VIe Année. N° 1. 15 janvier 1910.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE

publiée par la Société Internationale de Musique (Section de Paris)



BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE.

Séance du Conseil d'Administration. — Liste des Membres de la Société.

HOMMAGE A J. HAYDN, par Ç. Debussy, P. Dukas, R. Hahn, V. d'Indy, M. Ravel, Ch. M. Widor. ❧ L'ICONOGRAPHIE D'HAYDN, par Henry Marcel. ❧ UNE SONATE INCONNUE D'HAYDN, par Théodore de Wyzewa. ❧ LE BARYTON DU PRINCE ESTERHAZY, par L. Greilsamer. ❧ HAYDN ET LA MUSIQUE POPULAIRE SLAVE, par William Ritter. ❧ LE CRANE D'HAYDN, par le professeur Tandler. ❧ UNE LETTRE D'HAYDN A PLEYEL, par G. Lyon. ❧ HAYDN ET LE CONSERVATOIRE DE PARIS. ❧ LE MOIS à Paris, par Gaston Carraud. ❧ L'ACTUALITÉ.

RÉDACTION :
UE ST. AUGUSTIN
PARIS.

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS,

Le numéro :
France et Belgiq. 1fr.50 Union 2 fr.
Un an — 15 fr. — 20 fr.

Paraissant le 15 de chaque mois.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel FAURÉ, Directeur du Conservatoire.
M. Henry MARCEL, ancien Directeur des Beaux-Arts, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

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, ministre de la justice.*
M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.
M. ADOLPHE BRISSON, *homme de lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. FRANZ CUSTOT.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
Mme TERNAUX-COMPANS.
M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*

M 45 .S11 (S4) v. 6, no. 1-4 (Supp. 1910)

COMITÉ CONSULTATIF ARTISTIQUE

DE LA

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

MM.

R. Brussel,	Critique Musical	du	*Figaro.*
G. Carraud,	”	”	de *La Liberté.*
J. Chantavoine,	”	”	de la *Revue Hebdomadaire.*
A. de Chevigné,	”	”	du *New-York Herald.*
A. Coquard,	”	”	de *l'Écho de Paris.*
H. de Curzon,	Rédacteur en Chef	du	*Guide Musical.*
M. Emmanuel,	Professeur d'histoire de la musique au *Conservatoire de Musique.*		
B. de Fourcaud,	Critique Musical	du	*Gaulois.*
A. Jullien,	”	”	des *Débats.*
L. Laloy,	”	”	de la *Grande Revue.*
H. Lichtenberger,	”	”	de *l'Opinion.*
P. Locard,	”	”	du *Petit Journal.*
Ch. Malherbe,	Bibliothécaire	de	*l'Opéra.*
J. Marnold,	Critique Musical	du	*Mercure de France.*
G. de Paulowski,	Rédacteur en Chef	de	*Comœdia.*
G. Pioch,	”	”	de *Musica.*
L. Schneider,	Critique Musical	du	*Gil Blas.*
P. Souday,	”	”	de *l'Éclair.*
E. Stoullig,	„	„	du *Monde artiste.*
J. Tiersot,	Bibliothécaire	du	*Conservatoire de Musique.*

REUNION
DU CONSEIL D'ADMINISTRATION
DE LA SOCIÉTÉ

La Société a tenu réunion de son Conseil d'administration le lundi 20 *décembre, sous la présidence de M. G. Chandon de Briailles.*

Assistaient à cette séance : MM. Bret, directeur artistiqne, Ecorcheville, secrétaire général, Sachs, trésorier. Mme André, MM. Berly, Custot, Mmes M. Ephrussi, D. Hermann, Kinen, Th. Reinach, M. Schopfer, Mmes Séligmann-Lui et Ternaux-Compans.

Sétaient excusés : M. H. Ronjon, M. Léon Bourgeois.

La séance est ouverte à 2 *heures* 45.

La parole est donnée au secrétaire général pour exposer l'état présent de la société. Depuis le mois de juin, la société a été gérée par une commission d'études nommée à la dernière réunion du conseil, et présidée par M. Chandon de Briailles. L'été qui fut une période de calme nous a permis de nous organiser. Nous avons constitué définitivement nos comités d'honneur, de consultation artistique et de propagande. Nous avons transporté le siège de la société 22 *rue St. Augustin, établi nos services et notre publicité. Les premiers articles de notre programme ont été ensuite réalisés. Nous avons obtenu pour nos membres un certain nombre d'avantages, les uns provisoires, les autres définitifs. Dès la rentrée, au* 1er *novembre, nous avons repris toute notre activité. En un mois et demi le nombre de nos adhésion nouvelles est passé de* 200 *à près de* 400. *Grâce à la presse, qui a si bien su comprendre l'intérêt de notre œuvre, la société a pu se faire connaître au public le plus étendu. Aujourd'hui nous avons conquis à Paris et en France cette notoriété qui est le point de départ de toute grande œuvre. De toutes parts, de toutes les classes sociales nous recevons des marques d'approbation, qui montrent bien la nécessité d'une société comme la nôtre.*

Le directeur artistique fait ensuite l'historique des efforts accomplis depuis six mois par la société pour atteindre les buts qu'elle s'était tracée. La Chorale de professionels, dont l'idée nous avait séduit dès les premiers jours de notre constitution, est désormais créée,

sous le nom de Chorale Mixte de Paris. *L'éducation musicale dans les Etablissements d'enseignement avait attiré notre attention. Cette question délicate a fait l'objet d'une correspondance échangée entre M. M. H. Roujon, Liard, Combarieu et Bret, et dont la Conseil écoute la lecture avec intérêt.*

Nous avons cru bon d'accorder, sous formes de modestes subventions, des encouragements à deux œuvres véritablement dignes d'être soutenues: l'Entre'Aide Artistique, *dont le but est de venir en aide aux jeunes artistes, au moment de leurs études ;* La manécanterie des Petits Chanteurs à la croix de bois, *dont tout le monde connaît l'utilité. Enfin, en province, notre activité artistique n'a pas été sans résultat. Plusieurs groupes d'amis sont déjà en formation, et de nombreuses demandes nous parviennent de toutes parts.*

Le trésorier expose à son tour le bilan de la Société, qui malgré toutes les dépenses de premier établissement, malgré tous les concours accordés par les Amis, et dont on vient de voir l'énumération, se chiffre encore par un excédent en caisse d'environ 2,500 frs

Le président résume ces différentes communications. Il constate que l'élan est véritablement donné à notre œuvre, que notre idée a été accueillie avec une sympathie telle que nous pouvons maintenant envisager l'avenir avec confiance. En quelques mois notre activité s'est manifestée, moins par des mots que par des actes ; ce que nous avions promis nous l'avons réalisé, dans la mesure de nos moyens. D'autres projets encore, et quelques uns très considérables, sont à l'étude en ce moment. Nous aurons occasion de les préciser dans la prochaine réunion du conseil en janvier. Notre conseil peut donc se déclarer très satisfait de l'état présent de la société française des Amis de la Musique et emporter de cette réunion la conviction qu'il s'est associé à une œuvre dont le succès est désormais certain. La séance est levée à quatre heures.



LISTE DES MEMBRES
DE LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

MEMBRES FONDATEURS

M. le Comte Gaston Chandon de Briailles
M. Fernand Halphen.
Mme Théodore Reinach.

MEMBRES AYANT FAIT UN DON A LA SOCIÉTÉ

Mme Alexandre André.
M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.
M. Louis Barthou, Député, Ministre de la Justice.
M. Gustave Berly.
M. le Comte Gaston Chandon de Briailles.
M. Franz Custot.
M. Fernand Halphen.
M. James-H. Hyde.
Mme Ménard-Dorian.
Mme Théodore Reinach.
M. Léo Sachs.
Mme Alexandre Weill.
M. David Weill.

MEMBRES DONATEURS

Mme Alexandre André.
M. Édouard Aynard, Député.
M. le Comte Jean Bartholoni.
M. Gustave Berly.
M. le Baron O. Bouwens van der Boijen.
M. Deutsch de la Meurthe.
Mme Whitney Hoff.
Mme Henry Hottinguer.
Mme Krebs.
M. H. C. de Lafontaine.
Mme M. Lemaître.
Mme H. Morton.
Mrs Pleyel, Wolff, Lyon & Cie.
Mme la Comtesse Paul de Pourtalès.
M. le Dr Hermann Rieder.
M. Georges Risler.
M. Léo Sachs.
M. Moïse Semama.

MEMBRES ACTIFS

Mme Allain-Targé.
M. Paul Alphandéry.
Mme Alphen-Salvador.
M. A. d'Ambrosio.
M. le Comte d'Andigné.
Melle Suzanne Arbouin.
M. le Prince A. d'Arenberg, de l'Institut.
M. Georges Aron.
Mme Jules Aron.
M. Léon-Pierre Aubey.
M. Louis Barthou, Député, Ministre de la Justice
Mme la Princesse Bassaraba de Brancovan.
Mme la Comtesse René de Béarn.
Mme A. J. Bedel.
M. André Bénac.
Melle Georgette Berl.
M. Christian de Bertier.
Mme Roger Bertin.
M. Michel Berton.
M. L. Bessant.
M. Lucien Bing.
Melle Alice J. Bizet.
M. H. Blumenfeld-Sciama.
Mme Robert Boas.
M. Maurice Bompard.
M. Jules Bonnet.
Melle Marie Bouillet.
M. Léon Bourgeois, Sénateur.
M. Félix Bourliaud.
Melle Boutet-de-Monvel.
M. Charles Bouvet.
Mme Bouwens van der Boijen.
Mme Louise Brach.
M. Bres.
M. Fleury Bret.
M. Ferdinand Bret.
M. Gabriel Bret.
M. Gustave Bret.
Mme Louis Brettauer.
M. Brickart-Sée.
M. Adolphe Brisson.
British Concerts Society.
M. Emile Bruckner.
M. Henri Brugnon.
M. le Docteur Brun-Bourguet.
M. Albert Cahen.
M. le Comte Isaac de Camondo.
M. Albert Caressa.
M. Gaston Carraud.
M. Albert Carré, Directeur de l'Opéra Comique.
M. le Docteur Cénas.
Mme Chabrié.
Mme Chaput.
M. Marcel Colombier.
M. Coolus.
M. Edouard Cornely.
M. Cornély.
M. Arthur de Coste.
M. M. Costin.
M. Jules Cottin.
Mme A. Croissant.
Mme Cruppi.
M. Georges Cucuel.
M. Franz Custot.
M. A. Dandelot.
Melle M. Daney de Marcillac.

M. Jules David.
M. Charles Delagrave.
M. Delaunay.
M. Lucien Delmas.
M. Félix Destelle.
Mme Dettelbach.
M. Louis Diémer.
Mme Jules Dietz.
Mme Paul Dillais.
M. Georges Doria.
M. Charles-Ferdinand Dreyfus.
M. Daniel Dreyfus.
M. Emile Dreyfus.
Mme Ferdinand Dreyfus.
M. Gaston Dreyfus.
M. le Docteur Durand-Fardel.
M. Raoul Duprat.
M. Eugène Duval.
M. J. Ecorcheville.
Mme J. Ecorcheville.
Mme Edwards.
M. E. d'Eichthal, de l'Institut.
M. Alexandre Ellissen.
Mme Michel Ephrussi.
Mme Faivet.
M. Manuel de Falla.
Mme la Comtesse de la Fare.
Mme J. Faucheur.
M. Bertrand Faure.
M. Gabriel Fabre.
M. Georges Favereaux.
M. Favre-Robinet.
Melle Edith Finaly.
Mme Foà.
Mme Fouchet.
Mme André Foula.
M. Fournier Sarlovèze.

M. Paul M. Franckel.
M. Georges Gaiffe.
Mme Gaiffe.
Melle Henriette Gaillard de Wilt.
Mme la Marquise de Ganay.
M. Maurice Gandillot.
M. Alfred Gans.
M. A. Gavignot.
M. André Gentien.
M. P. Gentien.
M. le Docteur Henri Gimbert.
Mme Marcel Girette.
M. Armand Glotz.
M. le Docteur Gobinet.
Mme Hippolyte Goin.
Mme Goldschmidt.
M. Armand Gommès.
Mme Gustave Gompel.
Mme A. Gonse.
M. Jean Gounod.
Mme J. Goupil.
M. Albert Gradwohl.
Mme J. Grand.
M. A. Grenon.
Mme Reuben Gubbay.
M. Joseph Gubert.
Mme E. Guénot.
M. Eugène Guët.
Monseigneur Guillibert.
Mme M. Guillibert.
Mme la Baronne de Gunsburg.
M. Bernard Haas.
Melle Denise Haffner.
M. B. Halphen.
Mme la Vicomtesse d'Harcourt.
M. Lucien Hardy-Thé.
M. A. Hatet.

M. G. Hatt.
M. Victor Haulauer.
Mme la Comtesse d'Haussonville.
M. Louis Havet, de l'Institut.
M. Ernest Hecht.
Mme Otto Hecht.
M. Albert Hermann.
M. Daniel Herrmann.
Mme D. Herrmann.
Melle J. Herpin.
M. Lucien Hesse.
M. Léon Heuzey, de l'Institut.
Mme Léon Heuzey.
Mme Louis Heuzey.
Melle Jeannel.
Mme Henry Jourdain.
M. le Docteur Julia.
Mme la Baronne Augusta de Kabatt.
M. Ernest Kadelbourg.
M. Albert Kahn.
M. Maurice Kahn.
Mme Arthur Kann.
M. Edouard Kann.
Mme la baronne Jacobs de Kantstein.
M. M. Kayser.
M. A. Kern.
Mme Georges Kinen.
Mme Saratine Kœnigswarther.
M. H. Kœnigswerther.
M. Ed. Krebs.
M. Réné de Laboulaye.
M. Laignoux.
Mme Landouzy.
M. Ch. Lange.
M. Robert Laporterie.
M. André Laugier.
Melle Françoise Laugier.
M. le Docteur Maurice Laugier.
M. Frédéric Lauth.
Mme Alphonse Lazard.
Mme Lechatellier.
M. Derzo Lederer.
M. Gabriel Lefeuve.
Mme Gabriel Lefeuve.
Mme A. Legrand.
M. Charles Legrand.
M. Albert Lehmann.
M. H. Lejealle.
M. Le Lubez.
M. Jules Léon.
Melle Hèléne Léon.
Mme Lepel-Cointet.
Melle Fanny Lépine.
M. de Lépiney.
M. Raoul de Lestapis.
M. Jules Ley.
M. Réné Liéron.
M. Robert Linzeler.
Mme Félia Litwine.
Mme Michel Lobe.
M. Paul Locard.
M. Adolphe Louis.
M. le Docteur Lucas-Championnière.
M. Gustave Lyon.
M. Max Lyon.
M, René Lyr.
Mme la Baronne J. de Machiels.
Mme Machiels.
Mme E. Marchand.
Mme Max.
M. Eugène Max.
M. Isidore Max.
M. Marcel Max.
Mme Mayrargues.

M. A. T. Maurizio.
Melle Dick May.
M. A. Meillet.
M. Ménant.
Mme Ménard-Dorian.
M. H. Méring.
M. Messager, Directeur de l'Opéra.
M. Léon Messener.
M. Meyer.
M. Jean Miailhe.
M. Gaston Micard.
M. Micha.
M. le Docteur Michel.
Mme Mieg-Baumgartner.
Mme Hortense Miquel.
M. le Comte Bérenger de Miramon.
M. E. Mislian.
M. Jacques Monthiers.
M. Maurice Monthiers.
M. Louis de Morsier.
M. Robert Mortier.
Mme Mortier.
Mme Muller.
M. Nanquette.
M. Henri Neumann.
Mme Nobel.
Mme J. de la Nux.
Melle Clémence Oberlé.
M. Emile Oettinger.
M. Outrey.
Melle Hortense Parent.
M. Jacques Pasquier.
Mme Patey.
M. Edward Péarson.
M. Justin Pépratx.
Mme Emile Péreire.
Melle Philippe.
M. l'Abbé Piel.
Mme Emmanuel Pontremoli.
Melle Porel.
M. A. Porlitz.
M. Arthur Prègre.
Melle Marthe Prévost.
Mme Emmanuel Propper.
M. Henry Prunières.
Mme Quentin-Bernardi.
Melle L. Quidant.
M. le Baron Clément de Radowitz.
Mme Vve Gabriel Raffard.
M. Alphonse Raphaël.
M. Jacques Raynal.
M. Jean Raynal.
M. Hugo Reifinberg.
Mme A. H. Reitlinger.
M. Maurice Renaux.
M. le Docteur Richelot.
M. Georges Richet.
M. Henri G. Richter.
Mme A. Rider.
M. Max Rikoff.
M. J. B. Ripert.
M. Marcel Ritscher.
Mme Marie Robert.
M. Ely Rodrigues.
M. Romain Rolland.
Mme Rolland.
M. Alexis Rouart.
M. Georges Roulleaux-Dugage.
M. L. Rouquairol.
M. Georges Roux.
Mme Royan.
M. Ernest Sachs,
M. Georges Sachs.
Melle Sophie de Salemfels.

Mme Salin.
M. Paul Sarchi.
Melle Alice Sauvrezis.
M. Joseph Schloss.
M. Louis Schneider.
Melle Louise Schoendoerffer.
M. Enrique Scholtz de Hermensdorff.
M. Louis Schopfer.
M. Julien Schumann.
M. Paul Schwaegerl.
Mme Séligmann-Lui.
M. Sert.
M. A. Sichel.
M. J. Siegfried, Député.
M. Fred Silberer.
M. D. Simon.
Mme Louis Singer.
M. Pierre Singer.
Société des Concerts Français.
M. G. Stein.
M. René Stern.
M. Henri Sternberg
M. Erno Strasser
M. le Docteur Camille Streleski
Mme Tabourier
Melle Tamburin
M. Tauber
Mme Ternaux-Compans
M. Alexandre Thomas
M. Louis Tinal
M. Toussaint
M. Joaquin Turina
M. Vallée
M. Edouard Van Cleeff
Mme Henriette Van den Boorn-Coclet
M. Paul Varnier
M. Gaston de Vaux
Melle A. Védie
M. Louis Vial
M. Charles Vidal-Naquet
M. Emmanuel Vidal-Naquet
M. Auguste Vincotte
Mme Wallerstein
M. Walter-Behrens
M. Jean Weber
Mme Georges Weil
M. Eugène Weill
Mme David Weill
Mme Wickham
M. Wiener
M. H. Woollett
Melle Worms de Romilly
M. André Wormser
Mme la Comtesse Henry d'Yanville
M. Jules Zébaume

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents 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 MM. Bouvens van der Boyen et Cie, 6, Square de l'Opéra.

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffite ;

Chez M. Marcel Jumade, 69, rue Condorcet ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg, 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, 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.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

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 1.000 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 la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT AUGUSTIN, 22, — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique *comme membre* (1).....

et m'engage à verser

ou (2) { *tous les ans la somme de* .....*francs*,
la somme de .....*francs*,

que je prie M. LÉO SACHS, *trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :*

.....

.....

.....

A....., *le*..... 19

SIGNATURE :

(1) *Membre* { *Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de 1.000 francs.*
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 francs.
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 francs rachetable par un versement unique de 500 francs.

(2) *Effacer l'une ou l'autre formule.*

M. A. T. Maurizio.
Mlle Dick May.
M. A. Meillet.
M. Ménant.
Mme Ménard-Dorian.
M. H. Méring.
M. Messager, Directeur de l'Opéra.
M. Léon Messener.
M. Meyer.
M. Jean Miailhe.
M. Gaston Micard.
M. Micha.
M. le Docteur Michel.
Mme Mieg-Baumgartner.
Mme Hortense Miquel.
M. le Comte Bérenger de Miramon.
M. E. Mislian.
M. Jacques Monthiers.
M. Maurice Monthiers.
M. Louis de Morsier.
M. Robert Mortier.
Mme Mortier.
Mme Muller.
M. Nanquette.
M. Henri Neumann.
Mme Nobel.
Mme J. de la Nux.
Mlle Clémence Oberlé.
M. Emile Oettinger.
M. Outrey.
Mlle Hortense Parent.
M. Jacques Pasquier.
Mme Patey.
M. Edward Péarson.
M. Justin Pépratx.
Mme Emile Péreire.
Mlle Philippe.
M. l'Abbé Piel.
Mme Emmanuel Pontremoli.
Mlle Porel.
M. A. Porlitz.
M. Arthur Prègre.
Mlle Marthe Prévost.
Mme Emmanuel Propper.
M. Henry Prunières.
Mme Quentin-Bernardi.
Mlle L. Quidant.
M. le Baron Clément de Radowitz.
Mme Vve Gabriel Raffard.
M. Alphonse Raphaël.
M. Jacques Raynal.
M. Jean Raynal.
M. Hugo Reifinberg.
Mme A. H. Reitlinger.
M. Maurice Renaux.
M. le Docteur Richelot.
M. Georges Richet.
M. Henri G. Richter.
Mme A. Rider.
M. Max Rikoff.
M. J. B. Ripert.
M. Marcel Ritscher.
Mme Marie Robert.
M. Ely Rodrigues.
M. Romain Rolland.
Mme Rolland.
M. Alexis Rouart.
M. Georges Roulleaux-Dugage.
M. L. Rouquairol.
M. Georges Roux.
Mme Royan.
M. Ernest Sachs,
M. Georges Sachs.
Mlle Sophie de Salemfels.

Mme Salin.
M. Paul Sarchi.
Melle Alice Sauvrezis.
M. Joseph Schloss.
M. Louis Schneider.
Melle Louise Schoendoerffer.
M. Enrique Scholtz de Hermensdorff.
M. Louis Schopfer.
M. Julien Schumann.
M. Paul Schwaegerl.
Mme Séligmann-Lui.
M. Sert.
M. A. Sichel.
M. J. Siegfried, Député.
M. Fred Silberer.
M. D. Simon.
Mme Louis Singer.
M. Pierre Singer.
Société des Concerts Français.
M. G. Stein.
M. René Stern.
M. Henri Sternberg
M. Erno Strasser
M. le Docteur Camille Streleski
Mme Tabourier
Melle Tamburin
M. Tauber
Mme Ternaux-Compans
M. Alexandre Thomas
M. Louis Tinal
M. Toussaint
M. Joaquin Turina
M. Vallée
M. Edouard Van Cleeff
Mme Henriette Van den Boorn-Coclet
M. Paul Varnier
M. Gaston de Vaux
Melle A. Védie
M. Louis Vial
M. Charles Vidal-Naquet
M. Emmanuel Vidal-Naquet
M. Auguste Vincotte
Mme Wallerstein
M. Walter-Behrens
M. Jean Weber
Mme Georges Weil
M. Eugène Weill
Mme David Weill
Mme Wickham
M. Wiener
M. H. Woollett
Melle Worms de Romilly
M. André Wormser
Mme la Comtesse Henry d'Yanville
M. Jules Zébaume

Avantages réservés aux membres de la Société Française des Amis de la Musique.

Les avantages permanents 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 MM. Bouvens van der Boyen et Cie, 6, Square de l'Opéra.

Chez M. Demets, 2, rue de Louvois ;

Chez M. Max Eschig, 3, rue Laffite ;

Chez M. Marcel Jumade, 69, rue Condorcet ;

Chez M. Z. Mathot, 11, rue Bergère ;

Chez MM. Rouart, Lerolle et Cie, 18, boulevard de Strasbourg, 10 % *sur les ouvrages absolument nets.*

Chez M. Alcan, 103, boulevard Saint Germain, 10 % *sur les volumes de la collection des* Maîtres de la Musique.

Chez M. H. Laurens, 6, rue de Tournon, 10 % *sur les volumes de la collection des* Musiciens célèbres.

Chez M. Fischbacher et Cie, 33, rue de Seine, 10 % *sur les ouvrages de leur librairie.*

La liste de tous les Amis de la Musique *étant déposée chez ces Messieurs, 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.*

*A l'*Ecole des Hautes Etudes sociales, 3, rue de la Sorbonne, 50 % *sur les droits d'inscription à toutes les sections.*

3° *Nos amis, de Paris et de province, peuvent s'adresser à la Société pour tous renseignements, avis et indications dont ils auraient besoin, et que nous nous ferons toujours un plaisir de leur communiquer gratuitement.*

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 1.000 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 la Société : elles sont éligibles à toutes les fonctions.

La liste et les statuts sont envoyés gratuitement à tous ceux qui en font la demande.

Les adhésions et communications doivent être adressées à M. ECORCHEVILLE secrétaire général, 22, rue Saint Augustin, Paris.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

22, RUE SAINT AUGUSTIN, 22, — PARIS

J'adhère à la Société Française des Amis de la Musique *comme membre* (1).....

et m'engage à verser

ou (2) { *tous les ans la somme de* .....*francs*,
{ *la somme de* .....*francs*,

que je prie M. LÉO SACHS, *trésorier, de vouloir bien percevoir à l'adresse suivante :*

.....

.....

.....

A....., *le*.....19

SIGNATURE :

(1) *Membre* { *Fondateur : Versement unique d'une cotisation minimum de 1.000 francs.*
Donateur : Versement d'une cotisation annuelle de 100 francs.
Actif : Versement d'une cotisation annuelle de 20 francs rachetable par un versement unique de 500 francs.

(2) *Effacer l'une ou l'autre formule.*

HOMMAGE A

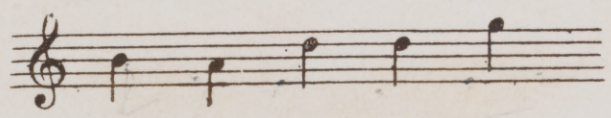
JOSEPH HAYDN

Six Pièces pour Piano-Forte

Composées par

C. A. Debussy — *Vincent d'Indy*
P. Dukas — *Maurice Ravel*
R. Hahn — *Charles Widor*

Ces pièces ont été composées sur le thème suivant :



H A Y D N

dans lequel les notes *si*, *la*, *ré* ont été fournies par la nomenclature musicale allemande, et les notes *ré*, *sol* ont été obtenues en appliquant la série alphabétique des lettres à la série diatonique de l'échelle sonore.

"SUR LE NOM D'HAYDN"

PAR

CLAUDE DEBUSSY

Mouvt de Valse lente

p doux et *expressif* *p* *pp* *p*

a Tempo *rit.* *p*

Vif (le double plus vite)

p léger

p *p doux*

et soutenu *p* *marque* *p*

cre - scen - do

marqué

m.g.

f

Retenu

8

m.g.

m.g.

dim.

molto

a Tempo (Vif)

peu a peu animé

pp

p marqué

sempre pp

Animé

molto cresc.

p

f

p

f

f

p

f

p

f

f

ff

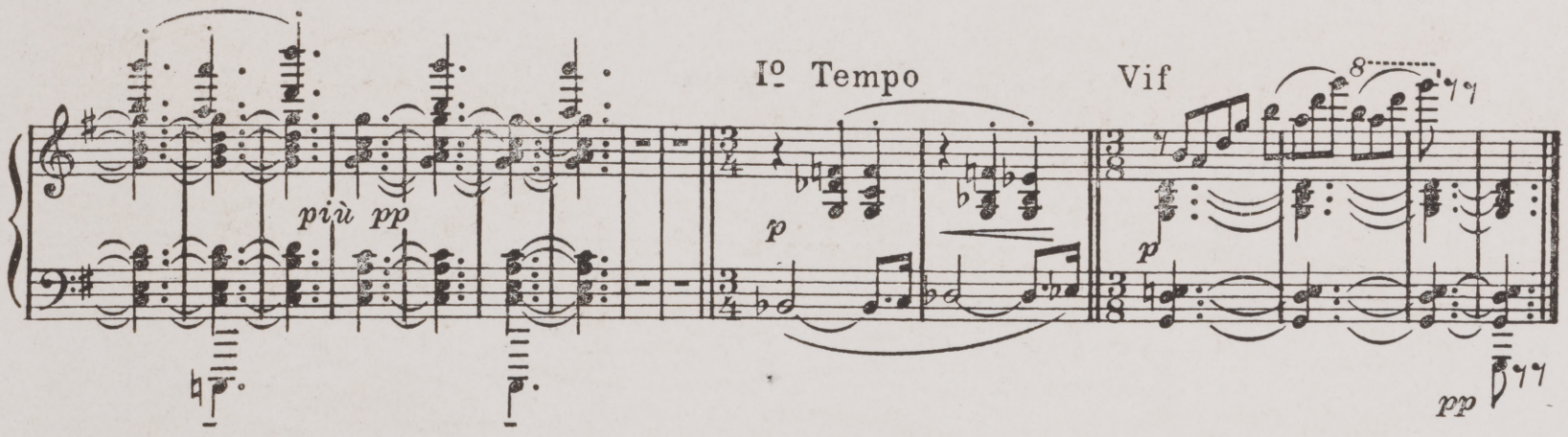
pp

p

pp

pp

HOMMAGE A JOSEPH HAYDN

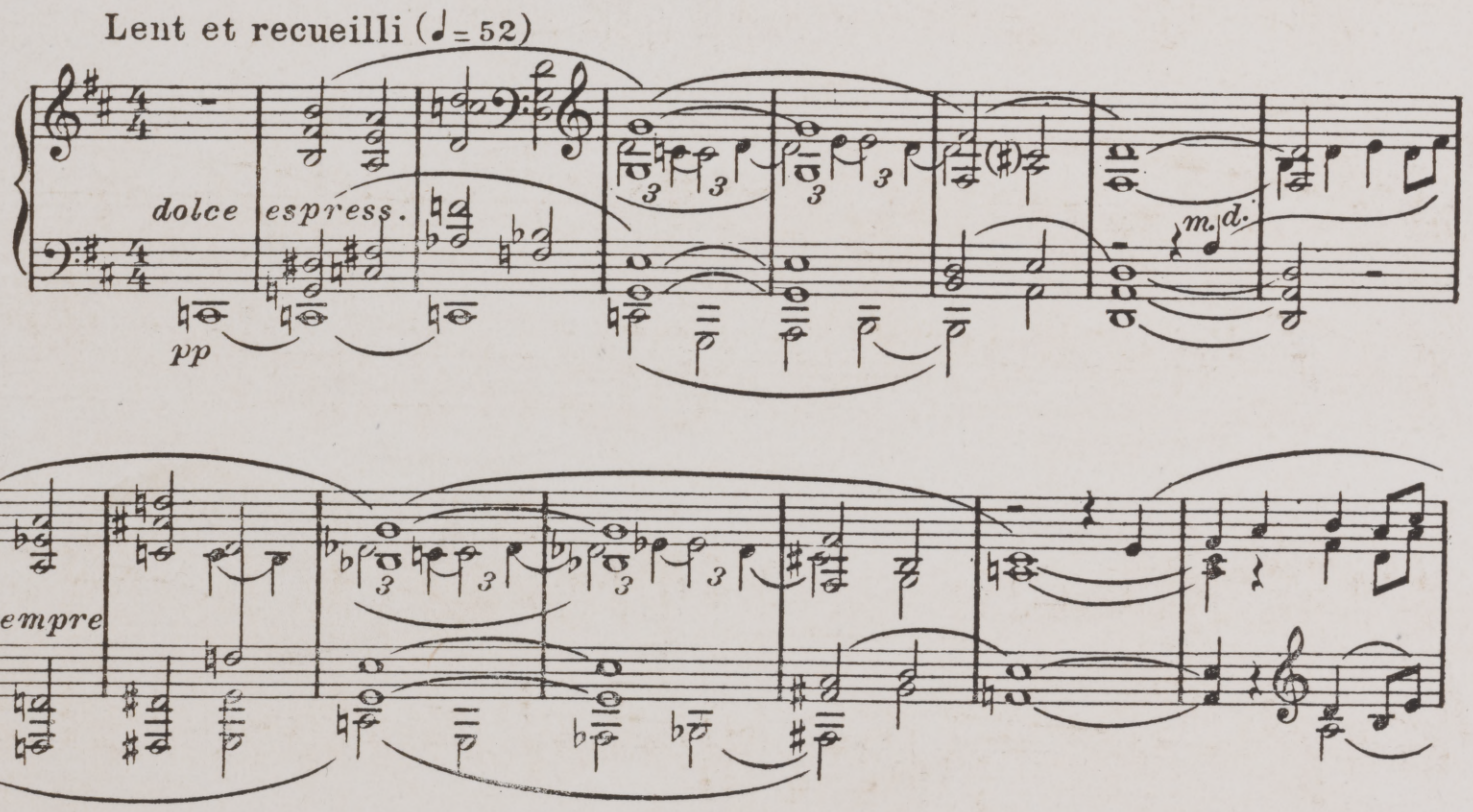


(Copyright by Durand et fils, 1910.)

