

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

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



DANS CE NUMÉRO

DOUZE MÉLODIES INÉDITES DE MOUSSORGSKI, par LOUIS LALOY ♪ STENDHAL ET HAYDN, par MICHEL BRENET ♪ JOSEPH HAYDN, par A. DE BERTHA ♪ IMAGES D'ENFANTS, DE GABRIEL FABRE, par LOUIS THOMAS ♪ LA MUSIQUE A CONSTANTINOPLE, par TIGRANE TCHAIAN ♪ LA MÉMOIRE POLYGONALE ET LA MUSIQUE, par DAUBRESSE ♪ NOTES JURIDIQUES, par G. BAUDIN ♪ L'HYGIÈNE DU VIOLON (Suite), par L. GREILSAMER ♪ REVUE DE LA PRESSE, par VIVANT DENON ♪ LE MOIS ♪ BIBLIOGRAPHIE ♪ NOS ÉCHOS ♪ A L'OPÉRA, Croquis d'album par BILS

TÉLÉPHONE
222-65

RÉDACTION ET ADMINISTRATION
6, CHAUSSEE D'ANTIN, PARIS

FRANCE. Un an, 10 fr.
ÉTRANGER. — 15 »
Le Numéro . . . 1 »

Paraissant chaque mois.

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

S. I. M.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (Section de Paris)

ANCIEN MERCURE MUSICAL

PARAISSANT LE 15 DE CHAQUE MOIS

Le Numéro : 1 franc

ABONNEMENTS	{	France, <i>un An</i>	10 francs
		Etranger, <i>un An</i>	15 francs

DÉPOSITAIRES DU "MERCURE MUSICAL" ET "S. I. M."

PARIS.

ALLETON L., 13, rue Racine.
E. DEMETS, 2, rue de Louvois.
FLAMMARION et VAILLANT:
Galerie de l'Odéon.
36 bis, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
BADUEL, 52, rue des Ecoles.
BARON, 51, rue Saint-Placide.
BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.
BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Mme CHAMBREY, 26, rue Pigalle.
FLOURY, 1, boulevard des Capucines.
L. GRUSS et Cie, 116, bd. Haussmann.
LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.
MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.
MAX ESCHIG, 13, rue Laffitte.
E. MEUDT, 55, rue de Vaugirard.
REY, 8, boulevard des Italiens.
ROUART, 18, boulevard de Strasbourg et
78, rue d'Anjou.
STOCK, place du Théâtre-Français.
KIOSQUE, 213, Grand-Hôtel, boul. des
Capucines.
TIMOTEI, 14, rue de Castiglione.
ARENCIRIA, 30, faubourg Poissonnière.
A ORPHÉE, 114, boul. St-Germain.
ROUDANEZ, 9, rue de Médicis.
LAUDY, 224, boul. St-Germain.

TOUZAA, 16, boul. St-Germain.
EITEL, 8, rue de Richelieu.
HIBRUIT, 135, boul. St-Michel.
ANDRÉE, 5, quai Voltaire.
COMPTOIR MUSICAL DE L'OPÉRA (Parnen-
tier), 51, boulevard Haussmann.
SAUVAISTRE, 72, Boulevard Haussmann.
CHARTIER, 21, rue Saint-Sulpice.

PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galerie du
Commerce.
Bordeaux: FERET, 15, cours de l'Intendance.
Clermont-Ferrand : SOULACROUP - LIGIER,
11 bis, rue Pascal.
Lille : FRANÇAIS ET Cie, 109, boulevard
de la Liberté.
Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-
Carnot.
Mme BÉAL, 42, rue de l'Hôtel-de-Ville.
Marseille: CARBONELL, 56, Allées de Meilhan.
Montpellier: LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.
Nancy: DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.
Nice: BELLET, 35, boulevard du Bouchage.
Nîmes: THIBAUD.
Roubaix: MARCELLI, 3, rue du Bois.
Toulouse: SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la
Pomme.
Valence: DUREAU.

Rappelons à nos abonnés que toute demande de changement d'adresse
doit être accompagnée de 50 cent. pour confection de nouvelles bandes.

SOMMAIRE

DOUZE MÉLODIES INÉDITES
DE MOUSSORGSKI, par LOUIS
LALOY.

STENDHAL ET HAYDN, par MI-
CHEL BRENET.

JOSEPH HAYDN, par A. DE BER-
THA.

IMAGES D'ENFANTS DE GA-
BRIEL FABRE, par LOUIS THO-
MAS.

LA MUSIQUE A CONSTANTI-
NOBLE, par TIGRANE TCHAIAN.

LA MÉMOIRE POLYGONALE
ET LA MUSIQUE, par DAU-
BRESSE.

L'HYGIÈNE DU VIOLON (Suite),
par L. GREILSAMER.

REVUE DE LA PRESSE, par Vi-
VANT DENON.

Le Mois

LES THÉÂTRES, par J. E.

CHRONIQUE MUSICALE, par
PAUL LANDORMY.

PROVINCE ET ETRANGER.

BIBLIOGRAPHIE.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE
MUSIQUE.

NOS ÉCHOS.

A L'OPÉRA, croquis d'album par
BILS.

Les directeurs, MM. LALOY et ECOR-
CHEVILLE, reçoivent les mercre-
dis, de 4 heures à 6 heures.

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 Crèvecœur (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 biniou 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 »



Rouart, Lerolle & C^o

ÉDITEURS DE MUSIQUE

-- Fonds Baudoux, Ponscarne, Louis Gregh & Meuriot réunis --

78, rue d'Anjou et chez MM. GAVEAU, 45, rue de la Boétie

PARIS

DEPOSITAIRES EXCLUSIFS DES

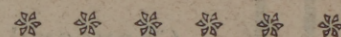
EDITION AIBL.
EDITION BÉLAIEFF.
EDITION JURGENSON.



EDITION MUTUELLE.
EDITION SCHLÉSINGER.
EDITION DE LA SCHOLA CANTORUM.



EDITION ZIMMERMANN.
EDITION UNIVERSELLE.



Editeurs des Publications de la Société Internationale de Musique (Section de Paris)



VIENT DE PARAÎTRE : CATALOGUE DE MUSICOLOGIE

Envoi franco à toute personne qui en fait la demande

G. MAYER

67, Rue des Batignolles, 67

PARIS

Nouveau procédé sur papier blanc sur noir grandeur 18×24, 0 fr. 75 par épreuve
sur une commande de cinquante épreuves; par petite quantité, 1 fr. par épreuve

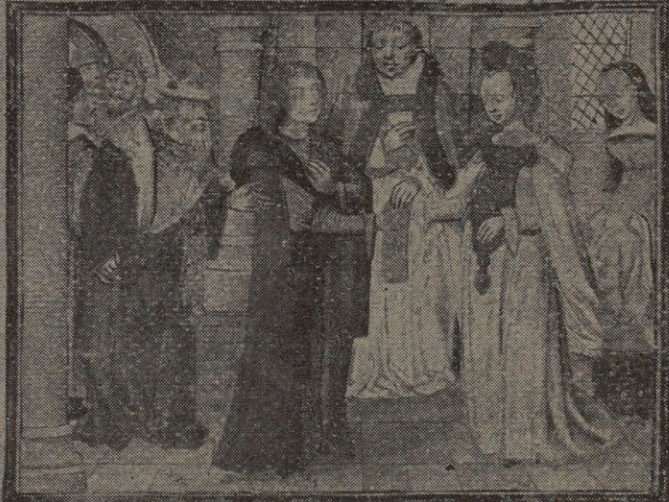
*Par ce procédé, la Maison MAYER a fourni aux Bénédictins de Solesmes,
- - - pour leur Paléographie, plus de 40.000 photographies - - -*

La femelle d'auort cœ rmarz d'ange
en perdi luy z le quist. Et luy le .v. chap



Ceste douleur de la vierge marie est au
si notee en l'euangile ou est recitee
la parabole de la feme q'auert vne de ses drag
mes perduee. Ceste feme auort .v. dragmes
dont elle en perdi vne pourquoy elle alluma
sa lanterne z le quist diligamment Et q'it elle
leur trouua elle se y esioy z eslecha gndement
et appella ses voisines pour se y sioy avec elle
Par ceste feme a est designee la vierge marie
qui aut en ce monde .v. dragmes d'or elle fa
ble auentement en auoir perdu luyre et auoir ce
tenu t'ouiois par deuie elle les aut .v. Et ce .v.

Le roy saul vult donec micol sa fille a plu
suel dont elle plouroit le refusat. en l'histoire scil.



de cuer deuot z dissection entiere. la m' f'iance
Ceste douleur z tristesse de la vierge vi
sa aussi l'adie p'f'ice en micol la feme es
pousee du roy dauid lausse le roy saul son per
ostu adaud son mari z le vult espouse a .j. aut
homme nome phatuel. Ceste phatuel q'estoit dy
son saul home z iuste ne la coigieu onquie chie
nolent pour ce quil sauoit bi quelle estoit la legi
time espouse du roy dauid. l'adte micol per
seuon t'ouiois en pleure et en lamentacions
jusques auant quelle fu ramener a son mari
le roy dauid. Ceci se vult exposer de la vierge

PHOTOGRAPHIE ARTISTIQUE ET INDUSTRIELLE

PRIX COURANT

Cliché 13×18 avec une épreuve, 2 fr.; les suivantes, chaque.. .. 0 50
Cliché 18×24 avec une épreuve, 3 fr.; les suivantes, chaque.. .. 0 75
Cliché 24×30 avec une épreuve, 5 fr.; les suivantes, chaque.. .. 1



SOCIÉTÉ G.-F. HÆNDEL

DIRECTEURS-FONDATEURS : E. BOREL & F. RAUGEL



Cinquième et dernier concert du mardi 25 mai, à 9 heures du soir, salle de l'Union, 14, rue de Trévise.

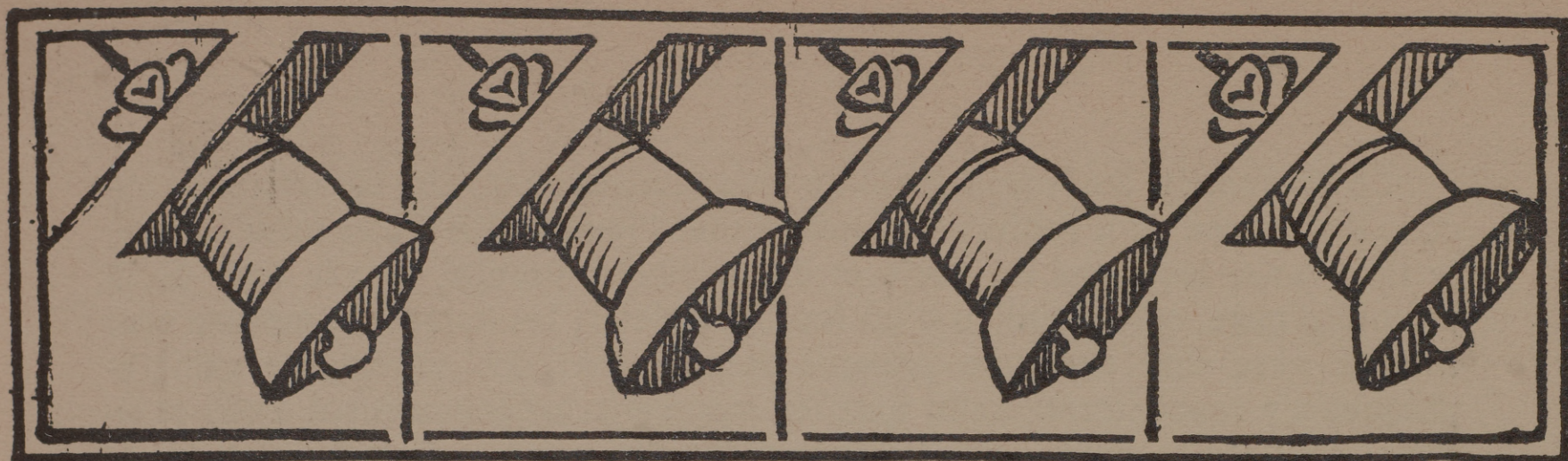
Avec le concours de : Mme GALLET, soprano ; Mlle MARTEL, alto ; M. FRÆLICH, basse ; M. ERMEND BONNAL, organiste du grand orgue de N.-D. de Boulogne ; M. E. BORREL, violoniste.

PROGRAMME

- | | |
|---|-----------------|
| 1° Concerto grosso (orchestre)..... | A. CORELLI |
| Violons soli : M. E. Borrel, Mme Lachaud-Godefroy ; | |
| Violoncelle : M. G. Choinet. | |
| (1 ^{re} audition en France). | |
| 2° <i>Or sus, Serviteurs du Seigneur</i> , (Psaume 134)..... | J.-P. SWEELINCK |
| (1 ^{re} audition en France). | |
| Les chœurs. | |
| 3° Sonate en <i>ré</i> majeur, pour violon et piano..... | G.-F. HÆNDEL |
| MM. E. Borrel et E. Bonnal. | |
| 4° Récit et air du <i>Messie</i> (3 ^e partie)..... | G.-F. HÆNDEL |
| M. Frœlich. | |
| 5° Pièces d'orgue..... | D. BUXTEHUDE |
| 6° Sélection d' <i>Héraclès</i> . | G.-F. HÆNDEL |
| (1 ^{re} audition en France). Traduction française de Mme Gallet. | |
| 1 ^{er} acte. — Marche. | |
| Air d'Iole. | |
| Chœur final. | |
| 2 ^{me} acte. — Air d'Iole. | |
| Chœur : « Jalousie ». | |
| 3 ^{me} acte. — Prélude. | |
| Chœur : « Jamais plus ! » | |
| Air d'Hercule : « O Zeus ! » | |
| Scène de Déjanire. | |
| Iole : Mme Gallet, Déjanire : Mlle Martel, | |
| Hercule : M. Frœlich. | |
| 7° <i>Halleluyah de l'Occasional</i> , Oratorio..... | G.-F. HÆNDEL |
| (1 ^{re} audition à Paris). | |

Réalisation du continuo au piano et à l'orgue par M. Lejealle. Orchestre et chœurs de la Société G.-F. Hændel, sous la direction de M. Félix Raugel. Répétition publique de ce concert le lundi 24 mai à 4 heures, salle de l'Union, 14, rue de Trévise.





Douze Mélodies inédites de Moussorgski

LE hasard, providence des collectionneurs, vient de faire tomber entre les mains du premier signataire de cet article un autographe musical sur lequel il ne comptait guère, et, cela soit dit en passant, pour deux raisons: d'une part, il s'agit d'un compositeur russe, et, de l'autre, ce compositeur a nom Modeste Moussorgski. Or la Russie ignore, ou à peu près, la vente, publique ou privée, des manuscrits, telle qu'elle se pratique en Allemagne et en France; on ne saurait, sur les bords de la Néva, se procurer, à prix d'or, les spécimens graphiques des grands hommes; on les obtient par voie amicale, mais non par voie commerciale; nul intermédiaire ne s'applique à négocier ce genre de marchandises. Donc, en principe, le collectionneur doit, comme on dit familièrement, faire son deuil de l'école russe; à plus forte raison, semble-t-il, lorsqu'il est question d'un personnage tel que l'auteur de *Boris Godounov*: son existence désordonnée et sa fin lamentable sur un lit d'hôpital pouvaient faire craindre que ses papiers n'eussent pas été conservés avec tout le soin désirable. *Verba volant*, disaient les Latins; mais il est des cas où les écrits ne restent pas plus que les paroles; au souffle de la négligence, ils se dispersent, et la destruction les guette avidement. Parfois ils émergent comme une épave, dans le remous du tourbillon qui les emporte; si l'on ne veut pas les voir disparaître encore, et peut-être pour toujours, il faut se hâter de les saisir au passage.

A parler franc, le manuscrit en question, par son extérieur, n'était séduisant qu'à moitié. Ce qu'on aime dans un autographe, ce n'est point son élégance apparente, sa propreté graphique, sa « lisibilité » conventionnelle; il nous plaît, au contraire, d'y retrouver la trace des combats que livra l'auteur pour devenir maître de sa pensée; il nous plaît d'assister, pour ainsi dire, à la genèse et à l'enfantement de l'œuvre; il nous plaît, surtout, de déchiffrer le sens des ratures et des corrections, de noter les progrès qui se réalisent peu à peu, de suivre les étapes qui mènent au but final: route glorieuse, mais souvent aussi difficile, semée d'obstacles, comme sous les pas d'un Beethoven, par exemple, lorsqu'on voit le génie lutter avec peine et ne triompher qu'à force de patience et de volonté.

ML 511 (51) 618/9 (man) 1909

Le manuscrit de Moussorgski ne présente aucun de ces caractères ; chacune des pièces qu'il renferme donne plutôt l'impression d'une mise au net ; le titre, avec les noms du poète et du musicien, occupe, soit le haut de la première page, soit le milieu d'un feuillet spécial ; les barres de mesure sont tracées avec une certitude presque impeccable ; des ornements calligraphiques s'y rencontrent ; enfin tous les morceaux, soigneusement datés et signés, sont isolés entre eux, laissant vides les portées d'un feuillet ou de plusieurs, suivant les cas. Il y a là, joint au caractère de l'écriture, élégante, fine, régulière, un ensemble de signes extérieurs, correspondant à des habitudes d'ordre qui s'accordent mal avec le genre de vie menée par le compositeur.

Toutefois, un examen plus attentif donne en partie la clef du mystère. Les mélodies, comprises dans ce recueil, se répartissent sur une période de dix années, de 1857 à 1866. Or, Moussorgski n'était à cette époque, ni au physique ni au moral, l'homme qu'il devint par la suite ; nous en avons de nombreux témoignages, et l'on doit tenir pour ressemblant le portrait que traçait de lui son ami Borodine, en 1856. Lisez plutôt :

« C'était un officier élégant comme une image : l'uniforme tiré à quatre épingles, bien ajusté, les pieds en dehors, les cheveux glacés de pommade, les ongles polis, les mains soignées, des mains de seigneur. Ses manières étaient d'une distinction aristocratique, comme aussi son langage, qui était du bout des lèvres, et coupé de phrases françaises légèrement prétentieuses. Quelques traces de fatuité, modérée d'ailleurs. Une politesse et une éducation extraordinaires. Les dames étaient folles de lui. Il s'asseyait au piano et, avec un mouvement coquet de ses petites mains, il jouait de la manière la plus douce et gracieuse des fragments du *Trovatore*, de la *Traviata*, et autres ; un bourdonnement courait : Charmant ! Délicieux ! »

L'écriture répond trait pour trait à cette image. Tout y révèle la précision des détails et la clarté ; on y devine une coquetterie presque féminine, et le désir de plaire avec une pointe de sensualité.

Au surplus, voici les renseignements d'ordre matériel que comporte l'examen du manuscrit, et dont le détail peut intéresser le lecteur :

L'album oblong de format dit « à l'italienne » (36 × 24 centimètres) compte 58 feuilles numérotées, soit 116 pages, dont 67 pour la musique et 13 pour les titres, le surplus resté vide. Le papier à musique présente deux types, réglés, l'un, c'est le plus fréquent, à 16 portées, l'autre à 18. La reliure est de simple toile bleue à gros grains, avec un filet cadre et des ornements dorés sur le plat, au milieu duquel se lit, en caractères russes également dorés :

ANNÉES DE JEUNESSE
Recueil de romances

M. Moussorgski.

Une feuille de garde répète ce titre à l'intérieur, en l'accompagnant d'une sorte de table des matières, ou liste des dix-huit mélodies contenues dans ce recueil. Sur chacune d'elles (sauf les quinzième et dix-septième), outre le titre et le nom des auteurs, on lit en tête une dédicace, et à la fin la date et le lieu de la composition, suivis de la signature.

Nous croyons bien faire en rassemblant ici, à titre documentaire, toutes ces indications, suivies de quelques réflexions que la lecture nous a inspirées.

I

MON ÉTOILE, O TOI, chanson.

Dédiée à I.-L. Ouriounberg (1). 1857, St-Pétersbourg.

C'est la première œuvre de Moussorgski pour le chant; et elle est de caractère populaire, comme l'attestent à la fois les paroles, la musique et ce mot *doudka* (chalumeau), qui se lit au-dessus de la première mesure de l'accompagnement. Nulle rudesse cependant: c'est un regret tendre, exprimé par une comparaison simple et suivie, une mélodie où la voix s'écoute non sans quelque recherche de l'effet, vers la fin: une complainte, fort gracieuse, mais touchante. Nous la donnons en notre supplément.

II

L'INSTANT JOYEUX { *chanson à boire* (d'après le texte),
 { *caprice* (d'après la table).

Paroles de Koltsov. Dédié à V.-I. Zakhariine. 1858, St-Pétersbourg.

De la vigueur, sans rien de remarquable qu'une curieuse imitation des verres entre-choqués, à l'accompagnement.

III

LE VENT SE PLAINT SUR LES FEUILLES, récit musical.

Dédié à M.-O. Mikiéchine (2). 1858, St-Pétersbourg.

C'est un tableau d'un coloris sombre et chaud; l'accompagnement, avec ses harmonies prolongées, et l'alternance dramatique du majeur et du mineur, rappelle un peu Schubert, tandis que le chant, écrit pour voix de basse, a déjà cette forte simplicité qui n'appartient qu'à Moussorgski. (*Voir le supplément*).

IV

JE SUIS RICHE EN PALAIS, romance.

Paroles de Koltsov. Dédiée à Platon Timoféievitch Borispoltz (?). 1865, St-Pétersbourg.

Le sujet de cette romance est la misère du riche; et la musique triomphale, puis abattue, rend ce contraste saisissant.

(1) Sans doute un camarade de Moussorgski, alors tout jeune officier de la garde

(2) Dessinateur romantique, qui eut son heure de célébrité.

V

PRIÈRE

*Paroles de Lermontov. Dédiée à Ioulia-Ivanovna Moussorgskaïa (1).
2 février 1865.*

On trouve ici cette piété consolatrice et souffrante, qui éclaire les âmes d'une pâle auréole : la piété des innocents si chers à Moussorgski. Et certaines cadences appartiennent à la musique d'église, qu'il avait, comme on sait, étudiée particulièrement.

VI

POURQUOI, DIS-MOI, romance.

*Op. 1, n° 3. — Paroles de Pouchkine. Dédiée à Zenaïda Afanasievna Bourtzova. 31 juillet 1858, St-Pétersbourg.
Publiée chez Belaïev en 1867.*

VII

POURQUOI CES MOTS D'AMOUR, romance.

*Paroles d'Amosov. Dédiée à Maria-Pétrovna Chilovskaïa (2). 1860,
St-Pétersbourg.*

Romance.

VIII

LES VENTS SOUFFLENT } chanson (texte),
 } fantaisie (table).

*Paroles de Koltsov. Dédié à Vetcheslav-Alexéiévitich Loguinov (3).
Op. 1, n° 10. 28 mars 1864, St-Pétersbourg.*

C'est un tableau d'orage nocturne, d'une puissance fatale. Le thème principal de l'accompagnement deviendra, au IV^e acte de *Boris Godounov*, le chant de la révolte. (Voir le supplément).

IX

*SI POURTANT J'AVAIS PU, romance (table),
NOUS NOUS SOMMES QUITTÉS, romance (texte).*

*Dédiée à Nadiojda-Pétrovna Opotchinina (4). 15 août 1863, village
de Volokh.*

Romance.

(1) C'est la mère du compositeur.

(2) Elle chantait fort bien les romances, et Moussorgski était un des familiers de la maison.

(3) Un des camarades avec qui Moussorgski formait alors ce que les Russes appellent une « commune », c'est-à-dire une association pour vivre en commun.

(4) Femme d'un des meilleurs amis de Moussorgski, lui-même excellent chanteur amateur.

X

*POURQUOI LE CAPRICE SÉVÈRE, romance (table),
L'ENFANT, romance (texte).*

Paroles de Pléchtchéiev. Dédiée à L.-V. A. 7 janvier 1866, St-Pétersbourg.

L'accompagnement a des délicatesses qui rappellent Borodine, mais le chant montre beaucoup plus d'émotion et d'abandon, surtout pour la deuxième strophe, où il devient pathétique.

XI

CHANSON DU VIEILLARD DE WILHELM MEISTER

Op. I, n° 6. — Dédiée à Alexandre-Pétrovitch Opotchinine. 13 août 1863, village de Kanichtchévo.

C'est de cette mélodie que parle Moussorgski dans une lettre à César Cui du 22 juin 1863, citée par Stasov en sa biographie :

« Il y a quelques jours, j'ai trouvé une pièce de vers de Gœthe, très courte. Grande joie, — et aussitôt à la musique ! Pour un passage, il m'est venu une phrase assez réussie (1)... Le sujet de Gœthe, c'est un mendiant, de *Wilhelm Meister*, je crois. Un mendiant peut chanter ma musique sans reproche de conscience, c'est mon opinion. »

Moussorgski était alors au village, loin des livres : il a oublié, par bonheur, le caractère originel de ce joueur de harpe italien que Gœthe semblait destiner déjà aux tréteaux de l'Opéra-Comique. Il lui a donné toute la grandeur du pauvre, et l'a enveloppé d'une grave pitié. Cette mélodie, très courte, est certainement un de ses chefs-d'œuvre. Elle se termine, sous la tierce, *sol* bémol, *si* bémol, soutenue à la main droite, par cette autre tierce, *ut* bémol, *mi* bémol, deux fois répétée, à l'extrême grave : ce sont les pas incertains qui se perdent dans la nuit. C'est la première fois sans doute qu'on osait conclure par une septième majeure. (*Voir le supplément*).

XII

CHANT DE SAÛL AVANT LA BATAILLE

Op. I, n° 8 (pour orchestre). Paroles de Byron. Dédié à Alexandre Pétrovitch Opotchinine. 1863, village de Volokh.

Publié chez Bessel en 1871.

(1) Le manuscrit portait ici une citation musicale que l'éditeur russe a malheureusement supprimée.

XIII

LA NUIT. Improvisation.

Op. II, n° 1. — Paroles de Pouchkine. Dédiée à Nadiojda Pétrovna Opotchinina. 10 avril 1864, St-Pétersbourg.

Publiée en 1871 chez Bessel, avec une autre musique et d'autres paroles.

XIV

KALISTRATA

N° 12 (avec orchestre). Paroles de Nekrasov. Dédié à Alexandre Pétrovich Opotchinine. 22 mai 1864, St-Pétersbourg.

Publié en 1883 chez Bessel.

XV

LA MAUDITE, essai de récitatif (table).

Paroles d'Iv.-G. M. (Meï?). 5 juin 1865, St-Pétersbourg.

Sur ce lieu commun, de « n'insulter jamais une femme qui tombe », Moussorgski a écrit une musique arrondie à l'italienne, mais tendre, chaude et passionnée. C'est justement ici que son harmonie est le plus hardie : avec persistance, elle heurte le *mi* contre le *fa*, en un douloureux déchirement.

XVI

BERCEUSE, tirée du Voïvode d'Ostrovski.

Dédiée à la mémoire de Ioulia Ivanovna Moussorgskaïa. 5 septembre 1865, St-Pétersbourg.

Publiée en 1871, chez Bessel, sous une forme très différente.

XVII

CHANSON DU BALÉARE

*de l'opéra Salammbô (table),
au festin dans les jardins d'Hamil-
car, de l'opéra le Lybien (texte).*

Nouveau-Village, août 1864.

C'est un nouveau morceau de cet opéra que Moussorgski, enthousiasmé par la lecture du roman français, avait entrepris dès 1863. Il devait s'appeler *Salammbô*, puis le *Lybien*, à cause du rôle important donné à Mathô. En rédigeant la table, Moussorgski a remis le premier titre, plus clair.

D'après Stasov, on trouva dans les papiers de Moussorgski, à sa mort, un fragment précédé de cette indication : « Un jeune Baléare chante, assis sur un tonneau, des rondelles de métal aux mains, et en se balançant. » Mais il n'y avait à la suite que seize mesures d'accompagnement, suivies des

lettres *i. t. d.* (et ainsi de suite). Le morceau entier nous est rendu aujourd'hui : il est de caractère oriental, sans recherche de couleur ni affectation de chromatisme à la façon de Rimski-Korsakov, mais par le rude emportement de la volupté.

XVIII

OGNI SABBATO AVRETE IL LUME ACCESO

Canto popolare toscano. Musica di Gordigiani. L'arrangemento a due voci di Modesto Musorgski. L'arrangemento e dedicato al signor Vold. Grotscii. Anno 1864, San-Petroburgo.



La découverte de ce fameux autographe fait surgir et laisse malheureusement sans réponse bien des points d'interrogation. Par qui et pour qui a été formé cet album ? car les feuilles, diverses comme papier et comme réglure, ont été réunies après coup ; une des inscriptions a même été en partie écornée par le couteau du relieur maladroit. Il semble bien que Moussorgski destinait ce volume à son usage personnel, mais pourquoi ? Il ne se proposait pas de garder simplement la trace écrite de ses premières compositions, car il les aurait alors rangées suivant l'ordre chronologique. Or, on y découvre un essai rudimentaire de classement ; certaines mélodies portent des numéros avec l'indication d'op. I ou II. Peut-être, sous ce titre « Années de Jeunesse », l'auteur rêvait-il de publier un ou deux recueils de pièces vocales. Sur la « table des matières » les numéros 6, 12, 13, 14 et 16 sont marqués d'une croix au crayon bleu : ce sont les numéros des seules mélodies de ce recueil, cinq sur dix-huit, qui aient paru : le numéro 6 en 1867, les numéros 12, 13 et 16 en 1871, le numéro 14 en 1883. Les croix ont, dès lors, été tracées, non par l'auteur, mort en 1881, mais par le possesseur du manuscrit. Qui donc était ce dernier ? tenait-il l'objet du maître lui-même, et en quelles circonstances le maître s'en était-il dessaisi ? est-ce la mort qui a dispersé l'héritage et semé les papiers du défunt ? Soit, mais comment un album qui contenait de si belles pages a-t-il pu demeurer inconnu ? Comment l'obscurité s'est-elle faite sur de telles merveilles ? Et surtout, comment Moussorgski les a-t-il négligées au point de n'en pas faire mention dans le catalogue que lui-même avait dressé de ses œuvres ? Pourquoi ne s'est-il souvenu que d'une demi-douzaine de ces mélodies, comme si les autres lui semblaient inférieures, alors qu'elles sont, au contraire, à la hauteur de ses plus nobles inspirations ? Pourquoi cet oubli, volontaire ou non ? Pourquoi cet apparent dédain ?

Si son premier biographe Stasov vivait encore, peut-être répondrait-il à ces questions ; peut-être exerceraient-elles sa sagacité, et, comme il connaissait dans ses moindres détails l'existence de son héros, peut-être certains rapprochements, certaines dédicaces, certaines dates feraient-ils jaillir la lumière en son esprit. Mais il est décédé depuis quelques années, et le problème posé risque fort aujourd'hui de ne plus être résolu.

Du moins, réjouissons-nous de cette bonne fortune qui a défendu contre la mort des pages dignes de vivre; l'original peut disparaître aujourd'hui, puisque les papiers, hélas! ne sont que trop exposés à toutes sortes de dangers; mais une copie a été prise qui sauvera ainsi, et pour jamais, la pensée du compositeur. Elle a pu échapper au naufrage; maintenant, à l'abri du port, elle va rayonner. Moussorgski fournit un sujet de plus à notre admiration: c'est un fleuron qui s'ajoute à sa couronne mélodique; c'est pour le monde musical une surprise heureuse, un nouveau témoignage de son génie.



Stasov, dont la biographie a fait autorité jusqu'à nos jours, divise la vie de son héros, suivant l'usage, en trois périodes. La première va de 1858 à 1865; il l'aurait consacrée à « apprendre la musique et rassembler ses forces ». C'est une formule qu'il faudra désormais abandonner.

Il ne rassemble pas ses forces, parce qu'il les possède déjà. Bien plutôt il en fait l'épreuve, et souvent avec un plein succès. D'autre part, il n'apprend pas son art: loin de témoigner d'études méthodiques, les nouvelles mélodies respirent une tranquille ignorance. Certaines sont même affligées de fautes d'orthographe qui les gênent peu: la première du recueil a une mesure incomplète, où il manque deux doubles croches; et la chanson de *Wilhelm Meister*, la plus remarquable de toutes, est écrite dans une tonalité fausse, en *si* bémol mineur au lieu de *mi* bémol mineur: il manque, à la clé, un bémol, soigneusement ajouté chaque fois qu'un *ut* se présente. Simples inadvertances, qu'un musicien expérimenté n'eût pas laissé échapper pourtant. Mais ce ne sont pas des inadvertances, cette brusque hardiesse d'une harmonie souvent plus libre qu'elle ne sera par la suite, et qui jamais ne s'inquiète de se justifier; ces accompagnements riches au point d'imposer au pianiste des difficultés presque insurmontables; surtout, cette aisance, cette franchise, ce parfait naturel que Moussorgski ne retrouvera plus, et qui est l'heureuse désinvolture d'un amateur de génie.

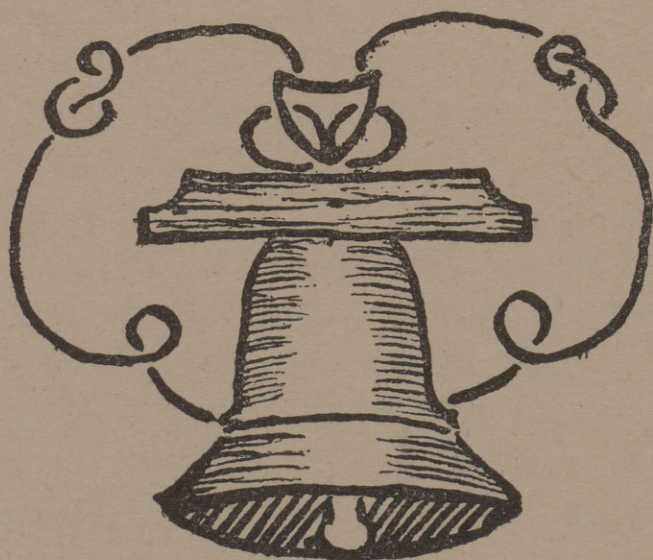
Il semble donc bien que Stasov a exagéré l'influence qu'auraient exercée sur Moussorgski, dès cette époque, Balakirev, César Cui, Borodine et Rimski-Korsakov. Sans doute, il les connaît déjà, mais ne se considère pas lui-même comme un des leurs: ce n'est pas à eux qu'il dédie ces premières œuvres, mais à des camarades de régiment, à des amis, et à leurs femmes. Plus tard, ayant conçu de plus vastes projets, il ira demander à ces musiciens savants un secours parfois fallacieux, des leçons qui pourront l'induire en erreur. C'est en 1871 qu'il vivra dans l'intimité de Rimski-Korsakov. Alors sa musique deviendra plus réfléchie, plus surveillée; elle connaîtra le doute et le repentir. Ici elle se présente en son innocence première, en sa candide hardiesse; on pourrait dire: avant la faute d'harmonie.

Ceci ne signifie pas que Moussorgski ait tout tiré de son propre fonds. Il connaît la musique, non par la théorie, mais par la pratique des œuvres; il est facile de deviner que Schubert lui est familier, que Glinka et Dargomyjski lui sont chers. Une autre influence est sensible, dont Stasov cherche en vain à le disculper: c'est celle de la musique italienne, surtout

de la musique d'opéra, fort à la mode alors parmi ces jeunes officiers de qualité. Stasov prétend que dès 1860 le goût lui en passait : or, notre recueil se termine, après les dix-sept mélodies originales, par un duo écrit sur un air de Gordigiani ; rien n'y manque, pas même la signature *Modesto Musorgski*, ni la date de 1864, *San Petroburgo*. Dans les mélodies elles-mêmes, le style italien intervient, mais toujours à propos. Les chants d'un caractère populaire en sont complètement exempts ; les romances lui donnent accès. Toutes dédiées à des dames, sauf une qui reste sans attribution, elles nous montrent bien une musique pour dames, au sens le plus mondain : une douceur perpétuelle, mais aussi une touchante sincérité. On reconnaît là ce jeune officier cambré et pommadé que nous décrivait Borodine : un jeune homme un peu fat, sans doute, mais si naïvement qu'il n'en devient que plus sympathique, car on le sent ému lui-même, et jusqu'aux larmes, des galanteries qu'il débite.

