nouvel organiste ? En quel endroit, sous quel maître avait-il étudié ? Quelles fonctions analogues pouvait-il avoir remplies avant de venir occuper un

(1) Le prénom de ce prédécesseur de La Guerre n'est pas donné : la place reste en blanc dans le texte.

poste qui pouvait compter parmi les premiers du royaume ? Autant de questions qui, pour l'instant du moins, restent sans réponse. A la vérité, les orgues de la Sainte-Chapelle ne paraissent pas avoir été jamais considérables, bien que l'église en ait possédé dès une date assez ancienne (1). Cependant l'importance du service de la musique proprement dite, et aussi le fait d'appartenir au Roi (2) ne permettent guère de supposer qu'on pût être moins difficile pour le choix du titulaire de l'orgue que pour les autres musiciens (3).

Quoiqu'assez célèbre ou du moins suffisamment connu pour avoir été agréé par les Chanoines, Michel de la Guerre devait être alors encore assez jeune. En effet, il fit à l'orgue du Palais une assez longue carrière puisqu'elle ne devait finir qu'avec sa vie, le 12 novembre 1679.

Sans être clerc (ce que le procès-verbal de sa réception n'eut point manqué de mentionner) il était du moins alors célibataire. Car il put obtenir la faveur d'être assimilé aux chantres ordinaires de l'église sous le rapport du logement. Il en reçut un, dans les bâtiments appartenant au Chapitre et affectés à cet usage. Mais c'était une faveur spéciale qu'on eut grand soin de spécifier toujours révocable. C'est ainsi qu'en 1637, on put, pour loger un chancre nouvellement entré, expulser sans façon le pauvre organiste, quitte à lui restituer l'année suivante un appartement plus modeste (4).

(1) SAUVAL (*Antiquités de la ville de Paris*) nous apprend "qu'en 1499" la Sainte-Chapelle possédait déjà des orgues et fort anciennes. A ce point que cette année-là, on dut s'en défaire « a cause qu'elles n'étoient ni bonnes, ni recevables pour telle Eglise ». On les céda donc, pour 400 livres tournois, aux Marguilliers de N. D. de Poissy.

(2) La Sainte-Chapelle est à l'origine la chapelle du palais des rois de France. Même après la création de la véritable chapelle royale, suivant le roi dans ses déplacements, les bénéfices de la Sainte-Chapelle sont à la collation du Roi et les musiciens se disent toujours musiciens du Roi.

(3) Bien que Sauval (qui parle à peu près pour 1650) prétende qu'on ne trouve que rarement à la Sainte-Chapelle « de bonnes voix et de bons compositeurs » (ce qu'il explique par le fait qu'il n'y a point, comme à Notre-Dame, de bénéfices affectés aux chantres), c'est un fait que cette église est pour le xvi^e et le xvii^e siècles une véritable pépinière de musiciens fameux. Les musiciens ou maîtres de la Chapelle et de la Chambre du roi, beaucoup de ceux des grandes églises du royaume sont d'anciens clercs de la Sainte-Chapelle du Palais.

(4) ...Ledit jour (mercredi 4 février 1637) lesd. Sieurs ont ordonné que Michel de la Guerre, organiste de lad. Sainte Chapelle vuidra et quittera la chambre que lesd. Sieurs lui avoient donné a condition de la rendre toutes et quantes fois qu'il en serait requis.... et ont ordonné a Toussaint Sidrac, clerc de lad. Sainte Chapelle

Pendant plusieurs années, Michel de la Guerre a donc, probablement de façon assez étroite, partagé la vie de ces musiciens d'église qui gravitaient autour de la Sainte-Chapelle. Singulier milieu que celui-là, sans doute de tout temps, mais plus particulièrement peut-être de l'époque de la Ligue aux beaux jours de la Fronde ! Si de la Guerre, pour peu que nous le connaissions, nous apparaît fort peu organiste, beaucoup plus musicien de ruelles et de salons et fort qualifié pour songer à mettre sur pied la comédie en musique, ce n'est pas à coup sûr dans la maison des chantres, ni même au chœur de l'église, qu'il eût risqué de sentir naître les scrupules qui l'eussent détourné des voies du monde.

Car chanoines, chapelains ou clercs, c'était, autour du Palais, un petit monde bien étrange. Gens de mérite ou de talent, beaucoup l'étaient. Mais que leurs habitudes et leurs mœurs participaient donc peu de la réserve et de la décence ecclésiastiques ! Et l'histoire (ce n'est pas le lieu de la vouloir retracer) en serait curieuse, mais rien moins qu'édifiante. Irrégularité dans le service, inassistance aux offices où c'est à qui, grands ou petits, refusera sous tous les prétextes de paraître ou de chanter ; querelles pour les préséances entre dignitaires jusque dans l'église ; grossières injures, menaces échangées à propos de compétence musicale ; scandales quotidiens amenés par l'ivrognerie des chantres ; désordre dans les logements où l'on rencontre à chaque instant visiteuses et visiteurs les plus suspects ; plaintes, dénonciations, procès, dissensions, complots, brigues, calomnies, violences... Le siècle, à en juger par ce clergé, n'est ni mystique, ni dévôt.

Quoi qu'il en soit, Michel de la Guerre n'était pas destiné à passer sa vie sous le même toit que ces tumultueuses gens d'église. Nous savons par Jal (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*) qui nous a conservé tant de précieux renseignements d'état civil dont les sources sont aujourd'hui perdues, que, vers 1645, notre organiste était déjà marié. Or, les gens mariés n'étaient pas admis à séjourner dans les bâtiments ecclésiastiques.

de prendre lad. chambre et y loger pour assister plus commodement au service de l'Eglise ainsy que son debvoir l'y oblige... (A. N., LL 602, f°255.)

...Ledit jour (22 mai 1638) lesd. Sieurs ont donné à l'organiste de lad. Sainte Chapelle une petite chambre qui est en la petite montée des chantres pour s'en servir tant qu'il plaira ausd. Sieurs et sera tenu la rendre quand il leur plaira..... (*Ibid*),

La règle était formelle (1). Et de la Guerre avait dû partir. Lui et Marguerite Trépagne, sa femme, demeuraient alors en la cité, sur la paroisse de la Madeleine. Du 15 janvier 1647 au 7 juillet 1662, Jal a relevé les baptistères de dix enfants. De cette nombreuse famille, deux fils seulement sont connus comme ayant suivi la carrière musicale : Jérôme, l'aîné sans doute, qui succéda à son père à la Sainte-Chapelle, et Marin, organiste des jésuites de la rue St-Antoine puis de St-Séverin, lequel devait épouser Mlle Jacquet, fille d'un organiste, elle-même claveciniste remarquable et l'une des très rares femmes compositeurs que mentionne l'histoire de ces temps-là.

Il ne paraît pas qu'il subsiste nulle part aucune composition de Michel de la Guerre. Juger de son talent d'exécutant et de compositeur nous demeure donc impossible tout à fait. J'imagine qu'en tant qu'organiste, par exemple, il dut s'éloigner singulièrement des traditions sévères que maintenaient encore, vingt ans avant lui, un Titelouze, à l'orgue de Rouen, un Florent Bienvenu à celui de la Sainte-Chapelle même. Tout organiste qu'il fût, l'orgue, entendu du moins de la bonne manière, n'était certainement pas son fait.

Il est à noter que le gazetier Loret, homme du monde et fort profane, a l'air, en le citant, d'ignorer tout à fait les fonctions qu'il remplissait à l'église. Il ne nous dit pas du tout que la Guerre fut organiste mais il ne manque pas de proclamer qu'il était « un très excellent maître de luth ». Et vraiment cela s'accorde mieux avec son rôle de novateur scénique, je n'ose dire dramatique.

Il est clair que le musicien devait être réputé surtout pour ce talent de luthiste. Le luth, c'est alors l'instrument par excellence de la musique mondaine et de sa forme la plus caractéristique, la suite expressive, que le clavecin vient à peine de lui emprunter. En même temps, sa voix délicate et ses sonorités fugitives semblent, depuis tant d'années, le complément indispensable de ces airs d'où la voix d'un seul chanteur écarte de plus en plus, en faveur de l'expression, les grâces artificieuses du contrepoint. Qui dit luthiste dit chanteur. Professeur de chant, tout au moins. Et

(1) Le 13 juillet 1633, on congédie un clerc « haulte contre », Jean Colas qui s'était marié..... « Comme ce n'est pas la coustume de tenir des hommes mariés, lesd, sieurs ayant delibéré sur ce qui estoit à faire lui ont donné son congé et ont ordonné au recepveur de lui donner une pistole. » (A. N., LL, 602, f^o 167 v^o.)

expert à enseigner, par exemples et par préceptes, ces mélodies où palpite encore presque toute la vie musicale d'alors. Et notre la Guerre fut certainement un de ces maîtres à la mode, recherchés des gens du bel air, passionnés de musique tous et impatients d'aller, le théorbe en main, redire la chanson la plus nouvelle en la ruelle de quelques précieuse.

Mais, vers 1650, il y avait bien des années déjà que beaucoup d'excellents esprits soupçonnaient que cette musique — la musique d'Airs, ainsi que l'on disait — se pouvait proposer une fin plus haute que de divertir un instant, dans un salon, le voluptueux loisir des délicats. Si les petits vers que les beaux esprits du temps confient aux compositeurs ne sont, les meilleurs d'entre eux, que d'aimables bluettes dont la fadeur devient vite écoeurante, maintes fois le talent du musicien sait animer ces pâles esquisses des formes et des couleurs de la vie. Le texte n'était rien ; un badinage tout au plus. La musique, chez les maîtres, en a fait quelque chose : une phrase gracieuse toujours, expressive souvent, parfois presque pathétique.

Si les chants qu'ils imaginent peuvent représenter « les affections de l'âme et de l'esprit », voire même « quand ils sont bien faicts selon la lettre et le sens y contenu... esmouvoir à pitié, à la compassion, au regret et à d'autres passions (1) » pourquoi n'user point de cet avantage en quelque entreprise considérable et mieux suivie ?

Donc, l'air de cour, la chanson à voix seule ou à plusieurs s'est fait peu à peu une place importante dans le ballet. Quelque somptueux qu'il soit, un ballet demeure défectueux, pensent musiciens et chanteurs, s'il manque de symphonies et de récits. Les Guesdron et les Boesset, pour ne citer que ces deux illustres, composent une grande part de leurs airs pour l'ornement des ballets royaux où, avec le charme de la mélodie, ils apportent « un supplément des expressions tronquées, imparfaites ou ambiguës de la Danse et des Pas (2) ». Et quand avec l'*Orfeo* de Luigi Rossi, l'opéra italien aura été pour la première fois complètement révélé aux oreilles françaises, beaucoup estimeront, en dépit des objections et de préjugés difficiles à vaincre, que son

(1) Lettre du P. Mersenne (14 novembre 1640). Manuscrit 609 de la Bibliothèque de Chartres.

(2) ABBÉ DE PURE, *Idée des spectacles anciens et modernes*, 1668.

rôle dans les ballets, encore que fort important, ne saurait déjà plus suffire à notre musique presque consciente de destinées plus hautes.

Ces idées ne pouvaient demeurer tout à fait étrangères à aucun musicien, vécût-il confiné dans les chapelles les plus strictement closes aux bruits du monde extérieur. A Paris, vers 1650, il n'existait aucun milieu où le recueillement fut tel. Musiciens d'église, artistes profanes vivent côte à côte et fréquentent volontiers les uns chez les autres. Luthiste et compositeur d'airs de cour, Michel de la Guerre était plus souvent à la ville qu'à son orgue de la Sainte-Chapelle.

Une phrase de la préface des *Airs à quatre parties sur la paraphrase des psaumes*, de A. Godeau, mis en musique par Jacques de Gouy, nous le montre, par exemple, participant aux réunions musicales tenues chez Pierre de La Barre, organiste et épinette du roi et de la reine.

« C'est là, écrit le compositeur, où MM. Constantin, Vincent, Granouillet, Daguerre (1), Dom, La Barre l'aisné et son frère Joseph ont fait des merveilles qui n'ont point d'exemple, et surtout Mademoiselle de La Barre que Dieu semble avoir choisie pour inviter à son imitation toutes celles de son sexe à chanter les grandeurs de leur Créateur, au lieu des vanitez des créatures... »

Malgré le pieux enthousiasme de J. de Gouy et le but édifiant des concerts dont il parle, où furent exécutés ses *Psaumes*, la maison des La Barre était une maison où la musique profane était fort en honneur. Pierre de La Barre, lui-même, semble avoir été beaucoup plus claveciniste qu'organiste. Du moins Mersenne loue-t-il principalement son habileté sur le premier de ces instruments et spécialement la grâce et la légèreté de ses *diminutions*. En outre, il ne dédaignait point d'écrire pour les ballets royaux, surtout de la musique instrumentale... Nous le savons au moins pour le ballet de *Psyché* et celui de *Tancrède dans la forêt enchantée*, représentés l'un et l'autre en 1619 (2). Anne de La Barre, sa fille, était la chanteuse à la mode en ce temps-là. Loret ne tarit point d'éloge sur son talent, sa grâce

(1) De Gouy écorche volontiers le nom des artistes qu'il cite. Daguerre est ici pour de la Guerre Cf. sur ces concerts chez de La Barre, Michel BRENET : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, 1900.

(2) ... la musique et les airs de violon dont Monsieur de La Barre, très excellent organiste, avait composé les parties, comme encore celles du ballet du Roy (*Tancrède*)... *Discours du ballet de la Reyne, tiré de la fable de Psyché*, 1619.

et sa vertu. Mais si elle chantait volontiers aux églises, elle ne s'en tenait pas là. Le brevet d'ordinaire de la musique qu'elle reçut en 1661 en récompense de ses services loue expressément « l'excellence de sa voix, sa méthode à la bien conduire... qui l'a souvent fait admirer tant aux récits des ballets qui ont été dansez devant Sa Majesté qu'en ses autres récréations particulières (1)... » De ses deux frères ici cités, l'aîné, Charles-Henry, fut joueur d'épinette de la reine Anne d'Autriche. L'autre, Joseph, lequel fit avec sa sœur un assez long séjour en Allemagne, en Suède et en Danemark fut, après son père, organiste du roi et a laissé un recueil d'*Airs avec les seconds couplets en diminution* (Ballard, 1669). Dom ou plutôt Donc était un des chantres ordinaires de la Chambre. Constantin, des vingt-quatre violons, dès 1619, était « Roi des menestriers ». Vincent, luthiste et chanteur, était attaché à la maison du duc d'Angoulême. Et Jean de Granouillet, sieur de Sablières, futur intendant de la musique du duc d'Anjou (1652), collaborateur assidu de Perrin, devait être un des principaux compétiteurs pour l'établissement de l'opéra, dont il fit jouer un à la cour en 1671, *Les Amours de Diane et d'Endymion*, sur des paroles de H. Guichard, l'adversaire le plus déterminé de Lulli.

Dans cette société, si Michel de La Guerre avait déjà conçu le dessein de réaliser cette comédie française en musique que l'on désirait même en la jugeant impossible, il ne pouvait que trouver des encouragements. Des exécutants aussi et les relations indispensables pour en rendre la réalisation possible.

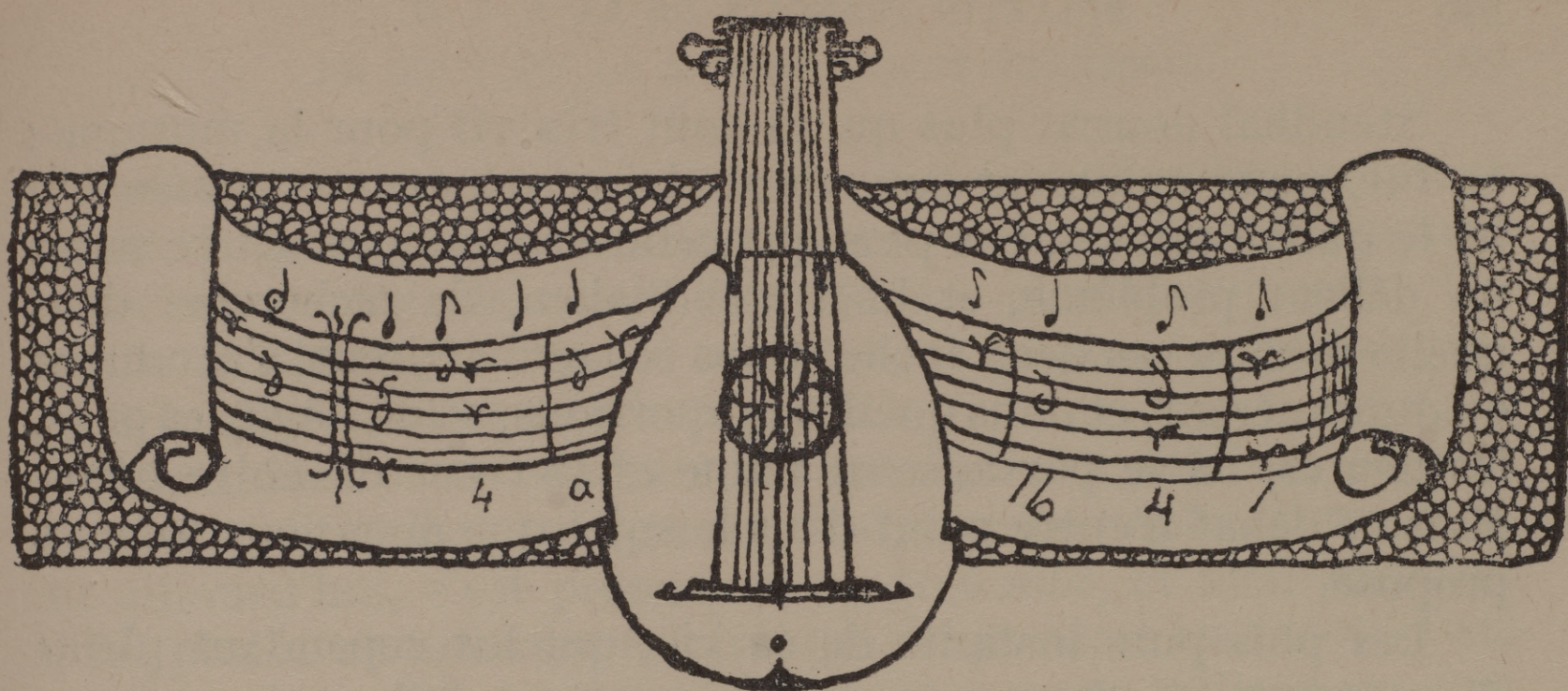
Car, observait Mersenne vingt ans auparavant, il fallait à nos musiciens « pour introduire en France cette manière de récit, — quoiqu'ils soient aussi capables que les Italiens... quelqu'un qui les y poussent et qui veuillent faire la dépense requise en un tel sujet... » A Paris, en ce temps-là, il n'y avait pas de grands seigneurs pour jouer ce rôle de Mécène. Restait le roi. Le roi, ou le cardinal ministre.

(A suivre).

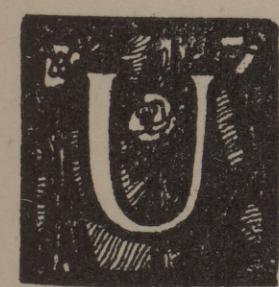
HENRI QUITTARD.

(1) Bibliothèque Nationale. Manuscrits français, n° 10252.





LE GOUT DE LA MUSIQUE CHEZ STENDHAL



NE des admirations de Memorini, écrit Stendhal « dans ses *Souvenirs d'Egotisme*, c'est qu'il y eut « des êtres qui pussent m'écouter quand je parlais « musique. Il ne revint pas de sa surprise quand « il sut que c'était moi qui avais fait une brochure « sur Haydn. Il approuvait assez le livre, trop métaphysique, « disait-il, mais que j'eusse pu l'écrire, mais que j'en fusse « l'auteur, moi, incapable de frapper un accord de septième « diminuée sur un piano, voilà qui lui faisait ouvrir de grands « yeux ». La postérité partage encore l'étonnement du bon Memorini. Tandis que Stendhal, goûté d'un groupe qui rachète son petit nombre par la ferveur et l'intransigeance de sa dévotion, demeure dans ses romans, ses ébauches, ses lettres, ses essais et même ses livres sur la peinture, un objet d'études et de méditations, on fait volontiers profession de l'oublier ou de le méconnaître comme critique musical. Pourtant, c'est en cette qualité que ses contemporains l'ignorèrent le moins. Il les choqua par son mépris des vieux opéras-comiques français et leur apprit à aimer (et pour longtemps hélas !) les compositeurs transalpins.

Stendhal nourrit plus qu'un goût très vif pour la musique : ce fut, pour employer son vocabulaire, un *amour-passion* qui ne le quitta jamais, pas plus que celui des femmes. Et ce serait un délicat problème, et bien stendhalien, de rechercher dans quelle mesure ces deux inclinations se combattirent, s'accrurent ou diminuèrent, et dans quelles proportions, selon l'âge, les pays, les heures, ils se partagèrent l'âme et le cœur de notre héros. Mais ce débat n'entre point dans le sujet que nous nous sommes proposé.

Les plus purs instants de sa vie, qui fut cependant pleine d'aventures, de dangers, de voyages, et telle qu'un jeune homme de notre temps n'en pourrait souhaiter de plus belle pour apprendre à se connaître soi-même, à juger des autres, et à varier ses points de vue, Beyle les passa sans doute à la Scala, en écoutant auprès des Milanaises, si dépourvues de vanité, si spirituellement naïves, si simplement passionnées, la musique des ballets de Vigano et des opéras de Cimarosa ou de Rossini. C'était l'endroit le plus charmant du monde. Les chanteurs se montraient parfaits ; on y voyait des décors d'un luxe et d'un raffinement inconnus en France à la même époque.

L'obscurité qui régnait dans la salle favorisait les papotages, les airs penchés, les imperceptibles frôlements, les silences, les sourires énigmatiques, les regards et les mille riens par quoi un homme bien élevé signifie à une femme qu'il veut la prendre ; et Stendhal professait en cette matière la morale des soldats de l'Empire, qui était que celui-là est lâche qui ne tente pas sa chance, au risque du ridicule. Dans les loges, magnifiquement décorées, on servait d'exquises glaces. Et tout cela entraînait dans l'amour de Stendhal pour la musique. En vérité, nous avons beaucoup perdu de cette primitive simplicité, de cet abandon, de cet aimable laisser-aller ; et l'on s'explique aisément que nos contemporains ne fassent pas grand état de la *Vie de Rossini* ou des *Lettres sur Haydn*.

D'une façon générale, à toutes les autres Stendhal préféra la musique italienne, qui est passée de mode. Il ne cache pas le peu d'intérêt que lui offraient les symphonies, la musique de chambre, en un mot tout ce que nous appelons aujourd'hui la musique pure. Fâcheux dédain, qui nuit à sa renommée de critique en un temps où les femmes feignent de ne pas ignorer le contrepoint ! Il se vante de son ignorance. En six mois

d'études, affirme-t-il, on peut facilement faire d'un bon amateur un sot. Imprévoyante assertion dont sa mémoire porte la peine ! La science musicale, nous l'apprécions plus que jamais. Un souffle d'Allemagne a passé sur nous, et je ne m'en plains pas, mais la gloire de Stendhal en pâtit.

Cependant je ne voudrais pas que l'on exagérât ma pensée. Proclamer Stendhal critique musical, musicographe, comme on dit aujourd'hui, c'est prononcer un gros mot, et bien barbare. Il fut plutôt un amateur éclairé, qui fréquentait les théâtres et, entre deux conversations, en cherchant un trait brillant, parfois même, pour le plaisir, naïvement, écoutait ce que l'on chantait. Et ne concluons pas, pour cela, qu'il n'aimait pas la musique. Il l'aimait aussi passionnément que nous, mais d'une autre façon ; elle lui procurait une exaltation plus extérieure qu'intérieure, et plus sociable. Le soir, il notait ses impressions. Il écrivait même des livres pour défendre ses idées sur la musique. Car, chose curieuse, malgré sa manière d'écouter, il avait des idées. Et nous, qui entendons religieusement la musique, qui sommes des auditeurs si différents de Stendhal, nous n'avons pas beaucoup plus d'idées que lui sur la musique ; cela paraît véritablement extraordinaire : elles sont seulement un peu différentes.

Il est vrai que les livres de Stendhal sur la musique fourmillent d'erreurs, sont étonnamment composés, avec une telle insouciance de la logique qu'à certaines pages de la *Vie de Rossini*, le lecteur ne sait plus s'il feuillette un traité de psychologie, de métaphysique, d'histoire, une étude de mœurs italiennes, un projet d'entrepreneur de spectacles ou un roman picaresque. C'est que sans doute, comme l'a dit Mérimée, Stendhal qui n'agissait que conformément à la logique, (et il prononçait ce mot lentement, gravement, avec un arrêt sur la seconde syllabe, pour lui donner plus de poids), ne suivait pas celle de tout le monde. Mais il n'en reste pas moins que Stendhal aima la musique avec passion et, avec une rare perspicacité, analysa les gradations, les variations, les causes et les effets de son goût. Ses œuvres constituent un document humain d'une inestimable valeur.

Ses notes nous permettent d'étudier sur le vif, par une généralisation aisée et légitime, les sentiments du public européen au commencement du XIX^e siècle. Stendhal fut, en effet, un des

représentants les plus significatifs de la haute culture cosmopolite à cette époque. Les chevauchées de Napoléon l'avaient promené à travers l'Europe entière et sa curiosité intellectuelle à travers les musées, les bibliothèques, les théâtres. Son engouement pour l'opéra italien précéda celui de tout le public français. Son flottement perpétuel de la *sombre violence* et de la *mélancolie* de Mozart à la *crème fouettée* de Rossini, n'était-ce pas l'hésitation de toute une époque entre deux esprits différents sous une formule semblable ? Et Stendhal, qui sentait plus directement Rossini que Mozart, prévit que l'Italien lasserait plus vite. Isolé, non pas comme l'a prétendu Bourget, de son temps, mais seulement du public français, il participa d'autant plus vivement au mouvement des esprits en Europe. Avec eux il considéra Béranger comme le plus grand de nos poètes, et l'on ne se trompait que de peu lorsqu'on l'accusait de n'avoir pas des *sentiments français*. N'est-ce pas lui qui, l'un des premiers, employa le mot *cosmopolitisme* qui devait faire fortune ? Ne voulut-il pas qu'on gravât sur sa tombe : *Citoyen de Milan* ? Issu de l'esprit de XVIII^e siècle, attardé dans des admirations surannées, précurseur d'une évolution littéraire qui ne s'accomplit que longtemps après sa mort, destructeur de préjugés à la mode, et pétri de préjugés passés de mode, il eut le singulier mérite de comprendre que la musique devait être le plus puissant agent de communion intellectuelle entre les peuples au XIX^e siècle, comme la philosophie au cours du siècle précédent et la tragédie française au temps de Louis XIV ; il n'eut que le tort de ne pas l'exprimer très clairement.

En lui, vit une époque de la musique l'une des plus brillantes et des plus vides. Il n'est ni professionnel de la critique ni même érudit en cette matière. Il éprouve un plaisir et le discute ; parfois il regarde les autres écouter. Il nous livre des notations très aiguës. « L'Allemand, écrit-il dans son Journal, n'a pas la pudeur de l'attendrissement ». Qu'on relise les chapitres consacrés aux débuts de Rossini : ils sont pleins de types, de silhouettes pittoresques : la prima donna de petite ville, trop jeune ou trop vieille, le ténor qui ne chante bien qu'un air et l'introduit dans tous les opéras, l'amateur influent, le maestro jovial, paresseux, bâcleur, le jeune prince amoureux et ridicule. Merveilleuses évocations ! Mais combien plus intéressant

encore ce réaliste minutieux quand il nous livre le secret de ses enthousiasmes, de ses joies, de ses colères, en petites phrases négligées, sèches, gorgées de vie !



Stendhal avait été nourri de la philosophie d'Helvétius. Il admettait avec lui que l'univers moral est soumis à l'intérêt, comme l'univers physique aux lois du mouvement. De là à considérer que le seul plaisir est la fin de l'art, il n'y a qu'un pas. L'analogie s'impose. Du reste son tempérament même de sensuel le poussait à cette conclusion. La race ne s'est pas perdue de ces gros hommes voluptueux, que nous montrent ses portraits, pour lesquels le rythme musical prolonge l'agrément d'une digestion. Fort intelligents d'ailleurs, et très intellectuels par d'autres côtés, la musique ne les touche que par ce qu'elle a de physique. Ils ne cherchent pas à suivre en elle le développement d'une pensée intérieure que les mots ne suffisent plus à exprimer, mais seulement le frisson que procure une belle voix qui s'épand, la secousse nerveuse d'un rythme habilement heurté, l'oppression à peine douloureuse d'une large modulation, et le sentiment de délivrance et d'allègement qui en suit la résolution : C'est tout ce qu'ils demandent à la musique, qui ne leur donne jamais plus.

Tout au plus, Stendhal eut-il peut-être parfois, en écoutant les opéras de Mozart et les oratorios de Haydn, le pressentiment que d'autres exigeraient quelque chose de mal défini et de plus profond : « Au milieu des forêts de la Germanie, écrit-il, « il suffit à ces âmes rêveuses de la beauté des sons, même sans « mélodie, pour redoubler l'activité et les plaisirs de leur « imagination vagabonde ». *Sans mélodie*, cela signifie sans airs à forme fixe, sans arias soutenus, sans fioritures italiennes. L'intelligence prend à cette sorte de musique plus de part que les sens. Stendhal, réaliste dans toute la force du mot, ne pouvait la comprendre. Il n'aima pas Beethoven qui donne plus que du plaisir physique. Il adora Rossini, et c'est dans un passage de la vie de ce dernier qu'il devait exposer sa doctrine, ou si l'on trouve le mot trop précis, son opinion en matière d'esthétique musicale :

« Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs
 « de l'âme..... c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrê-
 « mement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours
 « égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins ; à l'autre
 « extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique.
 « Elle nous donne un plaisir extrême, mais de peu de durée et
 « de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie
 « qui occupent sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle
 « entre les mathématiques et l'opéra buffa donnent des
 « jouissances d'autant moins vives qu'elles sont plus durables,
 « et qu'on peut y revenir davantage, avec la certitude de
 « les éprouver encore. Tout est, au contraire, incertitude et
 « imagination en musique ; l'opéra qui nous fait le plus vif
 « plaisir, vous pouvez y revenir trois jours après et n'y plus
 « trouver que l'ennui le plus plat ou un agacement désagréable
 « des nerfs. C'est qu'il y a dans la loge voisine une femme
 « à voix glapissante ou il fait étouffant dans la salle ou l'un
 « de vos voisins, en se balançant agréablement, communique
 « à votre chaise un mouvement continu et presque régulier.
 « La musique est un plaisir tellement physique, que l'on voit
 « que j'arrive à des conditions de plaisir presque triviales à
 « décrire. »

Dans les lettres sur Haydn il affirmera que « dans les arts rien ne vit que ce qui donne continuellement du plaisir ». La musique excelle pour lui à peindre les *accès de joie animale*. Et comme ce Français sensuel et sensualiste estime que le plus grand plaisir est celui de l'amour, il la goûtera d'autant plus qu'elle fournira un plus énergique excitant à son imagination ou à ses sens, c'est-à-dire qu'elle évoquera avec plus d'intensité, de violence, ou de mélancolie, les crises, les joies et les désirs de la passion. A cet égard il est formel. Sur ce seul point il ne se contredira jamais. Pas de musique possible sans amour : idéal d'opéra mélodramatique et passionné, dont il ne connut pas le chef-d'œuvre, qui est *Carmen*.

