

BULLETIN FRANÇAIS DE LA

## S. I. M.

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

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE. — *Allocution de M. Henri Roujon, président.* —  
*La Société des Musikfreunde de Vienne.*

A PROPOS DE RICHARD STRAUSS, par ROMAIN ROLLAND (*Réponse de M. MARIOTTE*) ★ LA  
GYMNASTIQUE RYTHMIQUE, par JEAN D'UDINE ★ IMPRESSIONS MUSICALES D'ENFANCE, par  
MAURICE GRIVEAU ★ L'HYGIÈNE DU VIOLON, par LUCIEN GREILSAMER ★ LA MUSIQUE  
EN ANGLETERRE, par CHARLES BOUVET ★ AUGUSTE DURAND, par LOUIS LALOY ★ REVUE  
DE LA PRESSE, par VIVANT-DENON ★ LES CONCERTS A SAINT-PÉTERSBOURG, par GRÉGOIRE  
TIMOFÉIEV ★ CORRESPONDANCES ★ BIBLIOGRAPHIE ★ ÉCHOS ★ A L'OPÉRA (croquis de BILS)

TÉLÉPHONE  
222-65RÉDACTION ET ADMINISTRATION  
6, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARISFRANCE } Un an, 15 fr.  
ÉTRANGER }  
Le Numéro — 1 50

Paraissant le 15 de chaque mois.



== *BULLETIN* ==

— *DE LA* —

*SOCIÉTÉ FRANÇAISE*

— *DES* —

== *AMIS DE LA MUSIQUE* ==



## CONSEIL D'ADMINISTRATION

---

### BUREAU

#### PRÉSIDENT

M. HENRY ROUJON, de l'Institut,  
secrétaire perpétuel de l'Académie  
des Beaux-Arts.

#### VICE-PRÉSIDENTS

M. le Prince A. d'ARENBERG, de  
l'Institut.

M. LOUIS BARTHOU, député, minis-  
tre des travaux publics.

M. le Comte GASTON CHANDON DE  
BRIAILLES.

M. ADOLPHE BRISSON, homme de  
lettres.

#### TRÉSORIER

M. LÉO SACHS.

#### DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

#### SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, docteur ès  
lettres.

### MEMBRES DU COMITÉ

M<sup>me</sup> ALEXANDRE ANDRÉ.

M<sup>me</sup> la comtesse RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, directeur général  
honoraire au ministère des finan-  
ces.

M. GUSTAVE BERLY, banquier.

M. LÉON BOURGEOIS, sénateur, an-  
cien ministre.

M. FRANZ CUSTOT.

M<sup>me</sup> MICHEL EPHRUSSI.

M. GEORGES GAIFFE.

M. FERNAND HALPHEN.

M<sup>me</sup> la vicomtesse d'HARCOURT.

M. LOUIS HAVET, de l'Institut, pro-  
fesseur au Collège de France.

M<sup>me</sup> la comtesse d'HAUSSONVILLE.

M<sup>me</sup> DANIEL HERMANN.

M<sup>me</sup> HENRY HOTTINGUER.

M<sup>me</sup> GEORGES KINEN.

M<sup>me</sup> la comtesse PAUL DE POUR-  
TALÈS.

M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND.

M. LOUIS SCHOPFER.

M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.

M<sup>me</sup> TERNAUX-COMPANS.

M. JEAN WEBER, agrégé de l'Uni-  
versité.





## LES AMIS DE LA MUSIQUE

---

*Après s'être régulièrement constituée au mois de mai dernier, la Société française des Amis de la Musique a réuni, le 24 juin, chez MM. Gaveau, son Conseil d'administration, sous la présidence de M. Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. A cette séance mémorable assistaient : M. le prince d'Arenberg, M. Adolphe Brisson et M. le comte Gaston Chandon de Briailles, tous trois vice-présidents de la Société, ainsi qu'un grand nombre des membres du Conseil : M<sup>me</sup> la comtesse René de Béarn, M. G. Berly, M. G. Bret, M. Custot, M. Ecorcheville, M. Gaiffe, M<sup>me</sup> D. Herrmann, M<sup>me</sup> Kinen, M<sup>me</sup> Théodore Reinach, M. Romain Rolland, M<sup>me</sup> Ternaux-Compans, M<sup>me</sup> Séligmann-Lui, M. Schopfer.*

*M. Louis Barthou, ministre des Travaux publics, vice-président, avait bien voulu envoyer la lettre suivante, dont le Président a donné lecture :*

*Mon cher ami, retenu au Sénat, je m'excuse de ne pouvoir pas assister à la réunion de la Société, mais je vous prie de bien vouloir donner au Conseil d'administration une bonne nouvelle : M. le Président de la République accepte, à la suite de la démarche personnelle que j'ai faite auprès de lui, de donner son haut patronage à la Société française des Amis de la Musique.*



On verra plus loin le texte de la très précise allocution par laquelle notre éminent Président traça la ligne de conduite de la Société, et nous indiqua avec sa haute compétence le programme que se propose de réaliser l'activité des Amis de la Musique. C'est bien dans cet esprit de large philanthropie et de sage désintéressement que notre œuvre a été accueillie. Constitués depuis quelques semaines à peine, nous voyons déjà les adhésions nous parvenir en grand nombre, les demandes affluer de toutes parts. Nous voici près de 200, et dès maintenant le budget que nous avons prévu très largement pour cette année s'équilibre avantageusement.

Le résultat de ces tout premiers efforts nous permet donc d'espérer un succès rapide, et la formation, d'ici la fin de cette année, d'un groupe compact d'Amis de la Musique.

Tous ceux qui aiment réellement la musique viendront à nous parce qu'ils reconnaîtront la nécessité de coordonner des énergies que les amateurs dispersent inutilement, et de les diriger avec compétence vers les buts qui les sollicitent. Ils ne verront pas en nous une Société nouvelle surgissant après tant d'autres et réclamant, au nom du dilettantisme, sa part dans les rivalités du monde musical. Ils comprendront que nos tendances, nos aspirations, et notre intérêt même, nous font au contraire une obligation de nous montrer sincèrement Amis de tout le monde. Et ils conviendront qu'il y a lieu de créer entre la cause et l'effet, entre l'Ami et les services qu'il peut rendre à la musique, un intermédiaire désintéressé, respectable et puissant.

Le premier effort que nous allons tenter dans cette voie de la sollicitude artistique sera dirigé du côté de l'instruction musicale dans les établissements d'enseignement secondaire. Des démarches ont été faites dans ce sens par notre Président et par notre Directeur artistique auprès des pouvoirs publics. Nous rendrons compte prochainement du succès qu'elles ont obtenu.

Mais ces projets altruistes ne nous empêchent pas de prévoir les très légitimes exigences de nos membres. Il est naturel, il est souverainement juste que les Amis trouvent eux-mêmes, dans la solidarité, et dans l'association de leurs bonnes volontés, des avantages que l'isolement leur refusait. Aussi avons-nous pris soin d'assurer à chacun d'entre eux, à ceux de Paris comme à ceux de la Province, des compensations immédiates qui puissent, en quelque sorte, diminuer les charges de leur cotisation.

La création d'une chorale de professionnels dont M. Bret prend l'initiative, et qui sera dans une certaine mesure à la disposition de la



*Société, offrira déjà à ceux de nos membres qui s'intéressent aux auditions musicales, de très réels avantages.*

*En outre, et dès maintenant, un arrangement conclu avec la Section de Paris de la Société internationale de Musique nous permet de faire gratuitement le service de la Revue Musicale S. I. M. à tous nos Amis. Chaque mois, nos membres recevront cette publication qui est unique en Europe, tant par son importance que par l'indépendance de sa critique, la tenue de ses articles et l'étendue de sa collaboration.*

*Enfin, des concessions matérielles dont on trouvera plus loin le détail ont déjà été consenties en faveur des Amis par certains éditeurs de Musique, et des négociations sont entamées auprès des Compagnies de chemin de fer, pour obtenir une importante réduction de tarif aux Amis de province voulant assister à notre Assemblée générale.*

*La Société Française des amis de la Musique entre donc dans la vie sous d'heureux auspices. Tout porte à croire qu'elle franchira très rapidement ce premier âge pour entrer dans l'adolescence, et donner des preuves du zèle qui l'anime.*

---

## ALLOCUTION

Prononcée par M. Henri Roujon, président de la Société française des Amis de la Musique.

*C'est avec un sentiment réel de gratitude, auquel s'ajoute un sentiment de confusion, que j'ai accepté d'être Président de la Société française des Amis de la Musique. Je n'aurais jamais pu supposer qu'on me ferait cet honneur. Si je suis un amant passionné de la musique depuis que j'assemble deux idées, je suis obligé de confesser que je ne sais pas lire les notes. Cette incompétence dont j'ai fait immédiatement l'aveu à mes amis MM. Bret et Ecorcheville a paru, non pas les dissuader de m'offrir ce poste, mais au contraire les y encourager presque. J'ai cru comprendre par là que la nouvelle Société entendait se placer en dehors de toute coterie, de toute idée préconçue, rayonner dans tous les milieux où l'on aime la musique, qu'elle devait en un mot être neutre.*

*Nous sommes dans un moment où les groupements sont fort à la mode; nous jouissons de tous les bienfaits de l'association. Les Amis de la Musique veulent se conformer à l'usage. Eux aussi ont besoin de réunir leurs forces pour échapper aux défauts de l'individualisme; eux aussi*



peuvent et doivent attendre d'un effort collectif la réalisation d'un programme utile.

A côté des artistes, dont les intérêts corporatifs sont aisés à défendre, à côté des pouvoirs publics, dont la sollicitude est nécessairement limitée, il y a les amateurs, les gens du monde, tous ceux qui se passionnent pour la musique et qui lui donnent par leur concours incessant les moyens réels de se manifester dans notre civilisation. Ceux-ci restent jusqu'à présent isolés et ne représentent en somme aucun pouvoir, à cause du grand nombre de petites sociétés rivales. Chacun d'entre eux reçoit individuellement les sollicitations multiples de la musique et des musiciens ; chacun apporte à l'œuvre de l'art une contribution incertaine, dont il ignore souvent les destinées, dont il ne peut contrôler les effets.

La Société française des Amis de la Musique s'est créée dans le but de centraliser ces efforts. En les rendant plus clairvoyants, en les méthodisant, elle espère les diriger plus efficacement vers un but commun, aider toutes les manifestations musicales dignes d'intérêt, et contribuer logiquement à la vie artistique d'un grand pays comme la France.

Il nous semble donc qu'en nous groupant dans un sentiment très large et très libéral, notre propagande serait tout à fait opportune à l'heure actuelle.

Dès les premiers jours, après avoir accepté la tâche un peu lourde que l'on voulait m'offrir, je me suis adressé pour lui demander sa précieuse collaboration à l'ami que je vois ici, à M. le prince d'Arenberg, qui m'a immédiatement accordé son concours avec la plus parfaite bonne grâce, et que je remercie de vouloir bien m'assister dans ma tâche.

Nous voulons avoir un programme ; ses grandes lignes se présentent immédiatement à notre bonne volonté, nous voulons dès maintenant entreprendre des œuvres que les initiatives particulières ont été impuissantes à réaliser jusqu'ici : nous voulons rendre efficace, dans les établissements d'instruction primaire et surtout d'instruction secondaire, l'instruction musicale ; nous voulons rendre possibles la création et l'existence d'une chorale de professionnels homogène et perpétuellement entraînée, nous voulons justifier l'existence d'une grande revue musicale de haute vulgarisation, en lui assurant un public étendu ; enfin, nous voulons accueillir et mettre au point tout projet ayant pour objet de soutenir l'art et les artistes sous les formes les plus diverses (encouragements à des musiciens peu fortunés, à des exécutants peu connus, à des artistes étrangers, à des sociétés, des entreprises de Paris, de province, etc.).

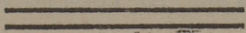
Vous voyez que ce programme est très vaste ; pour le réaliser, nous devons, il me semble, adopter une ligne de conduite très ferme. Pour



atteindre ce but, pour remplir ce programme, la Société doit s'attacher à certains principes essentiels. La Société ne fait rien par elle-même, qu'il s'agisse de l'instruction, de la création d'une chorale, de soutenir une revue, d'organiser une audition, la Société ne doit intervenir que pour donner un patronage artistique, un appui moral et financier ; elle ne saurait être responsable des œuvres auxquelles elle peut accorder une subvention. Elle doit planer au-dessus de toutes les entreprises, même au-dessus de celles auxquelles elle s'intéresse particulièrement. La plus grande impartialité doit être rigoureusement observée, comme je le rappelais au commencement : pas de coterie, pas d'orientation favorable à telle ou telle école. La Société n'entre en concurrence avec aucun organisme existant, puisqu'elle est susceptible de venir en aide à chacun d'eux.

Vous trouverez naturel que le représentant d'une Compagnie qui doit conserver avant tout l'esprit traditionnel, vous parle de tradition. J'ai essayé souvent, après une audition qui m'avait ému, de raisonner mes impressions. J'ai volontiers pris pour guide mon illustre confrère et ami Saint-Saëns, qui a écrit excellemment sur l'art où il est maître. Dans les livres de ce grand musicien, je trouvais toujours le rappel à la tradition que nous ont laissée les maîtres et sans laquelle il ne saurait y avoir d'enseignement. Les académies sont conservatrices, c'est leur raison d'être, c'est leur devoir. Celui qui a l'honneur de représenter auprès de vous l'Académie des Beaux-Arts est tout naturellement par devoir un représentant très fidèle de la tradition.

La Société française des Amis de la Musique sera traditionnelle et libérale, elle sera avant tout une Société de bien public pour développer l'amour de ce grand art.



## La Société des Musikfreunde de Vienne

(Lecture faite à la séance du 24 juin par M. J. Ecorcheville.)

Vienne a toujours été la patrie des dilettantes, et au début même du XIX<sup>e</sup> siècle, en pleine époque napoléonienne, sa passion pour la pratique du plus sociable des arts n'avait pas diminué. En 1812, une Société de bienfaisance créée par les dames de l'aristocratie viennoise voulut donner un concert monstre, au profit des sinistrés de la banlieue, et pour prêter à cette manifestation un caractère philanthropique, il fut décidé de recruter les chœurs et l'orchestre uniquement parmi les



amateurs. Ceux-ci vinrent en foule ; il y eut 600 exécutants. Et, chose inouïe pour l'époque, le concert laissa un bénéfice net de 25.000 florins, soit 50.000 francs.

Le succès prodigieux de cette audition fut comme une révélation pour les dilettantes viennois. S'il suffisait de frapper le sol pour en faire sortir une armée de choristes et d'instrumentistes bénévoles, et si cette armée de hasard pouvait remporter une victoire aussi décisive dès sa première bataille, que ne pourrait-on espérer d'une organisation solide et définitive des amateurs viennois ?

Les Amis de la Musique étaient nés. En quelques jours, plus d'un millier d'adhérents se firent inscrire chez le prince Lobkowitz. Le secrétaire de la Société de Bienfaisance devint lui-même le Secrétaire perpétuel et le plus précieux collaborateur des Amis.

Quel programme allait sortir de ce beau mouvement de solidarité ? Un programme gigantesque et plein d'enthousiasme. Les statuts des Musikfreunde définitivement adoptés en 1814 remplissent 48 pages d'imprimerie, et ce n'est pas trop de 96 articles pour exposer le fonctionnement de cette administration compliquée. N'en retenons que les articles 2 et 3, ainsi conçus :

*Le but essentiel de la Société est de favoriser le développement de la musique de toutes les façons possibles. La pratique de la musique et les joies qu'elle peut procurer n'entrent qu'en seconde ligne. Pour arriver à ce but, la Société emploiera les moyens suivants : Création d'un Conservatoire. Auditions publiques. Concours. Revue musicale. Bibliothèque. Encouragements au talent méconnu.*

Le même programme essentiel reparaît dans la réorganisation de la Société en 1850, et figure dans le compte rendu de l'exercice 1908-1909, qui vient de paraître. Nous pouvons donc le considérer comme résumant fidèlement l'esprit de la Société des Musikfreunde.

Voyons ce que sont devenus, à travers un siècle d'efforts et de vicissitudes, chacun de ces desiderata.

La publication d'une Revue musicale est toujours restée à l'état de projet, sauf en 1829, où, pendant un an, les Amis réussirent à mettre au jour un Bulletin de leur Société.

La mise au concours n'a guère donné qu'une fois un résultat appréciable. En 1861, les Amis proposèrent un prix tout honorifique pour une symphonie. Ils reçurent 33 réponses, et J. Raff sortit victorieux de cette épreuve.

Quant aux encouragements, je ne trouve guère que deux compositeurs qui en aient bénéficié : Beethoven et Schubert. Le premier fut



chargé d'écrire, pour la Société des Amis, un oratorio dont il n'acheva jamais la composition (si même il la commença), mais dont il reçut cependant les honoraires. Le second avisa en 1826 la Société de l'intention où il était de dédier une symphonie aux Amis de la Musique. Le Bureau eut un beau geste, et répondit aussitôt en envoyant à l'auteur du Roi des Aulnes 100 florins, « non point comme honoraires, mais comme une marque de reconnaissance et d'estime ». Il faut ajouter à cette liste un peu sommaire de la munificence des Amis, certaines manifestations telles que le service funèbre célébré pour la mort de Beethoven, l'appel en faveur d'un monument des grands maîtres de la musique viennoise, le projet de décerner une solde d'honneur à tout compositeur ayant fait exécuter à la Société une de ses œuvres en première audition. On put même considérer comme un tribut accordé au talent les diplômes d'honneur que les Amis décernèrent en grande pompe à certains musiciens, qui s'en montrèrent flattés (en France, Lesueur, Boieldieu, Berlioz). Mais ce furent là, somme toute, des manifestations sans grande portée.

La Bibliothèque dont parle le Statut de 1814 fut, au contraire, un des rêves dont les Amis constatent aujourd'hui avec fierté la réalisation. La Bibliothèque des Musikfreunde passe, et à bon droit sans doute, pour une des plus intéressantes de l'Europe. L'histoire en est assez singulière. Son premier fonds de livres lui a été fourni par la ville de Lubeck et par un musicologue allemand, Gerber, tous deux pris d'un beau zèle pour l'entreprise humanitaire des Amis. Puis l'archiduc Rodolphe, protecteur de la Société, lui légua toute sa musique en 1831. Enfin, de nombreux dons et des achats réguliers ont sans cesse enrichi cette collection. A côté des livres il faut signaler un musée d'instruments anciens, et surtout une admirable série d'autographes des plus grands maîtres de l'art musical.

Arrivons, enfin, au Conservatoire et à l'organisation des Concerts. C'est là qu'a porté tout l'effort de la Société. C'est là que nous allons voir à l'œuvre les Amis de la Musique à Vienne.

Pour comprendre l'évolution des Musikfreunde sur ce terrain de la pratique et de l'enseignement, rappelons-nous que le dilettantisme domine l'institution de 1812. « Nul, s'il n'est amateur, ne peut faire partie de la Société », dit formellement un article des statuts. Et jusqu'à quel point pouvait aller cette susceptibilité, une anecdote nous le prouve. En 1817, quelques journaux ayant annoncé par avance un concert de la Société, et donné le nom des exécutants, on vit le comte Aponiy écrire au directeur de la police pour se plaindre de cette indiscretion, et



*demander que la censure officielle s'opposât à toute communication de ce genre qui n'aurait pas été revêtue du visa de la Société elle-même. Que les temps sont changés !*

*Mais, d'autre part, le mouvement auquel avaient cédé les Amis de la Musique était trop important pour se limiter aux fantaisies de quelques amateurs. Une Société ayant assumé la direction de la vie musicale dans le pays de Gluck, de Haydn, de Mozart, de Beethoven et de Schubert, se trouvait nécessairement obligée, et malgré elle, de se tenir à la hauteur de ses engagements. En d'autres termes, les amateurs furent presque contraints de devenir des professionnels. Le vieux maître Salieri, l'auteur des Danaïdes, représenta un jour au Conseil qu'il était impossible d'obtenir de bonnes exécutions chorales, si les choristes n'étaient pas individuellement formés par de bonnes méthodes. Il proposa d'écrire lui-même un petit manuel à l'usage des Amis de la Musique, et de veiller à ce qu'il fût imposé à tous les membres qui prenaient part aux exécutions. Ainsi furent créés les exercices de chant, puis l'Ecole de Chant, et enfin le Conservatoire.*

*A partir de ce moment, c'est-à-dire à partir des premières années de la Société, nous voyons deux courants se dessiner parmi les Musikfreunde, celui des amateurs et celui de la pédagogie, c'est-à-dire des professionnels. Antinomie déplorable et qui mit réellement la Société en danger de disparaître.*

*En 1848, les Amis, à bout de forces, ne sachant se résoudre à une ligne de conduite définitive, demandent à l'Etat de prendre en régie le Conservatoire auquel ils ne pouvaient subvenir. L'Etat refuse, le Conservatoire disparaît, et la Société elle-même se trouve réduite à un petit nombre de fidèles.*

*Mais, une fois le calme revenu, après la révolution, les bonnes volontés renaissent, l'Etat accorde aux Musikfreunde un terrain, et le profit d'une loterie pour construire un édifice sur ce terrain. La Société se reprend à vivre, et continue jusqu'à maintenant une existence assurée.*

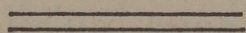
*Remarquons bien, cependant, au prix de quelles modifications les Musikfreunde purent se tirer de leurs embarras. Il leur fallut abandonner résolument les organismes de musique pratique aux mains de professionnels, et créer deux grandes annexes : le Chorverein et l'Orchesterverein. L'évolution de la Société aboutissait à la séparation des pouvoirs, dont la confusion aurait certainement été fatale aux Amis de la Musique. Aujourd'hui, les Musikfreunde ont un fonds de près de 900.000 francs. Ils sont peu nombreux, mais riches et puissants.*

*Telle est, en quelques mots, l'histoire de cette Société, qui pendant*



*cent ans a rendu de si grands services à la musique en Autriche. Nous sommes en droit, aujourd'hui, de tirer des conclusions, et pour ainsi dire un enseignement d'un siècle de l'activité des Musikfreunde. Notre Société s'inspire d'un même principe, puisqu'elle est fondée par des Amis et non par des praticiens. Elle tend vers des buts analogues, et son programme coïncide, sur certains points, tout à fait avec celui de sa devancière. Mais les conditions dans lesquelles nous nous trouvons dès notre naissance sont différentes de celles que la vie musicale viennoise offrait en 1812. Nous n'avons plus à nous préoccuper de fonder de grandes institutions qui existent. Nous n'avons pas le devoir de soutenir directement la pratique musicale, ni d'associer nos efforts à ceux des exécutants. Bien plus, il nous faut redouter d'entrer en concurrence avec ce qui existe déjà, et de tomber ainsi dans l'erreur des Musikfreunde.*

*Notre ligne de conduite dans ce sens vient d'être précisée devant vous par notre très éminent Président, avec une sûreté et une hauteur de vues auxquelles nous nous plaisons tous à rendre hommage.*



### **Avantages réservés aux membres de la Société française des Amis de la Musique.**

*Les avantages que nous avons obtenus jusqu'à présent, et que nous pouvons porter à la connaissance de tous nos membres, sont les suivants :*

*1° La Revue musicale S. I. M. (Bulletin français de la Section de Paris de la Société internationale de Musique) est envoyée régulièrement à titre gratuit à tous les Amis.*

*2° Sur la présentation de leur carte, les Amis bénéficieront des réductions suivantes :*

*Chez M. Max Eschig, 13, rue Laffitte : 10 0/0 sur l'abonnement ; 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets ;*

*Chez MM. Rouart, Lerolle et C<sup>ie</sup>, 18, boulevard de Strasbourg, 25 0/0 sur la musique ordinaire, et 10 0/0 sur les ouvrages absolument nets.*

*La liste de tous les Amis de la Musique étant déposée chez MM. Eschig et Rouart, nos membres de province n'auront qu'à adresser directement leurs commandes à ces Maisons, qui se feront un plaisir de leur envoyer dès maintenant le Catalogue d'ouvrages parus.*



## EXTRAIT DES STATUTS

*Art. 3. — La Société se compose de membres créateurs, de membres fondateurs, de membres donateurs et de membres actifs.*

*Les membres créateurs sont les personnes sous les auspices de qui la Société a pris naissance.*

*Pour être membre fondateur, il faut avoir versé au moins une fois une cotisation minimum de 1000 francs.*

*Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.*

*Pour être membre actif, il faut verser une cotisation annuelle de 20 francs, rachetable par un versement unique de 500 francs.*

*La cotisation annuelle de 20 francs est réduite de moitié pour les professionnels.*

*Le titre de membre d'honneur pourra être accordé par le Conseil d'administration aux personnes qui rendront ou auront rendu des services signalés à l'Association, sans qu'elles soient tenues de payer une cotisation annuelle.*

*Les dames peuvent faire partie de l'Association : elles sont éligibles à toutes les fonctions.*

*Les adhésions et communications doivent être adressées à M. Ecorcheville, secrétaire général, 6, chaussée d'Antin, Paris.*

**Membres ayant fait un don à la Société.**

M. le comte Gaston CHANDON de BRIAILLES.	M <sup>me</sup> NOBEL.
M <sup>me</sup> Alexandre ANDRÉ.	M. Léo SACHS.
M. le prince A. d'ARENBERG, de l'Institut.	M. Louis BARTHOU, ministre des Travaux publics.
M. Franz CUSTOT.	M <sup>me</sup> Alexandre WEILL.
	M. David WEILL.

**Membres fondateurs.**

M. le comte Gaston CHANDON de BRIAILLES.	M. Fernand HALPHEN.
	M <sup>me</sup> Théodore REINACH.

**Membres donateurs.**

M. AYNARD.	M. DEUTSCH de la MEURTHER.
M. le baron BOUWENS van der BOI- JENS.	M <sup>me</sup> Whitney HOFF.
	M <sup>me</sup> KREBS.



M<sup>me</sup> H. MORTON.M<sup>me</sup> MÉNARD-DORIAN.MM. PLEYEL, WOLF, LYON et C<sup>ie</sup>.M<sup>me</sup> M. SEMAMA.**Membres actifs.**M<sup>me</sup> ALLAIN-TARGÉ.

M. Georges ARON.

M. Léon-Pierre AUBEY.

M. Louis BARTHOU.

M<sup>me</sup> Alice BIZET.

M. Ferdinand BRET.

M. BLUMENFELD-SCIAMA.

M. Maurice BOMPARD.

M. Lucien BING.

M<sup>me</sup> Robert BOAS.M<sup>me</sup> Louise L. BRACH.

M. Gabriel BRET.

M. Fleury BRET.

M. L. BESSANT.

M<sup>me</sup> CHABRIÉ.

M. Arthur de COSTE.

M. Gaston CARRAUD.

M. COOLUS.

M. le comte Isaac de CAMONDO.

M<sup>me</sup> DETTELBACH.

M. Daniel DREYFUS.

M. Jules DAVID.

M. DELMAS.

M. Fardel DURAND.

M. d'EICHTHAL.

M<sup>me</sup> J. ECORCHEVILLE.M<sup>me</sup> EDWARDS.

M. Paul FRANCKEL.

M. Bertrand FAURE.

M<sup>me</sup> FOUCHET.

M. GENTIEU.

M<sup>me</sup> E. GUENOT.

M. G. GAIFFE.

M. Joseph GUBERT.

M<sup>lle</sup> Jeanne GRAND.M<sup>me</sup> la marquise de GANAY.

M. Armand GLOTZ.

M. Albert GRADWOHL.

M. A. GAVIGNOT.

M<sup>me</sup> Marcel GIRETTE.M<sup>me</sup> la baronne de GUNSBURG.

M. GANS.

M<sup>me</sup> GAIFFE.

M. Maurice GANDILLOT.

M<sup>me</sup> la vicomtesse d'HARCOURT.

M. Albert HERMANN.

M. Lucien HESSE.

M. Bernard HAAS.

M. Ernest HECHT.

M. Lucien HARDY-THÉ.

M. le D<sup>r</sup> JULIA.

M. A. KERN.

M. Ed. KREBS.

M<sup>me</sup> Georges KINEN.M<sup>me</sup> Arthur KANN.M<sup>me</sup> Saratine KONINGSWARTER.

M. KAYSER.

M. Ernest KADELBOURG.

M. Albert KAHN.

M. Maurice KAHN.

M. Gabriel LEFEUVE.

M<sup>me</sup> Gabriel LEFEUVE.

M. LAIGNOUX.

M. Frédéric LAUTH.

M. Albert LEHMANN.

M. Gustave LYON.

M. Jules LEY.

M. Jules LEON.

M. Dick MAY.

M. Robert MORTIER.

M. Louis de MORSIER.

M. le D<sup>r</sup> MICHEL.

M. Isidore MARX.

M. Marcel MARX.

M<sup>me</sup> MIEG-BAUMGARTNER.

M. H. MERING.

M. Eugène MAX.

M. Henry NEUMANN.



M<sup>me</sup> NOBEL.  
 M. OUTREY.  
 M<sup>me</sup> PONTREMOLI.  
 M<sup>me</sup> PROPPER.  
 M. Henry PRUNIÈRES.  
 M<sup>me</sup> PHILIBERT.  
 M. A. PORLITZ.  
 M. Arthur PREGRE.  
 M. le D<sup>r</sup> RICHELLOT.  
 M. Henri G. RICHTER.  
 M. L. ROUQUAIROL.  
 M. Marcel RITSCHER.  
 M. Georges RICHES.  
 M<sup>me</sup> ROLLAND.  
 M. Jean RAYNAL.  
 M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.  
 M. SCHNEIDER.  
 M. Georges SACHS.  
 M<sup>me</sup> SALIN.  
 M<sup>lle</sup> Sophie de SALEMFELS.  
 M. Pierre SINGER.  
 M<sup>me</sup> Louis SINGER.

M. Paul SCHWAEGERL.  
 M. Joseph SCHLOSS.  
 M. René STERN.  
 M. Julien SCHUMANN.  
 M. Henri STERNBERG.  
 M. Fred. SILBERER.  
 M. SERT.  
 M. Louis SCHOPFER.  
 M. Ernest SACHS.  
 M. TAUBER.  
 M. VIDAL-NAQUET.  
 M. Louis VIAL.  
 M. Charles VIDAL-NAQUET.  
 M<sup>me</sup> WALLERSTEIN.  
 M. Jean WEBER.  
 M<sup>me</sup> Georges WEIL.  
 M<sup>lle</sup> Worms de ROMILLY.  
 M. Eugène WEILL.  
 M. André WORMSER.  
 M. Jules ZÉBAUME.  
 M<sup>me</sup> André FOULD.

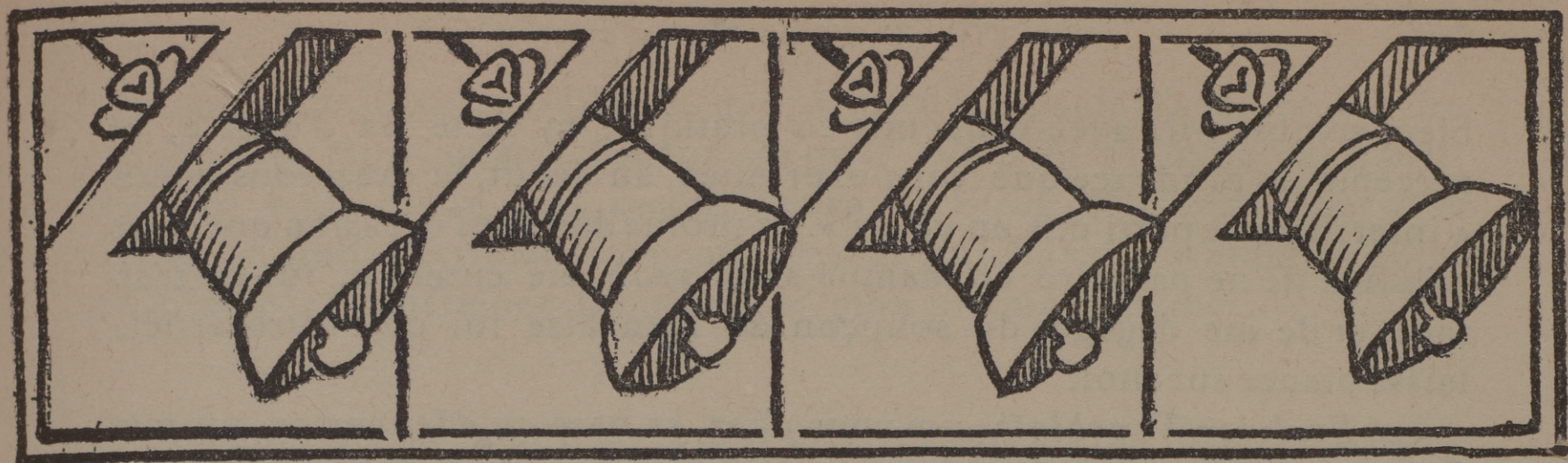
#### Membres professionnels.

M<sup>me</sup> Juliette GOUPIL.  
 M. A. GRENON.  
 M<sup>me</sup> Daniel HERMANN.  
 M<sup>me</sup> Michel LOBE.  
 M<sup>me</sup> Jane MORTIER.

M. Jean MIAILHÉ.  
 M<sup>lle</sup> Clémence OBERLE.  
 M<sup>lle</sup> PHILIPPE.  
 M<sup>me</sup> PATEY.







A propos de quelques articles sur

## RICHARD STRAUSS

*Suite* (1)

---

A la fin de l'article, — publié dans le dernier numéro de la *S. I. M.* — où je prenais la défense de Richard Strauss contre diverses attaques de presse, et où j'examinais à nouveau, d'après les renseignements qu'il m'avait fournis, le débat survenu entre lui et M. Mariotte, au sujet de *Salomé* (2), — je faisais appel à M. Mariotte pour établir le bien ou le mal fondé de mon argumentation.

J'ai reçu la lettre suivante de M. Mariotte, et je m'empresse de la publier *in extenso* (3).

*A M. Romain Rolland.*

Lyon, 27 juin 1909.

MONSIEUR,

Votre récent article au bulletin de la *S. I. M.* se termine par une si courtoise invitation à répondre, que je m'y rends bien volontiers. Aussi

(1) Voir le numéro de juin dernier.

(2) Je rappelle qu'il s'agit de la *Salomé* d'Oscar Wilde, que M. Richard Strauss et M. Antoine Mariotte ont tous les deux mise en musique, et de l'accusation portée contre M. Strauss d'avoir voulu étouffer l'œuvre de son rival.