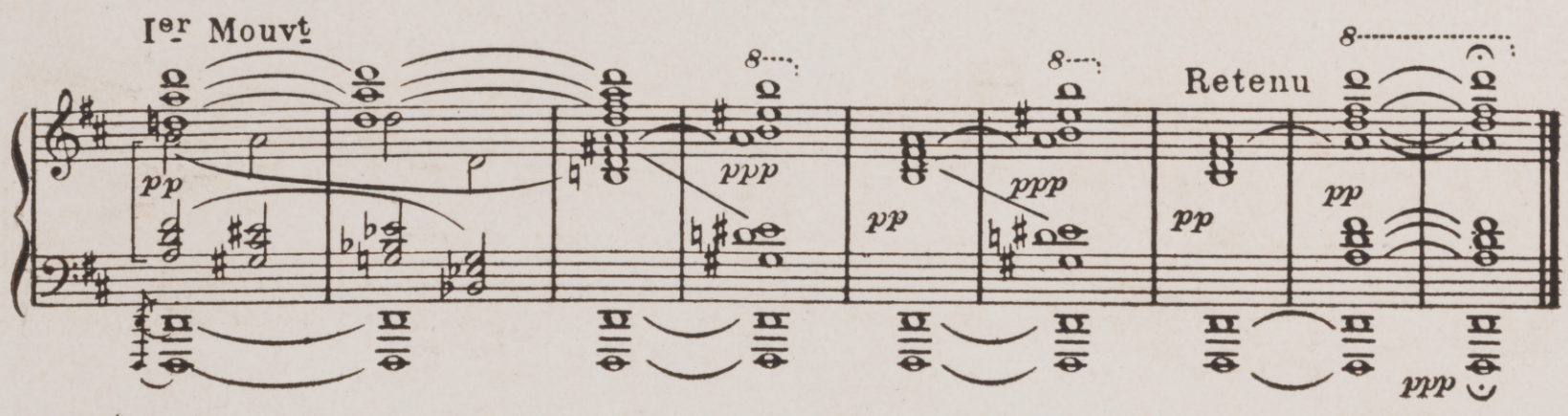
PRÉLUDE ÉLÉGIAQUE

PAR

PAUL DUKAS



poco -
mf
p
espress.
cresc.
en animant un peu
12
(p)
poco cresc.
sempre cresc.
poco f
dim.
retenez
Ier Mouvt
calme
pp
pp sempre
ppp
cresc.
poco più f
poco sfz
Retenu



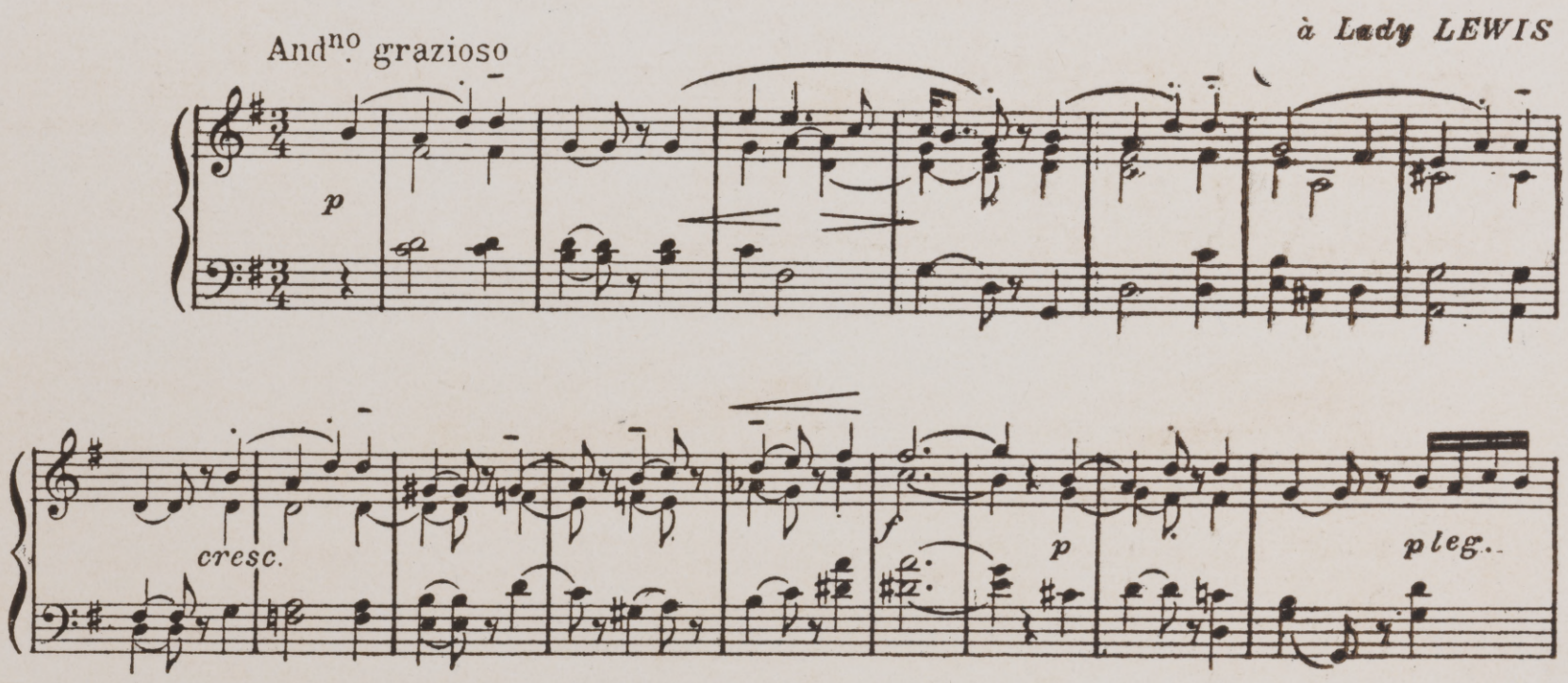
(Copyright by Durand et fils, 1910.)

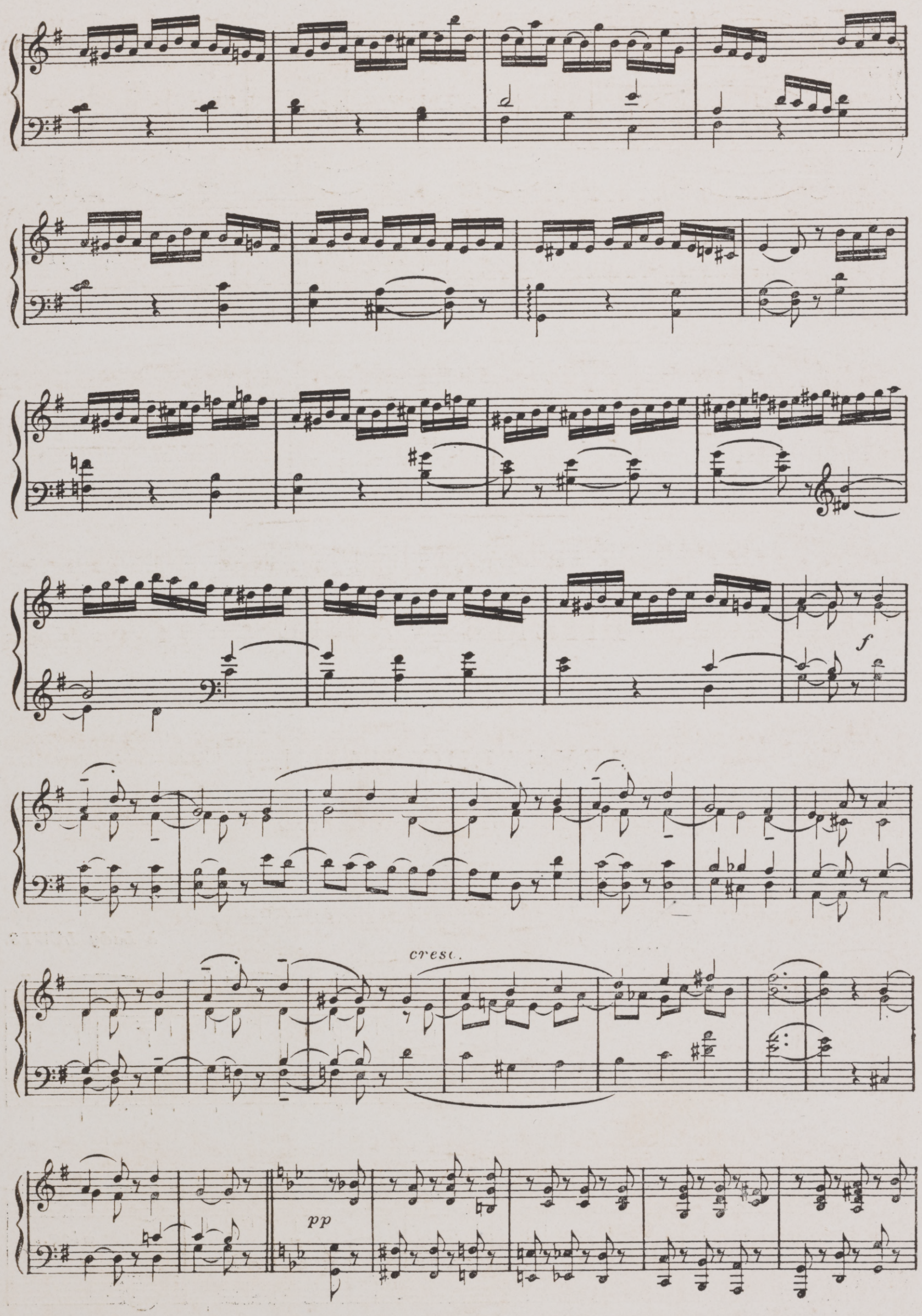
THÈME VARIÉ

PAR

REYNALDO HAHN

à Lady LEWIS




f
cresc.
pp

sempre pp

cresc

pp

p grazioso

cres - cen - do

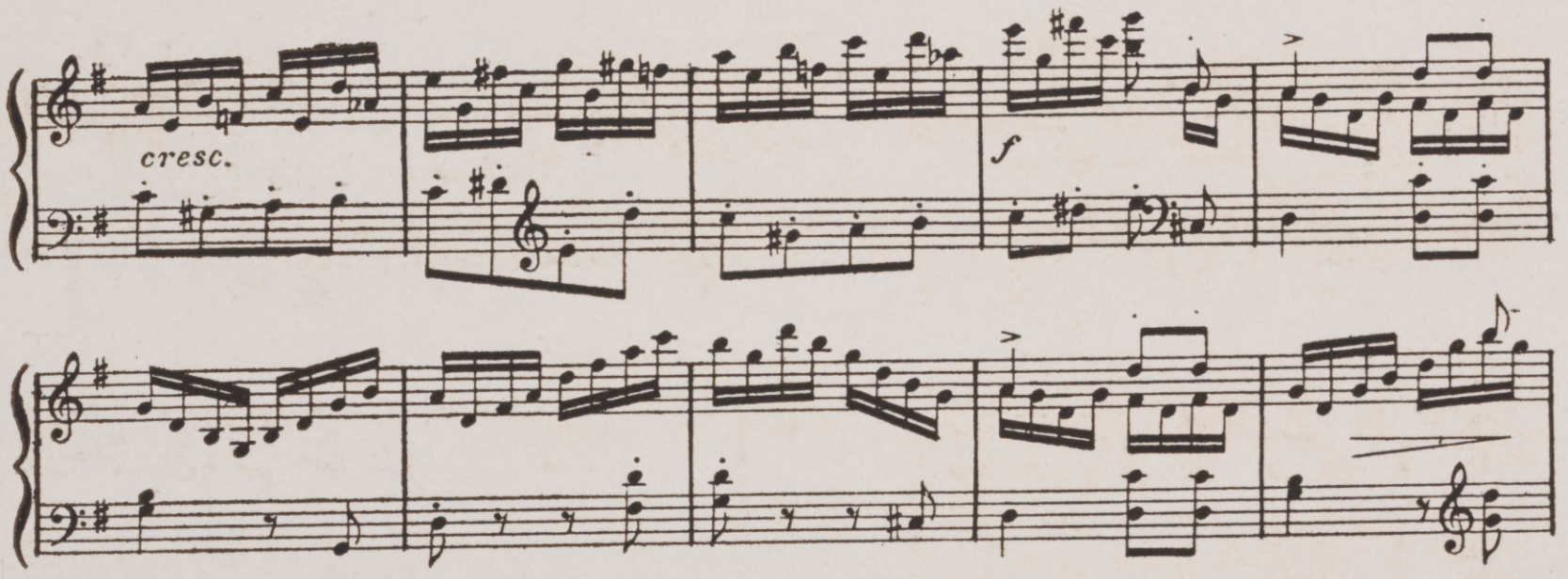
mf

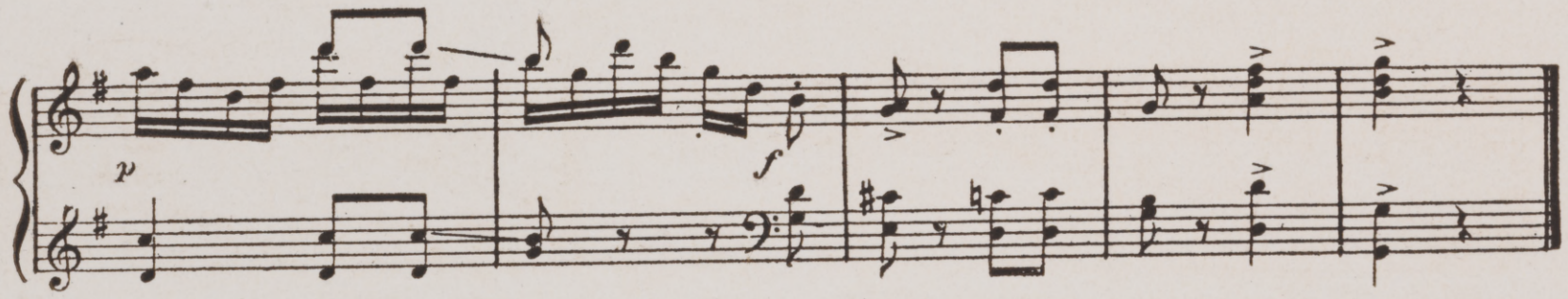
diminuendo

f

Allegro assai

p

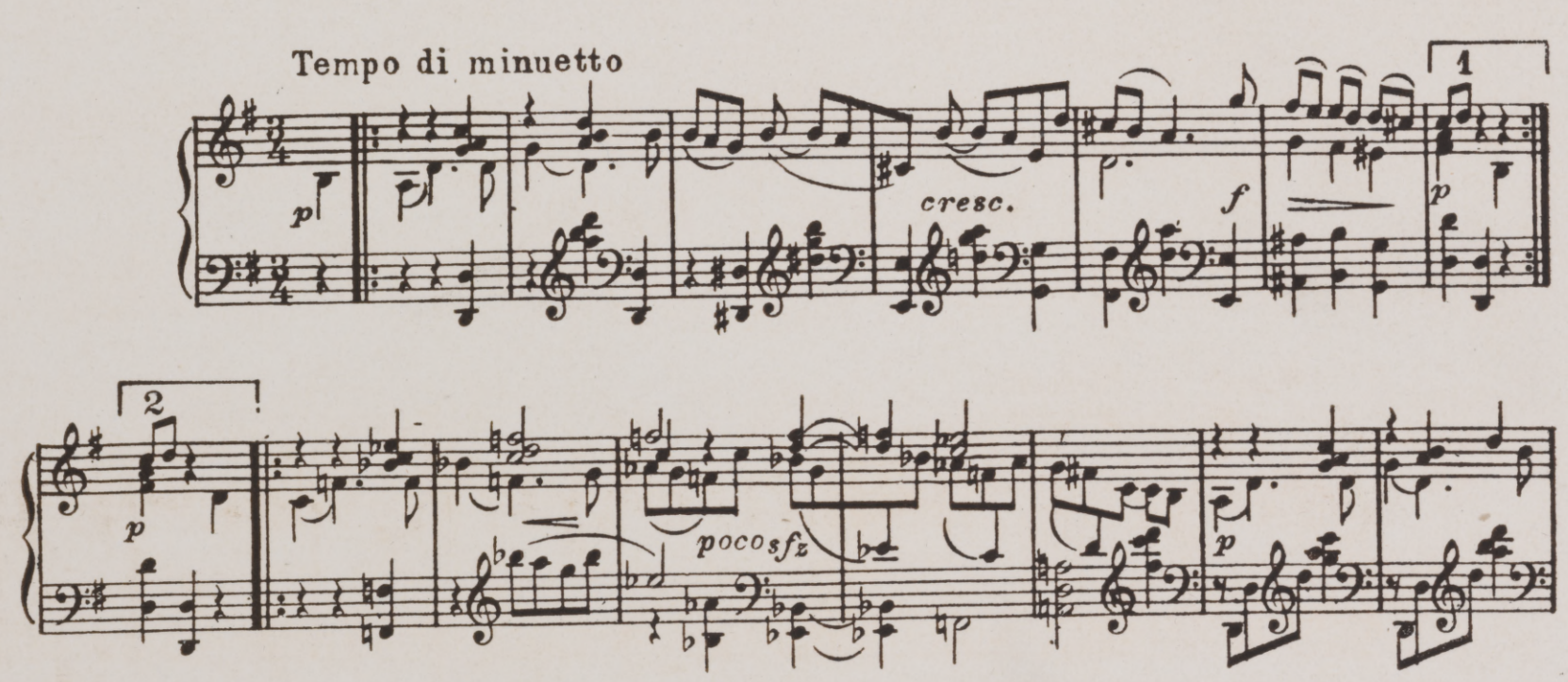


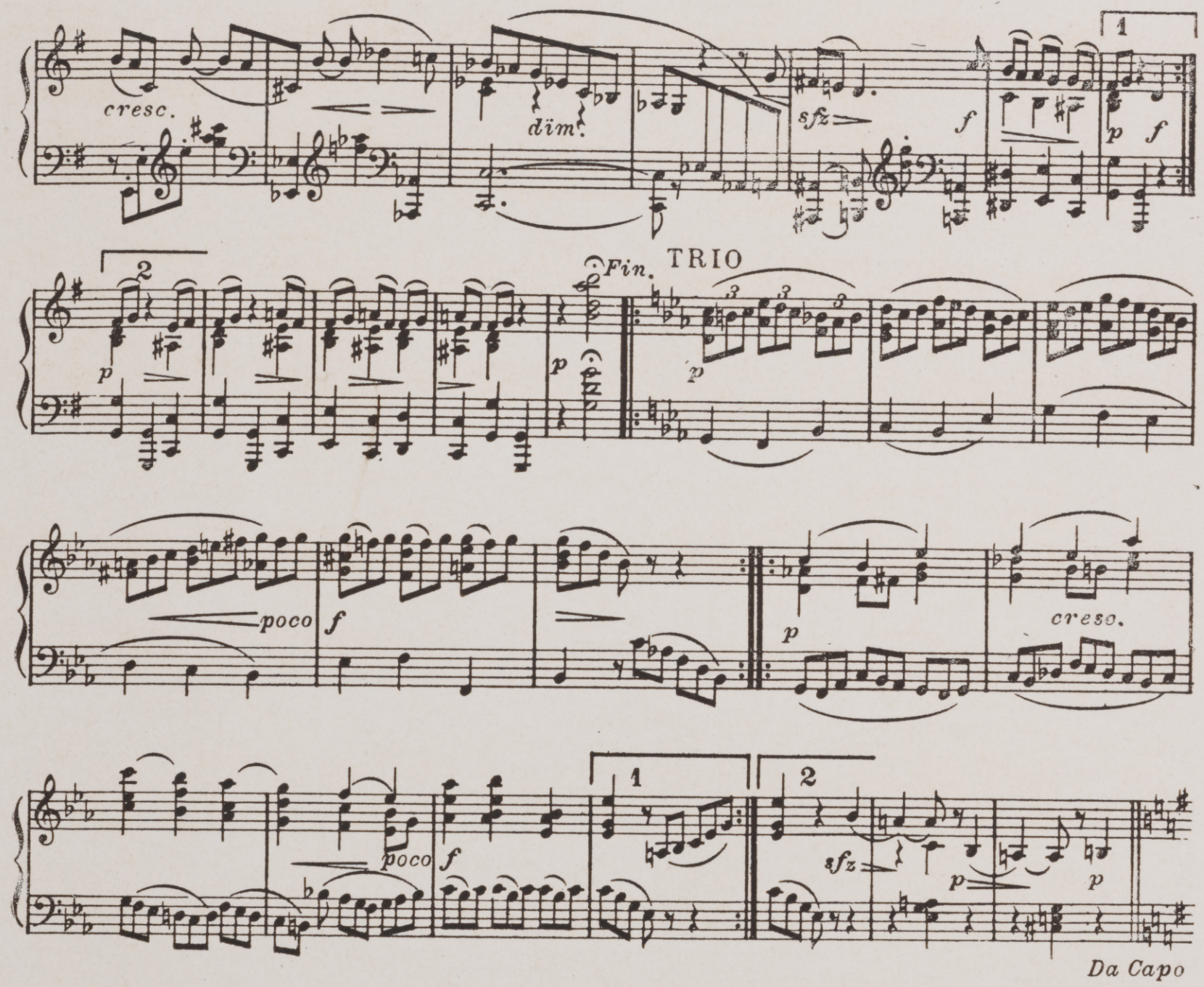


MENUET

PAR

VINCENT D'INDY



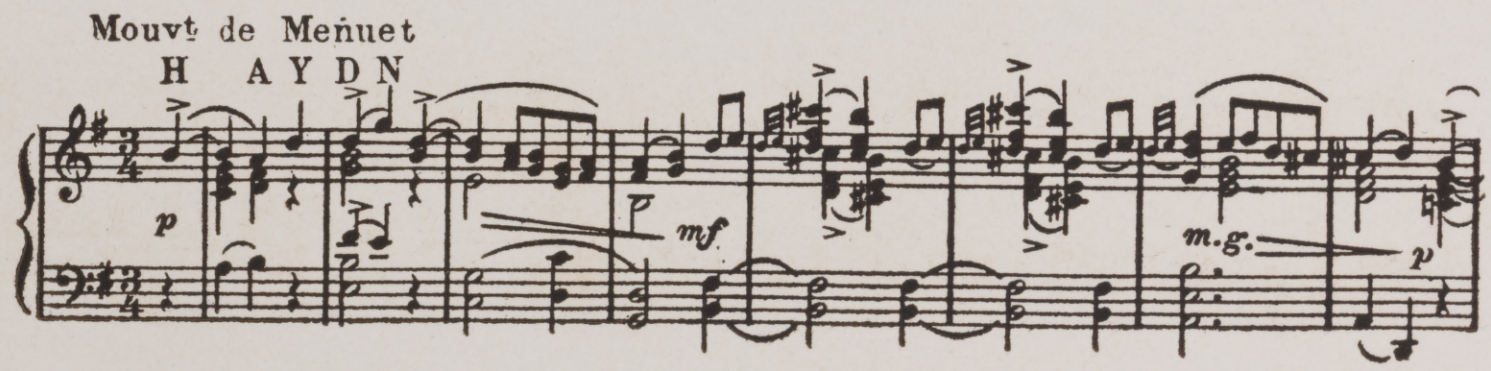


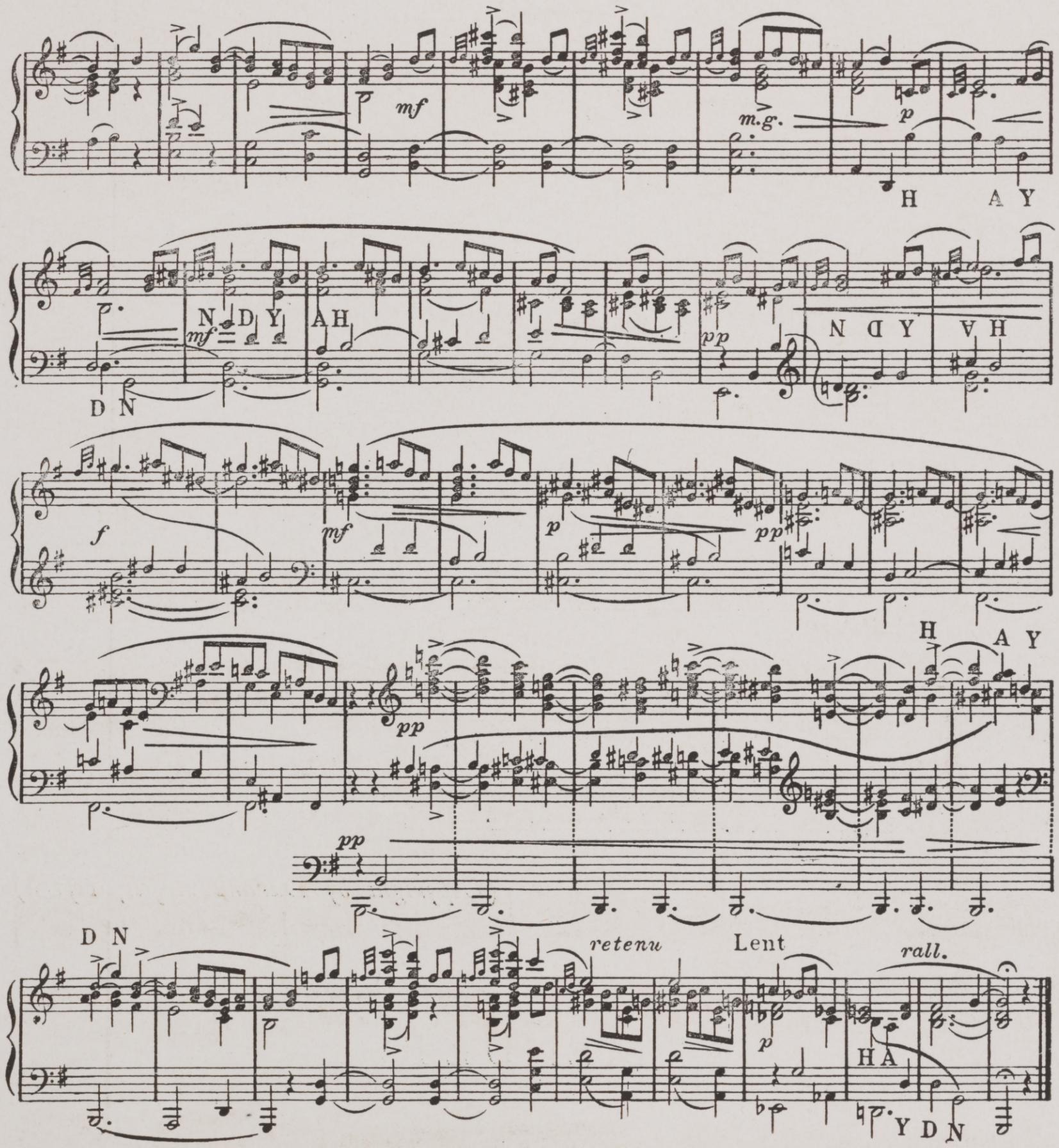
(Copyright by Durand et fils, 1910.)

MENUET

PAR

MAURICE RAVEL



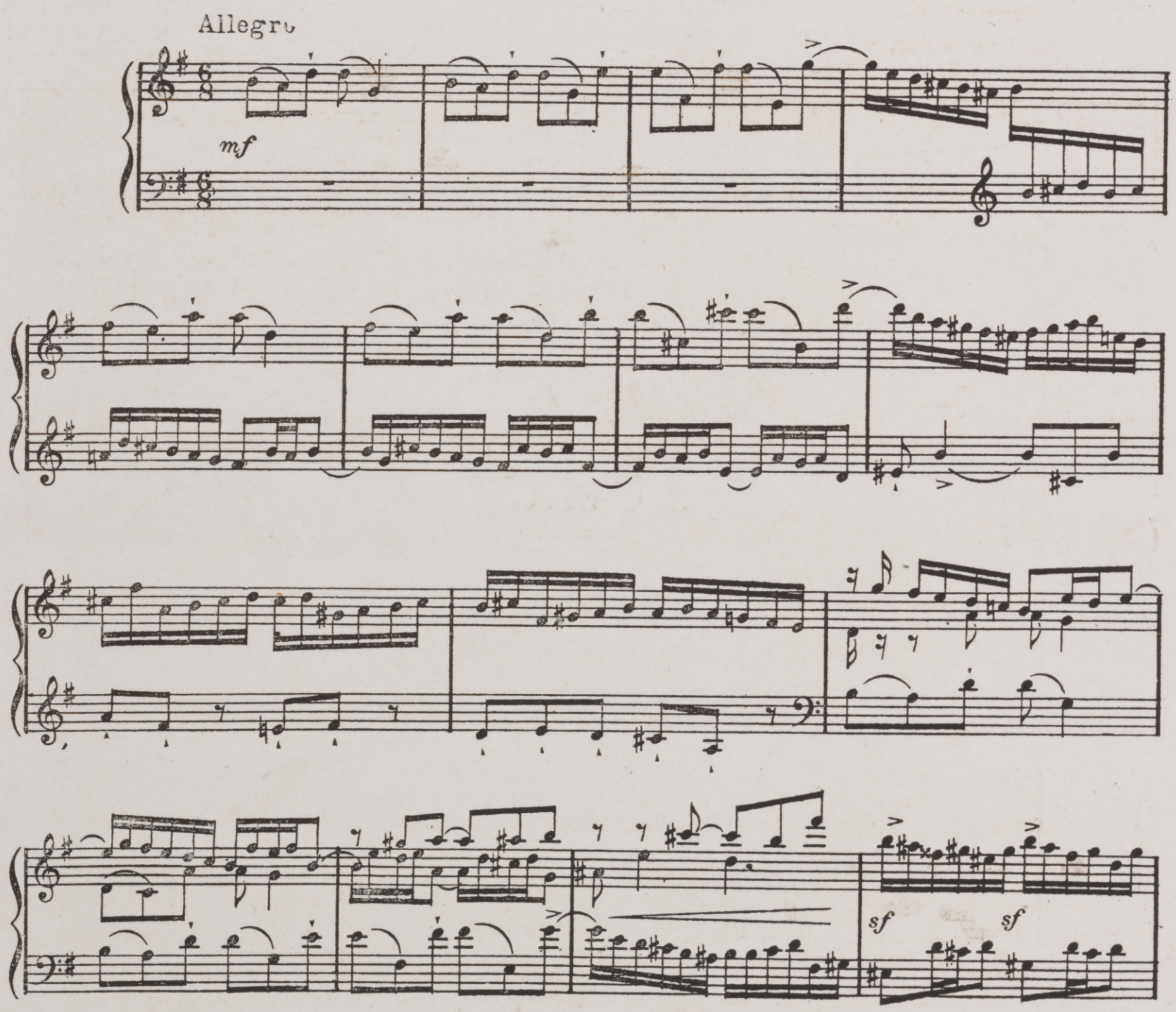


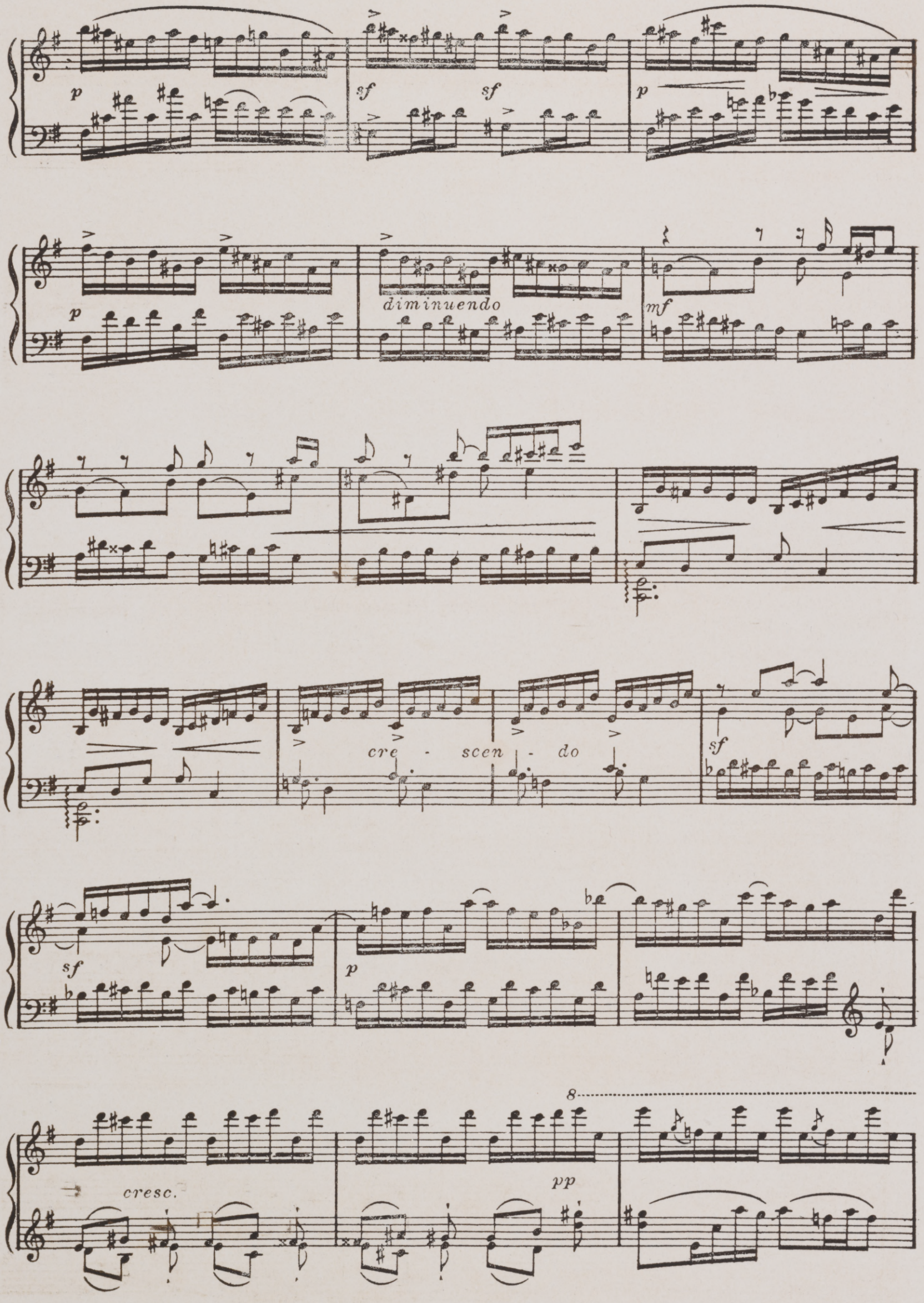
(Copyright by Durand et fils, 1910.)