« Je viens d'éprouver, ce soir, écrit-il, que la musique,
 « quand elle est parfaite, met le cœur exactement dans le
 « même situation où il se trouve quand il jouit de la présence
 « de ce qu'il aime, c'est-à-dire, qu'elle donne le bonheur appa-
 « remment le plus vif qui existe sur cette terre. »

La sensation immédiate lui importe seule. C'est pour cela,

sans doute, qu'il aime tant l'Italie, cette terre morcelée, déchirée par les luttes intérieures, semée de périls invisibles et terribles qui hantent l'imagination, où l'on vit parmi les intrigues, sans être assuré jamais du lendemain, et où l'on demande à chaque instant le maximum de jouissance. Pas de rêveries métaphysiques, mais des joies sans délai. Tout art réfléchi y est impossible. Nul n'a le temps de choisir ou de discuter : ce qu'il faut c'est une secousse puissante, brève, vite oubliée, et qui torde les nerfs quelques secondes. « Les gens de Königsberg, dit Stendhal, arrivent au plaisir dans les arts « à force de raisonnements. Le Nord juge d'après ses sentiments « antérieurs, le Midi d'après ce qui fait actuellement plaisir à « ses sens. »

Il est curieux de remarquer en passant que Nietzsche, après son éclatante séparation d'avec la doctrine wagnérienne, en est arrivé à comprendre la musique de la même façon et à exprimer sa conception dans des termes presque identiques. Seulement sa sensualité sera peut-être d'ordre plus général ; il ne cherchera pas l'expression seule de l'amour dans la musique, mais celle de toute la joie physique. Il reste, malgré tout, moins précis, moins borné, si l'on veut, que Stendhal. Mais ce n'est qu'une imperceptible nuance qui les sépare. Leur surface de contact demeure très étendue. On entend l'écho des paroles de Stendhal dans les livres de l'Allemand : « Mon corps tout « entier, que demande-t-il à la musique ? Car il n'a pas d'âme... « Je crois qu'il demande un allègement, comme si toutes les « fonctions animales devaient être accélérées par des rythmes « légers, hardis, effrénés et orgueilleux. » Et ailleurs : « Mes « objections contre la musique de Wagner sont des objections « physiologiques. A quoi bon les désigner encore sous des « formules esthétiques ? L'esthétique est une physiologie appli- « quée. »

Concordance qu'il faut noter, car ces citations de Stendhal et de Nietzsche fixent deux des moments les plus significatifs de l'histoire de la musique française : celui de l'invasion italienne et celui de l'invasion allemande. Le sens de la juste et large déclamation, patrimoine de nos musiciens, et que Stendhal appelait dédaigneusement la *propreté du chant français*, s'est enrichie des apports étrangers. Une fois de plus nous avons filtré les influences extérieures ; mais à ces deux instants on

aurait pu croire que la tradition française allait sombrer à jamais. Epreuves bienfaisantes dont notre école contemporaine est sortie plus vivante, plus souple, plus variée.



Stendhal ne parut pas entrevoir que la musique, après les Italiens, se développerait dans deux sens, celui de la symphonie et celui du poème symphonique, musique pure et musique descriptive, et que la fusion des deux genres renouvellerait complètement l'esthétique théâtrale. De son temps, pourtant, on jouait déjà le *Freyschütz* de Weber, rival de Rossini. Mais ce qui empêcha Stendhal de comprendre le maître allemand, ce fut le culte, outré jusqu'à la superstition, qu'il professait pour la voix humaine. L'orchestre doit se tenir avec elle dans les bornes d'une modeste conversation. Aussi Beethoven l'effraie, Mozart lui paraît souvent surchargé, le Rossini de la seconde manière en décadence, et Haydn, le bon Haydn lui-même, dont les vieux amateurs savourent les quatuors simples, obscurs. « Quelque « médiocre que soit le chanteur, dit-il, quand il est en scène « tout doit lui obéir et le suivre, non pas assurément par déférence pour sa personne, mais par respect pour l'oreille du spectateur. » Il se plaint que l'abus de la symphonie gêne la liberté du chanteur et l'oblige à suivre la mesure. Avec quel lyrisme célèbre-t-il les *fioritures*, les *scale brillate* et les *abandonnés* du castrat Veluti ! Quand ce chanteur termine son air sur une large note soutenue, « il est impossible, d'après Stendhal, qu'une femme « qui aime résiste à ce cri du cœur ». A cette admiration sans bornes, il y a deux causes, l'une qu'il reconnaissait, c'est l'incomparable beauté de la voix humaine et sa puissance d'expression, et l'autre, dont il se doutait à peine, l'impossibilité pour lui d'être ému par une mélodie sans paroles, c'est-à-dire sans indication pour son imagination et sa sensibilité qui n'étaient pas assez aiguës ou pas assez *musicales* pour s'abandonner et se livrer sans guide à la seule emprise des sons. Et voilà précisément le point faible du génie de Stendhal, si vivant, si précis, si tourmenté : la sécheresse, l'irréremédiable pauvreté de la vie profonde.

Cette adoration exclusive de la voix humaine ne permet

aucune description et aucun développement orchestral. Même dans l'oratorio il faudra que la mélodie chantée, à défaut de voix, par un instrument qui l'imité, se détache toujours nettement. Il parle ainsi du début de la *Création* de Haydn : « Les
« thèmes n'étant pas résolus, il n'y a pas de chant, par consé-
« quent, pas de plaisir pour l'oreille, par conséquent pas de
« musique. C'est comme si l'on demandait à la peinture de
« représenter une nuit parfaite, une privation totale de lumière.
« Une grande toile carrée, du plus beau noir, entourée d'un
« cadre, serait-elle un tableau? » Comparaison inexacte, car, dès qu'il y a sonorité, par cela même, la lumière joue ou, tout au moins la pénombre entr'ouvre ses mystérieux lointains. Et pour nous, auditeurs d'aujourd'hui, un thème qui tend à s'organiser, qui cherche à tâtons sa tonalité, accroche son rythme, rassemble ses parties constitutives, puis éclate largement, solidement, ou se fragmente, s'émiette, s'éteint et rentre lentement dans le silence d'où il s'était élevé; n'est-ce pas un drame, et peut-être le plus général et le plus poignant qui se puisse représenter ?

C'est que la musique, qui, sous l'influence italienne avait perdu tout son sens profond, est remontée aux sources vives des maîtres français du XVIII^e siècle et des allemands. Notre point de vue a totalement changé.

Si l'on admet avec Stendhal, et je crois cette proposition exacte, que *tout art est fondé sur un certain degré de fausseté*, ou d'une façon plus précise, avec Grimm, en forçant un peu le texte dont Stendhal s'est évidemment inspiré et en appliquant à la musique sa définition du poème lyrique, *une hypothèse particulière sous laquelle on s'engage à mentir*, nous verrons que l'hypothèse s'est, depuis cinquante ans, à peu près complètement renversée.

Pour Stendhal le compositeur devra mentir jusqu'au degré nécessaire pour donner le maximum de plaisir physique ; et comme la voix humaine en est le plus parfait agent, c'est pour la mettre en valeur et déployer toutes ses ressources que l'œuvre sera conçue et écrite. Pas de description ni de symphonie, ou tout au plus ce qui en est indispensable pour permettre au chanteur de se reposer, ou pour distraire l'attention de l'auditeur. La musique étant, toujours d'après lui, le *moins intellectuel* de tous les arts, toute action générale, toute tragédie proprement

dite, sera interdite à l'opéra. Il n'y faudra que des anecdotes dramatiques. Hypothèse étroite qui réduit toute œuvre théâtrale à quelques duos d'amour et quelques meurtres. Pour deux compositeurs italiens, *Pelléas et Mélisande* et *Tristan et Isolde* eussent été des sujets identiques, à airs d'amour et scènes de mort interchangeables.

Nous admettons, aujourd'hui, l'hypothèse exactement contraire à la précédente : la musique est pour nous le plus intellectuel de tous les arts. Par son imprécision même, elle est devenue la langue métaphysique par excellence. Le plaisir physique, nous l'éprouvons sans doute toujours, mais moins matériel, moins immédiat, plus délicat et plus caché. Une belle sonorité ne sert que d'enveloppe à une belle idée. Elle est la condition indispensable mais non plus unique de l'émotion ; nous demandons une raison de son existence, et ne la goûtons pas si elle est inutile. Il y a, au fond de nous-même, des replis, des cavernes secrètes où notre pensée n'ose pas s'aventurer seule ; il faut une allégresse hardie et un joyeux courage pour oser y jeter un regard. La musique nous guide à travers l'ombre qui nous déborde. Renan a noté dans la préface de ses *Drames philosophiques* cette évolution, l'une des plus caractéristiques de la mentalité contemporaine : « L'homme voit bien qu'il ne « saura jamais rien de la cause suprême de l'univers, ni de sa « propre destinée. Et cependant il veut qu'on lui en parle. « Une action dramatique vaut mieux pour mettre en saillie ces « doutes, ces demi-jours, ces audaces suivies de recul, ces « allées et venues de la pensée, que toutes les discussions arbitraires... La philosophie moderne aura sa dernière expression « dans un drame, ou plutôt dans un opéra ; car la musique et « les illusions de la scène lyrique serviraient admirablement à « continuer la pensée au moment où la parole ne suffit plus à « l'exprimer. »

Il faudra, pour réaliser une telle conception de l'opéra, de grands développements symphoniques. La parole chantée donne le schéma ; seule la symphonie exprimera l'inexprimable, là où les mots et la voix humaine sont impuissants.



On voit combien le point de vue de Stendhal se trouve renversé et ses opinions démodées. Mais, en cette matière comme ailleurs, l'auteur de la *Vie de Rossini* nous déconcerte par l'inattendu de ses vues. Toujours en deçà ou au delà de la vérité et de l'erreur, il nous égare à travers une infinité d'hypothèses contradictoires ; et dans une même page de l'un de ses livres, nous pouvons voir en lui un retardataire ou un précurseur. Nul critique n'a trouvé encore, depuis que l'on écrit sur lui, le lieu d'où nous apercevrons l'ensemble de cette âme complexe et divergente. On ne le peut observer que par un côté à la fois. Aussi, après avoir démontré qu'il fut le type de l'amateur de musique de son temps, pourrait-on, presque aussi bien prouver qu'il eut la prescience des évolutions futures de la musique au cours du XIX^e siècle. En vérité il faudrait, pour y réussir complètement, être plus stendhalien que Stendhal lui-même et analyser les textes avec une perspicacité prévenue. Mais sans tomber dans de telles exagérations, il me semble que, sur deux points, sa vision fut singulièrement aiguë et prophétique.

D'abord, ce critique, qui n'aimait pas la musique descriptive, a laissé échapper de sa plume cette note curieuse, à la page 46 de la *Vie de Rossini* :

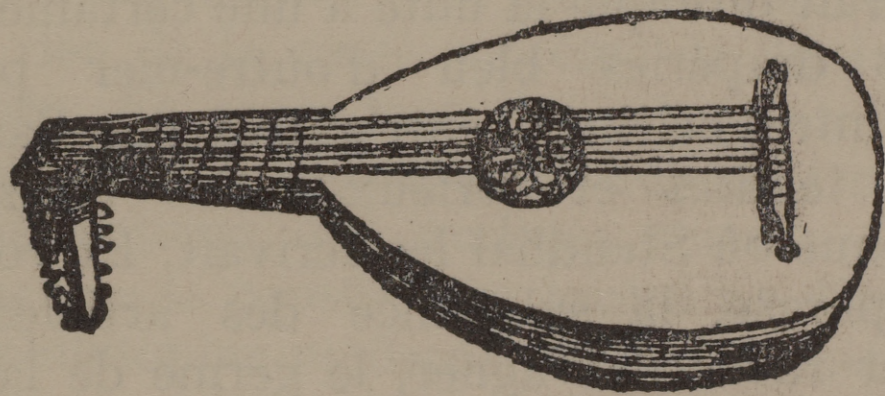
« On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec
« les grandes draperies bleu d'outre-mer prodiguées par
« plusieurs peintres célèbres, entr'autres par Caro Dolce, dans
« les sujets tendres et sérieux. » Ces mots étaient très hardis à l'époque où Stendhal les écrivait. Et voilà, déjà, dans cette petite phrase, la substance des articles fameux de Baudelaire sur Richard Wagner, le germe de la théorie de la *Concordance des arts*, qui devait donner naissance à tant d'œuvres absurdes, curieuses ou même de génie.

D'autre part, Stendhal a affirmé, et à plusieurs reprises :
« En musique le beau idéal change tous les trente ans. » Cette affirmation a l'air d'un paradoxe de causeur brillant, de sceptique beau parleur. Nul n'a prêté d'attention à cette boutade. Et voici que trente ans environ après cette prédiction, Wagner vient à Paris et que Théophile Gautier, Baudelaire, Gérard de Nerval, et après eux l'élite des esprits français, s'engouent prodigieusement pour les drames lyriques de cet étranger, que l'échec de *Tannhauser* même retentit profondément dans toute la musique française, et qu'après des traverses sans nombre

à la mode

tout le grand public suit cette impulsion. Et voici qu'un peu plus de trente ans, cette fois, après les premières tentatives d'invasion du maître allemand, au moment où les amateurs les plus éclairés commencent à se lasser de l'obscur grandeur du romantisme et de l'idéologie wagnérienne, une musique nouvelle, et bien française celle-là, portant à son maximum la *propreté* du chant, délicate et tragique, limpide et mystérieuse, les enchante, s'empare d'eux et les domine : *Pelléas et Mélisande* succède à *Tristan et Isolde*. La prophétie de Stendhal s'est rigoureusement accomplie ou plutôt, sa loi s'est vérifiée. Quelques-uns ne manqueront pas de dire qu'il n'y a, dans tout cela, peut-être, que l'effet du hasard. Et cependant, qui sait ?.....

ALEXANDRE ARNOUX.





UN ROMANTIQUE SOUS LOUIS-PHILIPPE ⁽¹⁾



DANS ce récent volume sur Berlioz, type accompli du romantique qu'il se donna la tâche d'étudier par le menu, M. Adolphe Boschot a réalisé mieux que jamais son système de critique biographique. Après avoir lu et relu l'admirable ouvrage qui stupéfie par l'abondance des faits et des déductions logiques, par les parallèles établis entre l'homme intérieur et son œuvre, l'homme extérieur et son temps, je me suis souvenu de la définition que donna de la critique un auteur moderne. Il l'appela « la police de la pensée ». Et je me dis avec une pointe d'envie — tout historien est si jaloux de pouvoir tirer des aveux aux morts ! — que le très bel écrivain d'*Un Romantique sous Louis-Philippe*, possède, à l'extrême, une âme objective de juge d'instruction, mais de juge d'instruction analyste qui s'embarrasse moins de mettre de la science dans ses synthèses, que de rechercher la vérité, fût-ce aux dépens de ses préférences personnelles.

Il est visible, en effet, que M. Boschot, berliozien, pourrait fort bien passer, aux yeux de beaucoup de gens, pour un ennemi du « génie incomplet » que fut le disciple de Lesueur. Contre cette accusation possible il faut s'élever tout d'abord. La critique, comme l'entend notre distingué confrère, relève autant de la biologie que de la psychologie. Traiter d'un homme

(1) Plon, Nourrit et Cie, éditeurs.

et de son œuvre, c'est travailler sur une matière organique et des éléments psychiques, c'est disséquer le corps et démonter l'appareil cérébral, c'est faire disparaître toute trace de fard sur le visage du sujet et dégrimer totalement sa conscience, c'est mesurer dans leur sincérité relative les passions qui l'ont tourmenté, c'est révéler le but de telle action boîteuse, la nécessité de tel mensonge ou l'ingénuité de telle confiance. Un système aussi rigoureux n'admet aucune demi-mesure : tout ce qui est déterminatif de l'individu ne saurait être éliminé. D'ailleurs, les demi-dieux à qui l'on arrache le masque se rapprochent de notre pauvre humanité ; malgré leurs verrues et leurs tares nous les aimons parce qu'ils deviennent nos miroirs vivants.

Donc, M. Adolphe Boschot aime Berlioz, cela est bien certain, et j'en trouve la preuve dans le soin même qu'il apporte à faire saillir l'anormalité de sa nature et de ses gestes.

Il ne va pas jusqu'à prétendre que son héros, dolichocéphale roux, devait être forcément un homme d'initiative et d'énergie et que ses yeux bleus annonçaient les triomphes, mais il nous démontre clairement que le Jeune-France fut le très habile Maître Jacques de sa destinée, l'agent actif de ses avatars et que la collaboration de sa personnalité tapageuse avec une élite révolutionnaire produisit des résultats inespérés, si l'on tient compte surtout du manque d'éducation artistique qui fut le défaut de son talent et peut-être aussi la raison de son orgueil.

On peut affirmer que l'auteur a saisi la causalité de tous les événements de la vie du compositeur. En le soustrayant aux pseudo-biographes dont les vues d'ensemble trop bornées et le parti pris avaient laissé subsister maintes erreurs de détail, il l'a replacé dans son vrai milieu, lui a rendu ses aptitudes, fait ressortir son principe individuel basé sur l'égoïsme, et s'il n'a pas dissimulé les orviétans étalés dans les boutiques romantiques, c'est que son impartialité le lui défendait.

Certes Berlioz peut paraître un modèle bien singulier, dont l'originalité superficielle est faite de tics. Il n'en est pas moins vrai qu'il résume tout l'essentiel du Romantisme et son peintre aurait pu lui appliquer ces paroles de Montaigne : « Chacun regarde devant soy, moy je regarde dedans moy, je n'ay affaire qu'à moy ; je me considère sans cesse, je me contrerolle, je me

goûte. Les autres sont toujours ailleurs, s'ils y pensent bien, ils sont toujours avant. Moy, je me roule en moy-même ».

Nous avons quitté le pensionnaire de la Villa Médicis au lendemain de son faux suicide ; nous le retrouvons grisé de son retour à la vie, sur la plage de Nice, faisant des projets musicaux, caressant un désir de travail qui n'aboutira pas tout de suite. Ayant regagné Rome, il termine son *Mélologue*. « Au vrai, dit M. Boschot, cet étrange amalgame de compositions les plus diverses et de tirades empruntées par Berlioz à son thesaurus passionnel, ne peut guère être goûté en tant qu'œuvre d'art. Mais aucun document n'est plus curieux, plus instructif. Détachée du héros romantique, l'œuvre est morte. Rattachée à lui, elle vit de son âme même ; elle nous donne une série de reflets immédiats, de gestes et de cris réflexes, où nous pouvons découvrir plus que l'auteur, c'est-à-dire l'homme ».

Nous voyons alors, jour par jour, se dévider la période d'exil du héros fashionable. C'est l'école buissonnière aux cascades de Trivoli, ce sont des rêveries parmi les ruines, de galantes entreprises à Subiaco, des danses avec les belles filles de l'endroit, tout un poème voluptueux où le littérateur-peintre a fait revivre joliment les paysages italiens.

Lorsqu'ayant travaillé peu, mal, constamment en retour sur soi-même, Berlioz, l'esprit fouetté par la brillante réussite de *Robert le Diable* et écoeuré des stagnances de l'Ecole, quitte Rome pour regagner Paris, coûte que coûte, il s'arrête au pays natal et cinq mois durant y souffre de la banalité quotidienne. Combien délicieux les croquis provinciaux où l'auteur a eu la coquetterie de faire refleurir le style suranné d'alors ! Bientôt, voici Novembre et c'est Paris où, par le fait de l'obéissance à des désirs non périmés, l'ancien logement d'Harriett Smithson devient celui de Berlioz. Un mois plus tard, le jeune musicien qui la veille, avait scandalisé le bourgeois avec son *Mélologue* déclamé par Bocage, se fait présenter à l'actrice anglaise et, de suite, des liens mystérieux s'établissent entre ces deux êtres si dissemblables : elle, puissante, toute en chair ; lui, maigre et tout en nerfs.

Il faudrait des pages et des pages pour analyser les mille incidents qui précèdent le mariage de Berlioz et le suivent. A la suite d'échecs renouvelés, Ophélia résiste à son amoureux byronien, mais lui veut l'épouser. Il expose ses projets à sa famille

d'où malédictions de celle-ci. Alors ce sont des sommations respectueuses, des scènes d'amour et de chagrin fou, la préparation d'un bénéfice double, la chute d'Harriett qui se casse la jambe, le souci pour le musicien de partir en Allemagne, sa volonté d'échapper à cette obligation, etc. Suivent des mois de lutte, d'efforts vains, de manœuvres politiques pour aboutir à un nouveau drame. Miss Smithson s'est reprise, elle refuse de se laisser épouser... Alors Berlioz s'empoisonne. Heureusement que la réconciliation est un antidote en pareil cas.

En Octobre 1833 le couple bizarre est marié. D'admirables pages peignent l'unique année de réel bonheur qu'aura vécue Berlioz. Combien délicieuses les descriptions de Montmartre où villégiaturent les jeunes mariés en attendant la venue d'un enfant et comme l'analyse d'*Harold en Italie* montre bien l'homme dans le musicien !

Devenu forçat du feuilleton, — journaliste-né, le jeune Prix de Rome devait vivre de sa plume — il travaille lentement au *Benvenuto Cellini* qui lui ouvrira les portes de l'Opéra. Et nous arrivons au *Requiem*, « à cette œuvre bigarrée, parfois violente, théâtrale, jamais vulgaire, ni plate, ni froide ; jamais inexpressive ».

A propos de l'exécution de ces « fugues sonores » où le compositeur « a mis son génie pittoresque et son âme même » M. Boschot ne veut pas qu'Habeneck ait pris tranquillement sa prise de tabac, au moment même où toutes les trompettes du jugement dernier allaient retentir. Comme on ne sait rien d'exact à ce propos, et comme l'invraisemblable peut avoir été vrai de la part du grincheux souvent inconscient qu'était Habeneck, j'estime que la tabatière ne devait pas devenir l'objet d'un leitmotiv tendancieux et laissant tout en suspens. Il faut qu'une tabatière soit ouverte ou fermée.

Mais ce n'est là, de ma part, qu'une simple critique de détail car, à partir de la chute de *Benvenuto* mon admiration ne fait que grandir. M. Boschot a su démêler les raisons de cette chute, c'est-à-dire l'absence du public prouvée par les chiffres et il intéresse infiniment en mettant à nu la détresse de Berlioz, le chantage organisé par Janin, le don de 20.000 francs fait par Paganini qui achetait ainsi tout une presse hostile. Et que dire de l'étude vraiment sans rivale qu'il fait de *Roméo et Juliette*,

si ce n'est qu'elle lui assurera les suffrages unanimes de la plus sincère admiration ?

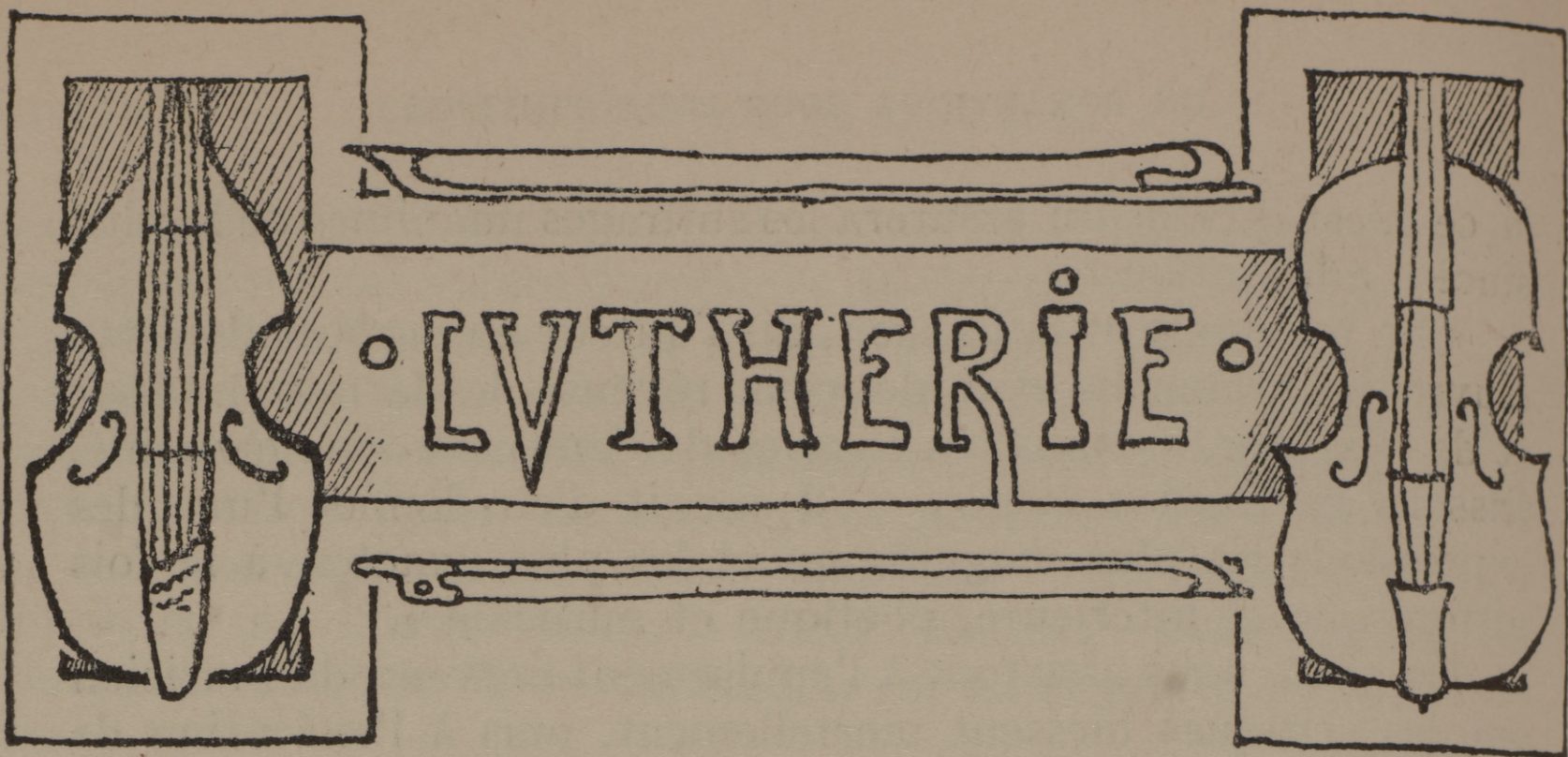
« La tendresse et la passion, dit l'auteur en parlant de cette œuvre, la mélancolie et la douceur rêveuse, les larmes du désir et de l'amour, — tous ces frissons de l'éternelle âme humaine, frissons de Berlioz même, — il venait d'en donner l'une des expressions les plus magnifiques et les plus exactes, à la fois pittoresque et intérieure, poétique et musicale ».

En 1840, nous assistons à l'épuisement nerveux du musicien que les critiques blessent mortellement, puis à l'exécution de la *Symphonie funèbre et triomphale*, exécution où le grotesque coudoie le tragique et voici que commencent à se dérouler des années mystérieuses, des années remplies de douleur secrète, à cause de la terrible jalousie d'Harriett, des années de labeur sans issue où l'arrangement du *Freischütz* précède un « volcanisme » produit par la *Vestale*, où son dégoût de tout, même de sa femme, l'amène à vouloir tromper son propre cœur et le met aux mains de la jolie Recio, chanteuse médiocre, où enfin, déprimé, inquiet, il songe à fuir un milieu asphyxiant et regarde vers l'Allemagne. Lorsqu'il s'évade, à la suite de mille tribulations, il n'échappe pas à cette Marie Recio et, comme le dit fort bien l'auteur, commence déjà pour Berlioz le crépuscule d'un Romantique.

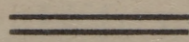
Que de détails heureux j'ai dû négliger ! Un si rapide exposé ne saurait rendre les beautés de ce livre qui n'est pas seulement de l'histoire, mais aussi de la forte littérature. Dans une langue heureuse et qui fait image, en usant de procédés bien personnels M. Boschot ne laisse jamais dans l'ombre la moindre particularité de la physionomie de son héros. Poussant son besoin de vérité jusqu'à la minutie, il donne aux dates une signification capitale et toujours précise et l'on pourrait dire que sa psychologie est chiffrée.

L'intérêt constant fait de cet ouvrage un roman d'action dont aucune partie ne saurait être négligée ; dans son ensemble *Un Romantique sous Louis-Philippe* constitue une œuvre d'art qui devient un exemple. C'est le plus bel éloge qu'on en puisse faire, car il est temps vraiment de ramener la critique à l'analyse des faits et des individus, à la peinture des actes privés qui sont les reflets de la pensée créatrice.

MARTIAL TENEO.



L'HYGIÈNE DU VIOLON



CONSEILS PRATIQUES SUR L'ENTRETIEN DES INSTRUMENTS A
ARCHET EN VUE DE LEUR CONSERVATION

PREMIÈRE CAUSERIE



ES bonnes gens et les poètes disent : « le violon a une âme ». Les virtuoses pensent autrement ; ils prétendent à une gloire sans partage et s'ils s'octroient volontiers une âme et une âme supérieure à celle du reste des humains, ils n'admettent sous ce vocable quand il s'agit de leurs violons que le bout de bois reliant la table au fond. Ils abusent même de la connaissance qu'ils ont de cet organe mobile qui règle tout l'édifice sonore, pour lui imposer de nombreux et souvent stériles déplacements. Cependant, si captivés qu'ils soient par leur propre personnalité, ces artistes voient dans le compagnon obligé de leur carrière quelque chose de plus qu'un outil semblable au piano, au piston ou à la clarinette. Le plaçant en dehors et au-dessus de la foule des autres instruments, ils lui attribuent une certaine individualité dont ils profitent, pour lui imputer en retour la plus grande partie de leurs propres défaillances ; il est le bouc émissaire de tous les péchés d'Israël. Ont-ils été inférieurs à eux-mêmes par suite d'un manque de dispositions à un moment donné, devant le public ? Ce dernier a-t-il témoigné moins d'enthousiasme que d'habitude à leur égard ? Il n'est pas

rare de les entendre accuser leur instrument et le rendre responsable de leur mauvaise fortune. — Moni est capricieux, dit l'un. — Mono craint l'humidité, dit l'autre. — Sur mon.....us, quand le temps va changer, impossible de réussir le staccato, et deux notes ne sortent, pas dit un troisième.

C'est ce qui explique les fréquentes transactions, joie des marchands, dans ce marché de la lutherie, que l'on pourrait, sans exagération, appeler la traite des noires et des blanches du domaine musical.

Les instruments à archet ne méritent à vrai dire « ni cet excès d'honneur, ni cette indignité » ; ils n'ont pas d'âme dans le sens voulu par les poètes, et leur responsabilité est plus limitée que ne le prétendent les virtuoses. Il est pourtant indéniable qu'ils sont extrêmement sensibles aux influences climatiques, et cela ne peut surprendre celui qui les sait composés de matériaux exclusivement tirés du règne végétal (bois) et du règne animal (colle, cordes).

Ces éléments conservent jusqu'à leur destruction complète la propriété d'accuser par un changement d'état particulier à chacun d'eux les moindres variations atmosphériques, propriété que possèdent à un degré infiniment moindre les minéraux. Ils sont donc doués d'une vie obscure, si l'on peut dire, qui leur reste de leur origine respective, et n'est-ce pas en utilisant une telle sensibilité que le physicien construit à l'aide d'un seul cheveu l'instrument météorologique appelé hygromètre ? Aussi voyons-nous les violonistes redouter avec raison, et pour leur réputation et pour leur instrument, le séjour sur les bords de la mer, ou les voyages dans certains pays chauds et humides.