L'émotion, telle est la source vive de son génie. Elle est partout présente, partout chantante. Toutes ces mélodies tragiques, farouches, ou faites pour le plaisir des salons, sont nées dans l'enthousiasme et le ravissement ; toutes viennent du cœur. Et c'est pourquoi ce précieux autographe a plus de valeur pour nous que les manuscrits de musiciens plus savants : c'est une relique de lui-même que Moussorgski nous a transmise. C'est le souvenir vivant d'un mort dont l'âme fut grande et fraternelle.

CHARLES MALHERBE et LOUIS LALOY.





STENDHAL, CARPANI ET LA VIE DE HAYDN



IRE que les « Stendhaliens » travaillent à remettre Stendhal à la mode serait leur faire peu de plaisir, car ils apportent quelque fierté à se compter et à rester les « deux ou trois cents dévots » d'un petit culte privé. Leurs publications cependant dirigent vers la personne et les écrits d'Henri Beyle un courant de curiosité dont les résultats paraissent dépasser leurs espérances ou ne pas les réaliser toujours de la manière qu'ils eussent préférée. On fait à Stendhal les honneurs d'un volume dans la collection des « grands écrivains », dans celle des « pages choisies » ; littérateurs et moralistes s'empressent à scruter son style, ses goûts, son « égoïsme pathologique » (1) ; les musiciens eux-mêmes usent du droit qu'ils ont à le juger comme historien de leur art. Depuis les articles, un peu anciens déjà, de Hugues Imbert (2), on a pu lire, sur les idées musicales de Stendhal, un essai plus concis de M. Alexandre Arnoux, dans une livraison récente du *Bulletin français de la S. I. M.* (3). Nous ne voulons parler ici que d'un seul des écrits de Beyle, les fameuses *Lettres sur Haydn*, originellement signées du pseudonyme de Bombet, qui furent sa première publication, et qui constituaient un étrange larcin littéraire. Sans doute, l'histoire en est connue. Aucun des écrivains qui se sont occupés de Stendhal n'a pu manquer de s'y arrêter avec plus ou moins d'attention et plus ou moins d'indulgence (4). Peut-être pardonnera-t-on à un professionnel de la « musicologie » de prétendre y revenir, encore une fois, de très près.

(1) M. Ernest Seillière a donné ce titre à sa belle étude, publiée dans la *Revue des Deux-Mondes* du 15 janvier et du 1^{er} février 1906.

(2) Les articles d'Imbert, insérés dans *Le Guide Musical*, année 1890, numéros 19 à 23, ont été reproduits dans son volume intitulé *Symphonie*.

(3) *Société Internationale de Musique*. — N° du 15 avril 1908, *Le goût de la musique chez Stendhal*, par Alexandre Arnoux.

(4) Nous rappellerons notamment les dix pages de M. Arthur Chuquet, dans son livre *Stendhal-Beyle*, 1902, pp. 233-244.

Giuseppe Carpani, avocat, versificateur, auteur de la version italienne de l'oratorio *La Création*, avait fréquenté chez Haydn, à Vienne, pendant les dernières années de la vie du maître, et connu ses intimes ainsi que quelques-uns de ses interprètes. De ses souvenirs, de ses réflexions, et des anecdotes qu'il avait pu recueillir, il fit, à destination d'un ami, le sujet d'une suite de lettres, datées de Vienne et d'autres localités, de 1808 à 1811, imprimées en 1812, à Milan, sous le titre de *Le Haydine* (1).

Henri Beyle, dans l'un des temps d'arrêt de sa carrière vagabonde, rencontra ce livre, le lut, et sur-le-champ, s'en empara, pour en faire les 287 premières pages d'un volume publié en 1814 chez Didot, sous le pseudonyme de Louis-César-Alexandre Bombet, et sous le titre de *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*. Tandis que pour la vie de Mozart, un auteur allemand, Schlichtegroll, était nommé (2), une note ambiguë, placée à la page 275, laissait seule entendre que le reste du livre était formé d'emprunts : « Il y a plusieurs biographies de Haydn. Je crois, comme de juste, la mienne la plus exacte... Si cependant quelque homme instruit attaquait les faits avancés par moi, je défendrais leur véracité. Quant à la manière de sentir la musique, tout homme en a une à lui, ou n'en a pas du tout. Au reste, il n'y a peut-être pas une seule phrase dans cette brochure qui ne soit traduite de quelque ouvrage étranger ». La note, coquettement ornée d'une citation de Salluste, se terminait par ces mots : « L'auteur a fait ce qu'il a pu pour ôter les répétitions qui étaient sans nombre dans les lettres originales, écrites à un homme fait pour être supérieur dans les beaux-arts, mais qui venait seulement de s'apercevoir qu'il aimait la musique. »

Ce portrait énigmatique semble celui de Beyle même, et son ingéniosité à feindre pouvait lui faire assumer le double rôle d'expéditeur et de destinataire des lettres. Le livre de Carpani était vraisemblablement le premier qu'il lui fût arrivé d'ouvrir sur un sujet de musique, le premier, par conséquent, grâce auquel il « venait de s'apercevoir » qu'on pouvait, qu'il pouvait adopter en telle matière des idées raisonnées. Quoi qu'il en soit, nulle part, sauf en cette note imprécise, rejetée aux dernières pages, il ne faisait allusion à ses emprunts. Au contraire, dès la brève et désinvolte préface qu'il plaçait à la tête du volume, il se présentait comme l'auteur des *Lettres* : « J'étais à Vienne en 1808. J'écrivis à un ami quelques lettres sur le célèbre compositeur Haydn, dont un hasard heureux m'avait procuré la connaissance huit ou dix années auparavant... » Tranquillement, il gardait la même attitude jusqu'au bout, substituant sa personnalité à celle du narrateur italien, réitérant l'affirmation de ses relations avec Haydn, — « Je vais de temps en temps visiter Haydn... Haydn me disait..., Haydn me laissait dire... » —

(1) *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, di Giuseppe Carpani, dedicate al R. Conservatorio di musica di Milano*. — Milan, Bucinelli, 1812, in-8° de VII-298 p.

(2) Comme l'a dévoilé Anders, Schlichtegroll n'avait fourni à Beyle que la moitié environ de ses pages sur Mozart ; le reste était tiré d'une brochure anonyme dont il existait déjà une autre traduction française.

annonçant qu'il s'appuyait sur « de bonnes autorités » et désignant celles mêmes dont les témoignages avaient été rassemblés par Carpani, s'appropriant enfin jusqu'à des anecdotes accessoires d'un caractère tout personnel, comme celle d'un accès de fièvre dont l'écrivain milanais s'était trouvé guéri par l'audition d'une œuvre de Haydn : et après cela, venant à prononcer le nom de Carpani, il paraissait le faire par bravade ou moquerie, car il ne le citait qu'à propos du poème de *La Création* : « Il y a, disait-il en abrégant et variant une page des *Haydine*, il y a deux traductions italiennes... La seconde est la meilleure... L'auteur, M. Carpani, est homme d'esprit, et de plus excellent connaisseur en musique. »

Tout « homme d'esprit » qu'il fût, celui-ci ne devina point que « Bombet » deviendrait un écrivain célèbre et qu'avoir été dépouillé par lui passerait pour un grand honneur ; il entra dans une colère que M. Stryienski lui-même trouve « assurément fort légitime » (1). Les 18 et 20 août 1815, il fit paraître, dans une gazette littéraire italienne, deux lettres où il démentait les assertions de son traducteur avec une vigueur et une précision qui ne laissaient « aucune porte ouverte » ; il produisait entre autres arguments le texte d'un acte authentique qu'il avait fait dresser pour constater que les personnages nommés par « Bombet » comme ses « autorités », déclaraient solennellement ne l'avoir jamais vu, jamais renseigné. Cette démarche, qu'aujourd'hui les Stendhaliens déclarent « assez comique », était tout ce que Carpani pouvait faire, car, bien qu'il eût, au frontispice des *Haydine*, invoqué « la sauvegarde des lois », rien n'était plus mal protégé, en ce temps, que les droits de traduction d'un ouvrage littéraire.

La réponse qu'au bout de neuf mois lui apporta un entrefilet du *Constitutionnel* était faite pour porter au comble son exaspération ; son traducteur n'imaginait rien moins que de retourner contre lui l'accusation de plagiat, et de traiter ainsi le volé de voleur : « Les *Lettres sur Haydn* que tous les amateurs de la symphonie ont lues et goûtées, furent, il y a six mois, l'objet d'une réclamation assez plaisante de la part de M. Carpani de Milan ; il prétend que M. César Bombet n'en est point l'auteur mais le simple traducteur. M. Bombet nous écrit à son tour pour réclamer et renvoyer à son adversaire l'accusation de plagiat. Nous sommes fort embarrassés dans cette grave contestation ; les pièces probantes manquent absolument. Du reste, l'ouvrage méritait d'être traduit en français, s'il est italien, en italien, s'il est français. Le livre de M. Bombet, original ou copie, se vend à Paris, chez P. Didot, rue du Pont de Lodi » (2).

De Vienne, le 20 juin 1816, Carpani écrivit au *Constitutionnel* une longue missive, qui ne fut imprimée que dans le numéro du 20 août. En un

(1) Casimir Stryienski, *Soirées du Stendhal-Club*, Paris, 1905, in-12, pages 3 et suiv., « les dossiers de Stendhal ». Cette étude a paru primitivement dans le *Mercure de France* du mois d'octobre 1903.

(2) M. Stryienski, qui a mentionné, mais non reproduit cette « information » du *Constitutionnel* du 26 mai 1816, dit que, Carpani ayant publié son livre en 1812, et Beyle datant ses lettres de 1808, dans son volume imprimé en 1814, Carpani pouvait passer pour le traducteur. Le très érudit critique n'a-t-il pas vu que dans le livre de Carpani, toutes les lettres sont datées de 1808 à 1811 ? Beyle a changé les dates de presque toutes, mais, pour plusieurs, de quelques jours de différence seulement.

style passablement boursoufflé, il se comparait à Hercule, prêt à terrasser Antée, et il sommait son adversaire d'opposer des preuves à ses preuves (1). Le même journal ne lui apporta que le 1^{er} octobre une réplique tout entière écrite sur le ton du persiflage. Beyle y prenait un nouveau masque, celui d'un prétendu frère de « M. Bombet », lequel, étant à Londres « fort vieux, fort goutteux, fort peu occupé de musique, et encore moins de M. Carpani », laissait son cadet répondre pour lui ; ce cadet, très dévoué, ayant lu les *Haydine*, « gros volume interminable », — pour mieux insister sur ce point, il le prétendait composé de « près de 550 pages », au lieu des 300 qu'il comptait en effet, — reconnaissait y avoir démêlé que « plusieurs faits de la vie de Haydn, consignés dans le livre en question, avait été *dérobés* par M. Bombet » ; mais il s'en consolait, et croyait « en conscience l'honneur de son frère à couvert », par cette considération, « que Hume n'était point le plagiaire de Rapin-Thoiras pour avoir dit, après lui, qu'Elisabeth était la fille de Henri VIII », ni M. Lacretelle celui de M. Anquetil, « pour avoir traité après lui le sujet de la guerre de la Ligue », Hume et Lacretelle ayant, par une manière différente, et par des aperçus nouveaux, fait oublier leurs devanciers. « Je crains bien, ajoutait-il, que ce ne soit là le cas de ce pauvre M. Carpani. » Par une souveraine impertinence, il le mettait au défi de choisir trente pages de ses *Haydine* et de faire imprimer en regard trente pages des *Lettres sur Haydn* : aurait-il « la charmante prétention d'avoir servi de modèle au style plein de grâce, plein d'une sensibilité sans affectation, et qui n'exclut pas le piquant », ou bien aux « jugements exquis que M. Bombet nous donne sur les grands compositeurs ? »

Puis, l'année suivante, 1817, il fit reparaître à Paris son ouvrage, avec une nouvelle préface, un nouveau titre, et un nouveau pseudonyme : *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, par M. de Stendhal (2).



Lorsque la critique commença à généraliser l'étude de Stendhal, elle dut se souvenir de ses démêlés avec Carpani, et chercher à les trancher par un jugement équitable. Bussièrre, qui en parla l'un des premiers (3), penchait vers une solution indulgente : « On trouve, disait-il, dans les *Lettres sur Haydn*, beaucoup de manières de voir, beaucoup de traits qui sont propres à Henry Beyle, et cette considération nous paraît le laver un peu du reproche

(1) Cette lettre de Carpani et celle qui la suivit, du pseudo Bombet cadet, ont été reproduites en entier par M. Stryienski.

(2) En même temps, on en publiait à Londres, sous le même nom, une traduction anglaise. D'autres éditions parurent, en français, en 1831, 1854, 1872, 1881, et en anglais, s. d. Voyez Ad. Paupe, *Histoire des œuvres de Stendhal*, Paris 1904, p. 13 et suiv. — De son côté, Carpani fit reparaître en 1823, à Padoue, ses *Haydine*, augmentées d'un appendice, de quelques alinéas dans le texte des lettres I et VII, et de notes différenciées par des signes alphabétiques de celles de la première édition. Une traduction française par D. Mondo, scrupuleusement fidèle, mais dénuée de tout attrait, fut publiée à Paris, en 1837, d'après l'édition de 1823.

(3) Dans la *Revue des Deux-Mondes* du 1^{er} janvier 1843.

de plagiat... Les détails biographiques et le récit seraient seuls de source étrangère. Quant aux appréciations et digressions sur la musique en général, elles sont on ne peut mieux marquées au coin des idées constantes du traducteur ». Romain Colomb, en 1854 (1), s'attrista d'être forcé d'avouer que son héros s'était « rendu coupable d'une sorte de plagiat ». Sainte-Beuve, pour s'éclairer, questionna Anders, musicologue avisé en même temps qu'obligant bibliothécaire, qui se donna la peine d'examiner pour lui les deux volumes en litige; sa consultation acquit force de loi, et ne dispensa point le seul Sainte-Beuve de recourir lui-même aux originaux. Beyle, décidait-il, n'a pas fait une simple traduction des *Haydine*; « il a arrangé ce livre de manière à se l'approprier, et il a cherché à déguiser son plagiat par des changements, des additions et des transpositions qui rendent difficile la recherche des passages que l'on voudrait comparer... » (2). Le dernier historien du même ouvrage, M. Stryienski, convient qu'il constitue « une véritable supercherie », où, toutefois, Stendhal a mis « beaucoup du sien ». Sur quoi M. Bélugou, le plus zélé, apparemment, de tous les « Stendhaliens », concède à « l'indignation légitime des gens vertueux » le fait que Beyle n'a pas possédé « le sentiment d'une certaine probité vulgaire »; mais, s'écrie-t-il, « il nous est fort indifférent » qu'il n'ait pas eu « certaines vertus des petites gens », s'il s'est signalé par « d'autres mérites éclatants dont les petites gens ne peuvent même pas concevoir l'idée! Que nous veut ce M. Carpani? Personne ne songeait à lire ses lourdes et insipides *Haydine*; on le vole, mais ce faisant on met en circulation et on rend utilisables des idées dont nul ne songeait à se servir sous la forme où elles étaient offertes. A-t-il subi quelque préjudice? bien au contraire... » (3). Ce sont les arguments de la réponse de Bombet: et c'est aussi la manière dont les enfants battent des mains, quand Guignol rosse le commissaire.

La question de plagiat est, cependant, si bien tranchée, que le livre de Stendhal se trouve classé au nom de Carpani dans le nouveau *Catalogue général des imprimés* de la Bibliothèque Nationale. Mais si l'on veut savoir jusqu'où Stendhal a pillé Carpani et jusqu'où, au lieu de traduire, il a vraiment imaginé, il faut être assez patient pour comparer les deux volumes page à page et pour dépister les ruses que le plagiaire emploie afin de nous donner le change. C'est une recherche piquante et qui vaut bien qu'on lui voue quelques heures. Elle nous fait pénétrer dans l'intimité du travail littéraire de Stendhal, et, s'il est vrai qu'il fut un « grand écrivain », nous montre comment il s'y prit pour le devenir.

Ses modifications au texte italien, coupures, retouches et additions, relèvent de plusieurs ordres de motifs: dissimuler son larcin, exprimer ses goûts personnels, servir, tout en les dénigrant, ceux de ses compatriotes. Il change le nombre et les dates des lettres. Celles qu'il paraît retrancher surgissent presque toutes, par fragments, en d'autres places. Les « détails biographiques et le récit » sont conservés, ainsi que la foule d'anecdotes, sou-

(1) Dans la notice sur H. Beyle placée en tête de l'édition des *Romans et Nouvelles*.

(2) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 3^e édit., tome IX, p. 308. L'article est du 2 janvier 1854.

(3) *Soirées du Stendhal-Club*, préface, par L. Bélugou.

vent oiseuses, parfois suspectes, dont Carpani les avait enjolivés. C'est à peine si le traducteur abrège l'énumération fabuleuse des moyens employés, au dire de l'avocat milanais, par les compositeurs célèbres, pour échauffer leur génie : Stendhal ne fait évidemment nulle difficulté de croire que Gluck faisait transporter au milieu d'une prairie son piano flanqué de deux bouteilles de champagne, que Sarti s'enfermait dans une vaste chambre éclairée au plafond par une lampe funèbre, et qu'il fallait à Sacchini de petits chats, à Zingarelli une lecture édifiante, et à tel autre une table chargée de saucisses fumantes. « J'en passe, et des meilleurs », eût pu dire Stendhal, avant Hugo. Dans ce genre de « faits », il passait peu de chose. Bien plus, il appuyait, et en appuyant, se lançait dans des affirmations qu'il eût été embarrassé de soutenir, comme il le prétendait, contre les objections de « quelque homme instruit ». Si, par exemple, Carpani se hasarde à garantir que « la musique de Haydn s'exécute du Mexique à Calcutta, comme de Naples à Londres, et de Péra à Paris », Beyle renchérit et assure : « Il n'y avait pas deux jours qu'il faisait des symphonies, qu'on les jouait déjà en Amérique et dans les Indes ». Lorsque le biographe italien, parlant des messes de Haydn, fait allusion à celle surnommée la « Messe aux timbales », de 1790, et dit : « Parmi elles il y en a d'écrites *in tempore belli*, qu'inspire un martial enthousiasme », Beyle n'hésite point à préciser, à ajouter : « Quelques-unes, composées dans les moments de la Guerre de sept ans les plus malheureux pour la maison d'Autriche, respirent une ardeur vraiment martiale. »

La créance qu'il accorde aux récits de Carpani n'est pas moindre à l'égard de ses jugements esthétiques. Malgré la note où il revendique le droit d'avoir à lui une « manière de sentir la musique », il adopte tout, les yeux clos. Le jugement ridicule sur Mozart et Beethoven, qu'on a cité comme sien, — et il s'est trouvé ainsi puni par où il avait péché, — était mot à mot traduit de la première des *Haydine* (1). Comment Stendhal eût-il réformé les arrêts de l'auteur qu'il imitait ? lui-même ne connaissait rien des opéras ni des messes de Haydn ; en raccourcissant les lettres qui traitent des oratorios, il n'en modifie ni le sens, ni les termes ; et pour les symphonies, dont on peut supposer qu'il avait cependant entendu quelques-unes, toute sa description n'est encore qu'un décalque impersonnel. Même la comparaison du quatuor à cordes avec une conversation, comparaison jolie et que l'on pourrait croire dérivée, en droite ligne, de la fantaisie de Beyle, n'est que la transposition dans le texte d'un alinéa jeté dans une note par l'auteur italien (2). Tous ses rapprochements entre Haydn et l'Arioste, le Titien, Tintoret, Michel-Ange, Stendhal les tire des *Haydine* : en y ajoutant Shakes-

(1) « ...Quand Beethoven et Mozart lui-même ont accumulé les notes et les idées ; quand ils ont cherché la quantité et la bizarrerie des modulations, leurs symphonies savantes et pleines de recherche n'ont produit aucun effet, tandis que, lorsqu'ils ont suivi les traces d'Haydn, ils ont touché tous les cœurs. » (Stendhal, édit. 1814, p. 26 ; Carpani, édit. 1812, p. 13).

(2) A dessein ou par mégarde, Stendhal renverse les rôles attribués dans le dialogue à l'alto et à la basse : par quoi la comparaison perd en exactitude. — Comme exemple de traduction littérale, on pourrait citer aussi le petit épisode pastoral du troupeau de brebis, qu'à première vue l'ont pourrait prendre pour un véritable souvenir de Stendhal, tandis qu'on en trouve l'exact original dans le texte de Carpani.

peare, il achève de les rendre impropres et contradictoires. C'est à Carpani qu'il emprunte la liste comparative des peintres et des musiciens, mis en regard l'un de l'autre ; il en retranche la moitié, et change deux attributions : Mozart, qui se trouvait placé en face de Giulio Romano, reçoit pour « pendant » le Dominiquin, que Stendhal enlève à Sarti, et Cimarosa, au lieu de rester vis-à-vis Véronèse, devient, sur le même rang que Pergolèse, l'un des deux « Raphaël de la musique ».

Il arrive pourtant à Stendhal de s'étonner d'une assertion de Carpani : mais alors même il ne songe pas à la repousser. L'écrivain milanais, dans sa neuvième lettre, passe en revue, sous le point de vue musical, toutes les nations, et dit son fait à chacune : la mélodie des Allemands est trop interrompue par des modulations, trop surchargée d'accords ; l'ancienne musique des Flamands n'était qu'un tissu d'harmonies sans pensée ; celle des Français est irrégulière, sautillante, languissante, barbare ; celle des Anglais, monotone, si toutefois ils en ont une ; pareillement celles des Russes et des Espagnols, desquels on connaît toutes les cantilènes, sitôt que l'on en a entendu deux ou trois. Stendhal accepte tout cela ; il y insiste, en ce qui touche l'Allemagne, par ses souvenirs de Göttingue, où il a vu des « jeunes gens blonds un peu pédants » qui n'aimaient pas assez le plaisir ; mais, pour l'Espagne, il ne peut réprimer un regret personnel : « Comment se figurer que ce pays favorisé du soleil, que la patrie du Cid et de ces guerriers troubadours qu'on trouvait encore dans les armées de Charles-Quint, n'ait pas produit des musiciens célèbres ? Cette brave nation, si capable de grandes choses, dont les romances respirent tant de sensibilité et de mélancolie, a deux ou trois chants différents, et puis c'est tout... »

Ces légers changements, ces courtes parenthèses, sont ce qui fait apercevoir au lecteur attentif la personnalité du traducteur. Le but qu'il ne perd pas de vue est de se rapprocher de son public. S'il coupe les tirades où Carpani faisait sur la musique des Grecs, à l'aide de Burney ou de Kalkbrenner, de l'érudition facile, c'est pour ne pas risquer d'ennuyer ; s'il supprime plusieurs pages de la quinzième *Haydine*, c'est qu'un parallèle suivi entre Haydn et le maréchal Laudon lui semble avec raison n'avoir, pour des lecteurs français, aucun sens, et pas même le sens commun. Son travail d'adaptation se révèle par de tout petits détails. Carpani avance qu'on aurait tort de chercher chez Haydn la mesure « virgilienne » ; Beyle écrit : « C'est en vain qu'on y chercherait la mesure racinienne ». Un nom, choisi selon la mode du jour, lui sert à renforcer une phrase d'un accent d'actualité ; il trouve dans l'italien une série de lieux communs sur les effets de la musique : « la joie accélère le mouvement du sang et veut le tempo presto... le contentement inspire le mode majeur, et la peine, le mode mineur » ; il traduit : « Cabanis vous dira que la joie accélère le mouvement du sang et veut le tempo presto... le contentement veut le mode majeur, la mélancolie s'exprime par le mode mineur : cette dernière vérité est le fondement des styles de Cimarosa et de Mozart ».

Cimarosa, Mozart ! les deux musiciens que Stendhal chérit, pour avoir entendu d'eux trois ou quatre opéras : *il Matrimonio segreto* et *I Nemici generosi*, pour l'un ; *Don Giovanni* et le *Nozze di Figaro*, pour l'autre. Alors qu'une dizaine de mentions très sèches de leurs noms paraissent chez Car-

pani, on en compterait chez Stendhal plus du double, et, à bien regarder, l'on peut dire que tout ce qu'il met de son propre fonds dans le livre, qui soit de nature musicale, concerne ces deux maîtres et ces quatre ouvrages (1). Mais ces fréquents retours aux mêmes citations ne lui sont pas dictés uniquement par des prédilections ou des connaissances spéciales; il veut tout simplement toucher au point sensible des lecteurs dont il partage les habitudes, et il explique sa conduite dans une note de la page 88, où il fait aux lettres de Carpani une allusion saisissable, — pourvu qu'on les ait lues: « Je ne me fais pas un scrupule de prendre mes exemples dans la musique que j'ai entendue à Paris depuis ma rentrée en France, et postérieurement à la date de ces lettres. Il n'est pas permis à tout le monde d'imiter un grand écrivain qui, cherchant à donner à son ami une idée exacte du pays désert qu'il faut traverser pour arriver à Rome, lui dit: « ...Figurez-vous quelque chose de la désolation de Tyr et de Babylone, dont parle l'Écriture » (*Génie du Christianisme*). Citer à Paris la plupart des chefs-d'œuvre de Pergolèse, de Galuppi, de Sacchini, etc., ce serait un peu parler des plaines de Babylone. » — Nous sommes donc avertis du motif auquel Stendhal a obéi, lorsqu'il a substitué des citations de Mozart et de Cimarosa à celles de plusieurs autres musiciens, choisis par Carpani.

Afin de laver Stendhal, au moins partiellement, du reproche de plagiat, M. Bélugou a fait valoir que, « d'abord, il n'est pas exact qu'il cache toujours ses sources; il lui arrive même fréquemment de citer ses autorités. » En effet, dans cette note, il cite Chateaubriand, et dans sa lettre XVIII, il introduit un long passage tiré d'« Othilie ou les affinités électives de Goethe ». Il met aussi des guillemets à chaque ligne d'une « esquisse de la musique de l'école de Naples », qu'il assure tenir d'« un grand abbé sec, fou de violoncelle, et habitué du théâtre San Carlo ». Quant aux autres « autorités », il les emprunte, avec le reste, à Carpani, — le seul, au bout du compte, qu'il ne nomme pas. En copiant chez lui très fidèlement, jusques et y compris les points suspensifs, un extrait du « *Spectateur*, discours XXIII, p. 170 », il ne s'aperçoit pas qu'une phrase du texte en dénote l'origine anglaise (2), et il croit avoir affaire au *Spectateur français du XIX^e siècle*, un recueil périodique qui avait paru de 1805 à 1812, — tandis qu'en réalité il s'agissait du célèbre ouvrage d'Addison, cité par Carpani d'après l'édition française de 1754 (3).

Est-ce à dire qu'il n'y ait rien, dans le volume de Beyle, qui ne soit traduit ou imité de l'italien? Non certes, Stendhal y a mis du sien: mais ce n'est point dans ce qui fait le fond même de l'ouvrage; c'est dans un certain nombre de hors-d'œuvre, ou de « morceaux » épisodiques, à peine rattachés au récit, et dont l'agrément réside dans leur légèreté et leur fan-

(1) C'est aussi au *Matrimonio Segreto* qu'il a recours pour une scène de son roman *Le rouge et le noir*.

(2) « ...Les marques d'interrogation ou d'admiration de la musique italienne... ont quelque rapport avec les tons naturels d'une voix anglaise, quand nous sommes en colère... »

(3) *Le Spectateur ou le Socrate moderne...* traduit de l'anglais. Tome I. A Paris, chez Merigot, 1754, page 171.

taisie : la description de Vienne, à la fin de la première lettre ; la septième lettre tout entière, où il est question du caractère français et du caractère italien, du salon de Mme du Deffand, du café de Foy, et de plusieurs autres choses, hormis de musique ; quatre pages de la lettre XIX, où Stendhal, brochant des variations sur un thème de Carpani, parle de la diversité des goûts chez les différentes nations, et raille les Allemands ; entraîné par sa verve, il s'embrouille, il « se coupe », il oublie qu'il vient d'écrire, en tête de la lettre : « Salzbourg, le 2 juin 1809 », et il se met à causer de « la campagne de Moscou » et des « jeunes français de 1814 ».

Pour le reste, entre les « jugements exquis » qu'il se vantait d'avoir donnés sur les grands compositeurs, ou les « appréciations sur la musique en général », qui ont paru à Bussière « marquées au coin des idées constantes » de Stendhal, il est aisé, par une lecture attentive, de se convaincre que la plupart, et les plus importantes de toutes, — celles de la primauté de la jouissance physique dans le plaisir musical, et de l'impossibilité de fixer les bases d'un beau absolu, ou universel, en musique, — appartiennent à Carpani. Et si, par conséquent, elles se trouvent conformes aux sentiments, aux opinions, plus tard manifestés par Stendhal, il nous faudra conclure qu'en matière d'esthétique musicale, il a modelé son jugement sur celui de Carpani, dont il s'est fait non seulement le plagiaire, mais le disciple.

MICHEL BRENET.





JOSEPH HAYDN



'EST avec un orgueil très compréhensible et très justifié que l'Autriche célèbre ce mois-ci le centenaire de la mort d'un de ses fils les plus illustres, créateur incontesté de la forme définitive des symphonies et des quatuors. Elle manquerait cependant aux plus simples devoirs de l'équité si elle ne permettait pas à la Hongrie de revendiquer une grosse part de

la gloire, qui rejaillit sur elle, d'un nom inscrit au bas tant de chefs-d'œuvre. Car non seulement Haydn naquit dans le voisinage de la frontière hongroise et eut ses restes mortels transportés, en 1820, à la petite ville hongroise de Kismarton (en allemand Eisenstadt), où il avait vécu pendant une trentaine d'années à la cour des princes Esterhazy, mais il puisa aussi une grande partie de ses inspirations dans l'âme hongroise, et le caractère de son style porte sur lui dans toutes ses compositions l'empreinte de la bonhomie, de la mélancolie héroïque, de l'*humour* inoffensif, de l'impressionnabilité généreuse, mitigée de pondération, des Hongrois. De là cette lumineuse clarté, cette reposante franchise, ce sérieux aimable dans l'expression de la sentimentalité germanique de Haydn que l'on ne retrouve chez aucun de ses compatriotes : Bach est plus abstrait, Mozart plus passionné, Beethoven plus emporté, Weber plus romantique, Schubert plus fantaisiste, Mendelssohn plus sensuel, sans parler de Schumann, de Wagner ou de Liszt, ces idoles de l'école allemande moderne.

Et l'on aurait tort de croire que les musiciens de son pays ne se sont pas aperçus de ces qualités particulières du génie de Haydn. Ils en ont été frappés depuis bien longtemps déjà, puisqu'ils lui ont donné pour sobriquet l'épithète de « Papa ». Vu son grand âge, c'était certainement un mouvement affectueux qui la leur dictait, après avoir été subjugués par le charme et la grâce qui se dégagent de tout son œuvre, évoquant le souvenir du XVIII^e siècle, de cette société brillante, spirituelle et corrompue de l'ancien régime, effondrée comme un château de cartes au premier souffle de la Révolution. Seulement ils ont oublié que l'auteur de la *Création* ne se contente pas d'être la synthèse musicale de son temps. Sa plume a une vigueur juvénile, et, dans ses idées, on sent circuler une fraîcheur qu'il est impossible de ne pas attribuer à l'influence d'un élément autre que les courants dominants de l'époque. Or cet élément est le milieu hongrois, moralement avec sa sève intellectuelle débordante, comprimée pendant plusieurs centaines d'années par les calamités politiques, et enfin prête à s'épanouir dans une renaissance féconde et idéale ; physiquement avec son ciel radieux, avec sa popula-

tion vigoureuse aux mœurs patriarcales, avec ses vins dignes d'être servis à la table des dieux, avec tous les produits savoureux de son sol béni. Milieu suffisamment favorable à la rêverie nécessaire pour l'incubation des œuvres importantes, mais aussi assez excitant au travail par sa vitalité et ses énergies. A ces conditions générales, en elles-mêmes très heureuses déjà pour inspirer et tenir en haleine un génie tel que Haydn, il faut ajouter au surplus les encouragements flatteurs et bienveillants que l'artiste recevait des Esterhazy, chez qui l'amour de la musique est une qualité atavique. Le fondateur de la maison princière, le palatin Paul Esterhazy, fut un amateur érudit qui, pour se délasser des soucis de la politique, avait composé de la musique religieuse dans laquelle son tempérament hongrois se manifeste très sensiblement. Quant au prince Nicolas, le protecteur de Haydn, c'était un amateur-exécutant très habile sur la *viola di gamba*, pour lequel son compositeur ordinaire a dû écrire un grand nombre de morceaux, restés jusqu'ici à peu près inconnus.

En dehors de ces travaux, destinés à procurer des distractions personnelles au sérénissime dilettante, Haydn composa une longue série de symphonies, de messes et de quatuors pour rehausser l'éclat des fêtes, données en l'honneur des hôtes souvent impériaux et royaux de la résidence princière. Lorsqu'ils venaient pour y chasser, on lui commandait des morceaux faisant allusion aux plaisirs cynégétiques. Telle doit être l'origine du finale de la symphonie en *mi* bémol, construit avec les combinaisons les plus ingénieuses du contrepoint sur les sonneries de deux cors de chasse. On devine aussi que les chasseurs étaient des Autrichiens et des Hongrois, car le premier mouvement contient un *lændler* on ne peut plus caractérisé, tandis que l'adagio est un joyau de la musique hongroise.

En fait d'œuvres de circonstance, Haydn ne dédaigna pas d'en fournir aussi pour les enfants du prince et de ses invités. Il y avait dans le château un théâtre de marionnettes, et leur pantomime fut accompagnée à l'occasion par des morceaux de l'immortel maître, écrits à cet effet pour violons, alto et violoncelle et se mouvant dans des cadres symphoniques lilliputiens.

La teinte quelque peu mondaine des messes de Haydn, datant de son séjour à Kismarton, s'explique aisément par les séductions que lui offrait la véritable petite cour des Esterhazy. Il y chanta des louanges au Créateur pour ses bienfaits avec d'autant plus d'allégresse qu'il y rencontra même comme dédommagement à ses misères conjugales, le bonheur qu'une sincère affection peut donner à une âme d'artiste. Il est à remarquer cependant que l'on cherche vainement l'expression de la tendresse amoureuse dans ses compositions (1).

(1) Ce fut une demoiselle Polcelli, faisant partie de la troupe italienne du théâtre du prince, avec qui Haydn eut une liaison. Ses petits-enfants vivaient encore en 1873, et l'auteur de ces lignes les vit alors à Budapest. Les deux demoiselles Polcelli lui apportèrent l'encrier de leur grand-père. Il était en porcelaine viennoise à dessins bleus. Elles voulaient le vendre au gouvernement français; mais Vaucorbeil, comme commissaire du gouvernement auprès des théâtres subventionnés, n'avait pas à sa disposition la somme — d'ailleurs exagérée, — qu'elles en demandaient. Leur profil rappelait d'une manière frappante celui de leur grand-père. Elles paraissaient avoir une situation indépendante, mais modeste.

Pour admettre la possibilité d'une influence aussi considérable de son séjour en Hongrie sur le caractère de la musique de Haydn, on n'a qu'à se rappeler la transformation subie par le génie de Hændel en Angleterre. Dépouillant les traits saillants de son tempérament d'Allemand : approfondissement poussé jusqu'à l'obscurité, développement excessif des idées, abandon des qualités accessoires du charme, de l'élégance et de la finesse au profit des spéculations harmoniques et rythmiques, — sacrifiant tout ce qu'il avait appris des Italiens, relativement à l'art du chant, — l'auteur du *Messie* a dû approprier ses œuvres aux exigences du goût de la cour d'Angleterre et des amateurs londoniens, à la fois tyrannisés par les principes rigides du protestantisme et habitués à l'éclat des fêtes royales et aristocratiques. C'est au contact continu avec un tel auditoire que Hændel a donné à sa musique ces allures hiératiques et pompeuses qui la dénationalisent en quelque sorte et qui permettent aux Anglais de le traiter en compatriote, ayant droit à l'honneur d'être enterré sous les voûtes de l'abbaye de Westminster.