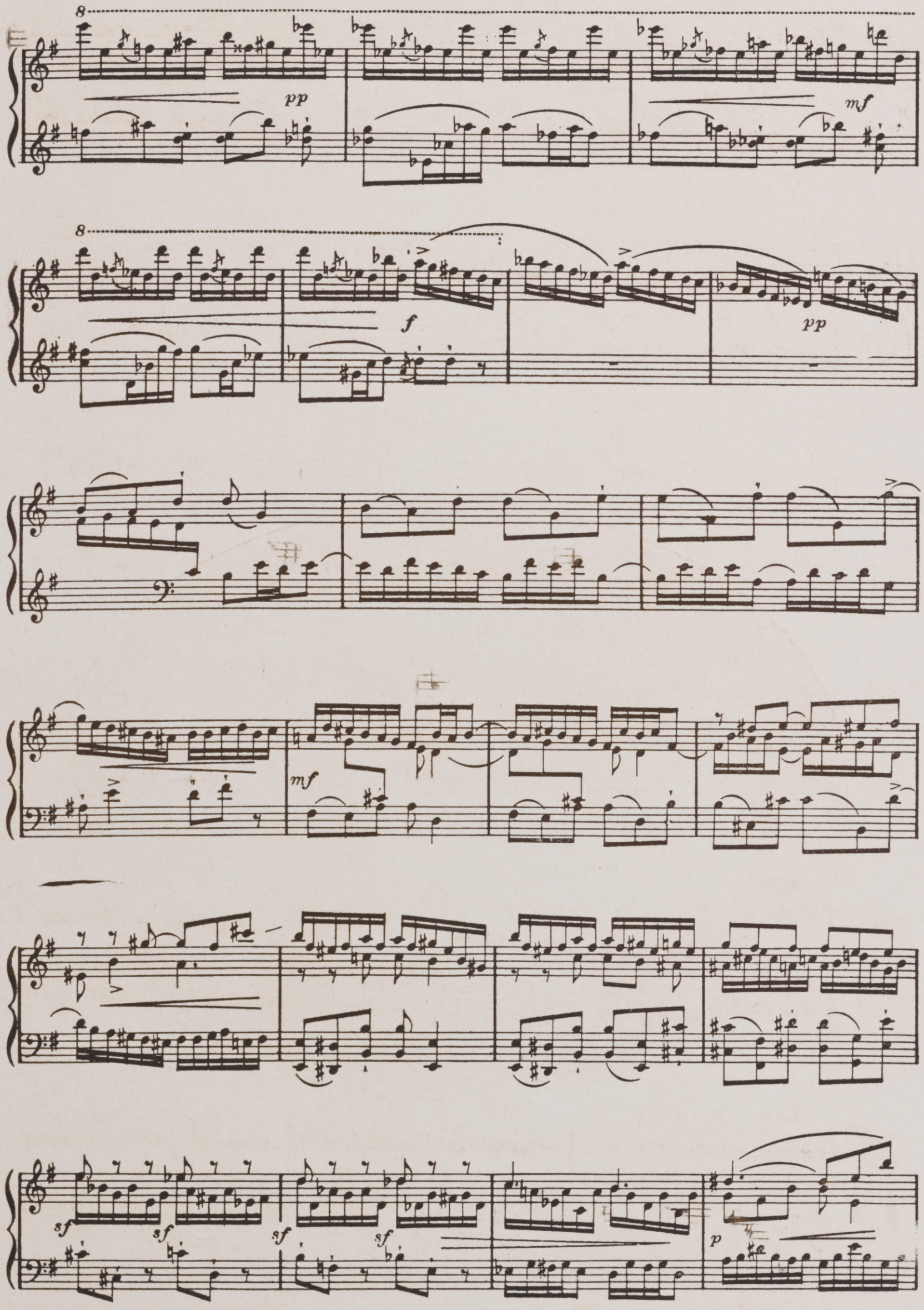
FUGUE

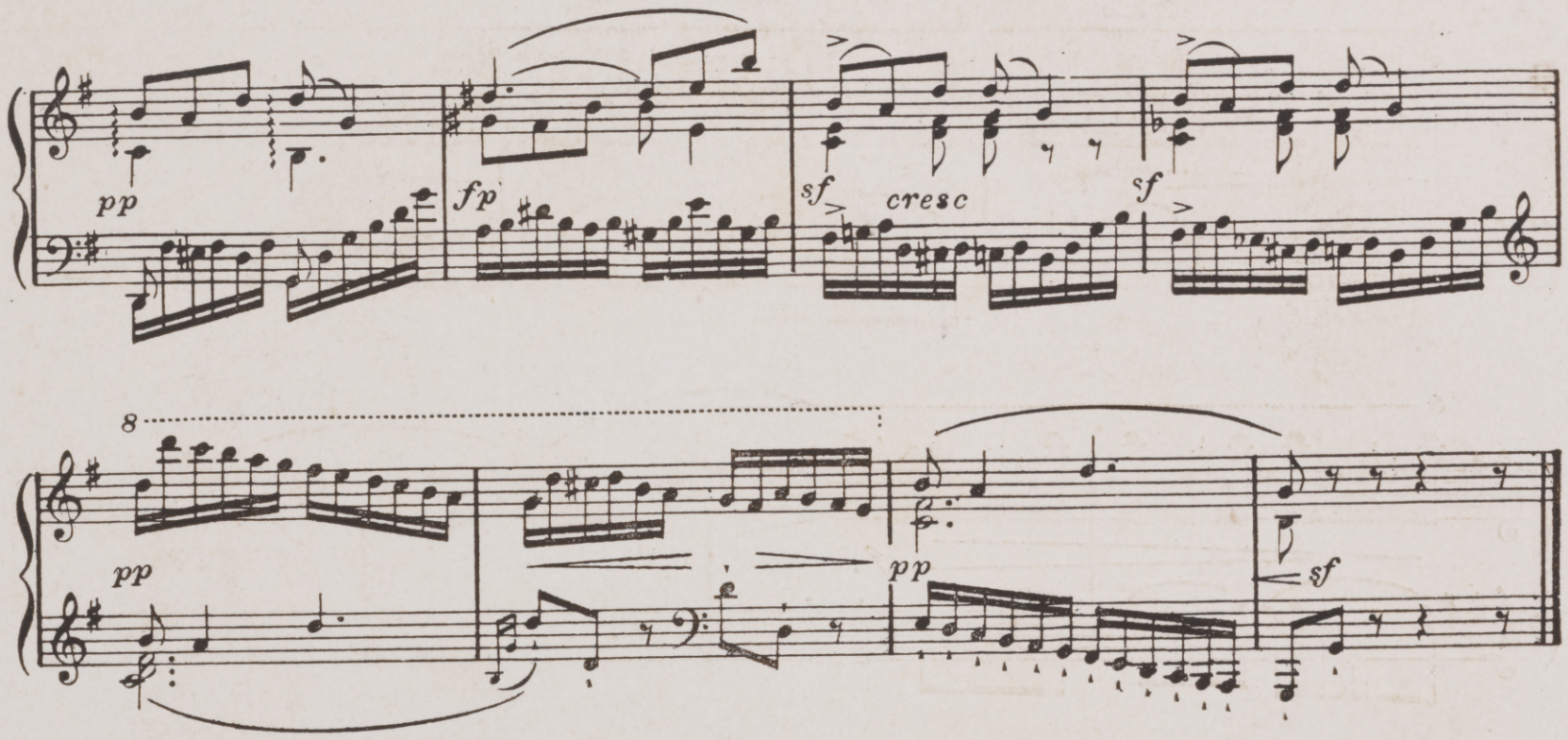
PAR

CHARLES-MARIE WIDOR




p
sf
sf
p
p
diminuendo
mf
cre - scen - do
sf
sf
p
8
cresc.
pp


8
pp
mf
8
f
pp
mf
sf
sf
sf
sf
p





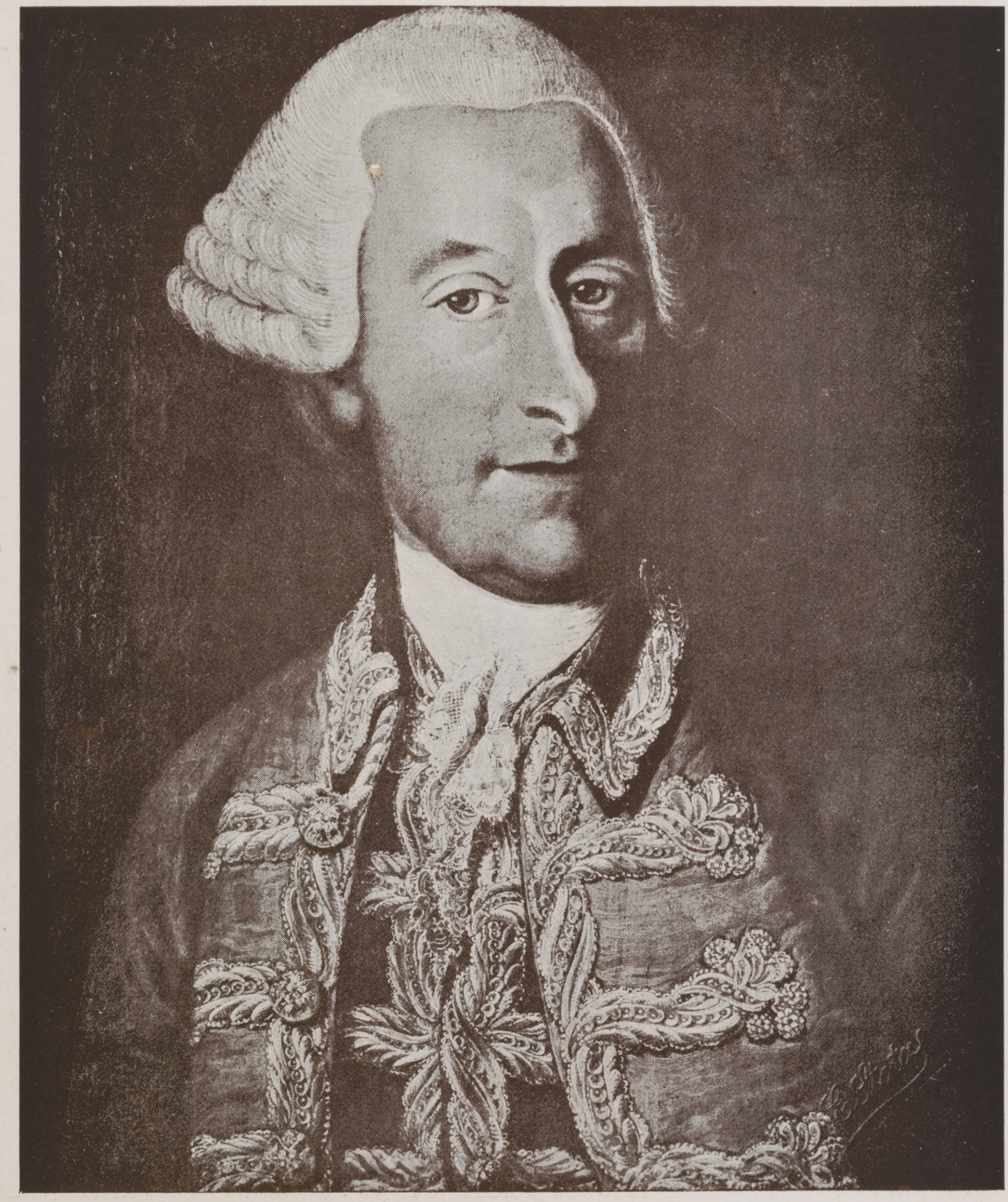
FRONTISPICE DES " *Chansons* " D'HAYDN
(Ed. Breitkopf de 1799.)



1. MINIATURE PAR J. ZITTERER
(Collection E. Volkmann à Leipzig)

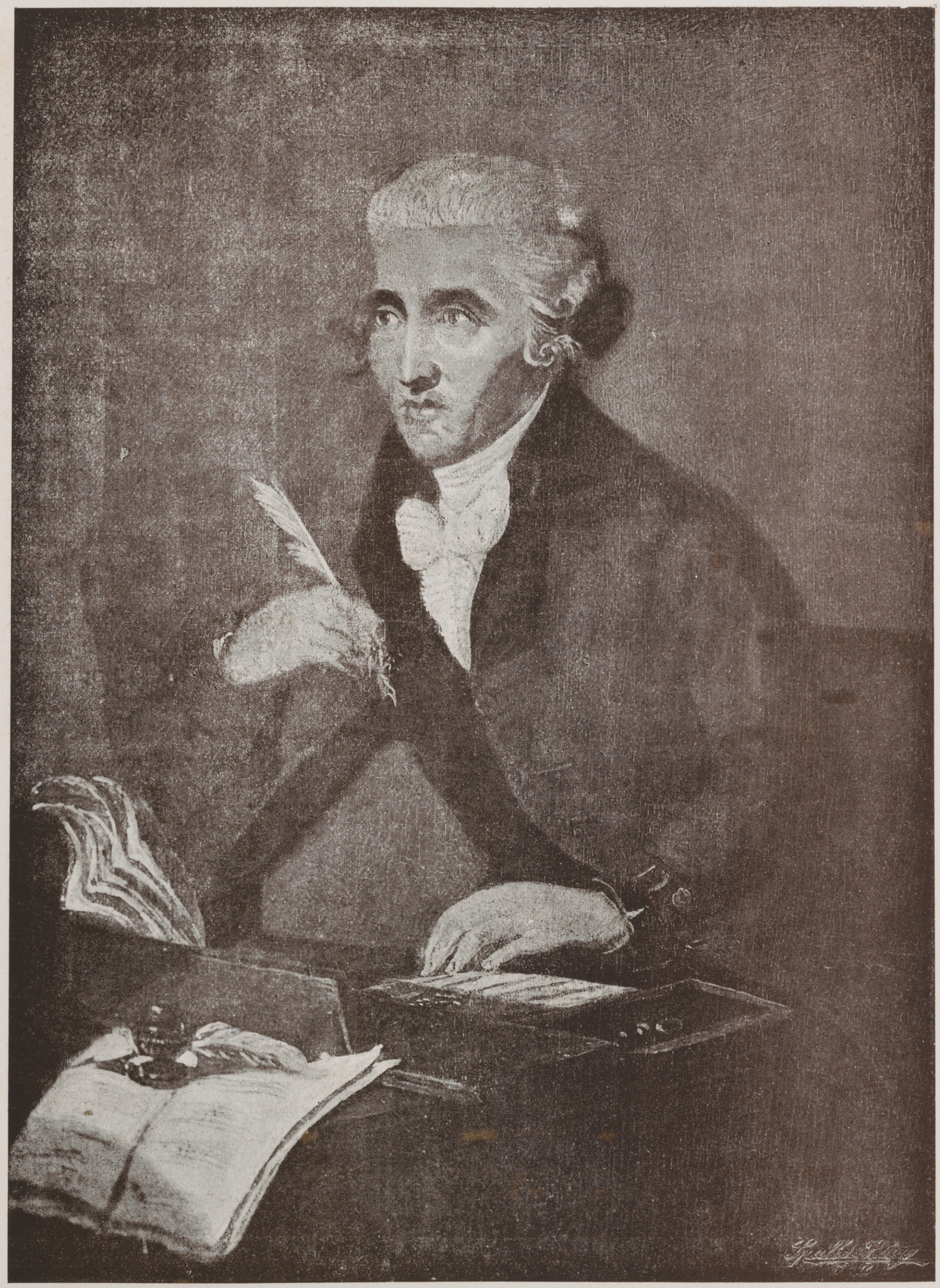
L'ICONOGRAPHIE D'HAYDN

Si connus, si familiers que nous soient les grands maîtres de l'intelligence et de l'art, ce n'est pas assez pour nous de pénétrer dans l'intimité de leur pensée, telle que nous la livre leur œuvre, ou de leur vie retracée dans leur correspondance ; nous voulons encore les connaître physiquement, savoir la ligne de leurs traits, l'expression de leurs yeux, voire même leur stature et leur démarche. Il en est parfois à qui cette curiosité est peu avantageuse, et qui logèrent un beau génie dans une enveloppe commune, ou même difforme. Ce n'est pas le cas du maître



2. HAYDN JEUNE (VERS 1765)
PORTRAIT ATTRIBUÉ A J.-B. GRUNDMANN
(Collection du Prince Esterhazy)

Cette reproduction comme toutes celles qui sont ici tirées de la collection du Prince Esterhazy, ont été faites par M. E. Stotz, photographe à Kismarton.



3. PORTRAIT PAR LORENZ GUTTENBRUNN

dont l'Allemagne et toute l'Europe musicienne ont célébré le 31 mai dernier, à l'occasion du centenaire de sa mort, le passage de la vie terrestre dans l'immortalité idéale.

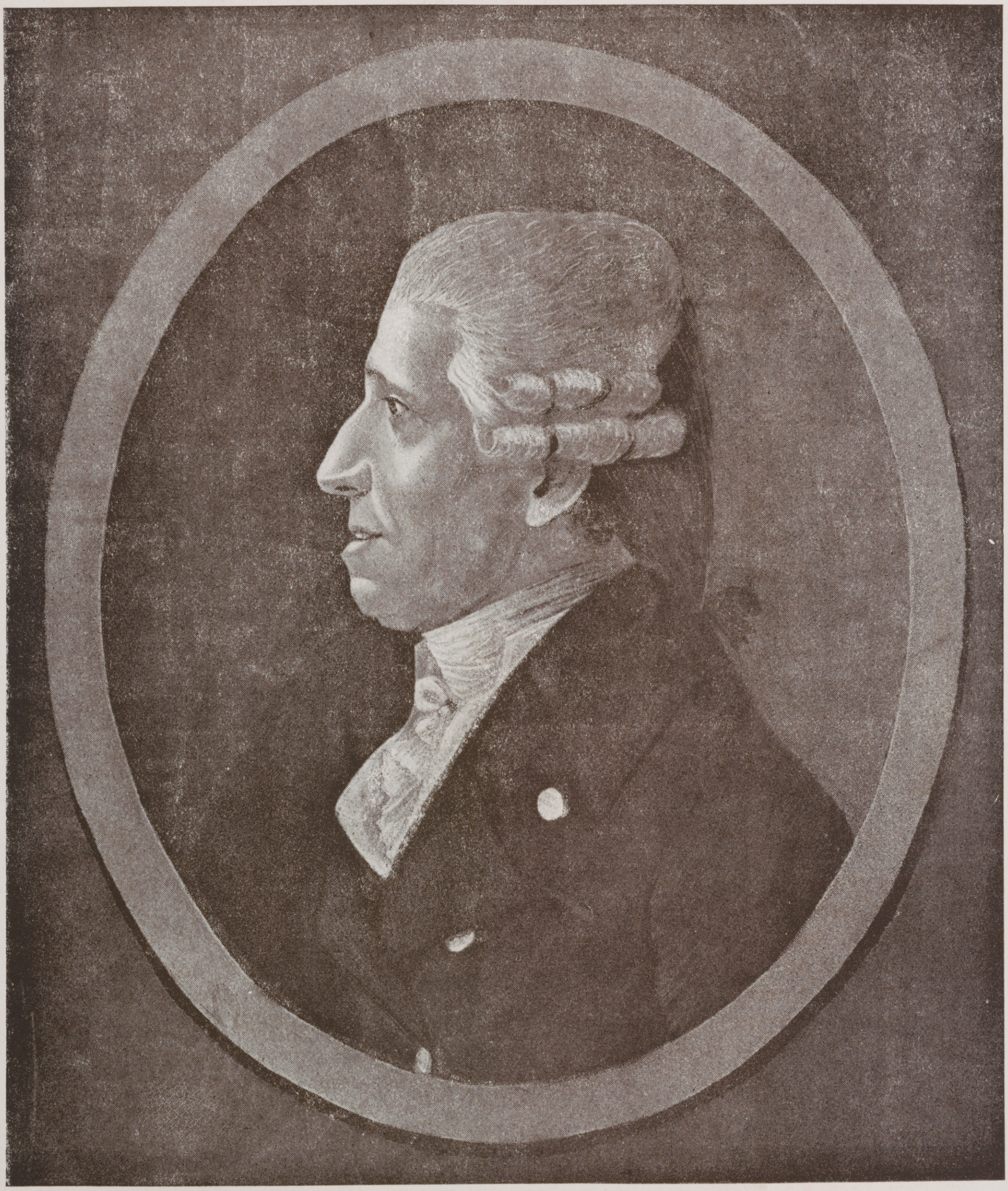


4. PORTRAIT ANONYME
(Collection du Prince Esterhazy)

Durant sa longue existence de soixante-dix-sept années, Joseph Haydn, malgré sa modestie casanière, ne put défendre sa personne de la curiosité du public, ni de l'indiscrétion des artistes. La collection de ses portraits[1] atteint un chiffre considérable, duquel il convient de retrancher tous ceux qui n'ont point été tracés d'après le modèle, ou n'ont fait que reproduire, plus ou moins fidèlement les ouvrages pour lesquels il avait posé. Réduite aux images exécutées *de visu*, elle présente encore un contingent sérieux, et nous voudrions, dans cette courte notice, faire ressortir celles qui paraissent offrir des signes de fidélité ou des marques de talent.

Une recommandation s'impose tout d'abord : c'est aux portraits exécutés d'après nature eux-mêmes, et non à leurs reproductions gravées, qu'il

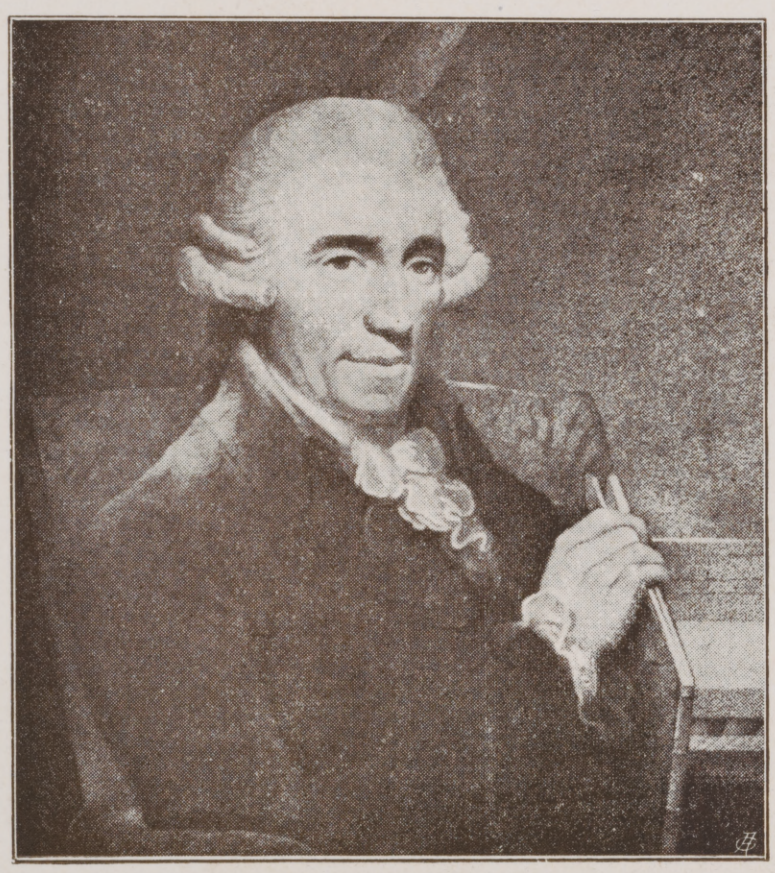
[1] La bibliographie de l'iconographie de Joseph Haydn a été présentée tout d'abord par *Aloys Fuchs* dans la *Wiener Allgemeine Musikzeitung* de Schmidt (Année VI, nos 60 et 61). Cet essai n'est pas complet. Puis reprise par le *Dr Vogel* dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* de 1899 (p. 11), avec ce souci du détail et de la perfection que le Dr Vogel apportait à tous ses travaux. Il convient d'ajouter à ces sources l'ouvrage suivant " *Musica in nummis* " *d'Andorfer et Epstein* (Vienne, 1907, in-4°) où se trouvent indiquées les médailles offertes à Haydn, ou frappées en son honneur.



5. PORTRAIT AU PHYSIONOTRACE DE QUENEDAY

convient de demander la ressemblance d'Haydn. Les meilleures images qu'il ait inspirées ont été défigurées par les estampes qui les ont reproduites, et nous sommes heureux de pouvoir opposer, dans l'illustration de cet article, des originaux dignes de foi aux traductions hâtives ou maladroites qui en ont trop longtemps tenu lieu.

L'iconographie d'Haydn compte à l'heure qu'il est plus de cent cinquante ouvrages ; mais, déduction faite de ces transcriptions infidèles, c'est à peine si une quinzaine mérite l'attention. Du moins, au lieu de représentations amollies et banales qui défigurent le compositeur par une espèce d'affadissement de ses traits et de son expression, on aura sur sa personnalité tant intellectuelle que physique des documents dignes de créance et où sa physionomie se dessine avec la netteté désirable. Il n'en subsiste pas moins entre ces diverses représentations des divergences sensibles ; on remarquera dans la forme du nez, dans la configuration de la bouche, des dissemblances qu'on ne peut imputer aux altérations successives de l'âge. C'est le cas pour toutes les images de l'homme ; vingt artistes assis devant le même modèle en donneront chacun une interprétation différente; le fait a été constaté maintes fois, et c'est par une sorte de moyenne, formée des notations de détail sur lesquelles se sera accordé le plus grand nombre, que nous pourrons évoquer, avec une suffisante vraisemblance, l'homme physique que fut François-Joseph Haydn.



6. Gravure d'après Hardy.

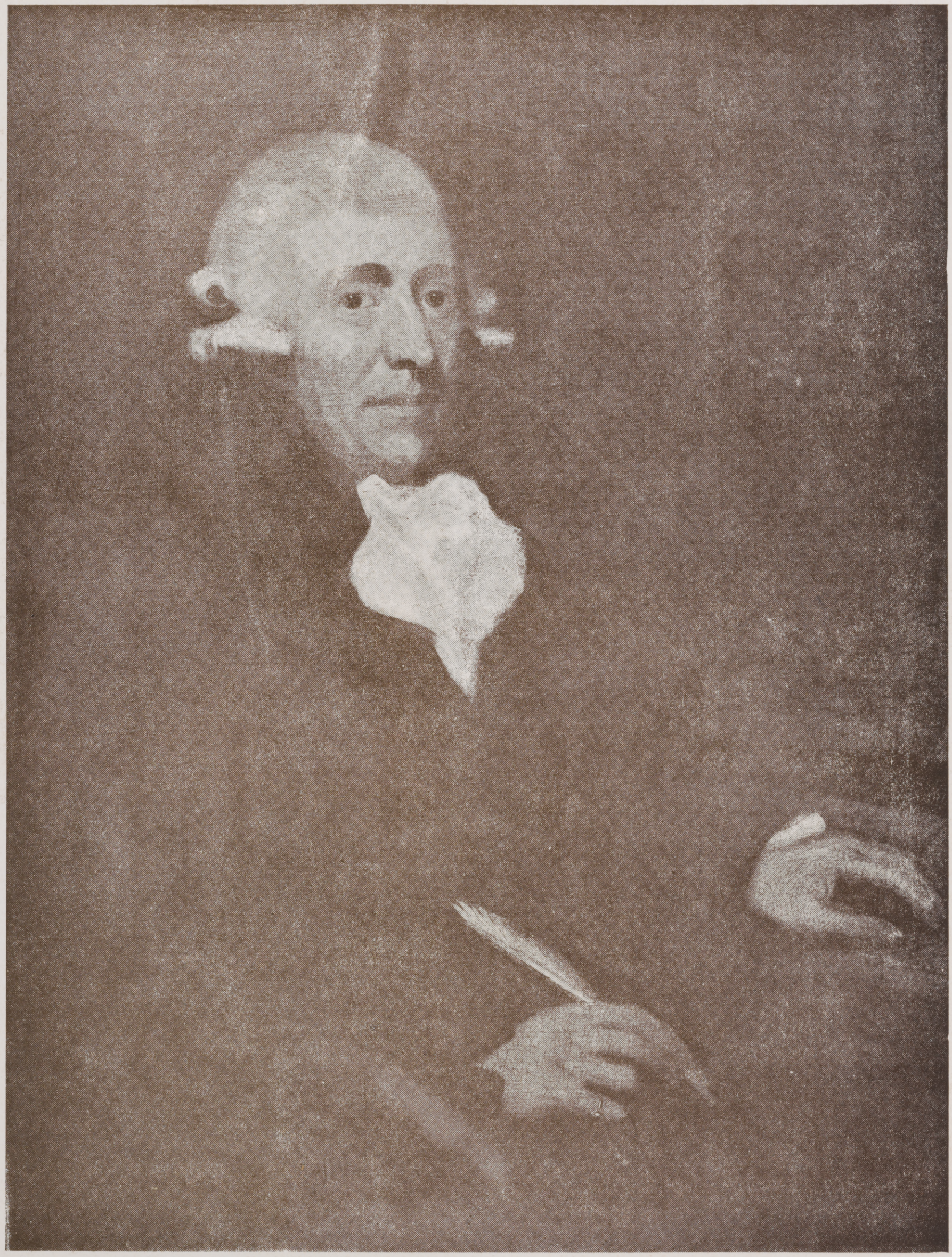
Recueillons d'abord, chez les biographes, quelques particularités qui nous aideront dans ce travail. Haydn avait l'habitude de faire descendre sa perruque très bas sur son front (il ne dut pas toujours l'avoir, car plusieurs de ses portraits le montrent le front nettement dégagé) ; il disait de lui-même " on n'a qu'à me regarder, on verra que je suis bien avec tout le monde " (cette affabilité se constate dans toutes les images du maître) ; le nez d'Haydn était un peu déformé par un polype intérieur, infirmité héritée de sa mère (plusieurs de ses portraitistes et des meilleurs — est-ce dans un désir d'idéalisation ? — ne semblent pas l'avoir aperçue). Il ne se croyait pas beau, et s'étonnait d'avoir plu aux femmes. " Ce n'est cependant pas, disait-il, ma beauté qui les a attirées. " Lavater écrit de lui : " Le regard et le nez sortent de l'ordinaire ; le front aussi est bon, la bouche a quelque chose de bourgeois. " Toutes ces particularités sont rapportées par son principal biographe, Pohl. Une notice publiée en 1810 de Framery, qui tenait ses renseignements de Pleyel, élève d'Haydn, relate qu'il était petit, maigre, fort marqué de la petite vérole, d'une figure commune et qui ne décelait son génie que par le feu qui éclatait dans ses yeux.