De même que nous sommes dans la nécessité de vivre avec nos propres infirmités, il nous faut accepter celle de nos violons, et si une hygiène rigoureuse et appropriée à notre tempérament nous met à l'abri d'une foule d'indispositions auxquelles nous sommes tous plus ou moins sujets, nous pouvons, par des pratiques rationnelles, soit générales, soit particulières à telle nature d'instrument, limiter les malaises de nos violons, réduire à leur minimum ce que les virtuoses, et à leur exemple les amateurs, appellent des caprices, et même souvent les guérir d'affection chroniques, sans être obligés de les soumettre à des traitements héroïques... qui ne sont pas toujours pratiqués par des héros.

Un vieux préjugé veut que la meilleure manière de conserver un violon soit de le suspendre à un mur bien sec, à l'abri des rayons du soleil. On prétendait même naguère (quelques-uns ont conservé cette croyance) que c'est ainsi que les antiques, ont acquis quelque peu de leur excellence, et on indiquait comme complément esthétique de ces qualités d'acoustique le beau *dégradé* qui forme de si charmants effets de lumière sur le vernis du fond, ainsi que l'usure de la partie postérieure de la volute.

Il est probable que de tout temps on a accroché des violons aux murs, ce qui n'est, somme toute, pas plus ridicule que d'y accrocher des assiettes, mais cela ne fut jamais une pratique courante.

Les belles caisses des XVII^e et XVIII^e siècles, recouvertes de cuirs gaufrés et dorés au petit fer, ornées de fermoirs ciselés, en bronze doré ou en argent, confortablement capitonnées à l'intérieur de velours soie vénitien, ainsi que les caisses plus légères, plus portatives, moins riches, à l'usage des musiciens professionnels, moins riches eux aussi, qui sont parvenues jusqu'à nous, en font foi.

Ces dernières, infiniment plus nombreuses, nous expliquent la raison du *dégradé* auquel on attache tant de prix, et surtout de ces blessures imprévues et pittoresques que tout violon ancien qui se respecte doit glorieusement porter. De tels étuis pour transporter les violons en ville étaient relativement légers et pratiques, mais les instruments y étaient fort mal logés. Généralement non capitonnés à l'intérieur, n'épousant pas les formes du violon, on y enfilait ce dernier la tête en avant, puis l'archet à son côté. L'instrument n'étant pas maintenu subissait une série de frottements contre les parois à chaque mouvement du porteur, et pendant le transport avait lieu le premier conflit entre le violon et l'archet, en attendant celui de la salle des Concerts.

Ainsi s'est produit en partie ce beau *dégradé* qui fait l'admiration des connaisseurs. Le reste est venu sous d'autres influences, comme nous le verrons tout à l'heure.

On peut ajouter que les vieux violons français et allemands ont été secoués de la même manière et tout autant que leurs congénères d'Italie et que cela ne les a guère bonifiés, ce qui ferait dire à un logicien que le traitement des nationalités ne saurait être uniforme.

D'autres frottements sont venus achever ce *dégradé* et lui donner son dernier lustre.

Si, pour le violoncelle, les places où l'on constate l'usure s'expliquent aisément par le contact des jambes et les incursions de la main gauche, il n'en est pas de même du violon.

Comment expliquer chez les anciens instruments d'Italie cet énorme triangle qui couvre parfois presque tout le dos ? Ces places dépouillées sur la table à *droite* et à gauche du tire-cordes et enfin cette dégradation qui va souvent jusqu'à l'usure profonde du bois sur le côté droit de la volute ?

Pour avoir la clef de cette petite énigme il suffit de se reporter aux temps anciens.

En Italie, une grande partie des violonistes a de tout temps joué en tenant l'instrument appuyé à plat sur la poitrine, comme nos modernes « pifferari ». C'est ainsi que s'est achevé le triangle commencé dans la caisse. Quant au *dégradé* de la table, à *droite* du tire-cordes, il faut savoir que jusqu'au commencement du XIX^e siècle, il n'existait aucune règle pour tenir l'instrument. Les uns appuyaient le menton sur la droite de la table, d'autres sur le tire-cordes, d'autres enfin, comme nous le pratiquons aujourd'hui, sur le côté gauche. La mentonnière n'était pas inventée (elle date de Spohr), et le menton marquait rapidement sa place sur l'épiderme tendre des vernis italiens.

J'ajouterai que la forme des vêtements était très défavorable à la tenue de l'instrument. Aussi, les violonistes des temps passés auraient-ils crié au miracle, s'ils avaient vu nos virtuoses modernes s'accorder de la main gauche pendant les pauses et les silences, en maintenant leur violon dans sa position, et ils n'auraient pas pu en croire leurs yeux, s'ils avaient été témoins du petit tour de force, inconnu de Paganini, qui consiste à abandonner complètement le violon pour tendre l'archet ou tourner la page au pianiste, et à faire tenir par la seule pression du menton ledit violon dans sa position horizontale. La coupe de nos vêtements modernes favorisée par une bonne mentonnière, et un coussin sphérique, placé sous le revers de l'habit, suffisent pour opérer le miracle.

Nos ancêtres, eux, que faisaient-ils pour s'accorder ? Ils appuyaient la volute de leur violon contre un meuble, un pupitre, le dos d'une chaise, et par ce moyen aussi disgracieux que sûr, mettaient en mouvement les deux chevilles de gauche.

J'ai vu un Amati superbe, au demeurant bien conservé, dont la tête était littéralement usée du côté droit par suite de cette pratique.

Il nous reste maintenant à savoir s'il est plus favorable à un violon d'être accroché au mur, suspendu dans une vitrine ou calfeutré dans une caisse.

Il est bien entendu, à moins d'indication contraire, que tout ce que nous allons dire dans la suite sur le violon s'appliquera également à l'alto et au violoncelle.

Vous est-il arrivé d'accrocher un violon au mur dans le but d'orner votre appartement ? Afin de jouir plus complètement de la vue d'un antique pour lequel vous avez de la prédilection ? Pour l'avoir facilement sous la main sans être obligé de passer par le petit ennui de le déballer d'une caisse plus ou moins difficile à manier ; ou enfin, en vue de la conservation de ses qualités, sinon de son amélioration ? Vous avez dû remarquer qu'il se comportait toujours, quelles que fussent sa nature et son origine, de la façon suivante : d'abord il perdait rapidement l'accord avec des écarts très sensibles, puis, dans un bref délai, les cordes sautaient l'une après l'autre dans l'ordre suivant : mi, la, sol, ré. Cette dernière corde elle-même qui ne se brise jamais sur les instruments pourvus de caisses, et qu'on est obligé de changer quand elle est usée par le jeu, finissait par se rompre à son tour.

Si entre temps il vous est arrivé de jouer l'instrument, vous avez constaté qu'il était devenu revêche et réfractaire, que la quatrième corde produisait un son de ferraille, que les autres tenaient mal l'accord, et qu'en un mot il avait changé à son désavantage. Il vous a fallu le manier un certain temps, faire quelques gammes, exécuter un certain nombre de traits, pour le chauffer comme on dit en terme de métier, et lui rendre la limpidité de son timbre avec sa facilité de jeu.

L'expérience vous a donc démontré qu'il n'y a rien de plus funeste aux instruments à cordes que d'être exposés ainsi, quelle que soit la disposition du lieu. Les appartements habités les plus confortables, où le chauffage est modéré en hiver, où l'aération se fait en toutes saisons, ne sont pas à l'abri de ce reproche ; à plus forte raison les maisons dotées de calorifères et les locaux humides dans lesquels le désastre devient rapidement complet comme on le verra tout à l'heure. Pendant les

longs mois d'hiver, en présence du chauffage artificiel, l'air se dessèche, il dessèche aussi les cordes, les rend fragiles, le fil métallique qui entoure la quatrième devient indépendant du boyau et produit le bruit de ferraille dont nous venons de parler ; cet air trop sec dessèche aussi le bois, et lui donne la tendance à produire un son rauque et voilé. Puis quand on aère l'appartement, sous l'invasion brusque de l'air froid, bois, vernis, cordes, colle, tout se contracte subitement, pour reprendre bientôt, sans aucune gradation, un excès de dilatation et de sécheresse. Le passage aussi brutal du chaud au froid et réciproquement ne peut que rendre les instruments rebelles à l'archet.

Supposons maintenant un lieu humide, non chauffé. Alors le cas devient rapidement plus grave. L'humidité ramollissant la colle, peu à peu le manche, sous la sollicitation des cordes, vient en avant, le renversement diminue, la touche se rapproche de la table, le chevalet paraît trop haut et le violon devient injouable. Il arrive même que le manche finisse par se détacher complètement du tasseau contre lequel il était collé.

Quoique l'été soit moins nuisible, le contraste des journées étouffantes avec la fraîcheur des nuits, les orages subits, en un mot le jeu changeant de l'état atmosphérique, tout cela n'est pas favorable à la santé des violons.

Ces inconvénients peuvent être évités en tenant l'instrument dans une caisse convenablement confectionnée. Lorsque vous en sortez votre violon, s'il est sain et de bonne constitution, lors même que vous ne l'auriez pas touché de quinze jours, il est à peu près d'accord, et peu de chose suffit pour le mettre en état d'être joué. La chanterelle seule a pu sauter, ce qui arrive généralement lorsqu'il y a de grandes perturbations barométriques. Ainsi enfermé, l'instrument a ressenti le minimum d'influences étrangères.

Quelle est la meilleure caisse ?

Celle d'abord dont l'extérieur est en bois verni ou recouvert de peau. C'est le plus parfait isolateur. Méfiez-vous des caisses de métal recouvertes de maroquinerie. Le métal attire toujours l'humidité. Quant à l'intérieur, il doit être garni d'un tissu moelleux. La laine est excellente pour les instruments que l'on manie journellement. Mais pour ceux que l'on ne joue pas régulièrement ou que l'on garde comme objets de collection,

le velours ou la peluche de coton et de préférence celle de soie sont ce qu'il y a de mieux, car ces tissus sont réfractaires aux vers si avides de la laine.

On a abandonné dans ces dernières années les anciennes caisses dites françaises en faveur d'étuis-formes soi-disant élégants, plus faciles à transporter. Si vous avez un instrument de prix, ne sacrifiez pas à une fausse élégance et ne craignez pas de le loger dans une caisse robuste, capable de résister aux chocs, et assez épaisse pour le protéger contre les intempéries.

Peu de personnes accrochent aux murs des violons crémonais de grande valeur, et la majorité des amateurs ou collectionneurs les installent dans des vitrines à l'instar des musées.

Il est aisé de déduire de ce que nous venons d'apprendre que si la vitrine protège les instruments dans une certaine mesure, elle ne peut pas valoir la caisse qui est efficace. La vitrine est, de plus, coupable d'un genre de méfait qui lui est propre : la décoloration du vernis.

On a en effet constaté que l'exposition à la lumière est la perte du beau coloris des anciens vernis italiens. La décoloration est générale lorsque les instruments sont exposés de manière à recevoir la lumière de tous côtés. Cela a dû arriver à certains Crémone qui passaient pour très colorés il y a un peu plus d'un demi-siècle, et que nous connaissons pour être d'une teinte très atténuée. Elle est partielle lorsqu'une des deux faces reçoit seule la lumière. Des auteurs, peu au fait, ont écrit à ce sujet que quelques maîtres-luthiers anciens avaient pour habitude de vernir la table ou le dos de leurs instruments d'une teinte plus claire que le reste.

Un tel ensemble de faits nous porte à considérer comme logiques les pratiques que j'ai vu observer par les violonistes expérimentés et qu'il est bon de suivre.

Il ne faut jamais jouer dans un salon ou dans une salle de concert sans avoir préalablement laissé à son instrument le temps de subir l'influence de la température ambiante, faute de quoi l'exécutant sera dans l'obligation de rectifier à chaque instant l'accord de son violon pendant toute la durée du morceau. On sait combien l'instabilité de l'accord est désagréable à l'auditeur et préjudiciable à l'artiste qui ne reste plus le maître de ses moyens, préoccupé qu'il est par la nécessité de guetter les silences et les repos pour donner au hasard un tour de cheville.

Une pratique ayant pour but de ménager la chanterelle, consiste à baisser cette dernière au moment de remettre son violon dans l'étui après avoir fini de jouer. J'ai remarqué que cela n'empêche pas cette corde de se briser si elle est prédestinée à une fin prématurée, et cela arrive généralement lorsqu'on la tend de nouveau. Cette habitude a encore pour résultat de déséquilibrer l'instrument.

Si l'on veut qu'un violon soit jouable, il faut le maintenir le plus possible constamment accordé. Grâce à la pression des cordes, l'instrument conserve cet équilibre qui lui assure la stabilité de l'accord et exalte en même temps les qualités sonores dont il est doué. Cette pression formidable des cordes qui passe pour la grande destructrice des instruments à archet leur procure l'énergie vibratoire sans laquelle le sonorité n'a ni volume ni beauté.

Un violon qui n'a pas été joué depuis longtemps et qui est resté dégarni de cordes, si on le monte, même avec des cordes ayant servi, ne tient pas l'accord et pendant un certain temps reste inférieur à lui-même au point de vue de la sonorité.

On peut citer à ce propos l'aventure arrivée à Sivori. Appelé à se produire dans un concert à Gênes, je ne sais plus dans quelle circonstance, la municipalité de la ville lui avait demandé de jouer sur le violon de Paganini, religieusement conservé dans une vitrine du musée, et auquel on n'avait pas touché depuis des années. Le jour du concert, Sivori monta le Guarnerius avec soin, puis il voulut s'en servir pour la répétition. Il s'aperçut bien vite qu'il n'en pourrait rien tirer de bon ; le fameux violon ne tenait pas l'accord et la sonorité était détestable. Il ne dit rien, mais le soir, devant le public, il se produisit sur son propre instrument, et obtint un immense succès auquel vint s'ajouter l'illusion d'entendre de nouveau résonner le « Canon » de Paganini sous les doigts de son unique et célèbre élève.

Lorsqu'on veut se servir d'un violon qui n'a pas été joué depuis longtemps, on est assez déçu de constater qu'il a perdu toutes ses qualités. Cette infériorité n'est que momentanée ; une fois monté et joué, il redevient ce qu'il était auparavant dans un délai généralement assez court, qui peut varier de quinze jours à un mois. Il arrive fréquemment que le possesseur

d'un beau violon, ignorant ce fait, s' imagine qu'il a besoin d'une réparation et l'envoie chez le luthier. Inutile d'ajouter que si ce dernier est intelligent, il n'y touche pas, à moins d'y constater une tare matérielle.

La rupture d'une corde suffit pour changer l'équilibre d'un instrument et c'est seulement quelques minutes après le remplacement de la corde brisée que l'équilibre primitif se rétablit.

Ces phénomènes ont donné naissance au préjugé si répandu qu'un violon perd ses qualités s'il cesse d'être joué, et que, par contre, il en acquiert de nouvelles par un usage ininterrompu. Aussi voit-on fréquemment des possesseurs de splendides Crémone demander à des élèves, voire même à des artistes, le service de les jouer. Les imprudents ! Indépendamment des accidents auxquels les violons sont fatalement plus ou moins prédestinés, surtout quand ils se trouvent entre les mains de personnes négligentes ou maladroites, on peut affirmer qu'un Crémone ne gagne pas, et qu'au contraire, il perd à être joué, surtout quand il devient le cheval de bataille d'un artiste professionnel qui l'use littéralement.

Il y a longtemps que les instruments anciens sont arrivés à leur point culminant, et presque tous déclinent à la place de progresser. Il est même prodigieux qu'ils aient vécu si longtemps, et la longévité de ces Mathusalem qui ont vu naître et disparaître tant de générations d'instruments chanteurs, frappeurs, gratteurs ou siffleurs, n'est pas la moindre des particularités merveilleuses qui les caractérisent.

Voilà pourquoi les instruments italiens de grande sonorité deviennent de plus en plus rares, et sont recherchés par les virtuoses désireux d'être entendus dans nos grandes salles de concerts.

Ce que je dis des instruments anciens s'applique aussi dans une certaine mesure aux instruments neufs, à condition qu'il soient excellents. Un instrument neuf a besoin d'être joué pendant quelque temps, non parce que le jeu lui procure des qualités, mais parce qu'étant journellement manié, constamment tenu d'accord, il a la tension nécessaire pour établir l'équilibre de toutes ses parties.

A partir de ce moment le violon ne gagnera plus. J'ai la conviction que les instruments des anciens luthiers italiens

étaient aussi bons, si ce n'est meilleurs, qu'ils ne le sont de nos jours, et cela dans les premières années qui suivirent leur fabrication.

Possesseurs de bons violons, gardez-vous de les donner à jouer, et rappelez-vous que le célèbre collectionneur Labitte formulait judicieusement cette idée quand il disait, non sans courage, que « les virtuoses sont les plus grands ennemis des violons ».

En conclusion, M. de la Palisse ajouterait :

« Voulez-vous un moyen préventif, sûr, de conserver vos violons ? Ne les prêtez jamais ».

Au début de cette causerie, j'ai beaucoup parlé de l'humidité et de ses méfaits. Pour épuiser la question, un dernier conseil : Ne vous hâtez pas d'enfermer votre violon dans son étui après vous en être servi. Posez-le d'abord pendant quelques minutes sur un meuble, quel qu'il soit, excepté une chaise, laquelle risquerait d'être choisie par une personne myope ou distraite.

— Pourquoi cette pratique ?

— Lorsque vous jouez et que l'âme noyée dans l'idéal, planant au-dessus du monde terrestre, vous interprétez les diverses inspirations des maîtres les plus vénérés, ou peut-être les vôtres, sans que vous vous en doutiez, votre haleine se condense prosaïquement sur la table du violon en une buée fatale au vernis, et pénètre dans l'intérieur à travers les ouïes. Si vous empêchiez cette humidité de s'évaporer en enfermant aussitôt le violon dans sa caisse chaque fois que vous cessez de jouer, elle finirait à la longue par imprégner les fibres du bois, et les amollir au point de gâter entièrement l'instrument. A votre grand étonnement vous verriez ce dernier décliner de jour en jour, atteint d'une maladie de langueur dont vous ne soupçonniez pas l'origine.

LUCIEN GREILSAMER.

(A suivre.)





NOTES JURIDIQUES

UNE ATTEINTE AUX DROITS DES COMPOSITEURS

Le compositeur de musique a sur son œuvre un droit absolu et exclusif. Aucune exécution publique ne peut avoir lieu sans son consentement — et cela sans distinction, même si l'exécution est gratuite, même si elle est organisée dans un but de bienfaisance — Tel est le principe admis sans conteste. Tel est le principe qu'il faut défendre énergiquement contre tous ceux qui voudraient y porter atteinte. L'exercice du droit d'exécution constitue en effet le mode d'exploitation le plus rémunérateur des œuvres musicales, puisque le compositeur est maître de n'accorder son autorisation d'exécuter que moyennant une redevance (1); et cette source de revenus doit demeurer intacte sous peine de rendre misérable la situation déjà peu lucrative des musiciens. Or ce principe du droit d'exécution subit une restriction assez généralement ignorée des compositeurs eux-mêmes et qui cependant leur cause un très grave préjudice. Cette restriction que rien ne saurait justifier a été, depuis quelques années, établie en faveur des Sociétés musicales. Voici dans quelles conditions

(1) En fait, le plus souvent, sinon toujours, l'autorisation d'exécuter est accordée au nom des compositeurs par la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique, qui perçoit les redevances pour leur compte. Mais cela ne change rien au principe car la Société en question n'agit que comme mandataire représentant les compositeurs dans les relations avec les entrepreneurs d'exécutions publiques.

En 1888, un de nos honorables députés donna le jour à une proposition de loi, par laquelle il affirmait à la fois son immense amour pour le peuple et son profond mépris pour les principes de la propriété artistique. La loi proposée avait pour objet d'exempter du paiement des droits d'auteurs, dans tous les cas d'exécutions ou d'auditions gratuites, les sociétés musicales populaires. Grâce à elle, l'art de la musique allait être vulgarisé, et prendre un essor considérable ; grâce à elle, les œuvres les plus admirables de nos compositeurs allaient désormais être exécutées librement par les orphéons les plus pauvres, les fanfares les plus misérables. Les compositeurs étaient bien un peu malmenés dans l'affaire : on les dépouillait tout simplement de leur droit d'exécution. Mais c'était évidemment là un détail sans importance ; et la vulgarisation de l'art valait bien qu'on leur imposât un léger sacrifice.

Quoi qu'il en soit, cette géniale proposition sommeilla dans un juste oubli durant plusieurs années, jusqu'au jour où un autre honorable député vint la tirer de l'ombre où elle se cachait. Plus habile que son devancier, il parvint au moyen de quelques phrases définitives sur la vulgarisation de l'art et l'adoucissement des mœurs par la musique, à entraîner le vote de la Chambre. Heureusement les vieux messieurs du Luxembourg surent résister au funeste entraînement. Grâce à eux, la propriété artistique demeurait indemne.

Cependant cet échec ne fut pas aussi complet qu'il aurait dû l'être. Le sort des Sociétés musicales populaires sembla tellement digne d'intérêt qu'une commission extra-parlementaire fut nommée pour étudier le bien-fondé de leurs doléances. Elle se mit en rapport avec le syndicat de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique ; et après de longues discussions, un accord fut conclu en ces termes :

« Le Syndicat de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique autorise les sociétés orphéoniques (Chorales, fanfares, harmonies), à exécuter les morceaux du répertoire de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique dans toutes leurs auditions *publiques et gratuites*, c'est-à-dire ne donnant lieu à aucune recette directe ou indirecte, moyennant une redevance annuelle, à titre de droits d'auteurs, de 1 franc par société. »

Ainsi, le principe était sauvegardé : la Société des Auteurs

Compositeurs et Editeurs de musique restait maîtresse d'autoriser les exécutions moyennant une redevance. Mais cette redevance était ridicule et le régime établi au profit des sociétés musicales populaires constituait une véritable dérogation au droit commun, dérogation illicite et injuste qui frustrait les compositeurs d'une grande partie de leurs revenus.

Dès que cette convention fut signée, de nombreuses contestations surgirent, relatives à son interprétation. On discutait notamment la question de savoir quelles exécutions devaient être considérées comme *gratuites* ; on se demandait ce qu'il fallait entendre exactement par : *recettes directes* et *indirectes*. Aussi la question fut-elle examinée à nouveau et les points contestés définitivement fixés d'un commun accord entre le ministre et le syndicat de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique.

Malheureusement l'interprétation définitive qui est contenue dans une circulaire ministérielle du 1^{er} décembre 1901, aggrava encore la situation du Compositeur d'une manière aussi injuste que maladroite.

Il y est dit notamment ceci :

« Seront considérées comme recette indirecte :

« 1^o Les souscriptions à un ou plusieurs concerts par des personnes étrangères à la société musicale, ainsi que les souscriptions à plus de deux places par concert par les membres de ladite Société. »

.

Donc, n'est pas recette indirecte la souscription à deux places par concert par chaque membre de la Société. Et ainsi, grâce à cette circulaire, on arrive à ce résultat assez bizarre qu'une Société musicale, peut donner, moyennant une redevance de 1 franc par an, des concerts réputés gratuits, mais qui en réalité rapportent de très sérieux bénéfices, et dans lesquels n'importe quelle œuvre du répertoire de la Société des Auteurs Compositeurs et Editeurs de musique peut être exécutée. Il suffit par exemple de supposer que dans une société il y a cent membres ; que chacun de ces membres souscrit, pour chaque concert, à deux billets payants qu'il place à des personnes étrangères à la société ; si le prix du billet est de dix francs, la

recette du concert auquel assistent les deux cents personnes à qui les billets ont été placés, est de deux mille francs (1).

Et cependant cette exécution doit être considérée comme gratuite.

Il est facile de voir que ce système cause aux Compositeurs un très grave préjudice, étant donné la multiplicité des sociétés musicales qui jouissent du privilège et le très grand nombre d'auditions que donne chacune d'elles.

Or, ce régime qui favorise contre toute justice et sans raison les sociétés orphéoniques (chorales, fanfares, harmonies) est absolument injustifiable.

Si ces sociétés sont trop pauvres pour payer aux compositeurs les redevances qui leur sont dues, elles n'ont qu'à jouer les œuvres du domaine public dont l'exécution est absolument libre. D'ailleurs, il ne faut pas s'apitoyer outre mesure sur cette pauvreté ; car les sociétés en question ne reculent pas devant les frais d'installation de leurs concerts et n'hésitent pas à dépenser des sommes relativement importantes à l'acquisition de bannières, d'uniformes et de décorations plus ou moins ridicules. Beaucoup d'entre elles reçoivent même des subventions de l'Etat, des départements ou des communes.

Et qu'on ne vienne pas nous parler de la vulgarisation de l'art ! L'éducation musicale du peuple est une très haute et très noble entreprise qu'on ne saurait trop encourager. Mais ce n'est certes pas en spoliant les compositeurs des produits légitimes de leur travail que l'on contribuera à l'accomplissement de cette tâche.

(1) D'après la même circulaire, on ne doit pas considérer comme recette le droit de vestiaire s'il ne passe pas 50 centimes. Dans l'exemple choisi, on peut donc ajouter à la recette une somme de cent francs, produit du vestiaire.

GEORGES BAUDIN.





LA MUSIQUE A BERLIN

LE mélomane débarquant à Berlin a l'impression d'être subitement précipité dans un gouffre sonore, au grondement formidable et incessant ; chaque jour, l'immense boîte à musique se remonte : la clameur des soprani a peine à lutter contre le grondement des Bechstein, ou la pâmoison des violons ; les prodiges de tous les âges, de tous les pays se donnent rendez-vous au bord de la Sprée ; Hofsänger ou Kammersänger, à moins qu'ils ne soient Musikdirektors ou Concertmeisters accourent du fond des opéras et des conservatoires royaux ou grands-ducaux ; le Russe, l'Italien, l'Anglais, l'Espagnol, le Belge, l'Américain, viennent se faire sacrer virtuoses à Berlin. Le Français seul est plus rare. La musique fait l'orgueil du Berlinoise, au même titre que ses pâtisseries ou ses brasseries ; il vous fait visiter avec orgueil ses innombrables et magnifiques salles de concert. Le Parisien regrette peut-être le pittoresque du Châtelet, et son immense amphithéâtre, ou évoque dans son souvenir le promenoir de la rue Blanche, mais confortablement accoudé à l'une des vastes tables qui garnissent le pourtour de la Philharmonie, il reconnaît sans peine la supériorité des locaux berlinois. A la Philharmonie, à la Singakademie, temples classiques de la musique, sont venues s'ajouter depuis quelques années, de nouvelles salles, trop neuves, trop chargées de dorures, mais, sonores, spacieuses, munies d'orgues : Beethovensaal, Mozartsaal, Bluthnersaal, Bechsteinsaal, Choralionseral, Musikhochschule, etc., sans parler de l'Opéra et du Dom, magnifique et

rutilante salle de concert, que semble déparer la petite croix de l'autel. — A cette abondance de salles, correspond une abondance non moins grande de Sociétés musicales, qui témoigne de l'intensité de la vie musicale à Berlin. Lamoureux, Colonne, la Société des Concerts, trouvent leurs équivalents dans la Kônigliche Kapelle (concerts de l'Opéra dirigés par Weingartner) — le Philharmonisches Orchester, dirigé par Nikisch et Kunêwald et le Mozartorchester, formé cette année, mais déjà fortement discipliné par K. Panzer.

Ce qui manque encore à Paris, ce ne sont pas les orchestres : ce sont les Sociétés fondées par l'initiative individuelle, ces chœurs d'amateurs, qui par leur nombre et leur discipline permettent de rendre la vie à des œuvres colossales comme les Oratorios de Bach ou la IX^e de Beethoven. Berlin nous offre à cet égard un exemple que Paris ferait bien d'imiter ; le Lehrergesangverein, le Wagnerverein, le Berlinerliedertafel, le Tonkinestlerverein et, le plus important de tous, le Philharmonischer Chor, qui vient, sous la direction de Siegfried Ochs, de fêter son 25^e anniversaire, font de la saison musicale Berlinoise une attraction unique, par sa richesse et sa variété.

Il nous est impossible de consacrer à chacun des virtuoses que nous avons entendus la louange que méritent un travail et un talent le plus souvent fort estimables ; une seule soirée convie la critique à trois récitals de pianos, un ou deux de chant, un de violoncelle ; rien n'est plus lamentable que cette surproduction musicale, cette apparition de virtuoses trop jeunes ou trop peu connus devant une salle aux trois quarts vides, tandis qu'au milieu de l'indifférence générale, un employé abondamment galonné, apporte, pour provoquer l'enthousiasme, un maigre bouquet ou une couronne de lauriers, nouée d'un ruban criard, qu'il dépose d'un geste large aux pieds du jeune génie. Cette affluence considérable de virtuoses rend aux artistes français qui auraient la tentation de se faire connaître en Allemagne l'accès de Berlin particulièrement périlleux. Ils trouvent, fort heureusement, un accueil charmant dans un grand nombre de salons Berlinoises : il n'en est pas dont l'hospitalité soit plus affectueuse que ceux de Mme de Mendelssohn, et de Mme Kir-singer, que nous nous permettons de remercier ici au nom des artistes français de Berlin. L'Ecole Française compte ici, dans le violoncelliste Maurice Lœvinsohn, un de ses champions les

plus ardents ; un élève de Widor et de Vincent d'Indy, Edgard Varèse, donnera prochainement un concert exclusivement consacré à la musique française, si mal et si peu connue en Allemagne, et destine à l'orchestre philharmonique un poème symphonique encore sur le métier. Deux élèves de Diémer, MM. Bosrhard et Frey, ont fait apprécier l'enseignement de notre maître-claveciniste — chose curieuse, presque totalement ignoré à Berlin ; le premier donnera au mois de mars deux concerts de piano ; le second a donné à la Sing-Akademie un concert fort goûté : les *Tricoteuses* de Couperin, des gavottes de Bach, des œuvres personnelles, une sonate, des variations sur un thème hébreu, révélèrent un jeu délicat et fougueux mis au service d'une imagination brillante, sinon profonde. Deux jeunes Françaises, premiers prix du Conservatoire, Mlle Marie Dubois, et Mlle Marie Antoinette Aussenac ont été très favorablement appréciées par la critique Berlinoise. Parmi les jeunes pianistes étrangers il n'en est pas de plus intéressant, de plus généralement doué, que Grégor Béklemischeff. Il est à souhaiter que Paris puisse l'entendre bientôt. Les étoiles internationales n'ont pas manqué ; la Russie nous envoya Godowoky, au mécanisme cruellement impeccable, froid comme une banquise Sibérienne, l'Angleterre, Gotfried Galston, beau pianiste, élégant, vigoureux, un peu sec, qui consacra 5 récitals à Bach, Beethoven, Chopin, Liszt, et Brahms (préservez-nous, mon Dieu, des variations et fugues sur un thème de Haendel) ; l'Italie, Busoni, « le roi des pianistes », selon les Berlinoises ; la France, Risler, à qui nous avons communément entendu reprocher sa froideur ! Les Allemands innombrables que nous avons entendus témoignent d'une parfaite assiduité aux cours de leurs conservatoires respectifs ; parmi les jeunes, deux surtout nous ont fait souhaiter de les entendre prochainement à Paris : Ella Jonas et Bruno Eisner, au jeu intelligent et passionné. La célébrité d'A. Schnabel et de Frédéric Lamond nous a paru très justifiée. Lamond, le grand Beethovenien allemand, semblerait mériter bien plus que Risler, le reproche de froideur, et d'impassibilité classique ; son interprétation de Beethoven témoigne, d'ailleurs d'une compréhension minutieuse et forte de la pensée du maître.