Et cette transformation dans la manière de composer d'un artiste étranger en son pays d'adoption n'est particulière ni à Haydn, ni à Hændel. On peut la constater aussi chez Lully, Gluck, Spontini, Meyerbeer et Rossini, qui sont devenus des compositeurs français véritables, quoique nés en Italie et en Allemagne. Et la France ne leur doit pas seulement des chefs-d'œuvre qui enrichissent le patrimoine national, mais encore le développement, l'évolution de son école musicale, à cause et à la suite desquels celle-ci a pris un essor magnifique, et plusieurs générations de grands musiciens français ont pu donner libre cours déjà à leurs facultés créatrices.

Si la longue activité de Haydn n'a pas produit en Hongrie un résultat aussi heureux, sa stérilité ne lui est pas imputable pour beaucoup de raisons. D'abord il faut avouer qu'à son époque restreint était le nombre des Hongrois qui étaient capables de l'apprécier à sa juste valeur. Il n'y a que le littérateur Verseghe qui s'en est aperçu et qui a constaté les tendances hongroises de Haydn en le faisant figurer avec une mélodie dans un de ses recueils. En admettant même que les paroles hongroises n'y eussent été ajoutées qu'ultérieurement par l'adversaire malheureux de Kazinczy, le réformateur de la langue hongroise, il est certain que la publication de ladite composition a été faite avec le consentement de l'auteur, car Verseghe vivait à Vienne au milieu du monde artistique et littéraire ; il devait donc forcément y rencontrer Haydn aussi.

C'est dans l'opéra de Ruzsicska : *La fuite de Béla* (Béla futasa), représenté à Kolozsvar, — capitale de la Transylvanie, — vingt ans après la mort de Haydn, que l'on peut le plus aisément retrouver son influence. Ce premier opéra hongrois est une adaptation à la scène de ses procédés en fait d'orchestration, de coupe des morceaux et de maniement de la voix humaine. Mais sa sobriété dans les moyens d'expression ne pouvait pas longtemps satisfaire le public de Budapest, hypnotisé par les sonorités rossiniennes, enthousiasmé pour le lyrisme débordant de Bellini, de Donizetti ou de Verdi. Ce sont ces triomphateurs de l'Ecole italienne dans la première moitié du XIX^e siècle, que François Erkel a pris pour modèles, tandis que Liszt n'avait que la préoccupation d'imiter les tsiganes. Seul Michel Mosonyi se rappelle les jalons que Haydn avait jetés pour le développement ultérieur d'une école

musicale hongroise, et s'en sert comme d'exemples à être imités, pendant la composition de son opéra *Szép Ilonka* (La belle Ilonka).

Si, après avoir énuméré ainsi toutes les causes pouvant militer en faveur de la naturalisation hongroise musicale de Haydn, on est forcé d'ajouter finalement que, si les Hongrois ne semblent pas y attacher aujourd'hui beaucoup de prix, il ne faut rendre responsable de cette anomalie choquante que la politique. Elle reproche à l'immortel compositeur d'être aussi celui de l'hymne autrichien ! Or, dans cette mélodie incomparable, on ne veut voir actuellement en Hongrie que l'envahissement de l'élément étranger, contre lequel s'est formée la « coalition », à l'heure présente en majorité au Parlement et investie du gouvernement. Et il faut avouer qu'un tel ostracisme est on ne peut plus injustifiable. Dans l'esprit de Haydn, l'hymne ne s'adressait pas à l'empereur d'Autriche, mais au souverain à la fois empereur d'Allemagne et roi apostolique de Hongrie, c'est-à-dire en un mot au Habsbourg. Pour faire cesser le malentendu, il faudrait donc que l'on rétablît la vérité, en substituant à la dénomination : « hymne autrichien », celle de « hymne des Habsbourg ». Il perdrait de cette manière son aspect agressif, et il s'imposerait malgré tout à l'opinion publique hongroise, puisque la couronne de saint Etienne revient aux Habsbourg tant que durera leur lignée, d'après les dispositions de la *Pragmaticque sanction*.

L'abstention indifférente, — pour ne pas dire hostile, — des Hongrois à l'égard de Haydn, à l'occasion du centenaire de sa mort, n'est donc nullement excusable. Il faut non seulement qu'ils abandonnent au plus vite le point de vue mesquin de la politique, mais qu'ayant approuvé le refus de M. le prince Nicolas Esterhazy de livrer les restes mortels du grand musicien au conseil municipal de la capitale autrichienne, ils se hâtent de le glorifier dans leur pays par tous les signes extérieurs de l'admiration et de la vénération qui lui sont grandement dus !

A vrai dire plutôt pour la satisfaction de leur amour-propre, car, aux natures de l'envergure de Haydn, il suffit d'éprouver la joie idéale de sentir et d'entrevoir la perfection et la suprême beauté musicales, et de les approcher dans leurs œuvres le plus près possible par l'élévation incessante de leurs idées, par les envolées de leur fantaisie et par la délicatesse de leurs sentiments, simplement, sincèrement et esthétiquement exprimés. C'est cette jouissance indicible qui les récompense, en les rendant privilégiés parmi tous les humains ; c'est ce contact mystérieux avec les forces créatrices divines qui leur procure l'immortalité. Haydn y marche avec des enjambées d'un siècle. Et comme la première, — d'après le proverbe, la plus difficile, — est faite, rien ne l'empêche maintenant d'arriver à l'ultime descendance de ceux qui fêtent ces jours-ci avec un affectueux recueillement ce premier centenaire dans le monde tout entier !

A. DE BERTHA (1).

(1) D'après une information obligeante du D^r Louis Merényi, archiviste de M. le prince Nicolas Esterhazy à Kismarton, il y aura un concert le 27 mai prochain, organisé par la « Société musicale » de Pozsony (Presbourg) avec le concours de l'orphéon de Kismarton, dans la salle de concert du château où Haydn avait dirigé jadis son orchestre.





LA MUSIQUE A CONSTANTINOPLE



l'audition d'un morceau de musique turque exécutée dans les conditions les meilleures, c'est-à-dire, par l'*indjé-saze*, un orchestre *sui generis*, on est saisi de stupeur. Je ne saurais autrement définir le sentiment, la sensation qu'éprouve le musicien nourri de l'art des Bach et des Schumann, et qui, pour la première fois, entendrait de la musique ottomane. C'est le bouleversement de tout ce qu'il sait, de tout ce que son cerveau emmagasina de pensées musicales ; là où il cherche à saisir une harmonie, il découvre un enchevêtrement de notes discordantes. S'ingénie-t-il à deviner la mesure du texte exécuté ? Une succession insolite de rythmes réduisent à néant son effort. Veut-il suivre la marche de chaque instrument ? Peine perdue, car ceux-ci ne sont pas divisés.

L'auditeur s'applique à suivre le chant, à en préciser, dans son esprit, les lignes générales ; il veut se rendre compte des idées énoncées, tirer parti de ce qu'il entend, donner une signification à cette coulée de notes disparates. Cependant, rien de précis ne s'offre à son entendement. Bien plus, son sens musical, tantôt inquiet, commence à souffrir. Certaines successions de notes blessent son ouïe. Plus encore ; il ne parvient pas toujours à définir les notes qu'il entend. Est-ce là un *ré* naturel, un *dièse*, un *bémol* ? Sa science est ébranlée dans ses fondements. Il lui apparaît que cette musique emploie des subdivisions de tons étrangères à la gamme habituelle.

Telle est la première impression. Les conditions dans lesquelles l'*indjé-saze* est organisé, l'aspect de l'orchestre, y contribuent pour une certaine part. Sur une estrade élevée d'un demi-mètre environ, autour d'une table basse, rarement dégarnie de l'attirail nécessaire aux libations, sont assis les six ou sept sujets qui forment l'orchestre. Pas de chef ; pas de pupitres et, naturellement, pas de musique. Ces artistes jouent de tête, ils se passent de la baguette directrice. Ils n'ont point les préoccupations, la tension cérébrale de l'instrumentiste rigoureusement astreint à suivre sa partition, au risque de perdre la mesure et d'être précipité dans le chaos. Rien de semblable ne les menace. Le rythme une fois dessiné, l'élan pris, aucune absence individuelle ne les empêchera de se rejoindre les uns les autres et de

tenir chacun, à souhait, le rôle qui lui incombe dans l'ensemble. Souvent, ils accordent leurs instruments en pleine exécution orchestrale, lentement, posément; et cela, aussi bien pour le violon que pour le *kanoune*, qui a 72 cordes. Il ne faut pas en conclure que l'ordre et la régularité soient totalement bannis d'un *fassil* (orchestre). Ce sont là des licences qui frappent uniquement le spectateur étranger. On comprendra que la marche générale de la musique n'en souffre guère, quand on saura qu'ici, les instruments, sauf dans certains cas, jouent tous à l'unisson, emploient simultanément les mêmes notes, suivent, pour ainsi dire, la même page. De là, cette désolante monotonie de l'*indjé-saze*.

Je n'aborderai pas l'examen de la gamme orientale, à laquelle ont été consacrées de minutieuses études. Elle contient des subdivisions de tons qu'il n'est possible de reproduire que sur les instruments à cordes. On se fera une idée de la tonalité générale des morceaux, en prenant pour types les deux gammes suivantes :

la, si, do, ré, mi, fa, sol ♯, la

la, si ♯, do ♯, ré, mi, fa, sol ♯, la.

Toute la musique orientale repose sur ces deux gammes.

Au fur et à mesure que l'ouïe se familiarise avec cette musique issue d'un entendement tout spécial, la curiosité succède à la surprise. Des souplesses tonales aux manifestations multiples attirent l'attention de l'analyste. En suivant le développement des phrases, il lui semble rencontrer non point des idées, mais une suite de « mouvements réflexes » dans l'ordre musical. Ici, l'inspiration procède moins du cerveau que de l'instinct. C'est un art peu enclin aux spéculations intellectuelles : les élans d'exaltation, les soupirs, les pâmoisons alimentent son esthétique. Mais, s'il n'est ni raisonné, ni châtié, le langage de cette musique ne manque point de sincérité, — une sincérité confinant, d'ailleurs souvent, à la rudesse et à la trivialité.

De quels instruments se compose un *fassil d'indjé-saze* ? Les voici, classés d'après leur importance.

C'est, en premier lieu, le violon, qui s'accorde en *sol, ré, la, ré*, au lieu du *sol, ré, la, mi* occidental; puis, le *kémintché* (petit violon) dont le dos affecte la forme d'une minuscule mandoline; l'*oute*, que je comparerais également à une mandoline, mais de grande proportion, et dont la touche, à l'instar du violon, ne comporte pas de divisions; le *kanoune*, sorte de psaltérion, qui se pose horizontalement sur les genoux; le *santour*, tympanon semblable à l'instrument à cordes métalliques usité chez les tziganes, et que l'on fait résonner au moyen de baguettes; le *tambour*, guitare à touche très longue et très étroite, à cordes métalliques; enfin, le *dèfe*, qui n'est autre que le tambour basque.

A ces instruments indispensables au *fassil* (excepté le *santour* et le *tambour*), viennent quelquefois s'ajouter le *ney*, espèce de flûte sans clés, dont l'embouchure est au sommet (1); le *nisfié*, petit *ney*, et le *laouta*, *oute* à long manche. Ceux-ci sont facultatifs et ne se réunissent même que rarement, pour former l'orchestre complet.

(1) Voir l'étude sur le *neï*, du R. P. Thibaut, dans la *S. I. M.* d'avril dernier.

On voit, par cette énumération, l'indigence de l'orchestre turc. A l'exception du violon, tous les autres instruments qui le composent sont des plus primitifs, tant au point de vue de leurs ressources techniques que sous le rapport du timbre et de la sonorité. Ils n'ont subi, depuis des siècles, aucun perfectionnement. Tels ils étaient, tels ils demeurent. La même remarque s'applique, d'ailleurs, à leur répertoire. La musique orientale ne s'est guère enrichie. Bien au contraire. Que de morceaux, que d'airs anciens, aujourd'hui introuvables ! Cette musique eût même été condamnée à disparaître rapidement, si certains de ses professionnels n'avaient imaginé, il y a quelque trente ans, de lui adapter un système de notation calqué sur le mode européen. Jusque-là, malgré de vagues méthodes graphiques formulées par les primitifs, tout le répertoire musical se transmettait de génération en génération, par voie de tradition et, pour ainsi dire, de la main à la main. L'exécutant devait apprendre par cœur ce qu'il jouait. Il en va de même aujourd'hui ; cependant, des textes existent ; et, si on ne les lit pas généralement, on peut, du moins, les conserver.

La diffusion de la musique occidentale en Turquie, n'a guère modifié la mentalité du musicien turc. Il appartient, ordinairement, à une classe au-dessous de la moyenne. Son instruction, sa culture sont des plus médiocres. Sa situation sociale le classe à peine plus haut que la domesticité des maisons où l'on mène grand train. Le terme de musicien, *tchalghidji*, est prononcé avec un certain mépris ; ce qui n'empêche pas les puissants de traiter souvent les artistes sur un pied d'intimité nuancée de condescendance. Le musicien est toujours pauvre, en Orient. Il court le cachet et vit de libéralités fortuites.

La musique orientale ne se manifeste point sous forme de concerts. Les exécutions d'*indjé-saze* ont lieu soit chez les particuliers, soit dans les casinos ou cafés. Aussi, peut-on affirmer qu'il n'est pas, en Turquie, de séances musicales que n'accompagnent des libations plus ou moins prolongées. Les musiciens eux-mêmes se grisent ; et il y en a dont l'habileté n'atteint son maximum que sous l'excitation du *raki*. On assiste, alors, à un spectacle réellement curieux. Le musicien est soûl, quelquefois ivre-mort ; sa voix éraillée ne conserve aucune pureté ; mais ses doigts semblent ravir à l'instrument les subtilités, les richesses, l'âme qui y sont encloses.

Le patrimoine actuel de la musique orientale n'a pas de caractère ethnique bien défini. On n'y découvre pas l'âme d'une seule race, d'une contrée unique. Il se compose de chansons, de ballades et de danses tour à tour persanes, turques, arabes. S'il était possible d'élaborer une philologie musicale de l'Orient, on rencontrerait sûrement, parmi les éléments qu'on devrait réunir, pour établir la genèse de cette musique, des airs byzantins, croates, albanais, circassiens, hindous, arméniens, tartares, etc. ; et l'on découvrirait peut-être encore bien d'autres fragments qui, à travers l'évolution des âges, se sont groupés, confondus, juxtaposés, pour former ce qu'on appelle aujourd'hui la musique orientale. Ces causes expliquent le caractère composite, vague et impersonnel que les techniciens découvrent en elle. Impossible de l'analyser : tantôt languide et subtile, tantôt barbare, tantôt voluptueuse, elle échappe à tout examen approfondi ; car, à l'instant

même où l'on croit avoir saisi un de ces attributs, on se heurte à une irritante association de rythmes et de dissonances qui brisent le charme, détruisent l'idée en formation, bref, inondent le sens auditif d'un torrent de notes filandreuses et inintelligibles. A côté de ces impressions pénibles, on en récolte aussi d'intéressantes.

Certaines mélodies ont une sorte de charme spécial qui captive ; elles ne renferment rien de profond, ni de particulièrement distingué ; leur grâce est fruste, agreste ; mais elle apparaît, par cela même, originale et sincère. D'autres, au milieu d'un interminable morceau, éclosent, ainsi qu'une éclaircie dans la brume ; elles respirent une mélancolie dont le lyrisme va souvent jusqu'au tragique. Dans les danses, le charme, parfois, se pervertit. Tels rythmes évoquent un tourbillonnement qu'on devine tout sensuel. La passion y est toujours primitive : on la sent vorace, emportée, violente. C'est, peut-être, la belle ardeur de l'amour sans phrases, les francs ébats au sein de la nature rude et provocatrice. S'il n'est pas aisé d'y découvrir aucune de ces délicatesses chères aux esthètes, du moins n'y voit-on, non plus, nul artifice. Au demeurant, cet art, malgré ses naïvetés, n'est pas toujours exempt de recherches. Il y a, dans ses tâtonnements, une sorte d'inquiétude qui se manifeste à sa façon. Parfois même, on sent l'impatience de l'artiste créateur, dont le cerveau conçoit bien au delà de ce qu'il peut rendre, avec les moyens élémentaires dont il dispose.

De même que la symphonie est l'expression la plus haute de la musique pure, ici, les morceaux d'*indjé-saze* sont considérés comme de la grande musique. Examinons la contexture de ces compositions. C'est par une espèce d'introduction-ouverture, appelée *taxime*, que le violon, ou l'*oute*, débute. La virtuosité du musicien s'y exerce dans son complet épanouissement. Le *taxime* résume, en quelque sorte, tout ce qui va suivre ; il fait pressentir les thèmes, la tonalité, le caractère général du morceau. C'est de sa verve et de sa fantaisie que s'inspirent les autres instruments. Dans la deuxième partie, *pécherève*, les thèmes et motifs sont développés par l'orchestre jouant à l'unisson, avec le concours du chant. Au *pécherève* succède le *sémaï*, qui ne comporte pas de partie vocale, et où les développements s'élargissent au fur et à mesure, en une habile progression. Puis, c'est le *besté*, nouvel épanouissement, à l'unisson, du chant et des instruments. Enfin, la dernière partie, le finale pour ainsi dire, se compose de *charkis*, chansons jouées par les instruments et simultanément chantées par le chœur, tandis que l'*oute* égrène d'innombrables traits, gammes, arpèges et autres broderies. Le finale peut se prolonger à proportion du nombre des chansons qui se succèdent. Ainsi, les exécutions orchestrales durent quelquefois huit heures. Dans les *indjé-sazes* bien organisés, les chansons de la dernière partie sont agencées les unes aux autres par des soli de chant, *gazel*, de violon ou d'*oute*. Le tambour basque est toujours tenu par la cantatrice ou le principal chanteur.

J'ai dit qu'une intelligence musicale nourrie aux sources de l'art occidental ne peut aborder l'analyse critique de ces morceaux. En effet, l'impartialité lui ferait défaut. Le critique, si indépendant soit-il, devra nécessairement « prendre position » pour examiner, d'un ou de plusieurs points de vue précis, l'œuvre soumise à son appréciation. D'autre part, en admettant qu'il puisse écarter ses convictions et tendances personnelles, il ne

saurait se soustraire à sa mentalité propre, laquelle procédera d'un « concept » qui, à son tour, repose sur certains principes généraux d'art et d'esthétique. Or, le concept et les principes du critique n'ont, avec la musique orientale, que des relations d'antonymie. On s'en rendra compte par un exemple emprunté à une autre branche des beaux-arts. Ainsi, en littérature, les redites, les phrases longues et enchevêtrées, les épithètes pompeuses, l'emphase, la grandiloquence, sont autant de vices rigoureusement réprouvés; dans la littérature classique ottomane, ils constituent des qualités de style imposées et recherchées. Dès lors, on aperçoit les écueils auxquels s'expose le critique désireux d'analyser la musique turque considérée « en soi ».

Ces réserves faites, je formulerai quelques remarques sur les morceaux d'*indjé-saze*. Il n'y faut point rechercher une idée directrice, un plan d'ensemble. On y voit une infinité de pièces, de motifs, de rythmes réunis au petit bonheur, et qui se pourchassent, vont, reviennent, s'entremêlent sans ordre réel. Ordinairement, un morceau d'*indjé-saze* est non seulement l'œuvre de nombreux compositeurs, mais le produit de plusieurs époques. Ces pages n'ont, en conséquence, ni style, ni cohésion. Par contre, je découvre dans les manifestations plus humbles de la musique orientale, un cachet d'originalité propre. Ainsi, les airs au son desquels évoluent les derviches tourneurs, ont une sorte de grâce éolienne, et certains rythmes de leur musique accentuent curieusement la sensation de vertige que donnent leurs mouvements. Dans un ordre encore plus inférieur, j'ai goûté la saveur barbare de la musique des tziganes orientaux. C'est dans les prairies que ces musiciens ambulants exercent leurs talents. Une clarinette primitive, ou un flageolet sans clés, avec accompagnement de tambourin : voilà de la musique simpliste; mais, par son allure crâne et ses rythmes étourdissants, elle accuse au moins un caractère franchement canaille.

Un intéressant essai de régénération musicale fut tenté, il y a environ vingt-cinq ans, par un compositeur arménien, Tchouhadjian. Intimement initié à la musique européenne, doué d'une inspiration abondante, cet artiste composa plusieurs opéras sur des librettos écrits en turc. Ses œuvres, *Léblébidji-Horhor*, *Arif*, *Zémireh*, représentées avec grand succès en Turquie, constituent, dans l'évolution de la musique, une étape transitoire entre les musiques orientale et occidentale. Tchouhadjian emprunte à la première les thèmes et les idées mélodiques de ses opéras; il les amplifie et les « traite » à la façon européenne, d'après les règles de l'harmonie et de l'orchestration. Une nouvelle voie s'ouvrait, ainsi, à l'art oriental. Mais la curieuse tentative de Tchouhadjian n'eut pas de suites, et cela pour deux motifs :

A l'époque où Tchouhadjian créait ses œuvres, les arts nationaux, sans être florissants, s'exerçaient en Turquie, dans une atmosphère de liberté relative. L'état social du pays s'étant, depuis, considérablement affaîssi, sous l'influence d'un régime d'oppression, tous les arts s'en ressentirent. L'interdiction du théâtre national, exclusivement alimenté par la satire et les idées patriotiques, enraya l'effort de Tchouhadjian, lequel ne put faire école. La seconde des raisons pour lesquelles cet estimable compositeur n'eut pas d'émules, est d'un ordre tout différent. En Turquie, le musicien également

versé dans l'art oriental et dans l'art occidental, fait défaut. Il semble que, par une de ces impérieuses lois de sélection, les indigènes initiés aux beautés de la musique européenne, éprouvent une dédaigneuse indifférence à l'égard de la musique du pays. Le fait est qu'on n'a point vu, à de rares exceptions près, une intelligence musicale de haute culture, goûter, en les pénétrant réellement, une sonate de Beethoven et un *taxime*, à la fois. Là-dessus, il n'est guère d'éclectisme sincère. La mentalité qui se délecte intensément à l'audition du *taxime*, n'éprouvera pas les beautés de la sonate. Elle pourra s'intéresser à celle-ci — fait extrêmement rare ; — mais, quant à la comprendre, quant à en saisir la profondeur, c'est là beaucoup exiger. J'ajoute que la réciproque n'est pas moins vraie.

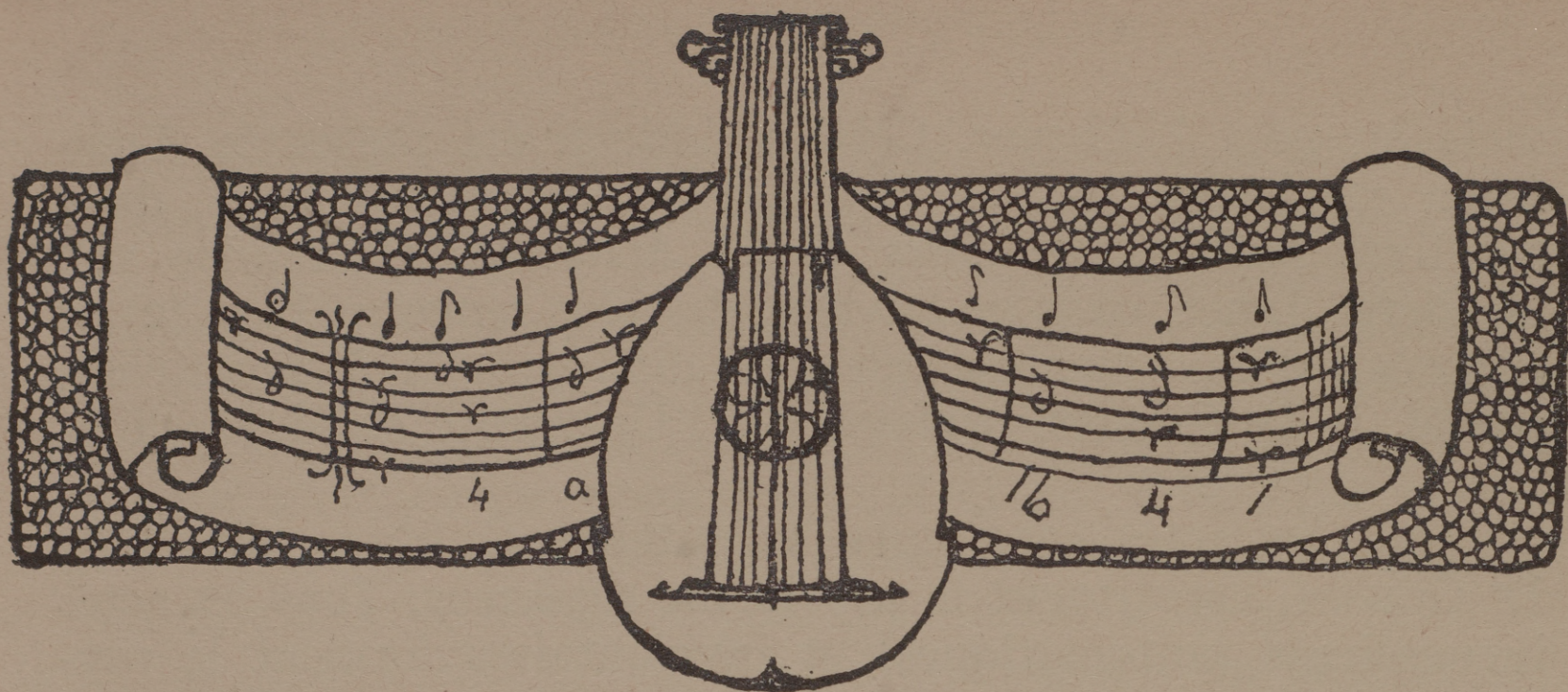
Voilà donc deux domaines distincts, que séparent d'épaisses murailles. Cependant, entre la fusion, l'assimilation ou le mélange de ces musiques (plus hétérogènes que deux races, deux littératures opposées), il y a place pour un genre dont la *Schéhérazade* de Rimski-Korsakov et certaines pages de l'opéra *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, offrent de typiques exemples. Ces œuvres s'inspirent d'idées empruntées à la musique orientale. Dans le genre qu'elles inaugurent, il y a tout un horizon musical à explorer.

Mais la musique de Rimski-Korsakov et de Saint-Saëns, comme d'ailleurs celle de Tchouhadjian, s'éloignent de la musique orientale proprement dite : en la modifiant, ils la défigurent, jusqu'à la rendre souvent méconnaissable. Un amateur d'*indjé-saze* n'y comprendrait rien. Et, plus on cultivera ce genre, plus on devra s'écarter du point de départ, c'est-à-dire de la musique originelle. Dès lors, une alternative se pose, moins téméraire qu'elle ne paraît : Livrée à elle-même, la musique orientale tend à disparaître, en raison de la pénurie de ses ressources et de l'état précaire de son instrumentation. Pour obtenir la vitalité nécessaire à son développement, il lui faut adopter les procédés employés par l'orchestre et l'art européens. Mais, si elle se pliait à cette nécessité, elle dégénérerait fatalement. D'où l'on peut conclure que, sous l'influence de la civilisation européenne, la musique orientale sera absorbée par la musique pure, le grand art qui n'a ni patrie, ni limites, l'art formidable des Beethoven.

En attendant, la musique turque demeure. Et, par les claires nuits d'Orient, dans ces campagnes embaumées, à travers l'atmosphère attiédie des jardins et des champs, une voix s'élève, parfois. Les modulations n'en sont pas toujours d'une impeccable pureté ; mais, dans ce décor magique, sous ce ciel alangui, tout devient harmonie. Et l'on peut, alors, attribuer ou reconnaître un charme enveloppant à cette musique inquiétante, molle et douceuse. On comprend les extases des Orientaux, l'exaltation vraie qu'elle provoque chez eux. Des cris traversent l'espace et se répercutent en échos éperdus : « Allah ! Allah ! ». C'est le seul mot par lequel s'exprime leur ravissement. Et ils y mettent un accent renfermant, à la fois, le plaisir, la reconnaissance, la mélancolie, tous les sentiments qu'inspirent les divines émotions de l'Art.

TIGRANE TCHAIAN.





LA MÉMOIRE POLYGONALE ET LA MUSIQUE



L'ÉTUDE de la mémoire constitue l'un des chapitres les plus intéressants de la psychologie générale. Elle a été très bien faite surtout par les philosophes modernes. Chez l'animal, chez l'homme, sain ou malade, la mémoire a été examinée, scrutée et son importance dans l'acquisition, la conservation et la localisation de la connaissance a été mise nettement en lumière.

De nos jours, une théorie des plus ingénieuses, qui permet de rendre compte d'un grand nombre de faits jusqu'alors inexplicables, nous apprend que nous ne possédons pas une seule mémoire — même douée de qualités différentes — mais deux espèces de mémoire. La première, qui est vraiment la MÉMOIRE, s'accompagne de la plénitude de la conscience ; l'autre, dont le fonctionnement est très sensible dans certains états (hypnose, somnambulisme, rêve, distraction), est dite subconsciente, ou encore subliminale, ou, comme nous le verrons tout à l'heure : *polygonale*. Ces deux mémoires se complètent et fusionnent chez l'homme normal ; chez quelques malades elles se dissocient et deviennent, pour le patient, des causes d'erreurs, d'illusions qui relèvent de la pathologie. Dans tous les cas, ces mémoires s'enchevêtrent, s'intriguent d'une façon telle qu'il est assez difficile de démêler leur double existence

mais on peut l'affirmer. Cette théorie a été présentée d'une façon magistrale par M. Ribot, l'éminent psychologue, dans son livre sur les *Maladies de la Mémoire* (1); reprise par M. Pierre Janet, dans un ouvrage des plus remarquables (2) et exposée, d'une manière un peu différente et fort curieuse, par M. le Dr Grasset, professeur à l'Université de Montpellier.

Tous les actes conscients, volontaires et libres, dit M. le Dr Grasset, constituent le psychisme supérieur. Tous les actes inconscients (automatiques) et involontaires forment le psychisme inférieur (3). A ces deux catégories correspondent deux groupes de neurones distincts; du moins, poursuit le professeur montpelliérain, c'est une hypothèse scientifiquement soutenable. Afin de figurer d'une manière claire et facilement saisissable cette systématisation des deux psychismes, l'auteur les a représentés par un schème, en ayant soin d'ajouter qu'il s'agit ici, non d'une représentation de la réalité telle que peuvent la révéler le microscope ou le scalpel, mais d'un simple dessin commode pour la démonstration.

Dans ce schème un point central O représente le psychisme supérieur (conscient) et d'autres points, situés sur le contour d'un polygone, fixent les centres du psychisme inférieur: auditif, visuel, tactile, kinétique, etc. (4).

Or, il y a une *mémoire consciente* à laquelle participe la personnalité tout entière, une mémoire psychique supérieure, nous l'appellerons du centre O; il y a une *mémoire inconsciente*, automatique des centres du psychisme inférieur, nous la nommerons mémoire polygonale (5).

Quelle est la part de ces deux mémoires, celle de O et celle

(1) I. RIBOT. *Les Maladies de la Mémoire*. Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Alcan, édit.

(2) PIERRE JANET. *L'Automatisme psychologique. Essai de psychologie expérimentale sur les formes inférieures de l'activité humaine*. Bibliothèque de Philosophie contemporaine.

(3) *Le Psychisme inférieur. Etude de physiopathologie clinique des centres psychiques*. Bibliothèque de Philosophie expérimentale. Chevalier-Rivière, Paris.

(4) Nous résumons au bref la théorie dans ce qu'elle a d'essentiel pour notre sujet. Pour l'entier développement consulter *Le Psychisme inférieur*.

(5) M. Ribot appelle mémoire psychologique la mémoire consciente par opposition à la mémoire subconsciente qu'il nomme: mémoire organique. (*Maladies de la Mémoire*).

du polygone dans l'acquisition et la conservation de la connaissance musicale, c'est ce que nous voudrions rechercher ici.

Toute sensation est mouvement ; toute réaction de l'être à la sensation est mouvement. Comme l'a parfaitement montré M. Bergson dans son beau livre : *Matière et Mémoire* (1), le cerveau n'est qu'un organe récepteur et producteur de mouvements. Que des émotions, consécutives à des images, se surajoutent à la sensation, par un mécanisme qui reste encore inexpliqué, ceci est un second phénomène, on pourrait dire un épiphénomène, qui se superpose à la sensation, mais il n'en ressort pas bien qu'il la suive. Plongés, pour ainsi dire dans un monde dont le mouvement est la loi, nous sommes traversés de toutes parts et continuellement par des expansions d'énergies qui s'étendent en ondes incessantes. Dans ce passage à travers les milieux vivants que nous sommes, ces forces subissent des modifications dues à notre nature propre que nous définissons par nos changements d'états. A cette perpétuelle mise en action de nos possibilités vibrantes, sous les influences extérieures, s'ajoutent en nous des phénomènes de conscience et d'émotivité dont le processus reste à découvrir.

De ce point de vue qu'est la mémoire ? Elle pourrait être définie : la possibilité, pour un être, de reproduire, à volonté, les mouvements qui furent suscités en lui par le monde extérieur. Dire que nous nous souvenons d'un son ou d'une couleur, c'est reconnaître que, par un effort d'auto-activité, nous pouvons reproduire mentalement les mouvements suscités en nous à l'apparition de cette couleur ou à l'audition de ce son. Effort d'activité qui peut entraîner à sa suite « l'émotion » tout de même qu'à l'instant précis de la sensation.

Ainsi la mémoire musicale serait :

La possibilité de reproduire (physiquement et psychologiquement) les mouvements provoqués en nous par les combinaisons phoniques de durées variables que nous appelons : musique.

D'après ce que nous avons exposé plus haut, au sujet des deux psychismes on constate que :

(1) BERGSON. *Matière et Mémoire*. Bibliothèque de Philosophie contemporaine. Alcan.

La mémoire musicale peut être consciente et devenir polygonale,

a) avec accompagnement d'émotion,

b) sans émotion.

Elle peut être polygonale et consciente,

a) avec émotion,

b) sans émotion.

Elle peut être polygonale,

a) sans émotion,

b) avec un minimum d'émotion.

Tous les enfants qui commencent l'étude de la musique prennent d'abord conscience des différents mouvements (œil, doigts, larynx) exigés d'eux. Ces premiers mouvements par l'exercice, la répétition quotidienne prolongée, finissent par être acquis par la mémoire polygonale qui peut alors fonctionner seule.

Comme l'explique si clairement M. le Dr Grasset, en exposant son système, le passage du centre O au polygone est une *simplification*. L'un des deux mécanismes cesse d'entrer en action pour le même objet et l'autre suffit seul à la besogne. Tous les professeurs ont pu constater le fait : le jeune élève joue sa première gamme ; puis il la joue en la lisant ; ensuite il la joue en la lisant et la chantant. Le jeu est devenu automatique, ou, si l'on veut, ne réclame qu'un minimum d'attention et O peut se consacrer à une opération autre : lecture ou chant (I).

Le cas est le même pour le déchiffreur. Un artiste qui doit apprendre une page de musique qu'il n'a jamais lue apporte à cette acquisition une activité complète : les deux mémoires sont en jeu et au maximum de leur puissance. Peu à peu et par répétition, les signes se fixent, la conscience s'atténue, le musicien devient distrait. Au bout de quelques séances il peut jouer la page en pensant à tout autre chose et même en soutenant une conversation.