Haydn fut toujours très soigné dans sa mise et ne consentit jamais à abandonner les modes de sa jeunesse ; Tomaschek, dans un passage rapporté par



7. PORTRAIT PAR SEEHAS
(Collection du Grand Duc de Mecklembourg-Schwerin)

Vogel, nous décrit ainsi sa tenue, lors d'une visite qu'il fit à Vienne en 1808 : " une perruque poudrée, à boucles latérales, une cravate blanche avec une boucle



8. PORTRAIT ANONYME

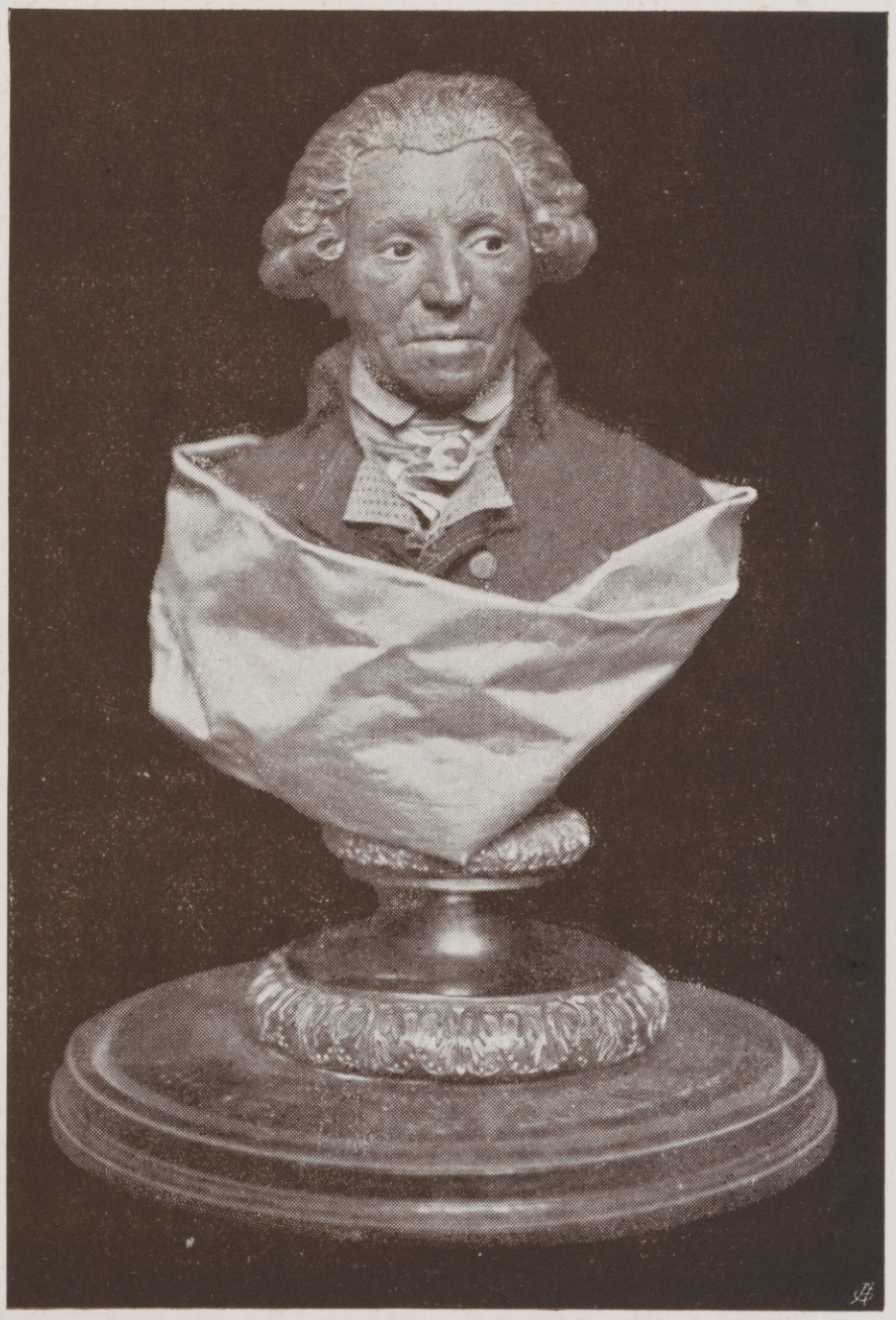
(Conservé à la Royal Society of Musicians *de Londres)*

d'or, un gilet blanc en très belle soie et couvert de broderies d'où sortait un superbe jabot, un habit de cérémonie de drap couleur café, une culotte de soie noire, des bas de soie blanche, des souliers à grande boucle d'argent. Sur le guéridon, près de lui, une paire de gants de peau blancs, à côté de son chapeau ". Telles sont les particularités, peu nombreuses et peu saillantes, que nous ont transmises sur sa personne physique les biographes du maître. Nous n'avons pas cru devoir les passer sous silence, en tant qu'elles pouvaient éclairer, si peu que ce fût, son iconographie.

Arrivons à l'examen de ses portraits. Le premier en date est celui qu'on attribue à Basilius Grundmann (fig. 2) ; il fut sans doute exécuté à la demande du prince Esterhazy — dont l'active sollicitude envers le musicien ne se démentit jamais, sa vie durant — vers 1765, lorsque Haydn avait trente-deux ans. Le tableau (52 × 36 centimètres) est au château patrimonial ; Haydn y est représenté en gilet et habit bleu de ciel, ce dernier avec des torsades d'argent assez lourdes. L'œuvre, d'un modelé fort indigent, a peu d'expression physionomique ; seuls les yeux regardent droit et bien.



9. Buste en cire
(*Collection du Dr Steger*)



10. Buste en cire
(*Collection du Dr Steger*)

Un portrait anonyme d'un mérite plus sérieux, exécuté vers le même temps

et appartenant à la même collection, représente le compositeur, en pied, vêtu de velours, avec un gilet et des bas blancs, la main gauche à la garde de l'épée, la droite passée dans le gilet (fig. 4). Près de lui est un pupitre à musique, un violoncelle et une partition ouverte sont appuyés contre un tabouret. L'artiste



11. CRAYON PAR G. DANCE

tourne la tête de côté, comme pour répondre à un visiteur ; sa physionomie ne manque pas de finesse, non plus que son attitude d'aisance.

Le troisième portrait est peut-être son image la plus connue; peint à l'huile sur bois par Lorenz Guttenbrunn (fig. 3), dans de petites dimensions (24 × 18 cm.), il représente Haydn à son piano, la main droite qui tient une plume, suspendue, l'autre essayant sur les touches l'idée entrevue. Il a été gravé, d'une manière

défectueuse, vers 1792, par Luigi Schiavonetti, dont l'estampe vieillit beaucoup le visage du maître. Cet ouvrage se trouvait en 1898 chez le professeur Karajan, à Grätz.

Un portrait buste en médaillon, peint par J.-E. Mansfeld vers 1781 et gravé par lui-même, pour la Société Artaria, avec des instruments de musique et une figure d'Euterpe en manière d'accessoires, a joui d'une grande publicité et provoqué de nombreuses imitations. Haydn y apparaît le visage plus court, le nez moins arqué que dans les images précédentes, les yeux semblent plus foncés et plus durs. Le même portrait, avec ou sans accessoires, a été également gravé par Jean-Georges Klinger et par J. Newton.

Le médaillon à la gouache exécuté, vers 1784, par Johann Zitterer, répond mieux à ce que nous savons du musicien (fig. 1). Sa facture en est souple et grasse, l'expression sérieuse, concentrée. C'est un joli morceau, appartenant à Madame Volkmann, de Leipzig, qui a bien voulu le laisser reproduire dans notre revue. Il n'était jusqu'ici connu que par une gravure de J.-J. Neidl, qui l'a complètement défiguré, et où Haydn semble avoir dix ans de plus.



12. Médaillon d'Irwach

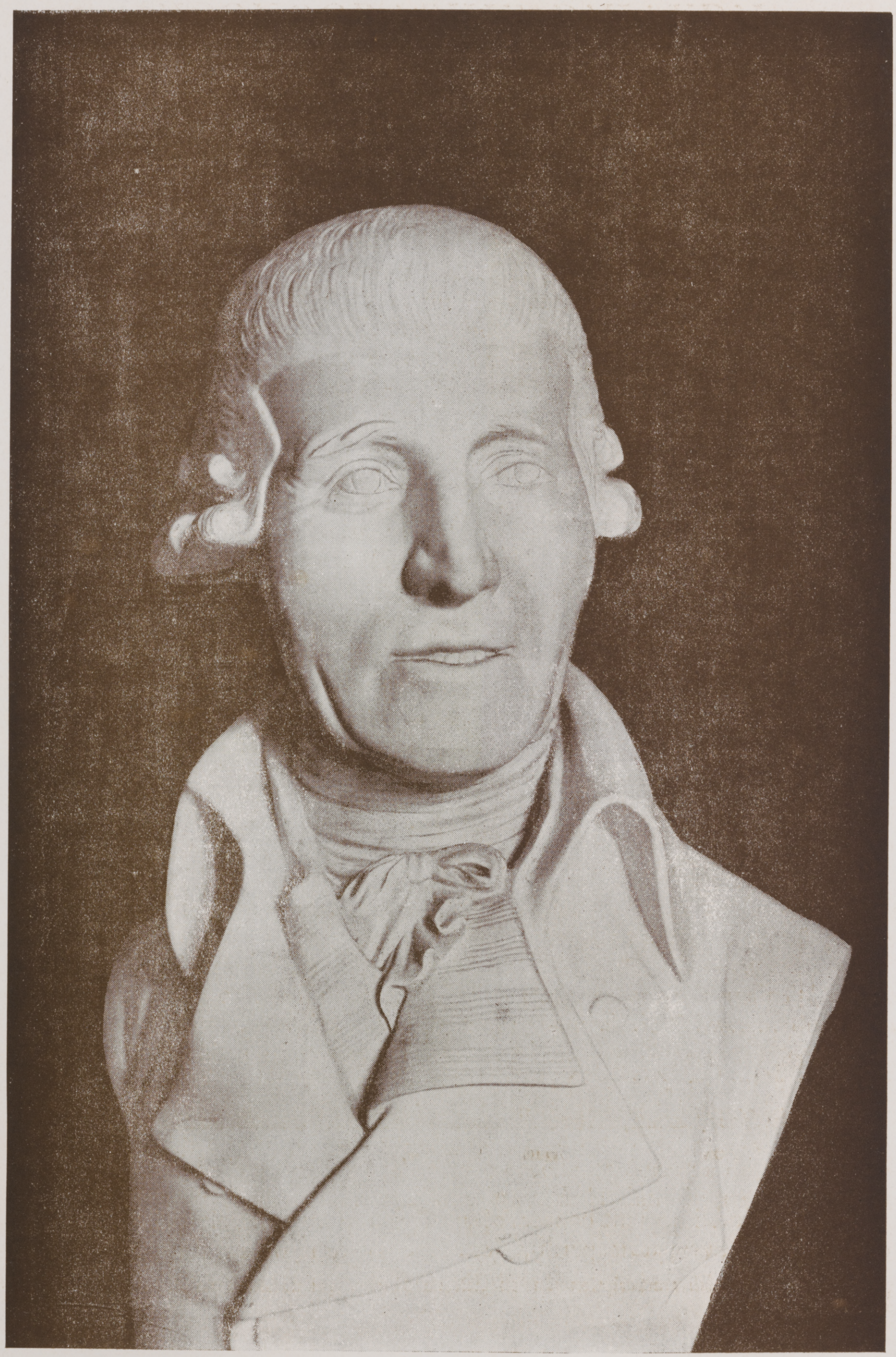
Le portrait qui le suit, dans l'ordre chronologique, est une peinture à l'huile de 60.6 sur 51.2, datant de 1785, par Christian-Ludwig Seehas (fig. 7), qui résida plusieurs années à Vienne. Le front est plus découvert que dans le précédent ouvrage, la saillie des pommettes plus forte, la physionomie plus froide et aussi plus jeune. Haydn porte un habit violet foncé, avec un col de fourrure. Jusqu'en 1792, ce portrait avait été conservé à Ludwigslust, il est aujourd'hui au musée grand-ducal de Schwerin, dont le conservateur a bien voulu en autoriser la reproduction.

Une miniature en couleurs d'après Haydn (fig. 17), exécutée vers 1790, se trouve à la Société des Musikfreunde, de Vienne. Elle a été reproduite plusieurs fois, notamment en tête de l'étude biographique de Pohl.

La Bibliothèque Nationale possède une excellente épreuve de la gravure au pointillé de Bartolozzi, éditée chez Humphrey, à la date du 4 avril 1791, seul souvenir du portrait disparu que fit d'Haydn, lors de sa première saison musicale de Londres, A.-M. Ott, " *peintre du duc d'Orléans.* " Le compositeur est représenté de trois quarts, dans son fauteuil, la plume à la main, réfléchissant, au



13. BUSTE PAR ANTON GRASSI



14. BUSTE PAR ANTON GRASSI

moment de couvrir une portée ; il porte une perruque poudrée en ailes de pigeon, un habit bordé d'un galon, une cravate de linon.



15. PORTRAIT ANONYME
(*Collection du Prince Esterhazy*)

Le même établissement conserve une épreuve du portrait peint et gravé par Hardy [1] ; le tableau paraît perdu, l'estampe porte la date du 13 février 1792 et

[1] La figure 6 est une transcription du portrait de Hardy, qui a donné naissance à une infinité de reproductions.

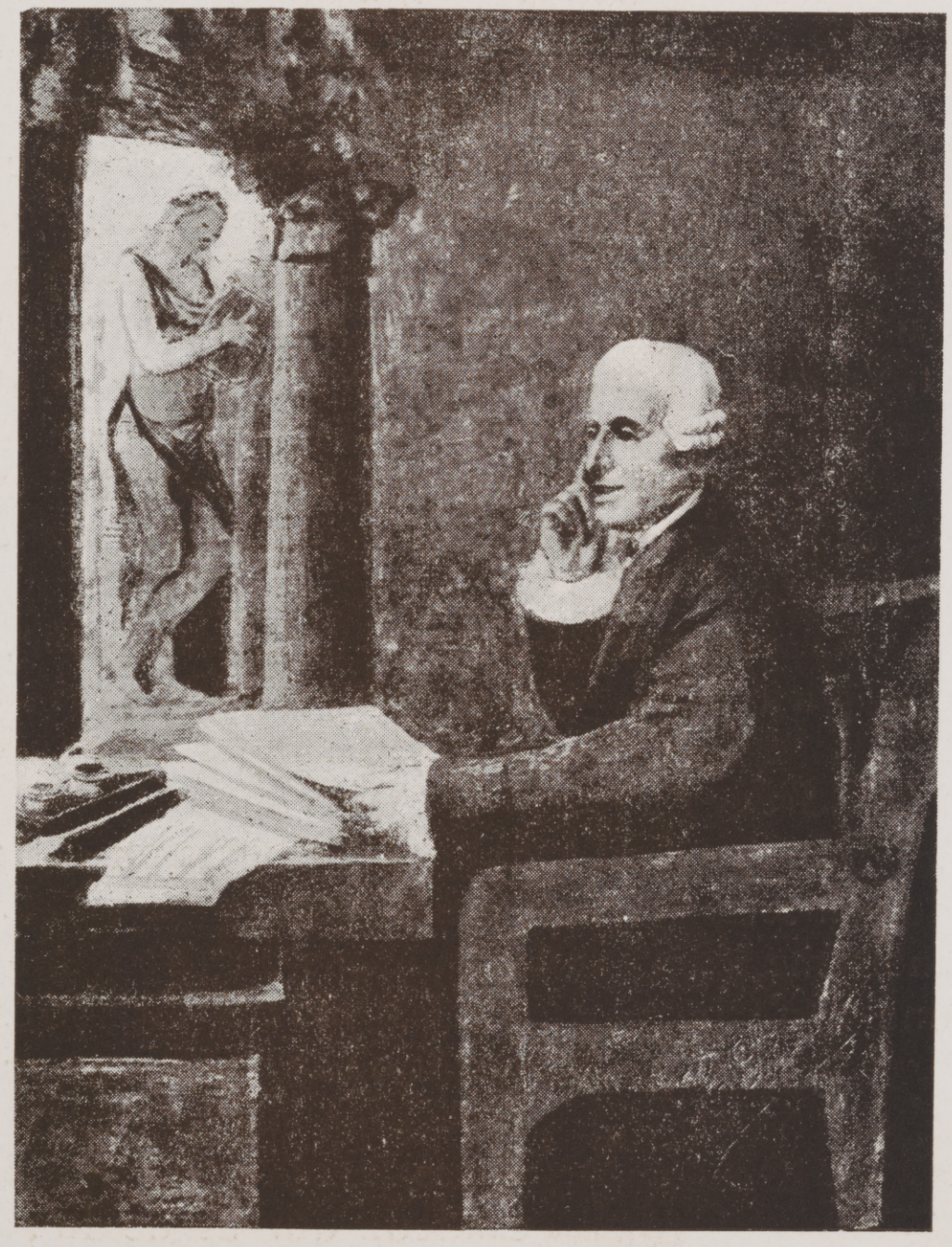
montre Haydn jusqu'à la ceinture, de trois quarts, assis dans un fauteuil et tenant verticalement un carton de la main droite ; la bouche est serrée, l'expression méditative.

Le portrait exécuté peu de temps auparavant, en Décembre 1791, par Hoppner, pour le prince de Galles (140 × 112 cm.) se trouve, avec les autres portraits de même provenance, dans une des résidences royales, à Hampston Court. Le musicien, vu de trois quarts, en buste, y porte un habit foncé au collet remonté et une grosse cravate de mousseline. Un lavis à la sépia de ce portrait, de la main même de Hoppner, se trouve à Berlin et a été souvent reproduit.

Le dessinateur Georges Dance (fig. 11) a fait d'Haydn, à la suite du second et triomphal séjour du maître à Londres, en 1793, un profil au crayon de couleur, tourné vers la droite, qui l'épaissit et le vulgarise singulièrement. Du reste Dance, à la différence de Downman, ne flattait pas ses modèles. Ce dessin, acheté en 1898 par MM. Legatt frères, a été reproduit par Schmidt et par Hadow.

Un dernier portrait anglais, peint par Martin Archer Shee, se serait perdu, d'après Vogel, après avoir figuré en 1885 à l'exposition de musique du South Kensington Museum.

Il résulte de recherches faites par M. Shedlock [1] que le portrait exposé ne représentait pas Haydn. Peut-être la toile de Shee ne serait-elle autre que le portrait conservé à la "Royal Society of Musicians" de Londres, (fig. 8) qui offre, pour le costume et l'expression, des analogies marquées avec le portrait peint par Hoppner, mais qui, au lieu de se terminer au buste, représente Haydn assis dans un fauteuil, la main gauche sur le clavier, la droite tenant la plume, pour fixer l'inspiration qui s'ébauche.



16. Portrait par Neugass
(*Collection du Prince Esterhazy*)

Un pastel, exécuté par Caffé, vers 1795, se trouve à la Bibliothèque de

[1] Je tiens à exprimer ici à notre collègue, M. Shedlock, de Londres, toute ma gratitude pour le zèle avec lequel il nous a aidé dans nos laborieuses recherches sur les portraits anglais d'Haydn.

Peters à Leipzig. Haydn y porte un habit bleu. Cet ouvrage a été longtemps attribué au portraitiste Anton Graff.

A Vienne on conserve un curieux et authentique buste en cire d'Haydn (fig. 9 et 10).

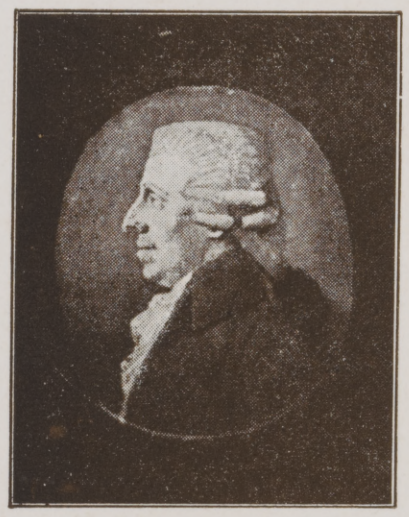
La Bibliothèque Nationale possède une gravure au pointillé, de forme ovale, exécutée par Pfeiffer, d'après un dessin pris sur nature par G. Kininger, pour l'édition des œuvres complètes d'Haydn, publiée en 1800 par Breitkopf et Härtel ; le musicien y est représenté en buste, la tête tournée vers sa gauche, comme pour écouter. Il jugeait lui-même cette effigie un peu raide, c'est plutôt une stylisation exagérée qui la rendrait discutable.

Vient parallèlement le buste très connu et souvent reproduit d'Anton Grassi, exécuté vers 1799 (fig. 13 et 14). Il en existe deux versions : l'une de grand format, en plâtre, se trouve chez le prince Esterhazy et aux Musikfreunde de Vienne, l'autre de petit format, est exécutée en porcelaine viennoise et se trouve dans le commerce. Les stigmates de l'âge y sont trés marqués, mais l'œil est vif et enjoué, la bouche entr'ouverte respire. La facture des cheveux et du vêtement est, par malheur sommaire et lourde.

Le portrait dessiné en physionotrace par Quenedey, (fig. 5) contemporain de ce buste, en offre exactement la silhouette de profil, et le graveur a dû y recourir.

Haydn conservait chez lui, sous globe, un autre buste, d'auteur inconnu, en cire, garni de cheveux et vêtu d'effets provenant du musicien. Il fut recueilli dans la famille de l'éditeur T. Haslinger et figure actuellement dans la collection des Musikfreunde.

Un portrait peint par Neugass en 1801 (210 × 175) est conservé au château du prince Esterhazy, à Kismarton (fig. 16). La même collection renferme un pastel anonyme, (fig. 15) des environs de 1802, qui malgré sa facture assez grosse, produit une forte impression ; les yeux à l'iris très clair, semblent regarder avec une attention sympathique, la bouche se contracte, les maxillaires et le menton offrent cette forte saillie qui caractérise le buste de Grassi. Nulle image d'Haydn n'exprime mieux l'espèce de candeur qui fit de lui, pendant toute sa vie, un être aussi dépendant et irresponsable qu'un enfant.



17. Miniature en couleur (*Collection des Musikfreunde*)

Un médaillon en cire de profil à droite, exécuté par Irwach, vers 1803, a été gravé par D. Weiss en 1810 (fig. 12). Le compositeur y apparaît marqué des plis de son âge, la bouche entr'ouverte comme par une respiration difficile. C'est la dernière image que nous possédons de lui. Elle figure en tête de sa biographie par Carpani, édition de 1823.

Parmi les ouvrages disparus qui représentaient le maître, M. von Hase, dans l'ouvrage qui a pour titre : " J. Haydn und Breitkopf & Haertel ", mentionne un portrait à l'huile qu'aurait peint sur bois Carl-Maria de Weber, à douze ans, en 1799, alors qu'il étudiait avec Michel

Haydn. Les efforts des propriétaires de la fameuse maison d'édition pour le retrouver sont restés infructueux. [1]

La liste qui précède des représentations de Joseph Haydn doit encore s'augmenter des médailles iconiques suivantes :

1° Médaillle envoyée par le Conservatoire de musique à Haydn en l'an X;
2° „ „ par l'Institut de France en 1802 ;
3° „ „ par la Société des Enfants d'Apollon en 1807 ;
4° „ „ par le Concert des Amateurs en 1803 ;
5° „ „ par les Musiciens de l'Opéra ayant exécuté son oratorio de la Création en 1800 ;

6° Un certain nombre de médailles postérieures à la mort du compositeur, dont Andorfer a donné la description.

Nous arrêtons ici cette nomenclature un peu aride, heureux si elle pouvait guider les recherches des amis d'Haydn toujours nombreux, tant que la sincérité du sentiment, la fraîcheur de l'inspiration, l'élégance et la finesse du métier resteront des titres à l'admiration des hommes. [2]

HENRY MARCEL,
Administrateur général de la Bibliothèque Nationale.



[1] La même maison a publié dans un des récents volumes de la grande édition Haydn, un portrait dont l'original se trouve chez M. le conseiller Wach, et dont il ne nous a pas été possible de nous procurer une reproduction directe.

[2] Nous ne voudrions pas terminer cette étude sans remercier tous ceux qui nous ont permis de l'établir, et en particulier S. A. le prince Esterhazy, et son très aimable archiviste M. Merény.



Frontispice de la méthode de Demar.

UNE SONATE OUBLIÉE DE JOSEPH HAYDN

Nous avons trouvé par hasard, sur les quais, un ouvrage dont le titre n'avait rien de particulièrement attrayant, mais qui nous a séduit surtout par les deux curieuses gravures qui servaient à l'orner. L'ouvrage était intitulé : *Grande Méthode en trois parties pour le forte-piano,... dédiée à S. A. R. Monseigneur l'Archiduc Ferdinand,... grand duc de Wurtzbourg*, par Sébastien Demar. Aucune mention de la date, au bas de ce titre : mais les allusions répétées de l'auteur à la " récente " victoire d'Austerlitz permettent d'affirmer à coup sûr que la *Méthode* a du paraître vers 1806. Elle a été publiée chez l'auteur lui-même, à Orléans, où Sébastien Demar [1] était " professeur de piano-forte, d'harmonie, et de composition, dans le pensionnat

[1] La Bibliothèque Nationale possède un certain nombre d'œuvres de S. Demar : des méthodes de violon, de clarinette, de flageolet ; des airs pour deux flageolets ; des duos pour deux violons ; des concertos pour cor. Enfin trois symphonies de Joseph Demar, frère de Sébastien.

de Mme Robillard : " ce qui n'empêchait pas Sébastien Demar d'apprendre lui-même à ses lecteurs qu'il était d'origine allemande, né et élevé à Wurtzbourg, où son frère, Joseph Demar, continuait à exercer les fonctions de " musicien de la cour. " Et quant aux gravures qui nous ont décidé à faire l'acquisition de son livre, l'une, autour du titre, figure un imposant portique surmonté de l'écusson de l'archiduc Ferdinand, avec un charmant petit piano au-dessous de l'inscription susdite, tandis que la seconde, placée en tête du chapitre qui étudie la *Position du Corps*, représente une aimable jeune femme, — peut-être l'une des pensionnaires de Mme Robillard, — qui, en toilette de bal et les cheveux au vent, déchiffre une Sonate sur le même piano, mais transporté, maintenant, dans une vaste clairière, au milieu d'un bois.

Ces préceptes méritent aujourd'hui même encore d'être cités et transcrits en entier :

Aussitôt que l'Elève est suffisamment instruit des principes, on peut commencer à lui indiquer la position que le corps et la main doivent prendre et conserver. Ce point est d'une si haute importance, et il est si constant que, de la bonne ou mauvaise position des mains dépendent les succès, ou la non-réussite de l'élève, que je m'exposerai plutôt à encourir le reproche d'être trop diffus, que d'omettre la plus légère particularité relative à se sujet.

On doit être assis de manière à ce que les coudes soient à la hauteur du clavier, et le corps à peu près à un pied de distance de l'instrument, afin que les mains puissent passer aisément de droite à gauche, de gauche à droite, et même se croiser sans que le corps y oppose aucun obstacle.

Il faut placer les mains au-dessus des touches, les doigts doivent être pliés aux premières phalanges, et légèrement recourbés aux secondes, de sorte que la main soit agréablement arrondie ; elle ne doit pencher ni à droite ni à gauche, et comme elle est ordinairement portée à fléchir du petit doigt, il faut veiller soigneusement à la soutenir de ce côte.

Le Pouce sera un peu recourbé et ne s'écartera pas de plus de six lignes de l'extrémité de l'Index ; il faut observer que lorsqu'un doigt est placé sur une touche, les quatre autres doivent correspondre aux quatres touches qui avoisinent celle dont on se sert, en toucher la superficie sans néanmoins les enfoncer. Quand on veut les faire résonner, il faut un peu élever le doigt dans la situation où il se trouve, sans l'allonger, et frapper la touche en la faisant tomber perpendiculairement.

Lorsqu'un doigt a frappé une touche, il doit se relever, et la quitter à l'instant qu'un autre doigt frappe une autre touche, à moins que cette première note ne soit liée avec les suivantes, et par conséquent, ne doive résonner en même temps que l'on fait parler les autres.

Le petit doigt est naturellement si faible, qu'il faut user d'adresse pour suppléer à la force qui lui manque ; on doit le recourber un peu lorsqu'on le relève pour quitter une touche ; c'est aussi un moyen de conserver la main dans la position dont j'ai parlé.

Quand même la propreté ne nous ferait pas un devoir de tenir les ongles un peu courts, il faudra recommander à ceux qui touchent le piano, d'avoir cette attention, afin d'éviter le bruit désagréable qu'ils occasionneraient lorsqu'ils attaqueraient les touches avec un peu de force.

L'élève observera sur toutes choses, que, lorsqu'il transporte, soit à droite, soit à gauche, sa main sur le clavier, son avant bras seul doit agir, et la partie comprise depuis l'épaule jusqu'au coude doit rester immobile. J'observerai ici que plusieurs personnes, pour se donner de la grâce, ou sous prétexte de donner de l'expression à leur jeu, élèvent les épaules et les coudes, ou battent la mesure avec la tête ; il faut laisser ces singeries aux gens de mauvais goût et se rappeler toujours que la grâce consiste dans la bonne tenue du corps et dans la souplesse des mouvements ; que l'expression tient à l'âme qui la communique aux doigts, et que ceux-ci, par les différentes modifications du toucher doivent donner à chaque morceau de musique le caractère et l'expression qui lui conviennent.

De telle sorte que nous avons acheté la *Méthode* de Sébastien Demar ; et, tout d'abord, nous avons eu l'agréable surprise de découvrir que cet obscur ouvrage d'il y a cent ans dépassait infiniment toutes nos *méthodes* modernes aussi bien en clarté d'exposition qu'en savante justesse de musicale. Conçue encore sur le modèle, et suivant l'esprit, des incomparables traités de Philippe-Emmanuel Bach, de Quantz, et de Léopold Mozart, la *Méthode* de Demar ne se borne pas à enseigner machinalement la façon de rendre les notes écrites d'un morceau : elle explique à l'élève, tout ensemble, l'enchaînement rationnel des diverses règles et les convenances esthétiques qui les justifient. Après quoi, toujours selon l'habitude ancienne, l'auteur consacre la seconde partie de son livre à " définir ", tour à tour, différents genres de la composition musicale, depuis le canon et la fugue jusqu'à la " Walze " et à la "Cosaque", en ayant soin toujours de joindre à ses définitions des exemples dont les uns, malheureusement trop nombreux, sont empruntés à l'œuvre, abondante et médiocre, de Sébastien Demar lui-même, pendant que d'autres reproduisent des passages des plus fameux musiciens du temps.