Les violonistes furent légion, les plus jeunes, comme Vivien Chartres, Mischa Elman, Franz von Veczey, luttèrent

à armes presque égales contre les vieilles réputations. A. Petschnikoff, Sarasate, Ysaïe. Thibaut, dont le suave et fondante mélodie fait pâmer les Berlinoises, fatiguées des rauques coups d'archet des virtuoses germaniques. — Les quatuors que la Société Philharmonique nous fait entendre à Paris, défilèrent sous nos yeux : Bruxellois, Pétersbourgeois. Quatuor Waldemar Meyer, le quatuor Bohémien, le plus parfait de tous. Aucun, depuis la dissolution du quatuor Joachim, ne nous paraît pouvoir rivaliser avec notre quatuor Capet, pour l'interprétation des quatuors de Beethoven. Mentionnons l'éclatant succès de la Société des instruments anciens sous la conduite de Casadesus.

Le *Lied* continue à être interprété par les Allemands avec un art délicat et raffiné, auquel parviennent difficilement nos chanteurs français. C'est seulement en Allemagne, qu'il est possible d'entendre, dans leur ensemble, les Lieds de Schumann, de Liszt, de Franz, d'H. Wolff, les ballades de Loewe, sans parler des chants populaires russes, finlandais, écossais, pour lesquels des chanteuses comme Lola Barnay montrent une prédilection particulière : Alexandre Heinemann, Wüllner, Messchaert restent les représentants les plus populaires de ce genre bien allemand ; parmi les meilleures chanteuses qui se sont fait entendre à Berlin, Lili Lehmann, Lula Micz-Gmeiner, Thérèse Schnabel, Julia Culp, ont remporté le succès le plus justifié.

Les concerts symphoniques suffiraient à eux seuls à fournir matière à plusieurs articles. Nous ne parlerons des concerts populaires du *Philharmonisches Orchester* que pour féliciter leur directeur, Kunwald : trois fois par semaine, pour un prix dérisoire (0 mark 75), le *Philharmonisches Orchester* offre au grand public berlinois un programme intéressant, le plus souvent classique, soigneusement, vigoureusement exécuté.

Nous n'avons pu, malheureusement, assister qu'à un seul des concerts donnés par l'orchestre royal, à l'Opéra, sous la direction de Weingartner, concert entièrement consacré à Beethoven : impossible de rêver exécution plus parfaite, fusion plus intime de l'orchestre et de son chef. Pourquoi Weingartner abandonne-t-il à d'autres mains ce merveilleux instrument dont il peut se dire le créateur ? Le successeur de Weingartner, le Dr Blech, est un musicien consciencieux, expé-

rimenté, auquel il manque seulement la petite étincelle de génie qui fait les grands chefs d'orchestre.

Le *Philharmonisches Orchester*, rappelle par sa merveilleuse discipline, sa cohésion, l'orchestre Lamoureux, mais dirigé par Nikisch, un Chevillard plus ardent et plus joyeux. Ce n'est d'ailleurs pas le Nikisch que connaissent les foules parisiennes, le kapellmeister aux gestes épiques et dominateurs, mais un musicien assez maître de son instrument, pour le diriger à sa fantaisie, au moindre signe de sa baguette.

Programmes intéressants, beaucoup moins chargés que la plupart des nôtres — mais où apparaît bien peu le souci de faire place aux jeunes talents. En quatre concerts, une seule première audition, assez insignifiante, un concerto pour violon de Jenö Hubay, adroitement écrit, sans grande inspiration, joué avec « bravoure » par le jeune Franz de Veczey, accueilli par le public avec une admiration convaincue. Une ouverture de Volkmann, composée pour le *Richard III* de Shakespeare, très classique de forme, d'inspiration mendelssohnienne ; — la 2^e *Symphonie* de Brückner, un peu écrasée par le contraste de ses deux voisines, d'allure plus modeste, d'une intimité et d'une résignation plus profondes, d'une construction plus soigneuse, sans ces brusques sautes d'inspiration qui donnent parfois au style de Brückner une allure un peu hachée, — une romance de Grieg, avec variations, pour grand orchestre, assez pauvre de développement, voilà ce qu'un dilettante parisien aurait eu, sans grande perte, rarement l'occasion d'entendre à Paris.

Le 3^e concert comprenait l'ouverture d'*Alceste* (avec l'arrangement de Weingartner) exquisement détaillée, l'interminable *Concerto n° 1* pour piano de Brahms, froidement exécuté par G. Galston ; le *Faust*, symphonie de Liszt ; l'invocation finale à l'éternel féminin fut rendue avec une puissance, une douceur de tons incomparables par le Lehrergesangverein, et par l'excellent ténor Félix Senius. Le 4^e concert nous offrait la 1^{re} *Symphonie* de Schumann, le concerto pour violon de Dvorak, présenté avec la fougue nécessaire par Arrigo Serato ; enfin la *Symphonia domestica* ; le public parut plus sensible au réalisme parfois naïf de l'œuvre, qu'au lyrisme profond qui l'anime ; — le 5^e concert fut entièrement consacré à Beethoven.

Berlin offre plus souvent que Paris l'occasion d'entendre

des chefs d'orchestre étrangers ; Hadeley, de New-York, correct et soigneux, dirigea deux œuvres de sa composition ; une symphonie, où se détache un très bel adagio, un poème symphonique, *Salomé*, violent, raffiné jusqu'à la bizarrerie ; et un très beau concerto pour piano de Donanhyi, exécuté par l'auteur. Busoni, infatigable apôtre de la beauté, a donné, le 3 janvier, son concert annuel, consacré à des œuvres nouvelles ou très rarement exécutées. Le chef d'orchestre, chez Busoni, rappelle le virtuose : même largeur d'exécution, même interprétation vigoureuse ; nous avons rarement entendu le *Mazeppa* de Liszt, dont Busoni est un fanatique champion, chevaucher avec plus de sauvage grandeur. Busoni nous révéla trois sonnets de Pétrarque, mis en musique par Liszt, et une admirable fantaisie fantastique de Sibelius sur une légende finnoise *Pohjola's Tochter*. — Prochainement, Dimitry Achscharumoff fera entendre des productions de la jeune école russe.

Nous avons eu de fort belles auditions chorales : de Saint-Pétersbourg nous vint l'*Archelgansky Chor*, composé de 40 chanteurs et chanteuses, avec un programme de chansons populaires russes, des *Lieder* et Ballades de Gretschaninow, Anzew, Arensky, Kalinnikow, trop peu connus en France ; la *Lehrergesangverein* consacra deux concerts au *Volkslied* allemand depuis le XIII^e siècle : vieilles chansons joyeuses au retour du printemps, hymnes d'amour naïfs, tristes et simples mélodies de deuil, chants guerriers et patriotiques furent traduits avec une expression merveilleuse, par ces 200 instituteurs groupés sous la baguette du professeur Félix Schmidt.

Le *Philharmonischer Chor*. a donné au début de sa saison une exécution grandiose du *Requiem* de Berlioz incomparablement supérieure à tout ce que nous avons jamais entendu à Paris, — et pour célébrer son 25^e anniversaire et celui de son chef Siegfried Ochs la grande messe de Bach en *si mineur* ; cette partition terrible et magnifique, où Bach a prodigué ses trésors de contrepoint et de mélodie, fut exécutée sans défaillance, par l'orchestre, les solistes et les chœurs (près de 500 exécutants) conduits comme à la bataille par le rude bâton de S. Ochs.

Il nous reste, pour compléter cette sèche et incomplète revue, à dire quelques mots de l'activité artistique de l'Opéra

et de l'Opéra-Comique. L'Opéra possède sur le nôtre l'avantage d'une forte discipline, et d'une vieille tradition wagnérienne ; l'orchestre est de premier ordre, car il obéit à des chefs d'orchestre expérimentés comme Richard Strauss, Dr. von Strauss, Blech. Le matériel vocal semble plutôt inférieur à celui de notre Opéra ; il suffira d'un peu d'énergie à nos nouveaux directeurs, pour égaler et même dépasser l'Opéra de Berlin. Celui-ci, semble d'ailleurs se contenter de peu en matière de nouveautés : les grandes premières de la saison ont été *Madame Butterfly* et... *Thérèse* de Massenet ; la 2^e a été presque sifflée ; la 1^{re} fut accueillie avec enthousiasme : il semble que nous assistions, ici, à un brillant réveil de l'italianisme. Il n'est pas d'opéra qui soit plus souvent, et plus brillamment exécuté qu'*Aïda* : les représentations de Caruso ont provoqué un succès de snobisme, tel que Paris n'en a jamais connu : on paya des strapontins jusqu'à 50 francs la place...

Autrement intéressante est l'activité que déploie Max Grégor, à la tête de l'Opéra-Comique : il semble s'inspirer directement de l'exemple d'A. Carré : il sait tirer parti d'une salle, et d'une scène étriquées, donner l'impulsion à tout son personnel, orchestre, chœurs, artistes, encadrer ses nouvelles pièces de décors pittoresques. M. Gregor tient deux grands succès avec la *Fiancée vendue* de Smetana, et *Tiefland* d'Eugène d'Albert. Pourquoi notre Opéra-Comique n'a-t-il pas encore inscrit la *Fiancée vendue* à son répertoire : rien de plus charmant que cette histoire tchèque de petite paysanne riche, amoureuse d'un berger sans le sou, donnée par ses parents à un grand niais qu'elle dupe, tandis que Rezal, l'entremetteur, le type le mieux dessiné de la pièce, est, lui aussi, berné par son amant ; rien de plus frais, de plus mélodique, d'une instrumentation plus légère, que cette musique, volontairement traditionnelle, qui semble tenir à la fois du vieil opéra-bouffe italien et de l'opéra-comique mozartien.

Tiefland est d'un caractère tout différent : Eugène d'Albert, le génial interprète de Beethoven, paraît vouloir abandonner définitivement la carrière de virtuose pour devenir un des compositeurs les plus marquants de l'Allemagne. *Tiefland* donné pour la seconde fois à Berlin, a remporté un succès considérable, qui s'explique en partie par la pénurie actuelle du drame lyrique allemand. Le symbolisme exprimé par le

titre *Tiefland*, la plaine, séjour du vice, de la corruption, tandis que sur les cimes règnent la pureté, l'amour, inspire assez pauvrement le compositeur ; le prélude où l'inévitable hautbois prétend évoquer la grande paix des montagnes, et le couplet final, sorte d'hymne à la liberté, ne sortent pas de la banalité la plus plate. D'Albert a rendu avec bien plus de bonheur les parties dramatiques d'un livret assez mal construit, mais riches en situations piquantes ; le caractère de Sébastiano, sorte de hobereau féroce, les scènes purement dramatiques, mélodramatiques, pourrait-on même dire. comme la scène où le seigneur Sébastiano force Marta, fascinée de terreur, à danser pour lui, devant la foule, alors qu'il sent la haine dont cette femme le poursuit, la lutte entre les deux rivaux, Sebastiano l'amant, Pedro, le mari qui a enfin conquis l'amour de sa femme, et veut la délivrer de la tyrannie abjecte du hobereau, ont inspiré à d'Albert de très belles et très fortes pages. Le principal mérite de sa musique est sa clarté, sa force dramatique, son adaptation étroite au texte : l'inspiration lyrique même ne s'élève pas au-dessus d'une honorable moyenne ; seul peut-être, le petit rôle de Meri, une simple enfant, mystique et légendaire, avec, aux lèvres, des paroles de rêve, traverse cette musique trop extérieure et superficielle, d'un pur et délicat rayon de lyrisme. Interprétation convenable ; personnage de Marthe trouva en Marie Labia, une jeune Italienne (la troupe de l'Opéra-Comique est en grande partie composée d'étrangers), une admirable interprète. L'Opéra Comique compte donner très prochainement la *Louise* de Charpentier...

La saison musicale Berlinoise semble, jusqu'ici, caractérisée par une dépense prodigieuse de talent, par une folle surabondance de virtuoses et de génies, attirés par « *l'Athènes de la Sprée* », comme l'Arabe est attiré par la Ville Sainte : la plupart s'en vont, désabusés ; ils croyaient entrer dans le temple ; ils n'ont trouvé qu'un marché bruyant, où circule, lassée, saturée de concertos, la foule des mélomanes, tandis qu'au dehors, par la ville, dans les cafés et brasseries, le peuple allemand, le musicien par excellence, écoute avec délices et sans préférences un *Adagio* de Beethoven, une *Valse* de Strauss, ou bien la « *Joyeuse Veuve* » (le grand succès de la saison), en vidant, à larges traits, les bocks de Pilsen...

EDMOND DELAGE.

P.-S. — Mentionnons les séances fort intéressantes de la S. I. M.; une fois par mois, conférence par l'un des membres de la Société, Dr. Friedlaender, H. Springer, Joh. Wolff, E. von Hornbostel. Dr. Max Seiffert, avec illustrations musicales. Wanda Landowska doit venir interpréter les vieux maîtres clavecinistes.





Musique et Musicologie Anglaises

II

COMPOSITEURS ET TENDANCES

Ly a un peu plus de deux ans, le *London Symphony Orchestra* et la Société chorale de Leeds vinrent donner au théâtre du Châtelet deux concerts dont les programmes étaient en grande partie consacrés à la musique des compositeurs anglais les plus célèbres aujourd'hui : MM. Parry, Stanford, Mackenzie, Sullivan, Elgar, Cowen. En mai 1906, une œuvre importante de M. Edward Elgar, le *Songe de Gérontius*, fut intégralement exécutée à Paris. Ces épreuves ne paraissent pas avoir été bien favorables, et la critique française, si souvent divisée, se trouva d'accord pour relever le manque d'originalité et même le côté scolastique d'à peu près toute la musique ainsi offerte à son appréciation. Les variations *Enigma* de M. Elgar, entendues à un de nos concerts dominicaux, ne furent pas accueillies avec plus de sympathie. Une Sonate de piano de M. Benjamin Dale, un des représentants les plus remarquables de la jeune génération, fut jouée naguère ici, mais dans de très mauvaises conditions de publicité, et passa inaperçue de tous les musicographes ou il ne s'en faut guère. Tel est, si je ne m'abuse, le bilan complet de notre connaissance de la musique anglaise contemporaine.

Il serait ridicule d'insister sur tout ce que cette connaissance

a d'incomplet, de hâtif et de sommaire : autant dire que nous n'en connaissons à peu près rien. Nous fûmes tout d'un coup mis en présence d'une très courte sélection de fragments empruntés à la liste considérable des œuvres écrites par les principaux compositeurs anglais de réputation établie dans leur pays. Et il faut tenir compte que ces compositeurs, les premiers à venir après la longue période d'atonie signalée à la fin de mon précédent article, jouent dans l'histoire de la musique anglaise un rôle assez particulier : à eux — et surtout à MM. Stanford, Parry et Mackenzie — revint la lourde tâche de réagir contre l'inertie régnante, de rétablir une tradition et de créer une discipline; de retrouver le fil conducteur perdu au milieu du vain fatras des tendances incertaines et des influences pesantes; de prêcher d'exemple et de provoquer, en un mot, un mouvement artistique.

Quand bien même l'étude de toute la musique produite par ces compositeurs ne ferait que confirmer l'opinion que nous nous fîmes sur le simple vu d'échantillons — et c'est là une pure hypothèse — il conviendrait encore de rendre hommage à l'œuvre salubre accomplie par ceux que l'Angleterre reconnaît comme ses plus grands musiciens, parce qu'effectivement ils lui ont montré le chemin à suivre.

La tâche de se libérer des influences du dehors semble particulièrement lourde pour les musiciens anglais. Comme il a été dit dans le précédent article, Hændel le premier vint implanter parmi eux des habitudes de style étrangères (1). Plus tard, Mendelssohn exerça une action peut-être encore plus déprimante.

Le caractère de pompe un peu conventionnelle et de rhétorique trop stylisée inhérent à la musique de Hændel s'est communiqué, croirait-on, d'autant plus généralement que ses œuvres, par leurs réelles beautés, devenaient plus populaires dans la Grande-Bretagne. Quant à l'influence de Mendelssohn, telle qu'elle s'exerça et continue de s'exercer dans ce pays, ce n'est là qu'une des manifestations d'un phénomène facile à observer partout. L'originalité de Mendelssohn à plus d'un

(1) On sait que les distinctions dues au caractère national ne sont pas aussi profondément marquées dans les périodes antérieures. Il serait donc inexact de trop faire état des affinités qui peuvent exister entre la musique des virginalistes ou madrigalistes anglais et celle de leurs contemporains d'ailleurs.

point de vue est éclatante : en dépit de quelques diatribes bruyantes, elle sera manifeste pour quiconque étudiera, sans parti pris, par exemple ses compositions instrumentales, symphonies, ouvertures ou pièces de piano ; et cependant, nul n'a donné naissance à de plus obsédants poncifs. Il est vrai qu'en Angleterre, c'est surtout le Mendelssohn des fades et lourds oratorios qui influença les continuateurs ; on s'en aperçoit dans plus d'une œuvre moderne même.

Plus récemment, trois compositeurs étrangers ont exercé une action puissante sur le goût musical anglais et aussi sur les musiciens d'Angleterre : Brahms, Tchaïkowsky et M. Richard Strauss. On peut à bon droit se demander si la tendance résolument conservatrice d'un Brahms, dans les œuvres de qui se fixent en formules paisibles les apports d'une tradition déjà trop lourde de classicisme, n'offrait point un exemple funeste entre tous à ces musiciens : prendre conscience de la tradition classique à ses sources vives seules, non parmi ses alluvions ; y apprendre d'abord, certes, la discipline, mais surtout la liberté et l'audace qui furent le propre des maîtres grâce auxquels elle s'est créée et maintenue, et qui ne se manifestent pas toujours chez le sincère, grave et docte Brahms, eût mieux servi les fins de l'évolution de l'école.

Je sais bien qu'une telle opinion sur Brahms n'a guère cours qu'en France et choque profondément la plupart des musiciens étrangers. Il en va de même en ce qui concerne le peu d'estime que certains d'entre nous témoignent à l'œuvre de Tchaïkowsky ; pour ma part, je ne pourrai jamais m'empêcher de déplorer l'influence exercée par ce compositeur d'un incontestable tempérament, mais chez qui abondent les plus fades lieux communs et les plus irritantes manifestations d'un goût irrémédiablement mauvais.

Quant à M. Richard Strauss, on peut ne pas aimer sa musique, la combattre même, mais on doit s'incliner devant sa force. Est-il bien nécessaire de faire remarquer ici que cette force n'est point transmissible à ses imitateurs, et que ceux-ci ne peuvent s'emparer que des procédés, souvent peu originaux et parfois d'une incroyable laideur ; des simulacres de ses volontaires outrances et de son intellectualité exacerbée.

Peut-être les opinions dont on vient de lire l'exposé proviennent-elles tout uniment de l'énorme différence des concep-

tions que l'on se fait de la musique selon la race à laquelle on appartient et la culture où l'on évolue. Mais peut-être aussi ces trois influences sont-elles particulièrement dangereuses pour l'Angleterre musicale, qui, au moment où elle commença de les subir, ne possédait guère la « vitesse acquise » dirais-je volontiers, par où d'autres pays purent éviter d'y succomber. Je crois d'ailleurs que le mal, si mal il y a, ne sera que passager : on voit déjà un grand nombre de jeunes compositeurs anglais se ressaisir et après s'être familiarisés avec les ressources connues, chercher leur propre voie et s'efforcer de ne parvenir qu'à l'expansion de leur personnalité. Il se pourrait qu'ils aient été entraînés, dans quelque mesure, par d'autres influences et d'autres exemples : ils ont pris contact avec de moins réactionnaires écoles ; ils semblent décidés à tirer de la révélation de musiques à tendances modernes toutes les conséquences naturelles, à en comprendre la leçon féconde ; et surtout, ils semblent capables de le faire. Mais en outre, ils possèdent les éléments de personnalités vigoureuses par elles-mêmes, et assez fortes pour se manifester de manière indépendante.

Le contraire serait d'ailleurs étonnant. Je ne suis pas bien sûr que l'argument sera admis par tous comme de bon aloi, mais je trouve qu'en présence des vivants témoignages de force et d'originalité que l'Angleterre a donnés dans presque tous les autres arts, il est bien difficile de se résoudre à admettre qu'au point de vue musical, l'originalité et la force doivent manquer aux artistes anglais. Je dirai plus : la merveilleuse sensibilité *musicale* que révèle la poésie lyrique anglaise ; le sentiment tout particulier des effets harmonieux ou expressifs à produire par les sonorités et par les rythmes du langage, tel qu'on le voit chez tous les maîtres poètes depuis Shakespeare jusqu'à Swinburne en passant par William Blake, Shelley, Keats et Tennyson, etc ; l'existence même d'un instrument aussi exceptionnellement propre à de tels effets que la langue poétique anglaise permettent de tenir pour assuré qu'il n'en est rien.

Dans cette poésie lyrique, l'esprit n'est pas moins musical que la matière ; le tempérament national s'y manifeste rêveur et ardent, sensitif et sensuel, excessif et raffiné, clairvoyant et ému, doué surtout d'une force d'expansion presque sans limites. Ce sont là les qualités essentielles des créateurs de musique. Et, s'il est vrai que, comme l'évolution de la musique

moderne me paraît l'attester d'irréfutable manière, les progrès de cet art soient liés à l'abandon des généralités abstraites, du commentaire sentimental à vide, des jeux formalistes et des prétentions au symbole d'ordre rationnel, alors les artistes anglais pourront encore participer d'autant plus efficacement à ces progrès qu'ils seront mieux doués de ce sentiment aigu du caractère et du trait, de l'image spécifique, de ce vigoureux matérialisme, de ce pouvoir d'énoncer de façon directe et concrète par où excellent les grands littérateurs et les grands poètes de leur race.

Acquérir la forte culture qui seule peut permettre la manifestation de telles qualités était, pour les promoteurs du renouveau musical en Angleterre, une tâche ardue. Pour l'accomplir, ils devaient commencer précisément par s'assimiler des capacités négatives de sagesse et de mesure, indispensables mais insuffisantes, et, comme je l'ai dit en commençant, créer une discipline aussi profitable à leurs émules qu'à eux-mêmes. Pour eux, tout était à refaire : ce ne sont point là conditions favorables à la libre manifestation de l'originalité.

D'autre part — et bien que je croie l'école anglaise destinée à ne pas suivre bien longtemps la voie de la modération conservatrice — il faut reconnaître que tous ceux qui protestent contre les plus récentes conquêtes de l'art musical (et ils sont légion) seraient loin de reprocher aux œuvres des Parry, des Stanford et autres compositeurs de la même école leur stricte adhésion aux tendances classiques.

L'histoire et la critique de l'école anglaise moderne seraient un sujet beaucoup trop vaste pour le cadre des présentes notes. Mais il a paru utile de commencer par les quelques considérations que l'on vient de lire, d'abord pour caractériser dans la mesure du possible le terrain et le milieu (tels du moins qu'ils apparaissent à l'auteur) où sont produites les œuvres dont il sera parlé ; ensuite — puisque malheureusement toute critique et même toute analyse sont faites selon un certain angle — pour préciser, si faire se peut, celui auquel on se place ici, et rappeler que la différence des points de vue peut motiver des divergences d'opinion parfois surprenantes.

Je n'ai d'ailleurs pas à juger ici l'ensemble considérable d'œuvres produites par MM. Parry, Stanford, Elgar, Cowen, Mackenzie, et me borne à définir, de la manière la plus générale

possible, le classicisme de tendances qui leur est commun, en dépit de notables diversités.

De tous, le plus résolument conservateur est M. Hubert Parry, (1) de qui les *Scènes de Prométhée délivré*, exécutées en 1880 au festival de Gloucester, produisirent une impression profonde et exercèrent sur l'évolution de la musique anglaise une influence que l'on s'accorde à reconnaître comme très grande. Son œuvre, considérable, comprend entre autres quatre symphonies (1882-1889), des variations symphoniques, une suite d'orchestre, un concerto de piano, trois trios, deux quatuors, un quintette et un *nonetto* (pour instruments à vent), des sonates de piano, piano et violon, piano et violoncelle, beaucoup de musique chorale, parmi quoi l'Ode *Blest Pair of Sirens* (1887) et les *Lotos Eaters* (1892) ; de la musique de scène pour l'*Agamemnon* d'Eschyle, les *Oiseaux* et les *Nuées* d'Aristophane ; nombre de mélodies, etc. Le peu que j'en connais me paraît déceler une nature grave, pondérée, fort sincère et ennemie des concessions, mais plus réfléchie qu'inventive.

M. Stanford (2) doit peut-être à son origine irlandaise son style un peu plus vif et plus brillant, parfois assez sensiblement influencé par celui de la musique populaire de l'Irlande. Par sa *Symphonie élégiaque*, jouée à Cambridge en 1882, il commença d'affirmer presque en même temps que M. Parry une influence qui n'a fait que croître. Le catalogue de ses compositions comprend plus de cent numéros d'œuvres, parmi lesquelles sept opéras, six symphonies, deux *Rhapsodies Irlandaises*, plusieurs concertos, de la musique de chambre de toutes sortes, beaucoup de compositions chorales, oratorios, psaumes, etc., et nombre de mélodies. Ce que je connais de lui atteste un tempé-

(1) Né en février 1848, à Bournemouth. Il fit son éducation musicale aux Universités d'Eton et d'Oxford, et reçut également des leçons de Sterndale Bennett, de Macfarren et de Hugo Pierson, un compositeur anglais établi en Allemagne. Sa carrière d'éducateur fut très active (il dirige aujourd'hui le Royal College of Music) et on lui doit quelques travaux sur la musique : *Studies of the Great Composers* (1886), *The Evolution of the art of Music* (1896) et un volume de la *Oxford History of music* (le XVII^e siècle).

(2) Né à Dublin en septembre 1852. Il étudia en Angleterre et en Allemagne, (où un opéra de lui, *Le Prophète voilé du Khorassân*, fut joué en 1881) avec Carl Reineck et Fredrich Kiel. On lui doit une considérable collection d'airs populaires irlandais. Il professa la composition au Royal College, et dirige l'enseignement musical à l'Université de Cambridge.

rament aimable, encore très soumis aux influences de Mendelssohn et de Brahms.

Je ne puis parler que tout aussi brièvement de M. F.-H. Cowen(1), de qui je ne connais qu'un assez gracieux Scherso de symphonie exécuté aux concerts anglais du Châtelet, et une *Suite de vieilles danses anglaises*, élégante avec froideur. La liste de ses compositions porte quatre opéras (2), quatre oratorios, six symphonies et une *Sinfonietta*, des cantates, un concerto de piano, un peu de musique de chambre et quelques duos. Il faut signaler spécialement sa *Symphonie Scandinave*, dont la première exécution à Londres, en 1880, fut un événement non moins important pour la musique anglaise que la révélation des premières grandes œuvres de MM. Stanford ou Parry.

Je crois que M. Mackenzie (3) peut être classé sans hésitation parmi les compositeurs de demi-caractère et que sa musique ne révèle aucune tendance bien déterminée. Mais il sied de le nommer parmi les initiateurs, au même titre que Sullivan (4), musicien à succès, auteur d'œuvres légères agréables et alertes, et même de Goring Thomas (5) qui mourut avant peut-être de donner sa mesure. M. Edward Elgar (6), venu un peu plus tard que les précédents est un compositeur intéressant à plus d'un point de vue, et a conquis une réputation assez étendue. Il s'avère curieux de recherches et assidu à se rapprocher d'un louable idéal de sérénité et de mysticisme, et se signale par cette particularité de s'être formé absolument seul, au contact de ses œuvres préférées. Peut-être son principal défaut est-il de ne point tou-

(1) Né à la Jamaïque en janvier 1852. Il fit son éducation musicale d'abord à Londres, puis aux Conservatoires de Leipzig et de Berlin.

(2) *Pauline* (Londres, 1876) ; *Thorgrim* (ib. 1890) ; *Signa* (Milan, 1893) ; *Harold* (Londres, 1895).

(3) Né à Edimbourg en août 1847. Il fit, comme les précédents, une partie de son éducation musicale en Allemagne, mais revint étudier en Angleterre à partir de 1862 (à la Royal Academy). Principales œuvres : *Colomba* et le *Troubadour*, opéras (Londres, 1883 et 1886), oratorios, cantates, opéras-comiques, concertos de violon et de piano, ouvertures et suite d'orchestre, trio, quatuor, mélodies, etc.

(4) 1842-1900. Passa aussi par l'Allemagne (conservatoire de Leipzig) après avoir été élève de la Royal Academy.

(5) 1850-1892. Fit ses études à Paris et à la Royal Academy. Principales œuvres : les opéras *Esmeralda* et *Nadéjda*.

(6) Né à Broadheath en juin 1852. Il a écrit un quatuor, un quintette pour bois, une sonate de piano et violon, quelques œuvres d'orchestre, nombre de cantates ou oratorios dont les plus récents sont *les Apôtres* et *le Royaume*, etc.

jours savoir trouver des idées et des développements bien frappants ni (comme, par exemple, dans ses variations *Enigma*), bien musicaux, de voir parfois un peu court. Toutefois, dans son *Rêve de Gérontius*, une véritable sensibilité se manifeste par des moyens souvent communicatifs et de bon aloi ; même dans des œuvres ou des pages moins réussies, la sincérité et le sérieux du compositeur restent évidents. Il y a quelque trois ans l'auteur des présentes notes avait cru devoir consacrer aux œuvres de M. Elgar, dans une feuille musicale peu lue, un article de quelque étendue, où il insistait précisément sur ces qualités de sincérité et de sérieux comme sur les belles pages que renferme le *Rêve de Gérontius*. Les œuvres instrumentales sont de moins heureuse venue, et semblent déceler, comme les plus récents oratorios, des préoccupations peut-être trop cérébrales et un manque de ce laisser-aller, de cette effusion qui font le mérite du *Rêve de Gérontius*. Cependant, la continuité de progrès qu'atteste la série des œuvres du compositeur permet d'attendre de lui des œuvres intéressantes.



Le principal fait d'évolution qui se dégage de l'histoire de la musique anglaise durant le dernier quart du vingtième siècle, c'est un renouveau de goût pour la composition instrumentale, avec, comme conséquence naturelle, la recherche de formes et de moyens d'expression, le désir d'acquérir, non seulement du style, mais un style. Ces préoccupations sont beaucoup plus manifestes chez les nouveaux venus, ceux grâce à qui le vingtième siècle musical en Angleterre paraît d'ores et déjà se présenter sous les auspices les plus favorables. Il en est résulté d'ailleurs un commencement d'évolution dans le style des œuvres chorales que l'Angleterre — à qui nous pourrions à bon droit envier les moyens d'exécution dont elle dispose pour les productions de ce genre — voit naître en grande quantité. Il est plus malaisé de parler des progrès de la musique dramatique, car, ainsi que je l'ai dit dans mon précédent article, un compositeur anglais n'a aucune chance de faire exécuter un opéra dans son pays. C'est à cette très regrettable circonstance qu'est évidemment due l'abstention de presque tous les jeunes, et même de compo-

siteurs déjà connus tels que M. Frédéric Corder (1) dont l'opéra *Nordisa*, joué par la compagnie Carl Rosa, en 1887, avait obtenu à Londres et dans plusieurs autres villes un éclatant succès. Parmi quelques œuvres écrites en ces dernières années, on m'a cité avec éloges *Les Zaporogues* (un acte) de M. J.-D. Davis et *Greysteel* (un acte) de M. Nicholas Gatty, ce dernier exécuté à Londres et dans les provinces.

Sans grands encouragements, les jeunes compositeurs se sont mis à produire de la musique instrumentale en quantité assez considérable. Dès l'instant où, grâce aux quelques initiatives que j'ai précédemment signalées, ils eurent l'occasion d'être joués, ils témoignèrent de la plus heureuse activité. Et tout en se demandant si l'absence de toute incitation à produire de la musique de théâtre n'a pas eu jusqu'ici la plus salubre influence sur les mieux doués d'entre ces jeunes (qu'on voie ce qui se passait en France à l'époque où hormis à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, il n'était point de salut pour les « prix de Rome »), il convient de souhaiter qu'à présent que la tradition musicale s'est reconstituée en Angleterre et que les musiciens anglais prennent conscience d'eux-mêmes, ils trouvent bientôt l'occasion de se manifester dans toutes les branches de l'art.