(3) Je profite de l'occasion pour remercier M. Léon Vallas, qui m'a très aimablement mis en relations avec M. Mariotte.



bien, semble-t-il, avez-vous mis en pratique, en cette fin d'article, le précepte de prudence que vous exprimiez au début, et avez-vous voulu « interroger le parti mis en cause ». Je profite donc de l'occasion que vous m'offrez de ne pas être condamné sans avoir été entendu, fût-ce trop tard, et de me dégager du soupçon de mauvaise foi que votre article laisse planer sur moi.

Le *Berliner Tageblatt*, que vous citez, se base en effet sur ce que mes premières lettres aux héritiers de Wilde datent de janvier 1906 pour inférer que la composition de ma *Salomé* n'a pas dû être antérieure à cette époque, et laisser entendre que j'ai voulu seulement me faire de la réclame avec le succès de Strauss.

Cette accusation grave est radicalement fausse. L'idée de mon plan remonte à 1895, elle est donc antérieure de *onze années*, et j'affirme que si les circonstances ne m'ont permis de terminer ma *Salomé* qu'après l'apparition de celle de Strauss, la mienne fut entièrement conçue et pour une grande part réalisée avant la sienne.

Toute cette partie de l'aventure a été narrée plusieurs fois. Puisqu'il le faut, je la résumerai encore rapidement. C'est au cours d'une campagne dans les mers de Chine, à bord du *Forfait*, qu'un camarade me fit connaître le poème de Wilde, pour lequel je m'enthousiasmai. Rentré en France en 1896, je vins à Paris travailler la composition sous la direction de d'Indy. J'y restai 3 ans. En 1899 (entre temps, en 97, j'avais démissionné), je quittai Paris pour venir m'installer à Saint-Etienne; et enfin, en 1902, je fus nommé professeur au Conservatoire de Lyon. Au cours de ces six années je n'avais cessé de penser à ma *Salomé* et d'en préparer la composition. Plusieurs petites compositions de cette époque ne furent que des esquisses préparatoires à l'œuvre projetée. C'est ainsi qu'une mélodie écrite en 1898, et publiée depuis par la maison Janin, de Lyon, développait mon futur « thème du désir », et présentait la matière du duo : *Salomé-Iokanaan*.

Une fois à Lyon, nanti d'une situation plus solide et meilleure, et me sentant moi-même plus en possession de mon métier, je pus enfin, et chaque année davantage à mesure que ma situation s'améliorait, me consacrer d'une façon plus suivie à la réalisation du projet si longtemps caressé, et c'est de cette époque que date vraiment la composition effective de ma *Salomé*.

A ceux qui s'étonneraient de la lenteur de mon travail, ma réponse ne sera malheureusement que trop facile : quand on est professeur en province, que l'on passe ses journées à donner des leçons, que l'on a par surcroît à organiser des concerts, à diriger une société symphonique et à travailler son piano, je vous assure qu'il faut déjà pas mal d'énergie pour pouvoir composer, si lentement que ce soit, une œuvre de longue haleine.

En fait, ma *Salomé* fut achevée définitivement à la rentrée d'automne



de 1906, et je suis bien obligé de me déclarer incapable d'avoir pu l'écrire en 9 ou 10 mois, quand je constate qu'il m'a fallu 25 mois de travail exclusif pour écrire mon second opéra, le *Vieux Roi*, cependant plus court, et dont l'écriture beaucoup moins surchargée m'était en outre facilitée par l'expérience acquise avec mon premier ouvrage.

Mais alors, dira-t-on, pourquoi n'avoir pas écrit plus tôt aux héritiers de Wilde ?

Il est vrai que j'ai commis — l'ai-je jamais nié ? — l'impardonnable faute de commencer ma *Salomé* sans m'être assuré la propriété du livret.

Les marins sont souvent candides dans la vie civile ; peut-être aussi une certaine insouciance naturelle pourrait-elle me servir d'excuse ; mais il y a aussi une autre raison. Quand je revins en France, en 1906, la *Salomé* de Wilde était sinon inconnue, du moins si épuisée qu'il me fut impossible d'en trouver un exemplaire. Je dus travailler et établir mon livret, (le détail est même amusant), d'après un manuscrit copié pour moi par un fourrier de la marine ! Je crus donc bénévolement que ce poème introuvable était assez oublié, qu'il y avait beaucoup de chances pour que les exemplaires en fussent ensevelis dans des bibliothèques de littérateurs, et bien peu pour qu'un musicien pût le connaître et être tenté de le mettre en musique ; et, sans plus de soucis, je me mis au travail. Aussi lorsque, par le hasard d'une lecture, en décembre 1905, j'appris l'apparition à Dresde d'une nouvelle *Salomé*, fut-ce pour moi une stupéfaction autant qu'un effondrement ! Le temps de vérifier la nouvelle, de me procurer les noms, puis les adresses, des héritiers de Wilde, le temps d'être renvoyé de l'un à l'autre.... cela me mena bien jusqu'en janvier 1906.

Voilà donc quel fut mon tort, mon seul tort. Mais s'il fut considérable, il ne porta préjudice qu'à moi-même, et j'en ai supporté sans colère le châtement mérité.

Car il faudrait pourtant s'entendre, et il y a des choses si évidentes qu'on ne devrait pas avoir besoin de les remettre au point.

Si, plus attentif au côté juridique des choses d'art, je n'avais pas négligé de m'assurer en temps utile la propriété de la *Salomé* de Wilde, mon « affaire » n'aurait pas pu naître, la *Salomé* de Strauss elle-même n'aurait pu voir le jour, et, très sincèrement, je trouve que c'eût été regrettable.

Pour que l'« affaire » ait pu prendre naissance, et que j'aie été obligé d'en passer par les conditions qui me furent imposées, il fallait que je fusse dans mon tort légal. Strauss avait la loi pour lui. On ne lui a jamais adressé le ridicule reproche d'avoir été dans son droit strict, mais bien celui, plus compréhensible, vu les circonstances de ma cause, d'en avoir usé sans générosité... — Mais je continue.



Même en janvier 1906, tout n'était pas perdu, et Fürstner n'avait pas encore le monopole de *Salomé*. La première réponse de Russell fut de m'accorder l'autorisation demandée moyennant une part des droits, et le versement d'une « avance de commission » assez élevée. Si donc, à ce moment, au lieu d'être un professionnel désargenté, j'avais été l'amateur que vous voulez bien me supposer, je n'aurais eu qu'à m'empresser de payer, et *il y aurait eu deux Salomé légales*. Malheureusement je n'étais guère en état de verser sur l'heure la forte somme. Après réflexion, je répondis à Russell que son « avance de commission » me paraissait un peu exagérée, et que j'attendrais pour discuter cela que mon opéra fût achevé et accepté dans un théâtre. Je ne me souciais pas en effet de risquer une perte sèche, car loin d'escompter pour moi une réclame fondée sur le succès de Strauss, j'avais peur que cela ne me rendît impossible l'accès d'un théâtre. C'est même pour cette raison que, lorsque ma *Salomé* fut achevée, je n'essayai pas tout de suite de la faire jouer, et je l'envoyai au concours de la Ville de Paris de 1906. [A ce concours, dont vous pourrez lire le rapport officiel, ma *Salomé*, malgré d'excellentes notes, fut refusée d'office, précisément à cause de celle de Strauss.]

Dans l'intervalle, les situations respectives des héritiers de Wilde subissaient diverses transformations. La propriété des œuvres passait à Methuen, qui vendait à Fürstner le privilège de *Salomé*. (Leur traité doit être de juillet 1906, ou plutôt, si je ne me trompe, d'octobre.) Bref, quand je revins à la charge, je me trouvais acculé à l'impasse que vous savez.

Que faire ? Ainsi que me l'écrivait Rob. Ross, dont je me plais à reconnaître ici la constante courtoisie, mon sort dépendait désormais du seul et unique Strauss. Je me résignai donc à l'inévitable, et pris le parti d'exposer simplement ma situation à Richard Strauss, lui demandant son autorisation, et m'en remettant, pour les termes de cette autorisation, à sa générosité.

Notez bien que je n'ai jamais parlé et ne pouvais pas parler de représentations *privées*, pour lesquelles, du reste, aucune autorisation n'était nécessaire ; notez aussi que s'il fut question d'abord de représentations *limitées* à la province et à un certain nombre de villes, puis ensuite de représentations limitées à la seule ville de Lyon, c'est qu'on ne me permettait pas d'espérer davantage. Et puis, au fait, cela me suffisait, car j'étais las de toutes ces histoires et ne demandais qu'une chose : être joué. Je savais trop, en effet, que l'œuvre de début d'un compositeur dramatique, fût-il Wagner ou même Richard Strauss, est le plus souvent un four, pour espérer un grand succès, et je n'avais aucune ambition pour mon œuvre. D'un autre côté, j'avais à cœur de ne pas perdre le fruit de longues années de travail : je voulais surtout « m'entendre » et profiter de cet enseignement unique et précieux que donne à un compositeur l'audition de son premier ouvrage.



Ma lettre à Strauss resta quelque temps sans réponse ; puis il se décida, et le 30 mai 1907 m'accorda l'autorisation généreuse et absolue que vous reproduisez d'après sa lettre même.

Logiquement, ce beau geste semblait devoir terminer l'aventure. C'est pourtant ici qu'elle commence à se corser.

Tout joyeux, je remercie chaleureusement Strauss, et me mets en devoir de présenter ma *Salomé* à divers théâtres de province. J'ai bientôt le bonheur de voir aboutir mes démarches auprès des directeurs du Théâtre de Lyon ; et le 4 septembre 1907, la création de mon opéra est annoncée pour l'hiver.

La joie fut courte : deux semaines plus tard nous recevions, les directeurs et moi, l'interdiction de M. Fürstner ! Quoi ! l'autorisation de Strauss ne valait donc rien ? Il paraît. Mais Strauss, en me la donnant, avait « oublié » ce détail.

Cette excuse de l'oubli semble vous satisfaire. J'avoue cependant que j'ai plus de peine à l'admettre, et qu'il m'est difficile de croire qu'un homme de l'autorité d'un Richard Strauss en soit si démuné vis-à-vis de son éditeur !

Quant à l'oubli, comment l'expliquer ? Voici une demande d'autorisation : si je l'adresse, c'est qu'elle m'est nécessaire. Si elle m'est nécessaire, c'est que *Salomé* ne m'appartient pas, mais bien à un autre, qui est Fürstner. Alors ? Comment Strauss n'y a-t-il pas pensé ? Comment a-t-il pu l'oublier *pendant trois mois et demi*, me laissant pendant ce temps faire des frais de copie et m'engager dans des pourparlers avec des directeurs de théâtre, pourparlers dont la rupture brutale pouvait me mettre dans une situation bien délicate ?

Il y avait à ce moment la matière d'un procès possible ; et bien des gens, plus tard, m'ont reproché de ne pas l'avoir intenté. Je vous assure cependant que je n'y ai même pas pensé. J'aurais rougi d'entrer dans une mesquine lutte d'intérêts avec un artiste dont je sais comme vous apprécier la valeur, et, comptant sur la sincérité de son bon vouloir, je préfèrai faire un nouvel appel à sa générosité.

Le 21 octobre, Strauss me répond... en retirant son autorisation dans les termes suivants :

« *C'est pourquoi je ne suis pas en état de maintenir l'autorisation QUE JE VOUS FAISAI ESPÉRER, et je regrette...* etc.. » Je reproduirai la suite tout à l'heure ; mais cette première phrase vaut qu'on s'y arrête, surtout si on la met en regard de l'autorisation du 30 mai, prise dans votre propre article :

« *Jouez votre œuvre où et aussi souvent que vous voudrez.* »

Que s'était-il donc passé ? Et pourquoi Strauss revenait-il ainsi sur son beau geste ? A cela, trois hypothèses permettent de répondre. Elles me sont fournies toutes trois par cette même lettre du 21 octobre 1907,



dont la phrase citée plus haut n'est que la conclusion. Les voici :

1° Ma *Salomé* aurait empêché la création à Lyon de celle de Strauss. Je suis autorisé par les directeurs de Lyon à démentir cette assertion, de la façon la plus formelle. Les pourparlers ont été à peine ébauchés. Les directeurs s'étaient simplement informés de ce que l'œuvre de Strauss leur coûterait, et sur le vu de la réponse, se sont empressés d'abandonner leur idée. D'ailleurs, m'autorisant, moi Lyonnais, à me faire jouer, Strauss ne pouvait s'étonner que je le sois à Lyon.

2° J'aurais, dans une lettre à Fürstner, « parlé de l'exploitation financière de mon œuvre. » — A vrai dire, je n'ai jamais bien compris cette deuxième objection. De quelle exploitation veut-il parler ? J'écarte encore une fois, bien entendu, l'idée des représentations privées ; cela ne tient pas debout. Mais si l'on joue un opéra dans un théâtre, il est bien nécessaire que ce soit le résultat d'une exploitation financière de ce théâtre par les directeurs dudit théâtre ! Mais pour l'auteur !!! vrai, je ne comprends pas. Dans toutes mes lettres à Fürstner je n'ai jamais prononcé le mot d'argent..... que pour lui en offrir (pas beaucoup, il est vrai) sous les espèces de mes modestes droits d'auteur.

3° Reste la troisième hypothèse, et c'est sans doute la bonne. Richard Strauss lui-même l'a réservée pour la fin, et voici, au complet, la conclusion de sa lettre :

« ..... et je regrette vivement que vous ayez créé une telle situation, vous, par votre lettre à Fürstner (1), et vos amis, par l'article du FIGARO. »

L'article du *Figaro* ! Le voilà, le véritable grief !

Aussi bien, tout s'élucide : l'annonce de ma *Salomé* dans les journaux de Lyon est du 4 septembre, l'article du *Figaro* du 11, et l'interdiction du 16.

Cet article, je viens de le relire et ne puis comprendre qu'il ait produit un tel effet. Il était parfaitement courtois et se bornait à raconter mes premières vicissitudes. L'auteur, M. Emile Berr, ne me connaissait même pas. Le hasard d'une rencontre, dans un salon parisien, l'avait mis en présence d'un officier de marine, précisément celui qui m'avait fait connaître *Salomé*, et celui-ci lui avait raconté mon histoire. M. Berr s'y était intéressé et avait voulu la faire connaître. C'est tout.

Il faut bien croire cependant que Strauss avait pu prendre ombrage de cet article et que c'était là son vrai grief, puisque 17 mois plus tard il continue, dans la lettre que vous reproduisez, à me reprocher mes amis ! Le docteur Richard Strauss, qui peut s'offrir, pour sa défense, un champion de la taille d'un Romain Rolland, songerait-il à m'interdire d'avoir des partisans, à moi qui en ai bien plus besoin que lui ?

(1) La lettre où j'aurais parlé d' « exploitation financière ».



Et l'on s'étonne, en y réfléchissant, de devoir constater l'importance prise en cette affaire par les articles de journaux.

Puis, chose curieuse, ces malheureux articles arrivent toujours à point pour arrêter net dans leur élan les bons mouvements de Fürstner-Strauss... C'est une succession de coïncidences vraiment étrange.

Je ne puis que le constater et déplorer le phénomène ; mais vous me mépriseriez certainement tout le premier, et avec raison, si pour cela je reniais mes amis connus ou inconnus.

Au fait, quand j'emploie le mot « déplorer », c'est une façon de parler. Je ne me plains de rien, pas même de Strauss et de ses amis. Je regrette seulement, quand, par deux fois, je lui ai donné l'assurance que j'étais étranger aux attaques dont il était l'objet, qu'il ne m'ait pas fait l'honneur de me croire. N'est-ce pas une attitude un peu mesquine, en fin de compte, que de toujours croire les gens prêts à mordre ou à faire mordre, que de les soupçonner en proie aux démons de l'Envie et de la Haine.

Les gens ne sont pas si méchants, et pour mon compte l'attitude de parfait silence préconisée par Strauss fut précisément la mienne, intégralement. Mes seuls rapports avec la presse se sont bornés, quand je l'ai pu, à prier les critiques de s'abstenir de toute attaque. Les journaux de Lyon et Marseille en font foi. Quand j'ai été prévenu à temps, j'ai même empêché la publication d'articles, — le fait s'est produit avec une revue parisienne et avec un journal de Toulon. J'ai décliné les offres qui m'ont été faites de publier des fragments de ma *Salomé* et même d'en donner des auditions privées... Que voulez-vous de plus pour prouver la tranquille bonne foi de ma conduite ?

Je ne sais pas prévoir l'avenir, et il m'était difficile d'arrêter des articles qui paraissaient sans crier gare, et signés le plus souvent par des journalistes que je connaissais aussi peu que vous me connaissez vous-même.

Vous me dites maintenant que, sans mes amis, Strauss m'aurait accordé la liberté de *Salomé*. C'est possible, mais je ne la lui ai même pas demandée. Depuis longtemps j'ai cessé d'écrire autre chose que les formules de politesse, malgré tout requises, à un homme qui se dérobaît toujours, même quand je fus le voir à Berlin ; — et quant à Fürstner... je crois qu'il est mort. Son dernier souvenir, je veux dire sa dernière lettre, a rapport au sort de mon matériel. Ce matériel, partitions d'orchestre et de piano, rôles, parties d'orchestre... etc. (en tout un millier de francs de copie) n'est pas encore détruit, il est vrai ; il est déposé sous scellés dans une banque de Berlin. Mais Fürstner m'écrivait à ce sujet, sans inutile aménité, « *qu'il se réservait toujours, s'il le jugeait à propos, le droit de le détruire* » (1).

(1) Dans une nouvelle lettre du 29 juin, M. Mariotte apporte lui-même ce correctif au renseignement donné ci-dessus :

« Sur la question du matériel, — la mesure de Fürstner, toute réelle qu'elle



Et voici la fin de l'« affaire ». Après de multiples démarches, j'ai obtenu enfin la permission d'entendre mon premier opéra, et j'en remercie Richard Strauss. J'avais commis une grave faute de négligence, je l'ai expiée par de cruelles vicissitudes. J'estime que nous sommes quittes. La leçon m'a coûté cher, mais elle fut bonne et portera ses fruits.

Et maintenant, au travail. Je n'ai point l'ambition de demeurer jusqu'à ma mort « l'homme de la *Salomé* française », et préfère m'en tenir à la parfaite conclusion de l'article du *Figaro*, conclusion que je me permets de reproduire ici :

« Attendons de juger son œuvre, et ainsi nous saurons si l'enseigne Mariotte eut raison ou tort de quitter, il y a dix ans, la marine pour faire campagne dans la musique ».

On jugera autre chose que *Salomé*. Voilà tout.....

A. MARIOTTE.

La lettre qu'on vient de lire établit avec une clarté parfaite l'absolue bonne foi de M. Mariotte, — dont personne n'a jamais douté; — et elle inspire une grande sympathie pour ce courageux artiste, qui a sacrifié sa carrière d'officier à sa vocation musicale, qu'il sert avec tant d'abnégation (1).

Certains points du débat restent encore un peu obscurs, et le resteront, tant que les lettres échangées des deux parts ne seront pas intégralement publiées. Nous aurions besoin, par exemple, d'avoir sous les yeux le texte complet de la lettre de Richard Strauss, du 21 octobre 1907, qui énumère ses griefs, — et surtout cette lettre de M. Mariotte à l'éditeur Fürstner (2), qui semble avoir amené la rupture.

Mais nous en savons assez maintenant pour voir que la première cause du malentendu a été une négligence extrême de l'un

*soit, n'était en somme qu'une mesure purement vexatoire, car évidemment le manuscrit de ma partition d'orchestre n'a jamais quitté mon bureau.* » (R. R.)

(1) M. Mariotte se plaint que je lui aie donné le titre « d'amateur ». Il a raison. J'ai mal exprimé ma pensée. J'ai voulu dire seulement qu'aux yeux d'un Richard Strauss, dès l'enfance élevé dans la musique, un ancien officier de marine, qui laisse l'armée pour se faire musicien, devait paraître un amateur, et ne pouvait beaucoup inquiéter son orgueil, — que pas grand chose n'inquiète.

(2) Voir, dans la lettre de Strauss du 21 octobre 1907, le passage cité plus haut: « *Je regrette vivement que vous ayez créé une telle situation par votre lettre à Fürstner...* »



comme de l'autre des deux auteurs de *Salomé*, dans leurs premières négociations. M. Mariotte en convient, pour sa part, avec beaucoup de bonne grâce. Mais il ne l'admet point pour Strauss. Il ne peut concevoir qu'un homme de sa valeur puisse donner une autorisation, sans penser qu'il n'en a pas le droit, et ne s'en avise que trois mois après. Cela ne m'étonne guère, moi qui non seulement connais l'insouciance de Strauss, mais qui ai vu tant de cas analogues parmi les artistes. M. Mariotte en veut-il des exemples ? Je puis lui en offrir autant qu'il en voudra. — C'est, entre autres, un romancier anglais, (le plus grand à l'heure actuelle), qui donne à un de mes amis l'autorisation exclusive de traduire en français une de ses œuvres ; après deux ans de travail, quand les traités sont signés avec un éditeur, le romancier découvre qu'il avait déjà donné l'autorisation à un autre traducteur français, qui vient, lui aussi, d'achever le travail. — Voici un autre exemple, plus personnel : Il y a quelques mois, j'apprends qu'une traduction anglaise d'un de mes livres vient de paraître, sans que j'en aie été avisé. Je me plains au traducteur, qui m'exhibe une autorisation que je lui avais accordée, il y a quelques années, et dont j'avais perdu le souvenir. — Il faut admettre qu'un artiste n'ait pas toujours beaucoup d'ordre ; et même s'il en a, je pose en fait qu'il passe souvent par certaines périodes de complet oubli. C'est pourquoi Dieu a créé les éditeurs, — afin de veiller sur les intérêts des artistes, (par pure bonté, comme chacun sait). Dieu avait créé sans doute M. Fürstner pour veiller sur les intérêts de Richard Strauss. M. Fürstner s'est acquitté de sa tâche, en bon intendant, qui ne fait pas aimer le maître qu'il défend. Et, comme c'est l'habitude, le maître, qui trouve très commode d'être défendu, laisse faire, sans s'inquiéter comment.

Certes, je n'approuve point ce système ; et je regrette que Strauss n'ait pas considéré son engagement vis-à-vis de M. Mariotte comme le liant plus encore que son engagement vis-à-vis de son puissant éditeur, — précisément parce que M. Mariotte était plus faible. Mais enfin, s'il est vrai, comme on le dit, que chez les Français, le premier mouvement soit toujours le meilleur, — (ce que je n'affirme point) — chez les Allemands, c'est souvent le second qui est le bon ; et je suis certain que l'affaire se fût galamment



arrangée entre deux artistes loyaux, comme M. Mariotte et Richard Strauss, sans le rôle qu'ont joué là certains critiques. Au lieu de chercher à apaiser l'affaire, ils ont semblé prendre plaisir à l'envenimer; ils y ont jeté, avec les renseignements fournis par M. Mariotte, leurs appréciations personnelles, fort malveillantes pour Richard Strauss, — le tout amalgamé de telle sorte qu'il était impossible à un lecteur impartial de croire que M. Mariotte ne fût pas l'inspirateur de cette polémique. Je vois, par sa lettre d'aujourd'hui, qu'il y a toujours été étranger. Mais je ne suis pas très surpris que Strauss ait pu s'y tromper. Quand M. Mariotte, indigné que Richard Strauss n'ait pas été convaincu par son attestation, s'écrie : « N'est-ce pas une attitude un peu mesquine, en fin de compte, que de toujours croire les gens prêts à mordre ou à faire mordre ? » — il me semble que j'entends Strauss répondre : « Vous me la baillez belle ! Mais, en fin de compte, je suis mordu ! »

La morale de l'histoire, c'est que, dans une discussion entre artistes il faut se défier des tiers (éditeurs ou journalistes). On a brouillé à plaisir une affaire qui eût été éclaircie très vite, si les deux artistes avaient pu se parler un peu intimement, ou exposer eux-mêmes leur cause, comme l'a fait, dans le dernier numéro de cette revue, Richard Strauss, — comme vient de le faire aujourd'hui M. Mariotte. Et je ne perds point tout espoir de les voir, quelque jour, redevenus amis, — pourvu que nous ne nous en mêlions plus, nous autres !

Romain ROLLAND.







## Qu'est-ce que la Gymnastique rythmique ?

Il est d'expérience courante que, pour chanter régulièrement, tout au moins pendant que l'on apprend une nouvelle mélodie, le meilleur moyen est de « battre la mesure ».

On est sûr, ou l'on se croit plus sûr, en exécutant ces mouvements conventionnels et répétés du bras ou de la main, de conserver une vitesse constante, — sans presser ni ralentir, — et de donner bien exactement aux notes leurs valeurs relatives. Un violoniste ou un flûtiste qui étudie un morceau bat de même la mesure avec le pied pour assurer la régularité de son jeu.

Réciproquement, si l'on veut obtenir que des soldats, des marins, des ouvriers, effectuent des mouvements réguliers à la revue, dans la mâture ou sur les quais, on leur joue de la musique, on les fait chanter, on les dirige avec les modulations d'un sifflet.

Enfin, pour obtenir d'un orchestre, d'un chœur, d'une équipe de rameurs ou d'une troupe de gymnastes un ensemble précis, une parfaite régularité de sons ou de mouvements, on bat la mesure devant eux.

Il y a donc, au point de vue de la régularité de nos activités diverses, une parfaite solidarité entre les renseignements qui nous sont fournis par notre sens musculaire, par nos oreilles et par nos yeux.

Nos oreilles, nos yeux, notre sens musculaire nous permettent également de contrôler la régularité des divisions de la durée.



En *battant la mesure* et en la *regardant* battre, nous faisons de la *musique* plus régulière.

En écoutant jouer de la musique et en *regardant* battre la mesure, nous exécutons des *mouvements* plus réguliers.

En écoutant jouer une musique et en effectuant des *gestes* réguliers, nous divisons plus régulièrement l'*espace* (1).

Leurs activités étant solidaires, le sens musculaire, l'ouïe et la vue s'exercent à la fois chez l'enfant, et chacun de ces trois sens sert à contrôler les données des deux autres. C'est ainsi que le sens musculaire et le sens visuel combinés, nous permettant de diviser régulièrement l'espace, apprennent à notre oreille à reconnaître les divisions régulières de la durée, et réciproquement.

Les premières années de la vie humaine se passent à cultiver notre sens rythmique, c'est-à-dire notre faculté de diviser régulièrement le temps et l'espace.

Jusqu'à un certain âge, le petit enfant exécute inconsciemment ces expériences simultanées. Il arrive de la sorte à marcher à peu près régulièrement, à exécuter des séries de mouvements à peu près égaux comme force, à apprécier à peu près exactement les distances, à pouvoir les partager en parties à peu près égales, à chanter et à compter à peu près régulièrement et à pouvoir graduer à peu près toutes ces divisions de l'espace ou du temps, en augmentant ou en diminuant progressivement l'amplitude de ses pas, l'intensité de ses gestes, ses divisions de la durée sonore ou de l'étendue.

Cette faculté de diviser l'espace et le temps au moyen de nos divers sens et de graduer les divisions ainsi opérées est essentiellement le *sens rythmique*. Et l'on peut dire que les premières années de la vie humaine se passent exclusivement à cultiver ce sens.

L'éducation du sens rythmique commencée par l'enfant, au moyen de tous ses sens à la fois, s'arrête dès qu'on lui enseigne chaque art isolément.

Malheureusement, au bout de quelques années, cette éducation commune s'arrête. Non seulement les parents et les maîtres de l'enfant n'utilisent pas les relations de ses différents sens les uns avec les autres, pour obtenir de son jeune corps une parfaite coor-

(1) Tous les acrobates, qui exécutent des jeux basés sur l'appréciation optique des distances, le savent. Ils se font accompagner par de la musique pour réussir leurs tours d'adresse, ou du moins « comptent » mentalement en les exécutant, ce qui est une manière de diviser acoustiquement la durée. De même pour faire à main levée un dessin décoratif régulier (division optique de l'espace), le meilleur moyen est de régler le mouvement musculaire des doigts par un chant mental.



dination de mouvements et un affinement organique dont il profiterait toute la vie, ni pour introduire dans son cerveau des habitudes de précision dans la mesure du temps et de l'espace dont bénéficieraient toutes ses facultés, tant artistiques que philosophiques et littéraires. Au contraire, sous prétexte de bienséance et de bonne éducation, on s'efforce, dès que le petit garçon et la petite fille ne sont plus des bébés, d'entraver toutes les expériences musculaires, sauts, course, marche à quatre pattes, culbutes, gestes amples, etc., qui affinaient chez eux le sens de l'équilibre et de la motricité et perfectionneraient, par là même, leur sens optique de l'étendue et leur sens acoustique de la durée. De leur côté, les maîtres de musique et de dessin commencent et poursuivent la culture de l'ouïe et de la vue en spécialistes totalement désintéressés des manifestations générales de la vie. Ils isolent les sens de l'élève les uns des autres, et ne prennent aucun soin de lui faire percevoir comment les phénomènes musicaux et plastiques se rattachent au sens musculaire, et, par lui, à l'activité humaine tout entière. Chaque organe est ainsi cultivé *à part* en serre chaude. L'œil ne profite pas des indications précieuses, essentielles même, que l'oreille et le toucher pourraient lui fournir ; sa vue et le toucher ne contrôlent aucunement les habitudes rythmiques que l'oreille contracte en se basant sur les données fournies par quelques exercices musculaires prématurément abandonnés. Enfin notre corps ne tirant aucun profit des études artistiques poursuivies durant notre adolescence, quand nous arrivons à l'âge adulte, nous sommes habitués à nous contenter, dans la vie physique, d'un minimum de force et d'adresse qui nous déconcertent, si les circonstances nous font constater notre maladresse et l'absence complète d'autorité de notre cerveau sur nos attitudes et nos mouvements.

Tous les parents sont convaincus que leur enfant sait marcher et courir, quand il ne tombe plus par terre au moindre obstacle, ou qu'il pousse tant bien que mal son cerceau devant lui. La plupart du temps ils ne connaissent même plus le corps de cet enfant, dès que celui-ci atteint l'âge où il se lave et s'habille seul. C'est trop souvent avec un sentiment de consternation que le père s'aperçoit, si on le lui montre en maillot, combien le corps de son

La maladresse corporelle résulte fatalement d'une éducation où les sports eux-mêmes ne développent ni le sens rythmique ni la grâce plastique des mouvements.



garçonnet ou de sa fillette est chétif. Et c'est toujours avec désappointement qu'il reconnaît, à la première expérience bien faite, que cet enfant n'est capable ni de marcher régulièrement, avec mesure et équilibre, ni de mouvoir ses membres au commandement, sans une gaucherie et des hésitations incroyables.

Sans doute les sports, si fort en honneur depuis quelques années, évitent ou réparent en partie le dommage. Mais les sports eux-mêmes sont cultivés comme une « spécialité » musculaire, sans que l'on associe à la notion dynamique de mouvement ni la notion du rythme musical ni la notion de la grâce plastique, qui ne devraient jamais en être séparées.

Ainsi l'expérience courante, dont je parlais en tête de ces pages, ne nous sert absolument à rien, puisque nous continuons à exercer nos sens musculaire, musical et plastique isolément, et non point en fonction les uns des autres, ce qui décuplerait l'intensité de leur rendement, l'intérêt de leur culture et la puissance de leurs expressions respectives.

La Gymnastique rythmique a pour but d'établir, dans notre cerveau, une association intime et régularisatrice entre les diverses durées sonores et certains mouvements successifs leur correspondant strictement tant comme durée que comme intensité.

La GYMNASTIQUE RYTHMIQUE a pour but de remédier à cet état de choses et de coordonner les différents facteurs de l'éducation. Son principe est d'associer à chaque rythme sonore, perçu par l'oreille, un ou plusieurs mouvements qui créent, dans tout ou partie de l'organisme, un rythme musculaire parfaitement *synchronique* à ce rythme sonore, c'est-à-dire tel que chacun de ces mouvements s'exécute rigoureusement en mesure et coïncide parfaitement comme durée avec la durée de chacun des sons musicaux.

Le geste du chef d'orchestre battant la mesure et celui du soldat marchant au pas ont servi à M. Jaques-Dalcroze de point de départ pour cette division corporelle de la durée. Prenons un rythme musical très simple : par exemple celui produit par une série de noires dans une marche à 4 temps. Si nous jouons cette marche sur un instrument, ou si nous la chantons, nous donnerons à toutes les notes qui la composent des durées à peu près égales. Mais ce ne sera qu'un à peu près, dont l'effort musculaire, exigé par l'émission du son, assurera tant bien que mal la régularité. Et, pour peu que nous ne soyons pas doués d'un sens rythmique déjà bien développé par l'exercice de toutes nos facultés physiques, cette régularité ne sera que très approximative. Au contraire, réa-



lisons cette même marche corporellement, en faisant un pas par « noire » et en battant avec les bras la mesure à 4 temps : immédiatement nous serons frappés des irrégularités de notre propre démarche, parce que notre sens rythmique est beaucoup plus sensible aux indications fournies par des mouvements intéressant tous nos membres que par celles provenant de quelques contractions du gosier ou des doigts, et nous parviendrons sans peine à corriger ces irrégularités.

Il est important de donner au système musculaire tout entier, et non à quelques muscles seulement le sentiment du rythme et de la mesure.

Si nous répétons cet exercice un certain nombre de fois, nous acquerrons forcément une perception plus nette de la durée. Et si nous l'avons exécuté au son de la musique, il se sera fait dans notre cerveau une association intime et régularisatrice entre nos efforts musculaires successifs et les durées sonores correspondantes. Nous ne marcherons pas seulement plus régulièrement, nous saurons aussi chanter et jouer une marche avec plus de sûreté rythmique. En d'autres termes, et pour nous servir d'un exemple banal, un bon valseur jouera mieux une valse qu'un musicien même excellent qui n'aurait jamais valsé.