Et c'est ainsi que, après avoir résumé les règles de la *sonate*, Demar offre, " à l'usage des jeunes élèves ", trois petites sonates, pouvant servir à la fois d'exemple pratique et de " récréation non difficile. " Les deux premières de ces *Sonatines* portent expressément la mention : " par S. Demar ". Nous en disons seulement qu'elles attestent, chez le digne professeur orléanais, une pauvreté d'invention bien faiblement compensée par maintes réminiscences des sonates de Dussek et de Clémenti. Mais la troisième *Sonatine* nous est offerte comme étant écrite " par G. Haydn " ; et, en effet, il suffit de jeter un coup d'œil sur les trois morceaux de cette *Sonatine*, — un *allegro* en *ut*, un *menuet* avec *trio* mineur, et un nouvel *allegro*, — pour reconnaître infailliblement l'inspiration, le style général, et tous les procédés des premières sonates de clavecin de Joseph Haydn. La coupe extérieure est absolument celle des petites sonates de 1763 et 1766 qui ouvrent le premier volume du receuil édité par M. Hugo Riemann (n°s 1, 3, 4, 5, 6, 7 et 8). Un *allegro* initial avec un petit *développement* suivi d'une *rentrée* abrégée ; un menuet dans le même ton accompagné d'un *second menuet* mineur, et un final ayant à peu près les dimensions du premier *allegro*, avec la même coupe de " morceau de sonate ", mais d'un rythme plus rapide et d'une portée expressive plus superficielle. Sans aucun doute, la *Sonatine* reproduite par S. Demar doit avoir

été composé par Joseph Haydn, et aux environs de l'année 1766, simultanément avec ces sonates naguère exhumées par M. Riemann ; et peut-être n'y a-t-il pas une de ces sonates, qui porte à un si haut degré l'empreinte du génie d'Haydn que, par exemple, le premier menuet ou le final de l'œuvre que nous révèle la *Méthode* du professeur orléanais.

Un détail amusant, d'ailleurs, achève de nous prouver l'authenticité, comme aussi l'ancienneté, de cette composition aujourd'hui oubliée. Le second menuet, en *ut mineur*, ne porte à la clef que deux bémols, suivant le vieil usage ; et Demar, tout en reproduisant fidélement cette façon d'écrire, nouvelle pour lui, note ingénûment que " ce menuet est marqué par l'auteur avec deux bémols, pour contrarier l'élève ". En réalité, l'auteur a " marqué son morceau avec deux bémols " parce qu'il l'a écrit à un moment de sa vie, où telle était encore l'habitude des musiciens + ; et tout porte à croire que, pareillement, dans les morceaux publiés par M. Riemann, le ton de *mi bémol* ++ ou celui d'*ut mineur* ne sont encore désignés que par deux bémols.

En tout cas, voici certainement une sonate d'Haydn qui ne figure dans aucun des recueils de son œuvre de piano ! Et comme d'autre part, le style de l' " écriture " exclut l'hypothèse d'une transcription au piano de morceaux composés d'abord pour d'autres instruments, force nous est d'admettre qu'il s'agit bien là d'une véritable Sonate, dont Sébastien Démar se sera procuré la copie, sans doute, pendant ses lointaines années de jeunesse vécues en Allemagne. Aussi nous a-t-il paru que cette petite découverte méritait d'être signalée, en ce moment surtout où l'on s'occupe à receuillir l'innombrable quantité de compositions inédites ou oubliées du vénérable maître d'Esterhazy.

T. DE WYZEWA et G. DE SAINT-FOIX.

+ En Allemagne et en Italie du moins : car en France, Rameau, dans ses Livres de pièces de clavecin, met l'armure de Tons mineurs conforme à ce que l'on fait actuellement.

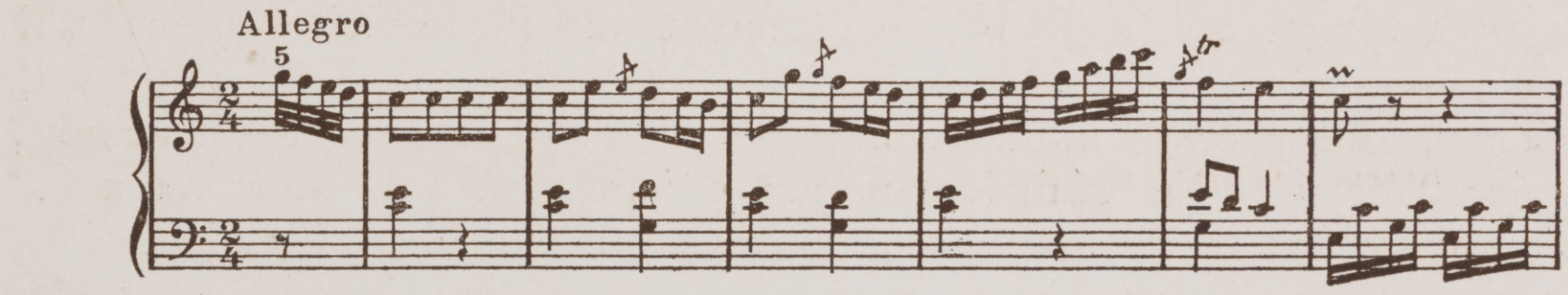
++ Je ne crois pas que jamais mi♭ majeur ait été noté avec 2 ♭. Le mien note dans mon intégrité la clef de la♭ majeur est écrite par ces 3 ♭ comme dans le relatif mineur, ou, devant les notes de la gamme de la♭ majeur alternativement 4 ou 6 ♭ —

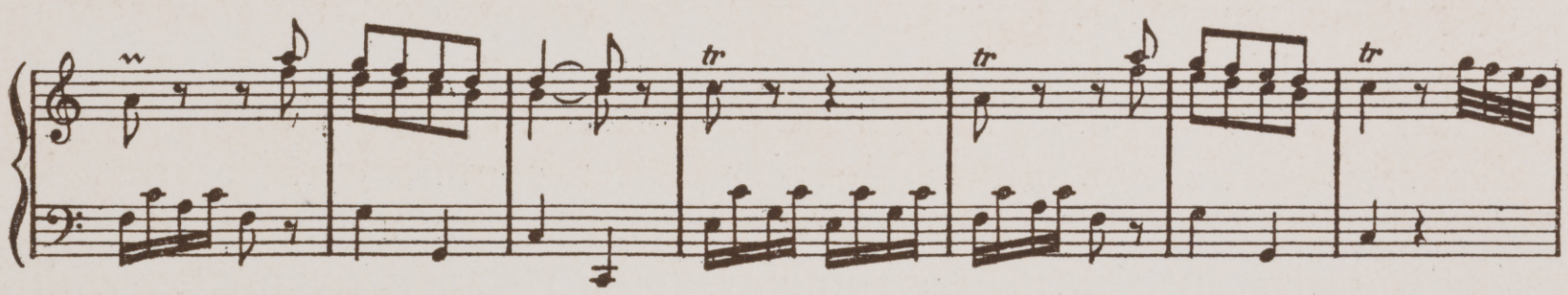
SONATINE

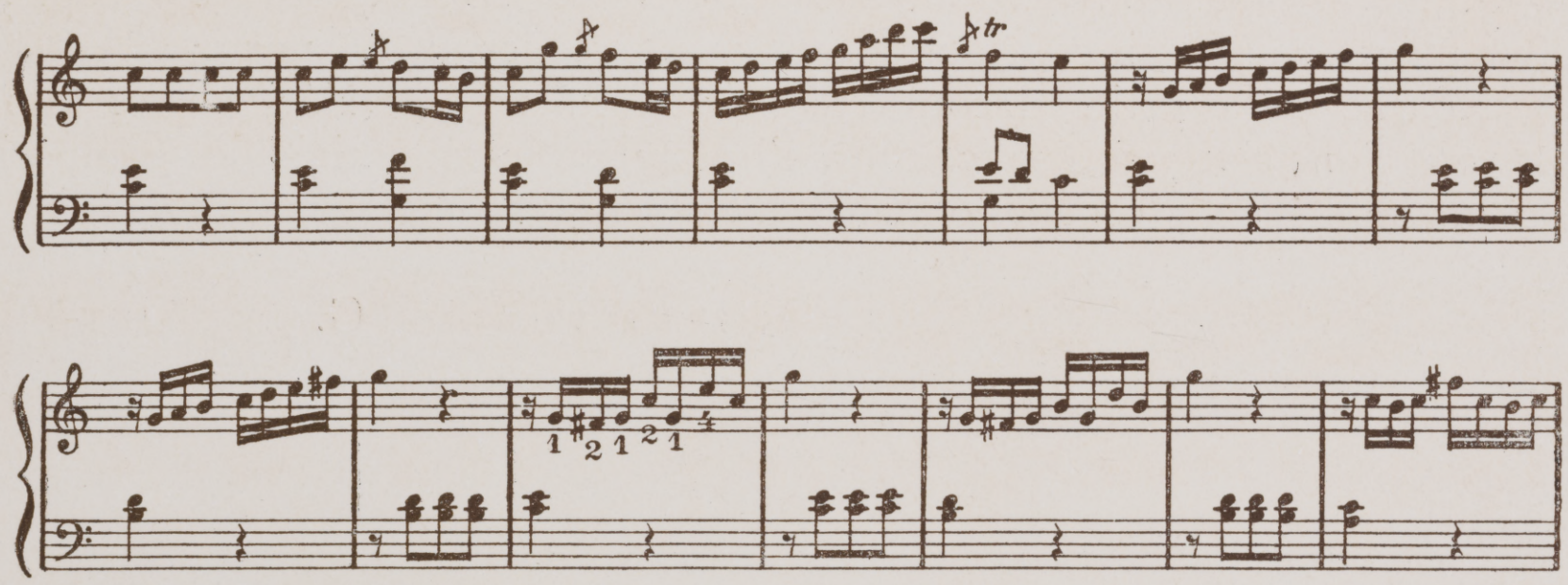
PAR

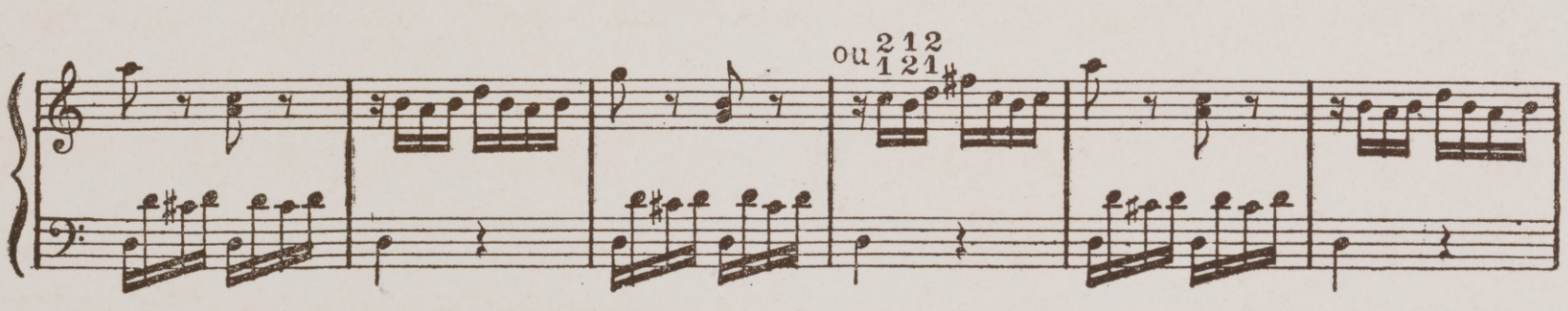
G. HAYDN

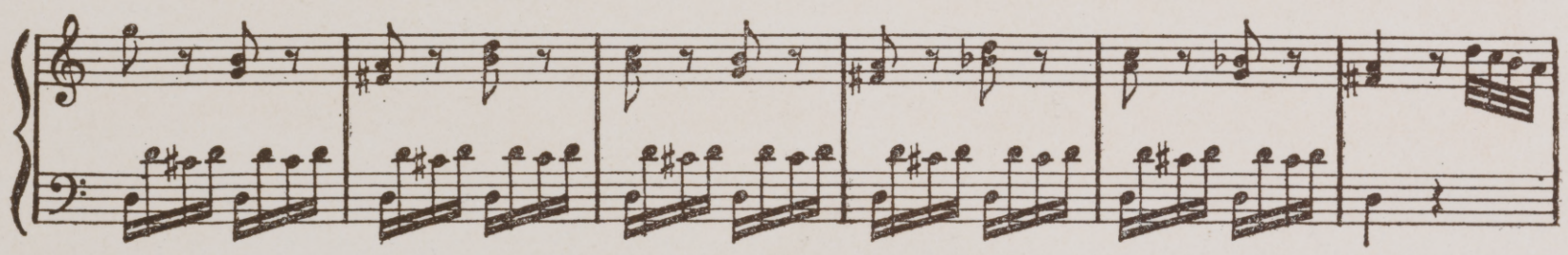
(Extrait de la méthode de Demar p. 133.)

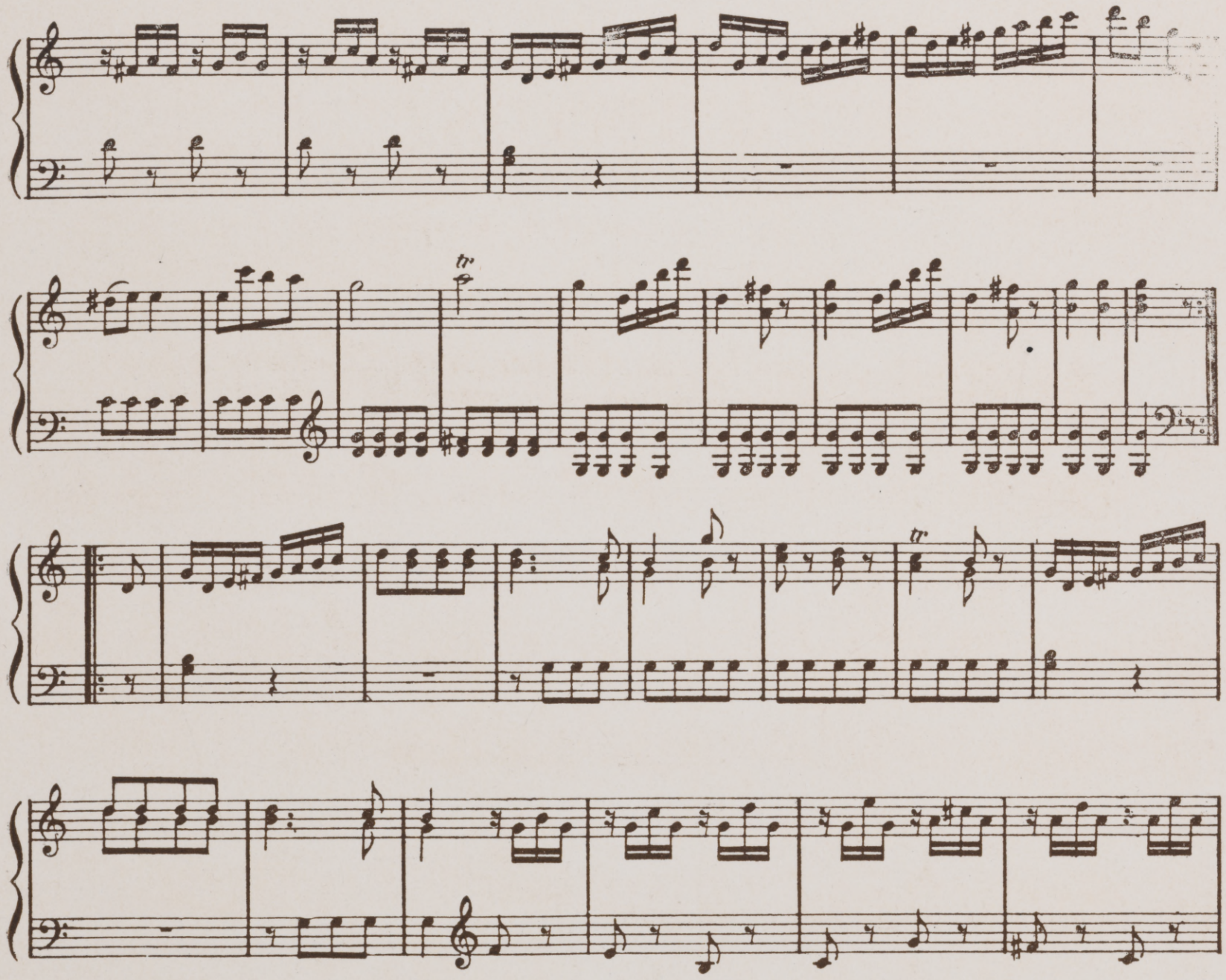


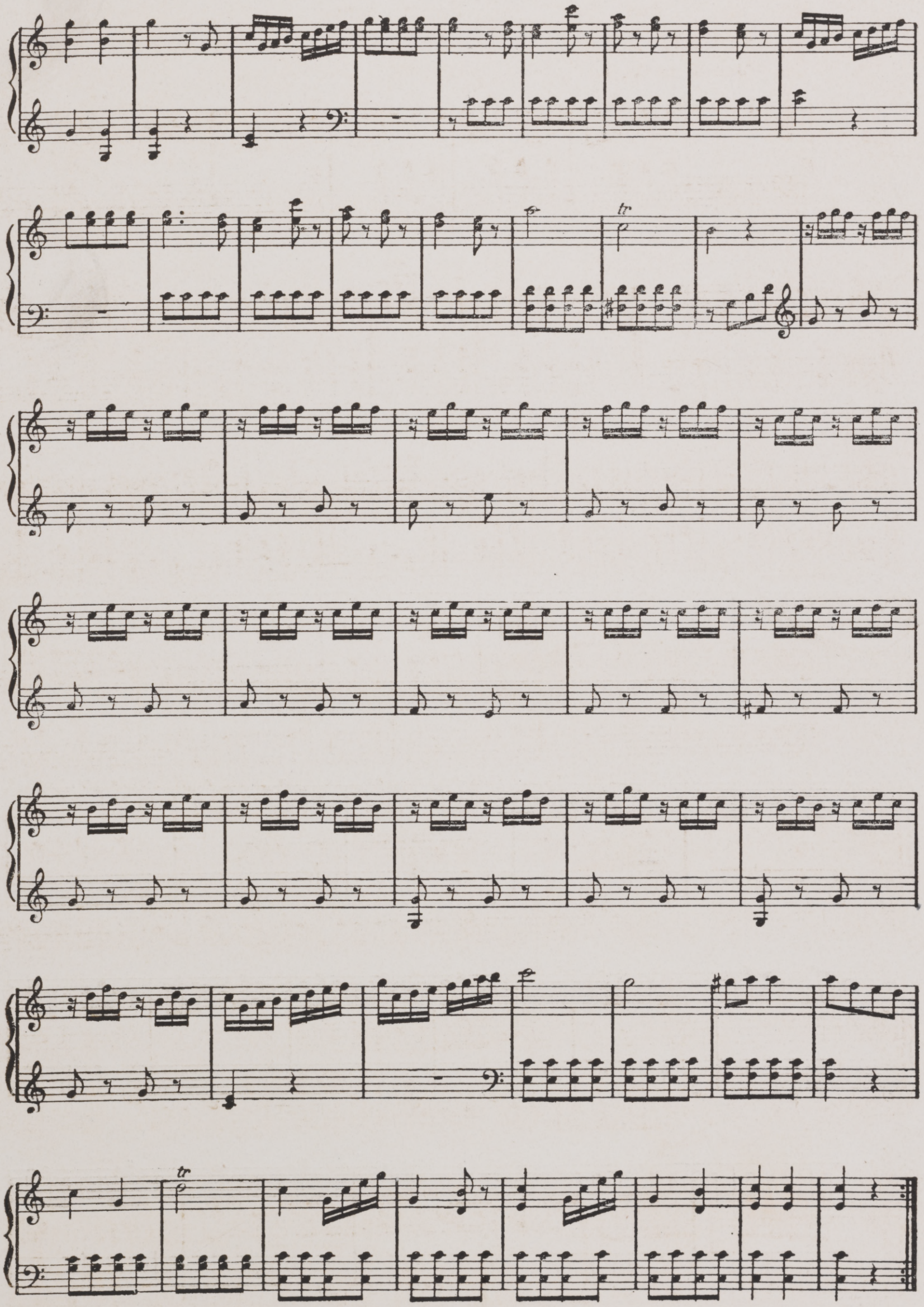












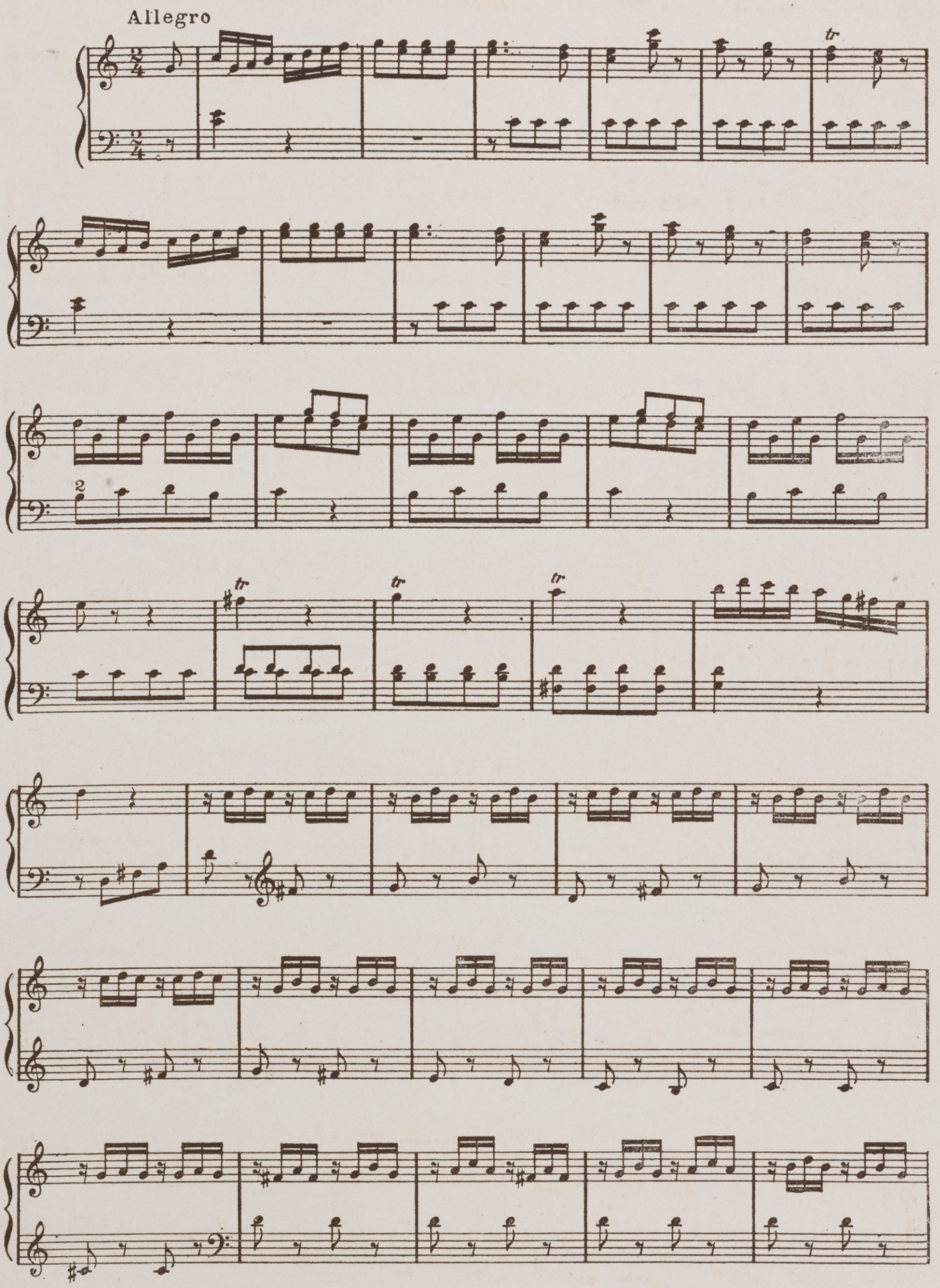
MINUETTO

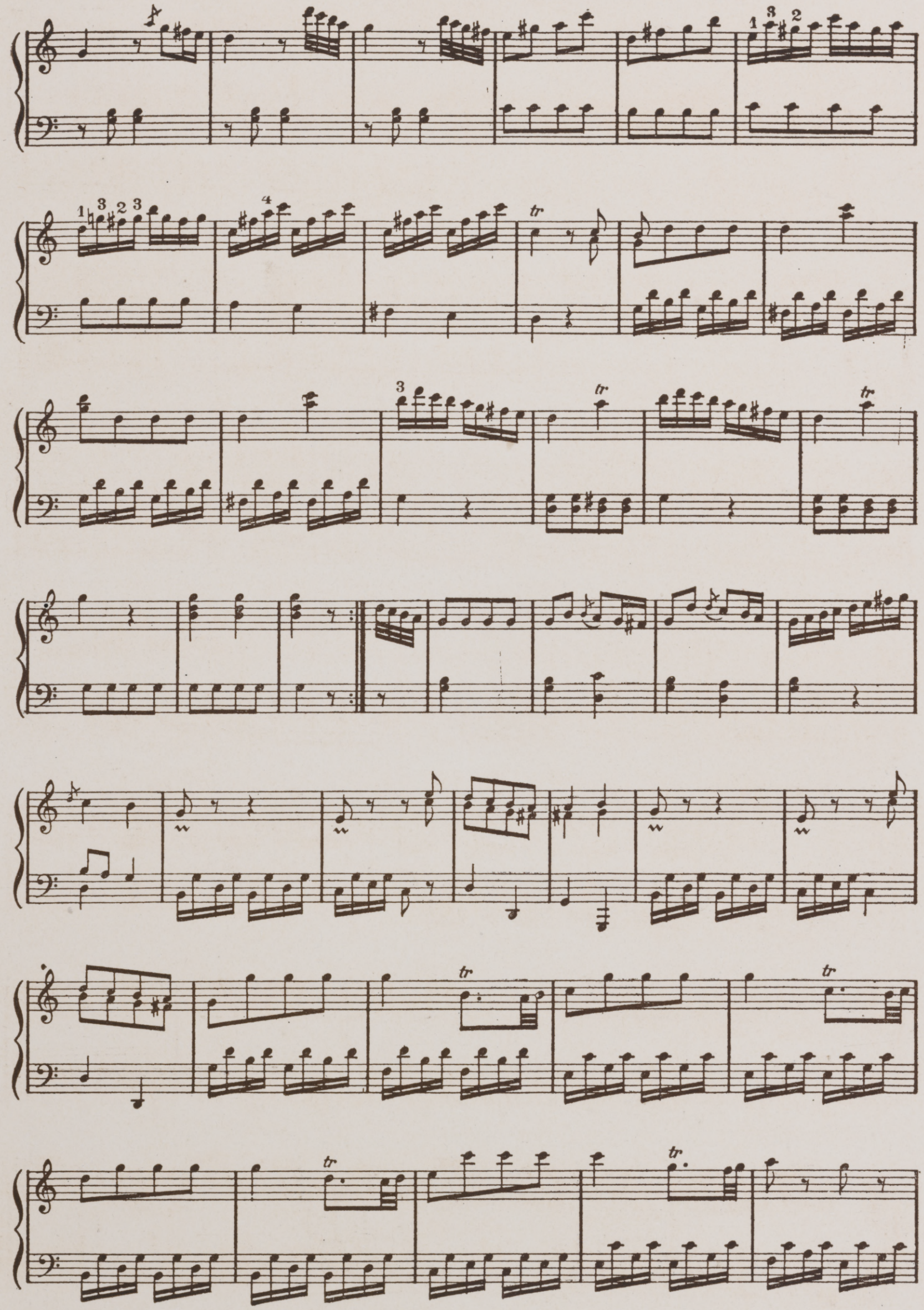
Mouvt de Walze

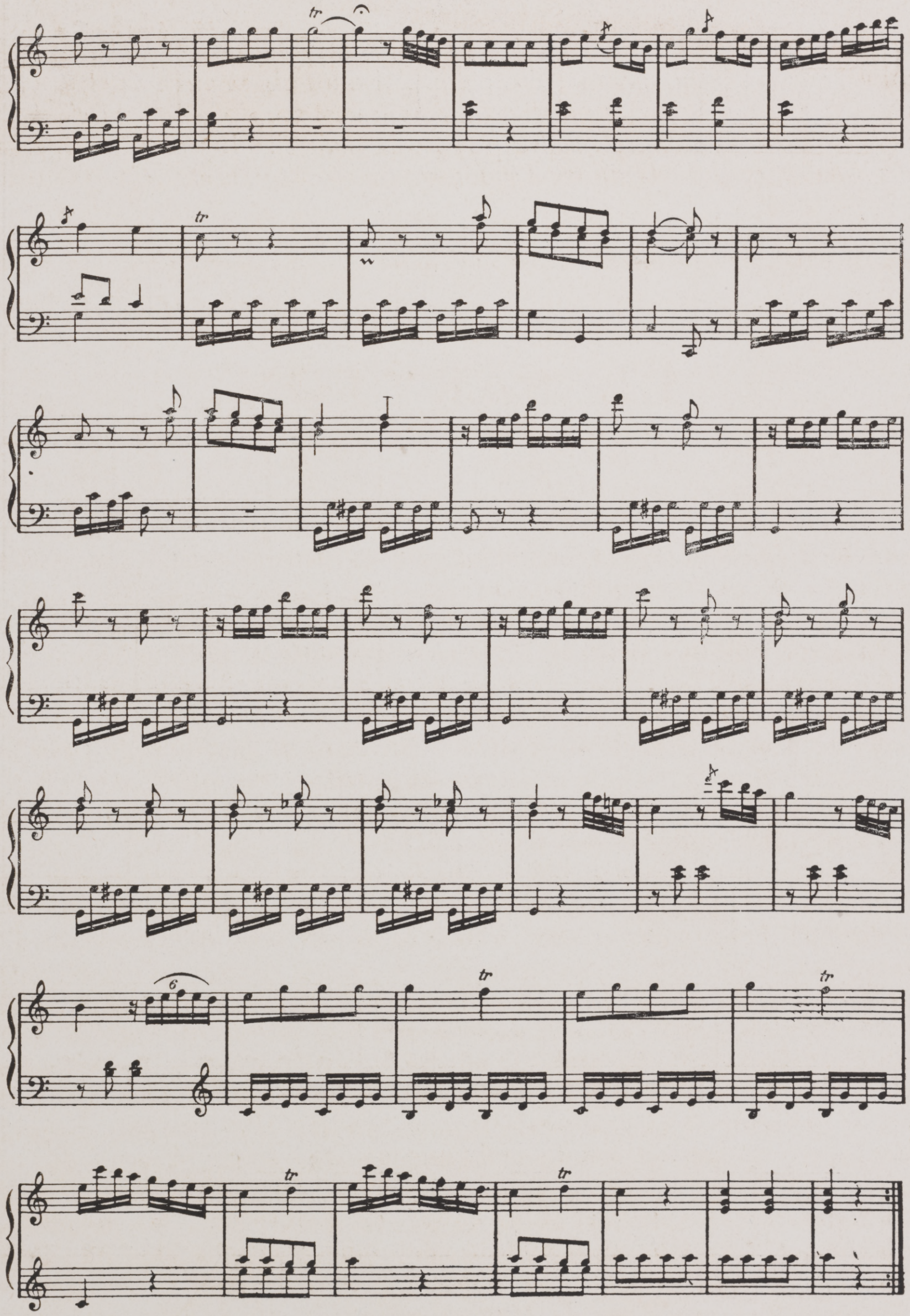
TRIO

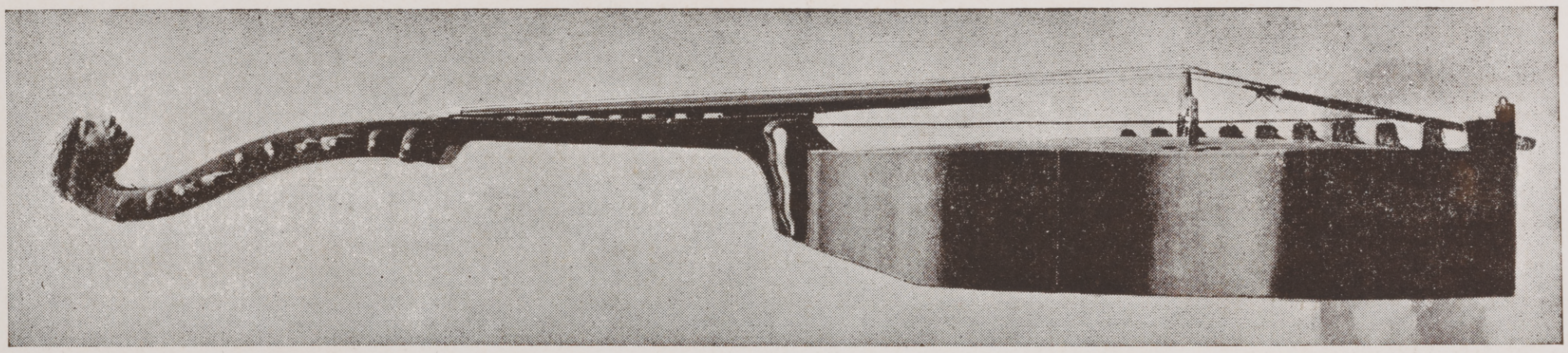
Ce Trio est marqué par l'auteur avec deux bémols pour contrarier l'élève

Minuetto D.C.