La plupart des jeunes compositeurs anglais ont été formés soit à la Royal Academy, soit au Royal College. Au Royal College, placé sous la direction de Sir Hubert Parry (2), l'on s'attache avant tout à donner un enseignement d'un formalisme sévère, à inculquer aux élèves le goût du style plus rigoureux et le moins personnel ; beaucoup de jeunes musiciens très heureusement doués en souffrirent, comme William Hurlstone. (1876) mort prématurément et qui était doué d'une très intéressante nature dont témoignent un assez grand nombre d'œuvres, ou d'autres encore vivants, parmi lesquels certains ont pu se dégager à la longue.

L'esprit qui règne à la Royal Academy (3) est bien plus large. Là on est avant tout sympathique aux tendances originales, on redoute d'écraser sous les dogmes l'originalité naissante. Peut-

(1) Né à Londres, en janvier 1852. Il a travaillé en Angleterre à la *Royal Academy*, puis à Cologne avec F. Hiller. On lui doit des œuvres symphoniques, (*Scènes de la Tempête*, *Suite Roumaine*, etc.) des opérettes, des cantates, et aussi l'opéra : *Mort d'Arthur* (1878).

(2) Sir C. Stanford en fut un des principaux professeurs.

(3) Cet établissement est aujourd'hui dirigé par Sir. A. C. Mackenzie.

être va-t-on un peu trop loin dans ce sens, et peut-être une discipline un peu plus rigoureuse rendrait-elle parfois de bons services. Peut-être enfin, l'éclosion d'un véritable tempérament créateur est-elle plus indépendante qu'on n'est porté à le croire de l'éducation reçue. Mais en fait, il reste vrai que l'enseignement de la Royal Academy (notamment par les excellents maîtres Frédéric Corder, Ebenezer Prout, J.-B. Mc Ewen) donne des résultats très satisfaisants : nombre des jeunes compositeurs anglais les plus intéressants et les plus originaux, comme MM. Benjamin Dale, York Bowen, Joseph Holbrooke, A. Trevor Bax, sont là pour le prouver.

Il est d'autres compositeurs qui ont reçu tout ou partie de leur éducation musicale à l'étranger, et surtout en Allemagne, comme par exemple MM. Cyril Scott, Balfour Gardiner, Norman O'Neill, Percy Grainger, Roger Quilter, Percy Pitt, Algernon Ashton. Ils s'en sont ressentis de manière et à des degrés divers ; ceux que je viens de nommer ont même peu de traits communs : il en est, comme MM. Cyril Scott, Percy Pitt et O'Neill, qui par certains côtés se rapprocheraient plutôt des tendances françaises actuelles. Il se pourrait bien d'ailleurs que ces tendances, du moins dans ce qu'elles ont d'audacieux et de libre, influencent de plus en plus certains jeunes Anglais : on peut déjà remarquer, à cet égard, des symptômes significatifs ; mais rien ne permet de présumer que cela doive atténuer les personnalités naissantes ou déjà manifestées.



Avant d'aborder l'étude individuelle des œuvres de tous ces jeunes, en lesquelles se révèle la personnalité musicale de la race anglaise, il faut se demander en quoi consiste au juste cette personnalité, du moins dans ses traits généraux, et si l'on n'erre point à vouloir reconnaître dans la musique des caractères de nationalité. Le problème est irritant, il a fait couler des flots d'encre et, comme tous les problèmes d'esthétique musicale, a été plutôt tranché par des affirmations péremptoires que résolu par l'acquisition de vérités de fait.

Etant donné un ensemble d'œuvres musicales, il est certes possible d'y reconnaître éventuellement un certain nombre de traits communs à beaucoup sinon à toutes, et d'évaluer l'im-

portance des points ainsi acquis — par exemple au moyen de comparaison avec ce que révèle d'un tempérament national l'examen des œuvres picturales ou littéraires, etc. On peut aussi comparer avec l'ensemble des œuvres musicales d'une autre race, afin de discerner les différences. Mais là, il est aisé de sentir quand des différences existent, très difficile au contraire d'expliquer par où elles se font sentir.

En de pareils cas l'on se reporte aussitôt à la musique populaire ; et après avoir reconnu ou cru reconnaître des affinités entre les airs nationaux d'un pays et la musique des artistes de ce pays, on s'empresse de formuler des conclusions générales. Certes, le cas de la musique russe est là pour encourager à suivre cette méthode, que semble corroborer encore celui de la musique espagnole. Mais toute musique de caractère national n'est pas une émanation directe du folk-lore. Il reste vrai que certains côtés distinctifs de ses airs nationaux doivent se retrouver dans la musique artistique d'une race : il est non moins vrai qu'il est également difficile de définir ces côtés distinctifs dans l'un et l'autre cas. Bien plus que par les thèmes, c'est par l'esprit qu'une musique se caractérise ; il suffit, pour le reconnaître, de voir ce que peut être une musique composée par un Allemand ou un Français sur des thèmes russes, ou bien de remarquer que la musique sur des thèmes espagnols ou d'allure espagnole écrite par les Glinka, les Balakirew, les Chabrier ou les Ravel reste bien de la musique russe ou de la musique française.

En réalité, ce qui est désirable, c'est que la musique d'une race soit l'expression propre de la sensibilité et du caractère de cette race ; peu importe que ce soit de manière indéfinissable pourvu que ce soit de manière perceptible.

Il convient qu'elle ne semble pas être un langage artificiellement appris, une rhétorique conventionnelle. Lorsque nous disons qu'une musique est dénuée de caractère national, nous entendons avant tout signifier qu'elle n'est pas indépendante ; la musique sincère et spontanée d'un Français, par exemple, doit être différente de celle d'un Allemand dans toute la mesure où le tempérament et le goût français diffèrent du tempérament, du goût allemands.

L'apparence de malentendu que peut susciter une telle façon de dire ne manqua point de se présenter l'an dernier, lors des polémiques tout amicales auxquelles on se livra entre musi-

ciens français et musiciens russes au sujet de Tchaïkowsky : « Comment pouvez-vous prétendre que Tchaïkowsky n'est point Russe alors qu'à nous autres Russes il paraît si profondément national ! » disait-on à certains d'entre nous. Nous avons simplement voulu déclarer que la musique de Tchaïkowsky nous semblait dénuée de toute individualité.

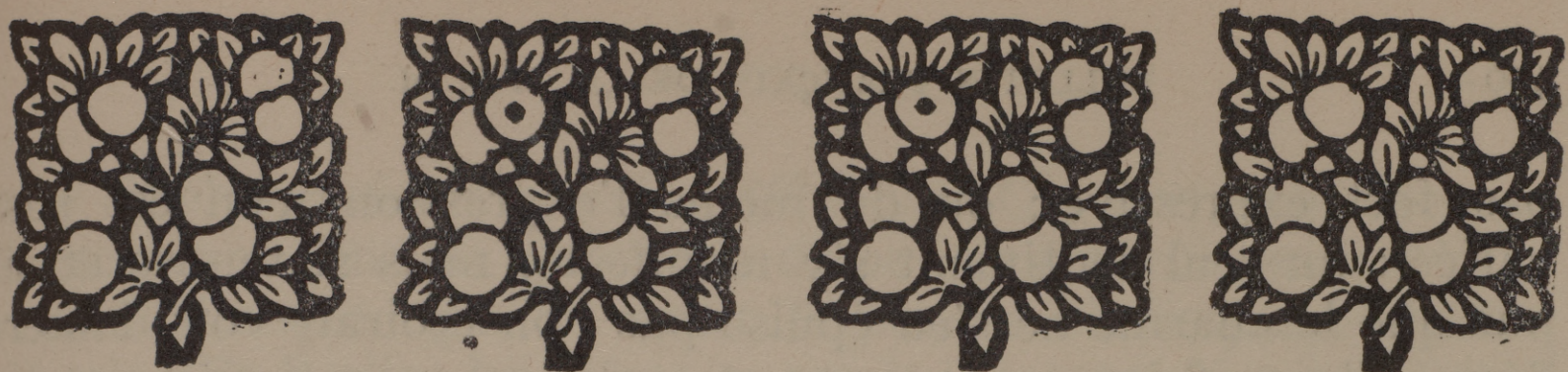
D'autre part, certains sont portés à s'exagérer le devoir qu'a la musique d'être « universelle, purement humaine », et à vouloir considérer comme un signe d'infériorité tout caractère national. C'est peut-être par suite d'une simple illusion causée par le vague des termes. En tous cas, les musiciens anglais ne semblent pas le moins du monde enclins à dépouiller leurs instincts nationaux ; ils se préparent au contraire — ou je me trompe fort — à les affirmer, dans leurs œuvres, d'éclatante manière et ils ont déjà commencé.

L'éminent critique anglais Hadow, dans l'article déjà cité de la *Edinburgh Review*, où il donne en parlant des différentes tendances de la musique moderne de grandes preuves de clairvoyance, va même jusqu'à déclarer, par exemple, que M. Parry, « dans son œuvre entier, emploie un idiome purement anglais, tout aussi national que celui de Purcell même. Il est le porte-parole de tout le meilleur qu'offrent notre pays et notre temps, de tous le plus mâle et le plus digne : dans sa musique se retrouve l'esprit de Milton et de Wordsworth ». Peut-être cet aspect-là du tempérament anglais n'est-il point le plus accessible à tous les lecteurs ou auditeurs du dehors. Peut-être certains d'entre nous seront-ils plus touchés par le lyrisme direct et concret, par la sensualité éperdue qui sont d'autres traits non moins caractéristiques de ce tempérament. Mais ce qui importe surtout, c'est de pouvoir reconnaître dans les œuvres des musiciens anglais un apport nouveau : quelle qu'en soit la forme, il n'en sera pas moins le bienvenu.

Je parlerai dans mon prochain article d'un certain nombre d'œuvres modernes les plus dignes d'attention à ce point de vue.

M.-D. CALVOCORESSI.





LE MOIS

Théâtres et Concerts

OPERA : Reprise de *Namouna*, ballet en 2 actes de Ch. NUITTER et PETIPA, musique de Edouard LALO.

Je demande qu'on me fasse grâce du récit de *Namouna* ; c'est, suivant l'usage et la règle du genre, un tissu d'inventions, ou plutôt de conventions niaises, un galimatias puéril et laborieux, dont le seul mérite est de réconcilier agréablement le Grand Turc et la République de Venise, en la personne du gentilhomme Ottavio et de l'esclave Namouna : d'où un pittoresque mélange de hauts-de-chausse et de culottes bouffantes, de feutres emplumés et de fez, de canons en dentelles et de vestes brodées de verroteries. La scène se passe à Corfou, une Corfou aussi mythologique et improbable que l'Atlantide ou l'île de Thulé. Les décors, qui ne prétendent à nulle exactitude, ont de calmes harmonies, repos du regard ; les costumes sont riches sans tapage, ainsi qu'il sied en un salon d'aussi bonne compagnie ; la lumière, toujours sagement répartie, est cependant moins parcimonieuse que dans *Faust*, et l'on arrive à discerner, dans la pénombre du dernier plan, un ciel et une mer d'un joli bleu de nuit. Nulle outrance, nul éclat qui risque d'être disparate : mais la tenue, la réserve, le mutuel respect et la paix grave d'un sénat de vieillards. Charmant contraste à la jeunesse aimable de cette école de danse qui s'applique à répéter, comme à l'exercice, toujours le même mouvement. Mais Namouna, c'est Mlle Zambelli, la seule dont la danse soit une vraie joie : la joie d'un corps affranchi des ordinaires lois, qui n'obéit qu'à la grâce. Et sans doute cette grâce n'est

pas fort expressive ; ou du moins l'expression n'en est pas variée : un seul sentiment s'y manifeste, mais si tendre et si pur que le charme ne s'en épuise pas ; on croirait voir danser l'âme d'une fleur.

La musique est, de beaucoup, la meilleure part de *Namouna* : bien supérieure au *Roi d'Ys*, cette partition offre un éclat soutenu, une force qui n'est jamais brutale, une émotion discrète et sans fadeur. C'est une noble musique, où les cuivres de la fête foraine eux-mêmes sonnent avec une sorte d'héroïsme. Les rythmes vigoureux, les sonorités chaudes, les mélodies en haut relief sur un fond de fines harmonies, tout y est français, et Lalo, si les circonstances lui eussent permis un travail plus fécond, était l'héritier de Berlioz, destiné à mettre en bonne musique ce que l'autre n'avait su que grossièrement indiquer. *Namouna* est son chef-d'œuvre, et je ne dis pas le meilleur ballet qu'on ait écrit depuis 30 ans, mais le seul qui soit une œuvre d'art : il faut nous féliciter de sa rentrée, tant attendue, au répertoire.

LOUIS LALOY.



CONCERTS COLONNE

Le 8 mars, jour anniversaire de la mort de Berlioz, tombant cette année un dimanche, c'était une pieuse idée que de célébrer cette date par un festival en l'honneur du maître, auquel M. Colonne a voulu associer Shakespeare qui a tenu une si grande place dans l'art et dans la vie de l'époux d'Ophelia-Smithson. Et si grande est cette place, en effet, qu'une séance n'aurait pas suffi pour exécuter toutes les œuvres inspirées par le poète au musicien : peut-être eut-il mieux valu dès lors nous donner une bonne audition intégrale de *Roméo et Juliette*, plutôt que de pratiquer dans cette partition une sélection au moins singulière. On a dû mettre dans un chapeau les numéros des morceaux et s'en rapporter au hasard du tirage pour déterminer l'ordre d'exécution. Des trois parties qui dans l'œuvre jouent le rôle et tiennent la place de l'*allegro*, de l'*adagio* et du *scherzo* de la symphonie classique, c'est la seconde (la scène d'amour) qui nous a été donnée d'abord, puis la troisième (la

Reine Mab) et enfin la première (fête chez Capulet), sans doute pour conclure dans les transports d'une joie étourdissante cette navrante histoire. Que devenait le pauvre Shakespeare dans tout cela? Et Berlioz lui-même, se serait-il montré bien satisfait de cette façon de l'honorer?

Entre la scène d'amour et le *scherzo*, les strophes du prologue, très étonnées de se trouver là, ont été chantées par Mme Judith Lassalle avec un organe généreux qui évoquait la pensée du cothurne tragique plutôt que le souvenir des souliers de satin rose de Meylan. Enfin le *scherzo* était suivi du *scherzetto vocal* qui, lui servant de programme explicatif, aurait dû le précéder. M. Mauguière l'a chanté deux fois pour la plus grande satisfaction du public, que ces abatis de musicien — pardon! ces *disjecta membra*, soyons académique — n'ont pas paru offusquer autrement.

On sait que la scène d'amour était la page de prédilection de son auteur; elle a conservé un grand charme malheureusement gâté par l'incohérence *musicale* du plan. Berlioz prétend traduire tous les détails d'une scène que nous ne voyons pas: « le dialogue des deux amants, les apartés de Juliette et les élans passionnés de Roméo »; n'eut-il pas mieux fait de renoncer à suivre Shakespeare pas à pas, et de construire un morceau de musique? La scène paraît à la fois longue et écourtée, à cause de son manque d'équilibre tonal; elle n'arrive point à s'arracher du ton principal ou de son relatif mineur, et quand enfin brille l'éclat trop longtemps attendu de la dominante et qu'on se croit au point culminant, pas du tout: c'est fini!

L'impression de monotonie est encore accentuée par les sourdines que M. Colonne fait garder au quatuor d'un bout à l'autre, je ne sais pourquoi.

Quant au *scherzo*, avec ses trouvailles de sonorité, il est étincelant, d'un effet magique, bien que le motif sans grand caractère, sans physionomie rythmique, ne semblât guère s'y prêter. Tout au contraire de la scène d'amour, l'ouvrage surpasse ici de beaucoup la matière.

Le reste du programme était d'intérêt fort inégal. L'ouverture du *Roi Lear* n'est pas du meilleur Berlioz. La solennité hoquettante et trébuchante de Lear conviendrait assez bien à Ubu, et la pauvre Cordelia nous est présentée sous les espèces d'une écuyère de cirque.

J'entendais pour la première fois la fantaisie sur la *Tempête*, et n'ai aucune envie de renouveler l'épreuve. Ah ! quand Berlioz se met à être mauvais, il ne l'est pas à moitié. Camille, son gracieux Ariel, l'a moins bien inspiré qu'Henriette. Il y a là-dedans une certaine valse, ponctuée de contretemps, de la plus laide vulgarité. *Miranda* ? oh combien peu ! Le rôle du piano à quatre mains introduit dans l'orchestre se réduit à quelques arpèges. Je n'ai pris plaisir qu'à certains traits de la tempête, et au court dessin grognant des basses qui caractérise assez heureusement Caliban, tout en faisant penser à ses cousins Fasolt et Fafner.

Cette féerie philosophique de la *Tempête*, qui fut le testament poétique de Shakespeare mûri, semble un merveilleux sujet pour un musicien ; et pourtant, malgré de nombreuses tentatives, la *Tempête* en musique est encore à naître. Elle ne pouvait pas être improvisée par un jeune homme frais émoulu du Conservatoire, entre la séance publique de l'Institut et le départ pour Rome.

La scène d'Héro et d'Ursule, dans *Béatrice et Bénédict*, est un très agréable duo de salon, soutenu d'une instrumentation fort délicate ; Mmes Maud Herlenn et Judith Lassalle le soupirèrent délicieusement. J'émettrai le regret paradoxal d'avoir trop bien entendu les paroles, d'un style déplorablement pompier : Berlioz y parle de Philomèle et du souffle du zéphir, et d'une jeune fille qui voit « couronner son amour » !

Quant aux deux œuvres inspirées par *Hamlet*, elles sont d'un accent très pénétrant et profondément humain ; ici vraiment on sent battre avec une émouvante sincérité le cœur de Berlioz. La mélancolique ballade de la mort d'Ophélie touche par des moyens d'une sobriété classique. Je suppose qu'elle doit être chère à M. Reyer car je n'ai jamais pu la relire ou l'entendre sans songer à une page fort connue du dernier acte de *Sigurd*.

Pour la marche funèbre d'Hamlet, c'est une chose magnifique : elle m'a fait éprouver la plus forte émotion de la journée. Avec quel goût supérieur (car ce diable d'homme est capable de tout) cette page est tracée ! Le feu de salve échappe à toute critique par la façon dont il est placé et amené ; et ce thème discrètement murmuré par le lointain cortège ! Tout cela est du plus grand art. Les funérailles d'Hamlet font bonne figure à côté de celles même de Siegfried. J'entends dire que c'est

du théâtre : sans doute ! et pourquoi pas ? Ce n'est pas un morceau symphonique, c'est de la musique pour le drame de Shakespeare que Berlioz a voulu écrire ; et il n'a pas été, cette fois, inégal au poète.

La symphonie inachevée de Schubert, d'une distinction si raffinée, avec ses mélodies qu'on dirait tombées du ciel, donnerait lieu à des observations techniques analogues à celles que me suggérerait plus haut la scène d'amour de *Roméo*. Il semble qu'au point de vue du métier une des caractéristiques les plus nettes de ce qu'on appelle le romantisme musical ait consisté à éviter la santé insolente et comme trop brutale de la dominante opposée à la tonique. Un autre trait romantique est la seconde idée en mineur quand la première est majeure : Schubert est coutumier du fait (voir la symphonie en *ut* : deuxième idée de l'*allegro* en *mi* mineur puis *la* mineur) ; je crois qu'on n'en trouverait pas facilement d'exemple avant lui. Dans la symphonie inachevée, le premier mouvement penche constamment vers la sous-dominante ; l'andante, au premier thème (ternaire) en *mi* majeur oppose un second thème (binaire) d'abord en *ut dièse* mineur puis en *la* mineur. De là résulte une certaine mièvrerie quelque peu monotone ; on ne se sent pas dominé par une pensée forte, et c'est peut-être la raison pourquoi le public reste toujours un peu indécis devant la symphonie inachevée, en dépit de son charme exquis.

Dans le même concert du 15 mars, M. Cortot mit l'élégante précision de son talent au service de la vaporeuse ballade de M. Fauré et des solides variations symphoniques où César Franck a su présenter, dans un sentiment tout moderne et avec l'ampleur d'une imagination luxuriante mais toujours réglée, un court sujet déjà traité sous diverses formes par Beethoven dans le quatorzième quatuor.

Et Mme de Wieniawski, dont le nom de jeune fille est attaché à l'histoire de la Russie contemporaine, nous chanta fort délicatement trois airs du plus grand musicien de son pays, ce Rimsky-Korsakow dont la gloire projette un éclat imprévu sur le corps des officiers de marine, auquel il appartient. Cette jeune femme montre quelque timidité et un soupçon de gauche-rie qui disparaîtront vite et qui sont aujourd'hui comme une grâce de plus. La voix sans être puissante, est fraîche d'un timbre pur et prenant ; l'expression est personnelle et pleine

de distinction ; cela est senti directement, de très bon goût et sans trace de pli professionnel. L'accueil du public fut tout à fait sympathique. Des deux airs de *Snegourotchka*, on bissa le second, que termine une cadence un peu bien banale ; mes préférences allaient au premier d'un caractère très schumannien. Il y avait harmonie parfaite entre la musique et son interprète : car rien ne ressemble moins à ce qu'on appelle un air d'opéra ; c'est plutôt de la musique de chambre ; un sentiment poétique, intime, discrètement noté sur quelques dessins d'instruments souvent traités en solo. Ces touches légères semblent un peu perdues au milieu de ce puissant orchestre, dans le cadre de cette vaste salle. Il faudra voir ces tableautins en place aux feux de la rampe.

La véritable primeur était la *Rapsodie espagnole* de M. Ravel. Œuvre très colorée, très amusante ; il semble que l'auteur ait compris l'Espagne plutôt en couleurs qu'en rythmes, au rebours de Chabrier dans sa célèbre pièce. Les combinaisons de timbres les plus recherchées mettent en joie une partie des auditeurs, et en déconcertent quelques-uns. La première partie, *Prélude à la nuit*, impose avec une insistance obsédante son dessin de quatre notes, sur les degrés descendants d'une quarte diminuée. Dans la seconde, très courte et qui fut bissée, apparaissent les inévitables castagnettes sans lesquelles, n'est-ce pas, vous ne croiriez jamais être en Espagne. Cette deuxième partie est intitulée *Malagueña*, et le programme nous révèle que le mot signifie en espagnol : Sérénade. La curieuse langue que ce turc... non, que cet espagnol ! Faut-il croire que le vin de Malaga porte aux sérénades et tire de là son nom ? Vient ensuite une habanera (on ne nous dévoile pas le sens de ce vocable : c'est bien dommage !) qui ne ressemble point du tout à celles de Bizet ou de M. Laparra, mais qui, avec son obstiné *do dièse*, ferait plutôt penser à la deuxième des *Estampes* de M. Debussy (Soirée dans Grenade), si d'ailleurs on ne nous apprenait que cette habanera fut écrite dès 1895 pour deux pianos, et produite en public en 1898. La *feria* qui termine la rapsodie est un morceau beaucoup plus développé que les précédents et que je leur préfère, autant qu'il est permis de parler ainsi après une seule audition ; elle est toute grouillante d'animation. Le kaléidoscope de sonorités manié dextrement par M. Ravel y tourne en tous sens, on commence à en être ébloui. Les timbres de l'orchestre

n'ont pas suffi à l'auteur : des rumeurs de coulisse interviennent çà et là dans la rapsodie. Quant aux ressources instrumentales, elles sont employées avec une profusion un peu excessive. Un effet, pour porter, doit rester exceptionnel. Ce ne sont ici que harpes bouchées et *glissando* de la petite trompette... Mais je crois que je m'égare ; la tête me tourne devant ce chatoyant bariolage.

M. Ravel qui est admirablement doué, nous a donné une nouvelle preuve de son prestigieux talent. Il est d'ailleurs un excellent humoriste, témoin ses *Histoires naturelles*, et je ne suis pas éloigné de croire qu'il faut entendre sa rapsodie espagnole *cum grano salis*. Ce sont là divertissements de virtuose qui s'amuse. Et sans doute il nous ravit ; on commence pourtant à attendre de lui quelque œuvre de plus haute envergure. Parmi les musiciens, qui, entre tous les artistes, ont le privilège de l'éternelle jeunesse, M. Ravel est un des plus jeunes ; mais enfin il est depuis quelques jours dans sa trente-quatrième année. A cet âge que n'atteignit point Schubert et que Mozart dépassa à peine, Beethoven avait déjà écrit la *Symphonie héroïque* pour ne rien dire de plus.

Le concert du 22 mars était consacré tout entier à M. Richard Strauss dont le succès fut triomphal. Eut-il été pareil si ce très grand musicien avait le malheur de porter un nom français ? Il m'a paru que le snobisme jouait son rôle en cette affaire. Oh ! les dames qui lèvent des yeux inspirés ! les bons messieurs aux airs pâmes qui dodelinent de la tête et battent pieusement la mesure, à contretemps d'ailleurs ! Est-ce que vraiment tous ces braves gens qu'embarrasserait peut-être la plus simple dictée musicale se promènent comme chez eux dans ces immenses palais sonores ? Quel progrès a fait tout d'un coup la culture musicale en notre pays !

La plupart des numéros du programme n'étaient pas nouveaux pour les Parisiens et il a été amplement disserté, peut-être jusqu'à satiété, sur leur auteur ; je ne crois pas inutile cependant de rapporter ici mes impressions toutes fraîches. Car si je connaissais de longue date, par la lecture, quelques partitions de Strauss (notamment *Tod und Verklärung*) je n'avais encore jamais eu l'occasion d'en entendre aucune.

Eh bien ! d'abord c'est prodigieusement intéressant, et ce n'est pas émouvant du tout. Non pas même *Mort et Transfi-*

guration, malgré tant de raisons de l'être ; ce poème symphonique qui n'est pas asservi à un programme trop précis, est une très belle chose, imposante par l'ampleur des progressions, non sans quelque redondance. Telles marches d'harmonie ne sont que d'emphatiques rosalias, assez inutiles. Beaucoup d'effets sont de vieux amis : ces batteries entrecoupées, en rythmes asthmatiques, ces traits syncopés des basses, ces entrées de cors étagés, nous savons d'où tout cela sort ; mais l'impression générale est puissante. Moins original encore est le prélude de *Guntram* ; bien davantage la *Sinfonia domestica*.

Cette œuvre célèbre dure quarante-trois minutes sans interruption pendant lesquelles je n'ai pas éprouvé un moment de fatigue ou d'ennui, pas une distraction. L'intérêt est toujours en éveil, doublé d'ailleurs par la présence active de l'auteur et du héros de cette musique familiale. M. Strauss est un admirable chef, un virtuose de l'orchestre ; aussi bien que la plume il manie la baguette. Il la tient légèrement, du bout des doigts, et bat la mesure avec autant de précision que de souplesse. Le corps est généralement immobile, ainsi que le bras gauche, dont l'intervention habilement ménagée porte coup. La tête se tourne pour commander du regard une entrée, un accent ; parfois enfin, dans les grandes explosions, ce long corps tout entier s'infléchit et vibre. Dans cette sobre mimique, pas un geste inutile, pas un qui ne soit d'une irrésistible éloquence. L'orchestre électrisé se surpasse dans son rôle très difficile, où abondent entre autres écueils les soli les plus scabreux (Bravo, M. Firmin Touche !) Evidemment les musiciens comme l'auditoire se sentent maîtrisés par une intelligence et une volonté souveraines.

Quant à l'œuvre (j'en demande bien pardon à l'éminent rédacteur du programme ; nul d'ailleurs n'aurait pu mieux que lui se tirer de la tâche impossible qui lui était dévolue) l'analyse qu'on nous en donne est une véritable trahison. Elle suggère l'idée d'un travail lourdement pédantesque et puéril à la fois, sur des motifs insignifiants. Mais des motifs après tout, valent ce qu'on en sait faire ; et de ses thèmes si peu personnels, si faiblement caractéristiques, M. Strauss tire un parti extraordinaire. Sa musique déborde d'une vie intense ; c'est un fourmillement de robuste humour par où l'auteur sauve ce que pourrait avoir d'étrangement risqué la prétention

de nous introduire dans le secret de son intimité conjugale, voire de son alcôve.

Et cette musique qui met en mouvement des forces formidables, elle reste pourtant d'une clarté limpide. C'est peut-être que M. Strauss ne raffine point — pas assez ! — sur la valeur expressive de ses idées; c'est surtout qu'il les ordonne en masses compactes mais simples. Grand architecte ès matériaux sonores, il construit à la façon des Romains, qui bâtissaient en mauvais matériaux de blocage solidement cimentés des édifices imposants dont le plan se révélait au premier coup d'œil.

M. Strauss paraît chercher moins le timbre rare que l'équilibre : équilibre des masses instrumentales, équilibre des tonalités. La tonalité est toujours, chez lui, bien définie et solidement assise. Un compositeur, de mes amis, prétend que son orchestre est en *ut*, et qu'à travers toutes les dissonances passagères et les superpositions d'accords il ne perd jamais de vue cette référence fondamentale. L'observation n'est pas aussi paradoxale qu'il semble. Tout est d'aplomb ici, et l'auditeur, en parfaite sécurité, ne se voit jamais en danger de perdre pied.

L'évidente horreur du maître pour l'incohérence se manifeste dans les plus petits détails. Il a accompagné quelques-unes de ses mélodies (jolies pièces de salon qui ne tirent guère à conséquence), chantées avec beaucoup de goût par Mme de Wieniawski, à qui le public ravi en a fait recommencer deux. Or, M. Strauss apporte le plus grand soin à enchaîner les tonalités de deux mélodies successives, en improvisant un petit prélude modulant. Ainsi, entre *Heimliche Aufforderung* et *Staendchen*, il est passé très élégamment de *si* bémol à *sol* bémol, bien qu'il eût pu se dispenser de cette transition. Ce n'est rien, et c'est la marque d'un musicien doué d'un sens aigu des *valeurs* tonales : je prends le mot dans une acception analogue à celle que lui donnent les peintres.

Les qualités que je viens de reconnaître à M. Strauss sont éminemment classiques. Ce qui n'est pas classique en lui, c'est la disproportion des moyens à la fin. Dans ses partitions, bien des choses écrites sur le papier ne s'entendent pas et ne peuvent pas être entendues : c'est donc que le résultat pouvait et devait s'obtenir plus économiquement. On a l'impression d'efforts inutilement exagérés, de ressources accumulées à l'excès sans réel profit pour l'effet. Cet art très grandiose, bien que simple

en ses éléments, n'est pas exempt de boursoufflure : M. Richard Strauss, c'est parfois Haydn à Pathmos.

La danse de *Salomé*, qui terminait le concert, a été enlevée avec beaucoup plus de verve qu'au mois de décembre ; mais je ne puis rien changer à ce que j'en ai dit alors.