Pendant la première période d'acquisition il est rare que l'émotion surgisse chez le lecteur, la personnalité est tendue vers ce que j'appellerai l'enregistrement des signes. Bientôt celui-ci, devenu plus facile, laisse place à un sentiment de

(I) Qu'on veuille remarquer que, dans la réalité, le cas n'est pas aussi simple, les rôles aussi tranchés. Nous l'avons dit, les deux mémoires fusionnent, le degré de fusion seul varie. Seulement l'exposition de ces faits nuancés est difficile.

plaisir, les qualités émotionnelles de la musique — ou celles qu'il lui découvre — agissent sur l'étudiant. Il en est tout charmé. C'est pour lui — et pour ses auditeurs quand il en a — le moment le plus agréable. Après et à mesure que se « mécanise » son jeu, l'état d'émotion s'atténue chez l'artiste, il finit souvent par jouer de métier et, s'il est auto-observateur, en simulant les émotions qu'il a éprouvées précédemment. La mémoire polygonale agit seule, ou presque seule, aussi bien pour le fait de jouer que pour celui de l'extériorisation de l'émotion.

La totalité de la mémoire entre encore en action chez l'auditeur — nous ne parlons plus de l'exécutant — lorsqu'il entend une œuvre pour la première fois. Le travail d'acquisition phonique est d'autant plus considérable qu'ici le temps est limité puisque l'œuvre se déroule sans arrêt. L'auditeur est alors comme le spectateur mis en face d'un paysage, seulement tandis que celui-ci a tout le temps de contempler, l'autre n'a, pour entendre, que le court instant d'une fugitive exécution ; le champ sonore en devient très étroit, et le centre O a beau être en pleine activité, ne devient consciente qu'une partie infime de l'énorme quantité de mouvements perçus. Si nous représentons par x le nombre de mouvements phoniques arrivant d'une œuvre à l'auditeur, O percevra, par exemple, $1/10$ de la totalité de x , les $9/10$ seront ou subconscients, ou, si l'on veut, perçus par la mémoire polygonale. Quelquefois, sous l'empire d'excitations extérieures ou d'auto-excitations le polygone les appellera brusquement devant O, tout surpris de la surrection d'un fragment à l'enregistrement duquel il n'a point présidé.

En veut-on des preuves ? Quel est l'auditeur qui, sortant d'une première exécution musicale, n'a pas la tête pleine de sonorités, de motifs, d'harmonies qui n'ont pas tous passé par la conscience et qui sont cependant inscrits dans la mémoire. En même temps que le centre O, fonctionnait le polygone qui recueillait et transformait en matériel psychique la presque totalité des impressions reçues.

Ici la part d'émotion est très variable, elle peut être intense chez un auditeur éduqué (1) et nulle chez celui qui est

(1) Rappelons-nous Berlioz bouleversé, malade d'émotion à l'audition d'une œuvre de Beethoven. La Malibran qu'on emporte évanouie en entendant une symphonie du même maître et tant d'autres.

uniquement occupé d'ouïr, ce qui est déjà très compliqué. A ce point de vue, il serait intéressant d'examiner les enfants qui étudient la musique au moment de leur premier contact avec l'orchestre. Les impressions de ces petits auditeurs sont beaucoup plus simples et plus sincères que chez les adultes, en général toujours occupés à dissimuler ou à maquiller tout ce qu'ils ressentent.

La mémoire peut être uniquement polygonale. Ceci devient sensible dans l'état de distraction. M. le Dr Grasset l'a très bien expliqué (1). Vous poursuivez une conversation avec un ami, ou, solitaire, une lecture attachante. Au même moment, quelqu'un fait de la musique. Vous n'écoutez pas, vous entendez. Le polygone, comme un serviteur bien dressé, en l'absence de son maître, reçoit le message phonique et le conserve pour le représenter au moment opportun. En quittant l'ami avec qui vous causiez, en abandonnant le livre qui vous attachait, vous vous surprenez à siffler un air tombé vous ne savez d'où et l'ignoreriez encore si une foule de petites circonstances adjointes ne vous rappelaient, qu'au moment où vous étiez si fort occupé à causer ou à lire, quelqu'un jouait ou chantait non loin de vous et que, de là, vient cette réminiscence.

Autre exemple. Entendez des tziganes dans un restaurant à la mode, des musiciens dans un parc. Vous ne leur prêtez nulle attention et cependant, au bout d'un certain temps, vous sentez une excitation légère, comme un supplément de vie apporté par la musique; votre cœnesthésie est modifiée. Pendant que votre « moi » conscient était distrait, votre polygone remplissait son office et recueillait les mouvements sonores que recevait votre organisme ébranlé.

Un fait curieux, rapporté par M. le Dr Grasset, est celui d'une cantatrice qui, assise au piano, chantait en s'accompagnant. Elle donnait à la mélodie toute son expression, quand, tout à coup, elle fondit en larmes. Quelqu'un, qui l'avait observée, remarqua que, pendant le temps qu'elle avait chanté, son regard s'était porté sur la cage où son serin favori était malade et, comme cette bête agonisait, elle avait éclaté en pleurs. Ainsi en jouant, chantant et « feignant » l'émotion

(1) Le Psychisme inférieur.

musicale, toutes opérations très compliquées, cette dame n'avait songé qu'à son oiseau. Bel exemple d'exercice de mémoire polygonale inconsciente ou subconsciente.

Au sujet de ce dernier adjectif nous voudrions bien faire une remarque. Un estimé psychologue, M. Piéron, définit la mémoire subconsciente : celle qui s'exerce avec un minimum de conscience. N'y aurait-il pas lieu de rechercher si la mémoire, quand elle est subconsciente, ne fonctionne pas plutôt grâce à des « éclairs » de conscience. Ce phénomène d'intermittences serait bien curieux à étudier. Ainsi, comme un phare à feu tournant, la conscience éclairerait, pendant une fraction de temps très courte mais suffisante, le champ d'action confié, par ailleurs, à la mémoire psychique inférieure. Etant donné un sujet exerçant une double action : *a* et *b*, l'une paraissant consciente : *a* et l'autre automatique : *b*, il n'y aurait pas, de façon permanente, minimum de conscience mais de très rapides interventions de la conscience en *b* suffisantes pour permettre au sujet de continuer la double action commencée. Ainsi, dans l'observation précédente, la cantatrice n'aurait pas eu, d'une part, à faire fonctionner la mémoire polygonale pour le chant et le jeu, tandis que, d'autre part, la mémoire du centre O se serait uniquement occupée du serin. Non. O, principalement attaché à l'oiseau, aurait cependant de temps à autre surveillé promptement l'action du polygone.

La subconscience ne serait peut-être qu'une série de projections intermittentes de durée infime, du centre conscient dans le champ d'action du polygone.

Il n'est point de notre domaine de poursuivre ; nous indiquons, dans les très modestes limites de notre sujet, une manière d'être qui pourrait s'appliquer aux faits.

La mémoire polygonale peut être tout à fait inconsciente. Si nous entrons dans la pathologie nous en trouvons une telle quantité d'exemples que leur énumération deviendrait fastidieuse et sortirait de ce cadre. Nous n'en retiendrons que deux : Carpenter (1) cite un pianiste accompli qui exécuta un morceau de musique en dormant ; fait qu'il faut attribuer, dit M. Ribot (2), moins au sens de l'ouïe qu'au sens

(1) *Mental Physiology*, p. 75 § 71.

(2) *Maladies de la Mémoire*.

musculaire qui suggérerait la succession des mouvements. Autre cas. « Un musicien, faisant sa partie de violon dans un orchestre, était fréquemment pris de vertige épileptique (perte de conscience momentanée) pendant l'exécution d'un morceau. Cependant il continuait de jouer et, quoique restant absolument étranger à ce qui l'entourait, quoiqu'il ne vît et n'entendît plus ceux qu'il accompagnait, il suivait la mesure (1). »

Comment parler de mémoire musicale sans songer aux aveugles. Quelques lignes sur eux termineront ce court aperçu. A l'encontre de ce qui est cru généralement, les aveugles ne sont pas particulièrement doués pour la musique. Ceci m'a été affirmé par plusieurs de ceux qui les connaissaient bien, notamment par M. R..., ex-directeur de l'Institut des Jeunes Aveugles, à Paris.

Les aveugles, me disait-il, ne sont pas mieux doués pour la musique que les voyants, seulement ils sont obligés, de par leur infirmité, à un tel exercice de la mémoire auditive, qu'ils obtiennent des résultats surprenants.

On sait comment ces infortunés apprennent la musique. Privés du secours de l'œil, ils la lisent avec les doigts et l'exécutent toujours de mémoire. Ainsi un aveugle, élève pianiste, apprend, par cœur, la main gauche qu'il lit à mesure avec la main droite sur les caractères en relief. Ensuite il apprend, par cœur, la main droite qu'il lit, à mesure, de la main gauche. Enfin, il recompose le tout, au clavier, de mémoire. Après un certain temps de cet exercice forcé, la mémoire acquiert une souplesse, une promptitude de réceptivité extraordinaires qui stupéfient les auditeurs voyants.

J'en donnerai une autre preuve. A la classe d'orchestre, les exécutants aveugles ont une demi-heure d'exercice individuel pour apprendre, par cœur, la partie qui leur est confiée : hautbois, clarinette, cor, violon, etc. ; la seconde demi-heure est consacrée à la mise ensemble. Donc, en trente minutes : lecture digitale ; organisation des mouvements variés indiqués par les signes ; exécution ; conservation mnémonique complète qui permet l'exécution d'ensemble, tout l'orchestre réuni, pendant la demi-heure suivante.

Quelqu'un assistant, un jour, en même temps que moi, à

(1) RIBOT. *Maladies de la Mémoire* : Citation de Carpenter, p. 9.

ce tour de force, me dit ce mot caractéristique de la difficulté vaincue :

— Ce qui m'étonne le plus, c'est qu'ils observent les silences.

C'était fort juste. Retenir instantanément une ligne mélodique est chose assez aisée mais se rappeler *a prima udit*a la durée des mesures silencieuses pendant une partie forcément insignifiante, puisque fraction d'un ensemble orchestral, c'est un exemple peu commun d'enregistrement par la mémoire polygonale.

Quelles que soient les explications que l'on découvre des faits de mémoire qui viennent d'être exposés, quelle que soit la théorie qu'on adopte, un sentiment de profonde admiration domine l'observateur qui vient de se pencher sur le travail secret de la pensée humaine. Il cherche à comprendre, et, plus que tout, s'étonne du merveilleux instrument qui, chez chacun de nous, totalise nos deux psychismes.

Octobre 1908.

M. DAUBRESSE.





IMAGES D'ENFANTS

par GABRIEL FABRE



N sait la singulière manie des éditeurs français qui n'hésitent pas à choisir pour leurs 3.50 ordinaires le papier le moins solide, les caractères les plus affreux et la disposition la plus horrificante; les éditeurs de musique ne le cèdent en rien, sur ce point, à leurs confrères de la librairie plus ou moins littéraire: leurs graveurs charbonnent les pages de texte, le papier tombe en pourriture même lorsqu'on ne le mouille pas, et pour ce qui est des couvertures, depuis que ce ne sont plus des chromos, on dirait des lavis d'architecte pour décorer une gare du Métropolitain. Seul, M. Debussy a su tourner la difficulté en ne laissant mettre sur ses partitions que des caractères d'imprimerie, assez heureusement choisis d'ailleurs.

C'est pourquoi je bénis Gabriel Fabre, Mme Catulle Mendès, Georges Delaw et M. Max Eschig, sans oublier les dieux, de m'avoir éjoui l'œil, l'oreille et l'esprit avec un petit recueil de musique pour enfants, dont l'extérieur, à lui seul, prévient et dispose favorablement l'amateur de choses délicates ou belles. Gabriel Fabre a composé ces airs; Mme Catulle Mendès a écrit pour eux une préface en dix quatrains; Georges Delaw a dessiné et colorié une jolie image pour chacun des six morceaux et pour la couverture; et M. Max Eschig a imprimé et publié le tout, qui forme un ouvrage charmant.

J'insiste dès maintenant sur ce fait que l'ouvrage en question n'a pas de prétentions humanitaires ou géniales, et que cependant il est aussi harmonieux qu'agréable dans son absence de prétentions. Et n'est-ce pas en

effet un défi à la logique de M. Baderne et de Mme Truphaldin, que ces estampes simplement coloriées, où l'on voit des enfants dans des attitudes familières, soit qu'ils regardent des chevaux de bois, l'étoile des mages ou des bateaux partant pour la pêche, ou bien qu'ils courent vers le carrousel qui les amuse : ils sont, avec le petit nain domestique qui les accompagne, les amis de nos rêves et de nos promenades dans le royaume blanc où tout est pareil au cœur des marguerites et au soleil de mai. En les voyant, le philistin dira : un caricaturiste et un musicien de pacotille ! Et moi, qui n'aime pas les airs de savantasse, je dis : deux gentils camarades, qui aiment les choses simples, les enfants, les chansons naturelles et finaudes, et les belles lumières que le soleil jette sur la plus humble des fleurs, dans ce monde où rien n'est laid qui ne soit également aimable, suivant qu'un pédant ou qu'un bon garçon le regarde, le dénigre ou l'admire.



Ce sont six petits morceaux, très brefs : I. *Carillon*, II. *Chevaux de bois*, III. *Il pleut*, IV. *En bateau*, V. *Noël*, VI. *En Bretagne*. Le titre donne le contenu de chacun des tableaux :

Carillon. — Des cloches chantent, sonores, argentines, éloignées ou légères ; avec un peu d'imagination on voit l'air léger de Pâques fleuries autour de ce dialogue aérien ; et la joie est partout dans ce morceau fait avec les souvenirs des échos d'Angelus ou de Matines. « Or, c'est le jour de tous les anges », comme dit le poète-imagier Max Elskamp.

Chevaux de bois. — Ils tournent, un peu démodés, un peu patraques, tantôt plus vite et tantôt plus doucement, manège de province avec une petite musique qui ne hurle pas : « Tournez, tournez, bons chevaux de bois... »

Il pleut. — De la fenêtre, on aperçoit les ardoises mouillées, les vitres grises, le ciel d'hiver, et sur les toits de la petite ville de province, le nain Puck qui joue du tambour :

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits...

En bateau. — Le mouvement berceur de la houle ; ce sentiment de repos et de bien-être que l'on a, lorsque couché sur le plat-bord d'une barque de pêche, on voit venir vers soi, soulever le bateau et le laisser retomber mollement, les vagues ensoleillées, couleur de lumière et d'argent. En bateau, dans le bateau où l'on chante et l'on rêve, « un bateau frêle comme un papillon de mai ».

Noël. — Joie ! joie légère ! chansons ! vieux airs anciens qui renaissent dans la mémoire et que l'on se chante à soi-même ! Et les petits s'éveillent, joyeux, et courent vers la cheminée pour voir dans leurs souliers les cadeaux du bonhomme Noël.

En Bretagne. — Et hip, et hop ! voici que l'on danse, bras ballants, jambes levées : le père a peut-être bu une tasse de trop, et l'on imite un peu

ses gestes ; mais ça ne fait rien, vive la joie : sur la neige glacée, le long des ruisseaux,

Mains aux poches les petits gas bretons s'en vont,
Heurtant le sol durci de leurs petits sabots.



La meilleure musique à offrir à des enfants, celle qui peut leur ouvrir le plus commodément le palais enchanté des rêves et des sons, c'est bien une musique comme celle-ci, légère et descriptive, qui fait revivre en eux des images très simples, et donne à leur existence imprécise une couleur de poésie qui ne les surprend pas. Je ne parle, bien entendu, que de ces esprits ordinaires et lents qui arrivent à la musique par une initiation progressive : les autres, les prodiges, tout leur est donné du premier coup, et dès l'enfance ils connaissent l'existence propre des sons, des accords et de leurs harmonies subtiles.

Et c'est une des qualités de ce recueil de Fabre, comme de toute sa musique en général, qu'une extrême simplicité s'y laisse voir, tandis que les sons eux-mêmes continuent à réjouir celui qui les entend, sans tricherie, sans prétention aucune, par cela seul que c'est un musicien qui parle, un musicien qui a le sens de ce qu'il peut faire, de ce qu'il peut dire, sans enflure ni ambition démesurée.

Musique pour les enfants, — musique aussi pour les hommes qui attendent de la musique des émotions et du plaisir, avant de lui demander, soit l'étalage d'une science toujours discutable, soit celui de nouveautés quelquefois choquantes.

Et par exemple, si ces pièces très courtes sont des tableaux où un philistin ne verrait que de « la chose vue », ce sont bien aussi de « la chose à entendre », avec leurs trouvailles mélodiques, — très brèves, je le veux bien — mais aussi réelles qu'un fait historique ou la note que donne la touche d'un piano. Le plaisir que l'on y prend n'est pas immense (il ne s'agit pas toujours d'être immense, chevelu et génial, comme le croient nos ineffables contemporains), mais il existe, et c'est déjà beaucoup qu'une beauté réelle, si mince qu'elle soit, en ce monde où la laideur est si fréquente.

Ce n'est d'ailleurs pas une raison parce que nous avons aujourd'hui des musiciens (que j'admire et que j'aime tout comme un autre) qui cultivent autre chose que la trouvaille mélodique, pour ne pas nous plaire avec ceux qui ont le sens de ces réalités. Sont-ils moins grands que leurs confrères ? Je n'en sais rien, je n'en veux rien savoir. Le fait est que si un homme existe, s'il a une chose à dire, et s'il la dit sans ennui pour celui qui l'écoute, il importe peu que ce soit avec de l'art, de la science, de la simplicité ou du raffinement : nous n'avons qu'à le prendre tel qu'il est, l'étudier, le comprendre et parler de lui avec sympathie, nous surtout, nous, critiques, qui avons comme devoir de présenter au public des créateurs, en disant ce qu'ils sont, plutôt qu'en leur reprochant de n'être pas ce que nous pourrions vouloir qu'ils fussent.



Catalogue de l'œuvre de Gabriel Fabre

CHANT ET PIANO

Sérénade. — Poésie d'ARMAND SILVESTRE (Lemoine, 1893).

L'Orgue. — Poésie de CHARLES CROS (Lemoine, 1894).

Chansons de Mæterlinck. — Dix poèmes de MAURICE MÆTERLINCK, précédés d'un prélude pour violon, violoncelle et piano : 1° *Elle l'enchatna*, 2° *Les sept filles d'Orlamonde*, 3° *Les Bandeaux d'or*, 4° *Quand l'amant sortit*, 5° *J'ai marché trente ans, mes sœurs...*, 6° *Cantique à la Vierge*, 7° *Les Couronnes d'or*, 8° *La Chanson de Mélisande*, 9° *Elle avait trois couronnes*, 10° *Et s'il revenait un jour*. (Ces mélodies ont été écrites de 1894 à 1906 et réunies en 1907 en un cahier chez Heugel).

Bouche close. — Poème de MAURICE VAUCAIRE (*Figaro Musical*, octobre 1893. Publié chez Heugel en 1907).

Complainte de l'oubli des morts. — Poème de JULES LAFORGUE (*La Plume*, 1^{er} novembre 1893).

L'Archet. — Poème de CHARLES CROS (avec violoncelle), (Lemoine, 1895).

Ronde du diable. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Lemoine, 1895).

Ballade. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Lemoine, 1895).

Complainte. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Hachette, 1895).

L'Elue. — Poème de CHARLES VAN LERBERGHE (Enoch, 1897).

Dansons la ronde. — Poème de CHARLES VAN LERBERGHE (Enoch, 1897).

Barque d'or. — Poème de CHARLES VAN LERBERGHE (Heugel, 1897, avec couverture de Le Sidaner).

Dimanche. — Poème de MAX ELSKAMP (composé en 1898, publié dans *l'Illustration* du 10 janvier 1902, et édité chez Schott en 1907).

Tendresses. — Poème de PIERRE LOUÏS (*Mercure de France*, novembre 1898).

Chevaux de bois. — Poème de PAUL VERLAINE (adaptation à un prélude de Bach), (Lemoine 1899).

Chants de Bretagne. — Recueil d'airs bretons adaptés à douze poèmes, dont suit le détail : 1° *Bon menuisier*, de JEAN MORÉAS, 2° *Vogue la nacelle*, de JEAN AJALBERT, 3° *Blanc linge*, de LOUIS LE CARDONNEL, 4° *La Ronde*, de PAUL FORT, 5° *Naviguant ma brunette*, chanson populaire, 6° *La Corde*, de PAUL FORT, 7° *Les Croix de bois*, de PAUL GÉRARDY, 8° *Le Pain*, de STÉPHANE MALLARMÉ, 9° *Le Fuseau*, de TRISTAN KLINGSOR, 10° *Les trois gobelets*, de TRISTAN KLINGSOR, 11° *Histoirette*, de CAMILLE MAUCLAIR, 12° *Complainte*, de CAMILLE MAUCLAIR. (Les trois premiers ont été recueillis en 1895 et publiés la même année chez Tellier (1). Les autres ont été recueillis en 1900. Et le tout a paru chez Lemoine en 1903, avec préface de Paul Adam).

Roses rouges. — Poésie de MME CATULLE MENDÈS (Heugel, 1905).

Poèmes de Jade. — Poèmes traduits du chinois par MME JUDITH GAUTIER :

(1) Reproduits par le *Figaro Musical* de juillet 1893.

1° *La Flûte mystérieuse*, 2° *Au bord de l'eau*, 3° *La Feuille sur l'eau*, 4° *La Fleur défendue*, 5° *L'Ombre des feuilles d'oranger*, 6° *De l'autre côté du fleuve*, 7° *Ivresse d'amour*, 8° *A la plus belle femme du bateau de fleurs*, 9° *Les deux perles*, 10° *Nuages dans l'eau* (Heugel, de 1906 à 1908).

Le beau voyage. — Poésie de PAUL ARÈNE (Schott, 1907).

Noël. — Poème de CAMILLE MAUCLAIR (Schott, 1907).

Brave soldat. — Chanson populaire de l'Anjou recueillie et harmonisée par GABRIEL FABRE (*Nos Loisirs*, 2 février 1908).

Petite sérénade. — Poème de ALFRED MORTIER (*Nos Loisirs*, 8 mars 1908).

VIOLON, VIOLONCELLE ET PIANO

Barcarolle (Lemoine, 1890).

Chant des bateliers du Volga (Schott, 1908).

Trois pièces transcrites. — 1° *Aria*, de LULLI, 2° *Allegro*, de CORELLI, 3° *Menuet*, d'EXAUDET. (Ces pièces écrites en 1900 ont été éditées chez Schott en 1907).

PIANO

Je sais de tristes eaux. — Glose sur des vers de HENRI DE RÉGNIER (*Mercur de France* de novembre 1895 avec un dessin de L.-W. Hawkins).

Un Cœur d'enfant. — Glose sur des vers de LAURENT TAILHADE (*Mercur de France* d'août 1896).

Colloque sentimental. — (Glose sur le poème de VERLAINE) (Heugel, 1897).

Paysage d'Alsace. — (Non édité).

Images d'enfants. — (Six petits tableaux : *Carillon*, *Chevaux de bois*, *La Pluie*, *En bateau*, *Noël*, *En Bretagne*) (Schott, 1908, avec des dessins de Georges Delaw).

CHANT ET ORCHESTRE

L'orgue. — Poème de CHARLES CROS (Lemoine, 1907).

J'ai marché trente ans, mes sœurs..., *Les sept filles d'Orlamonde*, *Cantique de la Vierge* (1906-1907), poèmes de Mæterlinck (1) (Heugel).

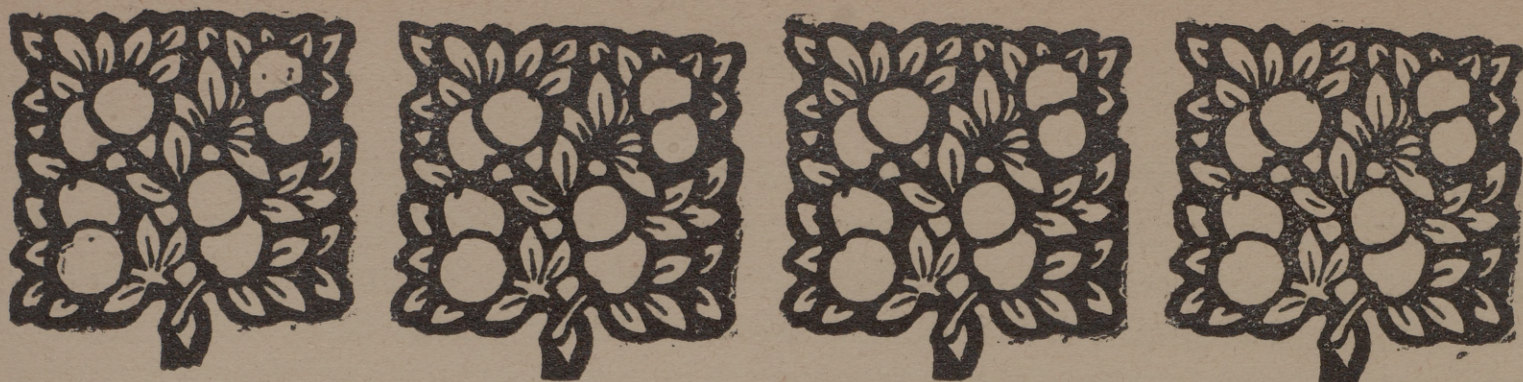
Sérénade. — Poésie d'ARMAND SILVESTRE (Lemoine, 1907).

Ivresse d'amour. — Des *Poèmes de Jade*, traduits par MME JUDITH GAUTIER (2) (Heugel, 1906).

LOUIS THOMAS.

(1) et (2) Ces quatre morceaux ont été interprétés par Mme Georgette Leblanc et l'orchestre Colonne au Théâtre du Châtelet.





NOTES JURIDIQUES

LA REPRODUCTION DES ŒUVRES MUSICALES

PAR LES INSTRUMENTS MÉCANIQUES (1)

« Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les
« peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou des dessins,
« jouiront, durant leur vie entière, du droit exclusif de vendre, faire vendre,
« distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder
« la propriété en tout ou en partie. »

Tel est l'article premier de la loi des 19-24 juillet 1793, qui établit, en matière de propriété artistique, un principe général et absolu, dont l'application ne devrait, semble-t-il, soulever aucune difficulté. Il n'en est cependant pas ainsi; et en dépit de la loi protectrice du droit d'auteur, le commerçant rapace a toujours cherché à dépouiller l'artiste des fruits de son travail.

Vers 1860 le commerce des boîtes à musique commençait à prendre une certaine extension, et, naturellement, les fabricants, avec un mépris absolu de la propriété artistique, ne se souciaient pas le moins du monde de demander aux compositeurs l'autorisation d'adapter leurs ouvrages au mécanisme de leurs instruments. Aussi la question de savoir si le monopole du musicien s'étendait à la fabrication des boîtes à musique ne tarda-t-elle pas à être soumise à l'appréciation des tribunaux. Elle fut tranchée dans un sens favorable aux compositeurs de musique; et logiquement, il ne pouvait en être autrement. Dans son arrêt du 13 février 1863 (2) la Cour de Cassation considéra très justement que la fabrication des instruments mécaniques destinés à reproduire des œuvres musicales constituait un véritable procédé d'édition, que la loi ne devait pas s'appliquer seulement à l'édition ordinaire par l'impression ou la gravure, mais à tous les modes de publication d'un

(1) Il n'est question dans cette étude que du droit du compositeur sur la reproduction et non de son droit sur l'exécution publique de ses œuvres, sujet traité antérieurement. (Cf. *Le droit des compositeurs de musique sur l'exécution de leurs œuvres*, 1906, p. 59.)

(2) DALLOZ. 1863-1-202, affaire Debain et Lépée.

ouvrage quels qu'ils soient, et que le pointage des cylindres des boîtes à musique réalisait une véritable notation de la composition musicale dont le résultat était de produire des effets analogues à ceux d'une feuille gravée.

Malheureusement cette jurisprudence devait être de courte durée : quelques années après, le gouvernement impérial qui négociait avec divers Etats des traités de commerce, se heurta aux exigences de la Suisse. Ce pays produisait en effet beaucoup d'instruments de musique mécaniques, et s'était vivement ému des décisions de notre jurisprudence (1) ; le gouvernement fédéral sous prétexte que la prospérité de cette industrie nouvelle devait être encouragée par tous les moyens possibles, subordonna son adhésion au traité de commerce, au vote d'une loi qui rendrait, dans notre pays, complètement libre la fabrication et la vente des instruments de musique mécaniques. C'est dans ces conditions que fut votée la loi du 16 mai 1866, qui, très injustement, sacrifia les droits du musicien à de vagues intérêts commerciaux. Cette loi ne fut toutefois pas votée sans quelque résistance. « Vous pouvez, disait Marie au corps législatif dans un chaleureux
« plaider en faveur du droit d'auteur (2), vous pouvez changer la loi de
« 1793, sans doute. Devez-vous la changer ? Je dis que vous ne le devez
« pas ; je dis que si vous changez la loi et si vous la changez surtout dans
« les conditions de votre projet de loi, vous portez atteinte à la propriété
« intellectuelle elle-même, et aux graves intérêts nationaux qui s'y ratta-
« chent et que vous sacrifiez ainsi sans raison, aux intérêts industriels de
« la Suisse. » Au Sénat, le rapporteur de la Commission qui était Mérimée s'était élevé de toutes ses forces contre la loi nouvelle. « Nous n'avons pas
« trouvé, disait-il, plus de solidité dans l'argument qui établit une différence
« absolue entre la préparation des planchettes et la notation musicale. Sans
« doute, au premier aspect, on hésite à assimiler une pointe de fer avec
« une note écrite ou gravée sur du papier réglé. Mais comment se disposent
« ces pointes ? Ne sont-elles pas la transcription, ou, si l'on veut, la traduc-
« tion d'une musique écrite selon la méthode ordinaire ? Les ouvriers, qui
« fichent les pointes ou les chevilles, ne se guident-ils pas par les notes
« écrites ? La Société biblique de Londres fait imprimer en langue turque
« de petits traités propres à convertir les musulmans, et, pour que ces livres
« ne soient pas poursuivis par la police, au lieu de caractères turcs, on se
« sert de lettres grecques. La douane turque, qui n'y entend pas malice,
« prend ces livres pour du grec et les laisse passer. Cela est fort bien, vu
« l'intention ; mais, si un libraire s'avisait de publier sans autorisation le

(1) Pour appuyer leurs revendications, les fabricants de Sainte-Croix disaient dans une pétition du 15 février 1861 : « Une boîte à musique, un piquage sur rouleaux, ne peuvent être assimilés dans les résultats à une reproduction par l'impression ou la gravure : cette imitation de fragments d'opéras ou d'autres compositions musicales n'est point une concurrence faite aux auteurs ou aux éditeurs ; loin de diminuer le débit de leurs compositions, elle le facilite et le favorise ; de plus, elle n'est point destinée à des représentations publiques, elle ne se produit que dans l'intimité et dans l'intérieur de la famille ; elle n'est qu'un objet momentané de distraction, de délassement domestique ; elle ne peut, pour celui qui le possède, devenir la source de spéculations, et le devint-elle, elle ne pourrait dans aucun cas porter le moindre dommage à la propriété artistique. »

(2) *Moniteur*, 4 juillet 1865.

« livre français d'un auteur vivant, en caractères grecs, hésiterait-on à le
« condamner comme contrefacteur? Entre des planchettes et la notation
« musicale ordinaire, c'est encore une différence dans les moyens d'exécu-
« tion, mais cette différence nous a paru bien moins considérable qu'entre
« la voix humaine et une serinette. Quant aux résultats, il est facile de les
« constater : dans un cas l'auteur perd, et, dans l'autre, il gagne. L'exposé
« des motifs nous fournit un fait curieux et que nous aurions peine à croire
« s'il n'eût été attesté par un témoignage si autorisé, c'est que des compo-
« siteurs ont fait fabriquer leurs airs avant la gravure, pour les bien juger.
« S'ils les jugent ainsi, Messieurs les sénateurs, croyez que ce système de
« notation en pointes n'est pas si difficile à comprendre qu'on le prétend.
« Croyez aussi qu'avec les progrès incessants des arts mécaniques, qu'avec
« la décadence du goût moderne, les orgues de Barbarie n'ont pas dit leur
« dernier mot et qu'elles tendent à remplacer les artistes au grand préjudice
« des auteurs, des éditeurs et des amateurs (1). »

Malgré ces solides arguments qui laissaient entrevoir combien le système proposé devait être néfaste et dangereux, les considérations d'ordre commercial et international furent les plus fortes : le compositeur fut impitoyablement dépouillé. La loi du 16 mai 1866 se compose d'un article unique :

« La fabrication et la vente des instruments servant à reproduire méca-
« niquement des airs de musique qui sont du domaine privé ne constituent
« pas le fait de contrefaçon prévu et puni par la loi du 19 juillet 1793, com-
« binée avec les articles 425 et suivants du Code pénal. »

Ces quelques lignes, par l'injustifiable restriction qu'elles apportent au droit d'auteur, ont causé et causent un préjudice chaque jour plus considérable aux compositeurs et éditeurs de musique. Si, en effet, en 1866, l'industrie des instruments de musique mécaniques était relativement peu développée, elle a pris de nos jours une extension énorme. Les orgues de Barbarie, aristons, serinettes et boîtes à musique dont le mécanisme rudimentaire ne pouvait exécuter que des compositions simples et assez peu nombreuses ont fait place à des instruments perfectionnés (pianolas, phonolas, orgues mécaniques, éolian, etc...), qui sont capables de réaliser les œuvres les plus compliquées et les plus difficiles. Mais cela est encore peu de chose ; c'est surtout depuis que le phonographe a fait son apparition que la situation créée par la loi de 1866 est devenue intolérable ; car cet instrument a pénétré partout, et c'est par milliers que se vendent les cylindres et disques grâce auxquels on peut à prix réduits et sans connaissances spéciales savourer les musiques les plus diverses ridiculisées par les sons nasillards de ces ingénieux appareils.

Mais le phonographe est-il bien un instrument de musique mécanique au sens de la loi de 1866 ?

— Sans nul doute, disent les fabricants ; les termes de la loi de 1866 sont généraux, et cette généralité doit protéger notre industrie ; le phonographe est bien un « instrument servant à reproduire mécaniquement des airs de musique » ; par conséquent, nous pouvons librement et sans l'autorisation de personne fabriquer et vendre nos instruments ainsi que leurs

(1) *Moniteur*, 8 juillet 1865.

cylindres et disques. — La loi de 1866 ne saurait s'appliquer aux phonographes, répliquent les éditeurs et compositeurs; c'est une loi d'exception, elle doit donc être interprétée restrictivement et s'appliquer seulement aux instruments que son auteur avait en vue au moment de sa promulgation; or en 1866 le législateur ne pouvait songer aux phonographes dont l'invention est récente. Et même en admettant que la loi de 1866 fût applicable aux phonographes, elle ne pourrait l'être qu'au mécanisme de ces instruments, mais non aux disques et cylindres qui en sont absolument distincts. Ces derniers sont de véritables exemplaires des œuvres musicales, où la pensée du compositeur est, comme matérialisée et qui, semblables à des brochures, peuvent être réunis et classés en des sortes de bibliothèques. Toute reproduction graphique d'une œuvre, par un procédé quelconque qui permet d'en saisir le sens en l'exécutant, est une édition; et il n'est pas nécessaire que la notation employée soit intelligible pour tous, il suffit qu'il y ait possibilité de la comprendre.