Allegro







BARYTON DU PRINCE ESTERHAZY *(Collection de Kismarton)*

LE BARYTON
DU PRINCE ESTERHAZY

Les biographes d'Haydn racontent que ce dernier écrivit spécialement à l'intention du prince Nicolas Esterhazy un grand nombre de compositions pour le *baryton*, dont le prince était amateur passionné, et qu'il maniait assez habilement.

Si nous cherchons à satisfaire sommairement notre curiosité à l'égard de cette sorte de viole aujourd'hui disparue, nous apprenons qu'elle fut d'un usage restreint, et ne jouit guère qu'en Allemagne d'une certaine faveur au cours du 18me siècle. De là, à voir dans le baryton un bizarre instrument de fantaisie, et à plaindre le grand musicien d'avoir dû produire, afin de satisfaire son noble protecteur, des œuvres indignes de son génie, il n'y aurait qu'un pas pour celui qui ignorerait quel esprit anima autrefois le monde musical.

Les siècles passés virent naître de nombreuses familles d'instruments maintenant réduits au silence dans les vitrines des collections publiques ou privées, et tombés au rang d'objets de curiosité. Personne ne sait plus leurs noms, si ce n'est quelques rares initiés. Ces instruments d'une variété presqu'infinie, répondaient aux goûts d'un temps où les préjugés différaient des nôtres, où l'uniforme artistique n'était pas de rigueur, où l'on était ennemi du fracas et gourmet en fait de sonorités, où l'on aimait pour elle-même la musique dont l'objectif était encore pur de toute préoccupation philosophique. Tous, aussi bien les spécimens exceptionnels créés sur la demande de quelques-uns, que les modèles plus courants destinés à la pluralité, étaient également bien accueillis par le compositeur, heureux de trouver des éléments multiples d'expression et de couleur. Ils constituaient la musique d'alors conjointement avec les notes qu'ils réalisèrent, avec les pensées qu'ils représentèrent, et formaient avec elles un tout indissoluble, si bien que préférer, par exemple, le piano moderne au claveçin, quand il s'agit de Couperin, serait placer la traduction au-dessus de l'œuvre originale.

Rubinstein, qui exprima des idées saines sur son art, écrivit la phrase suivante :

" Je pense que de tout temps il y a eu des instruments possédant des effets particuliers de couleur et de sonorité, que nous ne trouvons plus sur les instruments d'aujourd'hui. Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors, et qu'elles devaient en recevoir l'expression complète, je pense que ces œuvres perdent plutôt à être jouées sur des instruments d'à présent. "

Un regard jeté sur ce passé offre mieux que le seul intérêt rétrospectif, à l'heure où les musiciens obéissant à la loi du changement sinon du progrès en art, se sentant impuissants à ajouter quoi que ce soit à l'édifice sonore qu'ils mirent si longtemps à parachever, l'abandonnent pour en construire un autre, d'une architecture différente, et dans ce but reprennent les modes antiques, dérobent une à une les cordes à la lyre grecque et au Kin Chinois, tant de fois séculaires, et vont dans les musées, pour y chercher des sonorités nouvelles parmi les instruments d'un autre âge.

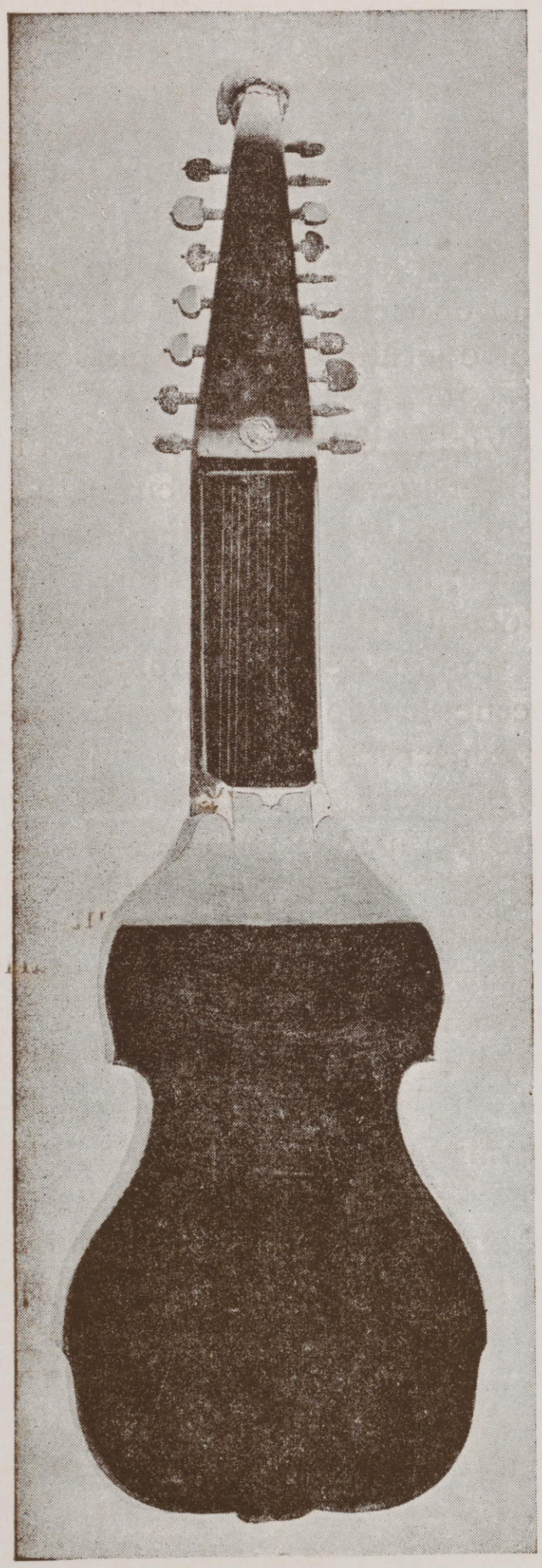
Le baryton appartient à cette catégorie d'instruments à archet, munis de cordes supplémentaires en métal, laiton plus particulièrement, destinées à vibrer d'elles-mêmes sympathiquement avec celles ébranlées par l'archet, pour renforcer le son et lui donner un timbre particulier. Ces instruments portent, si l'on peut dire, le prénom "*d'amour*" accolé à leur nom patronymique. L'étymologie de cette dénomination est d'autant plus obscure qu'il existe des flûtes, des hautbois, des clarinettes d'amour, sonnant à la tierce inférieure des flûtes, hautbois, clarinettes au ton normal. On peut, pour de plus amples détails, consulter avec fruit la brochure : " La Viole d'Amour, " de M. E. de Bricqueville, dans laquelle notre érudit collègue disserte avec autorité sur ce sujet.

L'invention de ces cordes sympathiques est très ancienne, et même se perd, comme on dit, dans la nuit des temps. M. Villiers Stuart, en étudiant les peintures murales des monuments de l'antique Egypte, a démontré que 1400 ans avant l'ère chrétienne, les Egyptiens montaient de cordes métalliques plusieurs de leurs instruments de musique. (Il ne saurait bien entendu être question d'instruments à archet).

Les grecs connurent la sympathie, puisqu'Adraste, philosophe péripatéticien, a recherché dans ce phénomène le principe de la consonnance. Deux sons, dit-il, consonnent entre eux lorsque l'un est joué sur un instrument à cordes et que l'autre résonne en même temps, en vertu d'une certaine affinité et sympathie naturelles.

Nous avons des documents plus tangibles : dans l'Hindoustan, la *Sârangî*, instrument à archet, connu de toute antiquité, et dont sont issus l'Esrar, le Tâyuç, le Mayurî etc, était munie de cordes sympathiques.

L'emploi de telles cordes ne semble guère se montrer en Europe avant le 17me siècle, et quoiqu'on en ait muni des instruments à cordes pincées et à membranes frappées, on en fit plutôt usage, encore d'une façon restreinte, dans les instruments à archet. Le type le plus connu en est la Viole d'amour, et le plus

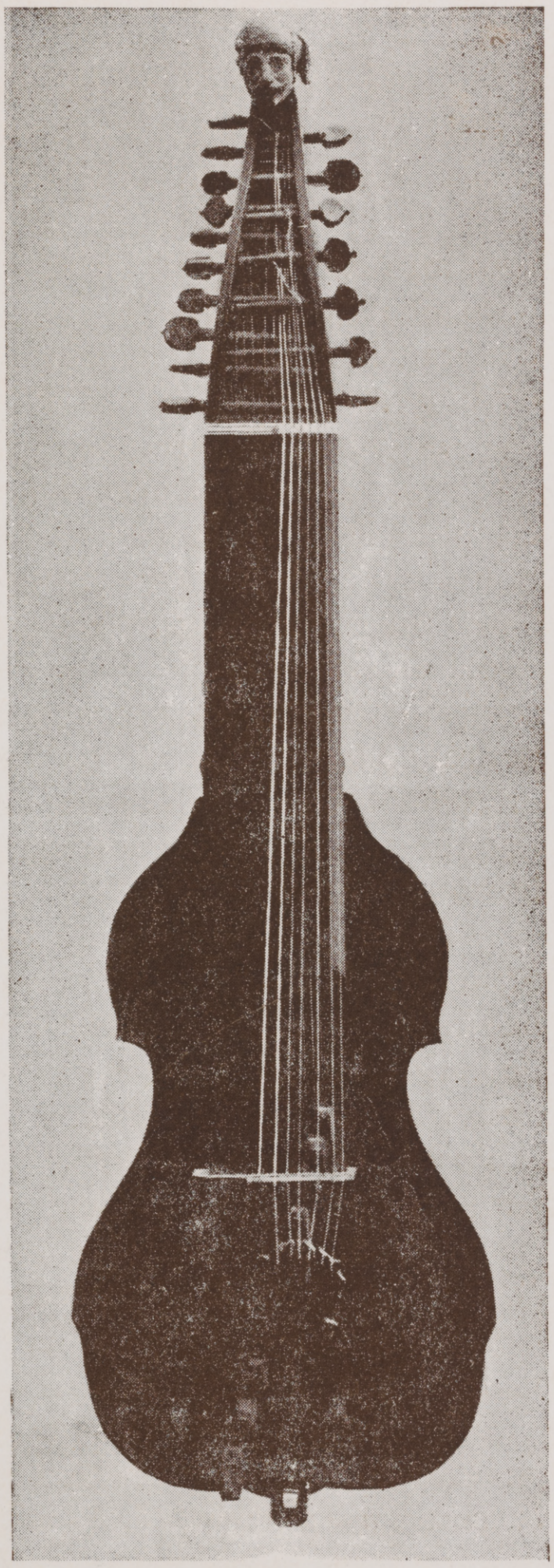


Baryton du Prince Esterhazy.

rare, le Violon de fer, dont l'invention date de 1740 seulement.

Dans son Organographia de 1620, Prœtorius s'émerveille de " cette invention singulière (Sonderbar), qui consiste à ajouter huit cordes métalliques supplémentaires, qui doivent être accordées parfaitement juste avec les cordes supérieures ".

Le père Mersenne, dans un ouvrage paru en 1644, *Cogitata Physico Mathematica*, (chap. de novis instrumentis), dit ceci : " Audio Anglos Violam seu lyram construxisse, quam Jacobus Rex miraretur, quod prœter 6 nervos, alias cordas œneas, pone jugum seu manubrium habeat, quas lœve pollex tangat, ut cum nervis consonent ".



Baryton du Prince Esterhazy.

" J'apprends que les Anglais ont construit une viole ou lyre que le roi Jacques admirait en ce que, outre les six cordes, elle a des cordes d'airain derrière la tête du manche, que le pouce de la main gauche touche afin qu'elles sonnent avec les cordes de boyau ". [1]

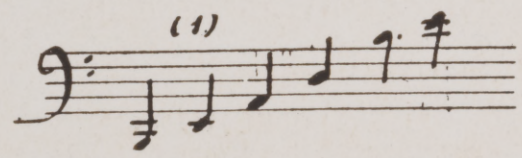
[1] C.F. " L'on dit que le merveilleux Stephelius en est, (de la musique de l'électeur de Brandebourg), qu'il fait plus de miracles sur la viole de gambe qu'homme qui fut jamais, qu'un autre en faict encore davantage sur

Quel était cet instrument ? Doit-on y voir, comme le veulent certains auteurs, la *lyre à archet*, grande viole munie d'un nombre considérable de cordes (jusqu'à 15), et qui porte sur le *côté* en dehors de la touche deux bourdons, placés ainsi pour être pincés par le pouce de la main gauche ? Il est cependant à remarquer que de semblables bourdons se voient déjà sur les violes du 15me siècle peintes par Raphaël et ses contemporains. De plus, Mersenne spécifie que les cordes de boyau sont au nombre de six, et que les cordes métalliques sont placées derrière (pone) le manche, et non sur le côté. Sa description ne répond en rien à celle de la lyre. S'agirait-il alors de l'instrument qui fait l'objet de notre étude ? Nous pourrons en juger.

Baryton, Bariton, Pariton, Paraton, Barydon, Viola di Bordone, Viola di Fagotto, sont différents noms pour désigner un seul et même instrument. Une étymologie au sujet de laquelle il y a lieu d'être prudent, veut que cette dénomination vienne du *pardon* accordé à celui qui l'inventa alors qu'il était en prison : Viole du Pardon serait le nom primitif, et les autres des dérivés par corruption. Viola di fagotto doit vouloir indiquer l'analogie du timbre de cette viole avec celui du basson. Il est à remarquer pour ce qui concerne le mot baryton, qu'une petite contrebasse à 5 cordes (N° 1378 Musée du conservatoire de Bruxelles), provenant de l'ancienne collection du comte Piétro Correr de Venise, est renseignée sur le catalogue de la collection Correr de cette façon : Terzino di contrabasso o baritono.

Quoi qu'il en soit, le baryton est une basse de viole montée de six ou sept cordes de boyau, et d'un certain nombre de cordes harmoniques en métal. Le nombre de ces dernières a beaucoup varié. D'abord de sept, il s'est accrû peu à peu. En général elles furent accordées diatoniquement, jusqu'au jour où Lidl, un des virtuoses de la Chapelle du prince Nicolas Esterhazy les accorda par demi-tons, et porta leur nombre à 27. Franz son collègue, se servait dans ses concerts, d'un baryton muni de 23 cordes métalliques.

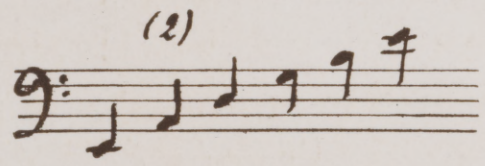
Les auteurs sont en contradiction au sujet de l'accord de ces cordes. Les uns disent que la gradation va vers l'aigu, en commençant par le la, sans nous dire lequel, les autres, en commençant par le mi unisson de la corde la plus grave des violes à 6 cordes. Nous verrons que ces données peuvent être possibles, et beaucoup d'autres encore, l'accord n'ayant rien d'absolu et se règlant suivant les besoins de l'exécution. Quant aux cordes de boyau, Vidal (Les instruments à archet), indique l'accord suivant : (1)



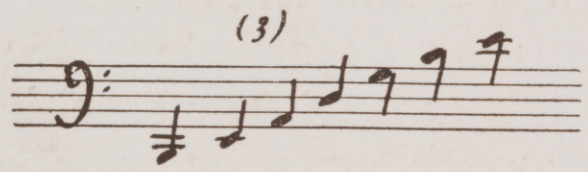
M. Mahillon (catal. musée conserv. Bruxelles) le contredit en donnant pour raison que l'intervalle de sixte qui se voit entre la 2me et la 3me corde est sans

la viole garnie au derrière du manche et ailleurs, de chordes d'airain... (Lettre de Chr. Huygens à Mersenne 26 novembre 1646.)

exemple dans l'accord des instruments à manche. Ceux de la famille des violes s'accordaient anciennement comme la guitare, par une série de quartes interrompues par une seule tierce majeure. Selon lui l'accord de la Viola di bordone était probablement : (2 et 3)

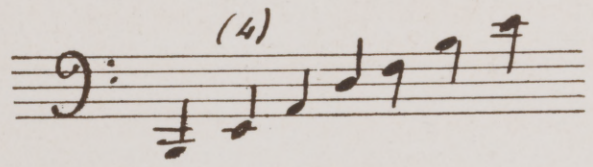


BARYTON A 6 CORDES.

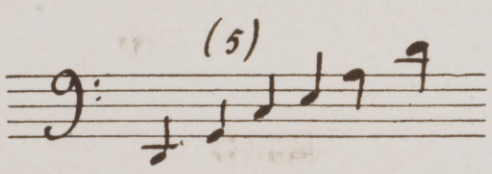


BARYTON A 7 CORDES.

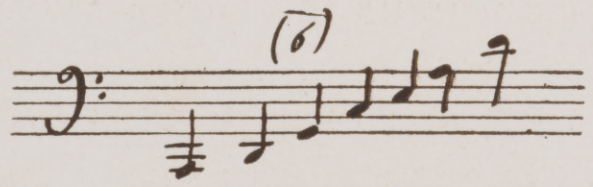
Enfin nous trouvons dans Carl Engel l'accord suivant : (4)



Il faut constater qu'aucun des accords précités ne concorde avec ceux dont on se servait à l'époque pour les instruments du même genre. Or, dans un livre publiée en 1740, le Musik-Saal de Mayer, il est dit que le baryton s'accordait comme la viola di gamba, dont voici l'accord qui fut le plus usité en Italie, en France, ainsi qu'en Allemagne : (5 et 6)



BASSE DE VIOLE A 6 CORDES.



BASSE DE VIOLE A 7 CORDES.

Pour ma part, j'ai la conviction que les joueurs de baryton ont usé, surtout dans le solo, tant à l'égard des cordes de boyau que des cordes métalliques, de cette liberté d'accordature courante autrefois, qui donnait tant de facilité au jeu et de variété au timbre, et dont l'emploi se continua même avec les instruments définitifs du quatuor. Paganini en fit usage et l'on sait avec quel prestige ; après lui on en trouve les dernières traces chez Baillot, Vieuxtemps et leurs contemporains.

Examinons maintenant les détails de l'instrument :

Il a la forme générale d'une basse de viole, avec le dos plat, coupé en sifflet à la partie supérieure. Les cordes de boyau attachées à un cordier reposent sur un chevalet très élevé, placé au-dessus de celui des cordes sympathiques, et vont retrouver leurs chevilles. La touche, d'une largeur proportionnée au nombre de cordes, est située sur le côté droit du manche. Ce dernier serait beaucoup trop large pour pouvoir être utilisé dans sa totalité. Les cordes sympathiques, accrochées à une barre fixée en travers de la table, en biais, ou à une série de tronçons de barre (un par corde), échelonnés dans le même sens, vont rejoindre leurs chevilles, en passant *à découvert*, dans l'intérieur de la poignée du manche, particularité unique dans les instruments à archet. Ces cordes sont protégées du côté de la

touche par une plaque, généralement incrustée d'ébène et d'ivoire. Si nous ajoutons que la table est percée parfois de deux *ff* courtes, doubles, de chaque côté, ailleurs, de deux *ff* simples, mais de longueur normale, et d'une rosace à la partie supérieure, nous aurons décrit le baryton dans ses organes principaux.

Né en Italie ou en Angleterre, suivant que l'on accepte telle ou telle hypothèse, l'instrument, tenant le milieu entre la basse et le ténor, mais pouvant monter plus haut que ce dernier, auquel les écrivains du temps sont unanimes à accorder un timbre agréable et mélancolique, ne fut, ainsi que nous l'avons déjà dit, guère pratiqué qu'en Allemagne. Sur les étiquettes des rares exemplaires conservés dans les musées ou les collections privées, nous ne relevons que des noms allemands.

Le musée du Conservatoire de Paris en possède un remarquable de Norbert Bedler luthier de la Cour de Bavière, Würtzbourg 1723. Ses mesures principales sont :

Longueur totale	1.400	millimètres.
„ de la caisse y compris les bords	0.690	„
Largeur du bas	0.400	„
„ „ milieu	0.250	„
„ „ haut	0.330	„
Hauteur des éclisses en bas	0.133	„
„ „ haut	0.115	„
Longueur des ouïes	0.118	„
„ de la poignée du manche	0.270	„
„ du cheviller	0.400	„

Cette viole est munie de 6 cordes de boyau et de 18 cordes de laiton. Elle a deux ouïes et une toute petite rosace au-dessous de la touche. Cette dernière n'a pas de divisions ou cases.

Au South Kensington Museum de Londres, on voit un beau specimen signé Joachim Thielke, Hambourg 1686.

Au musée de la Société des amis de la musique à Vienne, sont représentés par trois charmants modèles :

Magnus Felden à Vienne (1656).

Heinrich Kramer à Vienne (1714).

Daniel Achatius Stadlmann à Vienne (1732).

Dans les Musikgebaüde à Eisenstadt sont précieusement gardés :

Un exemplaire d'Andreas Stainer [1] à Absom dans le Tyrol (1660) : Le sommet du cheviller est orné de deux têtes finement sculptées, l'une d'un enfant, l'autre d'un homme coiffé du bonnet Tyrolien, puis, l'objet de prédilection, le joyau du prince Nicolas Esterhazy, conservé dans son bel étui de cuir. Il est signé Iwan Joseph Stadlmann, Kaiserl. Kœnig. Hof Lauten ùnd Geigenmacher in Wien 1750. Cet instrument est monté de 10 cordes métalliques et de 7 en boyau. La table est ajourée de deux paires d'*ff* et d'une rosace. La plaque qui recouvre les cordes

[1] C'est le seul instrument connu de ce luthier qu'il ne faut pas confondre avec le célèbre Jacob Stainer.

métalliques du côté du manche est artistement décorée d'incrustations. Le cheviller se termine par une tête d'homme portant moustaches et d'un beau caractère.

Le Musée instrumental de Berlin en possède un de D. A. Stadlmann, qui ressemble beaucoup au précédent. Parmi les spécimens sans noms d'auteur, il faut citer celui du musée du conservatoire de Bruxelles, et celui faisant encore partie



Le Prince N. Esterhazy.

de la collection de la Société des amis de la Musique à Vienne, où par conséquent on en compte quatre. Il est vrai que l'un d'eux est actuellement l'objet d'un échange avec le musée de Stockholm.

Le prince Esterhazy cultivait donc le baryton avec passion, et Haydn, qu'il traita avec sévérité à son entrée en service comme maître de chapelle, sût con-

quérir ses bonnes grâces, en écrivant pour l'instrument favori, une foule de compositions. On les répertoriait avec soin au fur et à mesure, de sorte que la nomenclature complète, à défaut de toutes les œuvres, nous est parvenue intacte :

6 Duos pour 2 barytons (dont 5 de perdus).
12 Sonates pour Baryton et Violoncelle (perdues).
12 Divertissements pour Baryton et Basse.
125 Divertissements pour Baryton alto et Violoncelle.
17 Grandes compositions à plusieurs parties (Cassationstücke).
3 Concertos pour Baryton avec 2 violons et Basse (perdus).
175 Compositions, auxquelles on peut ajouter quelques clavier-divertimenti avec accompagnement de violon et baryton. (L'un d'eux en fa majeur fut édité depuis comme trio avec piano) et en dernier lieu une cantate sur la mort du roi Fréderic le Grand pour chant avec accompagnement de baryton.

Un certain nombre de fragments ainsi que les petites compositions, servirent à Haydn d'esquisses pour des œuvres plus importantes. Parmi les compositions citées plus haut, il en est qui furent éditées intégralement mais le baryton, est remplacé par un autre instrument. Ainsi en 1781 parut chez Artaria op. 31, six divertissements à 8 parties concertantes, où le baryton est remplacé par la flûte.

Les trios qui forment la plus grande partie de la musique pour baryton écrite par Haydn sont construits sur un plan assez uniforme. Ils se divisent en 3 parties dont les mouvements se succèdent généralement comme suit :

1° Allegro moderato, adagio, largo, scherzando, presto.

2° Menuet et trio, plus rarement allegro, adagio ou andante.

3° Allegro, presto, scherzo, presto, et comme rappel de la 2me partie, menuet et trio tempo di minuetto.

Quelques-uns de ces trios dûrent être les préférés du prince, et portent des titres souvent de circonstance : *Pour le rétablissement de la santé du prince* (Dei Clementi) ; *pour son heureux retour* (al tuo arrivo felice) ; l'*alleluyah*, le premier morceau étant tiré d'une mélodie religieuse ; *La veille femme*, parce que dans le trio du menuet l'alto prend un ton particulièrement plaintif, etc.

Les menuets et les finales sont traités avec tous les raffinements de la scolastique alors à la mode : Fugo à 3 sogetti in contrapunto doppio, canone in diapente, minuetto à la zoppa. Une fois dans un trio de menuet se trouve un solo de baryton sans accompagnement.

Vingt-quatre de ces trios, datés de 1770, sont dédiés au prince, et le manuscrit portant la dédicace de la main d'Haydn, est splendidement relié de maroquin rouge. Les 17 grandes compositions à plusieurs parties (Cassationstücke) ne sont pas traitées dans l'architecture classique de la Symphonie. C'est ce que nous appellerions aujourd'hui des " Suites ".

La tonalité de toutes ces compositions est assez restreinte. Sol, ré, la majeurs dominent, puis on trouve parfois ut majeur. Fa majeur figure 3 fois, la mineur et si mineur une seule fois.

Certaines tonalités devaient être d'un emploi difficile sur le baryton, et à ce

propos une anecdote trouve ici sa place. Le prince prétendit un jour à Haydn que la musique de baryton était limitée quant aux tonalités. Haydn se mit à étudier secrètement l'instrument, et consacra très probablement à cette étude le second semestre de l'année 1765. Le moment venu où il crût pouvoir se faire entendre avantageusement, il joua devant le prince dans différents tons inusités. Mais ce dernier ne s'en émerveilla point ; Haydn un peu déconfit, renonça à la virtuosité, et retourna à ses compositions. Il est certain que la connaissance du baryton lui permit d'utiliser avec succès des ressources inconnues, et d'introduire de la variété dans les compositions où il fit figurer cet instrument. Elles furent toutes écrites dans l'espace d'une dizaine d'années, jusque vers la fin de 1775. A ce moment le prince cessa-t-il de jouer et pour quelles raisons, nous l'ignorons ? Coïncidence, les deux virtuoses de sa chapelle, Lidl et Franz étaient congédiés le premier en 1774, le second en 1776.

Les autres compositeurs qui produisirent pour le baryton furent : Niemecz élève d'Haydn, bibliothécaire du château, Burgsteiner, Neuman, L. Tomassin, A. Kraft et Karl Franz appartenant tous deux à chapelle du prince. (Du dernier qui fit des tournées de concerts après son renvoi, on cite 12 concertos parus en 1785). Puis, Wenzl Pichl dont parurent 21 quatuors, quintettes, septuors et octuors, et qui composa en outre 148 quatuors pour le prince Nicolas ; Ferdinand Paër, Weigl et Eybler qui, composèrent, sur la demande de l'impératrice Marie-Thérèse, la seconde femme de l'empereur Franz, spécialement pour le virtuose Vinc. Hauschka, lequel écrivit aussi lui-même pour son instrument.

Une grande partie de la musique pour baryton, notamment les manuscrits, est perdue. Il en reparaît pourtant de temps en temps. Le marchand de musique J. Praeg à Vienne signala en 1799 douze cahiers de 6 trios chaque, pour baryton alto et basse en manuscrits, et tout récemment, dans le catalogue de l'antiquaire de Berlin, M. Leo Liepmannssohn, figuraient également en manuscrits, 24 divertissements pour baryton alto et basse de Joseph Burgksteiner, et 24 divertissements pour baryton alto et basse de Neuman. [1]

Les joueurs de baryton qui se firent entendre publiquement furent :

Marc Ant. Berti (environ de 1721 à 1740) de la chapelle impériale de Vienne; Sig. Ferant (vers 1744) à Londres ; Anton Kraft, Karl Franz et Andreas Lidl, de la chapelle du prince Esterhazy; Fauner, (vers 1794) conseiller de justice dilettante; Sebastien Ludwig Friedel, musicien à la cour de Prusse, depuis le milieu du 18me siècle jusqu'en 1820 à Berlin ; Vincenz Hauschka (1766-1840) attaché à la cour impériale, membre du comité de direction de la Société des amis de la Musique de Vienne. Ce dernier joua une fois au château de Persenbeug sur le Danube, séjour d'été de l'empereur Franz, dans des conditions exceptionnelles : Il fut accompagné par l'empereur lui-même, le prince de Metternich, le comte Wrbna le feldmaréchal lieutenant Kutschera, et le maître de chapelle de la Cour, Eibler.

[1] L'acquéreur de ces 48 divertissements est M. Ad. Gutsche de Berlin, qui fait partie d'un petit groupe exécutant la musique ancienne sur les instruments du temps, et parmi lesquels figure *le Baryton*. Redevable à M. Gutsche de renseignements concernant cet instrument, je suis heureux de pouvoir l'en remercier ici.

En février 1823 Hauschka joua dans une soirée de la Société des amis de la Musique avec Frédéric Gross, un duo pour baryton et violoncelle. Ce fut la dernière fois que le baryton se fit entendre en public.

Cette nomenclature bien qu'incomplète des œuvres et de leurs interprètes, suffit pour donner une idée de l'engouement que l'on eut dans les milieux cultivés pour le baryton au profit de qui le Virtuose Kraft essaya même de détrôner le violon, en lui décernant le titre de roi des instruments. Il eut été plus exact de le nommer : l'instrument des rois.