G. ALLIX.



CONCERT PABLO CASALS

Il faut louer M. Pablo Casals, virtuose toujours impeccable et musicien souvent bien inspiré, d'une parfaite exécution de la *Suite* de Bach inscrite à son programme. Mais comment le féliciter d'avoir fait une si large place aux œuvres d'Emmanuel Moor ? Ce musicien d'intérêt si médiocre ou, pour mieux dire, si mesquin, a eu la singulière fortune d'exciter l'enthousiasme ardent de deux virtuoses fort notoires, qui nous en ont quelque peu saturés : MM. Pablo Casals et Jacques Thibaud. On prête même à ce dernier cette opinion sensationnelle sur l'exotique musicien : « Un Max Bruch qui aurait du génie ». C'est une aimable plaisanterie. Dieu merci, il ne suffit pas de s'acharner, avec une louable inconscience, à perpétrer des Sonates pour harpe ou des Concertos de violon, ni de déployer dans des petits jeux de rhétoriqueur une astuce déclamatoire pour avoir du génie, même au conditionnel. Je veux croire que nous ne connaissions pas assez l'œuvre de Moor. Mais nous n'y perdions pas grand'chose. En dehors des virtuoses qui la jouent avec le désir, après tout légitime, de briller dans les « effets » dont elle est prodigue, qui donc pourrait jamais prendre goût à une musique aussi peu naturelle, « aboli bibelot d'inanité sonore », horridique quintessence de Brahms et triple extrait de Max Reger ? Il n'est même pas possible de se tromper longtemps sur cette vulgarité prétentieuse qui cherche la puissance et ne trouve que la pompe, et qui s'efforce en vain de faire illusion par de prestigieux feux d'artifice — de macaroni. Et ne dites pas que M. Moor, qui n'est pas naturel, le deviendra peut-être : des lois terribles s'y opposent ; l'ordre du monde l'interdit : la nature a horreur du vide. Quoi qu'en ait dit M. Jacques

Thibaud, qui fut souvent mieux inspiré, il faut en faire notre deuil. Ce n'est pas un Max Bruch qui aurait du génie : c'est un Max Bruch qui s'en va-t-en guerre.

ALEXANDRE GUINLE.



ECOLE DES HAUTES ETUDES SOCIALES

Les deux derniers concerts du jeudi, organisés par M Romain Rolland, offraient un bouquet admirable de ces *lieder* allemands où, dès les premiers essais, ceux de Krieger ou d'Erlebach, se répand une émotion expansive, et bien différente de la réserve et de l'élégance françaises. Musique grave, sérieuse jusque dans la galanterie, toujours touchante, et dont le seul tort pour nous est de dépasser parfois les limites d'une sensibilité plus étroite et plus craintive d'elle-même. Mais il ne faut pas méconnaître la beauté de puissance : ce serait nier Beethoven tout entier. M. Jean Reder est l'interprète né de ces œuvres dont seul peut-être il peut égaler la fluviale ampleur. Mlle de Stœcklin a une jolie voix pure, dont l'innocence fut un charme dans les airs de caractère pastoral ou populaire.

LOUIS LALOY.



Notre distingué collègue M. Charles Bouvet a donné le 31 mars la dernière séance de l'année de la Fondation J.-S. Bach qu'il dirige avec une vraie foi artistique. Le programme, déjà exécuté l'an dernier si nous ne nous trompons, ne comprenait que des œuvres du maître avec une interprétation de premier ordre (MM. Geloso et Bouvet, M. Guilmant, Mlle Blanche Selva, Mme Maurice Gallet, Mme Olivier).

Le Concerto Brandebourgeois en *ré* majeur (piano, flûte et violon) est une des plus admirables œuvres de musique de chambre de tous les temps. La partie de piano très développée, surtout dans le premier mouvement, est d'une fantaisie, d'une liberté merveilles. On ne peut après cela parler du formalisme de Bach. C'est d'une absolue beauté. Mlle Selva y fut

parfaite. Malgré quelques flottements dans le petit orchestre d'accompagnement, le Concerto en *ré* mineur, pour deux violons — dont le *largo* est d'une si noble sérénité — fut très applaudi.

Dans la Cantate Italienne « *non sa che sia dolore* », Mme Gallet a rendu à la perfection les deux airs de soprano si différents de style, le second gai et enjoué. (Pourquoi ?) Elle a eu un grand et légitime succès. Mme Olivier, contralto, a chanté un air d'une cantate de fête pour le prince d'Anhal-Coethen, oublié par Bach lorsqu'il transforma cette œuvre de circonstance en Cantate d'Eglise. Enfin M. Guilmant a joué avec son autorité habituelle le choral « *Schmücke dich* » et la belle fugue en *sol* mineur.

M. Grandmougin a bien voulu redire son œuvre « *Le Vieux Bach* », dont on a apprécié les vers expressifs et bien sonnants.

F. G.



CONSERVATOIRE

L'Enfance du Christ, exécutée intégralement le 1^{er} mars dernier, a suscité chez le public des abonnés du Conservatoire un véritable enthousiasme. Berlioz nous affirme que, dès son apparition, cet ouvrage eut un succès spontané, « très grand et même calomnieux pour mes compositions antérieures », ajoute-t-il. *L'Enfance du Christ* fut en effet écrite sur la fin de sa vie. Tout le monde connaît aujourd'hui cette partition dont plusieurs exécutions intégrales eurent lieu en ces dernières années. Dans l'œuvre de Berlioz, sa trilogie sacrée se distingue par l'expression douce, tendre et naïve de la musique dont se dégage un sentiment de repos et de calme profonds. Les rythmes, la mélodie et jusqu'à l'orchestration, tout concourt à la naissance d'un charme poétique particulier ; charme qui ne va pas sans engendrer une certaine monotonie, tant par la forme des morceaux (laquelle affecte souvent la coupe d'un *fugato*) que par l'emploi presque constant des anciens modes grecs. En écrivant *L'Enfance du Christ*, Berlioz semble avoir eu le souci de s'exprimer dans une langue plus châtiée que celle que nous lui connaissons ordinairement. « Plusieurs personnes, écrit-il

dans ses *Mémoires*, ont cru voir dans cette partition un changement complet de mon style et de ma manière. Rien n'est moins fondé que cette opinion. Le sujet a amené naturellement une musique naïve et douce, et par cela même plus en rapport avec leur goût et leur intelligence, qui, avec le temps, avaient dû en outre se développer. J'eusse écrit l'*Enfance du Christ* de la même manière il y a vingt ans... » Et sans doute Berlioz a raison, s'il entend par là se défendre de l'opinion suivant laquelle certains de ses contradicteurs voulaient voir, dans son oratorio, une sorte d'amendement sur le tard aux dérèglements ordinaires de sa musique.

J'ai déjà dit que le succès de l'ouvrage avait été très grand, celui des interprètes ne le lui céda en rien. M. Plamondon et Mme Mellot-Joubert furent chaleureusement applaudis. L'ouverture de *Coriolan* et celle du *Freischütz* encadraient sur le programme la partition de Berlioz.

Le concert du 22 mars comportait l'audition de la *Septième Symphonie* de Beethoven et de *Rédemption* de César Franck. Dans le commentaire du programme de la Société des Concerts, M. Maurice Emmanuel, après avoir donné quelques renseignements sur les conditions dans lesquelles fut exécutée pour la première fois la *Symphonie en la*, ajoute : « Les amateurs de musique à programme ont découvert dans cette œuvre des peintures de toute sorte, et il serait fastidieux d'énumérer les étranges interprétations de ces exégètes. On sait que Wagner lui-même, dans l'*Œuvre d'art de l'avenir*, a dit de cette symphonie qu'elle est « l'Apothéose de la danse, la danse dans son essence supérieure ». *Chi lo sa ?* Et pourquoi chercher dans ces pages enflammées, où la joie délirante coudoie le drame, autre chose que l'âme du maître et le reflet de ses caprices ? Quand les géants rient, la terre tremble, dit un vieux proverbe saxon ». — On ne saurait mieux penser et mieux s'exprimer.

J'ai le regret de devoir signaler l'erreur, qui veut qu'actuellement le finale de cette symphonie soit joué dans un mouvement ridiculement accéléré. Il est bien certain que le public y trouve son plaisir et qu'il affectionne la virtuosité sans goût et sans mesure de l'orchestre littéralement déchaîné. Mais serait-ce donc là une raison suffisante en comparaison de la véritable profanation que l'on fait subir à la pensée de Beethoven ? Ce morceau est volontiers comparé à une explosion de

joie populaire. Le thème en est, paraît-il, emprunté à un air irlandais, c'est-à-dire à une mélodie du folklore et son rythme bien que modifié est assez celui d'une danse. L'indication du mouvement (*allegro con brio*) exprime que cette danse est entraînante, mais non pas la nécessité de la confondre avec une cohue bruyante où la musique n'a plus que faire. Une limite demeure toujours indiquée à la rapidité d'un mouvement rythmique, c'est la netteté irréprochable de l'exécution; tel qu'il est actuellement joué, ce morceau devient inintelligible.

Par contre, l'exécution de *Rédemption* fut remarquablement conduite, sans excès de sonorités lourdes et dans un juste mouvement. Mlle Rose Féart et M. Brémont complétaient avec les chœurs une interprétation qui est parmi les meilleures qu'il nous a été donné d'entendre.

Rédemption est une œuvre typique de la beauté et des tares que l'on rencontre, tour à tour, dans l'art de César Franck.

EDMOND MAURAT.



QUATUOR CAPET

Continuant la série de ses séances de musique de chambre, le quatuor Capet a exécuté, le mois dernier, les 4^e, 9^e et 15^e Quatuors de Beethoven. On ne saurait trop dire la qualité et l'intérêt de ces auditions où la musique est en quelque sorte plus poignante par le caractère profond d'intimité qu'y a pris la pensée de Beethoven, plus grande et plus émouvante qu'elle le fût peut-être jamais. Caractère particulièrement mis en valeur par une interprétation dont la virtuosité plastique arrive au plus grand effet, par la simplicité des moyens et l'absence de tout effort apparent. Nulle part ailleurs, à ma connaissance, l'œuvre de Beethoven n'est aujourd'hui mieux comprise. Ces concerts sont, pour les dilettantes, une véritable jouissance d'art.

E. M.



SOCIÉTÉ J.-S. BACH.

Installée dans son vrai cadre, salle Gaveau, la Société que dirige M. Bret nous a fait entendre, après la *Passion selon St-Jean*, le *Défi de Phœbus et de Pan*, le *Magnificat* et l'*Ode funèbre*. Un progrès sensible dans l'exécution chorale, des solistes de premier ordre, et l'interprétation personnelle de M. Bret, rendent ces auditions dignes du maître qu'on y honore.

Le *Défi*, inspiré d'Ovide, est instructif et amusant ; musicales et contrastées, ses pages, sans manquer d'esprit, dénotent beaucoup de jugement. Que cet art, un peu lourd dans le style ne réalise guère le paganisme de la fable, mais seulement le caractère idéal du sujet et ne soit en somme qu'allégoriques, je n'y contredis pas, mais il atteint son but et, comme toujours, par des moyens simples, par l'exposition claire des idées successives d'un sujet poétique fort d'une intention lyrique.

Le chœur du début, « simple prétexte à une description musicale », selon M. Schweitzer est je crois, plus et mieux ; de lui dépendent les reliefs qui suivent ; il forme, dans l'action poétique du *Défi*, une scène, fond sur lequel se détachent au premier plan, les protagonistes de la cantate, pour le tournoi dont Midas est juge, et l'on ne voit pas Phœbus et Pan simples duellistes fidèles à un quelconque rendez-vous, opposant leurs mélodies rivales, sans la présence du chœur et le silence préalable des éléments. Ce chœur est, si l'on veut, un premier tableau ; de toute façon, il émane d'une volonté plastique et participe moralement à l'action. Chez Bach, le mouvement des formes s'allie toujours à la logique d'une solide architecture ; ce n'est pas lui qui connut jamais les remplissages et l'inertie fâcheuse des cantatistes actuels. Son art, qui dans tout sujet trouve un principe d'action, visible ou cachée, élève le prétexte à une nécessité ; c'en est évidemment le secret. Dans le *Défi*, nous trouvons une fable, un décor, une action — personnages et chœur — harmonisés au cadre de la Cantate et, malgré la convention du style, l'expression, diverse, alterne rythmes et mélodies de manière à concilier la sujétion poétique et la volonté proprement lyrique de l'ouvrage.

Cet accord entre l'action et la musique s'affirme plus directement dans les *Passions*, théâtrales et mystiques, où la volonté du drame, s'unissant à l'exaltation théiste du plus admirable des commentateurs, transforme pour ainsi dire l'hypothèse en

réalité. Là règne, outre ce grand sens de la composition propre à Bach, le sentiment profond de la vérité, qui jaillit d'un art plus purement humain, dans son expression et sa force évocatrice. Avec le *Magnificat* et l'*Ode funèbre*, actions d'âme, l'expression religieuse, intériorisée, oppose les lumières de la vie mystique fondues et voilées dans l'*Actus Tragicus*, préface sublime à cette autre synthèse, plus vaste et définitive, qu'est la *Messe en si mineur*. Ceci en manière d'exégèse, sans rien d'absolu.

De ces trois styles portant chacun le principe d'une démonstration différente — action poétique, action dramatique, action mystique — le dernier convient naturellement moins à notre époque. M. Bret est de son temps. L'appui d'un sujet précis comme celui du *Défi* ou de la *Passion* stimule une intelligence assurément très vive, que M. Bret apporte en toutes choses, mais qui ne compense pas toujours, dans les œuvres de volonté contemplative, la part inégale du sentiment. Pour cette raison, sans doute, l'*Ode funèbre* nous causa quelque désillusion. Une certaine sécheresse combattue par l'effort de solistes remarquables, gênés par le rythme autoritaire de M. Bret, sembla nuire à l'air admirable du *Soprano* et à son accompagnement, évidemment nuancé, mais fluide sans accent parce que beaucoup trop rapide, ainsi qu'à l'ensemble *O Christ* tenu dans la carrure indifférente d'un chœur fugué. Par contre, l'élan douloureux, presque dramatique du premier chœur et la douceur mélancolique du final, au rythme ondoyant, suscitèrent une conviction qui prouve, dans cette Société, l'influence des pages les plus pathétiques de Bach.

Le *Magnificat* correspond mieux à l'énergie quelque peu violente de M. Bret dont, malgré tout, l'activité nerveuse et passionnée a besoin, pour s'affirmer utilement, du drame mouvementé des Passions. L'exécution, flottante, ne put diminuer l'éclat du *Fecit potentiam* et du *Gloria*, superbe avec ses accords et ses triolets ascendants que rappelleront plus tard les effets du *Rex tremendæ* de Berlioz, dans le *Requiem*, et dont l'originalité puissante précède le *Gloria* ailé, un peu superficiel, de la *Messe en si*. Partout ailleurs, dans les airs et les chœurs, perce ce symbolisme élémentaire que M. Albert Schweitzer a si heureusement mis en lumière, mais qui, dans l'art de Bach et tout en accentuant la vérité, serait bien peu de chose

sans le lyrisme et l'expression. Ceci est si naturel et vrai, que chaque fois, nous dûmes notre plus haute émotion au sentiment profondément mystique de Mlle Marie Philippi, de Bâle, contralto unique, qu'il faut avoir écoutée dans le duo *Et misericordia* du *Magnificat*, l'air de la cantate *Vergnügte Ruh*, les *Geistliche Lieder* et surtout l'*Agnus dei* de la *Messe en si mineur*, pour comprendre ce que peut être la musique, celle de Bach, à travers l'âme d'une grande artiste. M. George Walter est toujours l'Évangéliste ému, maître d'une diction sûre et dont la voix souple nuance à souhait les récits de la *Passion* ; auprès de lui, M. Gérard Zalsman, d'Amsterdam, fut un Christ profond d'accent divin, non moins touchant dans l'*Ode funèbre* et la cantate *Voyez, nous montons vers Jérusalem* dont l'air final, « empreint d'une sérénité ineffable », reçoit, en conclusion, le commentaire d'une page orchestrale unique.

Mlles Cécile Valnor, de Genève, R. von Ghben, de Londres et Mlle Magdeleine Trelli sont des soprani de valeur, auxquels n'est pas inférieur le contralto de Mme de Haan-Manifarges, de Rotterdam. Artiste expérimenté, M. Anton Kohman, de Francfort, observe un style que nos chanteurs MM. Plamondon, Jan Reder et Mary, sur qui rien n'est à dire, connaissent, ce dont on les loua unanimement.

Si je mentionne le succès considérable que le *Concerto italien*, joué au clavecin, valut à Mme Wanda Landowska, brillante et expressive, et qui dut répondre à l'enthousiasme par l'exécution d'une nouvelle pièce ; celui de MM. Widor et Albert Schweitzer, à l'orgue, sans omettre l'exécution précise, sans lourdeur, du 2^e *Concerto brandebourgeois* en *fa* avec, comme trompette, la très acceptable clarinette de M. Mimart — et celle, rarissime, du *Concerto pour 4 pianos* (d'après Vivaldi) qui nous fit connaître des sonorités nouvelles dans un équilibre parfait, j'aurai tout dit de ces intéressantes auditions d'une Société qui, mieux assise, dans la vraie salle où s'éploie un chœur renforcé et en progrès, nous propose des solistes dont quelques-uns devraient suffire à l'enseignement de nos chanteurs, en général déplorables — réserve faite des exceptions — lesquels, avec un peu de bon sens, trouveraient là, au lieu d'un sujet à rivalités gagnant les institutions, l'exemple d'art à suivre et souhaitable pour leur bon renom.

ALBERT TROTROT.

CONCERT CLAVEAU

Bien inspiré, dans la composition d'un programme classique réunissant les noms de Bach, Hændel et Schumann, le très sérieux artiste qu'est M. Claveau s'est fait entendre à la Schola Cantorum, de manière à fortifier l'opinion que nous nous étions faite de son jeu et de son style, également soignés et respectueux des traditions. Sans froideur, avec l'ampleur requise et un phrasé qui connaît la nuance, l'archet de M. Claveau a traduit d'abord une *Sonate* de Hændel, très pure de sentiment et de forme, ensuite, de Bach, *Sarabande double bourrée* pour violon seul, œuvre naturellement périlleuse dont le violoniste sut vaincre les double-cordes et du même, avec M. Parent comme partenaire, le génial *Concerto en ré mineur* pour deux violons, qui déroule un thème merveilleux de souffle, de puissance et de musicalité, conduit en fugue, selon l'eurythmie d'un développement à soumettre à nos excellents « sonatiers » modernes qui, comme on sait, sont légion.

Dans la poétique *Sonate en la mineur* de Schumann, M. Claveau a fait preuve d'une délicatesse un peu mésalliée à la fougue habituelle de Mlle Dron, au jeu viril et plein, orchestral même, d'ailleurs très expressif, et susceptible de faire valoir de modestes tableaux, simples ou compliqués, selon qu'ils émanent de Vincent d'Indy ou de M. Albert Roussel et ceux, toujours attrayants, de M. Déodat de Séverac, rêveur que nous aimons suivre en Languedoc, pour y vivre par lui et avec lui son *Coin de cimetière au printemps*, d'où s'envole une pensée pieuse et émue.

A. T.



Concerts divers

Parmi les innombrables concerts de ce mois, notons une séance d'orgue consacrée à J.-S. Bach par M. Louis Lavoye, organiste à Liège. L'auditoire y fut trop restreint, étant donné le mérite très réel du jeune artiste et la composition d'un programme qui réunissait à des chorals variés les préludes et

fugues en *mi* mineur, en *do* mineur et la toccata en *fa*, soit les œuvres fondamentales de l'orgue.

A la salle Erard, le pianiste brésilien Lamberg a donné une séance très applaudie non seulement de ses compatriotes, nombreux dans la salle, mais d'artistes et de critiques. Le programme était très cosmopolite. M. Pablo Casals a joué — à la perfection comme toujours — avec M. Lamberg une sonate de Brahms.

L'audition de ses œuvres qu'a donnée M. Amédée Reuschel vaudrait mieux qu'une banale mention. Il faudrait étudier sa musique de chambre, sa sonate de violoncelle; son quatuor piano, son trio-piano qui sont des œuvres très savantes, très modernes, très personnelles, et entrer dans un examen thématique et technique. L'écriture est d'une science peut-être exagérée, dans le trio en particulier où la transformation des thèmes et surtout la complexité des contresujets du piano et du violoncelle arrivent à causer de la fatigue sans l'impression esthétique. Malgré tout cet effort de l'auteur et de l'auditeur on se sent en face d'œuvres très fortes et très homogènes de structure. Le quatuor est moins ardu que le trio, ses deux premiers mouvements sont pleins de vie et d'intérêt. La saltarelle du finale est discutable.

Mlle Alice Sauvrezis, dont on sait le talent et l'érudition, a fait entendre les élèves de ses cours à la salle Pleyel.

Cette séance fut assez différente des auditions ordinaires d'élèves, d'abord par le nombre des talents complètement formés, puis par l'unité d'impulsion artistique dont elle témoignait. On sent dans les cours de Mlle Sauvrezis une direction vers le développement musical des élèves plus encore que vers leur apprentissage technique. Les chœurs et l'orchestre des jeunes élèves ont été très suffisants. Mlle Sauvrezis avait écrit à leur intention une scène très réussie, *L'Enfance de Beethoven*, qui était tout à fait en situation et a eu un bruyant succès.

F. G.



CONCERTS SECHIARI

A ne parler que des œuvres importantes, les deux dernières séances de la saison nous ont valu comme nouveautés :

Praxinoé, cantate de M. Vierne, la 2^e Symphonie de Sibelius et un Concerto de piano de M. Melcer. Décidément, M. Sechiari a autant d'initiative que de persévérance. Il réalise son but de donner surtout des œuvres nouvelles et de ne pas faire double emploi avec les orchestres existants. Nous avons eu d'intéressantes séances, nous en aurons l'an prochain, et l'orchestre et son chef, ayant gagné en précision et en calme, seront sur la voie de la perfection.

Praxinoé, écrite sur une légende allemande dont le mérite est surtout la brièveté, avait été déjà jouée à Rouen par la Société Chorale l'*Accord Parfait*, sous la direction de M. Albert Dupré. C'est elle qui a chanté ici la partie chorale avec une qualité de son et une justesse de nuances absolument achevées. Voilà certainement une des toutes premières sociétés chorales françaises. L'œuvre, bien qu'on y trouve trop l'influence de Franck, n'est pas banale. Elle est un peu grise, elle manque de vigueur et d'un exotisme discret qu'eût justifié l'Égypte où se situe la légende. Trois solistes : Mme Charles Max, dans le rôle de Praxinoé, élégante et de voix charmante et bien conduite, Mme Doria, moins bonne dans un rôle du récitant, M. Devriès (le Christ), artiste de valeur et de belle voix.

La deuxième Symphonie de M. Sibelius, le chef actuel du groupe musical finlandais, très répandu en Allemagne, trop peu connu ici, est, au moins dans les trois premiers mouvements d'intentions nettement finlandaises — puisque M. Sibelius est finlandais. C'est romantique, langoureux d'orchestration, coloré et, en somme, très intéressant. Dans le finale, de la puissance et de la sonorité. M. Sechiari a fait entendre, par la jolie voix de Mme Ida Ekman, une Berceuse de M. Mërikanto, autre finlandais notoire. Mais cela ne suffit pas à faire connaître cette petite phalange qui réalise assez bien ce qu'ont fait les Cinq en Russie. On nous doit d'autres œuvres.

Il y a peu à dire du Concerto pour piano de M. Melcer. Cette page de virtuosité a eu le prix Rubinstein à Berlin. Elle a plus d'intérêt pianistique que de véritable mérite artistique. M. Ignace Friedmann y a fait preuve d'une remarquable technique et de goût. On l'en a remercié par trois ou quatre rappels.

L'Esquisse symphonique de M. Deutsch, de la Meurthe, donnée le 12 mars, est bien déduite et de forme distinguée.

Elle aurait voulu une interprétation mieux nuancée. Quant à *Judith*, l'adaptation symphonique, par le même auteur, d'un poème assez long de Jean Bertheroy, son succès fut plutôt littéraire grâce à Mlle Roch, de la Comédie-Française, qu'on a entendue plus que l'orchestre. En vérité, aucun genre n'est plus faux que le compromis maladroit entre le poème symphonique et la déclamation parlée. La parole sonne faux et sec, l'orchestre se dissimule. La pantomime vaut mieux que cet étrange accouplement.

F. G.



CHANTEURS DE LA RENAISSANCE

Je tiens à dire ici combien la modestie de notre collègue M. Henry Expert est préjudiciable aux intérêts de la musicologie. Alors que tant de gens inondent les rédactions de communiqués et de notes laudatives, M. Expert organise sans bruit et avec la plus grande défiance de toute réclame, de très singulières auditions du XVI^e siècle. C'est à l'École des Hautes Études Sociales, rue de la Sorbonne, que l'on peut avoir la joie (lorsqu'on a le bonheur d'être prévenu) d'entendre Lejeune, Chardavoine, Mauduit, Costely, et autres musiciens des Valois qui se sont plu à réconcilier la chanson populaire avec la musique savante. Dans cette salle que tout le monde connaît, et dont l'acoustique pourrait être meilleure, le Chœur des Chanteurs de la Renaissance se plie à la direction souple de leur chef. M. Expert aime cette littérature joyeuse et aimablement sensuelle, il se complaît à nous en rendre tous les raffinements. S'il me permettait un vœu, je lui demanderais de nous doubler un jour les voix par des instruments, car la polyphonie purement vocale semble bien avoir été à ce moment l'exception. Mais ne réveillons pas une vieille polémique, et admirons sincèrement l'effort d'un grand artiste, qui aime l'art sans songer au public. *Rara avis !*

J. E.



SCHOLA CANTORUM

Mettons à part les chorals de Bach dont le ralentissement a, selon moi, détruit l'effet, et louons pleinement la Schola de son concert du 20 mars. Les chœurs de Schutz ont cette couleur neutre, commune à toute la musique du XVII^e siècle, qui se retrouve aussi bien dans l'opéra de Florence et de Rome, que dans les sonates d'un Marini, dans les airs de Rossi, dans les pièces de Pinel, dans les motets d'Aucousteaux, dans les symphonies de Mazuel. On comprend à l'audition de ce style le revirement en faveur de la musique brillante, papillotante, provocante qui s'est produit dès la fin de ce siècle, et l'amour de la parodie, du bouffe, qui est comme un dédommagement pour le public, las de grisailles et d'austérité. Avec des œuvres comme celles de Schutz on s'explique l'impossibilité de la musique à cette époque de s'aventurer plus loin dans des régions où elle se trouve à l'aise aujourd'hui, et son retour aux proportions d'un art de simple agrément. La neutralité qui en impose au premier abord fatigue à la fin. Chez les musiciens de 1650, le goût de la richesse sonore, de la plénitude harmonique, qu'on ne trouvera plus au siècle suivant et qui les rend plus voisins de notre art moderne que ne le sont leurs successeurs, coïncide avec une sorte d'impersonnalité, une réserve, qui a certainement éloigné le public du grand art. Il manque ici l'abandon, le délire, le *sens orgiaque*, nécessaires à la musique et que le romantisme lui a rendus.

Le Couronnement de Poppée est trop connu pour que j'en parle, et on y découvrirait déjà les caractères de gravité décorative communs à ce temps. Mais Monteverdi reste encore un homme du XVI^e siècle et un Vénitien ami de la couleur. Il faut louer sans réserve M. d'Indy de nous avoir rendu, sous cette forme, une œuvre aussi vivante.

J E.



MANÉCANTERIE

Les petits chanteurs à la croix de bois donnaient le 15 mars une preuve de leur bonne volonté artistique au salut de Saint Gervais. Foule énorme dans l'église, chants palestriniens en

polyphonie, chants grégoriens, *Tantum* de Bach, recueillement et attention. On se croyait revenu aux bons temps de Charles Bordes. L'ensemble manque évidemment d'assurance et les dessus hésitent encore — d'ailleurs les enfants ont à Paris de terribles voix pour la musique italienne. — Mais l'impression générale est bonne, et il se dégagera certainement quelque chose de cet effort mystique.

J. E.



ROUEN

Rouen, qui a si brillamment tenu la tête du mouvement dramatique et musical, Rouen qui a vu naître Corneille et donné le jour à *Siegfried* se tourne maintenant vers la musicologie, et conserve ainsi son avance sur toute autre ville française. Nous avons déjà signalé les efforts de notre collègue Mme Capoy, et le succès qu'ils rencontrent auprès du public rouennais. Nous reviendrons sur ces cours, lorsqu'ils seront terminés et qu'ils auront enfermé dans leur cycle à peu près toute l'histoire de la musique. Signalons aujourd'hui la série d'auditions-conférences organisée par un jeune universitaire, M. Robert, avec le concours de Mme Robert-Letellier. Il s'agit des temps modernes; M. Robert s'est donné la tâche agréable de faire goûter, connaître et apprécier l'œuvre de Berlioz. Il y réussit tout à fait dans la salle Boieldieu, (qui porte un nom bien peu berlozien), et il mérite que nous lui envoyions de Paris nos applaudissements. Un temps viendra où l'enseignement de l'histoire musicale aura conquis des situations officielles et rétribuées. On se souviendra alors de ces premiers apôtres de la musicologie, qui ont osé affronter le public de province toujours si difficile, si prompt à critiquer la nouveauté, et on admirera leur zèle.

J. E.



AUDITIONS PRIVÉES

A signaler pour les musicologues de l'avenir, amis des statistiques, quelques auditions d'un caractère intime. Deux concerts chez notre infatigable collègue Madame Maurice Gallet, où la

maîtresse de la maison a montré une fois de plus ce que peut une volonté artistique toujours en éveil. Puis quelques heures de musique consacrées au maître Marty, chez M. Bleuzet, l'admirable hautboïste. Puis encore la voix de Mlle Chevallet, qui s'est fait entendre devant quelques élus le 29 mars dernier, voix de toute beauté, et incomparablement émue. Enfin une réunion de 15 guitares et autant de mandolines chez Messieurs Cottin, qui montrent combien ces instruments, seuls représentants de la famille illustre du luth, mériteraient de reparaître dans notre musique de chambre.

J. E.



CONCERT SAUTELET

Je ne sais trop quoi dire de M. Sautelet qui ne ressemble à une réclame, car je tiens cet artiste modeste en très haute estime. Je suis depuis quelques années la sincérité de ses efforts, et je le félicite aujourd'hui d'être arrivé à la perfection dans le genre qui lui convient. Sa voix n'est point colossale, son style n'est point celui de l'opéra. C'est exactement l'idéal du chanteur de lieder, souple, discret, ému. Il peut être comparé, en ce sens, à Madame Mockel, et c'est assez faire son éloge. J'ajoute que la musicologie a trouvé en lui un soutien dévoué. Il faut l'entendre interpréter les airs de cour de Boesset et de Guédron après les poèmes de Schumann et de Hahn, pour comprendre la merveilleuse intuition artistique dont est doué M. Sautelet. J'attendais depuis longtemps l'occasion de lui rendre un hommage public de mes sentiments.

Dans le même concert M. Fleury et M. Motte-Lacroix ont triomphé, fort heureusement encadré le chant.

J. E.



LES CONCERTS ROUGE

La grande activité musicale des Concerts Rouge déjà signalée dans le numéro précédent ne s'est pas ralentie. Séances de musique de chambre et de lieder, conférences, soirées

classiques ont apporté chaque semaine un bon nombre d'œuvres nouvelles ou d'œuvres anciennes très rarement entendues.

Parmi celles-ci, il convient de signaler en première ligne deux symphonies de Haydn : *La Poule*, ainsi nommée du motif conducteur de l'allegro, et la 10^e en *ré* majeur. Peut-être inférieures à la *Symphonie militaire*, à *La Reine*, à *La Chasse*, à *La Cloche*, à *La Surprise*, aux *Adieux*, elles sont cependant très intéressantes. Le menuet de la 10^e est même fort gracieux.

Mentionnons aussi un air de Lulli, *Bois épais*, large et dramatique, et un air de l'*Ottone* de Haendel chantés tous deux avec beaucoup de talent par Mlle G. Jobert ; la *Vie est un rêve*, de Haydn, interprétée par Mlle Germaine Chevallet ; une canzone de l'*Euridice* de Jacopo Peri et deux airs de Carissimi et Giordani chantés en italien par Mlle Mollot-Joubert ; enfin, un air de *Jeannot et Colin* de Nicolo dit par Mlle Marguerite Revel.