Si l'on peut représenter corporellement, par des pas et des mouvements de bras égaux, des durées sonores égales, on conçoit qu'il est également possible de représenter, par des mouvements et par des gestes appropriés, les durées sonores ou les dessins rythmiques inégaux. Toute la méthode de M. Dalcroze, différant en cela des gymnastiques pratiquées au son du piano dans certains pays, ou de la danse, danse de salon ou de théâtre, telle que la conçoit notre civilisation, consiste précisément à exiger du corps de l'élève non pas un synchronisme global avec les rythmes musicaux concomitants, mais un synchronisme analytique et rigoureux. Quand des soldats défilent aux accents d'une marche militaire, ils exécutent continuellement un pas par temps, et si la mélodie de la marche renferme des durées plus longues, des notes se prolongeant, par exemple, 2 temps, 3 temps ou 4 temps (en langue musicale, des blanches, des blanches pointées ou des rondes), la marche des soldats ne se conforme pas à ces particularités rythmiques. Ils continuent à faire « un, deux, un, deux, » et leurs mouvements cessent, par conséquent, de représenter la musique qui les accompagne. De même, quels que soient les des-

Les danses de théâtre ou de salon sont simplement juxtaposées à la musique qui les accompagne. Les mouvements de la Gymnastique rythmique traduisent rigoureusement en langage plastique les rythmes musicaux.



sins rythmiques des valse (et ils peuvent être très différents), les valseurs les dansent toutes de la manière. Enfin les ballets eux-mêmes n'obéissent pas à la musique de l'orchestre ; ils ne se conforment qu'à la vitesse et à la mesure générales de la symphonie, quelquefois à son sentiment. Jamais ils n'en sont la traduction plastique fidèle ni directe.

Il ne s'agit pas de discuter ici dans quelle mesure les danseurs de salon ou de théâtre ont tort ou raison de faire comme les soldats, de se contenter de mouvements juxtaposés à la musique, au lieu de faire des gestes ressemblant rythmiquement à cette musique. Mais on comprend tout de suite à quel point la GYMNAS-TIQUE RYTHMIQUE diffère de ces exercices et de ces danses, en sachant qu'à chaque valeur sonore (noire, blanche, blanche pointée, ronde, croche, double croche, noire pointée, triolet, etc.) elle associe un mouvement ou une série de mouvements particuliers, que l'élève doit effectuer de lui-même, à l'audition des rythmes, en choisissant, sous la dictée sonore, dans le vocabulaire créé par M. Dalcroze, le terme plastique qui constitue conventionnellement la traduction littérale du terme musical entendu.

La GYMNAS-TIQUE RYTHMIQUE est donc *l'art de représenter les durées musicales et leurs combinaisons par des mouvements et des combinaisons de mouvements corporels (musculaires et respiratoires), d'associer à chaque valeur sonore une attitude, un geste corrélatif.*

Nous examinerons tout à l'heure la valeur éducative de ces exercices, au double point de vue plastique et psychologique. Pour le moment contentons-nous d'envisager leur influence musicale.

Perfection -  
nement du  
sens des va-  
leurs rythmi-  
ques.

Après ce que nous venons de dire sur l'association qui se produit entre le sentiment de l'effort musculaire et le sentiment de la durée sonore, quand des rythmes corporels et musicaux affectent simultanément notre organisme, il n'est pas nécessaire de méditer longuement, pour admettre qu'aucun exercice ne saurait développer plus sûrement ni perfectionner davantage le sens de la division du temps.

Il ne faut pas croire, en effet, comme le font la plupart des musiciens, que nous possédions la faculté innée de partager régulièrement la durée. Notre oreille ne peut que constater *a poste-*



*riori* si nous avons réussi ou non à réaliser un rythme musical et n'est même capable, nous l'avons déjà vu, de nous renseigner à cet égard que dans la mesure où elle a été exercée par des mouvements exécutés au son de la musique. Et réciproquement nous ne savons exécuter des mouvements corporels parfaitement réguliers qu'après nous y être entraînés, en prenant pour points de repère et pour guides des sons musicaux aussi réguliers que possible.

Le musicien qui n'a jamais réfléchi à ces choses est persuadé qu'il chante et joue en mesure. Il lui faut se servir du métronome pour s'apercevoir qu'il n'en est rien. Le futur chef d'orchestre pense de même qu'il n'aura pas de peine à diriger régulièrement. Il ne sait pas, lui non plus, qu'il est musculairement arythmique, parce que la notion, la sensation du rythme, tout comme les sensations du mouvement et de l'équilibre, et simultanément avec elles, ne germent et ne se développent que dans nos centres nerveux. Si notre cerveau n'a pas été spécialement éduqué à ce point de vue, il se montrera naturellement complaisant ; il jugera réguliers des mouvements et des sonorités qui ne le sont point, et laissera de bonne foi l'individu arythmique dans l'ignorance absolue de son infirmité.

La gymnastique rythmique, en éduquant l'un par l'autre notre sens du rythme musical et notre sens du rythme musculaire, nous rend, au contraire, extrêmement sensibles à tous les rapports de durée. Et c'est ainsi que, formés par une expérience physique où notre stabilité même était en jeu, nous arrivons à pouvoir *penser* un rythme complexe avec une précision absolue, et par conséquent à l'exécuter ensuite dans une mélodie, sans battre la mesure, sans compter, avec la même précision.

Ce qui est vrai de l'étude des valeurs ne l'est pas moins de l'étude des nuances rythmiques. Si nous savons réaliser à peu près un *accelerando* et un *rallentendo*, c'est parce qu'enfants nous nous sommes tous amusés, en traînant les pieds sur un trottoir, et en faisant « ch'. ch'. ch'. », à imiter l'arrivée et le départ des trains, ou à des jeux analogues. Et l'on comprend que l'exécution d'*accelerandos* et de *rallentendos* gradués, de *ritenutos* subits, de *rubatos*, intéressant tout notre organisme, détermine

Perfection -  
nement du  
sens des nuan-  
ces rythmi-  
ques.



aussi un perfectionnement presque illimité de notre sens de l'accélération, sens par lequel nous participons à la mécanique universelle et qui est le facteur le plus essentiel de toutes nos jouissances artistiques (1).

Il est impossible, du reste, de se rendre compte, même approximativement, de ce qu'est le développement du sens rythmique, si l'on n'a pas pratiqué soi-même la gymnastique de M. Dalcroze. Il faut avoir senti peu à peu, sous l'influence de ce travail, germer et grandir dans son cerveau cette notion physique du rythme sonore en fonction du mouvement, pour constater la puissance infinie du rythme, pour comprendre de quelle force expressive la musique se prive, en ne cultivant que d'une manière si rudimentaire son facteur primordial, et pour mesurer l'abîme qui sépare un rythme bien réussi d'un rythme exécuté par à peu près, non seulement au point de vue de la jouissance intellectuelle dont s'accompagne toute activité bien ordonnée, mais encore au point de vue du sentiment et de l'expression musicale. S'insurger systématiquement contre cette affirmation basée sur l'expérience, c'est agir comme les enfants qui refusent de goûter à un fruit nouveau pour eux, « parce qu'ils sont sûrs que ce n'est pas bon ».

Culture de  
l'expression  
musicale par  
l'analyse qua-  
litative des  
rythmes.

En effet, si l'étude de la gymnastique rythmique perfectionne au plus haut point le sens métrique, la méthode de M. Dalcroze offre encore l'avantage d'affiner et de fortifier la sensibilité musicale expressive, et cela pour deux raisons.

La première, c'est que cette méthode ne se contente pas d'une analyse rythmique quantitative. Les temps ou fragments de temps n'y sont pas envisagés comme des entités indifférentes, qu'il s'agisse de mesurer mécaniquement. Quand nous prenons un mètre pour auner une étoffe, les centimètres et les millimètres gravés sur la barre de bois ou peints sur la lanière de cuir ont une valeur purement objective dénuée de toute individualité. Nous constatons qu'un ruban a 5 centimètres de large en le mesurant indifféremment avec notre mètre entre la strie marquée 0 et la strie marquée 5, ou entre la strie 20 et la strie 25, ou entre la

(1) L'auteur du présent article développe très longuement cette thèse que le sentiment esthétique est une fonction de la pesanteur, dans un grand ouvrage en préparation intitulé *L'Art et la Vie*.



strie 6 et la strie 11. L'analyse métrique des durées par les mouvements de la gymnastique rythmique est au contraire qualitative. Soit une marche à 4 temps. Quatre de ces temps, pris entre le temps 3 d'une mesure et le temps 2 inclusivement de la mesure suivante, seront tout autre chose, comporteront une réalisation corporelle, une série d'attitudes très différentes des mouvements par lesquels on réaliserait les quatre temps compris, dans la même marche, entre le premier et le quatrième temps d'une mesure. Douze croches d'*allegro* ou douze croches d'*adagio* s'expriment en gymnastique rythmique par des mouvements mensurateurs aussi différents que peuvent l'être, l'un de l'autre, le sentiment de la *Réverie* de Schumann et le sentiment de la *Chevauchée des Walkyries*.

Si nous songeons que les mouvements de la gymnastique rythmique comportent ainsi la représentation de toutes les modalités expressives des rythmes, tant comme accentuation — pesanteur métrique ou dynamisme (1) — que comme durée et comme accélération, nous n'hésiterons pas à admettre que son étude, poursuivie méthodiquement et avec amour, puisse un jour déterminer dans la musique une évolution puissamment novatrice.

Le second motif pour lequel la gymnastique rythmique aiguise et intensifie la sensibilité musicale, est d'un ordre indirect, et nous ne pourrions le concevoir qu'après avoir examiné son rôle au point de vue plastique.

(1) Nous sortirions du programme de cet exposé purement théorique, si nous voulions donner des détails relatifs aux diverses modalités des accents rythmiques. Observons, toutefois, que les *accents métriques*, ceux produits par les temps forts des mesures, (que ces temps forts soient ou non précédés d'une anacrouse ou levée, suite de notes remplissant le même rôle qu'un tremplin pour un sauteur), jouent musicalement — et par suite corporellement, en gymnastique rythmique — le rôle de temps lourds. Les temps lourds constituent acoustiquement et plastiquement l'intervention fatale de la pesanteur, qui exige un retour périodique de contact avec la terre, un rythme attractif auquel l'artiste doit obéir passivement. Les *accents pathétiques*, répartis par la volonté expressive du musicien sur des temps quelconques de la mesure, représentent la part autonome de l'activité humaine. Leur dynamisme n'a pas sa source dans la gravitation universelle, mais dans le libre effort des individus. Quand on a subi gymnastiquement l'attraction des accents métriques et pratiqué les mouvements essentiellement actifs des accents pathétiques, on est à jamais fixé sur leur valeur expressive musicale.



Obéissance  
rapide et pas-  
sive des mus-  
cles au cer-  
veau.

On comprend sans peine que la méthode de M. Dalcroze, associant le geste à la musique et contraignant le premier à se soumettre étroitement aux exigences de la seconde, oblige l'élève à une variété et une rapidité de mouvements qui supposent, à la fois, une grande souplesse physique et une autorité absolue du cerveau sur les membres. Les relations intimes nouées de ce chef entre les centres nerveux et les tissus musculaires ont pour effet direct et certain le développement du sens mécanique des attitudes.

Exigez d'un enfant ou même d'un adulte qu'il lève rapidement, au commandement « gauche, droite », son bras gauche et sa jambe droite, au commandement « droite, droite », ses deux membres droits, etc. Au bout de quelques commandements, ou bien il ne comprendra plus ce qu'on veut de lui, ou bien ses membres n'obéiront plus aux injonctions de son cerveau. C'est toute l'histoire de la vie humaine, dans la civilisation moderne, où l'esprit et le corps, destinés à évoluer ensemble, vivent en continuels malentendus, en tiraillements constants, faute d'avoir fait, l'un avec l'autre, suffisamment connaissance.

Dans ses exercices, la gymnastique ordinaire attribue au cerveau un rôle tout petit par rapport à celui des muscles, ne lui demande qu'un minimum d'intervention et d'autorité, qui ne saurait amener aucune amélioration dans son empire sur le corps (1).

La culture intellectuelle intensive de nos collègues ne demande, au contraire, aux organes des sens et surtout au sens musculaire que des renseignements et des services insignifiants.

La gymnastique rythmique, en revanche, spiritualise le corps et poétise l'esprit, en les mettant tous deux sur un pied d'égalité. Elle assure, par là, au même degré, l'équilibre et la beauté des attitudes.

(1) A cet égard, de tous les sports, l'escrime serait le meilleur, à notre point de vue, mais elle reste inférieure à la G. R., non seulement parce que le nombre de ses attitudes est beaucoup plus limité, mais encore parce que les mouvements, dans cet art, sont commandés par l'intelligence de l'agent réalisateur lui-même, tandis que, dans la G. R., les injonctions venant du dehors exigent du cerveau un double rôle de récepteur musical et de transmetteur dynamique, qui crée ou perfectionne, chez l'élève, un nombre de réflexes beaucoup plus considérables que l'escrime ne saurait le faire.



L'équilibre comporte l'aisance et l'énergie des mouvements. Être capable d'enchaîner les unes aux autres des attitudes diverses de tout le corps, non seulement en les faisant se succéder dans n'importe quel ordre, mais aussi avec n'importe quelle vitesse, exige autant de force que de souplesse. Les virtuoses de la danse sont tous plus ou moins capables de réaliser adroitement des gestes d'une grande vélocité. On pourrait presque affirmer qu'aucun d'eux ne sait modifier lentement ses conditions d'équilibre. En admettant qu'ils soient assez musiciens — et ceci est douteux — pour concevoir psychiquement, avec sûreté, des divisions de la durée très longues, les danseurs demeurent toujours inaptes à les exprimer corporellement, trahis qu'ils sont par leur instabilité physique. S'ils veulent mimer un *adagio* ou un *largo*, ils chancellent, ils oscillent, ils « ne tiennent pas debout ». Et c'est pour cela que jamais, ni dans le ballet moderne ni même dans les tentatives de résurrection de la chorégraphie grecque, nous ne voyons de danse vraiment lente, c'est-à-dire vraiment expressive.

Perfection -  
nement de l'é-  
quilibre cor-  
porel.

A ce problème de l'équilibre corporel est donc intimement lié celui de la beauté plastique. L'expression corporelle dépend, en effet, de la coordination de nos mouvements. C'est par leur régularité, leur précision, leur amplitude en fonction de la durée, que nous pouvons donner l'impression de la grâce.

Perfection -  
nement de la  
beauté des at-  
titudes par la  
coordination  
des mouve-  
ments.

Si l'on nous joue au piano une marche à 4 temps, et que nous fassions nous-mêmes 4 pas — 4 noires — par mesure, nous réussissons très facilement à obtenir un synchronisme parfait entre nos mouvements et cette musique. Il nous suffit pour cela de bien « marquer le pas », comme des troupiers. Pour peu que la musique devienne plus lente, nous aurons déjà plus de peine à conserver ce synchronisme, nous commencerons à chanceler. Et si le musicien ralentit parfois le dernier ou les deux derniers temps d'une mesure, si, pour donner plus de vigueur, plus d'accent à un temps fort, il le fait précéder d'un *ritenuto*, il nous faudra beaucoup d'habitude pour ne pas retomber trop tôt et gauchement sur le pied qui doit frapper ce temps fort, pour graduer notre geste, pour ménager suffisamment notre énergie musculaire. Si l'on n'a pas essayé cet exercice, on ne saurait s'imaginer à quel



point il est difficile. Mais précisément aussi de cette solidarité de nos gestes avec la musique (solidarité qui est toute la gymnastique rythmique) résultent à la fois l'affinement de l'expression musicale et l'affinement de l'expression plastique.

Développe -  
ment simulta-  
né de l'émoti-  
vité plastique  
et de l'émoti-  
vité musicale.

J'écrivais tout à l'heure que, pour apprécier à quel point le sentiment musical peut se perfectionner par cette méthode, il faut dégager d'abord toute sa portée au point de vue plastique. Je m'exprimais mal. On ne peut pas comprendre l'un de ces deux phénomènes avant l'autre, pas plus qu'on ne peut travailler au perfectionnement de l'une de ces branches d'art sans travailler du même coup au perfectionnement de l'autre. Musique et plastique, au point de vue de l'expression et de l'émotion artistiques, sont des manifestations unes et indivisibles. La difficulté de garder son équilibre en traduisant corporellement une musique pathétique ou simplement expressive donne à notre corps des habitudes de beauté qu'il néglige ou dédaigne beaucoup trop. Elle le force à se servir du langage plastique, dont il ne parle ordinairement que le « petit nègre ». Possédant tous des bras, des jambes, un torse, une physionomie mobiles, nous sommes si gauches, quand il faut prendre une attitude vraiment éloquente, si maladroits, si contraints !

Nous avons un corps et nous avons *honte* de le laisser prononcer une belle phrase. Ah ! luttons du moins pour que, chez nos enfants, n'existe plus cette fausse pudeur qui amoindrit notre émotivité, quand elle ne la paralyse pas entièrement. Et que ce soit la musique qui fasse utiliser, par ces jeunes corps, toutes leurs énergies musculaires, toutes leurs facultés motrices.

Mais, réciproquement aussi, n'ayons pas peur que la musique fasse des gestes, de grands gestes, beaucoup de gestes. Renouons ses antiques liens avec la danse maternelle. A force d'avoir exclusivement associé la symphonie à notre vie intérieure, nous l'avons privée de toute flexibilité, de tout dynamisme, de tout élan, de tout rythme franc, net et vigoureux. Rendons-lui son caractère mécanique, ses courses, ses bonds, et aussi ses longs agenouillements, ses bras tendus tout grands vers le ciel, ses sanglots sans retenue et ses lentes prostrations. Rendons-lui toute sa vie dramatique. La poésie étymologiquement c'est l'action, c'est la créa-



tion, avec ses contrastes d'efforts et de repos. Et l'outrance de l'action, son outrance candide et naturelle, son outrance physiologique est la source unique du sublime. Sous le prétexte byzantin de fuir le ridicule, ne redoutons pas le sublime, qui est toujours un mouvement ou un arrêt énergiques, et ne commettons pas plus longtemps le crime de célébrer, comme un mérite, la peur de l'emphase. Librement, fièrement, solidement, de tous nos yeux, de toutes nos oreilles, de tout notre cœur, de tout notre être, soyons beaux, forts, tendres et passionnés : la délicatesse et la profondeur nous appartiendront par surcroît.

Remarquons-le bien, dans la vie, les grandes crises qui mettent en jeu notre sensibilité tout entière s'accompagnent de mouvements, d'attitudes typiques, violentes, excessives. Nous nous précipitons aux pieds d'une femme ou d'un autel ; nous nous élancions au secours d'un ami ; nous nous ruons contre un ennemi ; nous nous jetons à terre en proie au désespoir ; nous nous tordons les mains ; nous sommes secoués de sanglots. Et ces formes plastiques de nos « états d'âme » n'en sont pas seulement une émanation ; elles en font partie intégrante, essentielle ; elles en constituent le rythme inséparable, dont l'ampleur même influe directement sur l'intensité de notre passion. Notre plaisir à la comédie n'est complet que si nous rions « à ventre déboutonné », comme disaient nos pères. Un amour n'atteint son paroxysme si les caresses ou les larmes ne lui permettent pas de s'épanouir, de s'extérioriser parfaitement. Et si la concentration d'un sentiment le rend quelquefois plus profond, c'est à raison même des efforts que nous avons dû accomplir pour refréner ses manifestations extérieures, efforts tellement réels qu'ils nous rendent parfois malades physiquement.

Nous ne prétendons certes pas qu'il faille gesticuler toute musique entendue, ni nous démener comme des forcenés à l'audition d'un drame lyrique ou d'une pièce d'orchestre. Loin de là. Mais il n'en est pas moins vrai que celui qui se sera exercé à traduire méthodiquement en attitudes corporelles les diverses formes du langage sonore, percevra, à l'audition de toutes les œuvres, des images motrices, des représentations d'efforts musculaires, qui permettront à sa sensibilité un épanouissement imaginaire mais précis, lui

Epanouissement et régularisation de la sensibilité artistique.



assurant la plénitude de la jouissance esthétique, sans exaltation morbide, sans aucune de ces secousses obscures et désordonnées provenant d'un défaut d'équilibre entre nos facultés réceptrices et nos facultés réalisatrices. La gaucherie de l'imagination dérive de la gaucherie physique et gêne, comme elle, nos plaisirs et nos joies, même les plus graves et les plus élevés.

Accroissement de la concentration psychique.

Si l'étude de la gymnastique rythmique permet à celui qui l'entreprend de compter sur un double perfectionnement de sa sensibilité, dans le domaine musical et dans le domaine des attitudes, et, par suite, d'affiner en même temps son goût pour tous les arts de la vue, à côté de ces avantages purement esthétiques, elle présente encore une vertu éducative d'ordre beaucoup plus général. Les artistes n'accorderont probablement pas une très grande attention à ce côté du problème. Pour les philosophes et les physiologistes, en revanche, il domine toute la question. Et c'est à lui qu'à juste titre l'inventeur de la méthode attache une importance capitale.

Cette vertu éducative de la gymnastique rythmique, vertu dont il n'est pas encore possible de mesurer toute la portée, peut se résumer en un mot : l'accroissement de la concentration psychique. L'amélioration de toutes les facultés mentales qui doit résulter fatalement d'un exercice où le corps et l'esprit sont contraints de collaborer sans cesse tient principalement à deux causes : l'organisation de l'économie physique et la création de réflexes nouveaux.

Organisation de l'économie physique par la juste appréciation des forces disponibles.

Continuellement, en effet, nous gaspillons nos énergies musculaires. Ne connaissant pas les forces dont nous disposons, faute de les avoir mesurées à l'étalon de la durée, faute de les avoir graduées par des exercices conscients, tantôt nous les usons dans des efforts tout à fait disproportionnés aux gestes que nous avons à faire, tantôt, au contraire, nous n'osons pas les utiliser dans des mouvements que nous serions parfaitement capables de réussir. Il en résulte, chez nous, des erreurs d'appréciation qui nous couvrent continuellement de confusion, finissent par nous faire douter de nous-mêmes et nous enlèvent, à la fois, tout courage et toute tranquillité. Pour éviter une bicyclette, dans la rue, nous faisons un bond désordonné et butons contre un trottoir ou nous jetons sous



les pieds d'un cheval. Pour imposer le respect à un adversaire, nous ne savons pas dessiner le geste sobre mais complet qui manifesterait notre volonté confiante. Et quand il s'agit de traverser le cabinet du Ministre qui, assis à son bureau, attend notre requête, nous sommes entravés dans le libre exercice de notre dialectique par le chapeau qu'il nous faut tenir à la main et par le tapis au bord duquel nous nous sommes bêtement pris le pied. Si notre esprit s'était habitué à obtenir de nos membres une obéissance ordonnée, sans innervations inutiles, sans mise en jeu de tous les muscles qui n'ont rien à faire dans l'expression actuelle de notre pensée; si, par des exercices respiratoires subordonnés à l'expression et aux rythmes musicaux, nous étions devenus maîtres de notre souffle et des battements de notre cœur, nous y gagnerions le calme corporel et moral, nous éliminerions de notre vie physique tout cet énervement, toutes ces timidités, toutes ces suffocations qui entravent le libre cours de notre activité psychique. Nous voyons souvent, à la quatrième page des journaux, l'annonce de brochures où quelque docteur américain divulgue des secrets pour fortifier notre volonté et notre ascendant social. Ces secrets se résument en un seul : habituer le corps à obéir passivement à l'esprit et surtout à se taire, quand il faut qu'il se taise. La gymnastique rythmique, avec ses exigences constantes, où le mouvement et l'impassibilité sont tour à tour et brusquement commandés par les sons longs ou brefs, par les silences, par les « mesures à compter » de la musique, instaure dans tout le mécanisme moteur, de celui qui la pratique, cette force et ce calme d'où dérivent forcément l'attention et la volonté.

Enfin, et les physiologistes le comprendront sans peine, une méthode qui exige continuellement de nos membres des mouvements contrastants, depuis ceux, très simples, qui consistent à lever le bras en fléchissant le genou (mouvements de la blanche), jusqu'à ceux, très compliqués, où le bras droit par exemple bat 4 temps pendant que le bras gauche en exécute 2 fois 3 et que les pieds expriment encore d'autres valeurs rythmiques, mouvements que la musique ordonne, régularise et idéalise, une telle méthode oblige des parties du cerveau, qui ne fonctionnent jamais ensemble, ou même ne nous transmettent leurs injonctions qu'à des intervalles

Création de réflexes nouveaux, gestes primitivement volontaires qui deviennent instinctifs par l'habitude et perfectionnent le mécanisme de la pensée.



de durée relativement longs, à conquérir une activité absolument simultanée. Demandez simplement à une personne, même fort adroite et capable d'une grande attention, de marcher d'un pas modéré à 4 temps, et convenez qu'au commandement *hop!* elle marchera à reculons pendant 4 temps seulement ; si vous lui criez un second *hop!* elle devra faire encore 4 autres pas en arrière, sinon elle reprendra sa marche en avant, au bout de la mesure. Vous verrez que le cerveau de cette personne ne sera pas capable de se soumettre à une telle discipline pendant une minute. Or des enfants de huit à dix ans, qui ont fait avec soin une ou deux années de gymnastique rythmique, exécutent déjà ces exercices avec une facilité relative, sans que l'acquisition de cette faculté nouvelle qui se fait progressivement leur cause jamais aucune fatigue, ni physique ni cérébrale. Des adultes, au bout de quelques années de pratique, obéissent à ces commandements sans y penser, tout à fait machinalement. Les physiologistes en concluront que des circuits neuroniques nouveaux se sont créés dans le cerveau de ces élèves. Les influx nerveux, à force de suivre certains chemins, sous l'empire de la volonté, pour aller de l'oreille au cerveau et du cerveau aux muscles moteurs, ont perfectionné ces chemins. Nos instincts rythmiques nouveaux, comme tous nos instincts, sont des actes primitivement intelligents, fixés par hérédité dans nos tissus. Qui sait s'ils ne se fixeraient pas un jour, par hérédité, dans l'espèce elle-même, comme tant de réflexes si précieux à notre défense individuelle : toux, éternuement, clignement des paupières, etc.

En tous cas, tous les réflexes créés par la gymnastique rythmique constituant, à n'en pas douter, un accroissement d'ordre et de précision dans notre activité physique, ne peuvent déterminer qu'une amélioration corrélative de notre activité psychique. Nos facultés de raisonnement, aussi bien que nos facultés artistiques, en acquerraient plus d'acuité, de variété, de souplesse et d'étendue.

La culture psychique doit retrouver sa base dans la culture rythmique.

Si, comme le dit justement la Sagesse des Nations, « l'habitude est une seconde nature », aucune éducation meilleure ne saurait exister pour l'être humain que de soumettre toutes nos facultés à l'art ordonné par excellence, à celui dont le nom sert à désigner,



dans tous les domaines, la justesse des proportions, l'équilibre des parties, l'heureuse appropriation des moyens au but poursuivi. En mettant notre organisme entier à l'école de l'harmonie, nous deviendrions nous-mêmes des chefs-d'œuvre d'harmonie. Les Grecs l'avaient compris, et c'est ce qui donna tant d'unité à la vie de ce petit peuple, dont le génie, quoi qu'on en dise, règne encore sur le monde, après plus de vingt siècles de révolutions.

« C'est par l'intermédiaire du corps, écrivait Platon, que l'eurythmie — expression de l'ordre dans l'âme humaine — s'insinue dans cette âme, et c'est la danse gymnastique qui enseigne l'eurythmie. »

La postérité vouera, je le gage, une éternelle reconnaissance à Jaques-Dalcroze d'avoir compris la vraie portée de cette formule et d'avoir ressuscité la culture eurythmique, en lui redonnant des bases techniques, assez précises et assez générales tout ensemble pour s'adapter parfaitement aux exigences les plus modernes de l'art et de la civilisation.

Jean D'UDINE.

Genève, mars 1909.







## Impressions musicales

### d'enfance et de jeunesse

---

#### I. — LES MUSIQUES DE MON ENFANCE.

Quelles furent mes premières impressions musicales, mes impressions d'enfance ? — Comme tous les bambins, ce fut la musique militaire qui m'attira d'abord... Et cela est tout naturel : ne s'associe-t-elle pas aux beaux uniformes de teinte voyante, aux défilés alertes et solennels, au geste glorieux des sabres d'officiers mis au clair, — comme au ton d'or, reluisant au soleil, d'énormes instruments dans lesquels on souffle tout en marchant ?... Même au repos, sous l'abri d'un kiosque, aux Tuileries, au Luxembourg, ils m'imposaient, et transportaient mon âme d'enfant, ces militaires musiciens, au point que je ne pouvais concevoir d'autre musique au monde que celle exécutée debout, dans l'attitude martiale, par des jeunes gens à l'air *crâne* portant pantalon rouge, épaulettes et shako, et lisant leur partie, chacun, sur un petit carton rayé des cinq parallèles. Il se plantait si bien, si prestement, ce texte mystérieux et plein de promesses, sur le cou de l'ophicléide ou le ventre de la grosse caisse... Oh ! ces orphéons civils en habit noir que je *vis* jouer, plus tard, aux mêmes places, — qu'ils me semblèrent banaux, et sans prestige ! Ainsi dans mes premières années, l'esthétique — certes inconsciente — du costume venait colorer mon goût musical naissant, — le dénaturer.



En général, il n'est pas surprenant que la musique martiale (je n'ai pas dit musique *héroïque*) atteigne plus vite les âmes d'enfants que la musique même enfantine, et qui semble faite pour eux. Voyez les « berceuses » des meilleurs maîtres ; sont-elles jamais appréciées des dilettantes au berceau ? — Ce qui prouve que la fonction « organique » de l'Art...

\*  
\* \*

Le premier orgue que j'entendis, vers six ans, dans une église (l'orgue *laïque* n'était pas inventé), — quelle émotion nouvelle il me donna !... Si nouvelle, que cela me paraissait *autre chose*, mais tout autre chose que la musique militaire du Luxembourg. C'était à Saint-Germain-des-Prés, je m'en souviens, dans le chœur tout reluisant d'or, de couleurs somptueuses. Mais les personnages si bien habillés — ou auréolés — de ces rouges, de ces bleus célestes et de ces ors, n'avaient pas l'allure guerrière... Et d'une colonnade haute et lointaine de tuyaux s'épandaient des ondes à la fois puissantes et douces ; elles baignaient mes oreilles et semblaient monter par-dessus ma tête ; et j'avais la sensation d'en être submergé, comme, à l'automne précédent, je l'avais été par le flot marin, par ces lourdes vagues à la fois onctueuses et foulantes lors de mon dernier bain... Et j'éprouvais la même volupté mêlée de frayeur ; je pleurai dans l'église : il fallut m'emmener. Et ce fut là mon premier concert d'orgue.

\*  
\* \*

Une autre musique encore, qui m'apparaissait aussi différente de l'orgue que celui-ci l'était pour moi de la musique militaire, — consistait dans le *piano* de ma mère et de ma sœur. Sorte de géant familial, que cette « grande queue » d'Erard, dont j'aurais aimé taquiner, bien souvent, les innombrables dents d'ivoire, — mais pour lequel on s'efforçait de me suggérer du respect. C'était tantôt ma mère, et tantôt ma sœur aînée qui caressait le monstre intime, et plus longtemps, toujours, que je n'aurais voulu. Certes, bien que je fusse déjà parvenu à l'âge où Mozart jouait — et même composait — des sonates, il me serait difficile de préciser mes



impressions au cours des différents morceaux. Ce qui m'intéressait surtout, c'était la promptitude des attaques et la vélocité des traits dans les *allegros*, et, au moment même, cela me paraissait fort aisé, puisque cela coulait de source ; j'étais convaincu que j'en ferais autant, quand je le voudrais...

Pourtant je saisis une différence entre les maîtres. Rossini, dans le *Barbier de Séville*, s'offrait à moi tout *papillotant* pour ainsi dire, et je ne détachais pas ses trilles, ses *grupetti* très bien alignés, des mèches tordues au petit fer qui vibraient sur le front de ma sœur, tandis qu'elle déchiffrait, le matin, en déshabillé...

Donizetti me rappelait certaine dame bien ajustée, mielleuse et fort correcte de langage, qui nous tendait sa bonbonnière, en nous tenant un peu à distance. Bellini me semblait tiède et mou ; j'avais, en l'écoutant, la sensation presque de ces bains chauds qu'on ordonne par propreté, mais dont la douceur est désagréable... Quant à Verdi, c'était aussi de la chaleur qu'il communiquait, — mais vive, cette fois, piquante, stimulante, telle que nous l'avions trouvée, dans un séjour à Pau, l'été précédent, et qui fatiguait, bien qu'on la qualifiât de *belle chaleur*.

Voilà, en somme, ce qu'on appelait « le grand répertoire italien », et je l'entendais vanter bien souvent... Combien de soirées se passèrent ainsi, l'hiver, à la maison, ma mère ou ma sœur au clavier, agitant ses doigts en mesure, et mon bon grand-père, ancien juge, dodelinant de la tête dans son fauteuil, et paraissant au septième ciel, — tandis que moi je feuilletais les contes illustrés d'Andersen, ou l'histoire de la lampe merveilleuse.

Habitué que j'étais aux associations d'idées fortuites, aux *soudures* factices de choses et de personnes, de sensations sonores et de spectacles, un étonnement persistait chez moi, de ne pouvoir raccorder ce que j'entendais au piano avec ce que je voyais ou lisais dans mon livre. — Parfois, la soudure s'opérait, artificielle, absurde, et cela prêtait à la partition qui se déroulait en dehors ; un aspect vraiment singulier. C'est ainsi que les premières mesures de la *Pastorale* — qui l'aurait présumé ? — se revêtirent d'abord à mon imagination de couleurs sombres, — tout simplement parce que je lisais, en l'écoutant, le récit d'une conspiration.

Mais revenons à la musique italienne. Mon grand-père en était



féru ; il ne se lassait pas d'entendre, et de réentendre, au piano, tous ces opéras dont la vision et l'audition vocale (je n'ose pas dire *orchestrale*) étaient fraîches encore dans son cerveau. — Peut-être l'étude de la jurisprudence a-t-elle le pouvoir de magnifier l'insuffisance de telles musiques?... Toujours est-il qu'aux timides essais de contradiction, mon aïeul répondait par des souvenirs, des réminiscences du bon temps, de la brillante époque des Italiens, qu'il fredonnait, nommant avec ferveur des noms en *i* ou en *a*, dont la désinence était déjà de la musique, — de la musique italienne.

Et pour moi, qui n'avais pas vu les gestes d'un Tamburini, d'une Pasta, d'une Giulia Grisi, moi qui n'avais pas dans l'oreille ces *arioso* ou ces *cantabile*, ces merveilles gutturales, labiales ou laryngées, et tous ces gazouillements d'oiseaux rares, — la transcription pianistique, qui seule subsistait, s'offrait vide, indigente, et je dirais presque inutile.