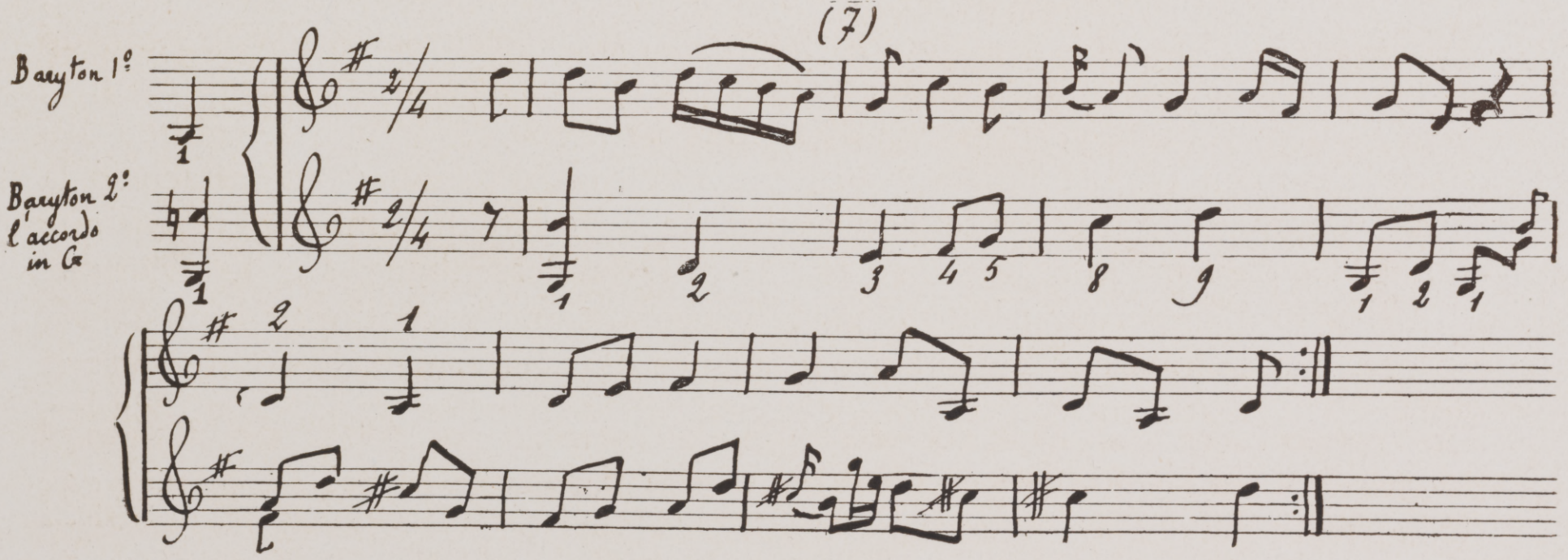
Comment jouait-on du baryton ? Devant cette question, on se trouve singulièrement embarrassé, car il n'existe aucune source de renseignements. Les auteurs modernes, simplifiant les choses, le font entrer dans la famille des violes d'amour, et rien de plus. Pourtant, dans quelques ouvrages allemands du 18me siècle, nous trouvons indiqué d'une façon générale qu'il y avait différentes manières de s'en servir : 1° au moyen de l'archet, 2° en pinçant avec l'index de la main droite, 3° en pinçant avec le pouce de la main gauche.

Ces données qui ne sauraient être suspectes expliquent une particularité de construction signalée plus haut comme unique dans les instruments à archet. Le large espace, laissant les cordes métalliques à découvert derrière le manche, est évidemment ménagé pour que la main puisse atteindre ces dernières. S'il en était autrement, le luthier qui avait eu soin de placer une planchette pour protéger les cordes du côté de la touche, en aurait fait autant pour les garantir de l'autre côté.

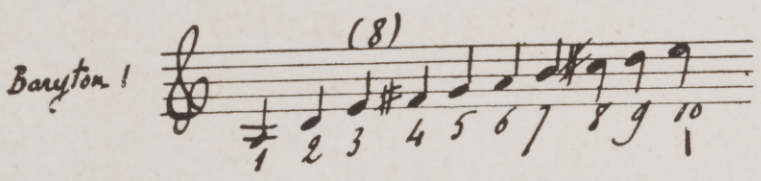
La notation va nous instruire. Prenons d'abord la musique d'ensemble, trios etc. Ici, l'emploi du baryton ne présente aucune particularité. Il est traité comme une viole, les cordes de boyau étant frottées par l'archet, ou pincées par l'index de la main droite. Les auteurs qui le considèrent comme un simple *violoncelle d'amour*, n'ont probablement pas connu d'autre musique.

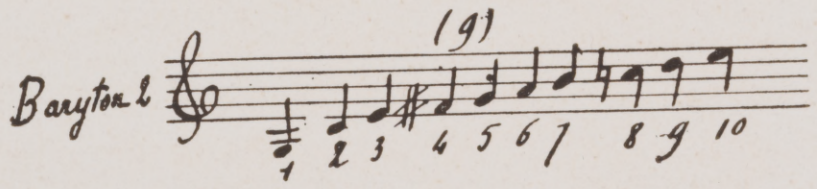
Passons à des compositions plus spécialement écrites pour faire valoir l'instrument, et prenons par exemple le début du duo pour deux barytons, d'Haydn, le seul qui nous reste de ce genre : (7)

(7)



Là nous trouvons deux sortes d'indications qui ne se voient pas dans la musique courante. Que signifient les prescriptions d'accord et les chriffres placés au-dessous de certaines notes ? C'est évidemment des cordes métalliques qu'il est question. Examinons d'abord l'accord : pour le premier baryton, il est indiqué par un *la* sous lequel se trouve le chiffre 1 ; pour le second baryton, par un *sol*, portant le même chiffre, et de plus, on nous avertit que le *do* est *becarre*. Passons maintenant aux chiffres sous les notes. Dans la partie du 2me baryton, le *sol* marche avec 1, le *re* avec 2, le *mi* avec 3, le *fa* avec 4, le *sol* avec 5, le *do* avec 8 le *re* avec 9. Dans celle du 1^{r} Baryton il en est de même, sauf que le N° 1 accompagne un *la*. Or nous savons qu'en principe les cordes métalliques se montaient par gammes ascendantes. Accordons par la pensée deux barytons (de 10 cordes métalliques), conformémément à ces indications : (8 et 9)



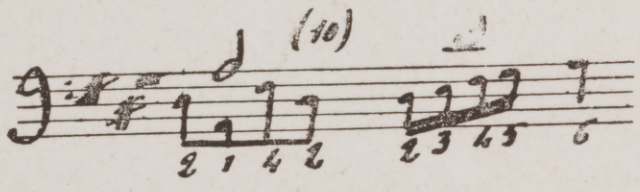


Tout concorde, il ne reste plus qu'à jouer. Nous pincerons avec le pouce de la main gauche les cordes de laiton dans l'ordre indiqué par les numéros, et nous aurons un duo concertant, où tour à tour la 1re et le 2me partie s'accompagnent en pizzicato sur les cordes métalliques.

Nous possédons ainsi la clef permettant de déchiffer n'importe quelle musique pour baryton, sinon de l'exécuter, ce qui doit être fort difficile dans certains cas, surtout lorsque l'instrument est muni d'un grand nombre de cordes disposées chromatiquement.

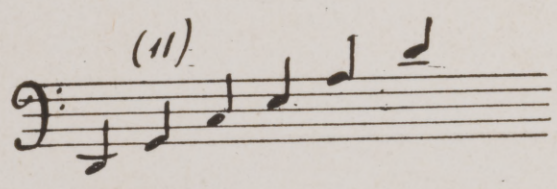
Ajoutons encore quelques détails, et nous aurons une idée générale de la technique :

Dans les solos on rencontre fréquemment des passages de ce genre : (10)

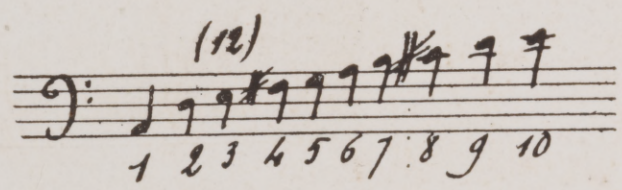


Le chant se fait avec l'archet sur les cordes de boyau et l'accompagnement en pizzicato avec le pouce de la main gauche sur les cordes métalliques.

L'exécution exigerait l'accord suivant : (11 et 12)



CORDES DE BOYAU.



CORDES MÉTALLIQUES.

On remarquera que dans cet exemple, la mélodie est écrite de manière à n'avoir que des cordes à vide pour l'archet, ce qui facilite le travail du pouce.

Il existe, et particulièrement dans la musique antérieure à Haydn, des passages

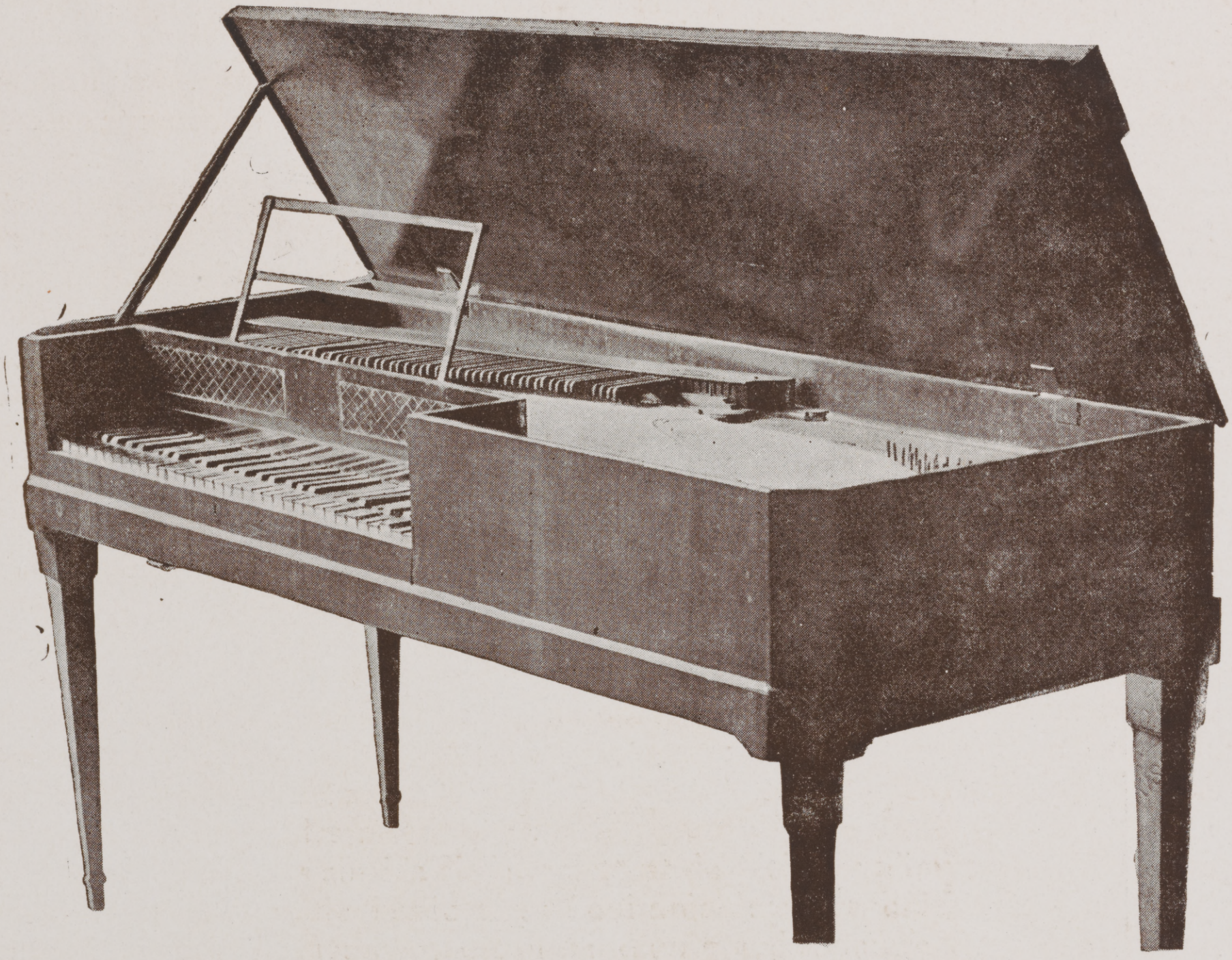
semblables qui paraissent impossibles à exécuter. Il est probable qu'ils ont été joués puisqu'ils ont été écrits. Il s'agit simplement de trouver la *scordatura* qui leur convient.

Enfin, il est à noter que les traits rapides descendants, ne peuvent s'exécuter sur les cordes métalliques simultanément avec le jeu de l'archet, la disposition des cordes s'y opposant. Pour réaliser ces traits, (et toutefois sans jouer en même temps avec l'archet), il faudrait simplement se servir du pouce de la main droite : je n'en connais pas d'exemple.

Telle est l'histoire succincte de cet instrument déchu, pour lequel se passionna un instant Joseph Haydn, et qui occupa une si grande place dans la vie d'un prince ami de la musique.

LUCIEN GREILSAMER.





Piano d'Haydn au Château de Kismarton.

HAYDN ET LA MUSIQUE POPULAIRE SLAVE

Les efforts enfantins de la Hongrie madyarisante, pour s'annexer Haydn, ont le don d'exaspérer autant que les Allemands, les Slaves, et plus particulièrement les Croates. Nous ne suivrons pas les errements hongrois et nous garderons d'intituler, comme nous le pourrions, ces quelques pages *Haydn Slave*. Haydn fut et voulut être Autrichien, exclusivement, loyalement un Autrichien, à une époque où on ne parlait pas de *patrie* et pas de *nationalité*. Du reste un homme de vraie culture se refuse à concevoir l'idée d'une nationalité imposée de force à qui, vivant n'en veut point, ou, mort, ne peut s'en défendre. Dire *Haydn Madyar*, *Haydn Allemand* ou *Haydn Croate* est un grossier anachronisme, qui ne prouve que du chauvinisme brutal chez ceux qui recourent à de telles appellations. Confisquer au profit de la Madyarorszag les cendres d'un homme, qui n'eut qu'un amour : son Empereur, et qui ne se plaisait que dans son bon vieux Vienne impérial, au point

de mourir dans la douleur, au bruit de la canonnade napoléonienne, est purement et simplement un manque de piété à l'égard du compositeur et ce manque de piété



Maison d'Haydn a Kismarton *(Le Jardin)*.

ne saurait être outrepassé que par l'erreur d'écrire que sa musique exprime l'âme de la Hongrie, à moins que l'on n'entende par là de la Hongrie slave. C'est aussi

fou que cet essai desespéré, auquel nous avons assisté, de jeter le grappin sur Albert Dürer, sous prétexte que *son père* était *d'origine* hongroise, et que le nom Dürer serait une traduction de mot madyar Ajtô ; comme si de ce temps là on traduisait son nom à moins qu'en latin ; comme si on ne pouvait pas être allemand en Hongrie ; et comme si surtout, ce qui seul importe, Albert Dürer, né à Nurenberg et qui n'a jamais mis les pieds en Hongrie, ne signait pas tous ses tableaux, et notamment tous ses portraits, avec l'insistance que l'on connaît, *Noricus*, *pictor germanicus*, *Albertus Durer germanus* et même d'autres fois encore plus explicitement *Alemanus*. Qu'est-ce donc enfin que cette manie d'imposer non seulement à des vivants, qui s'en plaignent à cor et à cri, mais aux morts, qui n'y peuvent mie, une étiquette, qui n'a de raison d'être et de valeur, que si elle est agréée avec plein et entier consentement.

Ce qu'il y a d'amusant, c'est que l'origine ancestrale qui vaut, paraît-il, pour faire du grand peintre allemand un Hongrois et même un Madyar (car c'est deux),[1] ne vaut plus rien, n'a plus d'importance s'il s'agit d'Haydn. Haydn, né Autrichien, dans un pays peuplé de Slaves, Croates et Slovaques, qui entendait parler slave chez lui, jouer des musiques slaves autour de lui, qui portait un nom slave à peine déformé et que son père, lui, ne déformait pas, s'il n'est Autrichien ne peut être que Croate. Et il n'y a pas discussion où un troisième larron puisse survenir et emporter le morceau. D'origine hongroise, du vivant d'Haydn, il n'a jamais été question ; de nationalisme madyar jamais ; de musique madyare jamais. Quand Haydn parlait de musique hongroise ou *alla Ungharese*, il entendait la musique qui se fait en Hongrie, musique d'origine toute slave, jouée à peu près exclusivement par des Slaves et des Tsiganes, qui la tiennent des Slaves, car il n'y a pas de musique tsigane. La moitié des bandes tsiganes aujourd'hui comme hier est formée d'éléments hétérogènes, slaves pour le plupart. Et Liszt développant la thèse *des Tsiganes et de* LEUR *musique en Hongrie* a commis une grosse erreur. Il avait raison de nier la musique madyare, mais tort de croire à une musique tsigane. Les Tsiganes sont d'habiles parasites, qui jouent à chacun la musique qui lui fait plaisir. Leur musique, s'ils en ont, c'est comme leur langue, ils la gardent pour eux.[2] Mais à l'Allemand ils jouent des valses et des *ländler*, au Madyar des *csardas*, au Roumain des *hora*, au Croate des *kolos* et à tous, leurs chants nationaux. Les trois quarts de ceux qui se chantent en madyar sont slaves, et simplement *madyarisés*, comme les deux tiers de la population, les trois quarts si l'on compte la Croatie. Une loi historique

[1] La Hongrie, *Hungaria*, est le pays, généreux et chevaleresque où, selon la constitution de Saint Etienne, qui l'avait expressément voulu, toutes les nationalités vivaient sur un pied d'égalité et pouvaient se développer en leur langue et selon leurs us et coutumes. La *Madyarorszag* existe depuis 1867 ; c'est le pays où une infime majorité judéo-madyare (obtenue donc par le madyarisation de l'élément juif, qui s'y prête avec enthousiasme) entend imposer sa langue, au mepris de toutes ses promesses et même de sa constitution, à une minorité qui serait, sans les juifs, la majorité, et la devient encore de beaucoup si l'on ajoute la Croatie à la Madyarorszag. Mais suivant les besoins de la cause et ce que l'on entend demontrer, les écrivains madyars tantôt comptent ou tantôt ne comptent pas la Croatie comme faisant partie de la Hongrie. En vérité elle n'en fait ni plus ni moins partie que la Hongrie de l'Autriche.

[2] Et s'ils en ont une de musique, ils l'auront probablement ramassée chez les autres, comme les Madyars.

constante, et qui s'est toujours vérifiée jusqu'à la Révolution française où une ére nouvelle a commencé, c'est que les vaincus corrompent leurs vainqueurs, c'est-à-dire les civilisent. Le plus fort est toujours le plus brutal, le moins civilisé et, philosophiquement, vaincre par la force est déjà une preuve d'infériorité intellectuelle. Les Madyars tiennent tout des populations slaves, au milieu desquels ils se sont implantés, tout ce qui est populaire : costumes, broderies, art de l'habitation, musique, presque toutes leurs légendes, etc. C'est à peine si à la musique ils ont apporté quelques rythmes, que l'on peut considérer comme à eux, rythmes fanfarons et victorieux ; car tout ce qui est triste a été conservé à peu près tel quel et vient de l'âme de la Grande Moravie, encore qu'exagéré dans un sens déclamatoire et grandiloquent, qui est typique de la race asiatique. Haydn, les rares fois où il fait par complaisance volontairement de la musique hongroise, en fait encore de la slave sans le savoir, et quand il ne veut pas en faire spécialement de la hongroise, c'est aussi de la slave qu'il fait le plus souvent, *parce qu'il l'a dans le sang*. Il est Haydn et musicien, or Haydn est musicien comme est slave toute l'étoffe musicale d'Autriche Hongrie.

M. Felix de Gerando lui-même, qui a changé sa rubrique *Lettres hongroises* du *Mercure de France* en une chaire non de littérature madyare mais de politique madyare, a cependant été le premier à nous signaler (*Mercure* de 16. XI. 1908) un numéro de 1 Octobre 1908 de la *Revue Transylvaine (Erdelyi Lapok)* contenant une notice de M. Seprödi sur les Petits Russiens (Ukraine, Galicie, Bukovine et Carpathes orientales, jusque bien avant sur territoire hongrois, où ils s'appellent Ruthènes, Houtzoules et finalement touchent aux Slovaques). Ce M. Seprödi avoue " avoir retrouvé chez eux *presque tous les motifs principaux de la musique populaire hongroise* ". Ces motifs vous les retrouverez de même, sous des formes plus ou moins anciennes chez tous les autres Slaves de Hongrie et ceux d'Autriche : Slovaques, Tchèques, Slovènes, Croates, Illyriens et jusqu'en Serbie où comme la musique roumaine ils se modifient au contact de la musique turque. Les magnifiques recueils publiés à Prague, à Turciansky Svaty Martin, par divers auteurs qu'il serait trop long d'énumérer, et surtout à Zagreb (Agram), par le consciencieux et admirable spécialiste Kuhac, sont là et notre thèse y est justifiée pour ainsi dire à toute page. Il est vrai que si M. de Gerando fait suivre la constatation de l'aveu de M. Seprödi du sien, comme nous l'allons voir, il y ajoute une grosse naïveté, qui n'a pas d'autre but que d'enlever aux Slaves ce qui est aux Slaves :

" Ayant eu *moi-même* (c'est M. de Gerando qui parle) *l'occasion de constater la ressemblance de la musique hongroise et de la musique russe*, j'ai trouvé les observations de M. Seprödi très probantes en faveur de la théorie qui vaudrait donner *à toutes ces musiques populaires une origine commune* (!!!) dans l'imagination de cette admirable race de musiciens que sont les Tsiganes.

Voici une théorie qui tombe un peu du ciel. Ainsi basques, bretons, scandinaves, extrême-orientaux, chrétiens, païens, tous venus des tsiganes, les airs populaires, y compris ceux qui, en Europe, précèdent l'arrivée de Tsiganes. Je répète que pourtant où j'ai étudié les Tsiganes — et je les ai étudiés — ils jouent avec une



Maison d'Haydn a Kismarton

(façade sur la rue)

royale indifférence à chaque nation la musique qui lui plaît. Sur tout le territoire hongrois, ils jouent aux Slaves leur musique slave et aux Madyars surtout la musique des Slaves madyarisée. Mais sortez des régions slaves pures et aller voir en Roumanie, en Bulgarie et en Turquie la musique qu'ils y font! Et il est notoire qu'en Roumanie et en Turquie par exemple, les Tsiganes parfaitement authentiques, à l'état sauvage, sont des brutes sans aucune musique, sans aucun instrument de musique. Et s'ils avaient une musique propre n'auraient-ils pas aussi un instrument à eux et non ceux, les plus spéciaux des pays qu'ils hantent ? Or ils jouent du *tsimbalon* en Hongrie, de la *tambouritzo* en Croatie, de la *cobsa* et de la *flûte de Pan* en Roumanie, de la *balalaika* en Russie, etc. etc. Je crois donc qu'une étude approfondie de la question démontrera qu'ils n'acquièrent un vrai sens musical, tel que nous l'entendons en Occident, qu'à notre contact. Mais si l'on tient essentiellement à trouver un véhicule des mélodies populaires comme de certains vocables, comme des superstitions, comme même des hérésies religieuses entre diverses nations opposées, il faudra le chercher ailleurs et les travaux du savant linguiste roumain. M. Densuseano m'ont ouvert les yeux: ce véhicule c'est les bergers, nos bergers chrétiens, redevenus à demi païens dans la solitude et le tête à tête avec la nature. Mais je ne fais qu'indiquer cette thèse. Elle n'est pas encore mûre à l'heure actuelle.

L'aveu de M. Seprödi, madyar, est donc formel et approuvé par un autre Madyar, M. de Gerando. Je répète : " Presque tous les motifs principaux de la musique populaire hongroise se retrouvent chez les Petits Russiens ". Et moi je suis en mesure de prouver, par les recueils existant en différentes villes slaves d'Autriche Hongrie, qu'ils se retrouvent, encore les mêmes, chez tous les autres Slaves.

Il me reste à prouver que Haydn les a bel et bien employées.

Or la démonstration est là toute faite : il y a, je l'ai dit, à Zagreb un érudit merveilleux qui, avec une patience et un dévouement dont on demeure confondu s'est attelé à la tâche énorme, de réunir tous les airs populaires jougo slaves, avec toutes leurs variantes. Ce savant, modeste et désintéressé, dont si peu de personnes en Occident savent le nom, je l'ai déjà cité : il s'appelle Fr. S. Kuhac et son recueil, vrai travail de Bénédictin : *Juzno-slovjenske narodne popievke (Chansons nationales des Slaves du Sud)*. La publication de ce véritable trésor, qui se poursuit encore aujourd'hui, a commencé en 1883 chez C. Albrecht à Zagreb, et compte une vingtaine de gros volumes. Je n'ai, je pense, pas besoin d'affirmer plus amplement que s'il y a un connaisseur au monde en fait de mélodies croates, c'est ce M. Kuhac, universellement connu dans le monde slave. Or en 1880, il publiait sans le titre *Josip Haydn i hrvatske narodne popievke (Joseph Haydn et la musique populaire croate)* une brochure de 91 pages, établissant définitivement les emprunts non déguisés, faits tout naturellement par Haydn à la musique de son enfance, par le génie à l'ambiance musicale qui avait favorisé l'éclosion de ce génie. Même ne sachant par un mot de croate, il vaut la peine de se la procurer, car elle est probante au premier chef, rien que par la masse des exemples musicaux. M. Kuhac



SALLE DE CONCERT DU CHATEAU DE KISMARTON

Concert donné en juin 1909 *à l'occasion du* 3e *Congrès de la Société Internationale de musique.*

n'a eu que l'embarras du choix et a groupé sous douze chefs principaux sa démonstration : le dernier établit que l'hymne autrichien : " *Gott erhalte Franz den Kaiser* " est un air croate, chanté depuis un temps immémorial et dont il donne six versions recueillies dans six villages différents, avec cette preuve singulière de leur antiquité, entre autres, que certaines de ces versions se chantent gaiement, sur des paroles plus en moins légères, et qu'il faudrait donc admettre, sinon l'antériorité, alors une profanation ou un sacrilège, ce qui est absolument un non-sens, étant donné l'esprit foncièrement religieux et le loyalisme des population croates.

La force démonstrative de cette brochure est telle que, analysée par M. Hugo-Conrat, de Londres, cette analyse, avec la majeure partie des exemples de M. Kuhac, a été publiée par la belle revue allemande DIE MUSIK dans le numéro 7, de sa 4me année (1904-1905), premier numéro de Janvier 1905, et je renvoie mes lecteurs sinon à la brochure croate du moins à cette analyse allemande. Or le chauvinisme allemand, qui dans certain cas vaut le madyar, (ils se valent du reste tous, la preuve en est que j'ai entre les mains un vie de Watteau, par M. A. Rosenberg dont voici le trois premières lignes : " Le grand maître et le fondateur du style rococo, celui que les Français aiment à appeler avec emphase *le plus français de Français* n'appartient pas à la race française. C'est un flamand d'origine, etc. etc.") le chauvinisme, non plus que la science allemande, n'a rien trouvé à retorquer à l'ensemble de la démonstration, du reste toute en textes musicaux, qu'il suffirait de simplement copier ici, comme ils l'ont été dans la revue allemande. Seulement sur la question de l'hymne autrichien, M. W. Tappert, de Berlin, s'est permis de faire observer, non pas que Haydn n'avait pas utilisé l'air croate, mais que, composé de 53 notes, les 13 premières seules seraient croates, et que du reste ces 13 premières se retrouvent aussi bien dans un rondeau de Telemann (Hambourg 1728), et dans d'autres documents antérieurs, parmi lesquels il cite un processionnal *Ubi est spes mea* du XIVme siècle, de Prague ! Mais Prague ! Et au XIVme siècle ! Il ne s'aperçoit pas que nous retombons en plein slavisme ! Du reste avec la meilleure foi du monde, il déclare : " *Haydn würde* 1733 *in Rohrau geboren, seine Familie soll aus Kroatien stammen. Das will ich nicht bestreiten* ". " *Celà je ne veux pas le contester* " il est vrai que c'est pour se demander si, après 57 ans, le compositeur " pouvait encore se souvenir d'une mélodie entendue dans sa jeunesse ". Encore une naïveté, qui ne se discute pas, quand on connaît la prodigieuse mémoire de certains musiciens, de Mahler par exemple, (à qui les savants reconnaissent une conformation de crâne parfaitement identique, paraît-il, à celle du vieux maître,) et surtout quand on réfléchit qu'il n'y a pas à *se souvenir* de ce qu'on peut avoir dans le sang et tout aussi inconsiemment dans la mémoire. Or si un érudit de la taille de M. Tappert ne s'échappe qu'au XIIme paragraphe de la démonstration Kuhac, croyez bien que c'est faute de mieux et qu'il a pourtant du bien frotter et mettre ses lunettes pour examiner de près les autres, avant de les laisser passer. Et l'un des plus probantes est la mélodie du " *Hier liegt vor Deiner Majestät im Staub die Christenschaar* ". (Messe de Maria Zell) dont nous avons deux variantes d'Haydn (la seconde sur les paroles : " *Gott soll gepriesen werden sein Nam'gebenedeit* ") et que toutes deux

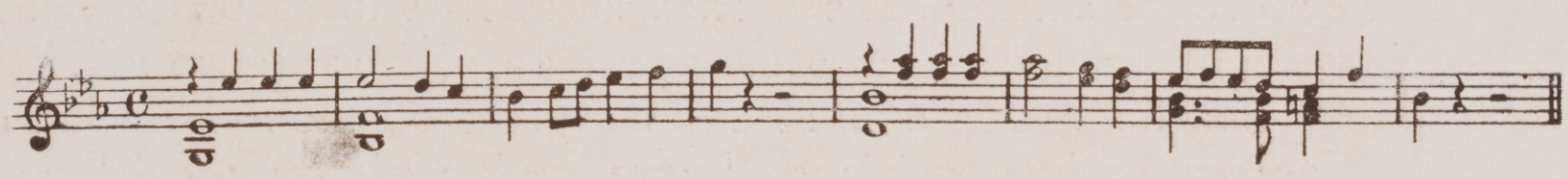


Chapelle du chateau de Kismarton.

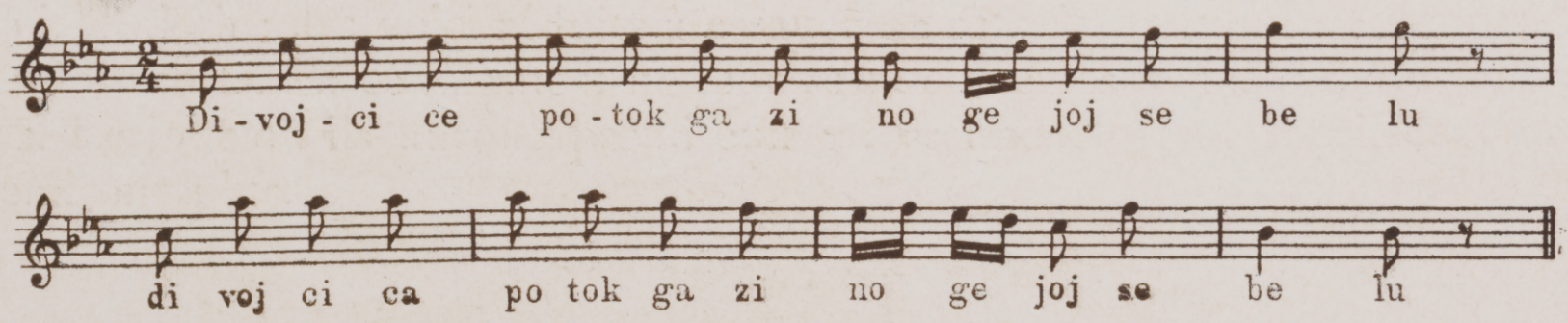
correspondent exactement à deux variantes croates du même air. Sans compter que, en ce qui concerne cette messe, qu'Haydn voulut, à la demande du prince Esterhazy "populaire et religieuse" nous avons le témoignage formel du Père Dominicain Aloys Russwurm, à qui le prêtre croate Ivan Berlakovitch, organiste à Maria Zell, a raconté qu'Haydn lui avait formellement demandé de lui recueillir quelques-uns des airs pieux, que chantaient les pélerins slovènes de Carinthie et de Carniole, arrivant à Maria Zell. (Slovène et croate c'est tout un). Kuhac en cite sept qui ont été utilisés dans cette seule messe.

Il va sans dire que cet emploi des airs populaires est, je ne saurais assez insister, tout ce qu'il y a de plus légitime et n'enlève rien au génie d'Haydn, inventeur trop original pour qu'on puisse lui reprocher d'avoir fait en somme ce que tout le monde a toujours fait. Cependant pour bien montrer à nos lecteurs de quoi il s'agit, c'est-à-dire non pas de ressemblances et d'animilations, mais de main mise volontaire, de citation textuelle, je veux leur montrer au moins un seul exemple, que je choisis tout à fait au hasard, car il sont tous aussi probants.