Dans la musique de chambre, nous trouvons une Sonate en *sol* majeur pour flûte et piano de Michel Blavet (1743) et une Gavotte de Rameau avec variations exécutées au piano, avec un très grand style, par Mlle Weiss.

Si nous passons aux grands symphonistes de la première moitié du XIX^e siècle, nous notons une très belle œuvre vocale de Beethoven : *A la bien-aimée absente*, chantée avec âme et talent par Mme Maurice Gallet et fort bien orchestrée par M. Rabani. De Schumann, nous remarquons, entre autres, un Trio pour piano, violon et violoncelle magistralement exécuté par MM. Willaume, Feuillard et G. de Lausnay ; les deux premiers numéros du célèbre lied : *L'amour et la vie d'une femme*, interprétés par Mlle Jobert déjà nommée et le grand et difficile *Carnaval de Vienne* brillamment rendu au piano par Mlle Anna Laidlair.

Liszt est représenté par son poème symphonique d'*Orphée* et sa *Fantaisie hongroise* pour piano et orchestre interprétée par Mlle Weiss, au jeu si brillant et si souple. Lalo a fourni son 3^e Trio pour piano, violon et violoncelle et Franck sa *Procession*.

Arrivons aux maîtres tout à fait modernes et distinguons entre les Français et les étrangers. Le grand septuor et la 3^e Symphonie pour orgue et orchestre de Saint-Saëns jouissent toujours d'une grande faveur ; grand succès aussi pour M.

Arthur Coquard, qui, après avoir fait une belle conférence sur Gluck, vint diriger, le 25 février, l'exécution de quelques-unes de ses œuvres : des lieder chantés par Mlle Cesbron, de l'Opéra-Comique, et M. Mauguière, une légende pour violon, une Sérénade pour violoncelle, un délicieux Poème d'Amour composé sur les paroles de Mme Fournery-Coquard et la très belle suite symphonique en 4 parties, intitulée : *En Norvège*. Le tableau musical du Cap Nord, qui forme la 3^e partie, est d'une beauté grandiose.

M. Jean d'Udine a été très applaudi dans l'audition de ses *Chants de la Jungle* interprétés par Mlle Charruit et dans celle de sa suite symphonique : *Près d'un berceau*, exécutée même deux fois, sur demande du public. Elle évoque, sans qu'il y ait aucune réminiscence, le souvenir des *Scènes d'Enfant* de Schumann. A cause de cela, nous préférons peut-être les *Chants de la Jungle* où la poésie sauvage d'un chef-d'œuvre de Kipling a trouvé une expression musicale.

H. GUÉRIN.



INSTITUT CATHOLIQUE

Au cours supérieur de chant liturgique, M. Gastoué a traité dans le dernier trimestre des séquences primitives du IX^e siècle et des œuvres de Notker. Le trimestre actuel est consacré à l'étude de la poésie et de la mélodie des proses notkériennes et de la seconde époque, par où, petit à petit, le genre archaïque va aboutir à la belle efflorescence des poètes victorins du XII^e siècle. Rappelons que ce cours n'est pas ouvert aux seuls étudiants inscrits aux facultés et écoles supérieures, mais est public ; chaque mardi, à 3 heures, a lieu la conférence sur le sujet annoncé, précédée, à 1 h. 3/4 d'exercices pratiques sur les chants communs de l'office.

A l'occasion de l'Adoration perpétuelle, qui a lieu les 23, 24 et 25 février, on a chanté, à la chapelle des Carmes, qui est celle de l'Institut Catholique, plusieurs pièces de concert spirituel après vêpres ou les complies. Le premier jour, un

fragment des intermèdes d'Esther, avec la musique originale de J.-B. Moreau : *Dieu s'avance et descend parmi nous*, avec l'admirable : *Il s'apaise, il pardonne* ; ensuite l'hymne *Verbum Supernum*, à deux chœurs, chant liturgique à l'unisson alterné avec un choral de Bach ; puis l'*Anima Christi sanctificat me* de Schutz. Le second jour, *O Vulnera Doloris* de Carissimi ; l'hymne *Pange Lingua*, chantée de même manière que la veille ; le duo de Gounod sur les paroles d'Athalie : *D'un cœur qui t'aime*. Le troisième jour au salut : *O Sacrum Convivium* de Perruchot, qui a récemment paru au Bureau d'édition de la *Schola* ; *Ave Maria* du salut, à quatre voix d'hommes, du même auteur ; *Oremus Pro Pontifice* de Dom Pothier.



LETTRE DE HOLLANDE

Depuis l'ouverture de la saison théâtrale au mois d'octobre, notre Théâtre Royal Français ne nous a fait entendre que deux nouveautés, *Patrie*, grand opéra de Sardou et Paladilhe, et le *Chemineau*, drame lyrique de Richepin et Xavier Leroux. *Patrie* a été représenté il y a près d'un quart de siècle, en 1886, et repris deux fois à l'Opéra de Paris, sans avoir pu se maintenir longtemps au répertoire, et n'a reçu à notre théâtre qu'un accueil très réservé, car notre public est trop modernisé pour avoir pu s'intéresser à un opéra de forme et de facture vieilles et surannées. Néanmoins *Patrie* possède des pages de grande valeur et aurait mérité un meilleur sort à notre Théâtre Royal.

Le *Chemineau* au contraire est une œuvre de facture moderne brillamment orchestrée, qui a fait grande impression. Quant à l'exécution de ces deux ouvrages, elle a droit à des éloges, et surtout dans *Patrie* notre falcon, Mlle Thiesset, et le ténor Moisson se sont brillamment distingués. L'interprétation du *Chemineau* a été moins heureuse, bien que le baryton M. Roosen et notre contralto, Mme Hendrickx, se soient bien tenus dans les deux rôles principaux.

Pour le reste le répertoire de notre théâtre ne brille pas par une très grande variété, et ce sont surtout et presque toujours *Faust*, *Carmen*, *Mignon*, *Manon*, *Samson et Dalila*, *Lohengrin*.

et tous ces opéras archi-connus, dont notre public doit se contenter et dont l'exécution laisse souvent beaucoup à désirer.

L'orchestre de notre théâtre, sous la direction chaude et vibrante de Paul Bastide, mérite de sincères éloges, mais les chœurs laissent beaucoup à désirer, et sont un des points les plus faibles de notre théâtre : il faudrait une véritable discipline allemande pour les mettre à la raison.

La saison de concerts est fort intéressante, et ce sont surtout les concerts, donnés par la direction du « Concertgebouw » d'Amsterdam, et dirigés par Willem Mengelberg avec son admirable orchestre, qui en forment le point le plus culminant. En fait d'œuvres nouvelles, Mengelberg nous a fait entendre Variations et Fugue de Max Reger sur un thème de Hiller, Don Quixote, poème symphonique de Richard Strauss, Symphonie de César Franck, Faust Symphonie de Liszt, et concerts pour piano et orchestre du compositeur hongrois Emmanuel Moor, joué dans la perfection par l'éminente pianiste russe Mme Marie Panthès. Puis *laost not least* à signaler un concert d'œuvres wagnériennes rendues avec une perfection idéale, qui ont provoqué de la part de notre public un enthousiasme indescriptible car, il ne faut pas l'oublier, notre public professe une adoration exagérée pour la musique du Maître de Bayreuth.

Après ces concerts, il faut citer ceux de la société de Diligentia, donnés avec le « Residentie-Orkest », un nouvel orchestre de grand avenir, qui s'est constitué à la Haye sous la direction de Henri Viotta et avec le concours de solistes *di primo cartello*, parmi lesquels il faut nommer en première ligne le célèbre violoncelliste Pablo Casals qui nous a fait entendre dernièrement, avec sa femme Mme Guilhermina Suggia, un Concerto pour deux violoncelles et orchestre fort intéressant et original d'Emmanuel Moor.

La Société pour l'encouragement de l'Art Musical nous a donné dans ses deux premiers concerts avec le « Residentie-Orkest » et un chœur de presque trois cents chanteurs, tous amateurs, sous la direction d'Anton Verhey, une exécution magistrale de l'Oratorio « *le Paradis et le Péri* » de Robert Schumann, de fragments de l'adorable *Messe Solennelle*, et de la *Neuvième Symphonie* de Beethoven.

Je ne veux pas m'étendre sur le déluge des concerts de

solistes, qui se font entendre chaque hiver à la Haye, quel que soit le talent ou la célébrité de leurs exécutants, mais je ne veux pas oublier de faire mention de deux sociétés de quatuor de tout premier ordre, qui viennent faire une tournée annuelle en Hollande, et qui y ont obtenu une certaine popularité bien méritée : il s'agit du Quatuor Bohémien, MM. Hoffmann, Such, Harold et Wihan et du Quatuor Parisien, MM. Hayot, André, de Maeyer et Salmon, qui font salles combles à chaque audition.

NEMO.





SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

Séance du 22 février, à 3 h. $\frac{1}{2}$, Salle Gaveau.

Assistaient à la séance : MM. Pirée, président, Malherbe, vice-président, Prod'homme secrétaire, L. de la Laurencie archiviste, Ecorcheville, trésorier, Aubry et Laloy, membres du bureau. MM. Dauriac, Pirro, Gariel, Quittard, Laugier (A.), Laugier (Dr. M.), de Bertha, Hébert, Cesbron, Petit, de Lacerda, Haustont, Knosp, Romain Rolland, H. Lichtenberger, Prunières, Masson, Guérillot, Forqueray, de Marcay, Charrier, Tuder, E. Ruelle, abbé Villetard, Fleury, Baruzzi, Ricardo Vinès, Mutin, Calvocoressi, Mmes Brenet, Daubresse, Fouquier, Laloy, Péreyra, Gallet, Babaïan, Delhez.

Après la lecture du procès-verbal et de la correspondance, M. Ecorcheville présente quelques observations sur une estampe du XVII^e siècle qui a probablement servi de frontispice à un livre de musique et sur laquelle figure, dans un médaillon, un portrait. L'identification de ce portrait n'a pu jusqu'ici être faite, malgré les recherches du très distingué conservateur du département des Estampes de la Nationale, M. Courboin. M. Ecorcheville pense qu'il y aurait peut-être lieu de songer à un musicien italien, comme Cesti. M. Romain Rolland s'inscrit contre cette opinion, bien que le graveur Bourtats, auteur de cette œuvre, ait en effet résidé en Italie au XVII^e siècle.

M. Pirro fait alors sur Jean Lemaire et l'*Almérie*, la communication suivante :

« Dans l'excellent ouvrage de M. Brenet, *les Concerts en France sous l'ancien régime* (1900), nous trouvons quelques renseignements sur cet homme d'esprit curieux et quelque peu révolutionnaire, auquel il manqua toujours, paraît-il, « quelques couples de pistoles » pour faire valoir ses inventions. Il nous suffira donc de renvoyer aux sources indiquées dans ce livre (p. 54) et de signaler quelques autres écrits du xvi^e siècle où Lemaire est cité. Champenois « de nation », étant né à Chaumont vers 1581, Toulousain « de nourriture et de demeure », il vivait dans le midi de la France depuis l'âge de douze ans. Mersenne le connut en 1635. La veille de la Pentecôte de cette année, il le dépeint à Peiresc comme un « excellent homme..... fort habile... » qui « parle avec un fort bon jugement ». Le 12 juillet de la même année, il annonce à Peiresc que Lemaire « est après à impétrer puissance du roy pour joindre les deux mers depuis Blaye jusques à l'autre côté, de 60 lieues sans demander aucun denier ni au roy ni au peuple ». Il ajoute : « Il a inventé une nouvelle manière de caractères pour la musique, qui sont fort aisés, et dit qu'il a rendu le luth plus aisé que la guitare » (1). En même temps, Mersenne faisait part à Villiers, médecin à Sens, de ce que Lemaire lui avait dit. Dans une lettre que l'on peut dater de 1635, Villiers apprécie ainsi les recherches de Lemaire : « Je ne doute point que les arts, en ce temps remply de curieux, n'acquièrent quelque nouvelle perfection et une méthode plus facile pour arriver à icelle. Il n'y a qu'à la mettre en avant et la faire autorizer.... Ce tholozain..... ne vous a pourtant rien dit de nouveau. Pour ce qui regarde le moyen de joindre la mer Méditerranée à l'Océan, on l'a déjà proposé sous Henri IV. C'est possible, mais avec une dépense plus que royale. L'entreprise réussirait d'autant mieux que la Méditerranée est plus haute que l'Océan, puisque, chacun le sait, elle se dégorge dans l'Océan à Gibraltar ». Quant à l'invention de musique de Lemaire, Villers en fait assez peu de cas. D'abord cela n'est point neuf. Le fond de la réforme est dans la suppression des muances, et l'usage d'une

(1) Publ. par P. Tamisey de Larroque. (*Les correspondances de Peiresc ; le P. Marin Mersenne*. Paris, 1892, p. 124.)

septième note : Maillart et Puteanus ont déjà proposé cette note complémentaire. Aussi Villiers dit-il : « Cela me fait juger que cet homme devoit estre fort aagé, se disant inventeur de ces sept notes, ou bien menteur ». Il concède toutefois que plusieurs ont pu avoir même idée ; il cite, par exemple, un certain Granjean, maître d'école à Sens, qui, plus de quarante ans auparavant, enseignait ces sept notes et s'en est fait l'auteur et inventeur, « peut estre seulement envers les ignorans, ayant confessé à quelques personnes qu'il avoit appris ces sept notes à Paris autrefois ». Villiers lui-même assure que, dans la méthode commune, il a trouvé « un racourcy », d'après les touches des violes (1). Le 15 juillet 1635, Villiers dit quelque chose de plus précis sur le procédé de Lemaire : « Ce sieur Lemaire, voulant observer les premières lettres de *ut*, *ré*, *mi* *fa*, etc., pour une plus grande facilité les a, ce me semble, toutes corrompues (2) ».

Villiers a raison ; lorsqu'on voit la pièce intitulée *Estrennes pour Messieurs et Dames du Concert de la Musique almérique, présentées par M. Gouy, premier professeur en cielle, en l'année 1642*, on a peine à s'imaginer que cette notation est faite d'après les initiales du nom de chaque note (3).

Un seul signe nous rappelle, distinctement, une lettre de l'alphabet : c'est une sorte de *z*, tracé dans la partie de la *haute*. Or, Lemaire propose, pour compléter les notes contenues dans l'octave, la note *za* qui représente le *si* (4). Ayant marqué un passage où le *z* était entre deux notes qui se ressemblaient, je supposai que ce groupe correspondait à la cadence *ut si ut*. Il devenait alors facile de déterminer le nom des notes qui formaient les accords de cette cadence. De proche en proche, j'arrivai bientôt à déchiffrer toute la pièce. Voici la reproduction photographique du début, et la composition entière, transcrite en notation usuelle.

(1) Bibl. nat. ms. fr. nouv. acq. 6205, fol. 316 a.

(2) *Ibid.* fol. 401 a.

(3) Parmi les essais de notation par lettres, citons l'essai de Ch. de Navières. (*Les cantiques saints, mis en vers françois, partie sus chants nouveaux, et partie sus ceux d'aucuns Psalmes*. Anvers, Plantin, 1579.)

Dans une autre étude, nous traiterons des différentes méthodes de notation par lettres (voyez p. ex. la *Correspondance de Christiaan Huygens*, I, p. 359 et p. 361) et des notations par chiffres (A. du Cousu, etc.).

(4) Voyez Mersenne (*Harm. universelle*, l. VI: de l'art de bien chanter, 2^e prop.)

O'est à vous, Triton et Sy -- ren -- nes Qu'appar -- tien -- nent ces

C'est à vous, Tritons et Sy -- ren -- nes Qu'ap -- par-tien -- nent ces

bel -- les fleurs Et les chastes mains des neuf sœurs Vous

bel -- les fleurs Et les chastes mains des neuf sœurs Vous

en font un présent d'es -- tren -- nes, un pré-sent d'es -- tren -- nes

en font un présent d'es -- tren -- nes, un pré-sent d'es -- tren -- nes

Leur odeur et leur harmo -- ni -- e, Leurs beautés sont leurs doux accords

Leur odeur et leur harmo -- ni -- e, Leurs beautés sont leurs doux accords

Orphée en rend les vivants mors, Et les mors en leur dou -- ce vi -- e

Orphée en rend les vivants mors, Et les mors en leur dou -- ce vi -- e

Nous examinerons autre part les études de Lemaire au sujet de la division de l'octave en degrés enharmoniques (1), et nous laissons de côté, ici, ses multiples recherches, ses « secrets et inventions », touchant la mnémotechnie, l'architecture, la langue universelle (2), etc. (3).

Lemaire vivait encore en 1647. Dans une lettre de cette année, Théodore Haak écrit, de Londres, à Mersenne : « Quel but peut Monsieur le Maire avoir, d'estre si chiche de ses inventions au bien public ? A qui ou a quoy sert le talent dans le mouchoir ? Il faut mieux d'avoir et sçavoir moins, que d'en manquer la vraye jouissance, qui gist en la communication » (4).

M. de la Laurencie prend ensuite la parole et présente rapidement l'état de nos connaissances actuelles sur l'ancienne école française de flûte.

M. de la Laurencie a successivement étudié les instruments employés au XVII^e siècle et dans la 1^{re} moitié du XVIII^e siècle, tels qu'ils nous sont décrits par les Traités de Mersenne et de Trichet et dans les méthodes de Treilon-Poncein et d'Hotteterre, puis l'usage et le caractère esthétique des flûtes durant cette période de notre histoire musicale, enfin, les principaux musiciens qui se distinguèrent sur la flûte et les œuvres laissées par eux.

Constituées d'abord en familles qui permettaient de réaliser des Concerts, les flûtes à bec et traversières sont seulement représentées par des *Dessus*, au début du XVIII^e siècle, et la flûte à bec disparaît peu à peu devant la flûte traversière. C'est pour cette dernière qu'une littérature considérable surgit à l'époque de la Régence ; la flûte subit alors une évolution marquée, ne se contente plus du caractère gémissant et tendre qu'elle affichait au XVII^e siècle mais devient pimpante, ironique

(1) Voyez Mersenne (*Harmonie universelle*), Doni dans le *Discorso terzo sopra la divisione eguale attribuita ad Aristosseno*, 1640, p. 293 et dans une lettre à Mersenne (27 mars 1640, Bibl. nat. ms. fr. nouv. acq. 6205, p. 650).

(2) Mersenne parle de cette invention dans une lettre à Gassendi publiée dans le t. VI des œuvres de ce philosophe (éd. de Lyon, 1658, p. 430, col. 2.). Il en est déjà question dans une lettre de Descartes.

(3) L'énumération de toutes les inventions de Lemaire est donnée dans les lettres patentes qu'il obtint en 1644 pour publier ses travaux (*Nouv. Biographie générale*, Didot, tome XXX, 1862, p. 559).

(4) Bibl. nat. ms. nouv. acq. p. 6206, p. 324.

then - here's

us en font un pre-sent d'Es - tren - nes, un pre -

Haute

belles fleurs

pre-jent accen-na, un pre-

8 November 8

apparten - ment ces belles fleurs :

Vous en jouez en pré-sent de la bennée, au pré-



heller New's:

1890

of rare diversity

beautés sont leurs deux accords. On n'est

en leur hon - - et M. - c)

Мойеруе

Je suis bien sûr que vous n'avez pas de cornes
et je suis sûr que vous n'avez pas de cornes

[illegible]

Loyenne Baase &

—

1968 en leur don - - - 11-6)

es hinc inter & infirmos doli vultus

10

2008-11-18 2008-11-18

EXEMPLE DE NOTATION ALMÉRIQUE

et spirituelle. On écrit des Sonates, des Trios, des Concertos qui utilisent jusqu'à 5 flûtes, et des virtuoses se révèlent qui rendent l'école française célèbre à l'étranger. De ceux-ci, M. de la Laurencie a particulièrement étudié Pierre Gabriel Buffardin et Michel Blavet ; plusieurs documents cités par lui fixent certains points de la trographie encore mal connue de ces artistes, entre autres l'inventaire de Buffardin qui mourut à Paris le 13 janvier 1768, et quelques pièces d'état civil concernant Michel Blavet.

Cette communication fut accompagnée de l'audition des pièces suivantes, qu'exécutèrent avec un grand talent Mme Fleury-Monchablon, MM. Fleury, Million, Bauduin et Camus :

- 1° *Sarabande de la 5^e Suite* pour 2 flûtes sans basse de MICHEL DE LA BARRE (1711).
- 2° *Sonate* pour 2 flûtes et basse de JEAN-JACQUES NAUDOT (1726).
- 3° *Concerto* pour 5 flûtes traversières de JOSEPH BODIN DE BOISMORTIER (1727).
- 4° *Sonate* pour flûtes et basse de MICHEL BLAVET (1732).





BIBLIOGRAPHIE

H. MICHEL. — *La Sonate pour clavier avant Beethoven.*
(Fischbacher, in-8° de 120 pages).

L'auteur nous prévient lui-même de ne pas chercher dans cet ouvrage un instrument d'érudition, mais le fruit des réflexions d'un esprit qui se plaît à la musique ancienne. Ces réflexions, d'ailleurs précises et bien formulées, sont très averties des choses et des événements de la musicologie. Elles résument ce que chacun devrait savoir avant de pousser plus loin ses recherches. Et de la sorte, elles marquent assez bien l'embarras où nous sommes actuellement lorsque nous voulons dissenter sur ce problème des origines de la forme *Sonate*. C'est par là que ce livre me semble précieux. Nous y voyons un état de la question qui nous indique où devraient porter nos efforts. Car, avant d'écrire une histoire critique de la Sonate, il faudra attendre les progrès de nos connaissances, et sans doute encore pendant longtemps. Le rôle de la musique instrumentale au moyen âge est encore à peu près ignoré ; nous n'avons même pas encore défini ce qu'on doit nommer le style *a capella* de la Renaissance ! Du *xvi^e* au *xviii^e* siècle le fonds si incroyablement riche de la littérature du luth s'ouvre à peine devant nous. Sans passer pour pessimistes nous pouvons avouer que nous

marchons encore à tâtons. En outre, l'histoire d'une forme musicale aussi importante que la Sonate est liée à l'étude d'influences lointaines. Car enfin il s'agit ici du triomphe de la musique pure dans la civilisation occidentale. D'où vient donc cette musique qui, à travers les siècles et les différents pays, a peu à peu cherché sa voie depuis le haut moyen âge des ménestrels, jusqu'aux temps modernes ? Sont-ce les Celtes comme le voudrait M. Lederer (1) qui ont brisé la tradition et le moule de l'esthétique antique ? Est-ce à Florence ou à Paris que s'est élaboré l'*Ars Nova* ? Et comment a grandi cette *musique feinte*, comment s'est-elle dégagée des entraves du chant, de l'autorité de la liturgie, des contraintes de la danse. Tout cela est encore fort obscur.

Une des phases de cette évolution et la plus voisine de nous, devrait tenter les historiens. Elle a déjà séduit M. Hugo Riemann. Il faudrait expliquer la révolution qui s'est passée vers 1730 dans le style instrumental, et qui, à distance, nous montre un abîme entre Sébastien Bach et son fils Emmanuel. Reporter tout l'honneur de ce revirement esthétique à l'école de Mannheim, comme le voudrait M. Riemann, me semble difficile. Que Stamitz et son entourage aient été pour beaucoup dans la mode d'un art nouveau en musique, c'est évident. Mais ni lui, ni Sammartini, ni Ph. Emmanuel Bach, n'ont créé d'un coup ce style autonome. Je crois que la solution du problème devra se rencontrer dans l'opéra-bouffa, capricieux et sentimental des Italiens. A la faveur de la farce, la sensualité s'est ici rapprochée du *rein-menschliche*, échappant une fois de plus à la convention des genres et à la tyrannie des formes. C'est alors, et subitement, un vent de folie et d'insouciance qui souffle sur la musique. On n'y prend point garde tout d'abord. Le motet et la tragédie-ballet continuent leur existence officielle. Les danses permanent. Mais l'intérêt musical se détourne peu de ces régions extrêmes de l'art. La suite meurt, le grand opéra végète, la fugue et le choral sont glacés. Où donc s'est réfugié l'esprit de la musique ? Dans l'opéra-comique, dans la romance, et surtout dans la Sonate qui centralise en ses différents morceaux les tendances nouvelles. La Sonate et la symphonie, dès 1730, sont comme le creuset où bouillon-

(1) *Über Heimat und Ursprung der Mehrstimmigen Tonkunst*. 1906, in-80.

nent ces forces vives. L'Italie amusée contemple cette nouveauté sans en tirer parti. La France de Fontenelle et de Voltaire proteste et ergote. *Sonate, que me veux-tu ?* L'Allemagne, la brave Allemagne, de Vienne, de Berlin, de Mannheim et de Hambourg se met à l'œuvre et prépare la formidable explosion de musique dont le monde est encore étonné !

Ce spectacle dont nous n'apercevons que le début et le dénouement mériterait que nous nous approchions pour en contempler l'intrigue. D'un côté l'histoire nous montre Sébastien Bach, Couperin, Rameau, Purcell et Scarlatti, de l'autre Stamitz, Telemann, Sammartini, Gossec et Philippe-Emmanuel. Deux écoles et deux styles qui s'opposent. Que s'est-il donc passé ? Une thèse de doctorat devrait bien nous le dire sans trop tarder.

J. E.



RICHARD BÜRKNER. — *Richard Wagner sein Leben und sein n° 8 Werke*, 2^e éd. (Iéna, Hermann Costenoble, 1907. In-8° XII-317 pp. Mk. 6).

Excellente mais tendancieuse biographie, dont le but est de présenter Wagner comme un type accompli du génie allemand, auquel tout cœur allemand a pour devoir de rendre un culte, au même titre qu'à Dürer. Un bon patriote, même s'il lui est impossible de goûter les œuvres de l'un ou de l'autre, doit s'efforcer d'aimer et de comprendre ces deux grands artistes nationaux et s'en faire un cas de conscience.

Ceci suffit à montrer ce qu'il y a d'étroit et de factice dans un sentiment d'ailleurs très respectable. Un artiste génial est et doit être fortement de son temps, de son pays et de sa race : mais il s'adresse à l'humanité tout entière et n'est grand que par là ; son œuvre appartient au patrimoine commun. Wagner, dès la première heure, n'a trouvé nulle part d'admirateurs plus zélés et plus intelligents qu'en France ; nulle part il n'a été plus malmené qu'en son propre pays. Nous pouvons en croire M. Bürkner ; la première représentation des *Maîtres-Chanteurs* à Berlin en 1870 fut aussi scandaleuse que celle de *Tannhäuser* à Paris neuf ans plus tôt.

Les idées de Wagner n'étaient pas aussi étroites que la thèse de son biographe ; les textes même cités par celui-ci montrent que Wagner appelle allemand tout ce qui lui paraît noble et désintéressé. Le pangermanisme artistique, c'est pour lui le domaine de l'idéal comme le judaïsme est celui du mercantilisme. Et c'est ainsi qu'il a pu avoir des Français et des Israélites pour amis fervents et partisans dévoués. A la bonne heure ! Il faut seulement entendre que dans chaque pays l'idéal changera de nom.

L'ouvrage est d'un style alerte, très agréable à lire ; l'auteur, qui montre beaucoup de mépris pour les cabales welsches et la futilité welsche, est-il bien sûr que cette manière aisée soit *echt deutsch* ? à sa place, j'aurais des scrupules.

Les faits de la vie de Wagner sont bien exposés, ses idées expliquées, ses œuvres analysées, tout cela très clairement. Le rôle capital joué par Mathilde Wesendonk, dans l'éclosion de *Tristan* surtout, mais aussi des chefs-d'œuvre postérieurs du maître, rôle que les dernières publications ont mis en pleine lumière, est présenté avec le relief nécessaire. Il semble que l'auteur ait voulu glisser plus discrètement sur les dernières phases de la vie sentimentale de son héros et sur les relations de famille un peu exceptionnelles qui en sont résultées. Je le trouve aussi un peu bien indulgent à l'égard de la facilité avec laquelle Wagner, avant l'apothéose, réclamait et acceptait de toutes mains l'aumône comme chose due.

Le personnage qu'on voit le moins dans cette biographie de Wagner, c'est le musicien. Pourtant, c'est lui qui nous intéresse le plus aujourd'hui. Quelle est sa vraie place dans l'histoire de l'art musical ? A quelles traditions se rattache-t-il ? Qu'a-t-il apporté de nouveau ? Quelle fut, quelle sera l'influence de ses idées, de sa technique ? Quelle destinée paraît réservée au mouvement dont il a été l'initiateur ? Il vaudrait la peine de s'expliquer là-dessus. Le poète, le penseur ne sont assurément pas négligeables, mais à eux seuls ils ne retiendraient guère notre attention ; ils n'existent plus pour nous qu'en fonction du musicien. L'œuvre d'art de l'avenir, telle qu'il l'a ébauchée, nous en avons maintenant fait le tour ; ce n'est pas à dire qu'il ne faudra pas le recommencer bien des fois, mais enfin nous sommes de l'autre côté ; il conviendrait de jeter un regard en arrière pour l'embrasser d'ensemble et la juger en musiciens.

C'est ce que ne fait point M. Bürkner dont le livre ne s'adresse guère aux musiciens. Mais il est parfaitement approprié à son objet.

Simple remarque. L'ouverture pour *Faust* a bien été écrite pendant le premier séjour à Paris, mais non pas telle que nous la connaissons maintenant et telle que M. Bürkner a grandement raison de l'admirer : Wagner l'a remaniée en 1855.

G. ALLIX.





PUBLICATIONS NOUVELLES

ROMAIN ROLLAND. — *Musiciens d'aujourd'hui*. (Hachette, in-12 de 300 p.)

CHARLES LALO. — *Esquisse d'une esthétique musicale scientifique*. (Alcan, in-8° de 326 p.)

MAURICE REUCHSEL. — *Un violoniste en voyage. Notes d'Italie*. (Fischbascher, in-8° de 70 p.)

LÉON LEFEBVRE. — *Le Concert de Lille de 1726 à 1816*. (Lille, in-12 de 66 p.)

E.-A. KIELHAUSER. — *Die Stimmgabel*. (Lpz. Teubner, in-8° de 190 p.)

CALVOCORESSI. — *Moussorgsky*. (Collection des Maîtres de la musique, Alcan, in-12°.)

MARAGE (DR.). — *La photographie des vibrations de la voix*. (Paris, chez l'auteur, in-4°.)

Denkmaeler der Tonkunst in Oesterreich. t. XV. Deux volumes in-fol. (Vienne, Artaria). Ces volumes contiennent les œuvres de J. Handl, et de la musique instrumentale viennoise du XVIII^e siècle.

A. G. — *Biographien zum Portraitsammlung hervorragenden Floetenvirtuosen Dilettanten und Komponisten*. (Berlin, in-4° de 500 pages et 690 portraits sur hors-texte.)





Le Jury du Concours organisé par la revue *l'Art décoratif* pour le dessin d'un piano en style moderne à exécuter par la maison Pleyel s'est réuni le lundi 24 courant.

Il était composé de MM. *Frantz Jourdain*, président du Syndicat de la Presse Artistique et du Salon d'Automne, *Maciet*, *Perol*, président de la Chambre Syndicale de l'Ameublement, *Belville* et *Rambosson*, directeurs de *l'Art décoratif* (avec voix consultative).

En raison de l'effort considérable fourni par les concurrents la liste des prix en espèces précédemment indiquée a été, grâce à la générosité de M. Lyon, augmentée et répartie comme suit :

Deux premiers prix ex æquo accordés à MM. Paul Ragache et Auguste Raguel.

Deuxième prix : M. Maurice Quenioux.

Deux premières mentions : MM. Albert Borgeaud et Ernest Guérin.

Les modèles primés seront reproduits dans le N^o du 1^{er} Avril de *l'Art décoratif*.