\*  
\*\*

Mozart ! C'est du Mozart !... On tendait alors son oreille et son attention vers quelque chose de neuf, et de sérieux, tout en restant joli. Mon grand-père ne dodelinait plus de la tête, tout le temps ; il y avait parfois, dans le regard qu'il jetait sur le cahier de musique, aux pages tournées par mon père, dévotement, une certaine nuance d'indécision... C'est étrange, quand je bats le rappel de mes propres souvenirs, les *airs* de *Don Juan* prenaient, pour mon esprit, un aspect bien tranché. C'était toujours, à vrai dire, de l'italianisme ; mais, — comment définir cela ?... quelque chose venait, à chaque instant, rafraîchir le feu de fièvre transalpin, assainir la *morbidezza*..., quelque chose que je ne pouvais guère exprimer, ni m'éclaircir alors à moi-même : comme cette brise austère et salubre qui, dans notre saison de Pau, était venue revivifier l'atmosphère, et qu'on disait venir des neiges, des altitudes...

Une autre impression, toute géométrique, m'était suggérée par Mozart. Ses formes, comparées à celles des Italiens, je les trouvais plus *carrées* qu'arrondies. — Peut-être cette différence graphique en deux systèmes sonores résultait-elle d'un procédé très habi-



tuel au maître de Salzburg : la *répétition syllabique*. En tout cas, et dès mon enfance, par un penchant mystérieux, la rondeur des formes, partout où je la découvrais, m'était déplaisante, et j'aimais les contours droits — ou même curvilignes, mais qui s'échappent du cercle et se dirigent, soit vers l'horizon, soit vers le ciel... Au fait, la faveur dont jouit, de notre temps, le style ogival, la renaissance des primitifs et le déclin des « charnels » de la Renaissance, — n'auraient-ils pas leur source là même ?

\*  
\* \*

Mozart, naturellement, m'amène à Beethoven. C'était alors un dieu caché, dont quelques initiés célébraient les rites en secret... Aux heures où l'*Erard* était libre, et lorsque grand-père était au Palais de Justice, ma mère étudiait — oh ! combien merveilleusement, — les sonates les plus difficiles du maître ; elle en répétait consciencieusement les passages scabreux, — déjà nettement dessinés de ses mains fines et volontaires ; mais c'était une âme d'essence rare, de ces âmes tourmentées et disciplinées, ardentes et scrupuleuses, et qui, dans tout, aspirent à la perfection. Cette admirable mère que j'avais reconnu sans doute très tôt celle que contient Beethoven ; et pour la faire vivre devant les autres, sans la trahir ni la compromettre, à quels exercices obstinés ne s'astreignait-elle pas ! — Seulement, si fervent était ce labeur, qu'on n'avait plus du tout l'impression scolastique ; même quand la virtuose, par accident, s'embarrassait dans les phrases sublimes, aucun ennui, nulle pensée de maladresse ne s'en dégageait ; c'était le diacre ému qui balbutie, disant l'Évangile.

Or pendant ce temps-là, et à ces heures sérieuses du piano, moi j'étudiais, — c'est-à-dire que j'apprenais des leçons par cœur et calligraphiais des devoirs... Vous dirai-je où se portait mon attention, de préférence ? — A vrai dire, d'aucun côté ; car bien que je fisse déjà de *bonnes études*, le texte français, grec ou latin jacent sous mes yeux ne m'était pas beaucoup moins étranger et mystérieux que celui dont ma mère traduisait les signes en jeux sonores. De sorte que, tout en écoutant, — plutôt en laissant mes oreilles écouter la suite musicale, mon esprit surveillait ma main, très suffisamment, dans le feuilletage des lexiques, et le tracé des lettres



cursives. — C'était curieux, au fait, quand j'y songe, ce déchiffrage parallèle de deux textes, dont l'un signifie des choses connues et visibles, — et l'autre émeut, intéresse sans rien signifier de précis, — dont l'un, aussi, ne se révèle que parlé, tandis que l'autre peut se lire tout bas...

Mais, à l'âge où j'étais, et n'étant, hélas ! ni Mozart ni Saint-Saëns, — ces belles sonates qui se déroulaient à côté de moi ne me distraient pas au point de me faire faire mon thème ou ma version de travers. Seulement, il y avait quelque chose de moi, c'est certain, qui n'était plus avec Virgile, ou Phèdre, et qui s'en allait vers Beethoven.

Ce Beethoven, ainsi vu des humanités, il me produisait un effet étrange. Je crois très opportun, pour la psychologie du sentiment musical, de préciser, rétrospectivement, cette impression. Tout d'abord, la musique des sonates m'apparaissait aussi différente, au piano, de celle de *Don Juan* ou de la *Somnambule*, que l'orgue de la musique militaire ; et lorsque mon grand-père demandait par hasard à ma mère, le soir : « Quelle musique vas-tu nous jouer ? » — et que ma mère lui répondait : « Du Beethoven », — je m'étonnais, comme si le mot de *musique* ne convînt plus à quelque chose de si nouveau, de si singulier..., j'allais dire *bizarre*. — Après tout, n'était-ce pas ainsi que le jugeaient des hommes mûrs, ses contemporains ?

Comment se fait-il qu'une œuvre aujourd'hui *sentie* par moi — par tout le monde, — aisée, coulant de source, d'une logique lumineuse et d'une beauté continue, — m'ait paru, — et ait paru à bien d'autres qu'à moi, bizarre, tourmentée, curieuse plutôt qu'expressive et touchante ?... Ce n'est pas le moment, ici, de creuser ce problème. Je dirai simplement qu'à mon intelligence débile et trop sensitive, la musique pure et toute de pensée, sans le panache des trombones ou la gloire tonitruante des bombardes, dissimulait son fond, son contenu, son âme ; elle ne me montrait que sa forme ; elle restait « formelle »... Et ces formes tour à tour bondissantes et précipitées, tendues — puis relâchées, filant tout droit pour serpenter ensuite, ces formes qui se fuyaient, se poursuivaient, se quittaient, puis allaient de concert, — n'était-ce pas déroutant pour un homme, — pour un enfant surtout, accoutumé



à ne voir serpenter que la flamme, à ne voir bondir, à n'entendre mugir que des cascades ou des troupes, à ne voir se fuir et se poursuivre que des camarades de jeux ?...

Aussi bien cet effort d'abstraction qui, dans la musique pure, nous permet de suivre un drame sans personnages, et nous fait jouir du mouvement sans la présence réelle du mobile, — on ne peut l'exiger d'un jeune cerveau. Et voilà pourquoi, durant de longues années d'enfance et d'inconscience, j'ai touché de très près le grand répertoire classique, sans le connaître... Ce fut petit à petit, et plutôt par le développement normal de mon âme que par une accoutumance d'oreille, que Beethoven cessa de me paraître étrange. Je m'approchai plus souvent du piano de ma mère, avec plus de confiance et d'amour. Moi-même enfin, sous sa direction, j'y risquai mes doigts. Mais quel long temps encore je restai *formuliste* en musique !... Au point qu'étant parvenu, non sans peine, à jouer à peu près correctement la *Dernière pensée de Weber*, j'eus l'illusion qu'elle me plaisait, et que c'était un petit chef-d'œuvre...

\*  
\* \*

Longtemps plus tard... Mes 13 ans révolus ; le collège.

Après les petits devoirs et les leçons primaires que je répétais — l'hiver près du piano déroulant des sonates, — l'été souvent perché sur les branches d'un saule pleureur, au jardin de mon grand-père, à Meudon, — ce furent les travaux sérieux, les nombreux professeurs et répétiteurs, et les camarades railleurs et brusques, et toute cette vie de pensionnaire si bien tassée, qu'il ne reste plus guère de place aux *arts d'agrément*.... Et puis, à l'âge que j'avais atteint, on prend le respect humain du piano : ce n'est pas viril, et le fait des garçons : on laisse cela, avec le « jeu des grâces » et la machine à coudre, à la petite, ou à la grande sœur...

De sorte que les classes, les jeux violents, et le port de la tunique aux boutons de métal, me firent oublier la *Dernière pensée de Weber*, c'est-à-dire, au juste, de Reissiger, — et, ce qu'il y avait de pis, — les formes si curieuses de Beethoven s'évanouissaient de ma mémoire, avec la vibration du grand piano familial.

Je me rappelle ce temps-là, ce temps de collège, comme la plus



sèche et la plus ingrate période de ma vie. Pourtant la Muse de mon enfance, la divine Euterpe, me réapparaissait par intervalles... Hélas! toujours plus ou moins *formelle*, et se teignant, au hasard des circonstances, de toutes sortes de couleurs étrangères.

Nous étions conduits chaque semaine en promenade, et, dans la belle saison, on nous menait souvent au Jardin des Tuileries, à la *musique*. Mais cette musique militaire de mon jeune âge, qui m'exaltait, surtout, quand, précédée des tambours, des clairons, elle rythmait le passage du régiment en marche, — combien différente elle s'offrait à moi, dans ce parc, — à moi, collégien gauche, ahuri, sortant d'un préau de prison, les doigts encore tachés d'encre sous mes gants blancs!... Il y avait dans ce « beau monde » un cercle populeux, chatoyant, concentrique au cercle plus serré, plus homogène, des uniformes, et dans ces feuillages tendres des marronniers, et dans ce soleil d'avril déjà lourd, — un « je ne sais quoi » de *gênant*, qui se mêlait à l'harmonie lente et chaude des saxophones. Ces traînantes cantilènes d'amour, ou ces airs de bravoure galante, transcrits des partitions d'opéra pour l'orchestre de la Garde républicaine, donnaient aux artistes sanglés dans la tunique d'ordonnance et portant le bicorné posé sur l'oreille une façon de troubadours modernisés... ; tandis qu'un escadron volant de belles dames, guindées aussi dans leurs pimpants atours, caracolait de-ci de-là, semant un nuage d'iris, avec des messieurs en serre-file, aux habits de cérémonie luisants et funèbres, et des bambins tout en dentelles... Or, l'auditoire, et le concert, le ciel, les marronniers, le parfum mélangé des sachets et des cigarettes, — tout cela me mettait l'âme en un malaise singulier, un trouble d'intimidation devant quelque chose de banal et de mystérieux à la fois, comme une vision brouillée de gloire et d'amour... Et j'avais, encore une fois, le désir fou de n'être plus là, de m'en aller vite, et très loin, d'être seul...

*Neurasthénie*, diront les médecins. — Je n'y contredis pas ; mais si ce qu'on appelle « neurasthénie » n'est qu'une exaltation de la sensibilité profonde, elle éclaire de lueurs bien inattendues le sentiment esthétique, en somme bien obscur. — Depuis, lorsque j'ai su raisonner sur mes impressions, une évidence s'est imposée à moi : c'est qu'il existe une *panique* du beau, du sublime, et



même du joli, du gracieux, « horreur » sacrée des temps héroïques, appréhension admirative qui créa les faunes, les hamadryades, les fées ; — aujourd'hui, à nos époques de sécurité banale et de vie factice, effarouchement, chez les plus délicats, des choses qui, d'une façon trop ample, ou trop aiguë, remuent la fibre sensitive et secrète ; trouble causé par le signe d'une félicité, peut-être périlleuse ; intimidation suscitée par une puissance non familière, que ce soit la vague sonore ou le trille d'un rire féminin.

\*  
\*\*

La vague sonore... ceci me ramène à mon premier concert d'orgue, à l'église. Hélas ! faut-il que, depuis, mes premières et plus graves initiations religieuses aient été gâtées, — au moins *énervées*, en quelque manière, par la fausse grâce et la louche miévrerie des cantiques et des statuettes ! — Avec ce penchant que j'avais aux *synesthésies*, c'est-à-dire à la fusion de sensations différentes mais simultanées, statuettes et cantiques s'unissaient dans un état d'âme fort singulier, qui n'était proprement ni sculptural, ni musical, et se résumait en un malaise, — vraiment inopportun en la circonstance. Bien plus tard, le plain-chant m'a guéri ; j'éprouvai, devant les figures des tympanes et des archivoltes de Notre-Dame, comme la saine sensation d'une convalescence ; enfin, je finis par comprendre le *Dilexi decorum domus tuæ* ; j'en saisis l'esprit sous la lettre morte... Mais je garde rancune aux statuettes comme aux cantiques...

\*  
\*\*

Libre enfin, libre et hors du collège ! J'étais presque reconnaissant à la maladie qui me rendait au tranquille, intime foyer, où j'avais pu rêver, naguère, où j'allais pouvoir rêver tout mon soûl ! — Je crois volontiers, aujourd'hui, que c'est à dater de ce moment, de cette première minute d'indépendance (j'allais dire d'évasion) que la Musique s'ouvrit à moi. Oui, certes, au jour béni qu'on vint me chercher, avec mon petit paquet d'écolier, pour quitter le collège, *à jamais*, — le bois de Boulogne, que traversait notre voiture, se déroula comme un paradis ; ses arbres tristes, dépouillés, me soufflaient l'odeur du printemps ; j'étais étonné que les



moineaux ne chantassent pas ; et le crépuscule qui tombait humide, me couvrait doucement les épaules, comme ce manteau beige que me mettait ma bonne grand'mère, autrefois, par-dessus ma robe d'enfant, pour sortir !

Délivré, désormais, de l'oppression du régime commun et claustral, comme grisé de solitude et de liberté, je vis la Nature, et le monde, sous un nouvel aspect : mes études particulières, faites à la maison, me laissaient d'assez grands loisirs. Dans de fréquentes et longues promenades, où j'emportais toujours un livre — jamais lu tout entier, ni de suite, je faisais, adolescent délicat et confus, provision de vigueur et d'ordre. Le paysage, avec ses plaines, ses collines, ses cultures, ses bouquets d'arbres, commençait à me suggérer l'idée d'*harmonie*. Ce m'était, inconsciemment, une merveilleuse préparation à la Musique, — à la Musique comprise maintenant dans son esprit, et non plus seulement dans sa lettre. A cet âge, où je travaillais encore en vue du baccalauréat, la notion d'une musique « paysagiste », — ou suggérée par le paysage, et le suggérant à son tour, — n'existait pas pour moi. Je n'avais pas eu l'occasion encore d'entendre la *Symphonie pastorale*. Mais mon cerveau, tout de même, se débrouillait, s'organisait pour le phénomène sonore. Tout en marchant, sous la voûte des nuages ou celle des verdure, une suite de pensées, très vagues et très émouvantes, se déroulait dans ma tête ; c'étaient des désirs sans objet, de confuses et douces réminiscences, de glorieuses impulsions ou des mélancolies amoureuses... A des élans subits, qui me faisaient presser le pas, et courir même devant moi par la campagne, succédaient des abattements dont j'ignorais la cause ; alors je descendais m'asseoir au bord d'un ruisseau ; j'en écoutais l'eau s'écouler, monotone et chantante. Et je me sentais le cœur tout gonflé de plaisir et de chagrin à la fois, et sans savoir pourquoi, je pleurais... Puis le ciel, au-dessus de moi, se faisait obscur ; la nuit tombait, inopinée ; les ombres des coteaux et des grands chênes s'allongeaient ; elles prenaient des formes étranges. Tel un pâtre grec du temps de mes versions, je croyais apercevoir, à travers les buissons embrumés, comme des traversées furtives de nymphes et des chevauchées de centaures... Et la frayeur panique me saisissant, je pressais le pas...



\* \* \*

Sûrement, si la Nature m'avait pourvu, comme Beethoven, de ce mystérieux organe d'union entre l'oreille, l'œil et le cerveau, — organe qu'aucun anatomiste, au reste, n'a découvert, — j'aurais composé, de ce que je voyais — et sentais, — des symphonies. — Poète précoce, j'aurais trouvé des mots, et des mesures, pour traduire mon chaos intérieur, et le conformer. — Ou bien, pourvu du don de peintre, ces flots confus qui m'agitaient au dedans, lorsqu'à l'extérieur l'or du soleil, ou le rose vif du couchant, me baignait, — je les eusse canalisés, ordonnés harmoniquement en tableau...

Tandis que, faute de ce rouage intime et profond, de cet instrument organique qui précède tout instrument spécial, artistique, je ne pouvais que souffrir de ma propre émotion, restée sans issue, en attendant que le génie des autres me fût révélé. Ce soulagement ne vint, d'ailleurs, que peu à peu. C'est progressivement et sans méthode préconçue, comme par hasard, que j'explorai le domaine du *beau*, — du beau de création humaine. Cette initiation, qui devait durer toute ma vie, et s'étendre à l'ensemble des Arts, commença de bonne heure, et par le royaume sonore. A dix-huit ans, tout frémissant d'une joie inconnue, je pénétrai d'abord dans le temple de la musique.

\* \* \*

Ce temple de la musique, il était représenté, au temps où je parle, par le cirque du boulevard des Filles-du-Calvaire. Oui, ce fut dans cet hippodrome où galopaient en rond, le soir, des chevaux montés par des écuyères crevant des cerceaux au passage, que je vins écouter, vers 1860, des symphonies de maîtres allemands, jugées sérieuses et sévères... Dix années de suite, j'avais ignoré ces concerts, organisés par un petit homme à grande barbe blonde qu'on appelait Padeloup. Je ne savais pas que cet ancien pianiste, devenu chef d'orchestre, avait conçu le projet téméraire d'intéresser les Parisiens à la musique pure et classique ; que cette audace avait été couronnée de succès, d'un succès franc, immédiat, et que, chaque dimanche, trois mille mélomanes processionnaient au long du boulevard pour suivre ces rites jusque-là réservés au Conservatoire...

Averti par un camarade, initié déjà, je pris le chemin du cir-



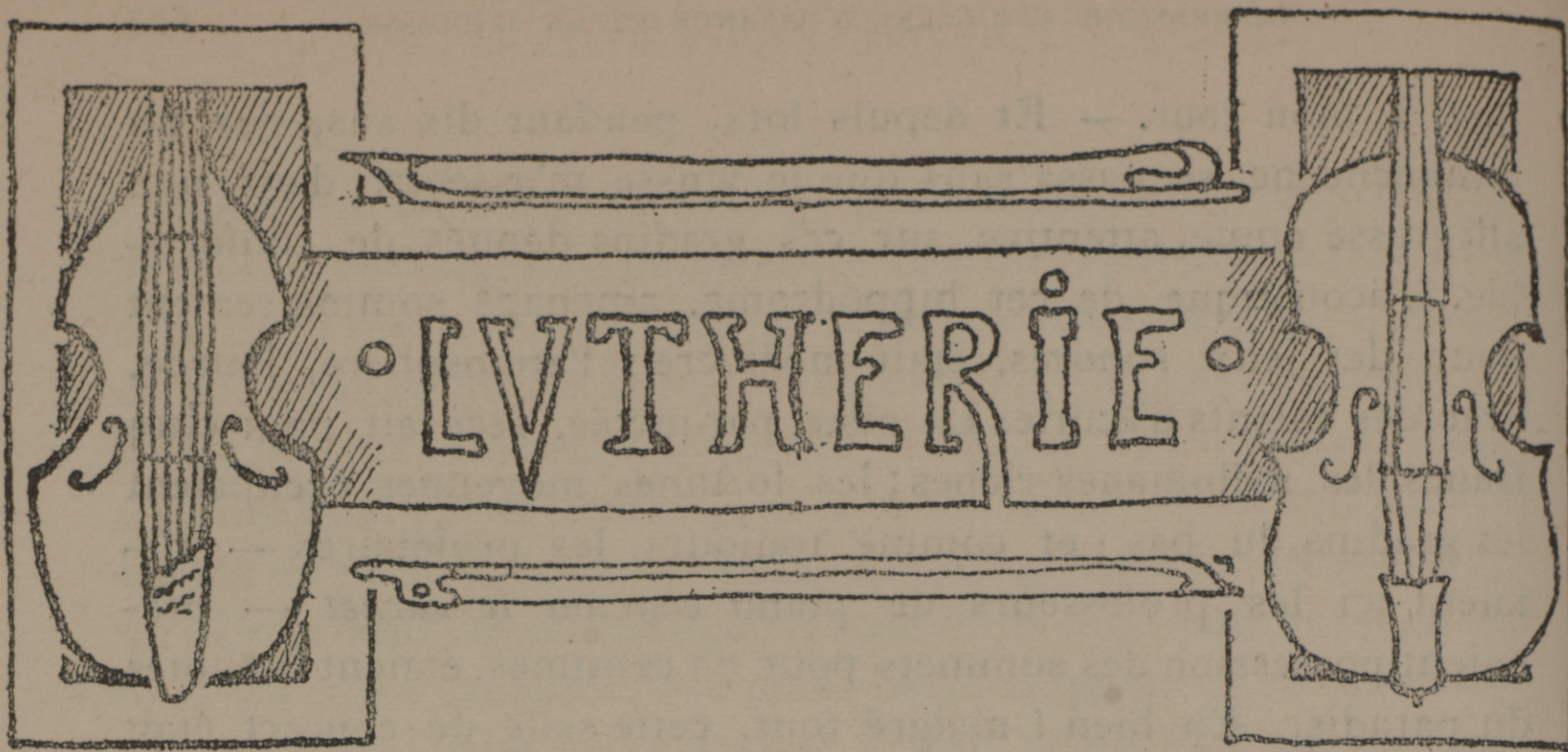
que, à mon tour. — Et depuis lors, pendant dix ans, pas un dimanche ne se passa sans que je vinsse m'asseoir, dans une allégresse émue, attentive, sur ces gradins dénués de confortable. L'acoustique de cet hippodrome, aménagé sommairement pour des jeux sonores, était médiocre ; l'atmosphère, lourde, avec des relents d'écurie. La piste, parquetée, recevait pour cinq francs les mélomanes riches ; les fortunes moyennes occupaient les gradins du bas ; et comme toujours, les prolétaires — c'étaient ici les professeurs de piano *courant le cachet* — prenaient possession des sommets pour 75 centimes, étaient les hôtes du paradis... Eh bien ! malgré tout, cette salle de concert était admirable. D'abord, sa forme rayonnante et résolument concentrique favorisait la convergence des spectateurs — plutôt *auditeurs*, — au centre idéal, à l'orchestre... Je dis *idéal*, car les instrumentistes n'occupaient point la piste, mais se groupaient dans un secteur. — N'importe ! On pouvait penser à notre système solaire, dont le foyer n'est pas moins généreux, étant excentrique. Et d'ailleurs cette forme d'arène, plus simple et grandiose que l'amphithéâtre, ne s'accommodait-elle pas mieux aux représentations abstraites de la symphonie ? Car elle allait nous figurer, la symphonie, d'une façon tout idéale, il est vrai, les *Jeux olympiques* anciens, dans ses *scherzi*, ses *allegros* fougueux et mesurés, même ses *andante*... Certes, elle dépasserait ce niveau, nous élèverait même incroyablement au-dessus ; elle symboliserait surtout, cette musique pure, les gestes intérieurs de l'âme et l'exercice de la pensée pure. Mais j'allais apprendre, en ce palestre ennobli, spiritualisé, l'existence du lien qui relie nos actes sublimes aux infimes, et *l'eurythmie* me serait révélée, qui — des belles pensées, dégage les beaux essors, — et fait jaillir, réciproquement, de ces essors visibles, la pensée noble, immatérielle.

Pour le moment, incapable d'embrasser de tels horizons, je m'asseyais, joyeux, à ma stalle, écoutant les violons s'accorder, dans une rumeur de foule impatiente, et dévorant des yeux mon programme, où figuraient, en tête, ces cinq noms :

*Haydn*, — *Mozart*, — *Beethoven*, — *Mendelssohn*, — *Schumann*.  
— Un nouveau monde allait s'ouvrir à moi...

Maurice GRIVEAU.





## L'HYGIÈNE DU VIOLON

(SUITE ET FIN)

---

### *IX<sup>e</sup> CAUSERIE*

Quel est l'artiste ou l'amateur auquel il n'est pas arrivé, au moins une fois dans son existence, de sacrifier avec obstination des sommes plus ou moins importantes à la restauration d'un antique, espérant quand même, malgré les insuccès, arriver à rendre la santé à un violon décrépît, véritable invalide de l'art, parfois estropié, devenu réfractaire à tout remède, et pour qui le remède même devenait pire que le mal? Journallement consulté au sujet d'un instrument ancien, je me trouve presque toujours, lorsqu'il s'agit d'une transaction récente, en présence d'un problème complexe. Une fois, l'objet a été vendu par un marchand de profession, lequel, quoi qu'il puisse arriver, a su établir une quittance le mettant à l'abri de la loi si injustement dure à l'égard du vendeur inexpérimenté. Une autre fois, le mécontent détient l'objet d'un profane qui le lui a vendu avec la meilleure foi du monde. Souvent, c'est l'acheteur qui a cru acquérir un instrument de grande valeur au détriment de son détenteur, et s'est gouré lui-même. Une autre fois encore, l'instrument est parfaitement sain, mais il a cessé de



plaire à son nouveau possesseur qui lui découvre tous les défauts imaginables, et enfin presque toujours je suis devant un homme déçu, qui s'en prend à tout et à tout le monde... lui seul excepté.

L'acheteur est toujours trompé par sa faute. Dépourvu des connaissances spéciales, ignorant les limites de son droit, il achète sous l'influence d'un engouement momentané et irréfléchi et dans l'ensemble des transactions qui se font, il arrive ceci : pour un qui par hasard a eu la main heureuse, et est tombé sur un bon instrument qu'il sait apprécier, il en est cent qui ont fait une mauvaise acquisition, dont au bout d'un temps plus ou moins long ils cherchent à se débarrasser. Combien alors changent le cheval borgne pour l'aveugle, et paient encore un bon prix cette nouvelle transaction ! Il en est qui passent leur vie à ces tentatives ruineuses et décevantes. Je ne parlerai pas des quelques dont l'ouïe n'a pas de conviction, et qui finissent par trouver leur instrument, si mauvais soit-il, supérieur à tous les autres.

Je vais essayer d'indiquer les précautions à prendre à l'achat d'un antique, et sans prétendre donner par là les connaissances que l'expérience et les années permettent de posséder, j'espère établir les éléments précis d'une question sur laquelle on n'a généralement que des idées très vagues. Il s'en dégagera un enseignement moral et pratique à la fois, établissant la base positive et définie de toute transaction en matière de lutherie, seule condition de sécurité pour les deux parties contractantes.

La santé plutôt précaire des antiques violons n'est pas un mal moderne. Ils étaient bâtis pour vivre presque éternellement, et ils succombent plutôt sous les mauvais traitements que sous les injures du temps. Les instruments bien conservés et restés bons en sont la preuve irrécusable ; mais dans l'ensemble, la décadence physique des Crémone avait déjà commencé il y a plus de cent ans, et faisait dire non sans amertume à l'abbé Sibire : « La lutherie est peut-être le seul métier au monde où le vieux soit constamment plus estimé que le neuf et l'entretien plus difficile que la bâtisse. »

Depuis, combien de ces malheureux furent détériorés par des accidents de toutes sortes, mal parfois aggravé par les réparations maladroites ! Combien d'autres, préservés par la Providence du traumatisme accidentel, se virent amaigrir à coups de rabots par



ordre d'un possesseur, pour reprendre ensuite leurs épaisseurs normales, en passant dans d'autres mains, grâce à une espèce de prothèse qui s'appelle *doublure* en lutherie ? Faut-il encore citer ceux qui, oubliés des humains, reposant à l'abri dans des greniers hospitaliers, ont senti leurs flancs impitoyablement rongés par les vers ennemis de tout instrument inactif ?

En résumé, il reste peu d'instruments qui n'aient pas trop souffert, et le nombre de ceux qui n'ont pas souffert du tout est forcément plus restreint ; encore parmi ces derniers, en est-il qui ne furent pas assez robustes pour résister à la nervosité brutale de certaines mains acharnées à vouloir en tirer un son invraisemblablement volumineux, et s'éteignent doucement dans leur glorieuse vieillesse.

Du temps de l'abbé Sibire, l'acheteur éclairé mettait une certaine coquetterie à rechercher un instrument possédant encore sa barre d'origine ; c'était pour lui une première garantie sur laquelle il pouvait fonder tous les espoirs. Il ne saurait être question de rencontrer maintenant de tels instruments, et celui qui désire se rendre acquéreur d'un antique, doit s'armer de plus de modestie, et aussi de plus de prudence que dans ces temps éloignés.

L'acheteur ignore presque toujours que lorsque le marchand spécialiste vend un instrument, il n'est question que de l'authenticité et jamais de la qualité. Si vous l'interrogez à ce sujet, il vous répondra très justement que la qualité sonore est affaire d'appréciation, et qu'elle ne saurait être l'objet d'une transaction commerciale proprement dite. Il sait fort bien qu'en cas de contestation en vue de résiliation de marché, les tribunaux valideront toujours la vente, si l'authenticité est reconnue, que l'instrument soit bon ou mauvais. En un mot, le marchand vend sa garantie, c'est-à-dire son prestige. Cela est si vrai, que dans la pratique, l'expertise d'un marchand a une valeur proportionnelle à sa réputation et à l'importance de son commerce, alors que les expertises de tous les marchands devraient avoir une valeur égale.

Il importe donc à l'acheteur désireux de savoir ce qu'il acquiert en dehors du nom d'auteur, de connaître toutes les particularités matérielles qui donnent à un antique le plus grand nombre de



chances en sa faveur, comme aussi toutes les avaries plus ou moins bien masquées par le maquillage, et qui font mal préjuger de son avenir.

Toute tare enlève à l'instrument une partie de sa valeur marchande proportionnellement à son degré de gravité. Il est néanmoins des tares qui intéressent uniquement la valeur marchande et n'ont aucune influence sur la qualité du son. La distinction en est trop facile à établir pour nécessiter une classification.

Nous voilà donc en présence d'un antique. La première chose dont nous nous inquiétons est de savoir s'il est homogène, c'est-à-dire si toutes les parties qui le constituent sont du même auteur, et ont été assemblées par lui en vue de créer cet instrument.

Du jour où les antiques commencèrent à être recherchés, une industrie nouvelle prit naissance, et depuis un siècle elle n'a fait que croître en raison directe de la demande comme cause et de la rareté comme conséquence. Cette industrie consiste à réunir les débris de plusieurs instruments anciens, et à les ajuster ensemble pour en créer un nouveau, anonyme, que l'on baptise suivant sa ressemblance avec telle ou telle marque. Il est de plusieurs paroisses, comme aurait dit ce bon abbé Sibire, mais qu'importe, on peut le garantir antique.

Supposez maintenant que l'on arrive à ajuster des débris provenant de deux Stradivarius n'ayant plus aucune valeur individuelle, et ne pouvant plus être restaurés, on aura créé un nouveau Stradivarius, que l'on pourra garantir tel, et donné, par conséquent, une valeur immense à des épaves.

Beaucoup de violons ont perdu leur tête d'origine, et cette dernière est remplacée par une tête moderne sculptée plus ou moins heureusement dans le style voulu, ou par une tête ancienne mais provenant d'un autre auteur, ou enfin par une tête de l'auteur mais ayant appartenu à un autre instrument. Il arrive aussi fréquemment qu'une partie du corps soit remplacée. Une éclisse, la table en partie ou en totalité, à l'intérieur les contre-éclisses, les tasseaux, etc. Quoi qu'il en soit, l'homogénéité parfaite d'un antique est chose plus rare que l'on ne pense, surtout lorsqu'elle concorde avec l'absence des autres tares que nous allons examiner.



Un préjugé assez répandu dans le temps voulait qu'un antique, pour être digne de respect, fût orné de cassures, et d'aucuns attribuaient à de telles cicatrices la cause de la belle sonorité de ces vétérans de l'art. Point n'est nécessaire d'insister sur de semblables naïvetés. Un instrument exempt de cassures sera toujours le plus recherché ; mais comme ce genre de rareté ne se rencontre plus guère, il faut se faire une raison, et choisir entre tous les maux le moindre. Les cassures les plus mauvaises sont celles qui se trouvent soit sur la table, soit sur le fond, à l'endroit où porte l'âme. La raison en est facile à comprendre : l'âme, sous la pression du chevalet, aura toujours une tendance à faire rouvrir ces blessures. La stabilité de l'instrument sera détruite, et la tranquillité de son possesseur à jamais troublée. Pour y remédier, le réparateur a recours à un de ces moyens héroïques dont j'ai déjà parlé, et, ne se contentant plus de rejoindre les deux parties avec un peu de colle, il met ce que l'on appelle une *doublure*. Par l'abus du doublage, un instrument n'est plus lui-même que dans sa forme extérieure. Tout l'intérieur peut être marqueté ainsi d'éléments étrangers : *pièce d'âme*, dans le cas dont il vient d'être question ; *doublure d'estomac*, lorsque la table est trop faible, soit qu'elle provienne d'un bois trop mou, soit qu'elle ait été amincie par un réparateur vandale ; *doublure des bords*, lorsque, par suite de détablages nombreux, les bords sont complètement usés ; *doublure du fond*, pour donner de la force à un instrument qui en est dépourvu, etc., etc.

Le mal contraire à ces réparations rarement efficaces se trouve dans les instruments dont les épaisseurs ont été diminuées, soit par caprice de leurs possesseurs, soit par ignorance du réparateur. Dans ce cas, une doublure est indiquée, pour rendre les épaisseurs, sinon la souplesse à l'instrument ; mais souvent le vendeur prudent préfère le laisser tel quel, parce que personne ne voit qu'un instrument a été aminci, bien peu l'*entendent*, et de ce fait l'instrument, pouvant passer pour vierge de réparations, représente une bien plus grande valeur marchande.

Les réparateurs ont la manie de vouloir sans nécessité refaire les voûtes de tout instrument qui leur tombe sous la main. Dans ce cas, il est soumis à une véritable question extraordinaire. Sous



la pression formidable qu'on fait subir à la table, les fibres du bois sont brisées, le vernis broyé, et comme résultat final une boursofflure incohérente remplace des voûtes autrefois calculées avec soin, exécutées avec prudence, et qui désormais sont faussées pour toujours. Une mixture fait revenir le vernis, et lui rend une apparence qui ne trompe pas le connaisseur, et jamais plus, de ses flancs martyrisés, ne sortira la voix mélodieuse et pure que lui avait insufflée son créateur.

J'ai précédemment parlé d'instruments qui ne tiennent pas l'accord par suite de la faiblesse de la table. Pour offrir au client un instrument atteint de ce mal, on lui fait subir ce soi-disant remontage des voûtes, comme on fait absorber de la digitale au cheval poussif, quelques jours avant de le présenter. L'effet de ce maquignonage est de courte durée, et combien d'acheteurs sont ainsi enrôlés !

Les *ff* sont souvent, au moyen d'une réparation délicate, placées plus haut ou plus bas, suivant le cas, pour les mettre au diapason actuel, ainsi que je l'ai expliqué dans la causerie où il est question du diapasonnage.

Il arrive aussi que les éclisses, trop souvent rabotées par suite de détablages nombreux en même temps que malheureux, ont dû être remontées pour revenir à la hauteur normale. Tout cela n'est guère favorable à la bonne sonorité. Quant au vernis, à ce précieux enduit, si beau et si nécessaire, il est des instruments où l'on n'en rencontre que quelques traces, tout le reste n'étant qu'une succession de maquillages consécutifs à une succession de réparations.