La question a d'ailleurs été tranchée par la jurisprudence: mais la solution adoptée, complètement défavorable aux musiciens, est franchement mauvaise. Dans son arrêt du 1^{er} février 1905 (1), la Cour d'appel de Paris a fait une distinction entre « les paroles sans musique, les chants avec musique, et les œuvres purement musicales », et elle a accordé aux deux premières sortes d'ouvrages la protection de la loi de 1793, réservant pour la troisième l'iniquité de la loi de 1866. « En ce qui touche les ouvrages seulement musicaux, dit-elle; considérant que leur reproduction par les phonographes ou les gramophones ne constitue pas, conformément à la loi susvisée du 16 mai 1866, la contrefaçon musicale; qu'en effet les appareils, d'après leur construction et leurs effets étudiés par la Cour, sont des instruments mécaniques par leurs rouleaux ou cylindres, leur style, leur diaphragme répétiteur, leur mouvement d'horlogerie et leur pavillon destiné à enfler les sons; qu'ils servent à reproduire mécaniquement des airs, et, dès lors, rentrent dans la catégorie spécifiée par le législateur; qu'on objecterait en vain qu'ils ne sont point par eux-mêmes des instruments de musique, mais en quelque sorte des enregistreurs ou des échos, puisque la loi n'a pas exonéré la reproduction sonore par des instruments de musique, mais bien d'une façon plus générale les airs de musique reproduits par des instruments mécaniques. »

Cette distinction ne peut satisfaire les défenseurs du droit d'auteur. En voulant appliquer à la lettre la loi de 1866, les juges sont arrivés à établir une distinction dont les résultats sont absurdes. Vous composez une mélodie pour chant et piano, vous êtes protégé contre les reproductions phonographiques; vous la transcrivez pour piano seul, et dès lors vous êtes désarmé contre les enregistreurs de cylindres. Il faut avouer que c'est quelque peu incohérent. Pour éviter une telle solution, et aussi, pour faire preuve d'une parfaite compréhension du droit de l'artiste, sans cependant violer les lois en vigueur, le tribunal aurait dû faire une autre distinction, celle que les musiciens s'efforçaient de faire prévaloir. Il aurait dû considérer les cylin-

(1) *Pandectes françaises*, 1905-2-59.

Cet arrêt a été confirmé par la Cour de Cassation le 21 juillet 1908.

dres et disques comme distincts des phonographes et gramophones; et, en effet, seul le phonographe est un instrument mécanique, le cylindre n'est que la page de musique qu'un mécanisme ingénieux rend intelligible. Il y a parfaite analogie entre la musique gravée et le cylindre impressionné; le mode de notation diffère, mais l'un et l'autre sont des exemplaires de l'œuvre musicale avec lesquels on peut l'exécuter par des moyens différents. En adoptant cette solution, les juges auraient limité l'application néfaste d'un texte de loi suranné et hors d'usage; ils auraient aussi agi conformément aux notions modernes de la propriété artistique. Actuellement, grâce au système adopté, les fabricants peuvent vendre des milliers de cylindres et de disques qui sont autant d'exemplaires des œuvres musicales, sans payer aucune redevance aux compositeurs; ils peuvent ainsi non seulement s'enrichir avec le produit du travail des musiciens, mais leur causer le plus grand tort en rendant leurs ouvrages insupportables par les exécutions détestables de leurs odieuses mécaniques.

La lutte entre musiciens et industriels ne se poursuit pas seulement en France; dans presque tous les pays, la question des instruments mécaniques a soulevé de graves difficultés — difficultés qui ont été résolues généralement sans aucun souci des droits de l'artiste. En Allemagne, l'absence de disposition spéciale dans la loi de 1870 avait fait prévaloir des solutions favorables aux musiciens; mais le nouvel article 22 adopté lors de la révision de cette loi est venu fâcheusement modifier cet état de choses en décidant: « Est licite la transcription d'une œuvre musicale éditée sur des disques, planches, cylindres, bandes et autres parties semblables d'instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique. Cette disposition s'applique également aux parties interchangeables, à moins qu'elles ne s'adaptent à des instruments pour lesquels l'œuvre peut être reproduite au point de vue de la force et de la durée des sons et au point de vue de la mesure de manière à équivaloir à une exécution personnelle. » La jurisprudence autrichienne (1) est nettement hostile au musicien en appliquant la loi du 26 décembre 1895 dont l'article 36 dispose: « La fabrication et l'usage public d'instruments reproduisant mécaniquement des œuvres musicales ne constituent pas une atteinte au droit d'auteur sur les œuvres de musique. » Les solutions de la jurisprudence belge (2) ne sont pas plus favorables. En Angleterre, la loi du 22 juillet 1902 qui reconnaît au compositeur le droit exclusif de transcrire son œuvre « en une notation ou un système quelconque » a subi une grave restriction par le Musical Copyright Act du 4 août 1906 qui déclare: « Toutefois les termes « exemplaires contrefaits » et « planches » ne comprendront pas, pour les effets de la présente loi, les rouleaux perforés utilisés pour le jeu des instruments de musique mécaniques, ni les notations qui servent à la reproduction d'ondes sonores, ni les matrices ou autres applications par les-

(1) Cour d'appel de Vienne, 2 mars 1908.

Cour suprême, 19 mai 1908.

(2) Cour d'appel de Bruxelles, 29 décembre 1905.

Cour de Cassation, 2 mai 1907.

« quelles ces rouleaux ou notations sont fabriqués. » Les lois suisse (1) et monégasque (2) ne valent pas mieux. Aux Etats-Unis les solutions sont très défavorables aux compositeurs (3). Seule l'Italie semble avoir pris résolument le parti des musiciens ; les tribunaux (4) considèrent avec juste raison les reproductions à l'aide des instruments mécaniques comme des contrefaçons, en s'appuyant sur les principes généraux de la loi de 1882 (5). Car « peu importe, au point de vue du principe qui est à la base de la loi, de savoir par quel mode la note est ou peut être transformée en son », et « quelles que soient les différences matérielles qu'on peut établir entre le moyen employé par la notation graphique sur les cartons perforés et celui utilisé par l'impression commune, il est certain que le but est toujours le même en ce sens qu'il communique la pensée du musicien et qu'il la rend accessible à tous. »

La tendance généralement adoptée, au détriment du musicien, est inexplicable et inadmissible. Nous avons aujourd'hui une notion assez précise de la propriété artistique pour déterminer sans hésiter les droits de l'artiste et ne pas nous laisser embarrasser par les prétentions injustifiées des industriels. Pourquoi donc tant de luttes, tant de chicanes et tant de difficultés autour d'une question dont la solution devrait être très simple ? Il est vrai que la jurisprudence française se trouve gênée par le texte de la loi de 1866 qui aurait dû, depuis longtemps déjà, être abrogé. Ce fut une loi d'occasion, dénuée de fondement juridique, votée sans autre raison que celle d'obtenir la signature d'un traité de commerce avantageux ; par elle, le droit d'auteur a été inconsidérément sacrifié à des intérêts commerciaux, et il est grand temps de réparer cette injustice (6). Mais, dira-t-on, la suppression de la

(1) Loi du 23 avril 1883, article II. « Ne constituent pas une violation du droit d'auteur :

« 1^{er} La reproduction de compositions musicales par les boîtes à musique et autres instruments analogues. »

(2) Ordonnance souveraine du 27 février 1889, art. 17, § 3.

« Mais la fabrication et la vente des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés au domaine privé ne constituent pas le fait de contrefaçon musicale. »

(3) Cour suprême, 24 février 1908.

(4) Cour d'appel de Florence, 1^{er} juillet 1905.

Trib. civil de Milan, 8 février 1906, 27 juillet 1906.

Trib. civil de Bologne, 1^{er} février 1907.

(5) Ce nouveau projet de loi déclare expressément dans son article 5 que le droit du compositeur s'applique à « la reproduction et l'exécution musicales obtenues par des moyens mécaniques. »

En Roumanie, l'avant-projet de loi sur le droit d'auteur décide : « Sont considérées comme illicites, les reproductions des œuvres musicales par les instruments de musique mécanique (aristons, pianolas, etc...), par les phonographes. »

(6) Il faut rejeter résolument les solutions de conciliation proposées tant en Allemagne qu'aux Etats-Unis, solutions qui tendraient à établir un système de licences, avec redevances fixées d'avance. Ces propositions portent atteinte à l'essence même du droit d'auteur et au principe de la liberté des contrats. Le fabricant d'instruments mécaniques doit être absolument assimilé à l'éditeur, et il ne doit pouvoir user des œuvres musicales qu'avec le consentement de leur auteur. Ce dernier en permettant l'usage de sa musique est seul maître de fixer le montant de la redevance qu'il est en droit d'exiger.

loi de 1866 portera atteinte au développement de l'industrie qu'elle protège actuellement. Cela est très peu probable ; quand le fabricant sera tenu de payer une redevance au compositeur dont il utilise les œuvres, il augmentera un peu le prix de sa marchandise. S'il ne veut pas payer de redevance, il aura toujours la ressource d'user des ouvrages tombés dans le domaine public, qui sont assez nombreux et assez variés pour être enregistrés sur tous les instruments du monde et servir au divertissement des amateurs de musique mécanique. Et quand bien même l'abrogation de la loi de 1866 devrait être funeste à l'industrie du phonographe et autres instruments de même sorte, il faudrait encore la souhaiter ardemment, la cause des artistes devant nous préoccuper bien autrement que l'intérêt de quelques industriels parasites. Et puis, nous serions peut-être un peu délivrés de toutes ces mécaniques insupportables qui nous envahissent et nous obsèdent (1).

GEORGES BAUDIN.



MONNA VANNA

Devant le Tribunal civil de la Seine, après les plaidoiries des deux parties, M. le substitut Matter a donné ses conclusions dans le procès intenté par M. Maurice Mæterlinck à M. Février et à MM. Messenger et Broussan, directeurs de l'Opéra. Ces conclusions sont entièrement favorables à la thèse du compositeur et des directeurs de l'Opéra.

L'avocat de la République estime tout d'abord que le contrat passé entre les auteurs et M. Heugel contient une cession, un abandon complet de la propriété de *Monna Vanna*. M. Heugel seul aurait qualité pour traiter avec les directeurs de théâtre pour la représentation de l'œuvre. Entre les deux collaborateurs, d'ailleurs, nulle convention, nul contrat indiquant que la pièce était destinée exclusivement à l'Opéra-Comique. Elle était destinée tout simplement à la représentation, au mieux des intérêts communs.

(1) Un mouvement intéressant est à signaler en faveur des compositeurs de musique. La Convention internationale de Berne de 1886 contenait la disposition suivante : Protocole de clôture, III. « Il est entendu que la fabrication et la vente
« des instruments servant à reproduire mécaniquement des airs de musique empruntés
« au domaine privé ne sont pas considérées comme constituant le fait de contrefaçon
« musicale. »

Lors de la récente revision de la Convention (13 novembre 1908), le texte suivant fut adopté : article 13 : « Les auteurs d'œuvres musicales ont le droit exclusif d'auto-
« riser : 1° l'adaptation de ces œuvres à des instruments servant à les reproduire
« mécaniquement ; 2° l'exécution publique des mêmes œuvres au moyen de ces
« instruments.

« Des réserves et conditions relatives à l'application de cet article pourront être
« déterminées par la législation intérieure de chaque pays, en ce qui le concerne ;
« mais toutes réserves et conditions de cette nature n'auront qu'un effet strictement
« limité au pays qui les aurait établies. »

Le Congrès international des éditeurs de Madrid des 26-30 mai 1908 et le Congrès de l'Association littéraire et artistique internationale de Mayence du 28 septembre 1908 avaient émis des vœux dans ce sens.

La représentation de l'œuvre, tel est, en effet, le seul but de la collaboration. Que doit faire un Tribunal, dit M. le substitut, lorsqu'il naît des difficultés entre les deux auteurs? Ils sont tous deux copropriétaires de l'œuvre commune, mais le Code ne régit pas cette propriété toute spéciale. Les querelles entre associés sont tranchées par le Tribunal; pourquoi n'en serait-il pas de même pour cette société littéraire qui s'appelle la collaboration? Sont-ils égaux, au surplus, ces deux collaborateurs, lorsqu'il s'agit d'une œuvre musicale? Et M. Matter cite un mot pittoresque de Meyerbeer qui, pour lui, résume la question: « Un bon livret assure le succès de la première, mais la partition conduit à la centième. »

Pourquoi le Tribunal ne trancherait-il pas des querelles littéraires, alors qu'il décide du sort, de la vie même des enfants que les plaideurs acharnés se disputent? « Cela est bien plus grave que de savoir si *Monna Vanna* continuera à être jouée à l'Opéra », dit M. Matter. Et M. le substitut conclut en ajoutant:

« M. Mæterlinck perdra son procès. Il prendra sa revanche. Qu'une fois encore il nous emporte dans le monde des rêves et des pensers subtils. Qu'une *Princesse Maleine* ou une délicate *Astolaine* nous charme et nous émeuve, qu'une nouvelle *Monna Vanna* nous séduise, ce procès, M. Mæterlinck est sûr de le gagner, et, avec lui, c'est le public lettré qui tout entier y gagnera. »

Voici le jugement prononcé par la première chambre du Tribunal civil de la Seine dans cette affaire, dont les débats ont duré si longtemps. Après plaidoiries de M^e Reverdy pour M. Mæterlinck, de M^e Aubépin pour M. H. Février, et de M^e Millerand pour les directeurs de l'Opéra et conformément aux conclusions de M. le substitut Matter, le tribunal a débouté M. Mæterlinck de sa demande et l'a condamné aux dépens, par le jugement suivant:

« Attendu que Mæterlinck, auteur, en collaboration avec Février, d'un drame lyrique intitulé *Monna Vanna*, a, par exploit du 19 novembre 1908, assigné Février, ainsi que Messenger et Broussan, directeurs de l'Opéra, pour faire dire et juger qu'il avait le droit de s'opposer à la réception de la pièce par l'Académie nationale de Musique et à sa représentation sur cette scène, et ce, sous une astreinte de 10.000 francs par représentation;

« Attendu que se fondant sur un traité passé le 15 juillet 1906 entre Mæterlinck et Février d'une part, Heugel et Cie d'autre part, Messenger et Broussan soutiennent que la propriété entière de l'œuvre aurait été cédée à ces derniers qui se trouveraient investis du droit d'éditer *Monna Vanna* et de traiter de sa représentation dans tous pays;

« Que dès lors, ils auraient pu eux-mêmes valablement acquérir d'Heugel et Cie le droit de faire représenter la pièce sur la scène de l'Opéra;

« Que Février se joint aux conclusions de Messenger et Broussan;

« Attendu que Mæterlinck, par conclusions du 23 janvier 1909, soutient qu'en l'absence de Heugel et Cie, qui ne sont pas parties dans l'instance, le tribunal n'aurait pas à faire état du traité du 15 juillet 1906;

« Que subsidiairement, il lui demande de juger que ledit traité ne vise

que le droit d'édition et ne porte pas atteinte au droit de représentation des auteurs; qu'il conclut enfin à la condamnation solidaire des défendeurs au paiement de la somme de 100.000 francs à titre de dommages-intérêts;

« Attendu qu'aux termes d'un traité passé à Paris, le 15 juillet 1906, et versé aux débats par Mæterlinck et Février, ceux-ci ont déclaré céder à Heugel et Cie, sans aucune autre restriction ni réserve que celles spécifiées dans l'acte, la propriété pleine et entière pour tous pays de leur drame lyrique intitulé *Monna Vanna*;

« Qu'ils ont stipulé, qu'en conséquence de cet accord Heugel et Cie étaient subrogés dans tous leurs droits et acquéraient le privilège d'éditer, publier, graver, imprimer, vendre ou louer ledit ouvrage en partitions ou parties d'orchestre ou dans toute autre forme que ce fût, et aussi de le traduire dans toutes les langues et d'en traiter sans obstacle pour la représentation avec les théâtres de tous les pays, Mæterlinck se réservant seulement la publication du livret en texte seul;

« Attendu qu'aucune clause du traité ne réserve formellement aux auteurs le droit d'autoriser les représentations en France;

« Que les termes de l'acte sont précis et formels et ne prêtent à aucune ambiguïté; que l'ensemble de ses dépositions fait ressortir d'une façon évidente la volonté des auteurs d'abandonner à Heugel et Cie tout à la fois le droit d'éditer l'œuvre et le droit de la faire représenter sur les théâtres de tous les pays;

« Attendu que Mæterlinck allègue que, par le traité du 15 juillet 1906, il n'aurait cédé que le droit d'éditer *Monna Vanna* et se serait réservé la faculté d'autoriser la représentation en France, en vertu de ce droit moral inaliénable et imprescriptible qui est de l'essence de la propriété littéraire et artistique;

« Mais attendu qu'un auteur peut incontestablement disposer, en faveur d'un tiers, de son droit de représentation qui constitue tout comme son droit d'édition un démembrement de sa propriété; qu'une telle cession n'a rien de contraire à la loi; que le seul privilège qui leur demeure propre, nonobstant toute aliénation, est le droit moral de contrôle et de surveillance qu'il conserve sur les productions de son esprit et qui lui permet de s'opposer à toute entreprise ayant pour résultat de compromettre l'intégrité de son œuvre et de trahir sa pensée; que vainement, Mæterlinck voudrait-il tirer argument de ce que, dans le texte du contrat, la clause autorisant Heugel et Cie « à traiter sans obstacle pour la représentation avec les théâtres de tous les pays », immédiatement l'autorisation de traduire l'ouvrage dans toutes les langues et en conclure que le droit de représentation concédé à Heugel et Cie serait uniquement limité aux pays qui ne sont pas de langue française;

« Que la phrase finale de l'article L, par lequel Mæterlinck se réserve la publication du livret du texte seul, est, de son aveu, absolument générale et s'étend à la France aussi bien qu'à l'étranger, qu'on ne saurait donner ainsi à la disposition relative au droit de représentation une portée restreinte qui est en contradiction avec l'esprit même du traité et la généralité de ses termes;

« Attendu que Mæterlinck soutient que la réserve faite des droits d'auteur en faveur des deux collaborateurs, le mandat donné à Heugel et Cie de fixer et de toucher en leur nom les droits leur revenant sur les représentations à l'étranger, la stipulation d'une commission de 10 0/0 concédée à Heugel et Cie pour le recouvrement de ces droits, le pouvoir donné à ces derniers d'exercer les poursuites judiciaires en exécution des traités, lois et conventions et le partage par tiers entre les trois signataires du traité, des frais de poursuite, seraient exclusifs de toute idée de cession par les auteurs de leurs droits de représentation ;

« Mais attendu que les parties ont pu valablement insérer dans le contrat des clauses ayant pour but, soit de réserver aux collaborateurs tout ou partie de leurs droits d'auteur, malgré la cession de la propriété pleine et entière de leur œuvre et augmenter ainsi le bénéfice qu'ils entendaient tirer de cette cession, soit de donner à Heugel et Cie tout mandat, à fin de les représenter, en conséquence du droit de propriété qu'ils lui avaient transféré, soit enfin de conclure tous traités au mieux des intérêts communs des parties ;

« Que ces clauses particulières ne sont au contraire qu'une conséquence de la cession totale consentie par Mæterlinck et Février et n'ont d'autre but que de lui faire produire tous ses effets ;

« Attendu que Mæterlinck et Février ayant, par le traité du 15 juillet 1906, cédé à Heugel et Cie leur droit de faire représenter *Monna Vanna* sur les théâtres de tous les pays, et notamment à Paris, Messenger et Broussan ont pu valablement acquérir des concessionnaires l'autorisation de monter la pièce sur la scène de l'Opéra ;

« Que Mæterlinck est donc mal fondé à s'opposer à sa représentation en revendiquant l'exercice d'un droit dont il s'est librement démis ;

« Attendu qu'en raison de l'interprétation qui vient d'être donnée au contrat susvisé, il est sans intérêt pour la solution du litige d'examiner le surplus des concessions de M. Mæterlinck. »





L'HYGIÈNE DU VIOLON

VIII^e CAUSERIE

Jusqu'à quel point, dans quelles conditions, dans quel but J.-B. Vuillaume aurait-il fait chauffer ses bois avant de les employer, et dans quelle proportion aurait-il mis dans la circulation des instruments ainsi traités, voilà bien des points sur lesquels nous n'avons que de vagues idées. Il serait le bienvenu celui qui nous apporterait de tels éléments sur l'œuvre de ce luthier, œuvre qui nous apparaît sous un aspect particulier, dépouillée aujourd'hui des légendes que son habileté avait su créer, et privée de la réclame intense que lui prodiguèrent son gendre le violoniste Alard, et son ami Vidal.

En attendant les pièces de ce procès, qu'il me soit permis de faire quelques réflexions sur la question du chauffage des bois de lutherie, et à cette occasion de prouver l'inanité des accusations portées régulièrement par la concurrence jalouse, sur chaque confrère s'élevant un peu au-dessus du niveau. L'éternelle flèche empoisonnée : *Il emploie des bois chauffés ! Il stérilise ses bois !* c'est la calomnie contre laquelle il est d'autant plus malaisé de se défendre, qu'elle est insinuée dans l'esprit de personnes peu averties. L'amateur et l'artiste capables de se faire une opinion motivée sont rares.

On est toujours disposé à croire celui qui vous dit : méfiez-vous de cet instrument, il est trop bon pour un instrument neuf ; il est probable qu'il *perdra* bien vite toutes ses qualités. Non seulement on accepte sans peine cette manière de penser, qui, à la rigueur, pourrait passer pour de la méfiance légitime, mais on la pousse jusque dans les dernières limites de l'absurde en choisissant un instrument mauvais, qu'on espère voir s'améliorer, soit par un usage prolongé, soit par une grâce spéciale réservée aux violons pauvres de son, identique à celle qui attend les humains pauvres d'esprit. Ce n'est pas tout ; on va encore plus loin dans le domaine de l'inconséquence : on acquiert un instrument vieux de cinquante ou de cent ans, dur, revêché, sonnant le bois, comme au premier jour. Qu'espère-t-on obtenir d'un tel entêté ? A-t-on la prétention d'opérer dans son existence le miracle que n'ont pu obtenir deux générations après un siècle de patience et d'efforts ?

L'esprit humain a de ces tours qui déconcertent : se méfier d'un instrument neuf parce qu'il est bon, sous prétexte qu'il pourrait décliner, acquérir un instrument vieux ou neuf, mais mauvais, dans l'espoir de l'améliorer, c'est mettre de la piquette en cave avec l'idée d'en faire un excellent clos de Vougeot.

Pour en revenir à Vuillaume, il se peut qu'il ait à un moment de sa carrière, employé des bois chauffés dans le but d'en étudier la sonorité. Dans ce cas, il a vite pu se convaincre qu'un bois *chauffé a perdu toute sonorité*. Ce bois est mort. Le son en est mat, pauvre, sans qualité, ni timbre, ni volume. Or Vuillaume était trop intelligent pour s'obstiner dans une voie où il aurait eu tout à perdre. Si l'on ajoute qu'à cette époque, on pouvait acheter de vieux bois par wagons, et nous savons qu'il en acheta, mais ne leur donna pas la préférence sur des bois modernes, séchés à l'air pendant quelques années, nous aurons acquis la certitude que ce n'était pas pour bonifier la sonorité de ses instruments qu'il aurait fait chauffer ses bois. Je croirais plus volontiers qu'au début de sa carrière, pauvre d'argent, peu riche en artifices, il n'avait pas encore trouvé le procédé de teinture, qui, dans les imitations faites de sa main, a pour double effet de vieillir le bois dans les parties dénudées, et d'adoucir la crudité des colorants là où se trouve du vernis. Il lui fallait à tout prix vieillir rapidement n'importe quel bois, et le chauffage était le seul moyen immédiat qu'il connût pour arriver à son but. Peut-être l'employa-t-il à ce moment.

Je dirai en passant que Vuillaume signa sur le tard des instruments qui furent non pas chauffés, mais moulés, c'est-à-dire dont les voûtes furent établies artificiellement par la presse et non creusées à la gouge. J'ajouterai, sans essayer d'approfondir la question, que ces instruments me paraissent appartenir à la catégorie de ceux qu'il fit faire à façon, et qu'ils furent ainsi fabriqués très probablement à son insu.

Donner avant de vernir un ton doré qui, sans masquer les veines du bois, permette d'employer des vernis colorés à reflets comme on les voit sur les antiques, voilà le problème que la lutherie moderne a toujours cherché à résoudre, même pour les instruments à bas prix. Elle s'en est toujours bien plus préoccupée que de la sonorité; les marchands savent trop bien que l'oreille exercée est rare, et que c'est plutôt par la *vue* que l'acheteur entend.

A ce propos, je dois signaler un procédé qui fut employé dans ce but pendant fort longtemps à Mirecourt et ailleurs. Je veux bien croire qu'il est actuellement abandonné et que personne ne s'en sert plus : c'est le *bichromatage*.

On fait une dissolution très concentrée de bichromate de potasse dans de l'eau bouillante. Puis avec un large pinceau on en passe une ou plusieurs couches sur le violon en blanc. Dès l'abord le bois prend un ton jaune cru, puis à la lumière et en séchant, ce ton brunit, et finalement il imite assez bien l'aspect du vieux. Le bichromatage a encore l'avantage de faire valoir les ondes de l'érable : là où il n'y en avait presque point, elles apparaissent comme si les matériaux employés étaient de qualité tout à fait supérieure.

Jusqu'à présent cela est parfait. Seulement il y a un *mais* : les luthiers ou fabricants de lutherie ont l'habitude d'encoller la table avec de la gélatine

pour empêcher le vernis d'y pénétrer. Or le bichromate, dont la table est saturée, exerce sur la gélatine une action chimique utilisée par les préparateurs naturalistes : tout le monde sait qu'une partie animale quelconque, macérée dans une dissolution de bichromate de potasse, est convertie en quelques jours en pierre, et se conserve indéfiniment à l'air.

Qu'arrive-t-il pour le violon ? Plus on le joue, plus on l'expose à la lumière, et plus l'action du bichromate se fait sentir sur la gélatine dont la table est enduite, et en général sur les matières susceptibles d'être attaquées par le bichromate, et que le bois contient naturellement. L'instrument devient bientôt une pétrification et à mesure que le phénomène s'accomplit, la sonorité devient de plus en plus aigre, sèche et sifflante. De médiocre qu'il pouvait être, l'instrument est devenu irrémédiablement mauvais, et impropre à tout service.

Je suis certain que, parmi mes lecteurs, il en est un grand nombre, ayant assisté à la déchéance progressive de semblables instruments, sans se douter des causes qui l'occasionnèrent.

En résumé, je puis dire que si je crois à l'abandon du bichromatage pour les instruments de prix, je suis certain que le chauffage des bois, ou plutôt leur cuisson, ayant pour but unique de leur donner l'aspect de la vétusté, est un procédé de truquage employé uniquement pour les instruments de pacotille.

LUCIEN GREILSAMER.

(A suivre.)





LE MOIS

BACCHUS, opéra en quatre actes, paroles de CATULLE MENDÈS, musique de MASSENET.

L'absence de notre collègue Laloy m'impose l'obligation — assez dure — de présenter à nos lecteurs la dernière création de M. Massenet. Procédons par ordre.

Tout d'abord les interprètes : Mme Bréval reste plastique. Mlle Lucy Arbelle articule singulièrement des notes qu'elle prend au fond de son gosier. Je la supplie d'aller chanter un jour devant l'appareil photo-phonographique du D^r Marage. Nous aurons là de précieux graphiques. M. Muratore, plus beau que jamais, donne de l'allure à son personnage, et des distractions aux figurantes. M. de Max est émouvant dans son décolletage. Mlle Zambelli bondit comme un homme ; les honneurs de la soirée ont été pour elle.

Passons aux décors. C'est ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre. Non pas que toute convention en soit bannie. L'ami Jean d'Udine trouverait encore à exercer ici son coup d'œil vengeur. Mais l'ensemble est assez renouvelé. Les grands panoramas, les temples blancs, les forêts aveuglantes de couleur et de lumière, tout palpite pour la joie des yeux. (Il faut bien se rattraper sur quelque chose !) Le ballet surtout et la grande mise en scène du II peuvent compter parmi ces instants d'agréable surprise, dont l'opéra n'est plus avare depuis la nouvelle direction.

Enfin le libretto. Je ne devrais pas avoir à écrire ce vilain mot, presque infamant aujourd'hui, surtout pour un wagnérien comme M. Mendès. Aucun autre ne saurait cependant convenir à cette intrigue saumâtre. Si jamais une action théâtrale imaginée par un littérateur a été vaine, c'est bien celle-ci. Il n'est vraiment pas nécessaire d'être Grec et de s'appeler Bacchus pour s'offrir une croisière en Inde, rencontrer à la première escale une compatriote en panne, et tomber ensuite dans les filets amoureux d'une princesse exotique. Les bonzes, les singes et les joyeux fêtards couronnés de pampre n'ajoutent rien à la réalité psychologique de ce fait divers.

Que l'Opéra est malchanceux ! Une malédiction pèse sur lui. Comment ! Voilà un mythe vigoureux qui a traversé les siècles, depuis la vieille Egypte jusqu'à Fallières, pour nous transmettre le souvenir des premières manifestations mystiques de l'humanité ? Voici d'autre côté un poète effervescent,



M. MASSENET

porte-lyre agité du symbolisme, disciple dionysaque de toutes les concupiscences modernes. Et cette rencontre nous vaut une soirée d'ennui, de mortel ennui ! Bacchus et Catulle trouvent moyen de laisser notre esprit, notre cœur et nos sens dans l'état de complète frigidité ! Cela tient du prodige.

Et la musique ; si nous n'en parlions pas ? Par quel bout faut-il prendre cette partition pour en discerner le mérite ? J'avoue ici ma grande incompetence. C'est évidemment de la musique, puisque l'orchestre et les voix nous font entendre le langage des sons auquel nous sommes accoutumés. Le tout s'enchaîne normalement. Les contrastes dynamiques n'y font point défaut. Certains rythmes, surtout celui de la valse lente, s'y manifestent clairement. J'ai même pu découvrir, sur la foi du livret, des cris d'animaux habilement imités, et une lapidation où le rôle de la batterie servira plus tard d'exemple dans les traités d'orchestration. Mais la raison d'être de ces manifestations, pendant quatre longues heures, m'échappe absolument.

D'autres que moi prononceront des mots vengeurs et tomberont de toute la force de leurs épithètes sur M. Massenet. A quoi bon ? S'il y a des gens qui aiment entendre *Bacchus*, qu'ils aillent l'écouter. Ils feront plaisir à M. Messenger.

Une remarque pourtant. Il me semble qu'une œuvre de ce genre, tout en décoration, en figuration, et parée de musique accessible à tous, parce qu'essentiellement neutre, serait à sa place dans un de nos grands music-halls. Ne vous récriez pas ! Je crois très sincèrement, que l'opéra-ballet, qui fut à ses débuts un divertissement de société, émigrera définitivement à l'Olympia, ou au Châtelet. Il s'y est déjà installé. Les revues à grand spectacle, avec leurs intrigues lâches, leur pompeuse mise en scène, sont beaucoup plus dans la tradition de l'Opéra, que les pièces montées dans le monument de Garnier. Elles offrent aux foules cet attrait particulier, qui rassemblait déjà les courtisans, dans la grande salle du Louvre, sous Louis XIII. Elles sont dans la vérité historique, et elles vivront. Tandis que passeront les *Monna Vanna*, les *Bacchus*, les *Aphrodite*, et tant d'autres témoins d'efforts mal compris.

Ce qui ne fera nullement tort, croyez-le bien, aux œuvres d'art épuré, à des œuvres comme *Tristan*, comme *Pelléas*, comme *Fervaal*, derrière lesquelles nous sentons palpiter le mystère, et l'incommensurable réalité de l'Etre. Bien au contraire, le partage mettra tout le monde d'accord. Puisqu'il y a des gens qui préfèrent l'art de pur agrément, et d'autres, qui accordent à la musique le prestige d'une religion efficace, laissez-les donc libres de choisir.

Ne venez pas opposer à ceux-ci la morale, à ceux-là le plaisir, pour pouvoir dire que vous ennuyez tout le monde.

Bacchus et sa légende orgiaque, traités par un sensuel, qui ne redouterait ni la musique, ni la police, peut offrir, du côté de Montmartre, la matière d'un affolant succès. Et le même *Bacchus*, représentant la Grèce conquérante, aux prises avec le renoncement bouddhique, créerait, si l'on veut, quelque *Parsifal* inversé, dont *Ariane* pourrait être la Kundry.

Mais, ces deux solutions, l'Opéra les rend complètement impossibles chez lui. Mme Cardinal n'a rien d'une Ménade, elle ne connaît, des satyres, que

celui du Bois de Boulogne. Par contre, l'abonné des trois jours se moque de Boudha et de toute la mythologie. Et voilà pourquoi *Bacchus* et la « *reine Amélie* », viennent nous accabler, durant trois bonnes heures, de leurs histoires peu intéressantes. Joli résultat !

J. E.



Chronique des Concerts

LES CONCERTS SYMPHONIQUES NON DOMINICAUX

LES CONCERTS SECHIARI. — LES CONCERTS HASSELMANS. — LA SCHOLA CANTORUM. — LA SOCIÉTÉ BACH. — LA SOCIÉTÉ HÆNDEL. — LA SOCIÉTÉ NATIONALE.

Post-scriptum : Le Quatuor Capet. — Le Quatuor Luquin. — Le Quatuor Hayot. — Les séances de Mme Landowska, de Mlle Jeanne Dalliez, de Mlle Delhez, des Auditions Modernes, du Quatuor Lejeune, de M. Bouvet, de Mme Panthès, de M. Jacques Thibaud.

Longtemps le public parisien s'est contenté de ses concerts symphoniques du dimanche. Colonne et Lamoureux suffisaient à tous les besoins. La création de concerts symphoniques non dominicaux fait date dans l'histoire de la musique à Paris.

D'abord deux associations, celle des concerts *Sechiari*, et celle des concerts *Hasselmans* ont pris pour modèles, l'association des concerts *Colonne* et celle des concerts *Lamoureux* ou *Chevillard*. Je veux dire qu'un esprit très éclectique préside à la composition des programmes ; il ne s'agit pas de célébrer exclusivement le culte d'un grand maître ; on emprunte à toutes les époques de l'histoire les chefs-d'œuvre les plus réputés.

Cependant l'association des *Concerts Sechiari*, fondée en 1906, a publié une sorte de manifeste dans lequel elle déclare s'écarter des habitudes reçues et accorder dans ses programmes une place considérable soit aux œuvres anciennes encore inconnues du public, soit aux œuvres nouvelles. Et en effet, depuis 3 ans, M. Sechiari nous a fait entendre des pages curieuses de *Rameau*, de *Hændel*, de *Sibelius*, de *Liszt*, de *Wagner*, de *Chausson*, de *Bazelaire*, de *Gaubert*, de *Mozkowsky*, de *Tchaïkowsky*, de *Brahms*, de *Swendsen*, d'*Ivanow*, d'*Arensky*, de *Delune*, de *Liadow*, de *Vierne*, de *Borodine*, de *Moor*, de *Quef*, etc., qu'on ne joue pas dans les concerts du dimanche. Je note encore sur les derniers programmes : une sérénade pour instruments à cordes de *Mozart*, (*eine kleine Nachtmusik*) rarement exécutée, une ouverture sur trois thèmes grecs de *Glazounow*, les Esquisses caucasiennes d'*Ippolitow Ivanow*, l'ouverture *Le Barruffe Chiozzotte* de *Sinigaglia*, le Ballet de *Hulda* de *César Franck*, un concertstück inédit d'*Emmanuel Moor*.