Ecole des Hautes Etudes Sociales.

La « *Lectura Dantis* » de notre collaborateur Ricciotto Canudo a obtenu un succès remarquable au milieu des lettrés et des artistes. Le jeune exégète du Dante a donné une vision synthétique du Poème Sacré, l'interprétant d'une manière essentiellement esthétique et très personnelle.

Une partie de la première leçon de M. Ricciotto Canudo (sur les Cathédrales gothiques, les Mystères, et le Poème dantesque), parue dans le *Figaro* du 7 mars, révèle au grand public le caractère original et remarquable de ce cours.

Mme Segond-Weber et Mlle Delvair de la *Comédie-Française*, Mmes Jeanne Lion, Barjac et Cœcilia Vellini de l'*Odéon*, et Mme Gina Barbieri du *Théâtre des Arts*, ont donné les auditions de la très remarquable traduction eurythmique de M. Ricciotto Canudo, qui donnera l'année prochaine, à la même école, un commentaire analytique de *l'Enfer*.



Un événement artistique.

Le célèbre pianiste viennois Moriz Rosenthal, que nous n'avons pas revu à Paris depuis 6 années, malgré l'immense succès qu'il avait remporté aux Concerts Lamoureux, va donner à la salle des Agriculteurs les 30 avril, 5, 9 et 14 mai, quatre grands récitals.



Les représentations du *Boris Godounow* de Moussorgsky à l'Opéra auront lieu les mardis, jeudis et dimanches 19, 21, 24, 31 Mai, 2 et 4 Juin. Tout concourra à donner un éclat exceptionnel à ces fêtes artistiques : l'interprétation réunit les noms des meilleurs solistes russes : Chaliapine, Mesdames Ermolenko, Pétrenko, Fougarinova, MM. Smirnow, Kastorsky, Charonow ; l'orchestre sera dirigé par M. Félix Blumenfeld, et M. de Diaghilew s'est assuré le concours des fameux chœurs de l'Opéra Impérial de Moscou. Les sept décors et les cinq cents costumes exécutés spécialement dans les ateliers des Théâtres Impériaux d'après les meilleurs documents de l'époque et sur les dessins des peintres Golovine, Benois, Juon, etc. viennent d'arriver à Paris. La mise en scène sera réglée par M. Sanine.

On peut retenir des places à l'Opéra et à l'Agence Musicale de Paris, 9, rue de l'Isly.

*La musique française à l'étranger.*

Pelléas et Mélisande vient de triompher à New-York, au Manhattan Opéra, sous la direction fort intelligente de M. Campanini et avec le concours de Mlles Mary Garden, Gerville-Réache, de MM. Jean Perier et Dufranne. M. Hammerstein, directeur du théâtre, a monté l'œuvre de la plus artistique façon. « Si elle réussit, disait-il à l'avance, New-York gagnera le premier rang parmi les villes musicales du monde. » C'en est fait désormais : les Italiens et Wagner ne seront plus seuls à se disputer les faveurs du public américain.

Grand succès également à Milan, devant un auditoire beaucoup moins cultivé et plus démonstratif, où l'on faillit en venir aux mains à la scène du souterrain. Mais le premier et le dernier acte ont rallié tous les suffrages.

Enfin *Ariane et Barbe bleue*, de Paul Dukas, a eu l'heur de plaire au public viennois, grâce aux efforts dévoués de M. A. Zemlinski, chef d'orchestre.

*Lyon.*

La première représentation de *Pelléas et Mélisande* au Grand-Théâtre a été un magnifique succès, dont il faut vivement féliciter M. Flon, l'excellent chef d'orchestre.

Richard Strauss.

L'illustre compositeur dirigera deux concerts, le 26 avril à 3 heures, et le 27 à 9 heures, au Châtelet. Billets au Châtelet, chez MM. Durand, Grus, à Orphée et à la Société Musicale.

*Armande de Polignac.*

Un concert, consacré aux œuvres de Mme Armande de Polignac, sera donné le 9 mai à 3 h. 1/2, salle Femina, avec le concours de Mlles M. Babaïan et Mati, de MM. Inghelbrecht, R. Vinès, Fr. Gautier, du quatuor Geloss, du double Quintette des Arts, des élèves du cours de Mlle Jeanne Lyon et de l'auteur. Billets chez MM. Durand, Grus et à la salle Femina.

*Anvers.*

L'opéra flamand d'Anvers vient de représenter avec succès, *Gioia*, de M. A. Ribaux, musique de Fr. Godebski.

*Vienne (Autriche).*

Dans le torrent de concerts que la saison musicale déverse chaque hiver sur la ville impériale et dont l'éclat devient presque monotone à cause de sa continuité, il serait coupable de ne pas signaler aux lecteurs du *S. I. M.* celui qui a été donné le 27 mars dernier, non pas dans les locaux ordinairement consacrés à la musique (les salles de Bösendorfer, de Sophie, de la Société des musiciens, etc.), mais dans la salle de fête de l'Académie impériale des Sciences elle-même.

Pour que ce docte Institut se décide à laisser pénétrer dans son sanctuaire la foule mondaine des amateurs de musique, il a fallu une raison majeure, tout à fait extra-musicale : la raison qu'il occupe l'ancien palais de l'Université. Or ce fut dans ce palais qu'eut lieu le 27 mars 1808 la dernière exécution de l'oratorio, *La Création*, à laquelle ait assisté son auteur, Joseph Haydn. Il s'y trouva placé au premier rang entre la princesse Esterhazy et une Mlle de Kurzbeck, et il y fut glorifié par les « vivat » de toute l'assistance et la fanfare de l'orchestre, conduit par le compositeur Salieri.

Arrivé à l'endroit où ce sont des harmonies d'une sublimité incontestée qui annoncent dans la partition la naissance de la lumière, Haydn éleva ses bras vers le ciel et murmura presque inconscient : « Cela vient

d'en haut! » Vaincu par l'émotion, il quitta le concert après la fin de la première partie...

Tels sont les souvenirs émouvants qui remplissent la salle austère de l'Académie des Sciences de Vienne et que l'audition donnée à cent ans de distance, entre les parois de ses murs couverts de marbre brun pâle, a si vivement éveillés dans l'auditoire actuel, composé de toutes les illustrations du monde aristocratique et artistique de la capitale autrichienne, entourant plusieurs archiducs et archiduchesses.

L'exécution était digne de la solennité. L'orchestre de l'Opéra Impérial, réduit aux proportions modestes de l'orchestre d'il y a cent ans, eut M. François Schalk pour chef qui le conduisit avec sa maestria habituelle, grâce à laquelle *La Création* eut un succès triomphal. Les soli furent chantés par Mme la baronne Bach et MM. Messchaert et Senius, tandis que pour interpréter les chœurs, le *Singverein* envoya ses membres les plus capables. Pour l'accompagnement des récitatifs, on adjoignit au quatuor des instruments à cordes une épinette sonore. L'ensemble de l'exécution était impressionnant et la fugue en si bémol majeur, qui termine la deuxième partie, électrisa littéralement le public enthousiasmé.

Il ne sera pas inutile de rappeler ici que ce fut à Vienne, le 19 janvier 1799, qu'on exécuta le chef-d'œuvre de Joseph Haydn la première fois. Une deuxième audition en fut donnée le 19 mars de la même année. L'affiche en est ainsi libellée :

« On exécutera aujourd'hui mardi le 19 mars 1799, au Théâtre Impérial, royal de la Cour, dans le voisinage du Château (Burg) *La Création*, oratorio, composé par M. Joseph Haydn, docteur en musique, chef d'orchestre de S. A. S. le prince Esterhazy.

« Rien ne peut être plus flatteur pour Haydn que les applaudissements du public. A les obtenir il s'est toujours donné la peine et il a eu déjà souvent, plus souvent qu'il ne pouvait se le promettre, le bonheur de les obtenir. Quoiqu'il espère qu'avec l'œuvre présente il rencontrera chez le public la même sympathie qu'il avait rencontrée jusqu'ici pour sa consolation et en échange de sa gratitude, il désire qu'au cas où il se présenterait des occasions pour applaudir, il lui soit permis de ne considérer les applaudissements que comme une expression de la satisfaction et non pas comme un ordre pour recommencer un morceau, car autrement on détruirait forcément la liaison nécessaire des parties séparées, de la succession ininterrompue desquelles doit sortir l'effet de l'ensemble, et on amoindrirait sensiblement le plaisir, auquel s'attend le public en raison d'une réputation peut-être trop avantageuse ».

On voit de ce qui précède, que le « papa Haydn » comprenait parfaitement les inconvénients des applaudissements déplacés, malgré qu'il soit un des maîtres les plus autorisés des formes classiques, nettement accusées, et qu'il soit conséquemment à cent lieues de la « mélodie continue ».

Quant à sa qualité de « chef d'orchestre de S. A. S. le prince Esterhazy » elle a eu pour résultat le transfert de ses cendres de Vienne à Kismarton (Hongrie) en 1820. C'est là qu'elles reposent depuis ce temps-là dans une nef de l'église paroissiale, où Haydn assistait aux offices divins avec une

ponctualité édifiante pendant les trente années qu'il a passées dans le service des princes Esterhazy. Aujourd'hui la ville de Vienne réclame la restitution de ses cendres, mais M. le prince Nicolas Esterhazy n'est nullement enclin de se conformer à ce désir. Et son refus est pleinement approuvé par l'opinion publique hongroise, car en raison de plus d'une de ses compositions les plus réussies, écrites en style hongrois, Haydn est un compositeur hongrois dont la Hongrie se glorifiera toujours à juste titre



Les directeurs de théâtres d'opéra de New-York ont déclaré la guerre aux demandes formulées par l'Union protectionniste musicale de cette cité, et l'automne prochain il est probable que les pianos, les pianolas et même les gramophones remplaceront les orchestres dans les théâtres (à moins que la réconciliation ne se soit effectuée dans l'intervalle).

Les musiciens unionistes réclament une augmentation de salaire que les directeurs considèrent exorbitante et, comme chaque directeur de théâtre de New-York appartient à l'Association de direction théâtrale, l'organisation croit qu'elle est assez puissante pour lutter contre l'Union.

Les directeurs déclarent qu'ils paient déjà des salaires assez élevés et qu'ils ne veulent point avoir une échelle à plusieurs prix.

En ce qui concerne les deux théâtres d'opéra de New-York, les musiciens contestent qu'il soit légal d'importer des musiciens étrangers « jaunes » et déclarent que les directions doivent acquiescer à leur demande, sans quoi la métropole américaine devra se contenter de pianos et des divers échantillons de « musique de conserve ».



La belle Meunière, un acte de Otto Dorus, a obtenu un succès à Wiesbaden. La première avait été donnée en 1906 à Cassel.



Dans le 16^e arrondissement de Paris on a donné le nom de Richard Wagner à une rue.



En avril on jouera à Trieste « *Le Ring des Nibelungen* ».



Sternengebot de Siegfried Wagner doit être représenté au théâtre de Prague.



269 lettres de Wagner à sa première femme Minna, et provenant des archives de la famille, seront publiées par Schuster et Loeffler.



Le 9 avril aura lieu à Berlin dans la Blütner « saal », avec le concours de l'orchestre de Mozart, le Concert de Joseph Wienawski.



Arthur Nikisch conduira à l'Eglise de St-Thomas de Leipzig la *Passion de Matthäus*, le Vendredi-Saint.



TERESA CARRENO, éternellement jeune, gagne de l'or et des lauriers aux Etats-Unis où elle a été fort appréciée à ses débuts comme pianiste. Les critiques, à l'occasion de sa première réapparition à New-York, sont unanimes et louangeuses.



Edgar Tinel, le compositeur belge, a écrit un drame en musique dont le texte et les scènes sont tirés de la vie de Ste Catherine d'Alexandrie. L'œuvre sera jouée au théâtre de la Monnaie de Bruxelles.



Après la découverte qui vient d'être faite de plusieurs morceaux écrits à Vienne par Beethoven, on ne sera pas surpris d'apprendre qu'on a retrouvé aussi 17 nouveaux chants de Franz Schubert. A côté de ces lieder il en existe encore d'autres qui seront imprimés plus tard.



Max Bruch a fêté au « Gurzenich » son 70^e anniversaire et dirigé ses propres compositions. Le ministre des arts de Prusse envoya un télégramme au maître.



Falstaff de Verdi est joué au théâtre de la ville à Dusseldorf.



ÉDITIONS SCHOTT & SIMROCK

Dépositaire Exclusif : MAX ESCHIG

13, Rue Laffitte, PARIS (IX^e) — (Téléphone 108-14)

NOUVELLES PUBLICATIONS (suite)

Pour Piano à 4 mains

	Net	frs
BRAHMS, J., op. 9 Variations sur un thème de Schumann	—	6 25
CAETANI, R., op. 10 Suite	—	5 35
COOLS, E., symphonie	10	»
DOHNÁNYI, E. von, op. 9 Symphonie	—	9 50
DVOŘÁK, A., op. 54 Valses cahier I.. .. .	—	8 15
SCHÜTT, Ed., op. 59 N° 2 <i>A la bien-aimée</i>	—	3 15
STRAUSS, Richard, Symphonie domestique	10	»

Piano seul :

BRAHMS, J., Mélodies transcrites par Max Reger, deux volumes à	—	5 »
DVOŘÁK, A., Célèbre Humoresque, original en sol bémol.. .. .	—	2 »
— le même, simplifié en sol.. .. .	—	2 »
FRANCK, César, <i>Les Plaintes d'une Poupée</i>	—	1 50
MOSZKOWSKI, M., op. 77 Dix Pièces Mignonnes, chaque.. .. .	—	2 »
1 Tristesse. — 2 Scherzino. — 3 Romance sans paroles. — 4 Inquiétude.		
5 Intimité. — 6 Tarentelle. — 7 Impromptu. — 8 Pantomime. — 9 Mélodie		
10 Menuet.		
SAUER, E., Prélude érotique.. .. .	—	2 50
— Tarentelle fantastique	—	2 »
SCHÜTT, Ed. op. 76 <i>Doux moments</i> . 1 en la bémol, 2 en fa. Chaque.. .. .	—	2 »
— op. 77 <i>Au Village et au Salon</i>		
1 Dans la prairie, polka-humoresque.. .. .	—	2 50
2 A mon amour, poésie-valse	—	3 75
— op. 78 <i>Amourettes</i> (En promenant. — Tendresse. — Fleur déracinée.		
Voilà tout).	—	5 »
TOVEY, D., op. 15 Concerto en la maj.. .. .	—	7 50

Pour Chant et Piano :

BRAHMS, J., Mélodies choisies en huit volumes, deux tons, chaque	—	3 75
DELUNE, Fl. L., <i>Les Cygnes</i> (avec accomp. de Violoncelle)	—	3 »
DVOŘÁK, A., <i>Quand ma vieille Mère</i> (tirée des Mélodies Bohémiennes, traduction		
de Mad. C. Chevillard), 2 tons, chaque.. .. .	—	2 »
ELGAR, <i>Salut d'amour</i> , deux tons, chaque	—	1 50
FABRE G., <i>Dimanche</i>	—	1 75
HUMPERDINCK, E., <i>La Veillée de l'Amant</i> (Berceuse). Adaptation de G. Montoya. —	—	1 50
LEMAIRE, G., <i>La Tabatière</i>	—	2 »
MARTI-ESTEBAN, <i>Chanson Rêvée</i>	—	1 75
— <i>Mon livre d'amour</i>	—	1 75
SACHS, Léo, <i>Nuit de Mai</i>	—	1 »
— <i>Retour à la bien-aimée</i> (Trad. Mad. Chevillard)	—	1 35
STRAUSS, Richard, Deux nouvelles Mélodies, traduites par Mad. C. Eschig, ..		
1 Trouvé, — 2. Avec tes yeux bleus. — chaque	—	2 25

Vient de Paraître :

JOACHIM et MOSER, *Traité du Violon*, vol. III, contenant « Seize Chefs-d'œuvre » édités avec cadences originales et signes d'interprétation par JOSEPH JOACHIM Traduction française par Henri MARTEAU net 15 »

Le volume premier du *Traité du Violon* de JOACHIM paraîtra en français au mois de Juillet, le vol. II en automne, de sorte que ce superbe ouvrage aura entièrement paru en français avant la fin de l'année.

Spécialité de Musique Etrangère. — Envoi gratis et franco des Catalogues

Alberto Bachmann

COMPOSITIONS POUR VIOLON

VIENT DE PARAÎTRE :

SIMROCK BERLIN

DEUXIÈME CONCERTO pour Violon
et Piano ou Orchestre 8 marks

Prix marqués

Traité complet des gammes. WEIL-
LER, 21, rue de Choiseul, Paris.. 5 fr.
Méthode complète de violon. RI-
CORDI, Paris, 12, rue de Lisbonne 8 »
Le Violon (Lutherie, Œuvres, Bio-
graphies). FISCHBACHER, 33, rue
de Seine, Paris 7 50

SCHÖTT' SOHNE, ÉDITEURS
Mayence

TD Première Suite (Allegro, Scherzo,
Andante, Allegro, Appassionato).
TD Deuxième Suite (Allegro, Sara-
bande variée, Scherzo, Rhapsodie
auvergnate) 10 mk 50
TD 6 Caprices de Virtuosité.
MF Concertino 3 »
MF Mazurka sentimentale 2 »
F Sérénade Florentine.
F Berceuse 1 50
F Scènes d'Enfants :
Petit Noël 1 50
Petit Pierrot » »
La Toupie » »
Patrouille » »
TD Zortzico, danse espagnole (va
parattre) » »
MF Passepied » »
MF Andante Religioso » »

SCHOTT FRÈRES, Bruxelles

TD Concerto en sol mineur 7 fr. 50
TD Polonaise 5 »
F Friska, Csarda 5 »
F Romance sans paroles 5 »
F Chant rustique 5 »
F Le Chant du Toréador 5 »
MF Deux Mélodies 5 »
TD Rhapsodie Tzigane 7 50

Prix marqués

SIMROCK, Berlin

Parattra prochainement :
TD Deuxième Concerto en la mi-
neur » »

LEDUC ET BERTRAND
3, Rue de Grammont, Paris

TD La Jota Aragonesa 3 fr. »
MF Serenata Española 2 50
MF Adagio 1 35
MF Capriccio 2 50
MF Fileuse 2 50
F Minuetto 2 fr. »
MF Mélodie 2 »
TD L'Abeille 2 »
MF Romance 2 50
MF Air 2 50
F Danse Bretonne 2 50
F Danse Hongroise 2 50
TD Mazurka de Concert 2 50
MF Rêve d'Enfant 1 75
F Macietta 1 75

CRANZ, Bruxelles

TD Cadix, danse espagnole 2 fr. 50
Cinq Morceaux :
F Souvenir 1 75
F Aubade 1 75
F Danse Bretonne » »
F Valse mignonne » »
F Gigue » »

J. HAMELLE, Paris

D Scherzo diabolique 2 fr. 50
D Elégie 2 »
MF Chant du Printemps 2 »
MF Pavane 2 »

	Prix marqués
TD Mazurka brillante	2 50
MF Aria	1 75
D Juanita	2 »
TD Barcarolle	2 »
MF Séville, Suite pour deux vio- lons et piano.. .. .	4 »

TRANSCRIPTIONS

MF Papillon, de G. Fauré	3 fr. »
D Chant Elégiaque, { de l'Op. 29	2 »
D Divertissement, { de V. d'Indy	2 50
D Sérénade de Namouna, de Lalo.	2 »
TD Toccata (tirée de la 5 ^e Sym- phonie pour orgue), de Ch.-M. Widor	3 »
Valse en ré, de Ch.-M. Widor ..	2 »
TD 24 Caprices de Locatelli, revus par A. B.	» »

CHANOT

Soho Street, 5, Londres

F Cinq Morceaux faciles (va pa- raître)	» »
--	-----

ASHDOWN

19, Hanover Square, Londres

D Gigue	3 sch.
-----------------	--------

F, facile. — MF, moyenne force. — D, difficile. — TD, très difficile.

Prix marqués

WEILLER

21, Rue de Choiseul, Paris

D Arioso	1 fr. 75
D 3 ^e Mazurka de Concert	2 50
F Réverie	2 »

DEMETS

2, Rue de Louvois, Paris

TD Romance Appassionata	9 fr. »
D Sérénade Madrilène	9 »
F Canzone	6 »
F Chaconne	7 50

DURDILLY

11 bis, Brd Haussmann, Paris

TD Habanera	3 fr. »
D 3 ^e Danse Hongroise	2 50
F Menuet	1 75

G. ASTRUC

35, Brd des Italiens, Paris

F Chanson Bohémienne	2 fr. »
F Chanson Provençale	2 »
MF Eglogue	2 50
TD Zapateado	3 »
TD Mazurka de Concert	2 50

Ecole Artistique et Pédagogique DU VIOLON

Sous la Direction de

M. ALBERTO BACHMANN

ET DE PLUSIEURS AUTORITÉS VIOLONISTIQUES

203, Boulevard Pereire (17^e)

Ouverture des Cours : 1^{er} Octobre 1908

PRIX DES COURS :	Supérieurs.. .. .	20 fr. par mois.
	Accompagnement..	20 —
	Elémentaires. .. .	15 —

Enseignements complets du Violon et de l'Accompagnement

N.-B. — Pour renseignements, écrire 203, boulevard Pereire, PARIS

Agence Musicale

E. DEMETS, 2, rue de Louvois
PARIS (II^e Arrt)

ORGANISATION DE CONCERTS

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert: de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison DEMETS les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. DEMETS est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant Classique, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité.

Mercur musical, 1^{er} octobre 1905.

ÉDITIONS MUSICALES

Dans le but d'aider à la vulgarisation des Œuvres Musicales, la Maison E. DEMETS offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régner). Net 4 »

— « Trois Stances » (J. Moréas). Net 3 »

— « Cinq Mélodies » (divers). Net 5 »

Bertelin (A.). Dix poésies tirées du « Jardin de l'Infante » (A. Samain). Net 10 »

— La Chimère (A. Samain). Net 2 50

Chansarel (R.). Sonnet Élégiaque (de Ronsard). Net 2 »

— Requiem d'amour (L. Tailade). Net 1 50

— L'invitation au voyage (Ch. Baudelaire). Net 2 50

Couperin. Pastorale, air sérieux. Net 1 70

De Crève-cœur (L.). Décembre (G. de Fontenay). Net 1 70

— La tendre famille (Ballade à 5 voix et chœur mixte, d'après le « Kalevala »). Net 3 »

Déodat de Séverac. Chanson de Blaisine M. Magre. Net 1 50

— Le Chevrier (P. Rey). Net 1 70

— Les Cors (P. Rey). Net 2 »

— L'Eveil de Pâques (Verhaeren). Net 1 70

— L'Infidèle (Maeterlinck). Net 1 70

Duparc (H.). La Fuite (Th. Gauthier, duo pour Soprano et Ténor). Net 2 50

Komitass Wardapet. La Lyre arménienne, recueil de chansons rustiques. Net 10 »

Locard (P.). Juin (Leconte de Lisle, pour M.-S. et chœur à 3 voix de femmes) et P^o. Net 3 »

Mel-Bonis. Epithalame (chœur pour 2 voix de femmes et P^o). Net 2 50

Nazare Aga (Y.-K.). « Les Nuits persanes » (poésies

de A. Renaud). Net 8 »

Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Espinette. Net 1 70

— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot). Net 1 70

PIANO

Bardac (R.). « Horizons ». Les Cloches de Casbeno. Jeux. Sur la Tresa. Net 4 »

Bréville (P. de). Portraits de maîtres : Gabriel Fauré, Vincent d'Indy. Ernest Chausson. César Franck. Net 5 »

Collin (C.-A.). Ricordando. Net 1 70

Groz (A.). Epithalame. I. Paysage. Portrait. Amour. Rêves; II. Gens de noces. Danses bourgeoises et rustiques. III. Cloches. Cortège. Epousailles. Duo. Avenir. Net 8 »

Hennessy (S.). « Au Village » : Noce campagnarde. Fillettes. Basse-Cour. Sur l'herbe. Au bord du Ruisseau. Net 5 »

Inghelbrecht (D.-E.). Suite petite russe. J'ai aimé Yvan. Chant du Vent. Kozatchka. Mon Cœur. Chant du Soldat. Net 7 »

Labey (M.). Sonate en 4 parties. Net 8 »

— Symphonie en mi (à 4 mains). Net 8 »

Ladmirault (P.). Variations sur des airs de binou trécorois (à 4 mains). Net 4 »

Mel Bonis. Variations (pour 2 pianos, 4 mains). Net 7 »

Pouéigh (J.). « Pointes sèches ». Cerfs-volants. Parc d'automne. Combat de coqs. Net 4 »

Ravel (M.). Jeux d'eau. Net 3 35

— Pavane pour une infante défunte. Net 2 »

— « Miroirs ». Noctuelles. Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan. Alborada del Gracioso. La Vallée des Cloches. Net 10 »

Thirion (L.). Sonate en 4 parties. Net 7 »

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties. Net 10 »

Bertelin (A.). Sonate en 4 parties. Net 10 »

Leclair (J.-M.). 1^{re} série du 1^{er} livre, op. 3 (1 à 6). Net 15 »

— 2^e série du 1^{er} livre, op. 3. (7 à 12). Net 10 »

Munktel (H.). Sonate en 4 parties. Net 8 »

Pouéigh (J.). Sonate en 4 parties. Net 8 »

FLUTE ET PIANO OU HARPE

Inghelbrecht (D.-E.). Deux esquisses antiques. Dryades. Net 1 50

Scaphé. Net 1 70

Mel Bonis. Sonate. Net 7 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate. Net 7 »

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel Bonis. Sonate. Net 6 »

TRIOS

Mel Bonis. Suite pour flûte, violon et piano. Net 5 »

— 2 trios pour violon, violoncelle et piano :

Matin. Net 4 »

Soir. Net 3 »

QUATUORS

Mel Bonis. Quatuor piano, violon, alto, violoncelle. Net 12 »

Seitz (A.). Quatuor pour instruments à cordes. Net 12 »

QUINTETTES

Lacroix (E.). Quintette pour piano et cordes. Net 15 »

Sachs (Léo). Op. 77. Quintette pour piano et cordes. Net 12 »

OCCASIONS

- A vendre un violon d'Amati authentique. Prix : 4.500 fr. S'adresser 2 rue de Louvois, Paris, II^e.
- A vendre un piano Pleyel, grand format à queue, véritable occasion, état de neuf. S'adresser, 2, rue de Louvois.
- A vendre viole d'amour allemande, belle occasion (1731). S'adresser, 2, rue de Louvois.
- A vendre superbe violon Gigli, très bien conservé, intact, n'ayant besoin d'aucune réparation, excellente sonorité. S'adresser, 2, rue de Louvois.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

M^{mes}

- Marguerite Babaïan. Leçons de chant. 100, rue d'Assas.
- Suzanne Labarthe, des Concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).
- Lenoel-Zevort, officier de l'Instruction publique, directrice du cours municipal de déclamation (Ville de Paris). Leçons particulières. Préparation au Conservatoire. Petite scène, 2, rue Favart.
- Frida Eissler, 69, avenue d'Antin.
- Courtier-Dartigues, 56 rue du Rocher. Leçons particulières. Cours de chant et d'ensemble vocal.

M.

- Charles Sautelet, Leçons de chant, 74, avenue Kléber.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

- H. Dallier, organiste de la Madeleine. Leçons de piano, orgue, harmonie, contre-point, fugue, 7, boulevard Pereire.
- Gaston Knosp, harmonie et composition. 3, rue Maître-Albert.
- Jean Poueigh, 16, rue Duperré. Leçons d'harmonie et de composition. Orchestration.

PIANO

MM.

- Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau. Leçons de piano et d'harmonie.

J. Jemain, piano, harmonie, contre-point et fugue, 76, rue de Passy.

J. Joachim Nin, 53, rue des Tennerolles, à Saint-Cloud. Cours et leçons de piano en français et en espagnol.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et leçons de piano.

M^{mes}

Cabre, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

M. Guilliou, 42, rue de Grenelle. Piano, solfège, accompagnement. Cours d'histoire de la musique avec auditions.

Wanda Landowska, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

Rafael R. de Spinola, 47, rue de la Montagne-Sainte-Geneviève.

VIOLONCELLE

M.

- Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

MM.

- Charles Bouvet, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.
- H. de Bruyne, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.
- Claveau, 6, rue des Ursulines. Professeur à la *Schola Cantorum*. Leçons particulières.
- Ywan Fliege. Leçons de violon et d'accompagnement, 207, boulevard Saint-Germain.
- Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.
- Henri Schickel, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

CLARINETTE

M.

- Stiévenard, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

PROVINCE

LYON

- M. A. Guichardon, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement, 24, rue Rabelais.

PAU

- M. Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

ÉCOLE BEETHOVEN

dirigée par Mlle M. Balutet, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1^{re} Section : Amateurs ; — 2^e Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3^e Section : Cours par correspondance.



PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIO- NALE DE MUSIQUE

SECTION DE PARIS

VIENT DE PARAÎTRE :

- H. QUITTARD. — *Le Trésor d'Orphée*, par Antoine Francisque,
transcrit pour piano à deux mains; 1 volume in-4°
de 100 pages 5 fr.
- J. ECORCHEVILLE. — Actes d'état civil d'artistes musiciens
insinués au Châtelet de Paris (1539-1650); 1 vol. in-4° .. 10 fr.
- A. GASTOUÉ. — Catalogue des mss. de musique byzantine
conservés dans les Bibliothèques de France; 1 vol. in-4° .. 20 fr.
-
-

SOUS PRESSE :

- P. AUBRY. — Cent motets du XIII^e siècle, tirés du ms.
Ed. vi-4 de la Bibliothèque de Bamberg; 3 vol in-4° 150 fr.
-
-

EN PRÉPARATION :

- H. QUITTARD. — Pièces de Louis Couperin pour le clavecin. (Bibl. Nat.
Vm 7 1862.)
- H. EXPERT. — Fantaisie de Du Cauroy (pour instruments) 1610.
- M. BRENET. — Les archives de la Sainte-Chapelle du Palais.
- P. AUBRY. — Glossaire musical du moyen âge.
— Eléments d'iconographie musicale du X^e au XVI^e siècle.
- A. PIRRO et G. PROD'HOMME. — La correspondance de Mersenne.
- H. DE CURZON. — Inventaire des Archives de l'Opéra conservées aux
Archives Nationales.
- L. DE LA LAURENCIE. — Les musiciens de la Maison du Roi aux XVII^e
et XVIII^e siècles (Série Oi des Archives Nationales).

Le Comité de publication :

P. AUBRY, M. BRENET, L. DAURIAC, J. ECORCHEVILLE,
H. EXPERT, L. DE LA LAURENCIE, CH. MALHERBE,
E. POIRÉE, G. PROD'HOMME, R. ROLLAND.

Adresser les demandes de renseignements et les bulletins de souscription
à MM. L.-M. FORTIN et Cie, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

FABRICATION EXCLUSIVEMENT ARTISTIQUE

Pianos Mustel

Uniquement à grand cadre en fer et cordes croisées avec système spécial de tablage qui assure à la sonorité le plus large développement et une extraordinaire prolongation.

Orgues Mustel

Une réelle petite symphonie sous les doigts d'un seul. Depuis plus d'un demi-siècle les instruments les plus artistiques du monde.

Célestas Mustel

La seule nouveauté instrumentale qui ait pris une place définitive dans l'orchestre depuis cinquante ans.



HUIT GRANDS PRIX ET TROIS CROIX DE LA LÉGION D'HONNEUR

MUSTEL ET C^{IE}

USINE A PARIS : 48, RUE PERNETY

PARIS : 46, Rue de Douai, 46

LONDRES : 41, Wigmore Street, 41