La question des étiquettes, quoique d'importance moindre, offre cependant un certain intérêt. Dans l'antiquité on cherchait déjà à augmenter la valeur des objets d'art, en les signant de noms plus illustres, ou plus en vogue que ceux de leur auteur. C'est ce qui faisait dire à Cicéron indigné :

*Odi falsas inscriptiones statuarum alienarum.*

Sans remonter si haut, et pour rester dans le domaine instrumental, un livre récent cite à ce sujet un document fort curieux et datant de loin.



En 1685, un an après la mort de Nicolas Amati, un violoniste italien nommé Tomasso a Vitali, qui fut le maître du violoniste français Senaillé, fit une demande en justice au duc de Modène. Le but de sa revendication était d'obtenir réparation d'un de ses compatriotes qui lui avait vendu comme Nicolo Amati, et portant son étiquette, un violon dont Francesco Rugieri, dit « Il Pero », était l'auteur.

Celui qui acquiert pour son propre usage se trouvant seul intéressé à connaître exactement la nature de son acquisition, il est nécessaire qu'il exige du vendeur un résumé de l'état de l'instrument comme suit :

- 1° Garantie d'authenticité.
- 2° L'instrument est homogène dans toutes ses parties ou non. Dans ce dernier cas, quelles sont les parties étrangères ?
- 3° Nomenclature des cassures.
- 4° L'instrument a ou n'a pas de doublures. Si oui, lesquelles ?
- 5° L'état du vernis.
- 6° Tient-il l'accord ?
- 7° L'étiquette se rapporte-t-elle bien à l'auteur et correspond-elle à la date de fabrication. (Ceci est important pour les Stradivarius par exemple, dont la valeur et la qualité varient suivant les périodes.)

L'acheteur, une fois éclairé sur tous ces points, pourra seulement s'occuper de la qualité sonore. A ce sujet, il n'aura plus besoin de la garantie qu'on ne peut lui donner. S'il s'en rapporte à lui seul, en suivant les règles établies dans les précédentes causeries, s'il ne consulte que son propre goût, s'il écarte tout intermédiaire, il est certain de n'être jamais trompé.

Lucien GREILSAMER.

FIN





# ESSAI SUR L'ÉTAT

## de la musique en Angleterre

AUX XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES

---

Le 30 avril dernier, la fondation J.-S. Bach, instituée et dirigée par le violoniste Charles Bouvet, consacrait à la musique anglaise aux XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles le programme de sa quatrième séance.

Comme corollaire à cet intéressant concert, notre collègue, M. Ch. Bouvet, a fait à la Société internationale, le 15 mai, une communication sur le madrigal anglais aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Les deux notices que nous publions ont été lues en manière de préambule à la très remarquable audition d'airs à voix seule et de madrigaux anglais de Ph. Rosseter, Th. Campion, J. Mundy, J. Wilbye, Th. Vautor, H. Lichfield J. Dowland et Th. Bateson, fort bien chantés par M<sup>lles</sup> Ch. Lund, H. Brown Read C. Purdy ; MM. G. Harris et Ch. Bowes, avec accompagnement de harpe-luth (système Lyon) (M<sup>lle</sup> R. Lénars) et de basse de viole (M. E. de Bruyn).

On se fait, en général, une assez fausse idée de la musique anglaise ; à part Hændel, pour qui d'ailleurs l'Angleterre n'était qu'un pays d'adoption, la Grande-Bretagne semblerait n'avoir produit aucun artiste digne d'intérêt.

En fait les XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles représentent, au contraire, pour l'Angleterre une période d'extrême activité musicale.

Un enseignement sérieux, dirigé par des maîtres éminents, donnait aux jeunes musiciens une technique profonde et une connaissance absolue des différentes branches de leur art. On vit



alors se répandre, non seulement à Londres mais sur le territoire entier de la Grande-Bretagne, toute une pléiade de compositeurs et d'organistes du plus haut mérite.

Les souverains qui régnèrent successivement à l'époque dont nous nous occupons : Henri VIII, Edouard VI, les reines Marie et Elisabeth, ainsi que Charles I<sup>er</sup> et Charles II, entretenaient de leurs deniers une chapelle particulière et s'intéressaient à ce point à l'art et aux artistes que l'on vit, en 1596, la reine Elisabeth proposer John Bull pour remplir les fonctions de professeur de musique au Grescham College.

L'exemple royal était suivi par la société cultivée, et surtout par les lords qui tenaient à honneur de constituer et de subventionner des corps de musique spécialement attachés à leur personne.

Au début de cette période, c'est-à-dire pendant le xvi<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xvii<sup>e</sup>, les œuvres des musiciens italiens, flamands, allemands et français étaient sinon inconnues, du moins fort peu connues en Angleterre, aussi la musique de ce temps présente-t-elle une fraîcheur, un charme tout particuliers ; on peut dire qu'alors se constitua une école vraiment nationale. Ce n'est qu'ensuite, lorsque de nombreuses éditions répandirent partout les compositions des auteurs continentaux, que l'influence de ces maîtres se fit sentir dans les productions anglaises ; cependant il semble qu'en traversant le détroit l'art ait pris une physionomie différente, si différente même que l'apport étranger disparaît à peu près complètement, et laisse pour ainsi dire toute la place à l'originalité nationale.

A notre avis, les musiciens anglais s'étaient surtout assimilés les procédés contrapuntiques continentaux, mais en mettant ces procédés au service d'impressions puisées dans la nature de leur pays et de sentiments propres à leur race et à leur culture.

Les chants populaires de l'Ecosse et de l'Irlande paraissent être la source à laquelle l'art primitif anglais a puisé son originalité.

Ce sujet demanderait toute une étude ; nous tâcherons un jour de la lui consacrer.

C'est surtout à la musique religieuse vocale et à la musique d'orgue que les artistes anglais ont apporté le tribut de leur



talent ; la quantité de messes, psaumes, motets, hymnes et antiennes que l'école anglaise des xvi<sup>e</sup>, xvii<sup>e</sup> et xviii<sup>e</sup> siècles nous a laissés est innombrable.

La musique profane fut également très cultivée au xvi<sup>e</sup> siècle en Angleterre, où le madrigal s'est maintenu jusqu'à nos jours grâce à la Madrigal Society de Londres (fondée en 1741).

Cependant, si la musique vocale était en faveur, la musique instrumentale ne fut jamais négligée ; on reste confondu devant l'énorme production de pièces pour le harpsichord (clavecin), la virginal (sorte d'épinette), de sonates pour violon et basse, pour deux violons et basse, etc., etc.

Quant à l'art dramatique, à part quelques essais de farces qui semblent plutôt se rapprocher de la forme opéra comique que de celle de l'opéra, les tentatives faites dans cet ordre d'idées sont peu heureuses ; il était réservé au génie de Henry Purcell d'abord d'introduire les instruments autres que l'orgue dans la musique d'église, ensuite et surtout de créer l'opéra anglais, auquel il eut l'honneur de donner sa forme définitive.

\*  
\* \*

Une étude du *madrigal anglais* aurait été tout à fait à sa place ici : j'y ai cependant renoncé, préférant, pour aujourd'hui, vous faire entendre de la musique et reporter à une date ultérieure un travail spécial sur ce sujet.

Je me bornerai à rappeler, le plus succinctement possible, les origines et la brillante carrière du madrigal.

On fait dériver le mot Madrigal de *mandra* (troupeau) et de *gal* (mélodie), et c'est aux troubadours provençaux que reviendrait l'honneur de l'invention de cette forme artistique qui, par ses diverses transformations, devait être si féconde pour l'art musical.

A son aurore, le madrigal était donc une mélodie pastorale (à plusieurs voix, bien entendu).

Plus tard, dans la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, le madrigal, écrit pour trois, quatre, cinq et même six voix (de préférence à cinq voix), sur des paroles profanes, souvent même fort galantes,



le madrigal, dis-je, devint une adaptation de la chanson populaire, mais rehaussée par l'art puissant et savant du contrepont.

Le madrigal, d'abord uniquement vocal, se transforma rapidement; bientôt les instruments vinrent renforcer les voix et même se substituer à elles; les luths, théorbes, violes, cornets et trombones prirent la place de ténors, de soprani ou de basses absentes ou faibles.

Souvent même un madrigal ne s'exécutait que sur des instruments.

Les compositeurs prirent leur parti de ces substitutions; bien plus, ils les mirent à profit, et l'on vit naître ainsi le *concert de chambre*.

Cette tendance conduisit, peu à peu, à la *symphonie d'orchestre*.

On eut aussi, bien vite, l'idée d'arranger pour le luth les madrigaux les plus en vogue, en gardant toutefois une des parties chantées, de préférence le *superius*, tandis que les autres s'exécutaient sur l'instrument en question.

De ce fait voici créé l'*air à voix seule*.

Les premières tentatives de musique scénique ne furent, tout d'abord, qu'une succession de madrigaux à une ou plusieurs voix avec accompagnement de luths, théorbes, violes, flûtes, hautbois, bassons, cornets et trombones.

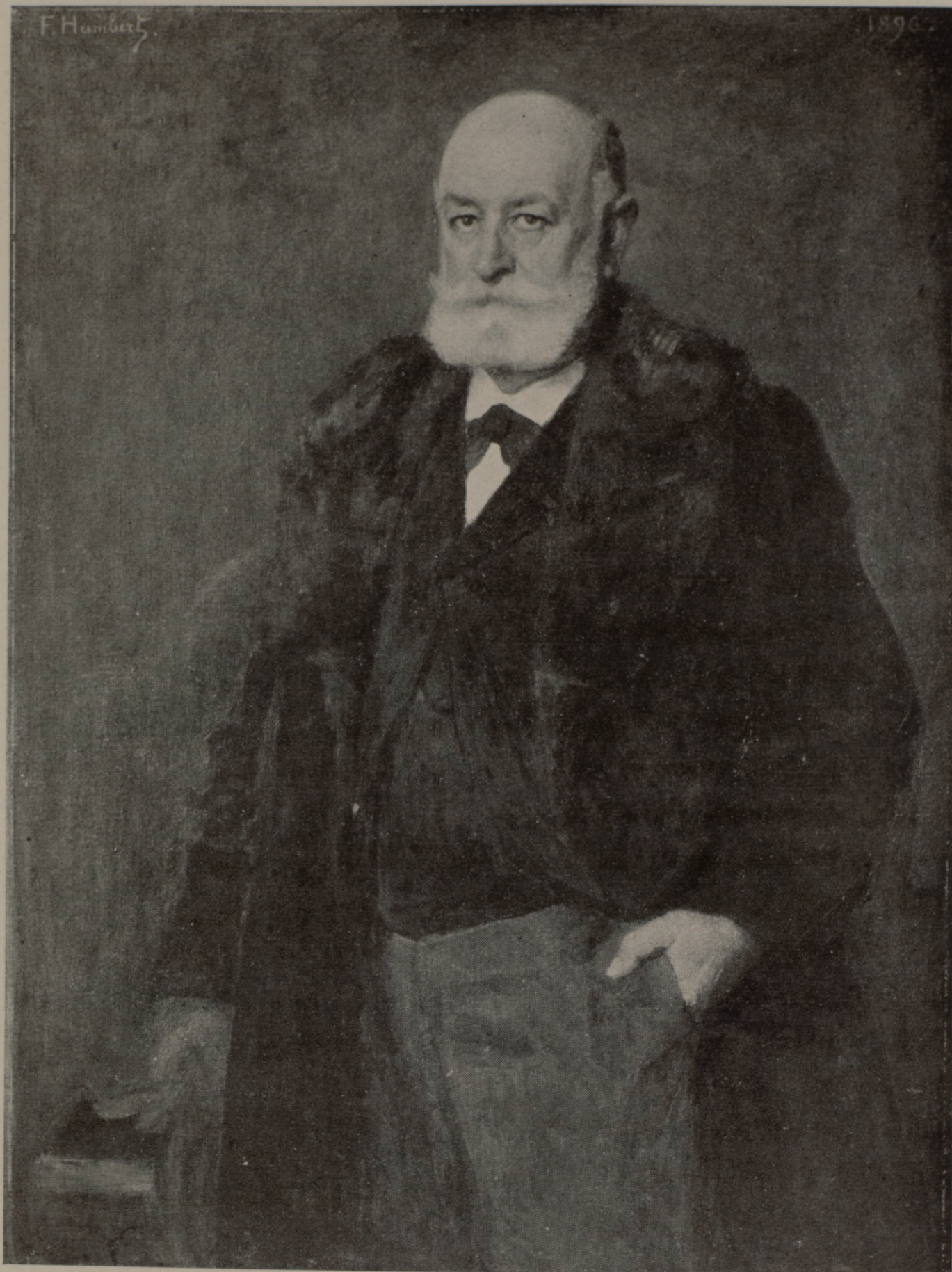
C'est ainsi que le madrigal fut à la fois le point de départ de la musique instrumentale pure (*quatuor à cordes* et *symphonie*), de la monodie accompagnée (*air à voix seule*) et l'ancêtre de l'*opéra*.

Un des musiciens qui paraît avoir le plus contribué à la vogue extrême de la forme madrigalesque est le compositeur néerlandais Jacques ou Jacob Arcadelt, né à la fin du *xv<sup>e</sup>* siècle ou plutôt au commencement du *xvi<sup>e</sup>*, maître de chant au Parvisium de la Chapelle pontificale de Rome, puis chantre, et enfin abbé camerlingue de cette même chapelle.

Son premier livre de madrigaux, publié à Venise, en 1538, n'eut pas moins de *quatorze éditions*.

Charles BOUVET.





AUGUSTE DURAND

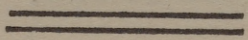
(1830-1909)





## AUGUSTE DURAND

(1830-1909)



Ce n'est pas seulement un grand éditeur de musique qui vient de disparaître : c'est un éditeur musicien, de goût, de race et de métier. Son père était professeur de musique au collège Rollin ; c'est là qu'Auguste Durand acheva d'excellentes études classiques avant que d'entrer au Conservatoire. Il y fut élève de Bazin et de Savard pour l'harmonie, de Benoit pour l'orgue, et, lorsqu'il en sortit, fut choisi comme organiste à l'église Saint-Ambroise, d'où il passa à Sainte-Genève, puis à Saint-Roch, enfin à Saint-Vincent-de-Paul, où il resta près de douze années, révélant aux fidèles les graves beautés de Bach et de Hændel. Il composait aussi, non sans succès, et certains de ses ouvrages, la *Chaconne*, la *Valse en mi bémol*, ne sont pas près de tomber dans l'oubli.

Cependant, à quarante ans, il renonçait à une carrière si bien commencée, pour servir l'art d'une autre façon : en 1870, il achetait, avec Schœnewerk, la maison d'édition fondée par Flaxland une vingtaine d'années auparavant. Troublés par la guerre et ses suites, les débuts eussent découragé de moins résolus ; les deux associés persévérèrent ; ils réussirent, et n'y eurent pas un mince mérite, car au lieu de flatter, comme tant d'autres, le goût de la multitude, ils surent lui imposer le leur.

C'était le temps de recueillage et de reprise où quelques géné-



reux artistes essayaient de renouer la chaîne brisée de notre tradition, et de nous rendre une musique française. Le 25 février 1871, la *Société nationale* était instituée, sous cette devise : *Ars gallica*. Camille Saint-Saëns et Romain Bussine avaient pris l'initiative de cette entreprise ; César Franck, E. Guiraud, J. Massenet, P. Garcin, G. Fauré, H. Duparc, Th. Dubois et P. Taffanel furent auprès d'eux les ouvriers de la première heure. Auguste Durand avait connu Saint-Saëns à la classe d'orgue du Conservatoire ; il croyait en lui. Il accepta son opéra biblique, *Samson et Dalila*, dont personne ne voulait alors, et devint par la suite son éditeur exclusif : ce fut mieux qu'un contrat : une longue amitié, fidèle, intelligente, discrète en sa sollicitude et délicate en ses attentions, celle même qui a manqué à Beethoven, à Berlioz, et à tant d'autres, victimes de leurs nerfs et voués à la solitude.

Les musiciens qui s'étaient groupés autour de Saint-Saëns reçurent, eux aussi, le meilleur accueil : ainsi Auguste Durand sut dès le début encourager et protéger ce renouveau de notre musique, si laborieux d'abord, si glorieux par la suite. Et, lorsque l'événement lui eut donné raison, lorsque Saint-Saëns, César Franck et Edouard Lalo furent en possession de leur renommée, il ne voulut pas s'en tenir là ; persuadé que l'art est dans un progrès perpétuel, il s'attacha toujours à découvrir des talents nouveaux, aidé en cette recherche par son fils, M. Jacques Durand, musicien comme lui. Avec la plus large impartialité, il admit tour à tour Vincent d'Indy, Claude Debussy, Paul Dukas, Maurice Ravel. Aujourd'hui, nos meilleurs auteurs sont rassemblés en sa maison ; et ses catalogues permettent, à eux seuls, de suivre l'histoire de notre musique depuis trente ans. Les ancêtres n'ont pas été oubliés : François Couperin revit, et Rameau ressuscite, en une édition monumentale, comme l'Allemagne seule en avait produit jusqu'ici.

Ce sont là des services éminents, uniques, qui assurent à Auguste Durand la reconnaissance de la postérité, sans lui privée, peut-être, de plus d'une œuvre admirable. A ceux qui l'ont connu, il laisse le souvenir d'une bonté avisée et charmante, d'un esprit fin, décidé, très orné, et de la plus exquise courtoisie. Et la tradition qu'il a fondée ne mourra pas dans sa maison.

Louis LALOY.





## LE MOIS

---

### REVUE DE LA PRESSE

Dans *le Courrier musical* du 1<sup>er</sup> mai, un excellent article de M. Pierre Lalo à propos de quelques évolutions récentes de la musique française, où il étudie le mouvement musical en France depuis 1870.

M. Pierre Lalo prononce quelques vérités très dures à l'adresse des copistes, des imitateurs ; M. Lalo a raison.

D'autre part, M. Lalo a ses prédilections, qui lui font préférer les disciples de Franck aux suiveurs de M. Debussy. J'avoue que la question ne m'intéresse guère, et que des disciples de l'un aux suiveurs de l'autre... mais enfin pourquoi ne pas attendre que les admirateurs-élèves de M. Debussy aient grandi avant de les juger si doctoralement ?

★  
★ ★

Le numéro du 1<sup>er</sup> mai du *Mercur de France* est extrêmement fertile en objets musicaux :

1<sup>o</sup> M. Emile Henriot y donne un fort bon essai sur *Ernest Reyer écrivain*. Je ne puis moins que d'en citer deux paragraphes, qui sont de l'excellente critique (d'autant moins négligeable, d'ailleurs, que M. Emile Henriot était des amis intimes de Reyer) :

Reyer faisait ce qu'on nomme aujourd'hui de la critique personnelle. Je veux dire qu'il donnait son opinion et jugeait avec ses goûts. Volontiers il dit *je* et il parle de lui, ce qui en général est bien préférable à l'hypocrisie du jugement soi-disant impersonnel, et ici en particulier,



tout à fait délicieux à cause du goût, des souvenirs et des anecdotes dont Reyer prenait plaisir à enjoliver ses feuilletons.

« Je ne m'exagère certes pas la valeur et la portée de mon opinion personnelle ; mais enfin je dois au public mon opinion et pas celle des autres, » écrit-il le 13 septembre 1859.

Il jugeait nettement, clairement, sans préjugés, et seulement occupé à démêler le beau d'avec le laid, le sincère et le faux, l'art et le mercantilisme. Beaucoup plus descriptif que symphoniste, il aimait la couleur, le pittoresque et la clarté. Reyer était un Latin ; il n'était même qu'un Latin. Il s'attachait, comme ceux de sa race, davantage à l'expression extérieure des sentiments et à la beauté des formes qu'à des traductions, des transpositions symphoniques d'états d'âmes plus ou moins complexes. Sa critique est, comme sa musique, très littéraire, — plus littéraire que musicale, plus poétique que technique. C'est là, peut-être, qu'est la source de son génie. Il était encore plus poète que musicien, peut-être même plus peintre que poète. Sa vie, son esprit, ses goûts, étaient d'un poète, et si l'expression n'était ridicule, il faudrait dire qu'il avait une âme poétique.

.....  
Ce qui plaît surtout dans les feuilletons de Reyer, c'est le style. Ses idées, très nettes, très arrêtées, très entières, il les traduisait en phrases courtes, concises, mordantes, d'un ton toujours spirituel, d'une écriture bien à lui, et à la formation de laquelle l'amitié de Théophile Gautier n'avait peut-être pas été étrangère. Qu'on lise, dans les *Notes de musique*, l'*Histoire d'un musicien* et les *Souvenirs d'Allemagne*. Cela est d'un grand écrivain, d'un grand écrivain classique. La phrase est nerveuse, pittoresque, amusante, colorée, vive. Il est à regretter vraiment que Reyer n'ait point écrit ses mémoires. J'espère pouvoir donner prochainement sa correspondance. Il y a là des lettres exquises, des pages admirables...

On ne saurait mieux dire.

2° M. Rouveyre, continuant la série de ses *Visages*, publie un *Vincent d'Indy* raide, sérieux, directorial...

3° M. F. de Gérando, à propos des derniers travaux de M<sup>me</sup> La Mara, dispute pour tâcher de prouver que Thérèse de Brunsvik n'est pas « l'Immortelle Bien-Aimée » de Beethoven.

Tant pis pour Thérèse de Brunsvik ! Mais M. Jean Chantavoine, ici même, donne de bonnes raisons pour ne pas croire M. de Gérando.

\*  
\*\*

*Le Temps* a reçu communication d'une lettre (inédite) de Liszt, qu'il a publiée et qui nous donne une fois de plus la preuve du



grand cœur et de la bonté touchante et toujours en éveil de cet artiste aussi noble par ses qualités morales que par son génie. C'était à l'époque (1845) où César Franck, encore tout jeune, — il avait vingt-trois ans, — essayait de se produire comme compositeur. Liszt, ayant eu l'occasion de l'entendre à son orgue, avait été frappé de son talent et résolut de lui venir en aide pour lui permettre de faire connaître son oratorio de *Ruth*, qu'il venait d'écrire. Franck avait besoin d'une salle pour organiser un concert avec orchestre et chœurs, et c'est à cet effet, et pour lui faire obtenir la salle du Conservatoire, que Liszt, lié avec l'excellent peintre Ary Scheffer, lui adressa la lettre que voici, lettre aussi spirituelle que bienveillante, et qui se passe de commentaire :

Mon cher ami,

M. César-Auguste Franck, qui a le tort : 1<sup>o</sup> de s'appeler César-Auguste, 2<sup>o</sup> de faire très sérieusement de la belle musique, aura l'honneur de vous remettre ces lignes. Meyerbeer vous a confirmé l'opinion que je vous avais exprimée sur son oratorio de *Ruth*, et le sincère suffrage du grand maître me paraît d'un poids décisif.

Ce qui importe maintenant pour ce jeune homme, c'est de se faire jour et place. S'il pouvait y avoir pour les productions musicales comme pour la peinture des expositions annuelles ou décennales, nul doute que mon recommandé ne s'y distinguât de la façon la plus honorable, car parmi les jeunes gens qui suent sang et eau pour arriver à coucher quelques idées sur un méchant papier de musique, je n'en sache pas trois en France qui le vaillent. Mais il ne suffit pas de valoir quelque chose, il faut encore et surtout se faire valoir.

Pour arriver à ce résultat, il y a bien des obstacles et bien des degrés à franchir. Lui, aura probablement plus de peine que d'autres, car, ainsi que je vous l'ai dit, il a le tort de s'appeler César-Auguste, et ne paraît guère d'ailleurs posséder ce bienheureux *entregent* qui fait qu'on se fourre partout. C'est peut-être une raison pour que des gens de cœur et d'intelligence lui viennent en aide, et la noble amitié que vous me portez depuis plusieurs années me fait espérer que vous excuserez ce qu'il peut y avoir d'indiscret dans la démarche que je fais aujourd'hui.

Le but de ces lignes est donc tout simplement :

Que vous ayez la bonté de faire toucher deux mots à M. de Montalivet sur le mérite particulier de M. Franck, et de persuader Son Excellence de lui accorder la salle du Conservatoire pour exécuter son oratorio dans le courant de l'hiver.

Quel que soit le résultat de cette négociation, je vous serai reconnais-



sant de la part que vous aurez bien voulu y prendre et viendrai vous en remercier avant peu.

Tout à vous d'admiration et de sympathie.

F. LISZT.

Nancy, le 12 novembre 1845.

Il y a tout lieu de croire que l'appel de Liszt à Ary Scheffer fut entendu et que celui-ci s'empressa d'agir de façon efficace, puisque Franck obtint la salle du Conservatoire. C'est là qu'il donna en effet, le 4 janvier 1846 (c'est-à-dire moins de deux mois après la lettre de Liszt), la première audition de *Ruth*, dont les *solis* étaient chantés par Jourdan, Herman-Léon (Booz), M<sup>lles</sup> Louise Lavoye (Ruth), Moisson (Noémi) et Caut (Orpha).

\*  
\* \*

La famille Wagner a encore fait des siennes. Elle a annoncé un recueil de lettres de Wagner, sous ce titre : *Richard Wagner à ses interprètes*. Les moyens employés par la maison de Wahnfried pour se procurer ces lettres n'ont pas toujours été, paraît-il, d'une extrême délicatesse. M<sup>me</sup> Lilli Lehmann se plaint, en ce qui la concerne, d'avoir été victime de sa complaisance :

« Il y a environ vingt-trois ans, écrit-elle aux *Munchner Neueste Nachrichten*, je reçus un jour de M<sup>me</sup> Cosima Wagner la prière de lui communiquer les lettres que Richard Wagner m'avait écrites. Très éloignée de soupçonner que l'on pût faire un emploi abusif de cette correspondance, j'empaquetai le tout et l'envoyai en communication à M<sup>me</sup> Cosima Wagner. Après quelques semaines ou quelques mois peut-être, les lettres me furent retournées. Le 30 novembre 1908, j'eus connaissance de la publication prochaine de la correspondance de Wagner avec ses interprètes, etc. » M<sup>me</sup> Lehmann fait connaître alors qu'en réponse à un télégramme qu'elle avait adressé à M. von Gross, elle reçut de M<sup>lle</sup> Eva Wagner une lettre qu'elle cite tout au long. Dans cette lettre, M<sup>lle</sup> Eva Wagner prétendait que la maison de Wahnfried possède un droit de propriété sur les lettres de Wagner et ne semblait même pas se douter que l'improbité du moyen employé pour se procurer ces lettres suffirait à rendre ce droit, s'il pouvait exister, extrêmement contestable. Elle ajoutait : « Nous avons voulu élever aux artistes qui ont interprété l'œuvre de Wagner, et à vous-même par conséquent, un monument d'honneur très glorieux, et si nous avons omis votre nom, cela aurait été la marque d'une incompréhensible mésestime pour votre personnalité. » M<sup>me</sup> Lehmann répond à cette dernière phrase et en même temps aux prétentions des héritiers de Wagner : « La maison de Wahnfried ne



peut, par elle-même, élever un monument aux interprètes qui ont vécu avec Wagner et ont collaboré avec lui. Le respect et l'amitié qui nous animèrent tous, à Bayreuth ou ailleurs, lorsque nous chantions ses œuvres, l'aidèrent puissamment en lui permettant de voir ses créations vivantes devant lui. C'est là notre monument. Peut-être aurais-je, moi aussi, donné mon assentiment à la publication de certaines de mes lettres, si on me l'avait demandé. Cela n'ayant point été fait, je suis obligée de me plaindre de l'action déloyale de la maison de Wahnfried. »

\*  
\* \*

*Mozart, compositeur à huit ans*, tel est le titre d'un cahier de musique qui vient de paraître à Leipzig, gravé pour la première fois. Voici dans quelles circonstances a vu le jour ce recueil de 51 pages comprenant des menuets, allegros, prestos, adagios, et une fugue. Après une brillante série de concerts pendant l'été de 1764 en Angleterre, Mozart dut, pendant une grave maladie de son père, renoncer à paraître en public. Au lieu où la famille s'était réfugiée, à Chelsea, sur les bords de la Tamise, l'enfant profita de ses loisirs pour écrire avec ardeur. Il prépara un petit cahier sur lequel furent notées au jour le jour les petites pièces qui lui venaient à l'esprit. Ce livre d'esquisses, dont l'existence fut longtemps ignorée, a été conservé. Il se trouvait parmi les autographes dont M. Ernest Mendelssohn-Bartholdy fit hommage à l'empereur d'Allemagne et dont la garde a été confiée à la Bibliothèque royale de Berlin.

Mais ce n'est pas l'unique nouveauté pour ce qui touche Mozart :

A Salzbourg, dans le délicieux Salzbourg où les Viennoises se reposent pendant les mois d'été et consentent à écouter les propos les plus verts, a eu lieu le dimanche des Rameaux, sous la présidence du comte G. Kuenberg, la réunion annuelle principale de la fondation internationale *Mozarteum*. Pendant le cours de la dernière année, les fonds recueillis pour la construction projetée d'une Maison de Mozart (*Mozarthaus*) se sont élevés à 4.000 couronnes, ce qui permet de disposer actuellement d'une somme totale de 200.000 couronnes. La perspective d'obtenir une subvention d'État permet d'espérer qu'il sera possible, dans deux ou trois années, de commencer la construction de cette Maison de Mozart. A l'un des prochains festivals qui se tiendront à Salz-



bourg en l'honneur du maître, peut-être dès l'année prochaine, on poserait la première pierre. Un crédit de 15.000 couronnes a été consenti pour faire face aux dépenses d'établissement des plans et aux frais que comportera la concurrence restreinte que l'on veut établir entre les architectes qui se proposeront pour ériger le bâtiment que l'on a en vue d'établir.

D'autre part, le vingt-septième cahier des communications pour les membres de la Société Mozart de Berlin vient de paraître et renferme deux suppléments musicaux se rattachant au vieil opéra *le Barbier de Séville* de Paisiello, qui précéda de trente-six années celui de Rossini. En Allemagne comme en Italie, cet ouvrage reçut du public un accueil des plus favorables. Lorsqu'il fut donné à Vienne, Mozart, qui se trouvait dans cette ville, composa à cette occasion pour l'aînée de ses belles-sœurs un air destiné à faire valoir les ressources de son organe exceptionnel. Cette jeune femme se nommait Josepha Hofer (née Weber) ; elle était assez peu recommandable si l'on en croit Mozart, qui, dans une lettre à son père, résume ainsi sa valeur morale : « C'est une personne fainéante, grossière et fausse, qui en a épais derrière les oreilles. » Cette cantatrice valait pourtant mieux peut-être que ne le ferait croire ce portrait à la plume où percent la malveillance et l'exagération. Dans tous les cas, sa virtuosité vocale était réelle, puisque Mozart composa pour elle, en dehors de l'air dont nous venons de parler, tout le rôle de la Reine de la Nuit dans *la Flûte enchantée*, y accumulant pour lui plaire beaucoup de traits difficiles et de notes suraiguës. Quant à l'air destiné à trouver place incidemment dans *le Barbier de Séville* de Paisiello, il est assez longuement développé ; la publication en a été faite, d'après la partition originale, par M. E. Lewicki, de Dresde. Le second fragment publié par la Société Mozart est un air de basse très intéressant de Paisiello lui-même, tiré de son *Barbier de Séville*. Ces deux airs, regravés aujourd'hui après de longues années d'un oubli complet, sont présentés au lecteur dans le cahier de la Société Mozart avec un article intitulé *les Trois Bartholos*.

Enfin, toujours à propos de Mozart, à l'occasion d'une reprise de *la Flûte enchantée* qui a eu lieu le 18 avril dernier au nouveau théâtre municipal de Leipzig, on a renforcé l'orchestre de deux cors



de basset que Mozart, il est vrai, a bien compris dans sa partition, mais que les chefs d'orchestre des théâtres avaient pris l'habitude, à très peu d'exceptions près, de remplacer par des clarinettes. On a pu ainsi entendre la Marche des prêtres et quelques autres passages du chef-d'œuvre avec le genre de sonorité qu'avait voulu Mozart. Le cor de basset descend jusqu'au *la* au-dessous des lignes en clé de *fa*, et monte jusqu'à l'*ut* au-dessus de la portée en clé de *sol*. Berlioz a écrit dans son *Traité d'Instrumentation* : « Mozart a employé ce bel instrument à deux parties pour assombrir le coloris de l'harmonie dans son *Requiem*, et lui a confié des soli importants dans son opéra *la Clemenza di Tito*. Comme ceux des clarinettes basses, les sons graves du cor de basset sont les plus beaux et les mieux caractérisés. »

Cette avalanche de nouvelles, touchant mon ami Mozart, me réjouit. On s'occupe si peu de lui, à notre époque ! Il faudra attendre, sans doute, que M. Isidore de Lara lui emprunte quelque chose.

\*  
\* \*

Berlin devient de plus en plus un centre artistique de la plus haute importance, en même temps qu'une des « places » principales du « marché musical ». Deux vastes entreprises nouvelles y sont signalées presque simultanément :

Les *Signale* annoncent la fondation d'une « Maison d'édition russe » au capital d'un million deux cent cinquante mille francs entièrement fournis par le fameux contrebassiste virtuose M. Sergei Koussewitzky et sa femme. Cette généreuse donation a pour but essentiel de faciliter aux compositeurs russes l'édition de leurs œuvres. Celles-ci seront soumises à l'examen d'une commission artistique de cinq personnes qui décideront sans appel. L'œuvre admise sera gravée et publiée par les soins de la maison d'édition qui paiera à l'auteur des honoraires variant, selon le genre et les dimensions de la composition, de 125 à 7.500 fr., somme à laquelle s'ajoutera ensuite une part du bénéfice réalisé sur la vente. Enfin des auditions publiques des ouvrages édités seront organisées dans un but de propagande. Cela nous vaudra sans doute une véritable invasion de musique russe !