L'intention est excellente. Mais il ne suffit pas de jouer du nouveau, de l'inédit ou de l'oublié ; il faut savoir le choisir avec discernement. Or il me semble que M. Sechiari procède souvent un peu au hasard. Je suis frappé de l'abondance des pièces russes qu'il nous fait entendre. Les Russes sont terriblement prolixes. Pour quelques chefs-d'œuvre qu'ils ont produits, que d'ouvrages ennuyeux, et comme tout ce cliquant plus ou moins oriental nous fatigue vite ! Rien de lassant, rien de monotone comme ces harmonies dites « amusantes » et « savoureuses » dont nos oreilles sont rebattues, et qui n'arrivent pas à dissimuler tout le vide d'une construction sans idées ! A cet égard l'ouverture de Glazounow m'a cruellement déçu. M. Sechiari nous l'annonçait — un peu naïvement — au début de cette saison : « Quelques-uns seront étonnés d'apprendre qu'il existe un certain nombre de pièces soit orchestrales, soit vocales, qui, plus que centaines, sont encore ignorées du public. » Pourquoi ne recherche-t-il pas ces pièces ? Nous ne les voyons guère figurer à ses programmes ! Et pourtant elles abondent. Craint-il d'empiéter sur le répertoire de la *Société Bach* ou de la *Société Hændel* ? Quel mal y verrait-on ? Et d'autre part, même en laissant de côté Hændel et Bach, pourquoi ne jamais nous donner de *Monteverdi*, de *Lulli*, de *Purcell*, de *Scarlatti*, de *Ph.-Em. Bach*, de *Haydn* (si délaissé aujourd'hui) ? Et je ne cite que quelques très grands noms. La mine est inépuisable. Que de reconstitutions intéressantes de vieilles musiques il y aurait à faire, en ne prenant que ce qui est d'une valeur durable et universelle, et sans tomber dans le travers des érudits qui veulent tout exhumer ! Il y aurait même une véritable histoire de la musique à constituer ainsi pour le public, à l'aide d'exemples ; et des concerts d'orchestre ainsi organisés seraient d'un haut enseignement ! Il faudrait s'inspirer de ce que fait la *Schola*, avec d'autres moyens, et pour un autre public évidemment moins averti. M. Sechiari a un bon orchestre ; il a un auditoire fidèle qu'il a su attirer et retenir, d'autant plus facilement que le tarif des places est très bon marché (depuis 1 fr. et 2 fr.). Il a de l'autorité comme chef. Il pourrait prendre dans la vie musicale parisienne une place beaucoup plus importante que celle qu'il occupe déjà.

M. Louis Hasselmans, petit-fils de Joseph Hasselmans, directeur du Conservatoire de Strasbourg, et fils du harpiste professeur au Conservatoire de Paris, faisait déjà partie comme violoncelliste du *Quatuor Capet*, quand la carrière de chef d'orchestre le tenta. Il organisa en 1907 et 1908 des concerts symphoniques avec le concours de l'orchestre Lamoureux et eut le mérite de donner la première audition en France de la 8^e symphonie de *Brückner*. Il vient de fonder cette année même une société de concerts symphoniques, dont les membres ont véritablement foi dans l'avenir de leur entreprise ; car ils se sont engagés à participer aux exécutions de la saison et à 4 répétitions par semaine sans qu'aucune rémunération leur soit garantie tant qu'il n'y aura pas de bénéfices à partager. La première séance a eu lieu le 6 février 1909 avec le concours de MM. Ferruccio Busoni et Lucien Capet. Les programmes sont en général bien composés : on voudrait seulement qu'une part plus grande fut faite à la musique ancienne. J'ai entendu et écouté avec beaucoup d'attention le concert du 6 mars. Il débutait par l'ouverture des *Noces de Figaro* de *Mozart* jouées avec

finesse. Puis venait un prélude symphonique de *Marcel Tournier* pour *Résurrection* : de jolies sonorités, bien qu'un peu faciles ; moyens dramatiques assez faibles, conclusion banale en forme d'apothéose. Puis Mme Marguerite Long vint jouer la gracieuse *Ballade* de *Fauré* avec une aimable virtuosité, mais d'un son sec, peu lié, et dur. Comme les sonorités chantantes deviennent rares chez les pianistes ! L'exécution du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* manqua peut-être un peu de fantaisie. En revanche l'*Apprenti sorcier* fut enlevé avec beaucoup de verve et d'entrain. Mais pourquoi M. Delmas nous infligea-t-il ensuite une si pénible exécution de l'air de la *Création* de *Haydn* ? Cet air est charmant ; mais il demande à être chanté. Or M. Delmas n'est à aucun degré un chanteur ; il déclame admirablement ses rôles à l'opéra ; il ignore tout de l'art du chant proprement dit ; il est incapable de nuancer et de lier les sons ; toutes ses notes sont émises avec la même force et détachées les unes des autres : la phrase douce de la deuxième partie de l'air, ainsi scandée et hachée syllabe par syllabe, était intolérable, d'autant que M. Delmas la termina quelques bons commas au-dessous du ton. — Je ne dirai rien de la *Symphonie en ut mineur* de M. *Saint-Saëns* dont je ne pense rien.

L'orchestre des concerts Hasselmans a sans doute des progrès à accomplir. C'est ainsi qu'au concert suivant, le samedi 3 avril, les violons se sont montrés bien faibles dans le prélude de *Lohengrin*. Mais tel quel, il a déjà de réelles qualités, et il arrivera à la sûreté qui lui manque parfois encore.

Son chef est excellent : il a la souplesse, la grâce, la délicatesse, la précision et en même temps la chaleur et la force : il se dépense peut-être encore un peu trop, et gagnera en autorité, quand il saura davantage se contenir.

L'orchestre Hasselmans accompagna le samedi 3 avril le pianiste *Gals-ton* dans le concerto en *ut* mineur de *Beethoven*. Aux concerts du Conservatoire, aux concerts Chevillard, à ses deux récitals de la salle Erard, dans une belle séance de sonates avec le merveilleux violoncelliste *Casals*, partout ce jeune virtuose a soulevé l'enthousiasme par sa technique admirable et sa jolie sonorité. J'avoue cependant que je lui préfère infiniment nos pianistes français *Blanche Selva*, *Risler*, *Cortot*. Je ne fais aucune comparaison au point de vue de la technique, qui me paraît très secondaire ; mais au point de vue proprement musical, quelle différence ! Voyez ce que *Risler* ou *Cortot* savent faire de l'andante du *Concerto* de *Beethoven* en *sol* ! Il y a là un art de chanter, de phraser, de graduer et de lier les sonorités que semble ignorer toute une école de virtuoses, en commençant par l'étonnant *Busoni*, si extraordinaire à tant d'autres points de vue ! Personne ne veut en convenir. Il est entendu que tout grand virtuose est *parfait* ; qu'il a tous les dons à la fois. Il faut cependant faire les distinctions nécessaires.

Alfred Cortot nous a donné en deux séances, avec le concours de l'orchestre Hasselmans, l'audition intégrale des *Concertos* de *Beethoven*. J'ai assisté à la deuxième séance qui comprenait les concertos en *sol* majeur et en *mi* bémol majeur et la fantaisie pour piano, orchestre et chœurs. Trois concertos dans une même soirée ! un tel programme pourrait effrayer

les auditeurs les moins timides. Eh bien ! la soirée parut courte. Quelle admirable musique et où la virtuosité se fait si bien oublier ! L'orchestre Hasselmans fut à la hauteur de sa tâche ; je ne tiens pas compte de quelques petites imperfections ; le sens des œuvres était rendu avec netteté, ampleur, et conviction. Tant d'orchestres ne se donnent plus la peine de jouer quand ils *accompagnent* un concerto.

Cortot nous présenta un Beethoven parfois un peu trop français, trop nerveux, mais âpre et ardent à souhait, et il rendit souverainement la grandeur de ce début du concerto en *mi* bémol majeur, qui me fait toujours penser au *Réveil de Brünnhilde* dans *Siegfried*. La *Fantaisie avec chœurs* manquait de chœurs : un double quatuor vocal était impuissant à lutter du fond de la scène contre le piano et contre l'orchestre. Cette œuvre si vivante et si colorée y perdit beaucoup de sa variété et de son éloquence.

A côté des associations symphoniques *Sechiari* et *Hasselmans*, les concerts d'orchestre de la *Schola Cantorum* prennent une place tous les jours plus importante. Autrefois c'étaient de simples exercices d'élèves à la Schola même, tout au bout du quartier latin, à mille lieues du Paris élégant. Cette année la Schola donne ses auditions à la *Salle Gaveau* en plein centre mondain. Elle nous apporte là des programmes historiques dont elle a eu l'initiative et dont elle semble conserver le privilège, au moins pour la variété : car elle nous fait entendre après l'*Issé* de *Destouches*, l'*Euryanthe* de *Weber* et elle couronne sa saison des concerts par l'exécution intégrale de la *Passion selon saint Mathieu* de *J.-S. Bach*, qu'elle fut obligée de redonner deux fois.

Pourquoi cette audition *intégrale* ? J'avoue que j'admets bien volontiers les coupures dans une œuvre aussi longue, et dont quelques pages sont vraiment faibles, dont enfin les morceaux sont nettement indépendants les uns des autres et peuvent être facilement détachés de l'ensemble sans que la continuité de l'œuvre soit rompue. Il nous a fallu subir ainsi plusieurs *airs* bien ennuyeux, construits évidemment sans amour, sur des formules italiennes, et dont parfois le caractère *profane* détone au milieu de ce grand édifice religieux. Et les terribles reprises qui ne vous font pas grâce d'une note et prolongent indéfiniment le supplice ! Lorsque Bach n'est pas sublime, ou délicieusement joli, il est bien agaçant ! Il est d'ailleurs plus souvent joli que sublime.

Cette musique si difficile à présenter au public, était chantée en partie par des jeunes gens qui se sont acquittés de leur lourde tâche avec une ardeur et une adresse dont il y a lieu de les féliciter. Mlles Fernande Pironnay, Anna Reichel, Malnory, et Claire Hugon ont de jolies voix et sont de bonnes musiciennes. M. Gibert a soutenu avec vaillance et souplesse le rôle de l'Évangéliste : il devrait bien se défaire de certaines prononciations trop méridionales. Un débutant fit tache dans l'ensemble : sa voix n'est pas encore suffisamment posée ; il ne manque pas d'intelligence (ni même d'autorité), mais il eut d'étranges sonorités parfois ! Les « jeunes » étaient soutenus par quelques-unes des « gloires » de la Schola : Mme Marthe Philip, MM. Gébelin et Louis Bourgeois qui eurent de très bons moments. Le violon solo de M. Claveau fit merveille. J'aimai moins un autre violon solo, celui du deuxième orchestre. — Dans cette exécution il y eut une minute

sublime vers la fin de la première partie. La salle éclata en applaudissements enthousiastes, M. Vincent d'Indy ne voulait pas saluer ; mais comme les applaudissements menaçaient de s'éterniser, il finit par se retourner vers le public, et d'un geste à la fois simple, charmant et digne, il mit la main sur la partition de Bach ; c'était le vieux maître seul qu'il fallait remercier.

Oh ! C'est la Schola Cantorum qui a eu l'honneur de faire pénétrer à Paris le culte du grand Bach. Ce culte est célébré maintenant dans bien des chapelles, mais tout particulièrement par la *Société Bach* et par M. *Gustave Bret*, son directeur. C'est une entreprise audacieuse d'organiser tous les ans une série de concerts uniquement consacrés à l'exécution des œuvres d'un seul auteur, fût-il le plus puissant génie du monde. Comment trouver, pour une longue suite d'auditions forcément un peu monotones, un public fidèle ? Le fait est que la *Société Bach* a trouvé ce public. Décidément aujourd'hui l'érudition se mêle à tout : les gens du monde veulent connaître *intégralement* leurs auteurs, et c'est très *sérieusement* qu'ils vont *s'instruire* au concert.

La dernière séance à laquelle j'ai assisté était particulièrement sévère : quatre cantates au programme ! M. Bret n'avait pas même eu l'indulgence de nous accorder un divertissement purement instrumental. De ces quatre cantates, il est vrai, l'une, mutilée, n'était représentée que par un double chœur (*Nun ist das Heil*, n° 50). J'ai toujours la même impression quand j'entends du Bach. Je suis frappé de l'inégalité de ses compositions ! Comment un si beau génie pouvait-il si souvent sommeiller ? Je crois qu'il écrivait au courant de la plume, qu'il se fiait à sa science, qu'il était pressé par la nécessité de produire surabondamment, et qu'il manquait d'esprit critique. Peut-être ne voyait-il dans la musique qu'une habileté toute formelle ; le hasard fit qu'il avait une âme et qu'il l'exprima souvent.

Les interprètes de ce cinquième concert nous venaient d'Allemagne, puisqu'il est dit que le public ne se dérangera pas s'il ne lit sur l'affiche que des noms français. Mme Tilly Cahnbley-Hinken, soprano, de Dortmund, a une voix un peu dure et un peu aigre, une expression parfois exagérée qui s'accompagne d'une mimique de mauvais goût ; mais enfin elle chante assez musicalement ; son exécution est le plus souvent correcte et soignée. M. Fritz Haas, basse, de Karlsruhe, est un grand diable, fort gêné de sa taille, mais fort adroit de sa voix. La voix malheureusement est enrouée, sans corps et sans timbre, et les passages de force n'ont aucun accent tandis que les douceurs tombent dans la mièvrerie. Nous avons assisté à des soirées plus brillantes. M. Bret conduisait avec son souci habituel du rythme précis, du juste phrasé, et du fondu des nuances. On souhaiterait parfois plus d'émotion, plus de chaleur, plus de vie dans ses exécutions : à rapprocher de l'idéal catholique et latin l'art de Bach, on finit par en fausser l'interprétation ; cet art, parce qu'il s'enferme dans des formes savantes et s'éclaire d'intentions descriptives, peut paraître au premier abord purement ornemental : mais sous ses dehors raffinés, sous l'enveloppe des figures trop ingénieuses, il cache le mystère d'un instinct puissant, naïf, maladroit et rude qui seul fait sa véritable grandeur. C'est cet instinct qui guide son

chant quand il nous émeut, non sa science de la musique et de la peinture musicale ; car, cette science, il la partage avec tous les médiocres, ses contemporains, et seul il s'élève au milieu d'eux de toute la hauteur de sa foi et de toute la force de son cœur.

La jeune *Société Hændel*, fondée cette année même par MM. *Borrel* et *Raugel*, est moins spécialisée que la *Société Bach* ; elle ne se consacre pas exclusivement à l'exécution des œuvres de Hændel et dans son deuxième concert, sous la direction de M. Vincent d'Indy, les œuvres les plus intéressantes qu'elle nous a présentées étaient des vieux maîtres allemands du XVII^e siècle. Après le joli *concerto grosso* en mi b de *Hændel*, les duo et chœur de son *Saül* et son *concerto pour harpe ou orgue* (1) en si b, dont le premier mouvement est d'un rythme sautillé si déplaisant, Jan Reder nous a chanté admirablement le splendide air d'*Erlebach* : *Meine Seufzer*. Le merveilleux *Dialogue du pharisien et du publicain* de *Schütz* fut présenté par les chœurs d'une façon très vivante, et M. Tournemire joua trois pièces d'orgue, dont une *chacone* de *Pachelbel* de toute beauté qu'il conduisit jusqu'à sa conclusion avec une ardeur et une puissance remarquables. La séance se terminait par l'émouvante cantate de *Buxtehude* : *Gott hilf mir*.

Le troisième concert était conduit par M. René Bhaton avec autorité et chaleur. Les œuvres de Hændel inscrites au programme étaient très supérieures à celles que nous avons entendues la fois précédente. Le X^e *concerto* pour orgue en ré mineur m'a plu infiniment ; M. Bonnet l'a interprété d'une façon très souple, avec de jolies sonorités et d'un style très large. Le chœur final du premier acte de *Salomon* est délicieux. La sonate en mi mineur pour flûte et les fragments de la *Passion* m'ont paru plus faibles ; mais le *concerto grosso* en ré majeur est fort curieux. — Mme Melno a chanté en excellente musicienne et le baryton Maurice Tremblay a fait grand plaisir.

La *Société Hændel* est animée d'un esprit excellent : elle a la jeunesse, l'enthousiasme : elle compose des programmes très agréablement variés ; d'ici peu, n'en doutons pas, elle jouira de la vogue de son aînée, la *Société Bach*.

La *Société nationale de musique* a donné son concert d'orchestre à la salle Gaveau avec un programme copieux, mais d'un intérêt en général assez médiocre. Je n'ai pu entendre le premier mouvement de la symphonie de M. *Marcel Orban*. Mais pourquoi nous donner ainsi le tiers ou le quart d'une œuvre ? Est-ce uniquement pour procurer à un élève ou à un débutant l'occasion d'entendre exécuter le dernier devoir de composition qu'il vient de terminer ? Alors, inutile de convoquer le public. Mme Mayrand a chanté de sa voix si pleine et si profonde trois mélodies de *Pierre Bretagne*, dont la première débutait agréablement, dont la seconde d'un sentiment d'abord mélancolique puis âprement passionné donna une impression rare d'unité et de continuité, dont la troisième, joliment commencée, se perd dans la grandiloquence et la banalité. Le *Chevalier moine et les diables dans l'abbaye* de *Pierre Coindreau* témoigne d'une grande science de l'orchestration ; mais la fantaisie est un peu lourde et l'esprit manque de naturel. Il y a quelque

(1) Pourquoi ce concerto n'a-t-il pas été exécuté par une harpe ?

puérilité dans la recherche des timbres rares, et toutes ces chinoiseries finissent par ennuyer. Je n'avais plus d'oreilles pour écouter la *Toussaint* de *Henri Mulot*. Deux jolies mélodies de *Florent Schmitt*, bien chantées par Mme Lacoste, réveillèrent quelques instants mon attention; mais je renonçai à écouter le reste du programme, le poème symphonique de *D.-E. Inghelbrecht*, *Eginéa* (fragment du deuxième acte), par *Blanche Lucas*, et enfin la troisième partie de la *symphonie en la* de *Paul Le Flem* dont on disait autour de moi grand bien.

Le samedi 27 mars la *Société Nationale* nous conviait encore à entendre des œuvres nouvelles, de musique de chambre cette fois: une sonate de *Woollett*, trois chansons de *Bilitis* de *Marcel Pollet*, des pièces espagnoles de *Manuel de Falla* et un quintette pour piano et cordes de *Florent Schmitt*. J'avais su que le quintette de *Florent Schmitt* était considéré par les amis de l'auteur comme une œuvre de grande valeur et qu'il devait occuper notre attention pendant plus d'une heure (une heure cinq minutes exactement). Comme je ne suis pas capable d'écouter 2 heures ou 2 heures 1/2 de musique nouvelle sans perdre avant la fin tout sens critique, je sacrifiai les trois premiers auteurs du programme (je leur en fais toutes mes excuses) à M. *Florent Schmitt*, et je n'arrivai à la salle Erard que pour son quintette. C'est une très belle œuvre, d'un sentiment profond, d'une émotion sérieuse, et qui nous fait apparaître la personnalité de M. *Florent Schmitt* sous un jour tout nouveau. Je lui reprocherai cependant d'être trop longue, non parce qu'elle dure une heure et quelques minutes; le temps ne fait rien à l'affaire; mais parce qu'il y a quelquefois disproportion entre l'importance des idées et l'abondance des développements qui en résultent, ou que ces développements ne renouvellent pas suffisamment nos impressions, ou qu'ils sont conduits avec plus d'ingéniosité que de puissance. Il y a là un défaut qui se fait sentir vers la fin de chacune des trois parties. Il faudrait savoir admettre les sacrifices nécessaires. Le début de l'œuvre a une certaine parenté avec l'introduction du quintette de *Franck*; même opposition entre les accents passionnés du quatuor à cordes et la voix rêveuse du piano, enveloppant une tendre mélodie d'arpèges estompés. C'est la couleur de *Franck* aussi. Un beau solo d'alto (l'alto joue un rôle constamment très important et très heureux dans ce quintette) nous amène à l'allegro, dont l'alto encore expose le premier thème, très franc, très bien dessiné, tandis que le second thème apparaît bientôt après au premier violon dans le grave. Le développement est par endroits magnifique, et il est bien regrettable qu'il s'embroussaille un peu vers la fin. La deuxième partie est un adagio où deux motifs alternent, l'un émouvant et admirablement chanté tout d'abord par l'alto, l'autre descriptif, pittoresque, d'un effet très joli et très frais. C'est là que j'ai pensé au mot de *Romain Rolland* comparant la musique française à un fraisier sauvage caché parmi les ronces. Le troisième morceau après un court adagio sombre et bizarre, nous conduit au milieu d'une sorte de fête villageoise où les sonorités s'accrochent de mille manières déconcertantes, mais où règne la vie. L'intérêt languit un peu quand le deuxième motif de l'andante réapparaît soudain, ramenant la fraîcheur et l'ombre; puis c'est un joli effet de chant présenté à la double octave par le violon et l'alto; enfin une coda trop travaillée amène un peu péniblement la conclusion, que

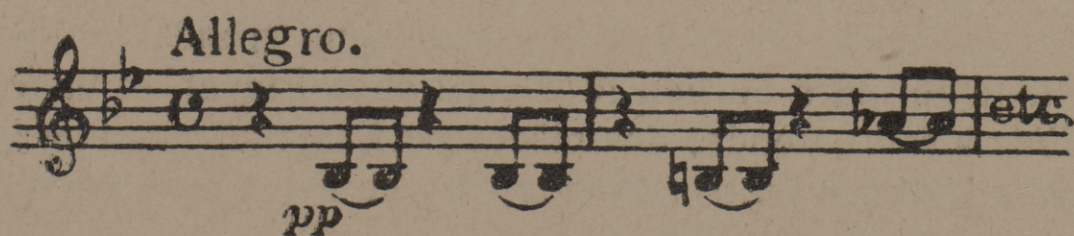


MADAME CAPOY, *musicologue*.

j'aurais voulu plus simple et plus prompte. Je serais heureux d'entendre à nouveau cette œuvre incontestablement sincère et forte afin de contrôler la valeur de réserves que j'ai formulées sans avoir pu prendre connaissance de la partition ni avant ni après le concert. J'ajoute que le *Quatuor Touche* et M. Dumesnil ont été excellents.

Je viens d'énumérer les principales associations de concerts symphoniques non dominicaux, en y comprenant la Société Nationale qui s'occupe aussi de musique de chambre. Et l'on voit quelle place la musique d'orchestre occupe aujourd'hui dans la vie musicale de Paris. Une conclusion me paraît s'imposer : la division des domaines n'est pas établie d'une façon suffisamment nette, et d'inutiles concurrences se produisent. Toutes les sociétés existantes peuvent vivre sans se nuire : elles vivront d'autant mieux qu'elles sauront mieux définir leurs programmes, à la fois sans empiéter sur celui des autres et sans se restreindre à de trop étroites besognes. Pour le bien de toutes et pour celui de l'art, je souhaiterais notamment la réunion en un seul groupement des Sociétés Hændel et Bach dont les domaines se complètent si bien, et la différenciation plus nette des Concert Sechiari et Hasselmans, qui forment jusqu'à présent double emploi. Le domaine de la musique est assez vaste pour que chacun y trouve aisément son lot.

Post-scriptum. — J'ai réentendu le *Quatuor Capet* le 31 mars. La soirée débutait par le *Cinquième Quatuor* de *Beethoven* : ce n'est pas un de ceux que je préfère, et c'est un des plus difficiles à jouer, comme d'ailleurs les six premiers en général, où la part de la virtuosité est plus grande, et moindre celle du sentiment. Le *Quatuor Capet* m'a moins satisfait dans cette œuvre que dans les autres. Il m'a paru trop tranquille, un peu indifférent, sans brio dans cette musique toute en dehors, toute en surface. Le finale tout de même fut très net et très joli. L'exécution du *Huitième Quatuor* (et non du neuvième comme l'indiquait le programme) fut de beaucoup supérieure. J'ai beaucoup aimé le *molto adagio* simple, recueilli, dont le mouvement fut tenu invariable d'un bout à l'autre ; jamais peut-être je n'ai entendu le premier violon s'effacer ainsi, comme il le doit, devant le deuxième violon et l'alto, à partir de la fin de la huitième mesure, et ne pas trop enfler son crescendo à la quatorzième, de façon à ne pas dominer. Dans l'*allegretto* j'ai remarqué la présentation excellente du thème russe avec un peu de lourdeur, comme il convient, mais sans trop insister. L'interprétation du finale est évidemment discutable ; on peut le jouer plus vite ; mais dans ce mouvement un peu retenu, et avec le ralentissement des mesures 21 et 22, il a beaucoup d'allure. Les répliques à partir de la mesure 89 se sont enchaînées avec une rare perfection. Quant à la *Grande Fugue*, elle fut exécutée avec autant de clarté qu'elle peut l'être et j'ai particulièrement noté l'exécution du lié dans le thème :



La note était prise de la pointe de l'archet et répétée par une inflexion à peine sensible, du même coup d'archet léger mené rapidement de la pointe au talon sans appuyer. C'était excellent.

J'ai assisté à la séance du *Quatuor Luquin* du 29 mars et j'ai particulièrement écouté le quatuor à cordes de *Louis Dumas* dont je tiens à dire tout le bien que j'en pense. Ce n'est pas une œuvre surtout polyphonique : la recherche, pour elles-mêmes, des sonorités curieuses, des harmonies chatoyantes y domine. L'inspiration est d'un caractère sensuel et ardent. C'est méridional et même parfois oriental. Des images de désert, de caravanes, de danseuses mauresques passent devant les yeux ; tout cela indiqué dans une forme très pure et d'une touche très légère.

Le jeudi 8 avril le *Quatuor Hayot* jouait à la *Trompette* le même cinquième quatuor que quelques jours auparavant donnait le *Quatuor Capet*. Cette exécution m'a paru un peu improvisée ; le *Quatuor Hayot* y montra de la grâce, de la facilité, de l'esprit ; mais les traits du premier allegro étaient un peu brouillés ; le menuet fut pris dans un mouvement bien rapide à mon gré : il y perdait tout son charme languissant. Mais c'est surtout l'interprétation de l'andante varié qui me parut discutable. D'abord le thème ne fut pas présenté assez simplement : le *vibrato* n'était pas ici à sa place et l'opposition que marque si bien le *Quatuor Capet* entre le détaché des six premières mesures et le lié des deux dernières, était à peine indiqué. Les variations furent exécutées d'une façon brillante mais avec trop de recherche de l'effet dans les chutes de phrase. Le deuxième violon jouait un peu haut dans la troisième variation. Dans la quatrième, le mouvement ne fut pas tenu ; le premier violon pressait et semblait vouloir se débarrasser bien vite d'une variation trop peu ornée de traits. La cinquième variation, un peu arrachée et menée trop rapidement, manqua de grandeur. En revanche, la finale fut excellent. — M. Bourgeois dit après cela trois airs d'*Orfeo* en véritable artiste. M. André Salomon exécuta *Prélude, Aria et Finale* très correctement, mais sans charme, sans émotion, avec des sonorités bien sèches. Pourquoi cette rapidité dans la terminaison du trille à la fin majestueuse du prélude ? Pourquoi les deux mains frappent-elles si souvent les accords l'une après l'autre, même quand il n'y a pas d'écarts gênants ? Dans l'*Aria*, toute la dernière page, si mystérieuse et si poétique, fut jouée beaucoup trop fort. Du reste le public de « la Trompette » n'aime pas cette musique : « Que c'est ennuyeux, ce morceau ! » disaient mes voisins, et ils n'avaient pas l'air de le connaître. J'espère que ce n'est pas la première fois qu'on le joue devant les « Tubicoles ».

Il ne me reste plus de place pour parler de bien d'autres séances intéressantes qui ont eu lieu ces temps derniers. Je n'ai su que *Mme Landowska* donnait un concert que le lendemain de la séance. On m'a dit qu'il avait été très réussi : j'en suis certain et j'aurais été heureux d'applaudir, une fois de plus, au piano et au clavecin, le talent si souple, si délicat, si exquis de notre érudite collègue. On m'a dit aussi le plus grand bien du concert de harpe chromatique qui a eu lieu le 2 avril chez Pleyel, et dans lequel *Mlle Jeanne Dalliez* a fait entendre des pièces de Rameau : ces pièces sont celles que Rameau a publiées en trio sous le titre de *Pièces en Concert* mais dont il existe à la Bibliothèque Nationale (en manuscrit) des parties pour quin-

tette à cordes et harpe; ces parties sont contemporaines de Rameau, et on les a copiées pour l'exécution du 2 avril. Je veux au moins signaler les séances qu'organise au *Lyceum Mlle Delhez*, les *Auditions modernes* instituées par M. Paul Oberdærffer qui nous fait entendre tant d'œuvres nouvelles, les séances historiques du *Quatuor Lejeune*, et celles de M. Charles Bouvet. J'aurais voulu également assister aux Récitals de Mme Panthès et aux deux concerts de M. Jacques Thibaud. Mais il faut bien se réserver quelques soirées de silence, si l'on ne veut pas étouffer complètement en soi la faculté précieuse de juger.

PAUL LANDORMY.



LA SAISON D'OPÉRAS ET BALLETS RUSSES

Une nouvelle et importante saison de représentations lyriques russes, suite et conséquence des beaux festivals qui révélèrent, il y a un an tout juste, *Boris Godounow* aux Parisiens, commencera mercredi prochain, 19 mai, au théâtre du Châtelet, grâce à l'infatigable initiative de M. Serge de Diaghilew qu'entoureront tous ses collaborateurs de l'an dernier.

Cette saison, dont le programme est aussi attrayant que copieux, sera consacrée non seulement à l'opéra, mais au ballet; et ce n'en sera pas la moindre attraction que la présence de ces incomparables danseurs et danseuses solistes, comme de tout le corps de ballet des théâtres russes.

On sait à quel point l'art de la danse est aujourd'hui négligé en France comme dans presque tous les autres pays. Et ce sera une véritable révélation que le style, la virtuosité, l'unité parfaite de ce ballet russe. En Russie, en effet, la grande tradition de l'époque classique a été scrupuleusement conservée grâce aux écoles impériales de danse où les élèves entrent fort jeunes et restent internes durant plusieurs années, ne sortant qu'une fois leur éducation technique parachevée, pour être placés selon leurs aptitudes dans les théâtres impériaux. L'intelligente et rigoureuse discipline, dont on peut apprécier les effets en voyant à quel degré de perfection les chœurs qui jouèrent dans *Boris Godounow* étaient parvenus, fait là aussi son œuvre, et aujourd'hui, les ballets russes ne craignent aucune rivalité.

Outre la danse classique de caractère traditionnel, les « pointes », les « fouettés », régal des spécialistes, on goûtera le résultat des préoccupations toutes modernes d'harmonie et de plastique qui guident aujourd'hui certains artistes de la danse, comme le maître de ballet Michel Fokine et les metteurs en scène de plusieurs œuvres récentes, telles que le *Pavillon d'Armide* de M. Tchérépnine; et enfin les danses orientales au caractère si particulier, comme celles dont la musique au quatrième acte du *Prince Igor* est déjà populaire en France, comme les *Danses Persanes* de la *Khovanchtchina* de Moussorgsky, la *Lesghinka* de Rousslâne et *Ludmila*, les danses nationales russes, Hopak, Trépak, Kosatchok, etc.

Les danseurs et danseuses sont les meilleurs des troupes de St-Pétersbourg et de Moscou: les fameuses ballerines Pavlova, Karsavina, Féxorova, Baldina, les premières danseuses Smirnova et Alexandra Feodorova, MM. Ni-

jinsky, Morakine, Koslow, Bolm, Monakhow, M. Fokine, maître de ballet, etc. Quatre ballets de genres différents seront exécutés : le *Pavillon d'Armide*, *Cléopâtre*, *Les Sylphides* et *Le Festin*, ce dernier uniquement composé de danses slaves ou orientales.

La troupe d'opéra comprend, outre MM. Chaliapine, Smirnow, Kastorsky, Charonow et Mme Pétrenks qui furent parmi les protagonistes de *Boris Godounow*, Mme Félia Litvinne, Mme Lipkovska, un soprano dont on dit merveilles, et le ténor Damaew qui vient de faire en Russie d'éclatants débuts.

La *Pskovitaine* (ou *Ivan le Terrible*) de Rimsky-Korsakow, le premier acte de *Rousslâne et Ludmila* de Glinka et l'acte polovtsien du *Prince Igor* de Borodine sont inscrits au programme des représentations.

Le choix du premier opéra de Rimsky-Korsakow et à coup sûr du plus dramatique est heureux non seulement pour l'intérêt scénique de l'œuvre (Chaliapine et les fameux chœurs moscovites y jouèrent des rôles considérables), mais aussi pour sa valeur musicale : Rimsky-Korsakow s'est attaché là à composer une partition sobrement dramatique et imbue de cet esprit réaliste que l'on admire chez Dargomyjski comme chez Moussorgski dont il était, à l'époque où il écrivait sa *Pskovitaine*, le camarade de tous les instants. On peut la considérer comme une des plus significatives qu'il ait produites.

Inutile d'insister sur l'intérêt de l'acte du *Prince Igor* qui comprend les magnifiques *danses polovtsiennes*. Quant à *Rousslâne et Ludmila*, il convient de se réjouir tout particulièrement de cette occasion d'en connaître à la scène le premier acte déjà exécuté avec succès aux Concerts Historiques Russes que M. de Diaghilew organisa il y a deux ans. *Rousselâne et Ludmila*, une des œuvres russes les moins connues en France, est un complet chef-d'œuvre qui fut et reste l'évangile musical de la Russie entière, riche de musique fraîche, généreuse et originale, et qui mériterait de figurer à tous les répertoires, en bonne place parmi les classiques, à côté du *Freischütz* de Weber auquel elle s'apparente à plus d'un égard.

Ce compréhensif programme remportera certainement tout le succès qu'il mérite, un succès égal à celui de *Boris Godounow* l'an dernier.

M. D. C.



LETTRE DE LYON

La saison musicale de Lyon, qui vient de prendre fin, a été fructueuse en bons résultats. Je ne puis parler ici en détail de tous les concerts de cet hiver, mais voici les grandes lignes des programmes les plus intéressants qui donnent un aperçu des efforts considérables émanant de diverses initiatives pour la cause du Grand Art.

La *Société des Grands Concerts* a donné neuf séances d'abonnement, deux auditions populaires à prix réduits, et un concert pour l'inauguration officielle de la Stalle Rameau. La neuvième symphonie avec chœurs, de Beethoven, figurait à la première soirée ; une nouvelle exécution en a été donnée à la dernière, et sous la direction de M. Witkowski, le chef-d'œuvre du maître de Bonn fut très heureusement mis en valeur.

D'une façon générale, du reste, M. Witkowski, en musicien profond, en artiste sincère, a apporté tous ses soins à l'interprétation des programmes, composés, comme on va le voir, avec grand éclectisme.

On a entendu les symphonies de Lalo, de César Franck, de Saint-Saëns, (*ut* mineur, avec orgue), de Chausson (*si b*), de Magnard (n° 3) et de Witkowski.

Cette revue de la symphonie française contemporaine était entourée des *Fêtes d'Hébé* (fragments avec chœurs) de Rameau, de la *cantate* « Wachet auf » de Bach, des ouvertures d'*Iphigénie en Aulide*, de Gluck, de l'*Enlèvement au sérail*, de Mozart, de la *Grotte de Fingal*, de Mendelssohn, de la *Fiancée de Messine*, de Schumann, et du *Roi Lear*, de Savard; des *Souvenirs*, et de *Wallenstein*, de d'Indy; des 6° et 8° *Béatitudes*, de Franck; de la *Mort d'Yseult*, et de l'*Enchantement du Vendredi Saint*, de Wagner; des *Nuages* et de l'*Après-midi d'un Faune*, de Debussy; du *Requiem*, de Mozart; du *Chant de l'Avent*, de Schumann, etc.

Parmi les principaux virtuoses engagés, je cite: Mlle Selva, pianiste (*Rapsodie basque*, de Borde, *Forlane*, de Chausson, *Fugue*, de Castillon, etc.), M. Risler (concerto en *sol*, de Beethoven, et *Poème symphonique*, de Pier-né), M. Thibaud, violoniste (concertos en *mi* de Bach, et en *ré* de Beethoven), M. Hekking, violoncelliste (concerto de Lalo). Parmi les chanteurs: MM. Plamondon, Frœlich, Mary, Reder; Mmes E. Blanc, Debogis, etc.

L'inauguration du grand orgue a été faite par M. Guilmant dont on connaît le grand talent. L'instrument n'a pas toutes les qualités d'un *orgue de concert*; pour employer les termes techniques, il manque un peu de *rondeur* dans les jeux de fond, de *finesse* dans les jeux de détail, et ses grandes anches sont *embouchées* comme pour un orgue d'église où un grand volume de sonorité est nécessaire.