On apprend d'autre part qu'une société s'est formée pour fonder un « Théâtre Richard-Wagner ». Il importe d'abord de ne point se méprendre sur la signification de ce titre ; le théâtre en question ne sera nullement consacré d'une façon plus ou moins exclusive, où même prépondérante, aux œuvres de Wagner ; il aura, comme toutes les autres scènes lyriques de l'Allemagne, un répertoire très varié, permettant au public d'applaudir les ouvrages les plus divers, depuis *le Crépuscule des Dieux*, par exemple, jusqu'à *la Chauve-Souris*, en retenant au passage des opéras comme *Joseph* de Méhul, ou d'autres de la même école. C'est ce qui a lieu actuellement sur les grandes scènes allemandes, et nul ne s'en plaint. L'entreprise nouvelle s'est placée sous le patronage de personnalités connues, parmi lesquelles on cite MM. Engelbert Humperdinck, Léopold Schmidt et Axel Dalmar. L'originalité du projet consiste en ce fait que tous les bénéfices éventuels doivent faire retour au public. Les statuts s'expliquent sur le côté financier de la tentative dans les termes suivants : « La Société berlinoise d'Opéra poursuit le but de faire représenter pour ses membres associés les œuvres musicales dramatiques et symphoniques sans distinction, et cela dans les meilleures conditions d'interprétation et aux prix les plus réduits. Elle veut contribuer ainsi à répandre dans tous les milieux l'amour de la musique et la compréhension des ouvrages signés de grands noms. Par ces propres moyens la Société fera construire un Théâtre Richard-Wagner qui pourra contenir 2.500 spectateurs assis. Les cotisations annuelles des membres participants seront employées à la fondation de ce théâtre et plus tard à l'amortissement du capital qui aura servi à l'achat du terrain et aux frais de construction. Chacun des membres aura droit d'assister à 25 représentations chaque année sur la simple présentation de sa carte. Ils n'auront à payer pour les autres représentations que des prix variant entre 1 fr. 85 centimes et 5 francs. Le Théâtre Richard-Wagner sera pourvu d'un directeur général et d'un directeur artistique. Il comprendra un personnel variant de 300 à 400 artistes, parmi lesquels il y en aura de premier ordre. » On pense qu'il faudrait l'adhésion de 60.000 membres participants pour assurer l'établissement et la marche régulière de cette entreprise artistique. Quant aux bénéfices qui pourraient se produire plus



tard, lorsque toutes les dépenses auront été payées, ils ne devront profiter à personne et seront réservés à l'amélioration des spectacles. S'ils devenaient considérables, on en profiterait pour diminuer le prix des places.

\*  
\* \*

*The musical Standard : Les Œuvres de piano de Brahms*, par Edwin Evans (avril-mai 1909).

\*  
\* \*

Au Carnegie Hall de New-York, M. Walter Damrosch, le chef d'orchestre américain, a fait exécuter par les artistes de la Symphony-Society deux fois de suite la Symphonie avec chœurs, qui terminait la dernière séance d'un cycle Beethoven. Après la première audition, un entr'acte a été ménagé, afin de permettre aux personnes peu désireuses d'en affronter une seconde de se retirer discrètement. Très peu quittèrent leurs places, et ce fut, parmi celles qui étaient restées, une sorte d'émulation dans les applaudissements, qui allèrent en augmentant jusqu'au dernier accord. L'orchestre comptait cent musiciens et les chœurs trois cents voix. Les soli avaient été remplacés par un petit chœur de treize voix.

Hans de Bülow avait, lui aussi, fait entendre deux fois de suite la Symphonie avec chœurs dans un concert donné à Berlin, il y a une vingtaine d'années.

\*  
\* \*

L'ancienne maison d'édition musicale Spina, de Vienne, annonce la publication prochaine, à un nombre limité d'exemplaires, d'un petit opéra inédit de Joseph Hadyn, *die wüste Insel* (l'Ile déserte), écrit par le vieux maître sur un texte de Métastase, et dont l'arrangement est préparé pour l'Opéra de la Cour.

\*  
\* \*

Dans *la Vie musicale* (Lausanne) du 15 avril, un article très raisonnable et honnête sur les programmes de concert et l'éducation du public, par M. Ed. Platzhoff-Lejeune.

\*  
\* \*

*The Musical Times* (1<sup>er</sup> mai) : *Haydn in England*.

\*  
\* \*

Après celui de M<sup>lle</sup> Lina Cavalieri, après celui de miss Mary



Garden, voici qu'on annonce le mariage de la grande vocaliste M<sup>lle</sup> Selma Kurz. Chose plus grave pour les admirateurs de son talent, elle abandonnerait le théâtre, et les raisons de cette décision sont assez logiques. Elle les confia, en ces termes, à l'un de nos confrères viennois :

On ne me connaît qu'au théâtre. Je ne sais pas, en dehors de la scène, ce que c'est que la vie. Savez-vous ce que c'est que de se ménager éternellement et de vivre d'après les plus sévères ordonnances ? La veille du jour où je dois chanter, je ne peux pas sortir, je dois rester chez moi et peu parler. Le jour où je chante, c'est pis encore. La représentation finie, je rentre chez moi et je me mets au lit. Le lendemain, je suis fatiguée et affaiblie. Ainsi, voilà trois jours de perdus pour une représentation. Comme je chante au moins deux fois par semaine, ce sont donc six jours de la semaine entièrement consacrés au Hofoper. Je peux rarement aller à un autre théâtre. Combien de fois mes amis m'ont-ils priée, pressée de venir voir un cabaret ! J'en ai presque honte, mais je ne connais pas un seul cabaret viennois. Étonnez-vous donc après cela que j'aspire de toute ma force au bonheur conjugal et à l'intimité du foyer !

Ma foi ! M<sup>lle</sup> Selma Kurz a peut-être raison. Et à écouter ses doléances bien viennoises, on préfère un fauteuil d'orchestre obscur aux lauriers de la scène.

\*  
\* \*

A la Scala de Milan, pendant la saison dernière, *la Vestale* de Spontini arrive en premier comme nombre de représentations : elle a été jouée seize fois.

Ah ! si M. de Stendhal était de ce monde, comme il aimerait vivre encore à Milan !

\*  
\* \*

Dans *la Tribune de Saint-Gervais* (mars et avril 1909), *la Logique du rythme musical*, par l'abbé C. Marcetteau.

\*  
\* \*

Dans *l'Occident* de février 1909, les débuts de M<sup>lle</sup> Blanche Selva comme musicographe avec une étude sur la 2<sup>e</sup> symphonie de M. Marcel Labey.

\*  
\* \*

Les catalogues d'autographes sont toujours fertiles en révélations inattendues. Le dernier que vient de publier M. Charavay nous en apporte une preuve par une lettre inconnue de Gluck. Un



poète resté parfaitement obscur, et dont le nom — Valadier — serait complètement ignoré sans son accointance accidentelle avec celui de Méhul, avait pris part au concours ouvert en 1783 pour un poème lyrique destiné à l'Opéra. Ce concours avait vu couronner trois ouvrages : *la Toison d'or*, de Chabanon ; *Œdipe à Colone*, de Guillard, et *Cora*, de Valadier. De ces trois ouvrages, l'un, *la Toison d'or*, ne vit jamais le jour, et nul n'en entendit parler ; le second, *Œdipe à Colone*, mis en musique par Sacchini, qui en fit presque un chef-d'œuvre, parut à l'Opéra le 1<sup>er</sup> février 1787 ; et le troisième, *Cora*, qui échut à Méhul, fut représenté sans succès à ce théâtre le 15 février 1791, alors que le jeune compositeur était déjà devenu célèbre par le brusque succès d'*Euphrosine et Conradin*, joué au Théâtre Favart l'année précédente. Mais... Méhul, âgé seulement de vingt ans en 1783 et déjà à la recherche d'un livret à mettre en musique, n'avait pas obtenu du premier coup celui de *Cora*, et ne l'eut que sur le refus de Gluck. En effet, Valadier, ambitieux sans doute pour le poème qu'il était certain de voir représenter à l'Opéra, n'avait pas hésité à l'offrir à l'auteur d'*Alceste* et des deux *Iphigénies*, en le lui envoyant à Vienne. Et voilà ce que nous apprend le catalogue d'autographes dont je parlais, en mentionnant une lettre de Gluck, adressée de Vienne à Valadier à la date du 1<sup>er</sup> mai 1785, et qu'il analyse ainsi : — « Il est très touché de l'offre qu'il lui a faite, mais il se déclare incapable d'entreprendre un ouvrage, quel qu'il soit, exigeant de l'application. Il fait des éloges du livret de *Cora*, mais il le retourne à son auteur. » Après cette déception, Valadier offrit-il encore son poème à un compositeur connu avant de le confier définitivement à Méhul ? Toujours est-il que celui-ci, nous le savons pertinemment par la lettre de Gluck, ne l'eut pas de première main. Et voici qui nous prouve que la biographie d'un artiste est toujours à compléter d'après *le Ménestrel*.

\*  
\* \*

*La Revue musicale* publie un article de M. Edouard Ganche sur *la vie de Chopin dans son œuvre* (1<sup>er</sup> mai 1909).

\*  
\* \*

*Le Monde musical* s'orne de portraits horribles de virtuoses qui se



sont fait dans la musique des noms obscurs. Je me demande que est le plus affreux de ces héros, je n'ose pas choisir.

Mais dans son numéro du 15 avril, un très sage article de M. Guiramaud sur *le Snobisme et la Mode en musique* me réconcilie avec *le Monde musical*.

\*  
\*\*

*Le Guide musical* a publié dans ses numéros d'avril des *Notes sur la Musique persane*, de M. G. Knosp (histoire, instruments, mélodie).

\*  
\*\*

Voici, d'après le *Musical News* de Londres, un aperçu des prix demandés par quelques artistes en vogue, pour chanter à des réunions privées : MM. Caruso, 15.000 francs ; Alessandro Bonci, 7.500 francs ; Antonio Scotti, 4.000 francs ; Carl Jorn, 3.500 francs ; M<sup>mes</sup> Géraldine Farrar, 7.500 francs ; Olive Fremstad, 7.500 francs ; Emmy Destinn, 6.000 francs ; Louise Homer, 4.000 francs ; Marie Rappold, 3.000 francs, etc.

Pauvres gens !

\*  
\*\*

Dans *le Ménestrel* du 3 et du 10 avril, une étude de M. Julien Tiersot sur *le Premier portrait de Berlioz*, avec diverses reproductions.

\*  
\*\*

Dans la *Revue musicale de Lyon* du 15 avril 1909, je signale à tous les snobs la traduction d'un article de M. Paul Moos paru dans la *Zukunft*, et qui constitue un magnifique et juste éreintement des représentations de Bayreuth.

Dans le numéro du 15 mai, des *Notes sur la Tablature chinoise*, par M. Gaston Knosp.

\*  
\*\*

Une étude sur le *Stabat* de Rossini dans *Musica* (Rome) du 4 avril 1909.

\*  
\*\*

Dans le *Signale für die Musikalische Welt* du 14 avril, un court essai du Dr Léopold Schmidt sur Hændel.



\*  
\* \*

*Le Courrier musical* publie cette petite statistique qu'il dédie à nos compositeurs modernes :

Bach, en 65 ans, a écrit. . . . .	1.102	ouvrages
Beethoven, en 57 ans. . . . .	489	—
Brahms, en 64 ans. . . . .	538	—
Czerny, en 66 ans. . . . .	2.412	—
Diabelli, en 77 ans. . . . .	2.585	—
Hændel, en 71 ans. . . . .	597	—
Haydn, en 72 ans. . . . .	575	—
Liszt, en 75 ans. . . . .	955	—
Mozart, en 35 ans. . . . .	626	—
Raff, en 66 ans. . . . .	610	—
Rubinstein, en 66 ans. . . . .	550	—
Schubert, en 31 ans. . . . .	791	—
Schumann, en 46 ans. . . . .	671	—

\*  
\* \*

A l'occasion du centième anniversaire de la mort de Haydn, un éditeur de Munich vient de faire paraître sept menuets du maître qui n'avaient pas encore été publiés. Haydn les avait composés pour être exécutés à Vienne pendant les fêtes du carnaval, en 1792. (*Le Ménestrel*.)

\*  
\* \*

La revue spéciale allemande *Musikalisches Wochenblatt*, qui avait fusionné à partir du 1<sup>er</sup> octobre 1906 avec le journal fondé par Robert Schumann en 1834 sous le titre *Neue Zeitschrift für Musik*, et avait interrompu sa publication pendant ces derniers mois, reparait à Leipzig, sous la direction de M. Ludwig Frankenstein. Le premier numéro de la nouvelle série est daté du 1<sup>er</sup> avril 1909.

VIVANT DENON.





## Les Concerts symphoniques

DE M. P. BÉLAIEV A SAINT-PÉTERSBOURG

### LES NOUVEAUTÉS DE LA MUSIQUE RUSSE

Les *Concerts symphoniques russes*, fondés par M. P. Bélaïev, dont l'histoire est tellement liée avec le développement de la jeune école musicale russe, sont entrés dans leur 22<sup>e</sup> année.

Ainsi que pendant l'existence de son fondateur, les concerts continuent à servir les intérêts de la musique russe et de ses meilleurs représentants.

Les trois concerts de cette saison (1907-1908) ont apporté comme auparavant plusieurs nouveautés et d'autres œuvres qui n'étaient pas exécutées depuis longtemps. Toutes, elles présentaient beaucoup d'intérêt, mais je tiens surtout à parler des premières.

La nouveauté la plus sensationnelle, ce furent les fragments de l'opéra de Rimski-Korsakov, *le Coq d'or*, écrit d'après le conte bien connu de Pouchkine, qui porte le même titre. On a exécuté seulement deux fragments de l'opéra, dont la musique permet de conclure à la haute valeur de l'œuvre entière.

Le luxe des couleurs et la fraîcheur d'invention de ces fragments sont étonnants. Il vaut la peine d'en parler plus longuement (1).

L'introduction est composée de plusieurs petits épisodes, pris des motifs de l'opéra même. Elle commence et se termine par un des principaux motifs de tout l'opéra, celui du coq, du caractère de la fanfare, qui se fait entendre sur la trompette avec sourdine et hautbois (*Allegro*):

Co-co-ri ! Co-co-ri-co  
Règne couché sur le dos (A) !



Ce motif se fait entendre à la fin de l'introduction, sur le fond gras des cordes, avec la figuration des premiers violons, et la première partie

(1) Deux fragments de l'opéra *le Coq d'or* de Rimski-Korsakov : *l'Introduction* et *le Cortège nuptial du roi Dodone*, sont édités par P. Jurgenson (Moscou) en partition et maintenant paraît la partition (pour piano et chant), à la même maison.



du motif (la fanfare *a*) se présente en imitation (clarinette, hautbois et flûte), la seconde *b* en renversement (B)

Ob. Fl. 8a

Trompe con sord. *ff*

Le motif du coq avec son caractère quelque peu insolent, humoristique, provocant, est en plein contraste avec l'épisode suivant : *Lento*. Voici la phrase chromatique de caractère oriental (*cello's* avec sourdine) :

cello con sord.

*Lento*

*pp*

Elle parle de volupté et d'amour. C'est la reine de Chemakhâ :

Tu iras vers l'Orient.  
Là, tu verras mon royaume  
Comme un mirage riant.

Le coloris de l'orchestre devient de plus en plus brûlant. Arrive le moment suprême, où le motif de la reine est entendu en diminution dans le haut registre (flûte et hautbois) sur le fond de l'accord de neuvième mineure en bas (cordes, clarinette) basse, clarinettes, cor anglais, harpe) et immédiatement après sur la même neuvième : tierces majeures descendant par degrés chromatiques (flûtes, célesta, violons) qui donnent à la musique un caractère fantastique (D).

Très spirituel et audacieux !

Fl. Ob.

Arpa cl. bas

*pp*



Tout l'épisode est en progression de coloris. Les gracieuses phrases chromatiques de la clarinette solo à *piacere* alternent avec les chromatismes de la clarinette basse et les *glissando* des harpes, qui composent un joli fond au même motif (C) avec les trémolos des cymbales, et qui se répètent plusieurs fois et chaque fois une tierce mineure plus bas.

A cet épisode se rattache immédiatement le suivant (*l'Astrologue ; — Aux spectateurs*) :

D'un vieux conte tous les masques  
Revivront joyeux, fantasques.

La musique de cet épisode — *Moderato assai* — n'est pas moins caractéristique et assez ingénieuse, ce qui va bien au type de l'astrologue dans le conte.

Nous entendons en même temps à la basse une gamme descendante par tons entiers (contrebasses, contrebassons), qui se répète en mouvement ascendant, quatre fois plus vite : c'est une série de sons curieuse, qui commence dans les basses (basson, violoncelle) et monte jusqu'au registre élevé (*mi bémol* aigu). Et sur ce fond la flûte, puis le hautbois et la clarinette à l'unisson avec cloches et harpe, donnent en syncope des taches égales.

Fl. pic. Campan. Arpa.

The musical score is written for a large ensemble. The first system includes staves for Violoncelle (Viol.), Fagot (Fag.), Cello, Fagot (Fag.), C. (Cello), and Bas (Bass). The second system includes staves for Flûte (Fl.), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), and C. ingl. Cello (Cello). The music features a descending scale in the bass and a series of syncopated chords in the upper staves.

Ces taches, qui ne cessent pas tout le long de l'épisode, symbolisent très spirituellement la divination de l'astrologue d'après les étoiles.



Et vraiment on s'imagine comme il les regarde, et mystérieusement les compte !

Voilà tous les épisodes de l'introduction. Ils ne reçoivent pas beaucoup de développement. Leur combinaison est quelque peu extérieure et montre l'intention du compositeur : avec le matériel thématique de l'opéra, de créer immédiatement chez l'auditeur une certaine impression.

Et il atteint tout à fait ce résultat.

Donc le caractère d'esquisse volontairement donné à l'introduction est à sa place quand l'exécution de l'opéra doit suivre immédiatement. Mais dans l'exécution séparée, cette introduction, très colorée et curieuse par ces détails, laisse l'impression d'une forme inachevée et perd quelque peu.

L'autre fragment est pris dans le troisième acte : *le Cortège nuptial du Tzar Dodone*.

Tout au contraire de l'introduction, c'est un tableau sonore achevé, fort, éblouissant, original et très caractéristique. Nous y rencontrons seulement deux thèmes connus : celui du coq et de la reine de Chemakha.

Les autres sont nouveaux.

Le programme du tableau du cortège est le suivant :

« Des trompettes sonnent, le cortège triomphal défile devant le palais. D'abord les musiciens du roi avec des airs importants et fanfarons, puis la suite de la reine de Chemakha, bariolée et bizarre, comme sortie d'un conte oriental. Il y a des personnages qui n'ont qu'un œil au front, d'autres ont des cornes, d'autres des têtes de chiens. Géants, nains, éthiopiens grands et petits, esclaves voilées portant des cassettes et des vaisseaux précieux. Enfin paraissent sur un char doré le roi et la reine ; le peuple se trémousse et pousse des cris d'allégresse. »

Le commencement du cortège est construit sur la pédale de dominante (contrebasse et tremolo des timbales). Les fanfares de l'appel du coq se font entendre de loin (la flûte et le hautbois imitent les trompettes) et font place au motif principal du cortège.

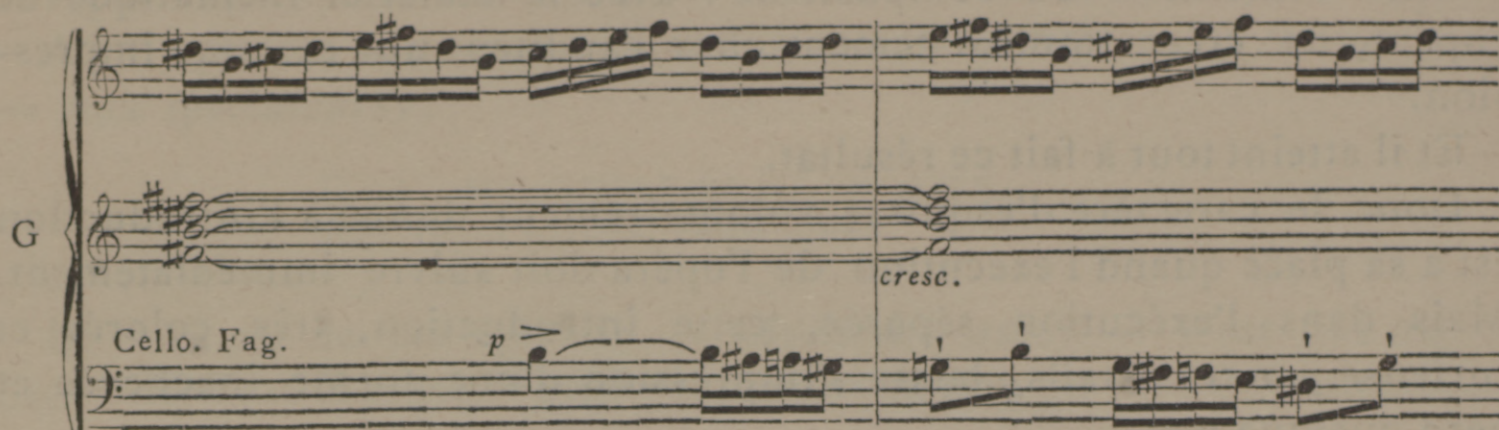
F *Allegro alla marcia*

The musical score is for the beginning of the wedding procession. It is marked 'F' and 'Allegro alla marcia'. The score is written for Violini (Violins), Viole (Viola), Celli (Cello), Fag. (Bassoon), C. Bas. (Contrabass), and Timpani. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The Violini part starts with a melodic line, followed by the Viole. The Celli part provides a rhythmic foundation. The Fag., C. Bas., and Timpani parts provide a low, steady accompaniment. The score is divided into three measures. The first measure shows the initial melodic entry. The second measure shows the development of the melody. The third measure shows the continuation of the melody with some trills (tr.) and other ornaments. The score ends with 'etc.' indicating that the music continues.



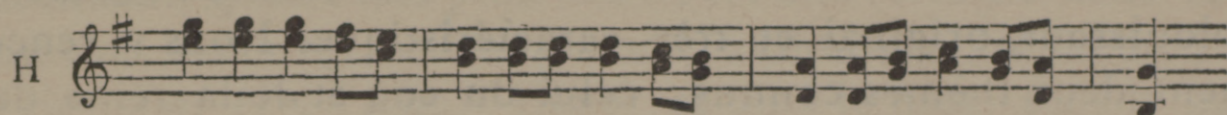
Ce motif s'accroît ; les fanfares se rapprochent de plus en plus.

La sonorité de l'orchestre grandit. Le motif du coq passe aux cordes, en broderie de doubles croches. Le fragment du thème de la reine de Chemakhâ est en contrepoint avec lui (violoncelles, bassons).

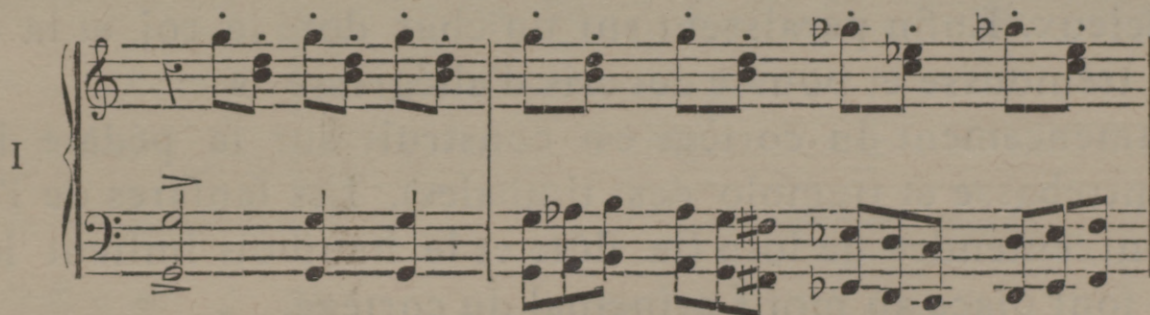


Le *crescendo* amène le ton de sol majeur.

Passent les guerriers :



Le thème des guerriers remplit l'orchestre d'une grande sonorité avec les quatre cors de chasse caractéristiques. Il est écrit dans le style des chants de soldats russes, et par le caractère trivial et même la ligne mélodique, rappelle un des thèmes du *Tzar Saltan*. Ce thème, qui nous est présenté paré de la plus riche couleur orchestrale, s'arrête, et fait place au thème oriental (la seconde augmentée caractéristique) qui passe dans les basses (c. bassi, celli, alti, fag, c. fag.) *Staccato* à l'unisson (I).



Le thème est suivi des accords *staccato* des instruments à vent dans le registre élevé, ce qui ajoute encore plus de caractère à cette musique, dont le rythme varie par les syncopes des cors. Et les perpétuels battements des timbales achèvent la richesse du coloris. C'est la suite de la reine de Chemakhâ.

Le même thème sonne dans le haut registre (flûtes, hautbois) avec un rythme un peu changé.

Un tableau remplace l'autre. L'orchestre s'apaise un peu et paraît *piano* (flûtes, hautbois) ; le thème court avec les *staccati* caractéristiques par tierces (J).

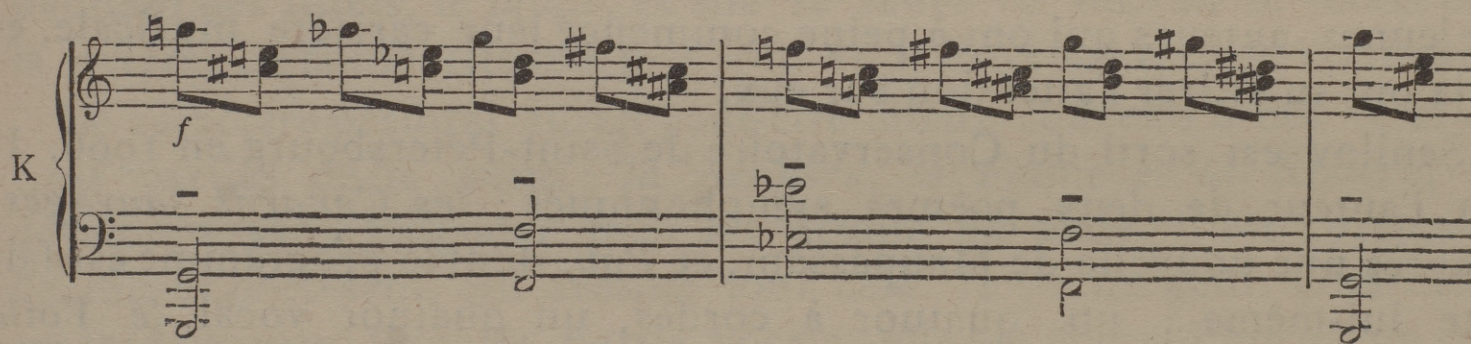




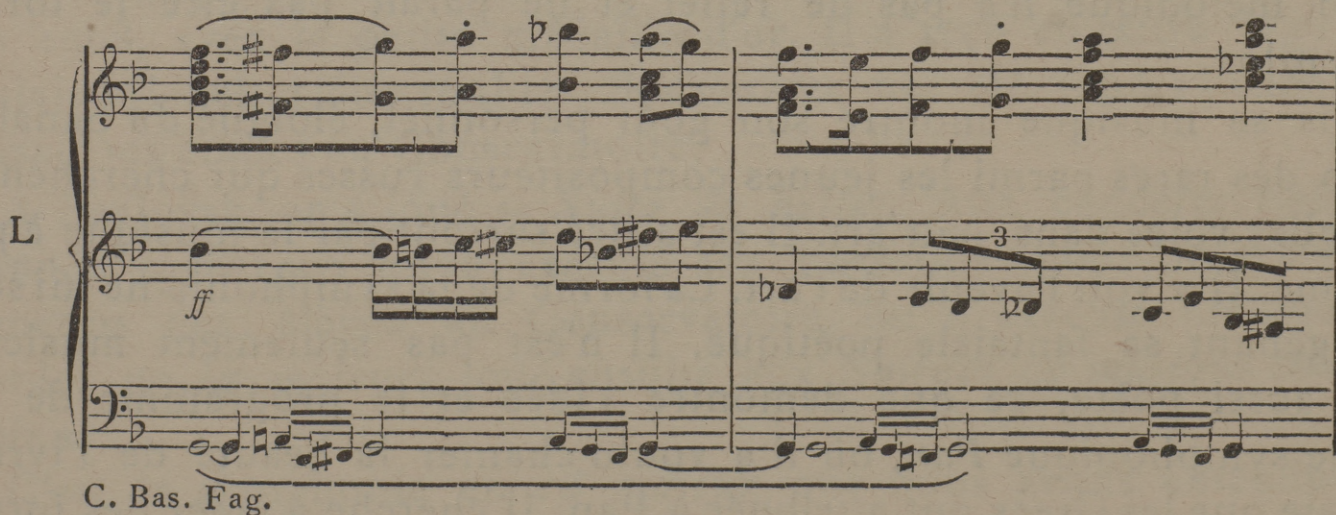
Le thème est suivi des syncopes des violons, des altos et des cors et des sons intermittents du triangle *piano*.

Tout l'ensemble fait l'impression de quelque chose de petit, maladroit, d'un piétinement sur place, en somme très amusant. Ce sont les nains.

Après les nains marchent lourdement par septièmes (unisson) les géants (K) : contrebasses, violoncelles, altos, cors, bassons, contre-bassons. Les pas lourds sont soulignés par les coups de grosse caisse et des cymbales. Cet épisode est très spirituel.



La sonorité de l'orchestre grandit. Immédiatement après les septièmes des géants, sur le fond du thème du coq en doubles croches, exécuté par les violons, passe dans les basses un fragment chromatique du thème de la reine de Chemakhâ. Ainsi qu'auparavant, il descend par tierce majeure (G), mais *fortissimo*, et après le *fortissimo* de tout l'orchestre (*tutti*), revient le thème des guerriers (E). Le thème de la reine de Chemakhâ est en contrepoint avec ce thème tel quel et puis renversé (cor anglais, clarinette, clarinette basse, altos, violoncelles) (L).



C. Bas. Fag.



Le roi et la reine partent en leur char, entourés de leur suite.

Le thème de la suite de la reine transperce ce magnifique *tutti* qui termine, plein d'effet, le tableau du cortège.

Notre analyse est terminée. J'ai voulu montrer la logique du discours musical chez Rimski-Korsakov, son imagination et sa beauté, son esprit et la riche fantaisie, l'invention intarissable du compositeur à traduire chaque détail de son programme.

Mais l'analyse seule ne suffit pas. Il faut entendre la musique de Rimski-Korsakov, pour apprécier tout le luxe de cette fantaisie où les éléments russes se mêlent avec les éléments orientaux, apprécier la mélodie, l'harmonie, la vivacité et la diversité des rythmes, l'élégance et la richesse de l'orchestration, le goût et le sain humour qui est partout.

Bien entendu, auprès des beautés du *Coq d'or*, toutes les autres nouveautés des concerts Belaïev ont pâli. Mais comme ces œuvres appartenaient aux élèves de Rimski-Korsakov, tous doués, elles méritent quand même attention.

W.-L. Senilov, J.-Th. Stravinski et M.-O. Steinberg : voilà les noms de jeunes auteurs qui ont à peine commencé leur carrière musicale, et déjà ont su attirer l'attention sur eux.

Senilov est sorti du Conservatoire de Saint-Petersbourg en 1906. Il est l'auteur de deux poèmes symphoniques : *les Canards sauvages*, d'après une nouvelle de Maupassant, et *Pan*, dont le programme est fait par lui-même ; un quatuor à cordes, un quatuor vocal, *le Voile* (Lermontov) et des romances. Toutes ces œuvres ont été exécutées à Saint-Petersbourg et donnent le moyen de saisir la physionomie musicale de leur auteur. Je m'arrêterai d'abord sur le poème symphonique *Mtżiri*, d'après Lermontoff, qui fut exécuté au concert Belaïev. La musique du poème est écrite d'une façon intéressante, mais inégale, au point de vue de l'inspiration autant que du style. L'impression mystique qui s'en dégage est caractéristique pour son auteur. Elle a trop de longueurs et on sent l'influence de Richard Wagner.

La personnalité se manifeste dans l'harmonie audacieuse et cherchée, dans la manière de traiter l'orchestre, qui est sonore et coloré. Le dessin mélodique n'a pas de relief et ne paraît pas être le fort de M. Senilov.

Mais sa musique montre son goût personnel, éloigné du banal. Il est un des rares parmi les jeunes compositeurs russes qui cherchent de nouvelles voies dans leur art. Il est attiré surtout par la musique à programme. Il y voit l'avenir de l'art. La forme de la symphonie ne lui suffit pas, gênant sa fantaisie poétique. Il n'est pas seulement musicien, mais aussi poète, ce que démontre l'idée et le programme de son poème symphonique *Pan*, où il a voulu chanter la beauté de l'ivresse de la vie que les Grecs ont attribuée à Pan. Il cherche à créer des formes



entières et non des esquisses, et la logique du développement musical est profondément liée avec la logique et l'idée du programme.

L'autre auteur, encore plus jeune, Igor Stravinski, est le fils du célèbre chanteur Théodore Stravinski, qui a longtemps chanté au Théâtre Impérial de Saint-Petersbourg et créé beaucoup de rôles dans les opéras russes.

Le jeune Stravinski a été un élève particulier de Rimski-Korsakov. Il est l'auteur de la symphonie en *mi bémol majeur* qui fut jouée l'hiver passé à un des concerts de l'orchestre de la Cour, et de la suite *la Bergère et le Faune*, pour orchestre et mezzo-soprano solo, exécutée aux concerts Belaïev.

La suite paraît beaucoup plus personnelle que la symphonie, où on remarque les influences de l'école allemande jusqu'à R. Wagner et de l'école russe, surtout Borodine, Rimski et Glazounov. Le texte est pris d'une poésie de Pouchkine, imitation de Parny, écrite dans la jeunesse du poète, et qui manque de profondeur, mais est en revanche très fraîche et gracieuse. La jeune bergère est poursuivie par le sauvage habitant des forêts, le faune, et elle se sauve de lui, en se jetant dans la rivière. Le compositeur a pris trop au sérieux les vers de Pouchkine.

Le caractère pastoral aurait peut-être mieux convenu à ces vers. Les trois parties de la suite : *la Bergère*, *le Faune* et *la Rivière*, ont développé sans longueur tous les détails du texte. C'est l'orchestre, flexible et obéissant, qui dessine tout cela. Il y a du goût. L'harmonie est intéressante. Pour la partie vocale, elle est écrite d'une façon irréprochable au point de vue de la déclamation : la prosodie du vers, les pauses, le mouvement de la mélodie montant et descendant, les *crescendo* et *diminuendo*, répondent tout à fait au texte. Mais quand même la partie vocale manque de relief. Elle est écrite dans le médium de la voix et n'est pas avantageuse pour la chanteuse.

Dans l'ensemble, la suite ne manque pas de pages intéressantes ; elle fait remarquer son jeune auteur, dont le talent va encore se développer davantage.