M. Guilmant a tiré le meilleur parti possible de l'orgue de la Salle Rameau, mais M. Fleuret, à qui il fut confié plusieurs fois, parvint rarement à le rendre agréable pour l'oreille des auditeurs.

Quant à la Salle Rameau elle-même (pourquoi lui avoir donné le nom de Rameau, alors que nous avons eu au XVIII^e siècle de grands musiciens *vraiment lyonnais* comme Leclair, Marchand, etc.?), elle ne satisfait pas complètement les amateurs. Si l'acoustique est assez bonne, les lignes architecturales manquent d'esthétique, les dégagements sont insuffisants, et la capacité totale est trop restreinte pour les exécutants comme pour le public.

Dans le domaine de la musique de chambre, les séances de la Société *Pro Arte* (pourtant intéressantes) n'eurent qu'une vie éphémère. En revanche, furent suivis avec assiduité les trois concerts piano et violoncelle de Mme Yrigoyti avec M. Tett (sonates de Bach, d'Hændel, de Beethoven, Guy Ropartz, Saint-Saëns, Strauss, Grieg, Brahms et Bernard); les trois concerts du violoniste Rinuccini avec les pianistes E. Trillat et Delausnay (sonates de Mozart, Schumann, Witkowski, Dumas, Moor et Lazzari); les trois séances données pour la neuvième année par MM. Amédée et Maurice Reuchsel, Bay et A. Ticier (la première consacrée à la musique ancienne avec clavecin, quinton, viole d'amour et viole de gambe, la deuxième à Mendelssohn, la troisième à des œuvres modernes exécutées pour la première fois à Lyon et parmi lesquelles il faut mentionner le quatuor en *la* mineur de Th. Dubois, le

trio de Léo Sachs, et le beau concertstück pour violon de Maurice Reuchsel); enfin les récitals du pianiste Boucherle. Les autres séances de musique de chambre avec le concours d'artistes de passage (Boucherit, Ysaye, Pugno, Diémer) ont eu aussi du succès.

Au Grand Théâtre, il a été donné 163 représentations. Parmi les nouveautés: *Salomé*, de M. Mariotte (partition écrite avec de l'ingéniosité harmonique sur le même livret que la *Salomé* de Strauss), le *Prêcheur de Saint-Othmar*, de Kienzl, *Ariane*, de Massenet, la *Glaneuse*, de Fourdrain, et le *Vaisseau Fantôme*, de Wagner. Dans les reprises: *Louise*, *Carmen*, *Samson et Dalila*, *Manon*, *Lohengrin*, *Werther* et *Pelléas et Mélisande*.

L'ensemble de la troupe lyrique était assez homogène et comprenait quelques artistes de valeur, comme Mmes Claessens, Landouzy, César, de Mailly, MM. Swolfs, Grillère, Gaidan et Geyre. L'orchestre, sous la baguette de M. Ph. Flon, était à la hauteur de sa vieille réputation remontant à Georges Hainlt et à Luigini.

Ces quelques lignes montrent que le culte de la belle musique est fort en honneur à Lyon. Peu de villes de province peuvent rivaliser avec la nôtre.

S. D.



Lettre de Hollande

Notre saison théâtrale est en pleine activité. La célèbre cantatrice italienne, Mme Gemma Bellincioni, obtient partout un succès d'enthousiasme et ses représentations se donnent devant des salles absolument bondées. La grande artiste s'est fait entendre avec un succès hors ligne dans la *Tosca* de Puccini, *Thaïs* de Massenet et *Carmen* de Bizet. Elle doit nous quitter hélas pour le moment, en nous promettant de revenir la saison prochaine. Le Théâtre Royal Français nous a donné une première représentation de *Fédora* de Giordano avec Mme Simone d'Arnaud dans le rôle principal, en nous promettant la *Statue* de Reyer, *Henri VIII* de Saint-Saëns, *Madame Butterfly* de Puccini, *Les Pêcheurs de Saint-Jean* de Widor, *Les Armaillis* de Doret, *Thérèse* de Massenet, *Théodora* de Xavier Leroux et *Le Clos* de Silvez. Les représentations de Mme Sigrid Arnoldson ont eu lieu dernièrement comme toujours devant un public d'élite et avec un succès hors ligne. Son succès annuel s'est augmenté par les représentations de *Manon* de Massenet, dont elle a détaillé le rôle principal avec ce talent qui caractérise la grande artiste. On la revoit toujours avec un nouveau plaisir et elle reste toujours en Hollande l'enfant chéri du public.

Les concerts Mengelberg continuent à rester les clous musicaux de notre saison de concerts, et un public aussi nombreux que distingué ne cesse d'assister à ces belles auditions. A un des derniers concerts, on a donné avec un grand succès une fort belle exécution de la *Rhapsodie* de Brahms avec le concours de notre contralto Mme de Haan-Manifarges et de la Société Chorale Royale Cécilia sous la direction de M. Henri Völlmar. La

belle œuvre de Brahms, fort bien exécutée sous la direction de Mengelberg, a donné lieu à des manifestations enthousiastes. Le prochain concert sera entièrement consacré à Mendelssohn avec la jeune violoniste Mlle Stefi Geyer comme soliste, qui jouera un concerto du maître. Parmi les solistes des autres concerts dirigés par Mengelberg, citons en premier lieu l'éminent pianiste Rachmaninoff, le célèbre violoniste Fritz Kreisler, le baryton wagnérien van Rooy, la charmante violoniste Elsie Playfair et la chanteuse Elena Gerhardt.

L'Opera-Vereeniging d'Amsterdam vient de donner, de même que l'année dernière, sous la direction de M. Hildebrandt de Mannheim, des représentations d'opéras allemands, tels que *Tiefland* d'Eugène d'Albert et le *Mariage de Figaro* de Mozart.

Les concerts de la Société de Diligentia ont aussi repris leur cours, bien qu'ayant perdu une grande popularité et un grand nombre de souscripteurs, depuis le remplacement de Willem Mengelberg comme directeur, par Henri Viotta; l'affluence continuelle de solistes de tout premier ordre ne suffit même pas à remplir la salle de concerts; on dit même qu'il y a treize cents souscripteurs de moins sur la liste d'abonnements, que l'année dernière. Parmi les chanteurs qui se sont fait entendre à ces concerts, il faut citer en première ligne la célèbre cantatrice néerlandaise Mme Julia Culp et l'éminent ténor parisien M. Emile Cazeneuve; parmi les violonistes Mlle Stefi Geyer et M. Sebald; puis le pianiste parisien M. Risler et le violoncelliste Anton Stebbing, et en fait de déclamation le récitant M. Albert Vogel.

La Société pour l'Encouragement de l'Art Musical nous a fait entendre pour son premier concert l'oratorio *La Création*, de Haydn, avec le Residentie-Orchestre sous la direction d'Anton Verhey de Rotterdam, et comme solistes avec le concours de Mlle Filia Still, et de MM. Thomas Denys et Walter van Son. L'exécution de la *Création* a eu un beau succès, qui est monté souvent jusqu'à l'enthousiasme.

Le Residentie-Orchestre nous a donné deux concerts populaires sous la direction de Henri Viotta, mais cet orchestre n'a pas encore dit son dernier mot.

Clôtons cette correspondance par l'annonce du succès obtenu par le drame lyrique *Die Versunkene Gloche*, de Heinrich Zöllner, représenté dans plusieurs villes par une troupe allemande, sous la direction du compositeur.

NEMO.



Lettre de Bruxelles

EDGARD TINEL

Edgard Tinel est né en 1854, à Sinaï, petit village de la Flandre orientale. Sa vocation s'affirma dès l'enfance. Son père, instituteur et organiste, prit le premier soin de son éducation musicale.

Il fut ensuite élève du Conservatoire de Bruxelles, alors sous la direction de Fétis. A quatorze ans, il donne des leçons de piano. En 1872 et 73,

remporte les premiers prix de virtuosité ; en 1877, il obtient le prix de Rome, avec *Klokke-Roeland*.

Ces succès marquent les premiers pas vers la gloire future, mais ne lui apportent pas la fortune, ni même l'aisance. On le voit obligé, pour vivre et pour créer, de jouer, tous les soirs, en la baraque d'un bateleur.

Si je note ce détail de la jeunesse laborieuse du compositeur, c'est qu'il révèle un premier caractère de sa personnalité : à savoir, l'énergie, la ténacité persévérante, trait naturel au « génie » — fatal, comme on l'a dit.

A cette période de sa vie, l'artiste consacre la grande part de son activité et de son temps à l'étude aride des *classiques*. Il compose, d'autre part, et peu à peu, prend possession de son talent. Son inspiration s'oriente, s'élève et se vigoris.

Il met la main aux premiers grands ouvrages dont s'est illustré son nom. Vers 1884, il est atteint d'une affection grave, dont le traitement exige une dangereuse opération. En 1885, au moment même, où il entame *Franciscus*, il se sent repris de son mal : l'opération est à refaire. Mais le musicien trouve, dans sa foi lumineuse, la force de vaincre la douleur ; il achève l'œuvre commencée et, le dernier accord tracé, un *Te Deum* de gratitude, cri sublime, s'exhale de son cœur.

Il faut, ici encore, noter un trait d'histoire coutumière. Ces pages n'ont point trouvé, tout d'abord, d'éditeur. Tinel s'est, à ses débuts, comme ses frères en la Beauté, heurté à l'incompréhensivité des trafiquants de l'art. Il est vrai que l'indifférence bientôt fit place à l'empressement, après le triomphal succès de *Franciscus* en Allemagne, en Belgique, en Autriche, en Hollande, en Angleterre, et jusque par delà l'Atlantique.

On le voit, par la succincte biographie qui précède, Edgard Tinel a connu l'âpre lutte qui, prématurément, courbe les épaules, blanchit les cheveux et met, aux lèvres, l'indéfectible pli d'amertume et de souffrance. A présent, sa gloire rayonne d'un infrangible éclat ; son œuvre a connu les meilleures sympathies et les plus belles heures, aux communions des foules frémissantes ; sa carrière est couronnée d'honneurs, mais le nouveau directeur du Conservatoire de Bruxelles ne semble pas devoir oublier les années difficiles d'obscur et bon combat.

Un simple fait, au principe de sa carrière, témoigne des convictions chrétiennes du musicien. Au moment d'entrer en loge, en 1877, pour le concours de Rome, le jeune artiste n'emporta qu'un livre — et ce livre était *L'Imitation de Jésus-Christ*.

D'autre part le titre même des principaux ouvrages de M. Tinel dénonce l'apostolat : *Saint Franciscus*, *Sainte Godelieve*, *Sainte Catherine*.

Saint Franciscus, c'est la vie du « poverillo » d'Assise, « frère des fleurs et des oiseaux », « sublime insensé » comme disait Montalembert.

L'œuvre se divise en trois parties : 1° La vie de François dans le monde, son renoncement ; 2° Sa vie religieuse ; 3° Sa mort et glorification. Retenons les pages essentielles de cette partition qui commença, comme je l'ai dit, la célébrité du compositeur : « La ballade et le chant de la Pauvreté », l'ouverture symphonique de la deuxième partie, le cantique au Soleil, la mort du Saint, les chœurs.

Tout cela d'une orchestration large et pleine, aux sonorités de bronze, dans un style égal d'ampleur et de noblesse, en déploiement fastueux de couleurs, — grandiose toujours, d'un développement orchestral aux vastes arabesques, — enthousiaste, sincère.

Tinel a la vision d'un moine austère, parmi la paix claustrale d'une Foi hautaine, que visite une lumière de vitrail.

Le libretto de *Sainte Godelieve* présente moins d'intérêt. Mais la musique est d'une inspiration riche, et variée. Avec aisance et maîtrise, le musicien manie les ensembles, soutient les masses vocales.

« Le chœur des guerriers », au premier acte, est d'une allure martiale et vigoureuse. « Le chœur des pauvres », au deuxième acte, d'une admirable sérénité d'accent; enfin, il faut noter la « Glorification de l'héroïne », ample déploiement de toutes les forces orchestrales et chorales.

Les mélodies sont d'un dessin toujours pur, et d'expression supérieure. L'harmonie est sobre, large, savante, sans recherche de thèmes spéciaux, résolument classique.

Katharina (Sainte Catherine d'Alexandrie), représentée pour la première fois — ce 27 février — à la Monnaie, continue ces conceptions et ces tendances. C'est toujours la même forme classique qu'affectionne M. Tinel, la même harmonie sobre, bellement sonore, la même inspiration religieuse, la même prédominance des chœurs, savamment dirigés, d'une admirable écriture.

Le sujet est tiré d'une des plus belles légendes chrétiennes.

Le premier acte nous montre la princesse en son palais, rêveuse, indifférente aux sollicitations de ses compagnes et de ses adulateurs. Une vision et l'anachorète Anatias lui disent sa divine mission.

Elle va proclamer sa foi devant l'empereur Maximin, dans le temple de Sérapis, où le peuple sacrifie aux faux dieux. Sa parole convertit les sages et la cour elle-même. Emprisonnée et vouée au supplice, sa mort édifiante suscite des miracles. — Et elle s'élève vers les cieux, aux hymnes de triomphe des chrétiens. Le chœur initial, avec son accompagnement en triolets, l'air de Catherine, et le final du premier acte, « la fête païenne », « les louanges des chrétiens parmi les cris de mort de la foule », d'un grand effet dramatique, « la poétique scène du cachot », d'où l'on entend les voix célestes, « l'imprécation sauvage de Maximin: O dieux ingrats », d'une fouguese inspiration passionnée, et l'apothéose terminale, sont pages d'une transcendantale beauté.

Cette dernière œuvre, comme ses aînées, tient autant de l'oratorio que du drame. — On peut certes reprocher à l'auteur l'archaïsme de ses moyens — à une époque d'innovations audacieuses et d'impressionnisme. Mais, l'immortel Beethoven n'a pas connu les subtilités de notre ère, et pourtant... M. Tinel a le grand souffle; *Saint Franciscus*, *Sainte Godelieve* et *Sainte Catherine* forment une trilogie qui restera l'un des plus purs monuments de la musique sacrée.

Une nature exceptionnellement bien douée, une belle élévation de pensée, une science étendue et de labeur opiniâtre: telles sont les qualités maîtresses d'Edgard Tinel.

Comme je le disais dans une chronique précédente, son œuvre est

empreinte d'un mysticisme fervent et noble. — En notre siècle de matérialisme sensuel, et d'attristante banalité, il sut, en véritable prêtre laïque, faire œuvre spirituelle et religieuse. Peu nous importe sa croyance.

Il a trouvé sa forme d'art, alliant à la rigoureuse exactitude des mathématiques formules harmoniques, la nouveauté de son sentiment. Hanté par la mémoire austère et dominatrice, au loin des âges non encore révolus, du grand Jean-Sébastien Bach, il a pour ainsi dire rendu son style à la musique rituelle liturgique. Il a modifié l'oratorio.

Mais la fréquentation de l'immortel maître allemand, l'étude quotidienne des grands contrapuntistes de l'école polyphonique n'ont pas enlevé, à l'artiste, l'originalité de conception et d'idée.

Saint Franciscus, Sainte Godelieve et Sainte Catherine ont des accents personnels passionnés, qui en produisent l'action dramatique. Ils se différencient du vieil oratorio dont le fond était le récitatif, en ce sens que les longs récits sont remplacés par des mélodies — et c'est l'innovation même de Tinel, disciple de Hændel et de Bach, d'avoir mis en valeur, sur l'antique formule de l'école de Néri, les ressources plus modernes, y compris le *leit-motiv* lui-même des wagnériens.

La messe à N.-D. de Lourdes, les *Te Deum*, et les motets à la Vierge s'apparentent plus directement à la musique ecclésiastique, — tout en gardant néanmoins la note originale commune aux compositions de l'auteur.

Sous l'évidente — et ma foi ! des meilleures — influence de Bach, M. Edgard Tinel a poursuivi la réforme du style musical religieux. En dehors de la manière, son œuvre est vouée au respect et à l'admiration de l'avenir, parce qu'elle est l'expression d'une âme grande au saint-office de la Beauté !

Edgard Tinel ne nous apparaît donc pas seulement la première personnalité musicale officielle de Belgique. Nous inscrivons son nom à côté des Paul Dukas, des Richard Strauss, des Paul Gilson, etc..., dans l'histoire de la musique elle-même, comme celui d'une figure d'avant-plan en la période transitoire — Wagner à Debussy — qui est notre moment.

RENÉ LYN.

1^{er} mars 1909.





REVUE DE LA PRESSE



Charbonnel a donné dans le *Mercure de France* du 15 février 1909 un intéressant article sur *La Musique et la Renaissance de l'Inconscient*. M. Charbonnel est un disciple de M. Bazaillas, on le voit clairement à le lire ; mais son article est intéressant, pour le littéraire comme pour le curieux de musique. M. Charbonnel ne manque pas d'une certaine réflexion philosophique. Peut-être le reste lui viendra-t-il par surcroît.

Deux concertos pour violon de Haydn, demeurés pendant cent quarante ans ensevelis parmi des copies manuscrites entassées dans un local faisant partie des magasins de la maison Breitkopf et Härtel de Leipzig, viennent d'être découverts. On connaissait leur existence, mais on les croyait perdus sans retour. L'un est en *ut* majeur, l'autre en *sol* majeur. Ils ont été composés entre les années 1766 et 1769, pour Luigi Tomasini, premier violon de la chapelle du prince Esterhazy. (*Le Ménestrel* du 27 février).

Il vient de disparaître, dans les premiers mois de cette année, deux périodiques qui ont une place dans l'histoire de la musique. Nous voulons parler de la *Neue Zeitschrift für Musik*, fondée en 1834 par Robert Schumann pour combattre les Philistins et pour s'opposer aux « formules démodées qui entravent l'essor de l'art et favorisent l'affadissement du goût », et du *Musikalisches Wochenblatt*, dont E.-W. Fritzsche, l'éditeur des écrits de Richard Wagner, avait fait, dès 1870, un journal d'avant-garde auquel les articles de M. Wilhelm Tappert donnaient une saveur toute particulière.

Dans *Musica* (Rome) du 21 février, un article de M. Guido Podrecca sur *Les Idées Politiques de Wagner et de Beethoven* (sic) et dans le numéro du 28 février un article de M. Giovanni Tebaldini sur *La Pensée sociale de Wagner et de Beethoven* (resic).

M. Arthur Pougin donne dans *Le Ménestrel* du 20 février la liste des titulaires des différents fauteuils de la section de composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts. La voici :

Fauteuil n° 1. — Méhul, nommé par le Directoire (1795); — Boieldieu (1817); — Reicha (1834); — F. Halévy (1836); — Halévy devint hors classe en 1854, ayant été élu secrétaire perpétuel de l'Académie, et son fauteuil fut déclaré vacant; — Clapisson (1854); — Gounod (1866); — Théodore Dubois (1893).

Fauteuil n° 2. — Molé, acteur, nommé par le Directoire (1795); — Cherubini, nommé par ordonnance royale (1816); — Onslow (1848); — Henri Reber (1853); — Saint-Saëns (1881).

Fauteuil n° 3. — Gossec (1795). — Auber (1829); — Victor Massé (1871); — Léo Delibes (1884); — Ernest Guiraud (1891); — Paladilhe (1892).

Fauteuil n° 4. — Grétry (1795); — Monsigny (1813); — Catel (1817); — Paër (1831); — Spontini (1839); — Ambroise Thomas (1851); — Charles Lenepveu (1896).

Fauteuil n° 5. — Prévile, acteur (1795); s'éloignant de Paris dans le cours de la même année, devient associé non résidant; — Grandmesnil, acteur, élu en remplacement de Prévile (1795); — Berton, nommé par ordonnance royale (1816); — Adolphe Adam (1844); — Hector Berlioz (1856); — Félicien David (1869); — Ernest Reyer (1876).

Fauteuil n° 6. — Monvel, acteur (1795); — Lesueur, nommé par ordonnance royale (1816); — Carafa (1837); — François Bazin (1873); — Massenet (1878).

L'on sait que M. Fauré vient de succéder à Reyer.

M. Arthur Pougin étudie dans *Le Ménestrel* du 20 février la mise en scène à l'Opéra en 1766, d'après la mise en scène de la *Sylvie* de Laujon.

M. Rutland Broughton a publié dans les derniers numéros du *Musical Standard* une série d'études que je recommande aux traducteurs. Cela est intitulé *Mind in Music*, et nous n'avons rien de semblable dans notre littérature musicologique. (Admirez la sonorité de *Musicologique*!)

Dans *The Musical Times* du 1^{er} mars, un article biographique sur le compositeur S. Coleridge-Taylor, suivi du catalogue de ses œuvres.

Dans le *Monthly Musical Record* (derniers numéros) articles sur Verdi, bons et charitables. Le 1^{er} mars, note sur *Les Caractéristiques de la Mélodie Anglaise* (étrange, évidemment, disait Paphnuce!)

On s'est demandé parfois d'où vient le nom de Bartholdy, ajouté à celui de Mendelssohn. Une lettre, inédite jusqu'ici, paraît-il, vient d'être publiée dans le *Daily Telegraph* et fournit quelques détails à ajouter à ce que l'on savait. Elle est adressée par Abraham Mendelssohn à son fils Félix et avait été communiquée à M. Joseph Bennett par le petit-fils du compositeur, M. Albrecht Mendelssohn-Bartholdy, professeur de droit à Wurtzbourg. Cette lettre fut écrite pendant la première visite de Mendelssohn à Londres. Abraham Mendelssohn s'étant aperçu que son fils Félix se faisait appeler simplement Mendelssohn, voulut lui expliquer pour quels motifs il avait adopté le nom de Bartholdy. Il lui fit connaître que son grand-père à lui s'appelait Mendel-Dessau, mais que son père changea ce nom en celui de Mendelssohn

(fils de Mendel), afin de rompre plus facilement avec son passé d'affaires, et de se libérer de ses relations avec les vieilles sociétés israélites. Il ajoutait que cela ayant réussi comme il l'avait espéré, lui-même se rendit compte que sa foi en la religion de ses ancêtres allait en diminuant et se résolut à changer de croyances et à faire élever sa famille selon les préceptes du christianisme ; qu'enfin, pour donner plus de portée à la nouvelle orientation de sa vie, il avait désiré faire oublier le nom de Mendelssohn et l'avait remplacé par celui de Bartholdy que portait son beau-frère. — On peut penser qu'Abraham Mendelssohn se sentit un peu gêné quand il s'aperçut que son fils ne partageait pas entièrement sa manière de voir ; il lui écrivit : « Avec une prévoyance minutieuse j'ai fait imprimer tes cartes de visite à Paris, à l'époque où tu étais à la veille de paraître en public et de te faire un nom ; elles portaient : *Félix M. Bartholdy*. Tu ne parus pas vouloir entrer dans mes vues et alors je me montrai faible et n'insistai pas. J'espère maintenant que la présente lettre n'arrivera pas trop tard. Tu ne peux, tu ne dois pas t'appeler Félix Mendelssohn. D'un autre côté, Félix Mendelssohn-Bartholdy est trop long et ne saurait servir à l'usage quotidien. Tu dois donc choisir le nom Félix Bartholdy ». En fait, Mendelssohn ne se rendit point à ces raisons. Il était né artiste et les questions commerciales, déterminantes pour son père, n'avaient aucun empire sur lui. Néanmoins, par devoir filial et par affection, il usa d'un compromis. Sur ses compositions, et lorsqu'il donnait une signature, il prit le nom entier de Félix Mendelssohn-Bartholdy, mais il resta Félix Mendelssohn pour les relations courantes de la vie. Son talent et ses succès ennoblirent bientôt le vieux nom qu'avait pris son arrière-grand-père et lui conquérèrent une célébrité. La statue qui a été érigée au maître à Leipzig, devant la façade du Gewandhaus, porte ces simples mots disposés ainsi :

FÉLIX MENDELSSOHN
BARTHOLDY.

Le Musée Richard Wagner, à Eisenach, vient de se rendre acquéreur de la lettre suivante adressée, le 20 juin 1842, par le compositeur au docteur Gustave Kleman :

Monsieur, recevez mes meilleurs remerciements pour votre aimable accueil et pour l'intérêt que vous témoignez à mon faible talent. J'en ai été d'autant plus heureux que vous manifestez cet intérêt à propos d'un de mes ouvrages, *le Hollandais volant*, qui jusqu'ici a été incomparablement moins heureux, du moins près du public de Dresde, que mon *Anneau*, si brillant, il est vrai, bien qu'il y ait dans cette œuvre une originalité artistique plus haute ; mais ce n'est pas là ce qui réussit à satisfaire la grande masse.

J'aurais bien désiré pouvoir m'entretenir de vive voix avec vous du vrai motif qui a provoqué votre aimable communication ; mais comme je suis actuellement accaparé par le service le plus rebutant, il m'a été réellement impossible de vous rendre visite, et je suis obligé de vous donner brièvement une réponse par écrit.

Ma méthode de production dramatique, d'après laquelle je compose non seulement une musique, mais encore un drame musical tout entier, m'est devenue actuellement si naturelle, que non seulement je n'ai absolument pas pu me faire à l'idée de mettre en musique un poème dramatique étranger, mais que je reconnais pour l'avenir toute

l'importance de ce que je pourrai faire ainsi. J'ai acquis l'intime conviction que si en face des espèces d'opéras de notre temps doit s'élever encore une forme d'art, cela ne pourra se faire que dans l'union d'une seule et même personne du poète et du musicien.

Avec l'ancienne méthode, vous n'obtiendrez jamais, même dans le cas le plus favorable, ou qu'une bonne musique ou qu'un bon poème, mais jamais un vrai drame musical; de même qu'il m'est impossible de comprendre comment deux artistes produiraient une œuvre d'art. Dans le fait que j'ai conçu un sujet, qui n'est venu qu'à moi seul, que je le traite de telle façon que je ne puis plus distinguer moi-même où le poète travaille et où travaille le musicien, dans le fait qu'enfin j'achève mon œuvre sur les paroles et en tonalités qui m'étaient vaguement apparues à l'origine, ma puissance de production et surtout de production musicale trouve son fondement.

De plus, je suis si richement pourvu de projets pour l'avenir, qu'étant donné la perte de temps que coûte la composition d'un opéra, j'ai à craindre d'être obligé d'emporter avec moi dans la tombe maint projet non exécuté.

Que l'honorable poétesse, au nom de laquelle vous m'avez sollicité, veuille donc bien, au nom du ciel, ne pas considérer comme une marque de mépris de ma part le fait d'avoir repoussé d'emblée sa proposition si flatteuse.

Je trouverai, bientôt, j'espère, l'occasion de justifier de vive voix ma réponse à ce sujet. Dans cet espoir, je vous adresse, avec mes remerciements les plus cordiaux pour votre grande amitié, l'expression de mes sentiments fidèlement dévoués.

RICHARD WAGNER.

Dresde, 20 juin 1842.

Excusez, je vous prie, le *post-scriptum*: Hiller cherche un texte; l'honorable poétesse serait-elle disposée à se mettre en rapport avec lui?

Voici, d'après les journaux italiens, la liste des œuvres lyriques nouvelles qui ont été représentées sur les théâtres italiens au cours de l'année 1908, telle que la publie *Le Ménestrel* du 6 février:

1. *Un Colpo di fortuna*, opérette, de M. G.-B. Pollini (Sienne, janvier). — 2. *Il Monumento al Perugino*, opéra en 3 actes de M. Gaetano Tei (Pérouse, 8 février). — 3. *La Pupilla*, comédie musicale en 2 actes, de M. Giuseppe Mancini (Rome, à l'Association de la presse, 11 février). — 4. *L'Arrivo del Prefetto*, vaudeville, de M. Livibella (Macerata, 13 février). — 5. *Terra promessa*, poème lyrique en 3 parties, de M. Arrigo Pedrello (Crémone, 18 février). — 6. *La Tradita*, opéra en 3 actes, paroles et musique de M. Luigi Camellini (Gênes, Politeama, 19 février). — 7. *Il Saltimbanco*, opérette, de M. Aristide Ferrerio (Bologne, th. Contavalli, 24 février). — 8. *La Principessa*, opéra en 3 actes, de M. Gaetano Capozzi (Turin, th. Victor-Emmanuel, 25 février). — 9. *Ieba*, drame lyrique en un acte, paroles et musique de M. Rodriguez Socas (Milan, th. Dal Verme, 25 février). — 10. *I Goliardi*, scènes lyriques en trois parties, paroles et musique de M. Giovanni Zagari (Mantoue, th. Social, 25 février). — 11. *Eidelberga mia!* opéra en 4 actes, de M. Ubaldo Pacchierotti (Gênes, th. Carlo-Felice, 27 février). — 12. *Ugo e Rambaldo*, opérette, de M. Alfredo Alessio (Arona, 27 février). — 13. *Le Campane*, croquis lyrique en 2 actes, de M. Antonio Corsini (Bari, février). — 14. *Cenerentola*, opérette en 3 actes, de M. Carmelo Costagnino (Bénévent, février). — 15. *Yvon*, opéra en 3 actes, de M. Francesco De Guarnieri (Trévise, th. Social, 1^{er} mars). — 16. *Il Figlio del mare*, scènes lyriques en 3 parties, de M. Giuseppe Cicognani (Venise, th. de la Fenice, 1^{er} mars). — 17. *Rose rose*, drame lyrique en un acte, de M. Edoardo Lebegott (Parme, th. Royal, 5 mars). — 18. *Jocelyn*, opéra en 4 actes, de M. L.-M. Tedeschi (San Remo, Casino, 20 mars). — 19. *Fausta*, opéra en 3 actes, de M. Renzo Bianchi (Florence, th. Verdi,

28 mars). — 20. *Rosa di Macchia*, nouvelle musicale en un acte, de Mme Elisabetta Oddone (Milan, Conservatoire, 29 mars). — 21. *Ester*, opéra en 3 actes, de Jole Gasparini (Gênes, th. Paganini, 4 avril). — 22. *I Clerici Vagantes*, opérette-ballet, de M. Settino Sardo (Messine, th. Victor-Emmanuel, 9 avril). — 23. *Rhea*, opéra en 3 actes, de M. Spiro Samara (Florence, th. Verdi, 11 avril). — 24. *La Violinata*, scènes bohémiennes en 2 parties, de M. Andrea Ferretto (Vicence, th. Verdi, 18 avril). — 25. *Don Chisciotte della Mancia*, opéra-comique en 3 actes, de M. Simone Besi (San Sepolero, 18 avril). — 26. *Fantasma*, scène dramatique, de M. Andrea Ferretto (Vicence, th. Verdi, 24 avril). — 27. *I Decurioni*, opéra-comique en un acte, de M. Luigi Preite (Giovinazzo, 5 mai). — 28. *La Notte di Natale nelle Catacombe di Roma*, cantate, de M. Corrado Barbieri (Rome, Académie de Sainte-Cécile, 5 mai). — 29. *Noemi e Ruth*, opéra biblique en 3 actes, de don Giocondo Fino (Bergame, th. Rubini, 9 mai). — 30. *Maria-Antonietta*, opéra en 3 actes, de M. Giuseppe Galli (Turin, th. Victor-Emmanuel, 12 mai). — 31. *La Vedova*, opéra en un acte, de M. G.-B. Pinna (Naples, th. Mercadante, 4 juin). — 32. *L'Ultima Sera di carnevale*, opérette en 2 actes, de M. Nobèli-Tartiglia (Lucques, juin). — 33. *La Bambola*, opérette, de M. Anselmo Sormani (Pegognaga, juin). — 34. *Amor marinaro*, opéra en un acte, de M. Rodriguez-Socas (Spezia, 14 juillet). — 35. *La Coccarda*, opéra en 2 actes, de M. Santo Santonocito (Venise, th. Malibran, 22 juillet). — 36. *L'Incontesimo*, esquisse lyrique en un acte, de M. G. Spezzaferri (Pesaro, Lycée Rossini, 31 juillet). — 37. *Aurora*, récit dramatique en 4 actes, de M. Ettore Panizza (Buenos-Ayres, th. Colon, 6 septembre). — 38. *Nora*, opéra en 3 actes, de M. Gaetano Luporini (Lucques, 7 septembre). — 39. *Federico Struensee*, opéra en 4 actes (posthume), paroles et musique de Romualdo Marengo (Novi-Ligure, 7 novembre). — 40. *Il Grillo del focolare*, comédie lyrique en 3 actes, de M. Riccardo Zandonai (Turin, Politeama, 20 novembre). — 41. *Aixa*, opéra en 4 actes, de M. Riccardo Bellini (Gênes, Politeama, 28 novembre). — 42. *Fasma*, opéra en 3 actes, de M. Pasquale La Rotella (Milan, th. Dal Verme, 28 novembre). — 43. *Serafina d'Albania*, opéra en 4 actes, de M. Angelo Francesco Cuneo (Turin, th. Victor-Emmanuel, novembre). — 44. *Il Maestro dottore e la sua opera*, opéra-comique en 3 actes, de MM. G. et A. Gessi frères (San Remo, th. du Prince-Amédée, novembre). — 45. *Alba e Tramento*, opéra, de M. Stefano Capalbi (Piombino, décembre).

Je découpe dans un périodique cette note amusante :

Les « communiqués » ou la modestie chez certains musiciens :

La lecture de nos quotidiens nous réserve souvent de très douces joies, surtout si nous nous arrêtons à la rubrique des « Théâtres et Concerts ». La prétention, la suffisance, l'arrivisme qui étouffent la plupart des artistes s'y révèlent avec une « maëstria » qui n'a d'égale que l'indulgence intéressée des administrateurs de ces journaux à recueillir pareilles réclames ; nous glanerons de temps en temps quelques-uns de ces communiqués où l'on sent que l'artiste est bien convaincu du « Connais-toi toi-même »... Pour aujourd'hui, voici quelques échantillons de cette modestie sans limite :

— Jamais chef d'orchestre ne communiqua plus intimement avec la pensée des maîtres qu'il interprète que Pierre Sechiari. Les exécutions admirables qu'il dirige dépassent de beaucoup par leur perfection, leur couleur, leur puissance et en même temps leur charme intense tout ce que nous avons entendu jusqu'à ce jour..

Suit le détail du prochain programme (prix des places, etc.).

— Mlle Geneviève Abadie, l'éminente virtuose, dont nous avons maintes fois loué le grand et rare talent, donnera, le mercredi 24 courant, un concert où elle se fera entendre dans une sélection des œuvres qui lui ont valu tant de succès pendant l'hiver...

— Le pianiste Georges de Lausnay, qui a obtenu un énorme succès avec le Concerto

de Saint-Saëns, au dernier concert Sechiari, vient d'être nommé officier de l'Instruction publique. Ajoutons que le brillant virtuose se fera encore entendre vendredi, etc.

— *De Malte*: (!)

C'est avec un vif plaisir que nous constatons le prodigieux succès que vient de remporter à Malte Mlle Marie-Louise Augouard.

Après avoir eu l'insigne et rare honneur de se faire entendre devant la Cour et deux cents invités de marque, notre compatriote a donné à l'Opéra un grand concert au cours et à l'issue duquel elle a reçu des ovations véritablement triomphales. Mlle Marie-Louise Augouard possède une maestria et un brio de jeu, et une ampleur et une pureté de son tellement remarquables qu'on peut la considérer comme une des interprètes les plus parfaites de l'art classique français le plus pur.

— Le Quatuor Sechiari, Abadie, de Lausnay, Augouard, est évidemment le quatuor le plus célèbre du monde...

Nouvelles de nos compositeurs :

M. Debussy met la dernière main à deux drames lyriques qui seront prêts à être représentés l'hiver prochain. Ils sont tirés l'un et l'autre de deux contes célèbres d'Edgar Poe : *le Diable dans le beffroi* et *la Chute de la maison Usher*.

L'auteur de *Pelléas et Mélisande* termine en outre l'orchestration de cinq pièces symphoniques qui seront exécutées prochainement aux Concerts Colonne et, sous sa direction, à Londres et à Edimbourg.

M. Raymond Bonheur, à qui l'on doit la musique de scène et les jolis chœurs du *Polyphème* d'Albert Samain, a tiré un ouvrage lyrique en deux actes de *Malva*, l'un des contes de Gorki paru dans *les Vagabonds*.