Il faut mettre un peu à part des deux précédents M. Maximilien Steinberg, qui est sorti du Conservatoire de Pétersbourg au printemps de 1908, avec la petite médaille d'or. Il a reçu en outre la prime du Palais Michel, 1.500 roubles. Ses œuvres ont été jouées pendant qu'il faisait ses études au Conservatoire.

A Pavlovsk on a joué sa *Suite de ballet*. Aux concerts Belaïev de l'année 1906-1907 on a exécuté ses *Variations* pour orchestre. Aux concerts des élèves, au Conservatoire, on a exécuté un quatuor à cordes en *la majeur*, joué ensuite aux *Soirées de musique contemporaine*.

C'est la symphonie en *ré majeur* que nous avons entendue. Elle



démontre un solide métier et se rapproche des classiques, Haydn, Mozart, moins de Beethoven.

L'influence de Mendelssohn et de Schumann et Brahms est sensible, surtout celle des professeurs de l'auteur : Rimski et Glazounov. Il a le sens de la forme, qui est toujours achevée, élégante et plastique. La pensée est claire et logique. La ligne mélodique est intéressante, jolie, les harmonies sont riches, sans être trop recherchées. On sent un goût inné, un talent vivant, qui n'a pas encore donné toute sa mesure, mais qui déjà s'est manifesté brillamment. La symphonie en *ré majeur*, achevée dès 1905-1906, porte toutes ces marques et son intérêt va en grandissant. C'est un heureux début.

Ces trois compositeurs ont ceci de commun, que leur création ne se rattache pas à l'école nationale russe, quoique l'empreinte de Rimski-Korsakov se manifeste. Je ne veux pas par là déterminer le caractère de leur production, qui peut changer encore beaucoup, et cela est hors de doute, si leurs talents sont vivants.

Les concerts de Belaïev ont fait jouer, en dehors des œuvres nationales de Rimski, une nouveauté d'un nationaliste indigène : M. J. Vithol, aussi élève de Rimski-Korsakov, qui est sorti du Conservatoire de Saint-Pétersbourg en 1886, et depuis y remplit les fonctions de professeur de théorie musicale.

Il est d'origine lithuanienne et il cultive les chants populaires de son pays, dont il a édité un recueil. Les sujets de ses compositions symphoniques sont empruntés à la vie lithuanienne ou à l'épopée populaire, ainsi son tableau symphonique *la Fête Ligo* ou l'ouverture pour le conte lithuanien *Spriditis* (le jeune Berger), jouée aux derniers concerts Belaïev.

L'introduction est construite sur une chanson de berger lithuanien, qui est belle et touchante.

Son caractère national est soutenu et elle renferme beaucoup de belle musique, mais souffre quelque peu de ses longueurs.

Glazounov, encore au collège, fut le premier compositeur russe qui fit la connaissance de M. Belaïev et qui le charma par son talent. Le premier concert symphonique de Belaïev, consacré aux œuvres de cet auteur, portait le modeste nom de *Répétition*.

Depuis, le nom de Glazounov a figuré presque à chaque concert.

Presque chaque année il produisait une symphonie ou une œuvre considérable pour orchestre. Maintenant les lourdes et multiples fonctions de directeur du Conservatoire lui enlèvent trop de temps, et je me rappelle les paroles de V.-V. Stasov, qui se désolait de la décision de Glazounov d'accepter les fonctions de directeur du Conservatoire.

— « Son devoir est de composer, mais non d'administrer, » s'écriait-il.



Mais Glazounov continue à composer, quoique moins qu'auparavant.

Il a donné cette fois *le Chant de la Destinée*, ouverture dramatique (1907), qui a reçu ce nom, puisqu'il y figure un des thèmes de la cinquième symphonie de Beethoven, qui portait l'inscription du compositeur : « Ainsi la destinée frappe à la porte. » Mais il faut dire que ce thème joue dans l'ouverture un rôle tout à fait intérieur et ne fait pas partie d'intéressantes combinaisons contrapontiques. Cette œuvre témoigne de l'habileté habituelle du musicien, mais n'ajoute rien à sa gloire. Les œuvres anciennes de Glazounov sont bien supérieures. C'était la seconde symphonie (*fa dièse mineur*), écrite en 1886, et qui renferme des pages inspirées, dont le divin *andante* avec son lyrisme si doux écrit dans le style oriental, dans le genre de l'*Antar* de Rimski ; puis la brillante fantaisie *la Mer*, d'un orchestre éblouissant de couleur, dédiée à la mémoire de Wagner, dont elle porte l'influence ; puis la délicieuse première sonate (*ut mineur*), pour piano, interprétée d'une façon artistique par M. Kreutzer. Ce jeune pianiste (élève de M<sup>me</sup> Essipow au Conservatoire de Saint-Pétersbourg) a interprété d'abord le difficile concerto (*ut dièse mineur*) pour piano et orchestre de Rimski. Le pianiste a un toucher plein et agréable, les traits sont distincts et élégants, une belle force, ainsi qu'une douceur dans le piano, les nuances sont bien réfléchies. Son métier est très accompli, il pourrait peut-être travailler davantage le mouvement des octaves.

Disons quelques mots des autres interprètes de ces concerts.

M<sup>me</sup> V.-J. Scriabina joua le difficile, souvent capricieux concerto avec orchestre de A.-N. Scriabine (*fa dièse mineur*, op. 20), dont le milieu, *andante*, est particulièrement joli, ainsi que les *Variations sur un thème de Glinka*, par A.-K. Liadow, où l'auteur brille par l'élégance et la plastique de son harmonie et par la richesse de sa fantaisie.

La pianiste est une excellente musicienne, mais manque un peu de force dans son jeu.

La jeune cantatrice M<sup>me</sup> Petrenko, de l'Opéra Impérial, qui interpréta la partie vocale de la *Suite* de M. Stravinski, possède un beau, sonore et rond mezzo. Elle a su, grâce à son sentiment artistique, vaincre la partie bien difficile de la *Suite*. Elle a réussi beaucoup les trois chants de Moussorgski avec orchestre : *Dors, fils du paysan*, *Aux champignons* et le *Hopak*.

C'est pour la première fois qu'ils étaient exécutés avec l'orchestre (orchestrés par Rimski).

Le chef d'orchestre de ces concerts, M. Félix Blumenfeld, a eu une tâche bien variée et difficile.

Si le tempérament parfois laisse à désirer, le sûr musicien apparaît toujours. Il a surtout réussi la première symphonie de Borodine (*mi bémol majeur*). Qu'elle est donc délicieuse !



La richesse de la fantaisie y est inépuisable, la nouveauté et la recherche de l'harmonie, la brillante mélodie, le rythme vivant, souvent capricieux, la finesse et en même temps la force de l'orchestre !

On ne sait pas à quelles parties de la symphonie donner la préférence : les extrêmes, larges, gigantesques, qui brillent de tout le relief des tableaux épiques où passe la vie des masses populaires, ou les parties du milieu, l'impétueux, spirituel *scherzo*, si typique pour le talent de Borodine, ou le délicieux *andante* de caractère oriental, tout amour et volupté ! Voilà une symphonie qui ornera n'importe quel concert !

Grégoire TIMOFEÏEV.



## Lettre de Londres

### UN OPÉRA

*L'Angelus*, opéra en 4 actes du Dr Naylor, vient d'obtenir tout à la fois un prix de 500 livres, offert par la maison Ricordi, en veine de générosité, et un éphémère succès de quelques représentations à Covent Garden. Le Dr Naylor doit s'estimer satisfait. On me dit que cet homme estimable, professeur de musique et organiste à Cambridge, est un musicien fort capable et un compositeur modeste dont la renommée jusqu'à ce jour n'avait pas dépassé les murs de son collège ou l'enceinte du Cambridge Musical Club. L'on ne s'attendait pas à une œuvre originale, digne ou d'arrêter les conversations des abonnés de Covent Garden ou de les faire fuir épouvantés ; mais l'on ne pouvait certes espérer une si admirable médiocrité.

Tout d'abord, le livret, à la fois enfantin, prétentieux et philosophique, de M. Thorneley, se souvient de situations connues. Le 1<sup>er</sup> acte rappelle *Faust*, le second *les Huguenots*, le 3<sup>e</sup> *Tannhauser* et le 4<sup>e</sup> *la Traviata*. Nous retrouvons aussi des figures familières : moines chantant des cantiques dans la coulisse, paysans d'opéra comique, nymphes de féerie ; et le seul personnage quelque peu nouveau, l'Ange de la Mort, ne nous apparut pas autant terrible et même un peu ridicule, pour des raisons diverses.

Quant à la musique du Dr Naylor,..... en somme il y a un chœur de fileuses, charmant, sur un joli dessin orchestral et un air de ténor à effet. — Si nous en croyons M. E.-J. Dent, dans la *Cambridge Review*, l'auteur de *L'Angelus* est un musicien remarquablement documenté ; il connaît, dit-il, son Verdi et son Wagner mieux que l'on ne croit, mais il sut



résister à la tentation d'imiter ces maîtres. Et si l'on est hanté par quelques réminiscences et de Wagner et de Verdi, c'est en dépit du Dr Naylor. Ce compositeur pense évidemment que la grandeur du succès croît en raison directe de la simplicité des moyens employés : ainsi renonça-t-il au système wagnérien des développements thématiques, aux harmonies et aux effets de couleur à la Debussy, aux mélodramatiques brutalités d'un Mascagni, au charme facile d'un Puccini. Mieux encore, il semble que l'orchestration ait été à dessein arrangée en vue d'une réduction possible pour orchestre restreint, ce qui prouve que le Dr Naylor ne partage pas non plus les théories de Richard Strauss.

Il apparaît chaque jour plus évident que les compositeurs anglais ont été pour jamais empoisonnés par deux influences néfastes : les oratorios de Haendel et les mélodies de Tosti.



## UNE SYMPHONIE

L'on a fait et l'on fait encore beaucoup de bruit autour de la nouvelle symphonie de Sir Edward Elgar, dont six auditions ont déchaîné un crescendo d'enthousiasme — soigneusement préparé, disent certains, par des intelligences d'un ordre autant commercial qu'artistique. Le public, guidé malgré lui, applaudit avec excès une œuvre qui, sans tout ce lançage, l'aurait sans doute laissé fort indifférent. Mais une émotion patriotique serra les gorges, et les critiques, pris d'un beau zèle, opposèrent cette symphonie anglaise enfin finie et révélée à toutes les autres symphonies allemandes ou françaises, lui découvrant des sens différents, un message pour les hommes de bonne volonté et bien d'autres choses encore. Un très intéressant article paru dans *The Observer* (que je citerai plus loin) fit scandale pour ce qu'il ne portait pas aux nues la nouvelle œuvre de l'auteur du *Dream of Gerontius*, d'ailleurs supérieur à ladite symphonie.

Symphonie sans titre mais à programme, comme le constate avec admiration certain critique hebdomadaire, « c'est Opus 55, simplement » ! Mais l'on y a pu voir « l'illustration de la vie et de l'œuvre du général Gordon », — « l'expression de l'Amour divin et de la pitié infinie », — « les pensées d'un philosophe stoïcien plutôt que d'un fils fidèle de notre Mère l'Église », — « les innombrables phases de joie et de douleur, bataille et conquête, et surtout le contraste entre l'idée et la matière, dans la vie humaine ». Et, mon Dieu ! peut-être est-ce tout simplement une symphonie correctement bâtie, proprement faite, honorable, studieuse, sans originalité, d'une austérité que l'on pourrait qualifier de « souci de la respectabilité » et, malheureusement, sans envolée ni émotion ; toutes qualités qu'un critique encore résume en



une phrase amicale si un peu lourde : « Il est rare, écrit-il, qu'une telle unanimité de jugement ait prévalu à la naissance d'une symphonie ; cette unanimité est d'autant plus remarquable que la grande force de l'ouvrage est dans sa construction, son obéissance aux lois de la forme et de la cohésion, en opposition flagrante avec les élucubrations de ceux considérés par certains comme les représentants de la musique moderne avancée. » Ah mais !...



## DES CONCERTS

Tout récemment, à l'occasion des concerts dirigés par Mr. Thomas Beecham, qui s'intéresse aux « jeunes » compositeurs britanniques, il y eut des discours et des grandes phrases. M. Beecham lui-même annonça à des invités de choix que l'Angleterre produisait actuellement des œuvres comparables à n'importe quelles œuvres des compositeurs allemands, russes ou français. Il aurait pu ajouter : « écrites il y a une trentaine d'années » — si l'on en juge par les échantillons qu'on nous offre. Il y a d'ailleurs un groupe de musiciens fort intéressants, s'ils ne sont pas encore libérés des influences étrangères, et le public anglais ne les apprécie pas à leur juste valeur — exception faite de la réception unique faite à la symphonie d'Elgar. — Il n'apprécie pas non plus, ce public, comme il le devrait, les œuvres de Gabriel Fauré et de Vincent d'Indy, dont le *Jour d'été à la montagne*, admirable, intense, lumineux, fut très discuté et très incompris, mais dont le *Wallenstein*, plus simple, triompha. Seul Claude Debussy est applaudi de parti pris. Je crois que ce musicien est le seul à qui on reconnaisse le droit d'être « moderne » (ils prononcent : « décadent ») ; on se pâme à ses accords si on est « artistique » et de bon ton. On dit : « Ah ! la musique de Debussy ! » avec un frémissement délicat. — « Debussy, c'est mon vice ! » me confiait l'autre jour une femme qui s'y connaît. Quel terrible malentendu !

Certes, il est déroutant de voir les mêmes personnes se pâmer (moins délicatement) aux harmonies faciles de *M<sup>me</sup> Butterfly*, aux thèmes vulgaires de Tchaïkowsky. Et qu'importe après tout leur sincérité ? Cette propagande inattendue donne l'occasion aux vrais musiciens d'entendre un peu plus de vraie musique. Ainsi la Société des Concerts français, dirigée par M. J.-T. Guéritte, a-t-elle consacré son premier concert aux œuvres de Claude Debussy. Tout le programme, M<sup>lle</sup> Luquiens, le quatuor, et surtout Ricardo Viñes, admirable dans les *Images* et *Estampes*, fut applaudi longuement et chaleureusement. Mais moins de monde se pressait au second concert, d'ailleurs excellent, sans doute parce qu'une dizaine d'œuvres de M. Albert Roussel — quelle



qu'en soit leur valeur — et même le *Poème des montagnes* ne suffisent pas à attirer les foules. Il ne faut pas trop en demander à un public, surtout londonien. L'entreprise est d'ailleurs intéressante et louable de vouloir initier Londres à la musique moderne française. Il est seulement à déplorer de ne voir sur aucun des programmes annoncés le nom de ce très personnel musicien, M. Albéric Magnard.

Des concerts d'un tout autre genre sont donnés à Oxford et à Londres par Mr. Donald Tovey, qui s'affirme, en même temps qu'un musicien érudit, un parfait symbole, autour duquel gravitent avec dévotion des fidèles, des élus, peu nombreux d'ailleurs, qui prient pour le salut des damnés, c'est-à-dire des amateurs de musique moderne. Mr. Donald Tovey mérite mieux que quelques lignes hâtives pour ce que son seul but, le plus beau, le plus digne d'envie, est de ramener les âmes égarées dans l'étroit chemin de la simplicité classique.

C'est principalement à Oxford qu'opère ce pontife ; mais parfois il se déplace, vient jusqu'à la métropole porter la bonne parole : il joue lui-même, lourdement, bruyamment, ou préside aux destinées de ses quatuors à cordes, massivement bâtis sur des structures classiques, au Town Hall de Chelsea, quartier artistique entre tous, où parfois l'on rencontre, sur les quais, quelque soir de brume, les ombres de Rossetti et de Whistler.

Et n'est-ce pas une gloire bien méritée que *Vanity Fair*, par les soins de son critique Mr. Francis Toye, s'occupe de Mr. Donald Tovey ?... « Cependant il y a un peu de Ruskin en Mr. Donald Tovey : ses jugements musicaux, au lieu d'être esthétiques, sont moraux. Il ne peut ni nous faire danser ni nous faire pleurer. Peut-être ne le pourrait-il lui-même jusqu'au jour où, quittant son palais, tel le Roi Pausole, il verra la vie telle qu'elle est. Cependant nous accueillons avec plaisir ces concerts de Chelsea et nous suivrons avec intérêt la marche des événements. Après tout, il se pourrait que Londres réformât Oxford ; Oxford nous a réformés si souvent !... »

X.-Marcel BOULESTIN.



## « PELLÉAS ET MÉLISANDE » A COVENT GARDEN

*Pelléas et Mélisande* vient de triompher à Covent Garden en dépit des habitués des loges, qui ne peuvent s'intéresser vraiment qu'à la musique italienne, ancienne ou moderne, et en dépit du cadre beaucoup trop grand pour une œuvre si intime. Evidemment nous n'avons retrouvé à Covent Garden ni la silhouette chère de Miss Mary Garden, ni les costumes délicieusement vagues, ni les décors mystérieux, ni l'atmos-



phère de l'Opéra-Comique. Les interprètes en général s'occupent de bien chanter, vêtus de costumes d'ailleurs laids, genre opéra historique. Le Golland de M. Bourbon est trop mélodramatique, comme le Pelléas de M. Warnery trop souriant ; mais M. Marcoux (Arkel) et l'orchestre sous la direction de M. Campanini ont été tout à fait admirables. Quant à la Mélisande de M<sup>lle</sup> Féart, il semble difficile de la juger sans parti pris avec l'inoubliable souvenir des Mélisandes parisiennes : en somme, une bonne représentation par de bons artistes et un chef d'orchestre remarquable, mais que résume parfaitement l'expression : « Ça n'est pas ça. »

X.-M. B.



## MADRID

Si nous prêtons peu d'attention, en France, au mouvement musical espagnol, la faute en est bien à nos voisins eux-mêmes, qui, dédaigneux de leurs propres gloires artistiques, n'ont d'yeux pour admirer, d'oreilles pour entendre, et de mains pour applaudir que cela seul qui vient de l'Étranger, de cet Étranger mystérieux où tout est action, lumière, progrès, où tout est beau, noble et grand. Quant à l'Espagne, elle fut jadis la « première nation du monde »... sous Charles-Quint... Les compositeurs d'alors valaient qu'on les écoutât : Morales, Guerrero, Comes, Victoria, furent de solides gaillards que l'on consent aujourd'hui à accepter sans défiance, lorsque tel orphéon de Pampelune ou de Barcelone daigne interpréter leurs œuvres. Mais foin des « modernes », pauvres gens qui s'expriment en une langue si recherchée et si compliquée, et vivent les aimables *Zarzelistas* ou bien encore vive Wagner !

Wagner est en effet le mot d'ordre des *aficionados* d'à présent. Madrid est en pleine crise de wagnérisme, à peu près comme Paris lors des représentations de l'Eden-Théâtre. Il fut impossible cet hiver de trouver une place à l'immense *Teatro Real* pour les nombreuses et solennelles *funciones* de l'*Ocaso de los Dioses*, soit du *Crépuscule des Dieux*... Les trois mille sièges du Colisée étaient enlevés d'assaut dès l'ouverture des guichets par la même foule bruyante qui le dimanche suivant courait à la *Plaza* diviniser l'élégance élastique de *Bombita* ou la rude vaillance de *Machaquito*...

Pendant ce temps les compositeurs bien espagnols se désespèrent. Olmeda, Albeñiz moururent sans que l'indifférence hautaine des Espagnols en fût émue. Perez, Casas, Conrado del Campo, Arregui, Villar, de Lara, La Viña végètent attristés. Tous regardent avec envie cette Barcelone tant calomniée, où du moins la « solidarité » n'est pas une vaine devise politique, mais une triomphante réalité.

Je ne critiquerai pas cependant cet engouement furieux pour Wagner.



Il est utile. Wagner compris, c'est la régénération musicale de l'Espagne. Qui doute qu'en France l'influence wagnérienne n'ait eu pour heureux résultat d'enfanter *par réaction* le splendide mouvement actuel ? Quel public français, avant l'invasion wagnérienne, applaudissait la musique « sérieuse » des jeunes compositeurs ? Comprenait-on le talent classique d'un Saint-Saëns ? l'ardent mysticisme d'un César Franck ? La victoire d'un Debussy eût-elle été possible ?

Evidemment non. Aussi convient-il de favoriser cette passion soudaine pour le grand Allemand, de la laisser se développer, mûrir, et puis... mourir. Alors seulement le règne honteux de la *Zarzuela* observera ses étroites limites, et l'essor des « musiciens savants » de la Péninsule pourra se déployer.

Passons au mouvement musical des diverses sociétés madrilènes pendant l'année qui vient de s'écouler.

La musique de chambre — la reine — nous occupera d'abord. Je n'aime point le programme de la riche *Société philharmonique*. Sous le prétexte d'« éduquer » son public sélect, elle ne s'ouvre qu'à l'art étranger, méprisant systématiquement les compositions d'auteurs espagnols. Puis, son objet étant d'inviter tout interprète de *tras los montes* qui brille ou semble briller de quelque éclat, on assiste à ce très curieux spectacle d'une société réunissant l'élite musicale de Madrid qui paye fort cher des artistes médiocres, interprètes d'œuvres médiocres, et ferme sa bourse à d'excellents artistes espagnols qui pourraient interpréter de fort bonne musique indigène. Mais quelle *Philharmonique* n'est pas affligée de snobisme ?

On entendit donc le quatuor Tchèque jouant du très inégal Dvorak ; le quatuor Petri détaillant de l'aride Max Reger ou du décousu Hugo Wolf ; le trio Thibaud-Casals-Cortot ; les pianistes Clotilde Kleeberg et Ossip Gabrilovitch ; enfin la schumanienne cantatrice Julia Culp.

Je préfère l'ouvrage des deux quatuors madrilènes : le premier, le *cuarteto Francés*, révéla un joli, mais hâtif quatuor de Chapi, un solide quatuor de Zurron, un « dramatique » quatuor de Bretón, un quatuor malheureusement enfantin de Serrano, mais surtout six admirables *caprichos españoles* de Conrado del Campo, inspirés par lecture du Heine espagnol : Bécquer, et qui forment six beaux quatuors de belle architecture, et tour à tour ardents, mystiques ou d'une rêveuse poésie. Nous reviendrons d'ailleurs un jour sur ces œuvres et sur d'autres du même auteur, quartettiste de premier ordre.

Le *cuarteto Vela* mit sur pied l'admirable quatuor en *mi b* de Federico Olmeda, le quatuor très espagnol de Villar et une gentille « suite » de Vela. Les quatre jeunes gens qui composent ce *cuartetto* sont de petits prodiges qui réalisent déjà un ensemble d'une cohésion parfaite, d'une fougue bien méridionale, d'une compréhension diverse qui leur permet



d'aborder, pour l'enchantement des plus exigeants, Beethoven ou Debussy.

Les virtuoses ne manquèrent pas à leur devoir, dont ils nous imposent le supplice. Sauf Tragó, qui joua bellement quelques pièces de l'*Iberia* d'Albeñiz, on ne comprend point ce stoïcisme des grands mécaniciens du piano qui consiste à faire entendre toute leur vie le même répertoire « classique » de leur instrument. Sauer, que, comme pianiste, j'admire fort, me déplaît comme musicien, et encore plus Bellver, de Valence. Encore sont-ils tous deux « artistes » aux côtés du stupéfiant mais incompréhensible acrobate Joan Manén. On se prend, en face de tous ces « virtuoses », à regretter l'art si sobre d'un Ricardo Viñes ou le jeu si profond d'un Lucien Capet.

A l'Athénée de Madrid, la section de musique s'employa de son mieux à soutenir son docte renom. C'est dans la salle des Fêtes du grave édifice que pour la première fois la *Société des instruments à vent* manifesta sa vitalité. Le Sr Brandon y donna une conférence sur les chants galiciens, et le célèbre critique d'art Chavarré disserta sur *trois moments dans l'expression de la musique*. Puis Maria-Luisa électrisa les « athénéistes » par son jeu éblouissant et toujours si musical. M. Jean Lioux (baryton) chanta d'une voix chaude et puissante, dans une large et belle déclamation, quelques pages célèbres de Wagner, accompagné par le signataire de ces lignes, qui, un peu plus tard, donna deux conférences-concerts sur les *Paysages de Wagner*. Enfin le Sr D. Miguel Salvador, excellent interprète de J.-S. Bach, donna sans doute le plus intéressant concert de la saison en exécutant avec le Sr Balsa les deux *Concertos* en *do* majeur et mineur pour deux pianos. Le Sr Salvador jeta en effet ainsi les fondements d'une *Société J.-S. Bach*, et nulle tentative n'est plus digne d'éloges. Il faut souhaiter un grand succès au « bachiste » convaincu Sr Salvador pour son apostolat en faveur de la plus haute des musiques, dont la connaissance approfondie rendra les Espagnols moins indifférents à l'art dont ils furent jadis les merveilleux champions et qu'ils ont trop longtemps délaissé pour la pseudo-musique ou la musiquette.

Quant à la Compagnie orchestrale que dirige avec tant de précision et de maîtrise le Sr Arbós, sa tâche fut aussi féconde que brève. Au cours de ses six concerts réglementaires, elle fit entendre du Bach, du Beethoven, beaucoup de Wagner, du Franck (la *Symphonie*), du Debussy (*Nuages*), et des œuvres de quelques Russes (Borodine, Glazounov) ou autres septentrionaux (*Finlande*, de Sibelius).

Mais je ne la louerai point en cela.

Mes éloges par contre iront à son interprétation de quelques « jeunes » Espagnols. Et si de ces derniers elle n'obtint pas des œuvres « purement » musicales, en revanche elle ne manqua pas de poèmes symphoniques intéressants. Le Sr Arreguá fit applaudir un envoi de Rome,



œuvre de jeunesse: la *Entrada de la Maya*, fragment d'opéra espagnol, des plus colorés; le Sr La Viña ne réussit pas autant avec son interlude des *Ames mortes*; et l'on peut regretter le wagnérisme incurable du Sr Manrique de Lara dans son *Rodrigo de Vivar*.

Mais le Prologue de la *Divine Comédie*, trilogie du Sr Conrado del Campo, et surtout l'étincelante *Suite d'Airs de Murcie* du Sr Pérez Casas, le « Strauss espagnol », obtinrent le triomphe dû au talent qui s'impose. Ces deux dernières œuvres sont trop importantes pour ne pas insister davantage sur leur originalité de premier plan. Je leur consacrerai donc un prochain article. Dès maintenant, je me permets de les signaler à l'attention de MM. Colonne et Chevillard.

Madrid reçut la visite de R. Strauss, et le romantisme effréné d'*Elektra* conquiert sans peine un public exceptionnellement apte à l'enthousiasme romantique. Il serait sans doute curieux de connaître l'accueil que ce même public réserverait à un chef tel que M. Messager par exemple... Il est probable qu'il ne serait pas aussi chaud; et pourtant... La latine Espagne manque un peu de cette raison souveraine qu'Athènes légua à la douce France. Et c'est dommage. Car ainsi s'égare facilement l'opinion publique. Les Espagnols ont admiré la direction de R. Strauss qui joua du Mozart, du Beethoven, du Wagner, et cela prouve qu'ils méconnaissent encore et Mozart, et Beethoven et Wagner. Mais je ne désespère point de les voir revenir à de meilleurs sentiments, s'ils écoutent les sages leçons que leur donnent et donneront les musiciens-apôtres dont je viens d'entretenir le lecteur. En eux réside l'espoir d'une future Espagne musicienne. Aidons-les; tendons-leur la main; ne détournons pas d'eux nos regards comme nous en fûmes trop longtemps coupables. L'Espagne musicienne est en « puissance de devenir ». Il ne tient qu'à nous, vieux musiciens, d'aider à cette éclosion dont quelques fruits précoces permettent d'envisager la magnificence.

Henri COLLET.



## LE HAVRE

D'une saison copieuse je ne veux retenir que les concerts qui apportèrent quelque nouvelle information sur la musique [ancienne ou moderne]. Nous sommes encore trop souvent exposés à des concerts dont la variété n'égale que le manque de méthode: certains organisateurs (?) convient des virtuoses, sans se préoccuper un seul instant du programme que ces célébrités pourront composer, et nous avons le spectacle lamentable et trop fréquent de quasi-programmes où Sarasate s'accolle à Bach et Popper à Schumann sans vergogne, et dans un sentiment de désordre



qui ferait trouver du génie au moindre gargotier qui se préoccupe de ne pas mettre le lapin sauté avant le potage.

Si bien que ces concerts ainsi composés s'ajoutent les uns aux autres, sans utilité, sans enseignement, avec le seul but de faire entendre des virtuoses, race exécrationnelle s'il en est une, alors qu'on n'aura jamais assez de sympathie pour les interprètes soucieux de méthode, de logique, d'histoire musicale, conscients de leur devoir qui est d'être l'humble serviteur des œuvres — et non point de traverser les œuvres à la façon dont les clowns traversent les cerceaux de papier.

En dépit des animosités et des incompréhensions que doit nécessairement rencontrer une entreprise de ce genre, le *Cercle de l'art moderne* poursuit logiquement et inlassablement son dessein de montrer toutes les œuvres les plus attachantes de la musique française actuelle. La tâche n'est certes pas achevée : pour la saison prochaine, il se prépare des auditions consacrées à Chabrier, à Paul Dukas, à Maurice Ravel, à d'autres encore plus récents ; puis d'autres saisons viendront où l'on pourra passer en revue la production étrangère contemporaine, depuis l'école russe d'hier jusqu'aux écoles anglaises et espagnoles de tout à l'heure.

Cette saison-ci, les deux premières auditions furent dédiées aux œuvres d'Albert Roussel et à celles de Claude Debussy.

Déjà en 1907 le *Cercle de l'art moderne* avait fait entendre les *Rustiques* et quelques mélodies d'Albert Roussel : l'intérêt et le développement de son œuvre rendaient cette audition souhaitable et nécessaire.

L'*andante* du *Trio*, dans lequel l'auteur lui-même tenait la partie de piano, inaugurerait cette audition.

De cet *andante* jusqu'à la sonate et à la musique de scène du *Marchand de sable*, il est attachant de considérer combien la personnalité du musicien s'est peu à peu dégagée des influences de César Franck ou de Vincent d'Indy, pour atteindre à son originalité propre, faite de charme délicat, de rythmes subtils, de colorations fraîches et nuancées, de thèmes harmonieux et qui savent garder souvent toute la fraîcheur de motifs populaires en y ajoutant une atmosphère spirituelle et émouvante.

La sonate pour piano et violon et la musique de scène du *Marchand de sable* sont des œuvres plus pleines, mieux réalisées, plus atteintes même que le *Poème de la Forêt* dont Chevillard donna cet hiver l'audition intégrale ; ces œuvres sont précisément les plus récentes, et cela n'est-il pas le meilleur témoignage de ce que nous sommes en droit d'attendre à cette heure d'Albert Roussel, maître aujourd'hui de son esprit et de sa technique.

Pour satisfaire au désir de plusieurs, les *Rustiques* figuraient à nouveau au programme de ce concert ; de même qu'en 1907, ce fut



M<sup>lle</sup> Antoinette Veluard qui les proposa au public nombreux qui assistait à cette séance.

Depuis dix-huit mois que nous ne l'avions entendue, les qualités de cette jeune pianiste se sont accrues ; la netteté de son style, la beauté du son et la souplesse de l'interprétation se sont encore développées : dans un ou deux ans d'ici, nous aurons en M<sup>lle</sup> Veluard une de nos meilleures pianistes, une de celles, si rares, hélas ! qui se proposent de comprendre vraiment ce qu'elles jouent et de l'exprimer avec amour.

Elle a interprété la sonate avec une clarté et une intelligence très sûres et un sens rare de la cohésion de son rôle à celui du violon que remplissait M. Baillon. Ce jeune violoniste avait laissé ici des souvenirs excellents ; nous l'avons retrouvé avec satisfaction. C'est un violon très pur et très délicat, moins puissant que subtil et fin, un violon épris de sonorités suaves et de clarté, un beau violon selon la charmante tradition française.

Notre concitoyen M. Maurech se joignit à M. Baillon et à l'auteur pour interpréter l'*andante* du *Trio* : nous avons déjà eu l'occasion de louer pleinement cet excellent violoncelliste, un musicien comme il y en a trop peu dans notre ville et dans beaucoup d'autres, un interprète qui se dépense sans compter dès qu'il s'agit de véritable musique.

C'est à une jeune cantatrice amateur de notre ville, M<sup>lle</sup> Suzanne Berchut, qu'était échue la périlleuse mission de traduire cinq mélodies : les *Adieux*, *Nuit d'automne*, *A un Jeune Gentilhomme*, *Amoureux séparés* et *Flammes*, ces deux dernières inédites et en première audition. Douée d'une voix souple et chaudement timbrée, et, chose plus rare, d'une extrême intelligence artistique, cette jeune interprète est pour la cause de l'art moderne au Havre un très précieux appui : au reste, on sent à l'audition de ces mélodies qu'elle interprète ces œuvres avec attachement.

C'est la vertu des œuvres belles qui ne sont pas encore « du domaine public » que d'être entourées de ferveurs profondes, averties et sincères, et cela garde à l'interprétation une spontanéité, une fraîcheur et une vie qu'on chercherait en vain chez de plus illustres virtuoses.

La seconde audition du *Cercle de l'art moderne* (7 mars 1909) était consacrée aux œuvres de *Claude Debussy*, à dessein de poursuivre l'étude des différentes œuvres de musique de chambre, pour arriver peu à peu à avoir fait entendre l'œuvre du chef de la musique française actuelle en ses manifestations les plus diverses. Le programme comprenait *Prélude* (extrait de la suite pour le piano), *Images* (1<sup>er</sup> recueil) et *Children's Corner*. Un excellent pianiste anglais, Mr. *Franz Liebich*, qui a souvent manifesté à Londres son goût pour nos œuvres modernes, était cette fois chargé de traduire ces œuvres ; si l'on put reprocher une erreur de mouvement pris trop rapidement dans *Hommage à*



Rameau, du moins M. Liebich a-t-il donné une excellente interprétation des *Reflets dans l'eau* et du *Children's Corner*.

Une saison du *Cercle de l'art moderne* ne saurait se priver de l'art admirable de M<sup>me</sup> Jane Bathori-Engel.