M. Oscar Blumenthal décoche, dans la *Neue freie Presse* de Vienne, quelques épigrammes à l'adresse de M. Richard Strauss. La traduction ne les déforme qu'à moitié :

Ce tumulte effroyable de sonorités présente pourtant un avantage dont nous sommes reconnaissants au compositeur. Richard Strauss avec sa musique fait rage de telle sorte que nous n'entendons pas un traitre mot du texte de Hoffmannsthal.

Cette tragédie sanglante a produit un résultat singulier : l'assassin de sa mère voit son crime excusé ; le meurtrier des voix est porté aux nues.

Qui a conservé suffisamment de calme et d'impartialité pour se rendre compte des choses, a pu remarquer l'adresse experte des deux auteurs. On a beaucoup parlé de Strauss, de Hoffmannsthal, mais on n'a pas dit le moindre petit mot de... Sophocle.

Les instruments gémissent, hurlent et soupirent pour animer ces vers mort-nés et ces phrases hachées. La parole s'effondre emportée par le bruit ; l'orchestre lui-même tombe comme dans un sépulcre, écrasé par sa masse.

L'œuvre est jugée. — « Que vous en semble-t-il ? », disais-je à un de mes amis de la critique. Il me répondit avec la figure d'un homme plein de désirs : « Ah ! comme je souhaiterais maintenant d'entendre un peu de musique ! »

D'autre part, M. Schuch raconte fort sérieusement que M. Strauss travaille à la confection d'un nouvel instrument à vent sur lequel on pourra faire sonner à la fois sept notes fausses. Joie !

Les journaux nous apprennent que l'on est en train de bâtir à Saint-Pétersbourg un opéra sur le modèle de celui de Paris. Nous n'aurions jamais cru que notre *National cosmopolitan music house*, comme l'appelle M. Clemenceau, enthousiasmait à ce point les foules.

D'après une statistique des concerts de Londres, il en a été donné l'année dernière plus de 1.300 dans cette ville; savoir: 300 au Queen's Hall, 300 au Bechstein Hall, 324 à l'Æolian Hall, 67 à l'Albert Hall, 220 au Steinway Hall et 100 au St. James Hall.

Dans *Il Mondo Artistico* de Milan de février et de mars, des articles de Maria Gibello sur *l'insufficienza interpretativa dei cantanti e l'insegnamento moderno del canto*.

M. H. Woollet a publié dans *Le Monde Musical* (février 1909) une série d'articles sur *l'Epoque de la Sonate*.

Dans la même revue (numéro du 28 février), M. Mangeot donne les détails suivants sur *l'Acoustique du Trocadéro*:

Pendant trente ans, on s'est plaint des échos du Trocadéro et ils y seraient demeurés jusqu'à la destruction de ce palais si, il y a quelques années, M. Gustave Lyon ne s'était avisé de les en déloger.

Nous avons suivi les travaux de l'éminent directeur de la maison Pleyel; nous les avons relatés; nous avons dit en quoi ils avaient consisté et la solution qu'il proposait pour détruire les échos. Mais M. G. Lyon eut en outre à vaincre un obstacle beaucoup moins réductible que la réflexion du son: c'est l'irréflexion des sourds, c'est-à-dire l'indifférence et les tracasseries de l'Administration. Grâce à sa ténacité, il en vint enfin à bout et les travaux qu'il indiqua furent exécutés. Ils sont aujourd'hui terminés, et la Commission officielle s'est rendue au Trocadéro pour apprécier les résultats obtenus par l'apposition d'un double molleton en avant de la voûte concave située au-dessus du grand orgue. La Commission a constaté que 90 0/0 des échos avaient disparu et elle a adressé ainsi que notre Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, ses plus vives félicitations à M. Lyon.

Les personnes qui ont souffert de cet écho disparu aujourd'hui seront ravies en lisant cette note.

VIVANT DENON.





BIBLIOGRAPHIE

LA LAURENCIE (J. de). — *Le dernier logement de Beethoven*. (Bureau de la Schola Cantorum, 1908, 60 pp. in-8°).

On pourrait appeler cette étude : Beethoven et l'âme catholique. M. Jean de La Laurencie, comme M. d'Indy, aime à découvrir dans l'histoire les concordances mystérieuses, les relations inexplicables et les harmonies subtiles. A propos du séjour de Beethoven dans la maison des *Espagnols Noirs*, il nous trace l'histoire du monastère de Montserrat, décrit les derniers moments du maître, les réformes de Joseph II, et condense en quelques pages, très heureusement écrites, les documents nombreux, qui viennent à l'appui de sa thèse. Je n'ai aucune compétence pour discuter ces questions délicates, mais je félicite l'auteur de la pénétrante sagacité avec laquelle il a su dégager, d'une aussi ample documentation, les traits précis de son étude.

J. E.

VATIELLI (FRANCESCO). — *La Lyra Barberina*, di G.-B. Doni. Pesaro, 1909, 80 pp. in-8°, 2 fr. 50.

M. Vatielli est de ceux sur qui la musicologie italienne peut compter. Il appartient à ce mouvement de récente organisation bibliographique, qui fera certainement la renaissance de l'Italie musicale.

Son étude sur Doni, forme une savante et précieuse monographie. Nous savions déjà ce qu'était la *Lyra Barberina*, inventée au XVII^e siècle par l'esprit académique de Doni. Mais nous connaissions mal le personnage, humaniste et théoricien, pour qui la musique fut une forme de l'archéologie. M. Vatielli nous le montre sous son jour véritable, et met en valeur l'importance de ce musicologue de la première heure.

J. E.

HEUSS (Docteur A.). — *J.-S. Bach Matthäuspassion*. (Breitkopf et Härtel, 1909, 166 pp. in-4°).

M. le docteur Heuss est un de nos collègues allemands qui écrivent avec le plus de précision, et qui savent le mieux formuler leurs idées. Ce commentaire qu'il vient de publier à propos de la Passion de saint Mathieu, de Bach, restera comme un modèle d'exégèse musicale.

La thèse que soutient Heuss ne saurait être trop recommandée aux chefs d'orchestre et aux exécutants de cette Passion en France. Oui, cette œuvre artistique est avant tout une œuvre *dramatique*. Le texte poétique et les éléments musicaux en ont été choisis par Bach, suivant un plan et une orientation qui apparaissent clairement, lorsqu'on a lu le livre de Heuss. On croit trop souvent que Bach revêtait d'une musique quelconque des textes indifférents. Ici les paroles et la musique ont été sélectionnées et remaniées, avec une insistance qui fait songer à Wagner.

Le livre de Heuss contient un très grand nombre d'indications sur la réalisation à l'Eglise ou au concert de la Passion de saint Mathieu (orchestre, chœurs, récits, etc...). Heuss, comme tous ceux qui s'occupent sérieusement de l'art rétrospectif, recommande énergiquement aux exécutants et au public, de s'adapter eux-mêmes au style ancien, et de ne pas vouloir, comme il arrive trop souvent, adapter le style ancien à leur goût moderne. Il y a dans ces œuvres du XVIII^e siècle, de Bach, de Hændel et des autres, une façon de mélanger le profane et le religieux tout à fait opposée à notre sentiment d'aujourd'hui. Eh bien ! il faut prendre son parti de ces contrastes même, et ne pas vouloir les dissimuler par un sentiment de piété déplacé. Ce qui nous semble hétérogène, est un caractère de cet art, c'en est peut-être aussi un défaut. Mais, nous n'avons pas à nous faire juge. Le livre d'Heuss mériterait d'être traduit en français.

J. E.

DACIER (EMILE). — *Mlle Sallé, une danseuse de l'Opéra sous Louis XV*.

Sous ce titre, l'auteur esquisse une histoire de la danse théâtrale au XVIII^e siècle. Mlle Sallé fut, on l'a trop oublié, une initiatrice de grand mérite ; elle eut l'intuition d'une nouvelle forme de ballet, d'un ballet expressif, qui aurait eu une intrigue et un dénouement, et où la danse, comme le chant, aurait servi à exprimer les passions. Le fameux divertissement de Rebel le Père, les *Caractères de la danse*, devenait, lorsque Mlle Sallé l'exécutait, une véritable petite pantomime. En avance de trente ans sur ses contemporains, Mlle Sallé aurait voulu délivrer les acteurs, les danseurs surtout, de leur costume extravagant et baroque, pour le remplacer par de simples draperies : en cela, elle annonçait *Noverre*, *Mlle Clairon* et *Le Kain*. Elle n'a malheureusement laissé aucun écrit où soient exposées ses théories sur la danse. Nous avons peu de documents sur son compte, et une grande part de sa vie privée nous échappe. Pourtant, tous ses contemporains s'accordent à reconnaître son impeccable vertu ; ils s'en étonnaient : on s'en étonnera encore ; et c'est là un point — le seul — sur lequel bien des gens seront déçus en lisant l'ouvrage de M. Dacier.

M. A.

ARTHUR COQUARD, *Berlioz*; RENÉ BRANCOUR, *Félicien David*, biographies critiques illustrées de douze reproductions hors texte. (Collection des *Musiciens célèbres*, H. Laurens, éditeur, Paris, 1909.)

Ces deux volumes, d'égale importance matérielle, concernant deux compositeurs dont la gloire est devenue singulièrement diverse, font ressortir la difficulté qu'il y a à vouloir renfermer, dans un même cadre inextensible, les biographies d'hommes ou d'auteurs célèbres.

Berlioz et David, à une certaine époque, jouirent auprès de leurs contemporains d'une gloire à peu près semblable; même, vers 1845-1850, l'auteur du *Désert*, prôné par celui de la *Fantastique* un peu comme un disciple, eut une popularité bien plus grande, bien moins extravagante ou grotesque, mais plus exotique. La postérité a remis les choses en place et, si je n'admiraïs en Félicien David le caractère de l'homme, que j'ai appris à apprécier dans sa correspondance avec ses coreligionnaires saint-simoniens, je trouverais fort injuste de vouloir lui donner autant d'importance (120 pages à peine!) qu'à Berlioz, dont la vie et l'œuvre ont, en somme, bien plus d'intérêt pour les musiciens.

M. Coquard a résolu le problème en sabrant résolument la vie de son héros et en renvoyant, avec la plus grande amabilité, aux travaux de biographie critique antérieurs au sien. Aussi, a-t-il pu consacrer la moitié de son ouvrage à passer en revue — rapidement toujours! — les sept ou huit cents articles de critique de Berlioz, et, pour terminer, son œuvre musical, son esthétique et son style, qu'il étudie dans la mélodie, le rythme et l'harmonie.

M. Brancour ne s'est pas lancé, à propos de David, dans de grandes discussions esthétiques illustrées d'exemples musicaux. Il a retracé, de seconde main lui aussi, la biographie de Félicien depuis la maîtrise d'Aix-en-Provence jusqu'à l'enterrement civil de Saint-Germain, dernière manifestation saint-simonienne; et, chemin faisant, il a passé en revue l'œuvre symphonique et dramatique du maître. Le tout est écrit dans un style fort agréable, très soigné, très littéraire et qui se garde comme d'une chose honteuse de développer un appareil critique et documentaire trop encombrant.

Ces deux volumes sont, à l'ordinaire, ornés d'intéressantes gravures. Toutefois, le *Berlioz* a le tort de nous montrer, p. 81, une caricature moderne de Tiret-Boignet qui, postérieure de longtemps à la mort du compositeur, ne peut être considérée comme un document vraiment digne d'intérêt.

J.-G. PROD'HOMME.



PUBLICATIONS NOUVELLES

Paris, Durand et fils

T.-A. ARNE. — *Gavotta*. Piano et violon.

LOUIS AUBERT. — *Crépuscules d'automne*. Piano et chant. Douze chants.
Piano et chant.

- J.-S. BACH. — *Plus de peines*. Piano et chant. *Jésus, tu es à moi*. Piano et chant. *O mon doux Jésus*. Piano et chant. *Mon Jésus, ta patience*. Piano et chant. *Viens, douce mort*. Piano et chant.
- A. CHAPUIS. — *Six mélodies*. Piano et chant.
- A. CORELLI. — *Sarabanda e Corrente*. Piano et violon.
- CL. DEBUSSY. — *Menuet*. Violoncelle et piano. *En bateau*. Violoncelle et piano. 1^{re} *Arabesque*. Violoncelle et piano.
Echos de France, 4^e volume, harmonisés par L. ROGNE.
- F. DI GIARDINI. — *La Chasse*. Piano et violon.
- G.-F. HÆNDEL. — *Au rossignol*. Piano et chant. *O mon père*. Piano et chant.
- J. JONGEN. — *Valse*. Violoncelle et piano.
- J.-B. LÆILLET. — *Air et Allegro*. Piano et violon.
- M. MASCITI. — *Preludio e Corrente*. Piano et violon.
- N. PORPORA. — *Branle*. Piano et chant.
- J.-PH. RAMEAU. — *Airs de ballet de Dardanus*. Piano à 4 mains.
- M. RAVEL. — *Douze chants*. Piano et chant.
- C. SAINT-SAËNS. — *Suite algérienne*. Partition d'orchestre.
- D. SCARLATTI. — *Ainsi qu'un papillon*. Piano et chant.
- J.-B. SENALLIÉ. — *Sarabande et Gigue*. Piano et violon.
- LOUIS TIMAL. — *Plus loin que les gares le soir* (E. Verhaeren). Piano et chant. Bruxelles, Breitkopf et Härtel.
- MAURICE REUCHSEL. — *Concertstück pour piano et orchestre*. Réduction piano et violon.



Vient de paraître :

L'Annuaire des Artistes, 23^e année, superbe volume de 1.500 pages, donnant sur le théâtre, la musique et les artistes des renseignements précieux.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D E M U S I Q U E

Séance du 30 avril

La section de Paris a tenu sa séance d'avril, à la maison Gaveau, le vendredi 30 avril, à 9 heures du soir, sous la présidence de M. Charles Malherbe, président. Assistaient à la séance : Mmes Filliaux-Tiger et Daubresse, MM. Prod'homme, de La Laurencie, Ecorcheville, M. Laugier, A. Laugier, Greilsamer, Cesbron, Marage, Gandillot, Vinès, Gariel, Lew, Poirée, Guérillot, Marnold, Ruelle et Mutin.

Après lecture des procès-verbaux et de la correspondance, le président rappelle les questions d'ordre intérieur qui devront être discutées au prochain *Congrès de la Société à Vienne*, et demande à la section de bien vouloir préciser par un vote les propositions dont seront chargés éventuellement nos collègues assistant au Congrès.

La parole est ensuite donnée à M. Ecorcheville, pour une communication sur : *François-André Philidor, et sa correspondance inédite (1783-1794)*.

Cette volumineuse correspondance, que notre Société prendra sans doute soin d'éditer un jour, se trouve entre les mains d'une descendante du fameux musicien et joueur d'échecs. M. Ecorcheville en fait de vive voix un dépouillement sommaire. Il rappelle l'histoire de la famille des Philidor, célèbres depuis le milieu du XVII^e siècle, et de leur généalogie jusqu'à ce jour, parmi laquelle il signale un descendant direct, notre confrère Gauthier-Villars. De tous ces papiers Philidor, l'histoire de la musique peut tirer un assez grand nombre d'indications précieuses.

La parole est ensuite donnée à M. le docteur Marage, pour une communication sur *la photographie des vibrations sonores*. Cette communication, illustrée d'un grand nombre de projections, montre la possibilité de transformer, par la photographie, l'agent sonore auditif en élément visuel. Elle sera insérée prochainement dans notre bulletin. La séance est levée à 11 heures 1/4.



CONGRÈS DE VIENNE

Voici le programme définitif du Congrès de Vienne :

Lundi 24. — 8 heures du soir, réunion au Rathaus.

Mardi 25. — 9 heures du matin, séance générale. — 11 heures, messe de J. Haydn. — 3 heures 1/2, excursion à Schœnbrunn. — 4 heures, séance du Praesidium, réunion au Rathaus le soir et départ pour les théâtres.

Mercredi 26. — 10 heures du matin, ouverture du Congrès. — 11 h., dans le Musikverein, buffet offert par le Comité des dames. — Midi, assemblée générale pour le centenaire de Haydn, audition de ses œuvres. — Après-midi, visite des musées et cimetières. Séance et constitution des sections. — 7 heures, visite du musée de la ville. — 8 heures, réception au Rathaus.

Jeudi 27. — Séances le matin et l'après-midi. Départ à 7 heures 10 du matin pour Eisenstatt. Messe, concert au château et déjeuner chez le prince Esterhazy. — 7 heures du soir, grand concert historique. — 9 heures 1/2 du soir, réception par le ministre de l'Instruction publique.

Vendredi 28. — Séances le matin. — A 10 heures du matin, visite au monument et au musée de Haydn. — Midi, concert de musique de chambre. — Après-midi, séance des sections et du Praesidium; visite aux collections privées. — 6 heures du soir, *les Saisons* de Haydn. — Le soir, réception à la Cour.

Samedi 29. — Le matin, séances des sections. — 10 heures, visite aux *Amis de la Musique* et à la Bibliothèque Royale. — Après-midi, assemblée générale, clôture. — Le soir, Opéra, *La Serva Padrona* de Pergolèse, *L'Ile déserte* et *Lo Speciale* de Haydn.





CONCOURS MUSICAL INTERNATIONAL

Objet. — Une sonate pour piano et violon.

Premier prix. — Cinquante livres sterling (1.250 fr.). Prix offert par M. W. Cobbett.

Second prix. — Vingt livres sterling (500 fr.). Prix offert par le capitaine Beaumont.

Jury. — Le baron d'Erlanger, William Shakespeare, Paul Stœving, W. Cobbett, Efrem Zimbalist.

Les manuscrits doivent être adressés à « Cobbett Competition », et chez MM. Breitkopf et Härtel, 54, Great Marlborough Street, London W.

Conditions : Il faut que la partie de piano soit en partition.

La partie de violon devra contenir, autant que possible, les rentrées du piano et des lettres. L'armature sera reproduite au commencement de chaque ligne. Le tout doit être écrit très lisiblement, et en caractères qui ne soient pas trop petits.

On prie instamment de faire une révision soigneuse des parties et de les envoyer, autant que cela est possible, sans les fautes, qui donnent tant de peine aux juges des concours de ce genre.

Les œuvres n'ayant qu'un mérite relatif ne seront pas récompensées, et le jury se réserve le droit de ne pas décerner l'un des prix.

Les manuscrits ne seront plus reçus après le 31 octobre, à moins que le retard de leur arrivée ne soit causé par un accident.

W. W. COBBETT.



M. J. Joachim Nin vient d'être nommé professeur honoraire de l'Université nouvelle de Bruxelles.



L'Association des anciens élèves de l'Ecole Niedermeyer vient, par un banquet, de fêter les quarante-cinq années de direction de M. Gustave Lefèvre.

A cette occasion, les anciens élèves étaient venus, en très grand nombre, offrir à leur éminent maître l'hommage d'une sincère affection.

M. Alexandre Georges, président de l'Association, entouré de MM. Gabriel Fauré, André Messager, Eug. Gigout, etc., s'est fait, en quelques mots heureux et bien sentis, l'interprète des sentiments de l'assemblée. Les applaudissements ont surtout souligné les expressions de reconnaissance et d'admiration pour le vénéré directeur et l'illustre école qui a formé une pléiade d'artistes justement honorés et qui se glorifie de compter aujourd'hui,

au nombre de ses anciens élèves, les directeurs de nos plus hautes institutions nationales : M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire de musique et de déclamation, membre de l'Institut, et M. André Messager, directeur de l'Opéra.



Nous sommes heureux de signaler l'apparition d'une œuvre nouvelle dont voici le titre, le but, et l'organisation :

L'ENTR'AIDE ARTISTIQUE

27, rue des Pyramides, Paris (1^{er})

Comité d'honneur : MM. Gabriel Fauré, de l'Institut, Directeur du Conservatoire, Maurice Bouchor, Gustave Bret, Adolphe Brisson, Alfred Bruneau, Camille Chevillard, Edouard Colonne, F. Custot, Louis Diemer, Massenet, de l'Institut, Henri de Regnier, Jean Richepin, de l'Académie Française, Em. Vidal-Naquet. — *Comité : Présidente-Fondatrice* : Mme Armand Glotz, 27, rue des Pyramides, *Vice-Président* : M. Camille de Sainte-Croix, 17, rue du Vieux-Colombier, *Secrétaire* : Mme Edmond Lambert, 8, rue de la Michodière, *Trésorière* : Mme Jacques Morland, 56, rue de La Bruyère, Mme Lucien Mayrargue, M. Paul Sarchi. — *Commission artistique* : Mmes Brayer, J. Granier, Piérat. MM. de Brayer, Lucien Capet, Dubulle, Leloir, Loëb, Paul Mounet, Morpain, Tarride, Ricardo Vines.

Notre but. — L'accès des carrières musicale et dramatique est souvent interdit à des sujets de grande valeur par l'absence ou l'insuffisance de ressources. Les études nécessaires demandent, en effet, un temps assez considérable et une application suivie, qui rendent impossible l'exercice parallèle d'une profession ou d'un métier quelconque. S'il existe des œuvres qui provoquent l'éclosion de vocations artistiques et encouragent des talents naissants (et ce n'est pas dans cette voie que nous voulons nous engager), il n'en est pas qui viennent en aide à des jeunes gens dont les aptitudes et la vocation artistiques se sont affirmées, souvent au prix de douloureuses épreuves. Jusqu'à présent, quelques personnes isolées ont pu prêter un appui matériel ou moral à des débutants intéressants, mais rien n'a été fait pour grouper leurs efforts. C'est ce que nous nous proposons ici et les hautes personnalités artistiques, qui veulent bien prêter à cette œuvre le concours de leur expérience et de leurs conseils éclairés, sont le meilleur garant de ce que veut faire

L'ENTR'AIDE ARTISTIQUE.

EXTRAIT DES STATUTS

ARTICLE PREMIER

L'*Entr'aide Artistique* a pour objet de venir en aide à des jeunes gens des deux sexes ne disposant pas de ressources suffisantes pour poursuivre à Paris leurs études artistiques et se destinant exclusivement aux carrières d'instrumentistes, de chanteurs, de comédiens et de compositeurs.

ART. 2.

La Société accorde à ceux auxquels elle s'intéresse des allocations en argent, renouvelables ou non, temporaires ou permanentes, ou leur vient en aide en prenant à sa charge tout ou partie de leur éducation la plus complète possible.

ART. 3.

Les jeunes gens se destinant aux carrières indiquées à l'article premier et désireux d'obtenir l'appui de la Société, devront en faire la demande au Président du Comité. Ils devront n'avoir pas dépassé l'âge de 20 ans pour les instrumentistes et de 25 ans pour les comédiens, les chanteurs et les compositeurs. Afin de pouvoir juger de leurs aptitudes, les candidats sont convoqués pour une audition devant le Comité, assisté de la section compétente de la Commission artistique.

ART. 4.

Le patronage de la Société ne lui crée aucune obligation envers ses protégés. Les études de ces derniers sont surveillées par le Comité et l'un des délégués de la Commission artistique. Les jeunes artistes sont tenus de déférer aux convocations ayant pour objet la constatation des résultats de leur travail et leur aptitude à poursuivre leurs études. Le Comité aura à tout moment la faculté de décider la suspension temporaire ou la suppression des allocations accordées à des artistes qui ne mériteraient plus son appui, n'en auraient plus besoin, ne se rendraient pas à ses convocations ou ne répondraient plus aux conditions d'aptitude nécessaires. Les décisions du Comité sont sans appel.

ART. 5.

La Société se compose de Membres Honoraires, Fondateurs, Titulaires et Adhérents. Le titre de Membre Honoraire est décerné par le Comité à de hautes personnalités ayant donné leur appui à l'œuvre. Les Membres Fondateurs, Titulaires et Adhérents constituent les Membres Actifs de la Société et s'engagent à verser les cotisations annuelles fixées à l'article 6 suivant.

ART. 6.

La cotisation annuelle des Membres Actifs est fixée à :

10 fr.	au moins	pour les Membres Adhérents.	
20 fr.	—	—	— Titulaires.
100 fr.	—	—	— Fondateurs.

ART. 11.

Le Comité s'assure le patronage d'un Comité d'Honneur composé de hautes personnalités artistiques et littéraires et le concours d'une Commission artistique. Cette dernière, dont les membres sont de droit Membres Honoraires, se divise en deux sections : l'une musicale, l'autre dramatique, qui complètent le Comité pour les auditions prévues à l'article 3 ci-dessus.

ART. 12.

Les personnes qui désirent ne plus faire partie de la Société doivent en informer par lettre le Comité, au moins un mois avant l'Assemblée générale.

Les statuts complets ainsi que des bulletins d'adhésion seront envoyés sur

demande adressée à la Secrétaire. Le paiement des cotisations peut être effectué par mandat-carte à l'ordre de Mme Jacques Morland, 56, rue La Bruyère, qui enverra les quittances aux Membres qui adopteraient ce mode de paiement.



La XXI^e session du Congrès archéologique et historique de Belgique se tiendra à Liège du 31 juillet au 5 août prochains. Diverses communications relatives à la musique et à son histoire figurent déjà au programme et promettent de rendre cette session spécialement intéressante pour les musiciens. Aussi engageons-nous vivement ceux-ci à prendre part au Congrès et à y faire des communications, dont l'annonce sera très volontiers reçue. Pour tous renseignements, s'adresser aux secrétaires généraux, 14, rue Fabry, Liège.



L'Assemblée générale de l'Association des Artistes musiciens (fondation Taylor) a eu lieu le mardi 11 mai à une heure et demie précise, dans la grande salle du Conservatoire de musique et de déclamation. Ordre du jour : 1^o Compte rendu sur la gestion du Comité pendant l'année 1908 et la situation financière et morale de l'Association, par M. Francis Waël-Munk, secrétaire ; 2^o Approbation des comptes de l'année 1908 ; 3^o Vote du projet de budget de l'année 1910 ; 4^o Election de seize membres du Comité.



Société des Compositeurs de Musique : La Société des Compositeurs de Musique a donné le jeudi 29 avril, à la salle Pleyel, son quatrième concert, où ont été exécutées les œuvres de MM. Guy Ropartz, Achille Philipp, Ch. Félix, Théodore Dubois, Arthur Coquard et Florent Schmidt, avec le concours de Mlle Charbonnel, Mmes Marthe Philipp, Fournery-Coquard, Roger-Miclos, et de MM. Alex. Guilmant, Motte-Lacroix, Wuillaume, Morel, Macon et Louis Feuillard.



Mardi soir, à l'Elysée-Palace Hôtel, M. Isidore de Lara a offert un brillant dîner à des personnalités de la presse et du théâtre, en l'honneur de l'éminent kapellmeister Lohse, directeur musical de l'Opéra de Cologne, venu à Paris pour diriger le concert Sechiari à la Salle Gaveau.

Ce grand artiste, qui est à la fois un compositeur du plus haut mérite et l'un des plus distingués chefs d'orchestre de l'Europe, a, dans sa carrière déjà longue, prouvé sa particulière affection pour la musique française. C'est grâce à lui que furent créés : à Hambourg, *la Navarraise*, de Massenet ; à Strasbourg, *Louise*, de Charpentier, et *Hamlet*, d'Ambroise Thomas ; à Cologne, *Samson* et *les Cloches d'argent*, de Saint-Saëns ; *Chérubin*, de Massenet ; *Pelléas et Mélisande*, de Debussy ; enfin *Messaline* et *Soléa*, d'Isidore de Lara, dont le triomphe a été dû en grande partie à la merveilleuse

façon dont elle fut mise en scène et exécutée sous la direction de M. Lohse.

A ce dîner de réception assistaient, entre autres invités :

MM. Hébrard, Gabriel Fauré, de Fourcaud, Lane, du *Daily Mail*, J. Ecorcheville, M. Ténéo, Edouard Stoullig, etc., et Mmes Grandjean, Cavalleri, Chenal, Brozia, Thévenet, Sauvaget, Nimidoff, Doria, miss Winchester, Trouhanova, Mathilde Sée, etc.



BOURG

Notre collègue, M. Julien Tiersot, vient de trouver une fois de plus l'occasion de défendre en province, par l'*action directe*, les idées qui lui sont chères, à l'occasion de l'inauguration du monument élevé à Lalande, par la ville de Bourg. M. Tiersot a réuni toutes les voix des musiques municipale et militaire de l'endroit, et leur a fait exécuter l'*Apothéose* de Berlioz, *Le Chant du Départ* de Méhul, une composition de lui-même, sur des paroles de Maurice Bouchor : *Aux Bienfaiteurs de l'Humanité*. Grâce à l'énergique et habile direction de notre collègue, cette solennité de musique civique a parfaitement bien réussi.



TOURS

A la Ligue de l'Enseignement, rue de Miromesnil, la série des « Thés parlés », a été close cette année comme les précédentes, par une conférence littéraire et musicale de M. Horace Hennion. Après Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, ce fut, cette fois, Mendelssohn qui fut présenté au nombreux public d'habitues, en étude solidement documentée agrémentée d'anecdotes et d'aperçus ingénieux, et illustrée, en quelque sorte, d'auditions de *romances sans paroles*, de fragments de *quatuors* et de *trios*, d'extraits du *Songe d'une Nuit d'Eté* par d'excellents artistes : la violoniste Mlle Renée Billard, le violoncelliste Maxime Thomas, Mme Biscara, le ténor Lubet-Moncla, etc...



NIMES

Le dernier concert organisé par la *Société des Concerts du Conservatoire* (directeur M. Fontayne) a été consacré à une audition d'œuvres de MM. Amédée Reuchsel, qui obtint récemment le prix Chartier, de l'Institut, pour la musique de chambre, et Maurice Reuchsel, le jeune violoniste-compositeur lyonnais déjà bien connu.

De M. Amédée Reuchsel, on a entendu un quatuor piano et cordes, une sonate piano et violoncelle, et un trio piano, violon et violoncelle. De M. Maurice Reuchsel, un concertstück pour violon, d'une belle facture, et trois pièces détachées dont un poème élégiaque d'une grande élévation de pensée.

Ces œuvres furent exécutées par les auteurs, pianiste et violoniste, et par MM. A. Nermel, altiste, et A. Ticier, violoncelliste.

Le public était très enthousiasmé. Après son dernier solo de violon, M. Maurice Reuchsel a été rappelé trois fois.

== A L'OPÉRA ==

LA SCÈNE. — V.



Bills

M. P. SOULAINÉ

LA SCÈNE. — VI.



Bills

M. MURATORE



M. DUMAS



M. SEITZ



M. GUÉRIN



M. KOCH

LES HABITUÉS. -- IV.



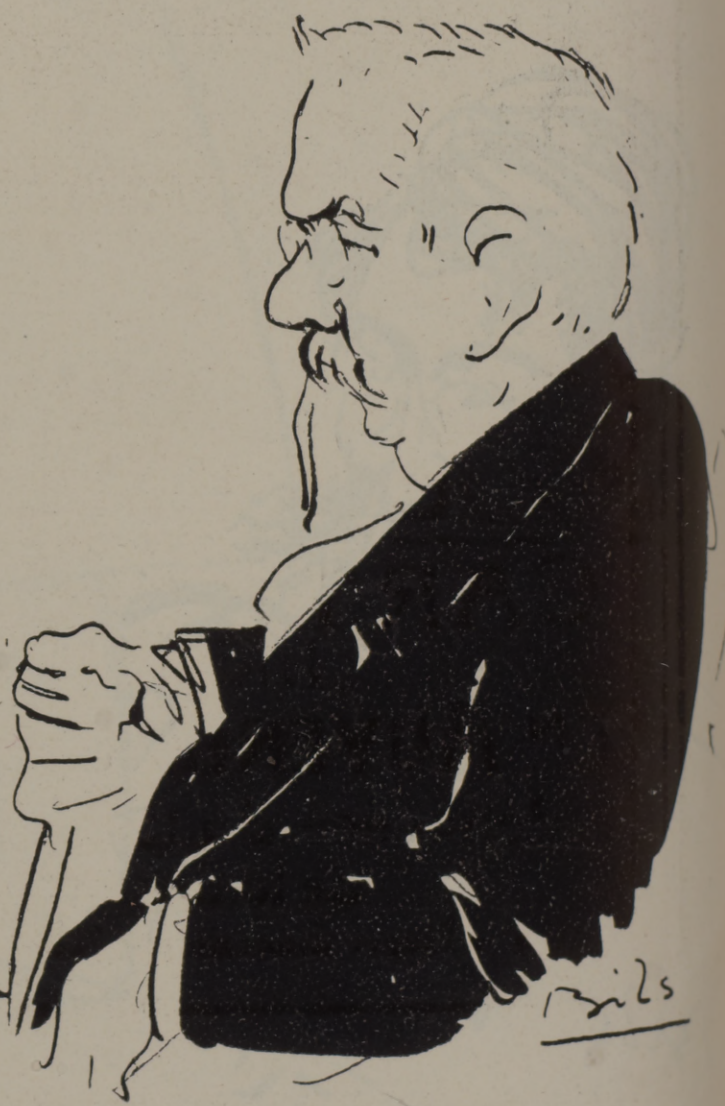
M. ED. BEER



M. MADRIANA



M. KRATZ

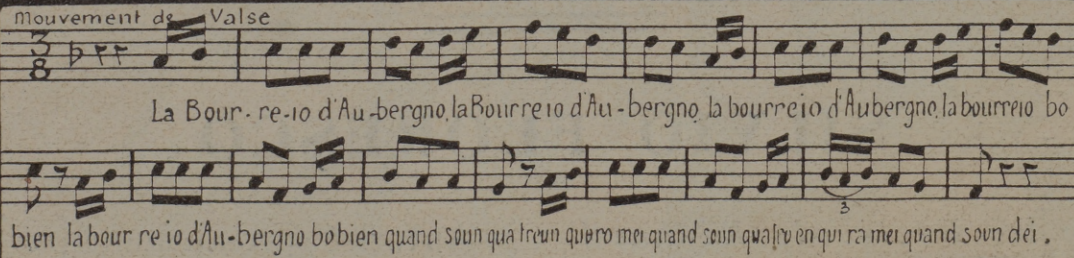


M. PUTZ

CHEMINS DE FER P.L.M.



Mouvement de Valse



La Bour-re-io d'Au-bergno, la Bour-re-io d'Au-bergno, la bour-reio d'Aubergno, la bour-reio bo

bien la bour-re-io d'Au-bergno bo bien quand soun qua freun quero mei quand soun qua l'ro en qui ra mei quand soun dei.



CARTES D'EXCURSIONS

(Individuelles ou de Famille)

EN AUVERGNE, LES CÉVENNES, ETC...

délivrées du 15 Juin au 30 Septembre au départ
de toutes les gares du Réseau P.L.M.

Consulter le Livret-Guide-Horaire P.L.M. mis en vente au prix de 0.50 dans toutes les gares P.L.M.

COURS ET LEÇONS

PARIS

CHANT

Mmes

Marguerite Babaïan, Leçons de chant, 17, rue Denfert-Rochereau.

Suzanne Labarthe, des concerts Lamoureux, 13, rue Mazagran. Cours Chevillard-Lamoureux. (Succursale : 21, boulevard de Strasbourg, le lundi).

Lenoël-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, professeur au Conservatoire. Leçons de piano, orgue, harmonie, contrepoint, 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, contrepoint et fugue, 76, rue de Passy.

SILVIO FLORESCO

Soliste des *Festivals Richard Strauss* et des sociétés musicales de *Prague, Cologne, Munich*, etc., etc.

Elève de JOACHIM et de SEVCIK.

Leçons particulières, musique de chambre, étude de répertoire.

Accompagnement.

81, rue Mozart (mercredi et samedi de 1 h. ½ à 3 h.)

Autorisé spécialement par le Professeur *Sevcik* de Prague pour l'enseignement de sa méthode, par laquelle ont été formés *Jan Kubelik* et d'autres virtuoses célèbres.

Développement de la technique à tous les degrés et jusqu'à la plus haute virtuosité.

Interprétation des maîtres classiques d'après les traditions de *Joseph Joachim*.