Cette remarquable interprète traduisit, avec l'art délicat et simplement émouvant qui est le sien et coïncide à de telles œuvres, les adorables *Chansons de Bilitis* dont l'audition avait été redemandée, et deux des *Proses lyriques*. M. Engel interpréta les deux autres, avec une intelligence, une diction et un mouvement également prenants ; mais surtout le plus émouvant moment de cette audition fut l'interprétation des deux scènes de *Pelléas et Mélisande* par lesquelles on couronnait ce programme : la scène de la *Chevelure* et le dernier duo des amants jusqu'à la mort de *Pelléas*. Il faut, en vérité, qu'une œuvre contienne une vérité d'accent et une simplicité sincère surprenantes pour atteindre encore à cette impression sans le secours de l'orchestre, des décors, ni du jeu des acteurs. Une simple audition, dans le caractère intime d'une étude entre amateurs passionnés de musique, M<sup>me</sup> Engel-Bathori au piano — et exprimant de sa voix chaude et simple l'âme passionnée et réticente de Mélisande, M. Engel, la partition en main, prêtant à Pelléas son inquiétude et son ardeur également justes et belles, — et ce fut là un moment merveilleux d'émotion et de beauté, pour ceux qui, comme nous, entendirent *Pelléas* ; pour les autres, ce fut une invitation à l'aller entendre : c'était là pour le *Cercle de l'art moderne* remplir exactement son rôle et bellement, grâce à la conscience et à la faveur de tels interprètes.

Nous avons eu la visite de quelques compositeurs. *Alexandre Georges* a dirigé à la Société Sainte-Cécile ses *Chants de Guerre*, œuvre bien pesante et bien longue, non pas certes dénuée d'intérêt, mais d'agrément, sans pour cela être substantielle. Cela n'apporte rien de nouveau, ce qui n'est pas absolument nécessaire, mais cela n'apporte rien de bien significatif, ce qui est plus regrettable. M. *Reynaldo Hahn* vint faire se pâmer les snobinettes et les « dames sensibles » pour lesquelles la musique facile, sensiblarde et épidermique de cet auteur sont le dernier mot de la délicatesse et de l'art. Il parut comme conférencier, pianiste, auteur, chanteur. Son principal mérite fut d'avoir consacré la première partie du programme à des œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui nous valut la joie d'entendre entre autres choses une délicieuse sonate de *Blavet* (piano et flûte), mais ce qui nous valut d'entendre interpréter Rameau par M. Hahn, avec un respect intermittent du style et du caractère des œuvres. M. Hahn aurait intérêt à aller entendre M<sup>me</sup> Landowska ou Joachim Nin exécuter ces mêmes œuvres.

Signalons encore une séance nécessairement excellente du *Quatuor Capet* et les deux conférences par lesquelles notre excellent confrère



Henry Woollett poursuit son cours d'histoire de la musique, l'une sur l'*Epoque de la Sonate*, la seconde sur *Beethoven*. Au cours de la première, M. Woollett interpréta deux fragments d'œuvres extrêmement attachantes pour ceux qui ne pensent pas que la musique se limite seulement aux noms illustres, l'*allegro* et l'*adagio* de la *Sonate en la majeur* de *Philippe-Emmanuel Bach*, et le *Finale* de la *Sonate en si pour piano et violon* de *Rust*, « ce précurseur de Beethoven que l'on veut trop ignorer », comme dit si justement Joachim Nin dans sa courageuse brochure *Pour l'art*.

Les progrès sont longs dans l'éducation et l'extension du public vraiment musicien, c'est-à-dire celui qui ne se satisfait pas seulement de jouir, mais qui veut encore ordonner et justifier ses jouissances. Pour longs que soient à se faire sentir ces progrès, ils sont déjà sensibles, et l'on parviendra peu à peu à coaliser une minorité puissante pour lutter contre le fétichisme du virtuose, pour répandre le goût de la musique sincère et probe, le goût des études historiques musicales, et j'en sais quelques-uns ici qui verraient avec satisfaction établir des sections provinciales de la *S. I. M.*, comme il en est en Angleterre de l'*Incorporated Society of musicians*. La Normandie compte ailleurs qu'en sa capitale des musicographes ; nous aurions tous intérêt, et l'histoire de la musique peut-être, à grouper nos efforts, à établir dans cette province, avec Rouen comme centre, un foyer d'études musicales que nos ardeurs pourraient accroître.

G. JEAN-AUBRY.





---

## BIBLIOGRAPHIE

---

D DE LANGE. — *Exposé d'une théorie de la musique*. In-8°, 79 pp., Paris, Fischbacher, 1908.

Encore une théorie de la musique ! quand nous serons au million nous ferons une croix. A vrai dire, celle-ci n'a guère d'une théorie que le titre ; la précision et la méthode scientifiques ne sont pas très familières à M. le directeur du Conservatoire d'Amsterdam, dont on suit malaisément la pensée quelque peu sibylline.

Dans un substantiel opuscule paru il y a dix ans, un excellent professeur de physique accusait les musiciens en général de se faire l'idée la plus fausse de ce que les physiciens appellent une théorie, et de se contenter d'explications qui ne sont que des métaphores. Je frémis à l'idée du jugement qu'il porterait sur la brochure de M. de Lange. Par contre, le brevet de compétence que se décernait un peu ingénuement ce même physicien ne l'empêchait point d'émettre quelques hérésies musicales. *Ne sutor ultra crepidam...*

M. de Lange abuse des formules telles que : « il n'est pas douteux... il est évident... » et il paraît bien les prendre pour des démonstrations. Dès la page 10 il énumère sept propositions qu'il croit « avoir suffisamment démontrées par ce qui précède » ; le lecteur médusé revient en arrière et n'arrive pas à découvrir le plus modeste embryon de preuve.

Comme tous les constructeurs de gammes, l'auteur s'efforce de concilier des conditions incompatibles. Sa gamme majeure est formée des harmoniques 8, 9 et 10 des trois premiers termes d'une suite de quintes ; ainsi, en *ut* majeur, *fa*, *sol*, *la*, — *ut*, *ré*, *mi* — *sol*, *la*, *si*. Cela donne déjà deux *la* qui diffèrent d'un comma syntonique ; le second, quinte juste du *ré*, a lui-même pour quinte juste un second *mi*, et celui-ci pour quinte juste un second *si*. Cette gamme comprend donc dix sons par octave, soit les sept termes d'une suite de quintes dont le second est la tonique, et en outre les trois derniers termes baissés d'un comma. Ou, si l'on préfère, c'est la gamme de Zarlino augmentée d'un troisième, d'un sixième et d'un septième degrés pythagoriciens. M. de Lange se flatte d'obtenir ainsi, outre les trois accords parfaits majeurs justes, trois accords parfaits mineurs justes aussi. Mais ces accords mineurs ne sont pas divisés dans le rapport de la tierce mineure à la



tierce majeure harmoniques : ils présentent une tierce mineure trop faible d'un comma et une tierce majeure pythagoricienne.

M. de Lange paraît admettre comme un dogme l'évaluation des intervalles en commas telle qu'elle est donnée par la plupart des professeurs de solfège : faut-il rappeler que le comma moyen des solfégistes (neuvième de ton majeur) est un pur être de raison ? Vous pouvez, si cela vous chante, diviser l'octave en 53 parties équivalentes, en attribuer 9 au ton, 4 au demi-ton, ou au contraire, distinguant deux valeurs du ton de 9 et 8 commas respectivement, donner 5 commas au demi-ton ; vous pourriez aussi adopter beaucoup d'autres divisions : tout dépend du rapport qu'il vous plaira d'établir entre le demi-ton diatonique et le demi-ton chromatique. Mais tout cela, ce sont des tempéraments, et il semble que vous n'en acceptiez pas le principe ! alors votre évaluation en commas est une inconséquence. Vous croyez démontrer que *do dièse* est plus haut que *ré bémol* (ce qui n'est qu'une question de point de vue), et vous ne vous apercevez pas que votre prétendue démonstration repose sur une simple convention bénévolement érigée en loi.

La gamme mineure de M. de Lange présente des intervalles très différents de ceux de même nom dans la gamme majeure (leur évaluation prêterait à diverses critiques) ; cependant, à l'en croire, la gamme mineure « n'est en réalité qu'une gamme majeure avec certaines modifications ». Il y a quelques années, une notoire conférencière féministe s'étant écriée, dans le feu de son apostolat : « Après tout, entre l'homme et la femme il n'y a qu'une petite différence ! » on entendit une voix partie du fond de la salle proclamer avec autant de conviction que d'accent britannique : « Hurrah pour la petite différence ! »

Sur le terrain véritablement musical, l'auditeur est mieux à son aise et ses considérations sont parfois intéressantes. Mais lorsqu'il croit, de la meilleure foi du monde évidemment, exprimer des idées personnelles, ces idées ne sont pas toujours neuves. D'après lui, les deux tétracordes disjoints dont se compose la gamme majeure appartiennent en réalité à deux tonalités différentes et forment cadences, le premier de la tonique à la sous-dominante, le second de la dominante à la tonique. Comme conséquence de cette conception, déjà familière à nos théoriciens du XVIII<sup>e</sup> siècle, il estime que le vrai type de la gamme a pour point de départ la dominante, et que la tonique en occupe le milieu : et ceci, c'est la pensée favorite de Monsigny (*Exposé succinct*, etc., 1808. En l'attribuant à J. Klauser, Riemann, dans son *Catéchisme de la fugue*, retarde de quelque quatre-vingts ans). Ses remarques touchant l'influence de la phrase rythmique d'un fragment de la gamme sur son interprétation harmonique sont dignes d'attention, mais c'est un point sur lequel Galin insistait déjà fortement. Je viens de nommer là deux des victimes de Fétis, quelque peu oubliées ou méconnues, qu'il conviendrait peut-être



de réhabiliter, Galin particulièrement. C'est bien à tort qu'en dépit même de ses protestations formelles, on ne voit en cet admirable professeur de solfège qu'un apôtre de la notation chiffrée. L'emploi des chiffres 1 à 7, parmi beaucoup d'autres moyens de désigner les sons, est chez lui un simple procédé pédagogique provisoire. M. de Lange leur fait jouer précisément le même rôle.

Il serait d'un intérêt capital de saisir la gamme à l'état naissant, chez les primitifs de la musique ; malheureusement cela nous est impossible. C'est une erreur trop commune que de confondre exotique avec primitif. La musique des peuples d'Extrême-Orient, par exemple, pour étrangement qu'elle puisse affecter nos oreilles, n'en est pas moins le produit d'un art très savant, affiné par des siècles de culture. Aussi les conclusions que M. de Lange prétend tirer d'observations faites par lui sur des musiciens javanais ne me semblent-elles nullement légitimes. N'est-il pas bien risqué de traiter les Javanais de « peuples sans aucune civilisation », si tant est, ce dont je doute, que cette expression offre un sens ?

M. de Lange attribue à l'harmonique 7 un rôle important dans la formation historique de la gamme ; cependant il ne lui fait aucune place dans la sienne, bien qu'il soit enclin à le voir partout, même où il n'est pas. C'est par ce son que débiterait, selon lui, le motif du sommeil de Brunnhilde ; et quand on lit *do* dièse *si* *sol* dièse *fa* dièse *mi*, la première note serait en réalité un *ré* un peu bas. Cela me semble tout à fait inadmissible ; et je ne puis m'empêcher de croire que cette opinion eût valu à M. de Lange, de la part de Wagner, une gourmade comme celle dont Ries fut un jour menacé par l'auteur de la *Symphonie héroïque*.

G. ALLIX.

*Kleine Handbücher der Musikgeschichte. Herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Band II. — GESCHICHTE DER MOTETTE von Hugo Leichtentritt. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1908. In-8°, 453 pp., 8 M.*

Le sujet de ce livre est considérable, puisque M. Hugo Leichtentritt y écrit l'*Histoire du Motet*, depuis l'origine jusqu'à notre temps. Il accomplit sa tâche en 14 chapitres : 1. L'ancien motet français. — 2. Transition vers la première école néerlandaise. — 3. La deuxième école néerlandaise. — 4. Josquin de Près et les maîtres de la troisième école néerlandaise. — 5. Orlando di Lasso. — 6. Palestrina et l'école romaine. — 7. L'école vénitienne jusqu'à Giovanni Gabrieli. — 8. Le style du motet concertant à Venise et à Rome. — 9. Le motet allemand jusqu'à 1600 environ. — 10. Le motet allemand de Heinrich Schütz à J.-S. Bach. — 11. Le motet espagnol. — 12. Le motet français. — 13. Le motet anglais. — 14. Le motet depuis J.-S. Bach. — Dans ces chapitres, M. Leichtentritt montre qu'il connaît parfaitement tout ce que l'on a publié de mo-



tets anciens, et une très grande partie de ce que l'on en a réuni, en partition, dans des collections manuscrites. Par ses travaux personnels, d'ailleurs, il a augmenté le nombre des textes édités. La matière de son ouvrage est, ainsi, très ample. Il l'expose avec la plus grande clarté, et donne d'excellentes analyses des œuvres principales, où il distingue heureusement les traits significatifs. Les citations musicales sont nombreuses, et fort intéressantes. Enfin, par ses jugements, M. Leichtentritt ne nous apprend pas seulement qu'il sait l'histoire de la musique, mais qu'il aime la musique. Et son œuvre en est toute vivifiée. Les chapitres où il traite de Josquin, de Palestrina, de Gabrieli, séduiront, autant qu'ils les instruiront, les musiciens français qui se plaisent aux chants alertes, précis, élégants ou somptueux du seizième siècle ; personne, encore, n'avait si justement décrit l'art de Roland de Lassus, le maître ingénieux et touchant ; nous ne trouvons en aucune autre étude une appréciation aussi nette de l'œuvre de Schütz et de ses contemporains d'Italie ; Hammerschmidt, le « bon Hammerschmidt », dont les motets furent chantés jusque dans les moindres bourgades allemandes, nous est présenté en quelques pages des meilleures. Nous regrettons cependant que M. Leichtentritt n'ait fait que citer (p. 357) les noms de certains maîtres allemands du xvii<sup>e</sup> siècle et qu'il en ait, délibérément, laissé de côté un grand nombre, parmi les compositeurs allemands de moindre valeur. Car nul, mieux que lui, ne pouvait nous les faire connaître. Que s'il ne nous dit rien des motets de Claudin Le Jeune (je signale, en particulier, le motet à 5 voix *Tristitia obsedit me*) ou de du Caurroy (la forme et l'écriture n'en sont point vulgaires, voyez, par exemple, l'*Ave Maria* des *Preces ecclesiasticæ*), je ne peux blâmer que les historiens français, qui ont laissé dans l'oubli ces compositions, et beaucoup d'autres, que l'on commence à peine à découvrir.

Je sais bien que l'on peut considérer la plus grande partie de ces œuvres du xvii<sup>e</sup> siècle allemand comme des « Concerts spirituels », et qui seront étudiés dans un autre volume des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte*. Observons pourtant que tel *Lamento* de J.-Ph. Krieger pour basse, violon, 2 violes de gambe, basson et *continuo*, n'est point mentionné, tandis que, écrit pour alto, violon, 3 violes et *continuo*, nous est, sinon analysé, du moins nommé, un autre *Lamento*, de forme analogue, attribué, dans un manuscrit de la bibliothèque de l'Université d'Upsal, à Heinrich Bach.

Sans chercher plus longtemps ce que M. Leichtentritt ne nous a point apporté, il convient surtout de le louer, encore une fois, pour tout ce qu'il nous donne. Nous ne pouvons que souhaiter de lire bientôt un nouvel ouvrage de M. Leichtentritt, par exemple sur Reinhard Keiser, qu'il a déjà si bien étudié, mais sur qui, je le sais, il a beaucoup de choses encore à dire, et de fort belles.

A. PIRRO.



## OUVRAGES REÇUS

Richard STRAUSS. — *Le traité d'orchestration d'Hector Berlioz, commentaires et adjonctions*, traduits de l'allemand par E. Closson. (Lpz., C. F. Peters, 1909, in-4° de 92 pp.)

PÉRICAUD (Louis). — *Le théâtre de Monsieur*. (Paris, Jorel, 1908, in-4° de 150 pp.)

KNOECKERT (G.). — *Rationelle Violintechnik, aus dem französischen, uebersetzt vom Verfasser*. (Lpz., Breitkopf, 1909, in-8° de 80 pp.)

VERSEPUY (Marius). — *Chansons d'Auvergne*, 1<sup>re</sup> et 2<sup>e</sup> série. (Heugel, 2 vol. in-4°.)

*Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, herausgegeben von Prof. R. Schwartz*. (Lpz., 1909, in-4°.)

*Konzert-Taschenbuch für die Saison 1909-1910, herausgegeben von dem Konzert-Bureau Emil Gutmann*. (Munich, 1909, in-12.)

CAMILLE BELLAIGUE. — *Les époques de la Musique*. Deux volumes. Paris, Delagrave.

HENRI LICHTENBERGER. — *Wagner*. Collection des maîtres de la musique. Paris, Alcan.

## NÉCROLOGIE

Après Olmeda, voici qu'un nouveau musicien espagnol, et des plus grands, vient de mourir. *Isaac Albeniz*, que l'inévitable intruse vient de délivrer, à Cambo, d'un mal qui ne pardonne point, fut en effet l'une des figures les plus curieuses de la moderne renaissance musicale espagnole. Il était né à Camprodón, dans la province de Gérone, le 29 mai 1860, et fut bientôt cité comme un enfant prodige. Jeune encore, il parcourut les principales « poblaciones » espagnoles en donnant des concerts de piano et s'avérant déjà virtuose exceptionnel. Après diverses « tournées » triomphales à Cuba, à Puerto-Rico, aux Etats-Unis, il partit pour Leipzig dans l'intention de parfaire ses études techniques.

En Allemagne, il connut Liszt qui s'intéressa beaucoup au jeune Catalan. Dans ces milieux germains si favorables au labeur sérieux et profitable, Albeniz acquit assez de maîtrise pour être en état d'aborder la haute composition, tout en conservant cette liberté d'allure, cette charmante négligence et cette spontanéité par quoi l'Espagne demeure impénétrable au pédantisme teuton.



Mais l'Allemagne lassa cet esprit si latin. Albeñiz vint donc en France. L'Athènes moderne lui voulut bien sourire. Et dès lors, ce fut le succès. Un richissime Anglais, intelligent Mécène, lui accorda une pension ; les théâtres ouvrirent leurs portes à la « zarzuela » *San Antonio de la Florida*, à *Henri Clifford*, *Opal Magic*, *Merlin*, surtout à *l'Ermitage fleuri* et à *Pepita Jimenez* ; les concerts des grandes sociétés acceptèrent sa *Suite* verveuse : *Catalonia* ; enfin Ricardo Viñes, pianiste sans pareil, fit vivre sous ses doigts bien espagnols soit la *Suite*, soit les *Chants d'Espagne*, soit enfin l'éblouissante *Iberia*.

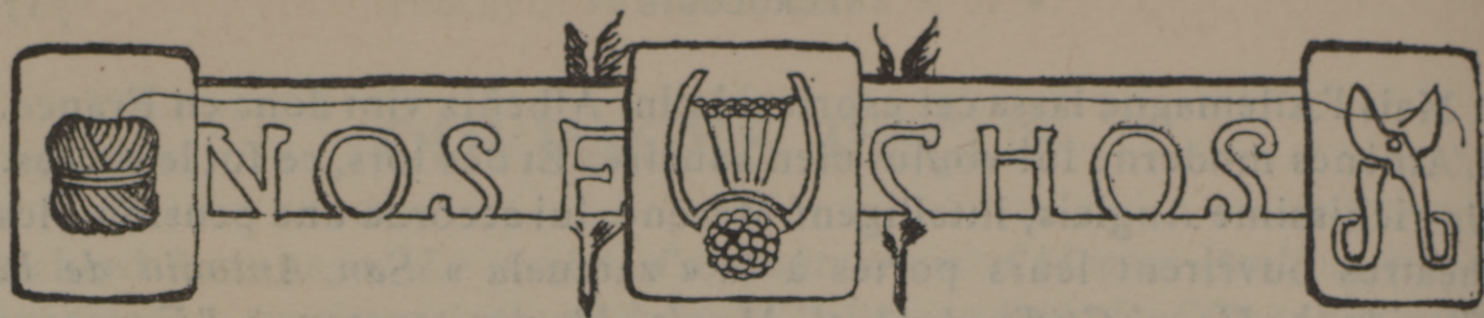
Quelle est la valeur de ces œuvres si diverses, c'est ce que nous avons dit dans cette revue même (Cf. 15 septembre 1908). Nous ajouterons à notre analyse antérieure le vœu d'une représentation de la *Pepita Jimenez* à l'Opéra-Comique. L'Espagne indolente ignore encore le génie d'un de ses plus glorieux enfants. Un succès parisien peut seul donner à Albeñiz la popularité qu'en son cœur il désirait tant. Chose curieuse ! cette musique que nous trouvons si « espagnole » ne trouve que peu d'échos dans l'âme des Madrilènes ou des Sévillans... Des recueils de second ordre, tels que la *Suite espagnole* ou les *Chants d'Espagne*, recueillent assez d'applaudissements ; mais à l'admirable *Iberia* l'Ibérie nonchalante demeure fermée. L'Espagnol n'aime point en général que l'on malaxe ses chants populaires ; il les veut intacts ou bien discrètement accompagnés. Aussi bien l'orchestration d'un Chapi, ce « zarzuelier » qui eut souvent de la grâce, l'enchantait-elle bien plus que la parure si colorée mais fantaisiste de la *Catalonia*. Mystère ! que les plus savants ne sauraient expliquer...

Albeñiz est donc nôtre, malgré son exotisme apparent. Nous évoquons en entendant son *Iberia*, par exemple, bien des paysages, bien des sensations, bien des sentiments dont un Espagnol sourirait sans doute. L'impressionisme musical d'Albeñiz est souvent plus debussyste ou plus fauréen qu'espagnol. Mais aussi à ce contact français il acquit une grâce fluide, une ardeur claire, une précision nerveuse, qui le rendent bien précieux aux yeux de tout vrai musicien, et qui eût enchanté Nietzsche, qui rêva d'un art méditerranéen dont *Carmen* lui parut être l'ébauche.

Henri COLLET.







### *Le prix de Rome.*

L'Académie des beaux-arts, toutes sections réunies, avec MM. Emile Pessard, Ch. Lefebvre et Gabriel Pierné comme jurés supplémentaires, a rendu le jugement suivant :

*Premier grand prix de Rome* : M. Jules Mazellier.

*Premier second grand prix* : M. Noël Gallon.

*Deuxième second grand prix* : M. Marcel Tournier.

Le poème imposé avait pour titre : la *Roussalka* et pour auteurs MM. Eugène Adenis et Fernand Beissier ; il comportait trois personnages : un soprano, un ténor et un baryton.

Les trois lauréats sont élèves de M. Lenepveu.

M. Mazellier avait obtenu le deuxième second grand prix en 1907 ; la première récompense lui avait été enlevée, l'année dernière, par M. André Gailhard. M. Mazellier avait pour interprètes : M<sup>lle</sup> Nicot-Bilbaut-Vauchelet, MM. Muratore et Jean Reder ; accompagnateurs : MM. Léon Moreau et André Salomon.

M. Noël Gallon est à peine âgé de dix-sept ans ; il concourait pour la première fois. Ses interprètes étaient : M<sup>me</sup> Auguez de Montalant, MM. Franz et Duclos ; accompagnateur, M. Edouard Risler.

M. Marcel Tournier avait comme interprètes : M<sup>lle</sup> Demellier, MM. Francell et Dufranne ; accompagnateurs, MM. Chadeigne et Boulnois.

Rappelons qu'il y avait seulement cinq concurrents. M<sup>lle</sup> Nadia Boulanger (deuxième second grand prix en 1908) et M. Marc Delmas (qui avait obtenu une mention) sont restés sur le carreau cette année.

### *Le Vieil Aigle.*

M. Raynaldo Hahn, critique musical du *Journal*, a cédé une plume experte à l'illustre Intérim, collaborateur assidu de toutes les feuilles parisiennes et provinciales, qui a célébré l'œuvre de M. Gunsbourg en ce langage montécarlien, bien supérieur au français pour la truculence des épithètes et la hardiesse des métaphores :

*Dans l'enchantement et éblouissement du gala de la Presse où, entre autres merveilles, nous eûmes l'unique et vrai duo de Roméo et Juliette*



avec Smirnow et Lipkowska, le Vieil Aigle de Raoul Gunsbourg prit dans ses serres puissantes le cœur et l'âme de Paris.

On avait déjà applaudi à Monte-Carlo cet opéra rapide, chaleureux et nerveux. On le connaît. C'est une œuvre brève, intense, brutale et passionnée. Poète et musicien tout ensemble, l'auteur s'est interdit tout développement, toute digression. Il frappe. Il happe l'émotion et le pathétique. Il a enveloppé étroitement la situation la plus étrange et la plus féroce, les sentiments excessifs, le pathétique le plus humain et le plus inhumain. C'est une gageure et un tour de force de simplicité ; c'est la crise, une crise de grandeur et de douleur, de sublime souffrant et saignant.

Tout lutte, le sentiment et l'appétit, la tendresse et la fringale charnelle, et la musique de Gunsbourg naît avec son poème même, sans recherche, mais non sans trouvaille ou retrouvaille, spontanée, au petit bonheur, dans un grand souffle de fatalité, riche de couleurs et de nuances, révélatrice, énergique, psalmodique et tendre, désespérée et frénétique, rauque et fervente, toute sensualité et toute douceur.

La rivalité amoureuse et fougueuse du vieux Khan Asvad el Moslaïm et de son propre fils Tolaïk autour de la jolie esclave Zina, la misère physique et morale du vieux chef gigantesque qui a juré de donner à son fils tout ce qu'il demanderait, sa magnanime et effroyable résignation, le pacte de mort conclu entre les deux hommes pour la dolente et charmante proie, les câlines effusions de Zina et son ensommeillement enchanté vers la mort, la tristesse surhumaine du Titan esseulé, c'est un seul thème mélodique où il y a le déchaînement de toute la sensibilité humaine exaspérée, les paroxysmes de la passion, de l'harmonie et du lyrisme mélancolique. Dans les phrases chantées et les phrases tues (sic !) les états d'âme éclatent, les artères battent, la furie sourd : c'est la chair qui crie, c'est l'instinct contre le bonheur et la bonté — et c'est simple, invinciblement. Chaliapine a été un formidable et douloureux Asvad : sa voix d'une profondeur et d'une autorité changeante et incalculable ; sa mimique éloquente, son geste inspiré, la sincérité de son expression, tout a été aux nues : il a interprété le Cantique des Cantiques, l'Ecclésiaste et le Miserere ensemble : c'est prodigieux. Rousselière, dans le rôle ingrat du fils Tolaïk, a eu les accents les plus forcenés et les plus harmonieux, l'ardeur la plus sauvage, le désir le plus vrai et le plus inhumain. Quant à M<sup>me</sup> Marguerite Carré, pâmée, aimante, s'abandonnant, caressante et lentement, suavement mourante, elle a été le charme, la grâce, la mélodie triomphante.

Il n'était que temps, après les bravos et les acclamations, de laisser la place à l'admirable Bréval, à l'ensorcelante Cavalieri, à l'impérieux Muratore : ç'allait ressembler à une prise de possession à l'Académie nationale de Musique...

Et Léon Jehin a conduit le Vieil Aigle à la victoire de tout son cœur.



*Festival Chopin.*

Il a été célébré au Trocadéro, par les soins de M<sup>me</sup> Félia Litvinne à la voix imperturbable, de M<sup>lle</sup> Pavlova, dont la virtuosité a su rester gracieuse, et de ces deux pianistes, M. Raoul Pugno et M<sup>me</sup> Wanda Landowska, de qui les interprétations opposées, l'une brillante et l'autre délicate, ont pu satisfaire tous les goûts, sans excepter le bon. L'authentique piano du musicien est dans un état de conservation qui fait honneur aux procédés de la maison Pleyel.

*Concerts de musique française moderne.*

M. Jacques Durand a eu la pieuse pensée de célébrer la mémoire de son père par quatre concerts, consacrés à la musique française, qui lui fut si chère. Ils auront lieu à la salle Gaveau, les 18 et 25 février, 3 et 11 mars 1910, sous la direction de MM. Rhené-Baton, André Caplet, et des auteurs, avec les programmes suivants :

1<sup>er</sup> CONCERT

D'INDY	Prélude du 3 <sup>e</sup> acte de <i>Fervaal</i> .
ROGER-DUCASSE	<i>Suite Française</i> .
AUBERT	<i>Fantaisie</i> pour piano et orchestre.
SAINT-SAENS	3 <sup>e</sup> <i>Symphonie</i> .

2<sup>e</sup> CONCERT

DUKAS	Prélude du 3 <sup>e</sup> acte d' <i>Ariane et Barbe-Bleue</i> .
SAINT-SAENS	Airs de Ballet de <i>Parysatis</i> .
DEBUSSY	<i>Le Jet d'eau</i> . Chant et orchestre.
RHENÉ-BATON	<i>Variations</i> . Piano et orchestre.
D'INDY	2 <sup>e</sup> <i>Symphonie</i> .

3<sup>e</sup> CONCERT

SAINT-SAENS	Ouverture d' <i>Andromaque</i> .
RAVEL	<i>Rapsodie espagnole</i> .
DEBUSSY	<i>Rondes de Printemps</i> .
D'INDY	<i>Fantaisie</i> pour hautbois et orchestre.
WITKOWSKI	<i>Symphonie</i> .

4<sup>e</sup> CONCERT

D'INDY	<i>Jour d'Eté à la Montagne</i> .
SAINT-SAENS	<i>Phaëton</i> .
CAPLET	A. <i>Prélude</i> , chant et orchestre.
	B. <i>Angoisse</i> , id.
DUKAS	<i>L'Apprenti Sorcier</i> .
DEBUSSY	<i>La Mer</i> .



*Un legs bien placé.*

Nous sommes heureux d'apprendre que par testament M. Auguste Durand a fait don d'une somme de deux mille francs à la Société de secours mutuels et de prévoyance des Employés du commerce de musique de Paris.

*Genève.*

M. Jaques-Dalcroze vient, avec le concours de huit de ses élèves, d'exposer les principes de sa méthode de gymnastique rythmique à Stuttgart, à la fête des musiciens allemands. A la suite de cette séance, à laquelle assistaient les plus hautes notabilités musicales de l'Allemagne, M. Max Mauer, directeur du Conservatoire de Stuttgart, décida de rendre obligatoire dans toutes les classes la méthode de notre concitoyen et d'en confier l'enseignement à l'un de ses meilleurs disciples, M<sup>lle</sup> Mitzl Steinwender, élève aussi de notre Conservatoire. Le surintendant du Théâtre de Stuttgart, le baron de Putlitz, a prié M. Jaques-Dalcroze de venir, dans le courant de l'hiver prochain, donner un cours aux artistes de l'Opéra et d'appliquer ses théories à la mise en scène d'une œuvre lyrique.

Voici quelques extraits des critiques parues à l'occasion de la conférence :

De la *Schwabische Kronik*. — « Les ovations d'un public remplissant jusqu'au moindre recoin de la salle de fête, témoignaient d'un enthousiasme si délirant que l'on peut considérer la conférence de M. Jaques-Dalcroze comme un des clous de la fête. »

De la *Kœlnische Zeitung*. — « M. Jaques-Dalcroze se propose, à l'aide de son enseignement spécial, de développer les facultés motives des élèves musiciens ; les exercices exécutés par huit jeunes filles et enfants ravirent le public par leur diversité et les résultats acquis le surprirent au plus haut degré. Une tempête de bravos prouva le grand intérêt suscité par cette démonstration. »

*De Berliner Börsen Courier :*

« La démonstration des élèves prouve combien il est facile, par cette méthode, de développer le sentiment du rythme, et il fut particulièrement instructif d'observer comment le sens du contrepoint *intérieur* peut être éveillé et développé chez l'enfant musicien. Toute la démonstration fut accueillie par les musiciens avec le plus vif intérêt, et leur vœu général était que la méthode de Gymnastique rythmique de M. Jaques-Dalcroze soit introduite dans tous les Conservatoires de musique. »

*Société des Auditions modernes.*

La *Société des Auditions modernes* (sous le haut patronage de M. le sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts) rappelle que les manus-



crits d'œuvres inédites de musique de chambre devront parvenir au secrétariat, 22, rue Rochechouart, le 15 septembre prochain, pour la session 1909-1910.

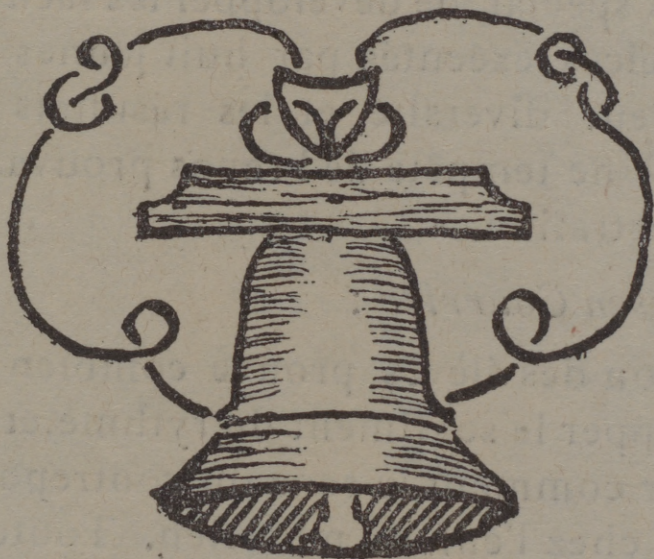
Comité de lecture : MM. Paul Vidal, président, C. Chevillard, Paul Dukas, S. Lazzari et Paul Oberdœrffer, fondateur.

Pour tous autres renseignements, s'adresser à M. Oberdœrffer, 119, rue de Rome.

ERRATUM. — Deux erreurs typographiques se sont glissées dans le compte rendu de la *Flûte enchantée* par M. Georges Servières : page 594, lire : *au lieu de vin, de l'eau claire* et non : *et d'eau claire* ; page 598, lire : *L'homme y est aimé de son frère*, et non : *de son père*.

A PROPOS DE STEPHEN HELLER. — L'article de M. Georges Servières sur Stephen Heller, publié dans notre dernière livraison, nous a valu une longue et intéressante lettre de M. L. de Froberville, d'où il ressort que la signature Eugène de Froberville, sous laquelle a paru une biographie du musicien dans la *Gazette musicale* en 1841, est celle du père de notre correspondant.

RECTIFICATION. — Une erreur de typographie a empêché notre collègue chargé des Concerts de rendre compte, au mois dernier, de la très belle audition donnée par M<sup>me</sup> Capoy à la salle de Géographie. Nous tenons à réparer cet oubli, et à dire à notre éminente collègue combien nous regrettons cet incident imprévu.





# == A L'OPÉRA ==

LA SCÈNE. — VI



Bils

M. LEROUX





M. FABERT DANS LE RÔLE DE MIME





M. DELHAYE

M. LAFORGE



M. LEPLAT

M. PILARDAUT