Finale de la symphonie en *mi* bémol majeur:



Et voici l'un des chants slaves les plus répandus en Croatie, Dalmatie, Carniole et Syrie :



Hâtons-nous d'ajouter que je me chargerais de démontrer si j'en avais le temps et la place qu'il s'agit non seulement de thèmes et de motifs, mais de la sonorité spéciale d'un forte portion de la musique d'Haydn. Beaucoup de ses *finale* de symphonie font penser à des *kolo*. Et M. Marcel Mantandon, qui a passé son enfance au milieu de populations plus proches des Slaves que moi, me fait remarquer que l'accent croate de cette musique est tel que Brahms lui-même lorsqu'il prend à Haydn son choral de Saint Antoine, pour en exécuter ses délectables variations op 56ª, arrive à exposer le thème de façon à le rendre aussi slave que possible. Bien comprendre Haydn, se pénétrer de lui, amène infailliblement à se slaviser soi-même.

Quant à cette origine croate, que la critique allemande reconnaît n'avoir pas à contester, la meilleure preuve en est l'inscription de la tombe de la mère d'Haydn : "*Allhier ruhet meine liebe Ehewirthin* Anna-Maria Haidin. *Ist gestorben*



Le chateau des princes Esterhazy a Kismarton.

aen 23 *Feb.* 1754 *Ihres Alters* 45 ". Ainsi le père d'Haydn lui-même s'appelait encore Haidin, ce qui en croate est le nom d'une céréale ou d'une graminée.

Et maintenant qu'on me permette de donner l'assurance que je suis, signant cet article, fort éloigné de tout esprit d'hostilité à l'égard de la Hongrie. Son zèle un peu âpre et tout neuf à s'approprier ce dont elle ne se serait pas soucié il y a quelques années, me touche au contraire jusqu'à un certain point. Ne contient-il pas l'aveu implicite de sa pénurie de grands musiciens ? Ce n'est pas la faute des Madyars, si des préoccupations vitales de premier ordre les ont empêchés de s'adonner jusqu'ici aux beaux-arts, autant que les autres peuples, et les ont contraints à l'humiliation d'avoir à accepter le plupart de leurs grands hommes de leurs nationalités slaves. Si Haydn est hongrois ce n'est qu'en tant que croate et nous savons qu'il ne parla jamais, lui, que de *son* Autriche et de *son* empereur. Le grand poète Petœfi est fils de Slovaques, qui s'appelaient Petrovitch. Le plus grand musicien hongrois actuel, M. Mihailovitch, ne s'est pas donné la peine de madyariser beaucoup son nom comme ce pauvre Tchèque de Svoboda, l'auteur du délicieux ballet *Viora*, qui moyennant la naturalisation à un franc vingt-cinq devint Szabados. Erkel, Volkman et Kœssler sont des Allemands et M. de Dohnanyi ne s'est jamais défendu de ses origines slovaques. Reste Liszt, mais M. de Bertha lui-même nous apprend qu'il n'eut de hongrois que le nom et ce qu'il faut penser de son madyarisme. L'âpre nostalgie d'un grand musicien, qui pousse aujourd'hui les Madyars à s'annexer Haydn, est un sentiment qui les honore jusqu'à un certain point, mais que faire contre la force des choses ! Ils n'ont su conserver chez eux encore hier, ni Liszt, ni Joachim, ni Goldmark, ni Mahler, ni Dohnanyi, ni Vogrich, ni Nikisch : les voici réduits à essayer de retenir ceux qui ne peuvent se défendre : les morts. Et ce faisant il ne leur reste entre les mains qu'une poignée de cendres. Le jour où ils auront parmi eux un vraiment grand musicien vivant, ils n'y tiendront plus.

William Ritter.



I. Crâne de J. Haydn.

LE CRÂNE D'HAYDN

Le crâne d'un homme célèbre est toujours un objet d'intérêt et d'étude. Celui de Joseph Haydn est particulièrement digne de curiosité. Tout d'abord l'histoire de sa découverte est singulièrement romanesque. La voici.

En 1820, le duc de Cambridge assistait à Kismarton (Eisenstadt), résidence hongroise des princes Esterhazy, à une exécution de la *Création*, donnée en son honneur, et il s'écriait, en manière de compliment : Heureux celui qui eut à son service un homme comme Haydn, et qui possède encore ses restes mortels !

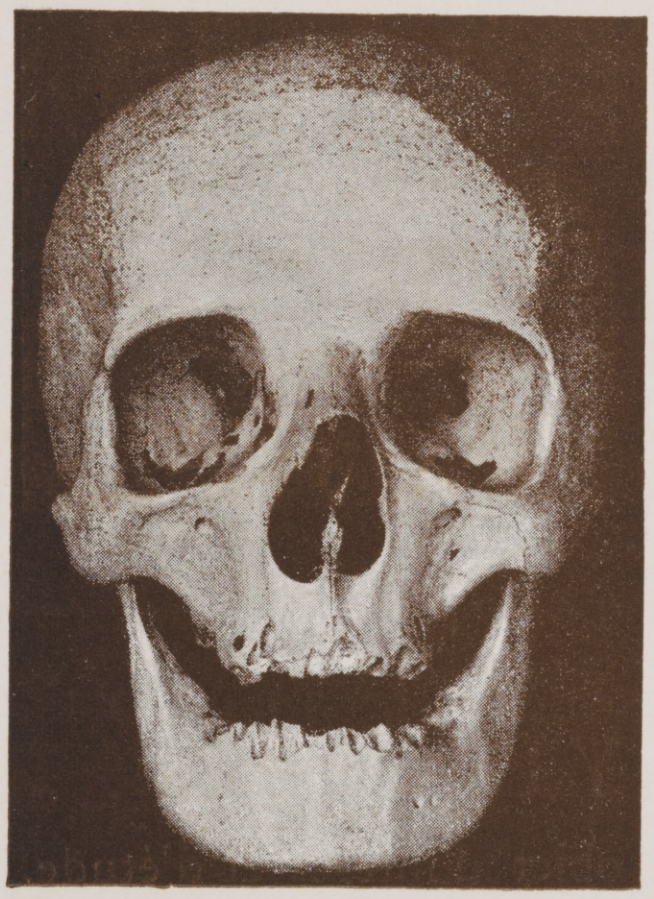
Cette réflexion frappa le prince Nicolas Esterhazy, lequel, il faut l'avouer, ne s'était aucunement soucié du sort réservé à la dépouille d'Haydn, depuis le 31 mai 1809, date de la mort de ce grand artiste. La vanité, peut-être aussi le remords décidèrent le prince à revendiquer ses droits sur le cercueil de son ancien maître de chapelle. On apprit qu'Haydn reposait dans un cimetière de Vienne. On obtint le permis d'exhumer. On ouvrit la tombe ; c'était bien celle d'Haydn ; les habits et la perruque étaient intacts au milieu des ossements. Mais, oh surprise ! le crâne manquait !

Sur l'ordre du prince alarmé, la police se mit en campagne et porta ses soupçons sur un certain nombre de collectionneurs viennois qui partageaient à ce moment la passion naissante de la crâniologie. Ces recherches finirent par atteindre un nommé Johann Peter, directeur d'un établissement pénitentiaire de la Basse Autriche, et disciple fervent des doctrines ostéologiques du Docteur Gall. Peter avoua qu'il avait dérobé le crâne d'Haydn dans les circonstances suivantes, et il consigna lui-même son récit, plus tard, dans son testament. [1]

[1] Ces documents ont été publiés par moi dans le Tome 49 des Bulletins de la *Société Anthropologique* de Vienne (1909 in-4°), qui a bien voulu mettre ces clichés à la disposition de la revue *S. I. M.*

"Partisan décidé des méthodes de Gall, j'ai tenté, écrivit Peter, de poursuivre ses études et entrepris de rassembler les crânes de tous les individus que j'avais pu connaître vivants, et dont l'examen pouvait servir à confirmer mes idées... Lorsque le célèbre Haydn mourut je ne pus résister à l'envie de me procurer son crâne. Et, à ce désir, se mêlait le sentiment particulier de rendre hommage à un grand homme en préservant ses ossements d'une profanation possible.

Or, Haydn avait été enterré au cimetière "Am Hundsthurm". On aurait même probablement ignoré le lieu exact de sa sépulture, si un pauvre homme, son élève, n'avait par reconnaissance, fait les frais d'une plaque toute simple. Je n'eus donc ni difficulté, ni scrupule à m'emparer d'un corps sans maître dont personne ne s'était soucié. Le gardien du cimetière reçut quelque argent, et m'introduisit de nuit. J'étais accompagné de trois amis : Rosenbaum, secrétaire du comte Esterhazy, Jungmann et Ulmann, fonctionnaires à Vienne. La tombe ouverte, le crâne fut enlevé et déposé chez moi dans un coffret de bois précieux, surmonté d'une lyre et garni à l'intérieur de soie et de velours. Mes amis ont souvent contemplé chez moi cette précieuse relique..."



2. Crâne d'Haydn.

Cependant le crâne ne se trouvait plus chez Peter, lorsque la police de 1820, se présenta pour s'en emparer. Les événements avaient obligé Peter à renoncer à la phrénologie, et à se défaire de sa collection. Le crâne d'Haydn avait été donné à l'ami Rosenbaum, qui le traitait avec les plus grands égards.

La police continua ses menaces et ses perquisitions. Rosenbaum fut mandé, et déclara qu'il s'était, lui aussi, séparé de ces ossements, qui effrayaient sa femme, et les avait pieusement fait inhumer dans différents cimetières. On se retourna contre le pauvre Peter, lui promettant cette fois de l'indemniser de tout ce qu'avait pu lui coûter l'acquisition et l'aménagement du crâne précieux. Le médecin particulier du prince, le docteur von Guldner, vint lui-même promettre à Peter une récompense princière si la crâne se retrouvait. De guerre lasse Peter insista auprès de Rosenbaum et tous deux d'accord remirent aux autorités le chef décharné de l'auteur de la *Création*. Tout s'apaisa. Mais Peter, malgré ses démarches, ne put jamais obtenir un centime de la générosité du prince.

Le 23 novembre 1820, le prince Esterhazy put



3. Crâne d'Haydn

faire écrire à son chapelain de Kismarton : " *Ci-joint le crâne d'Haydn, dont le cercueil vous est parvenu le 7 de ce mois. Il avait été dérobé par des audacieux ; l'intervention de la justice a permis de le retrouver. Avec l'aide du bedeau, et en secret, déposez le dans la tombe à sa place.*"

Il semblait que l'incident fut clos. Malheureusement, ou plutôt heureusement pour l'histoire, le crâne livré à la police n'était pas celui d'Haydn ! Est-ce Rosenbaum seul, qui exécuta cette substitution comme le prétendit Peter, ou bien les deux compères étaient-ils de connivence ? Personne ne le saura jamais. Toujours est-il, que le véritable crâne resta entre les mains de Rosenbaum, et que ce dernier, à son lit de mort, fit à Peter la déclaration suivante :

" *Mon ami, je tiens à ce que le crâne d'Haydn, que nous vénérons tous, rentre de nouveau en ta possession. Le voici, garde le bien, et en secret. Tu sais par expérience le cas qu'il faut faire de la parole d'un prince. Tu n'as rien reçu de ce qui t'avait été promis en 1820. Donc, que ce crâne soit légué par toi au Conservatoire des Amis de la musique,*[1] *qui pourra en prendre soin honorablement. Haydn n'était point sujet du prince Esterhazy, par conséquent celui-ci ne peut émettre aucune réclamation. Et le Conservatoire des Amis de la musique est capable résister à toute tentative de violence, à laquelle toi, tu pourrais bien succomber...*"

Voilà donc Peter en possession de l'objet de son culte favori. Les années passent, et avant de mourir, l'excellent crâniologue rassemble dans son testament, sous la foi du serment, tous les éléments de cet étrange roman. Il proclame sa volonté de léguer le crâne aux Amis de la musique.

Mais il n'est pas obéi. Sa veuve, mue par on ne sait quels scrupules de conscience, partagée entre le désir de restituer le crâne à la tombe de Kismarton, et la crainte d'avoir à faire, une fois encore, avec la police et le prince, se décide à s'affranchir de tout souci. Elle donne le crâne d'Haydn en 1839 au docteur Haller, avec toutes les preuves de son authenticité. Et le crâne continue ses périgrinations.

En 1852 Haller, sans doute embarrassé d'une responsabilité comme celle-là, trouve l'occasion de se défaire de l'importun cadeau. Il écrit au Dr. Rokitansky :

" *Très honoré professeur !*

" *M. J. Peter décédé, et dont j'étais le médecin, avait dans sa jeunesse montré un véritable enthousiasme pour la phrénologie... Sa veuve me fit cadeau de deux crânes, l'un d'Haydn, l'autre de Elisabeth Rose... Je crois agir dans l'esprit des premiers possesseurs de ces ossements en vous priant de déposer ces restes précieux dans le Musée que vous avez l'intention d'ériger à la science qui vous doit tant...*"

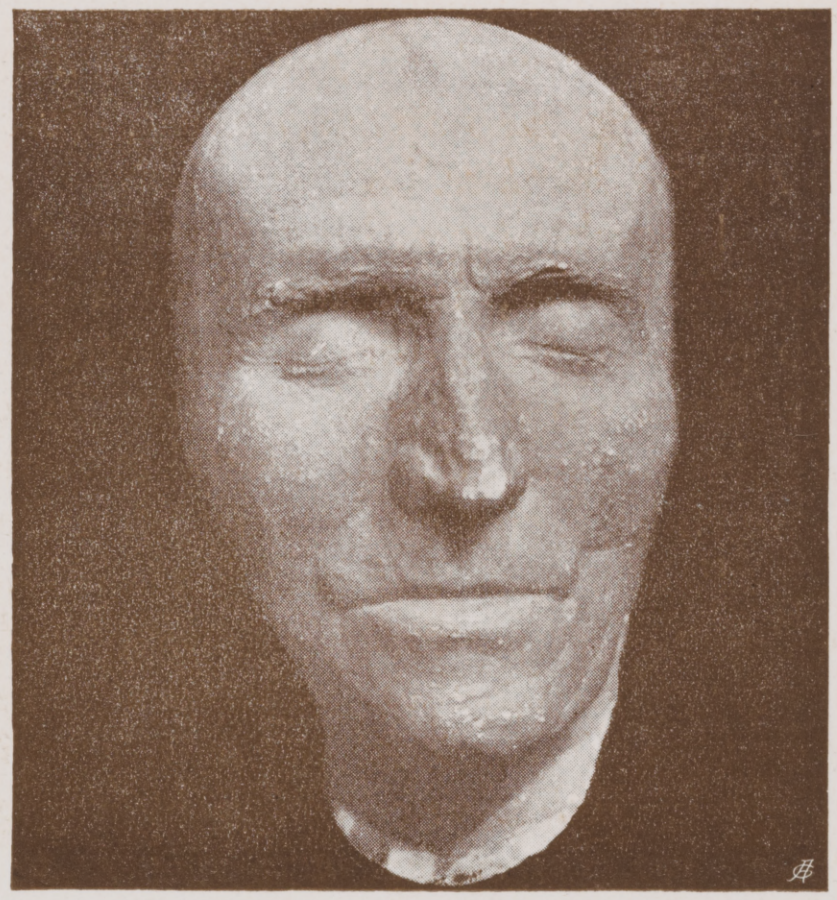
Installé dans un Musée, Haydn ne devait pas y demeurer longtemps. Le professeur Kundrat, successeur de K. Rokitansky estima que ce crâne était la propriété personnelle du savant auquel il avait été donné. Le crâne fit retour aux héritiers Rokitansky, qui, enfin, eurent le courage d'exécuter le geste dont Haydn attendait au Champs Elysées la réalisation, depuis 90 ans. Le 19 mars 1895 ils

[1] Fondé à Vienne en 1813.

firent présent du crâne vagabond aux Amis de la Musique qui le garderont précieusement, et lui ont donné une place d'honneur au milieu de leur admirable collection musicale.

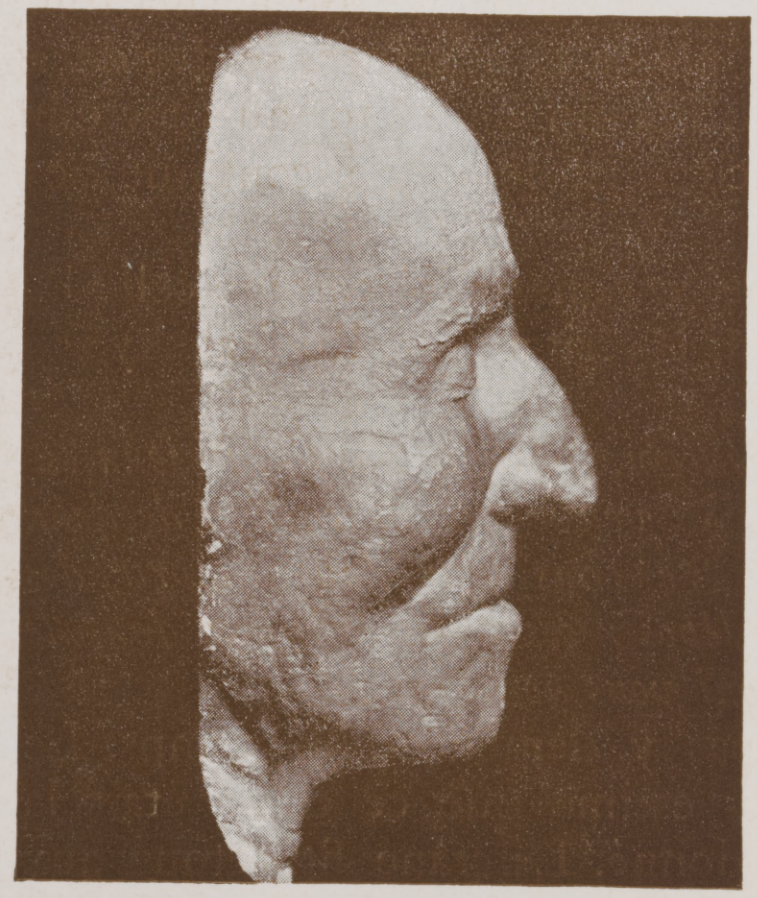
Cette histoire funèbre et romanesque mérite-t-elle crédit ? Il semble bien que oui. Mais nous devons nous demander s'il est d'autres moyens que ces textes, d'arriver à l'identification dont on veut avoir la certitude lorsqu'il s'agit d'un artiste comme Joseph Haydn.

Remarquons tout d'abord quelles sont les caractéristiques de ce crâne. Elles peuvent se résumer ainsi : le front est bas, mais régulier, le nez fortement asymétrique au préjudice du côté gauche, le menton avance nettement.



4. Masque mortuaire d'Haydn.

Il est aisé de vérifier cette physionomie générale au moyen des portraits si nombreux qui représentent le maître.[1] Mais le parti pris d'idéalisation dont presque tous ces portraits offrent la preuve rend notre examen assez difficile. Mieux vaut recourir au masque mortuaire de



5. Masque mortuaire d'Haydn.



6. Masque mortuaire d'Haydn.

[1] Voir l'étude iconographique de M. Henry Marcel au début de ce fascicule.



7. Masque de Beethoven.



8. Profil d'un adulte radiographié.



9. Masque d'Haydn.

Haydn, qui se trouve actuellement au Musée de la Ville de Vienne.[1] Ce moulage est un des meilleurs qu'il m'ait été donné d'examiner. L'épaisseur du plâtre y est régulière et les parties molles du visage n'ont pas eu à souffrir de la compression, comme il arrive si souvent. Malheureusement le masque s'arrête au visage et n'englobe pas le crâne.



10. Crâne de Beethoven placé dans son masque.



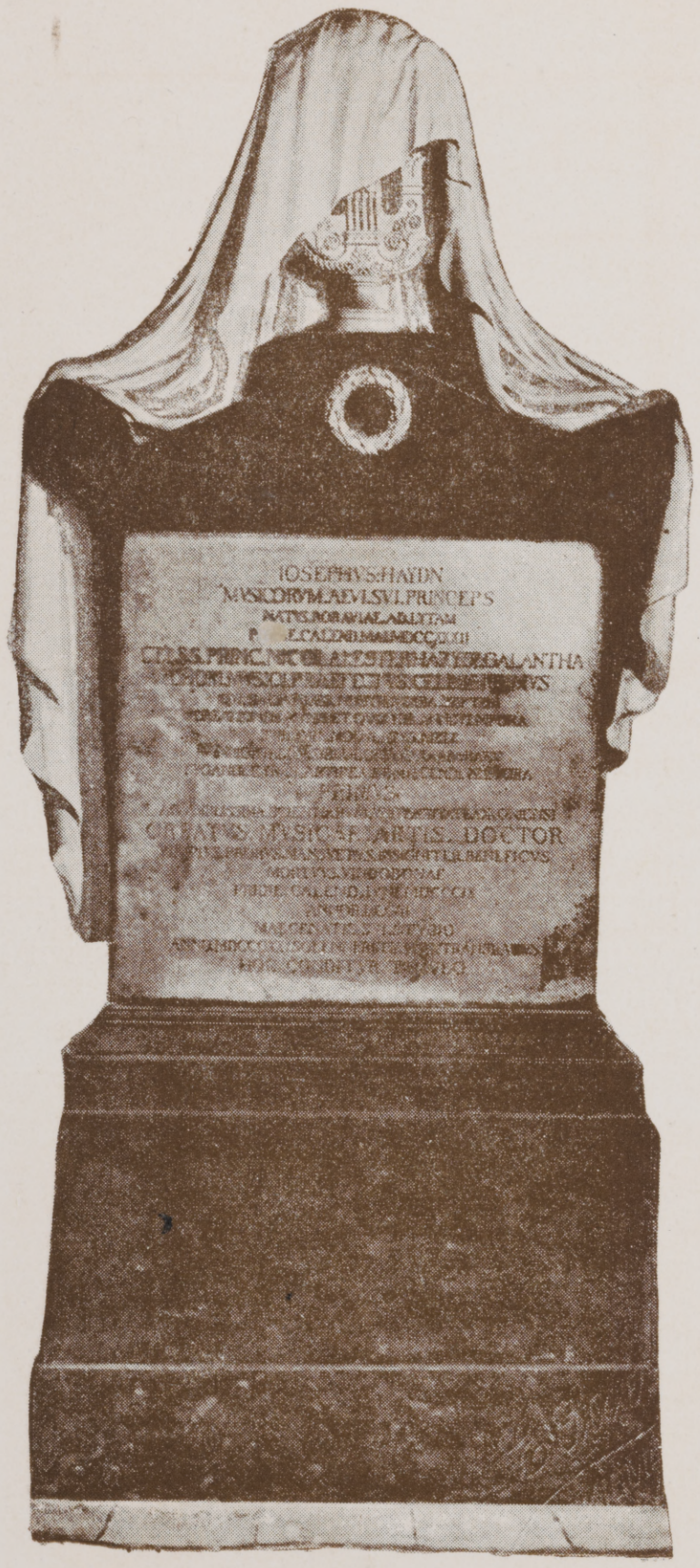
11. Crâne d'Haydn placé dans son masque.

Or, nous trouvons ici les signes dont la phrénologie nous avait signalé la présence : front peu élevé, normalement arrondi, nez dévié franchement vers la gauche, lèvre inférieure débordante.

L'expérience décisive consisterait à pouvoir introduire le crâne à l'intérieur du masque et à vérifier ainsi l'ossement par le plâtre. Une expérience de ce genre n'est pas nouvelle. On l'a tentée à propos de Schiller, de Beethoven et de Bach. Toutefois, elle présente des difficultés. Après la mort, les tissus se détendent et le masque fléchit. En outre, et ceci est important, les rapports exacts de ces deux éléments, l'ossature et la masse charnue n'ont rien d'absolu. Jusqu'ici du moins, les lois qui régissent ces rapports n'ont pas été dégagées.

[1] C'est l'œuvre d'Elsler, père de Fanny Elsler la célèbre danseuse. Ce masque a lui-même toute une histoire et passa par différentes mains avant d'arriver au musée de la Ville de Vienne.

J'ai donc eu recours aux rayons X. J'ai radiophotographié un certain nombre de visages adultes, de profil, et de telle sorte que fussent visibles à la fois les contours des os et ceux des tissus. La figure 8 montre une épreuve de ce genre, prise parmi beaucoup d'autres. Le résultat de ces expériences, que je publierai à quelque jour, et qu'il serait trop long d'analyser ici, confirme entièrement l'essai d'identification tenté par nous. On peut s'en rendre compte par les figures 10 et 11.[1]



Tombeau d'Haydn a Kismarton.

Enfin la pathologie nous apporte un dernier argument, en signalant encore une fois la déformation des fosses nasales. On sait en effet qu'Haydn souffrait d'un polype nasal, dont John Hunter à Londres lui avait conseillé de se faire opérer. Haydn, déjà vieux, avait préféré finir ses jours avec cette infirmité, Or, les affections de ce genre entraînent des altérations de l'ethmoïde, l'atrophie des certaines parties des muqueuses et l'érosement de la fosse nasale atteinte par le mal. Je crois qu'il est possible, malgré l'état défectueux de la cavité nasale du crâne d'Haydn, de reconnaître encore ici tous les caractères de cette maladie. Ainsi s'explique d'ailleurs la déviation du nez si manifeste sur le masque mortuaire, et la déformation de la narine droite visible sur certains portraits, notament sur la médaillon d'Irwach.[2]

Tout s'accorde donc pour amener l'historien, le phrénologue et l'anatomiste à cette conviction que le crâne, soustrait par Peter, et confié à la garde des Amis de la musique de Vienne, est bien celui du musicien Joseph Haydn. Il resterait à tirer de cette constatation des conclusions physiologiques et esthétiques dont le développement ne conviendrait pas ici et pour lesquelles la science n'est pas encore en possession de toutes ses méthodes.

Dr. Julius Tandler,
Professeur à l'Université de Vienne.

[1] Nous ajoutons ici la même expérience pour le crâne et le masque de Beethoven.

[2] Voir p. 27.

UNE LETTRE D'HAYDN

A IGNACE PLEYEL

Ignace Pleyel, né en 1757 Ruppersthal, près de Vienne fut d'abord élève de Wanhall, puis de Joseph Haydn. Artiste prodigieusement organisé, Pleyel (qui le croirait aujourd'hui !) fut reconnu par Mozart comme le successeur désigné d'Haydn,[1] et le public ratifia cette prédiction. En 1791, alors que Pleyel, maître de chapelle à Strasbourg, songeait à fuir la révolution, il fut appelé à Londres par une de ces grandes entreprises de festival, qui étaient nouvelles à cette époque. L'impressario Gallini venait en effet d'engager Haydn pour une saison de concerts, où le maître devait diriger une série d'œuvres nouvelles devant un public enthousiaste. Un autre impressario chercha aussitôt à provoquer la concurrence en opposant à l'auteur de la *Création* le seul homme capable de diviser les suffrages des amateurs. Il s'adressa à Pleyel.

Pleyel devint ainsi, et à son insu, le rival de son maître. L'histoire de cette lutte organisée par deux spéculateurs, et mettant aux prises deux artistes, qui s'aimaient et s'estimaient de la même famille musicale, n'a pas encore été écrite en détail. Toutefois, on sait à présent, et surtout depuis la publication du " Livre de voyage " d'Haydn, [2] que les coteries ne parvinrent pas à troubler la bonne harmonie qui unissait Pleyel à Haydn.

Pleyel arrive à Londres le 23 décembre, et le 24 Haydn va dîner chez lui. Le 31 ils assistent tous deux à la *Pastorella Nobile* de Guglielmi. Le 17 janvier 1792 Haydn écrit à son amie Marianne : " Pleyel s'est montré dès son arrivée si modeste à mon égard qu'il a reconquis toute ma sympathie. Nous sommes très souvent ensemble, et cela l'honore. Il sait ce qu'il doit à son père. Nous partagerons notre gloire, nous rentrerons contents chacun chez nous." Et le 13 février : " On critique beaucoup l'audace de Pleyel. Mais cependant je l'aime encore ; je suis toujours à son concert et le premier à applaudir." Toutefois Pleyel, qui avait le génie des affaires, se vengea de ces désagréments sur son impressario. Il tira parti de cette situation assez fausse, et imposa des conditions pécunières plus avantageuses pour lui que celle qui lui avaient été promises à Strasbourg.

Les bons rapports entre Haydn et Pleyel ne se démentirent plus. Un document conservé dans les archives de la maison *Pleyel* en nous apporte le témoi-

[1] Voir Lettre de Mozart de 1784, publiée par Pohl. (II p. 45).

[2] *Haydn's Tagebuch*, publié par M. Engl, (Breitkopf et Härtel 1909 in 8⁰).

gnage. En 1802, Haydn écrivait à son disciple, fixé à Paris, la lettre suivante, dont il n'est pas sans intérêt de reproduire le fac-similé.

GUSTAVE LYON.

Vienne, le 6 juillet 1802.

Mon très cher Pleyel

Cette lettre te sera remise par M. Haensel, mon élève en composition, jeune homme charmant, d'un excellent caractère, et fort bon violoniste. Il a désiré que je lui fasse faire ta connaissance, afin de pouvoir user de celle-ci à l'occasion. Tu pourras juger de ses talents par ses trois quatuors nouveaux. Il est au service d'une dame polonaise, la princesse Lubomirsky. Je le recommande à ta bienveillance.

Et je tiens aussi à te remercier de tout cœur de la splendide édition de tes quatuors, que tu m'as fait parvenir par L. Pichl, et qui par sa belle gravure, son beau papier, sa correction, t'assureront l'immortalité. Quel dommage cependant que, dans l'édition petit-format, achetée par moi 52 fl. à Pichl, il manque deux pages à ces quatuors. J'ai prié Pichl de t'écrire pour le remplacement de ces pages.

Une nouvelle preuve de ton zèle m'est arrivée de Hongrie, par le Sieur Hummel de Berlin, sous la forme de trois quatuors et d'une symphonie en mi bémol, de format de poche. On ne fera rien de plus beau, ni de plus magnifique. Que le ciel récompense tes efforts ! Tu enrichis ainsi et mon talent musical et le tien ! Je souhaiterais bien un peu de repos sur mes vieux ans, afin de pouvoir te donner des nouvelles de mes travaux ; peut-être cela viendra-t-il tout de même ! En tout cas, porte-toi bien, et aime ton vieil *Haydn* — comme lui-même fut et restera toujours ton ami. Amen.

Mes compliments à ton aimable épouse.

Mon Prince arrivera à Paris ce mois ci. Va lui rendre visite. Je te prie de faire prendre à la poste la lettre qui attend depuis si longtemps et de me l'envoyer.

Wienn. den 6ten 10bre
802.

Liebster Freyd!

Ueberbringer dieses wird mein Landsmann Haensel mein Compositions Schüler - ein liebenswürdiger junger Mann mit den schönsten Talenten, zugleich ein sehr guter Violin Virtuos - wünscht dasselbe mich seiner Bekanntschaft wegen in London zu machen, da er die Reise zu gross, sein Talent reifer zu machen, & seinen Horizont zu erweitern, so ist sein Wunsch bey der Hochlöblichen Direction Lubomirsky — : ich empfehle ihn demnach in seine beste gewogenheit: übrig sage ich ihnen noch den Dank für die Durch: Pichl übersendete ausserordentliche schöne Auflag dieser quartetten welche sich im ganzen wegen ihren schönen Stich, Papier - & Correctheit auszeichnen wird: nur schade, dass mir in den Clavier Formal, welches ich von Pichl um 52 f gebrüchet habe, zwey Blätter von denen quartetten den Textum wohl abgehen: ich empfehle demnach Hr Pichl um es abgehende zu reparieren da dieß zu schreiben: einen neuen beweiß seiner Fleißes ergiebt es sich von Burgen Durch: in Berlin mit 3 quartetten und einer Sinfonia in Es im Taschen Format, schönen und sauberen Stich machen nicht mehr schon, der einmal belobter seiner Bemühungen, & Fortschritte dadurch meine & seine Musicalische Talente immer vermehrt. ich so lasse meinen Lehren Albrecht zu üben zu lernen, um die vorgetragene wieder von meinen Arbeiten mit Ehren zu können - Liebster - sein es Ihnen noch gesagtem - inliegend Brief, und Brief seiner Frau wird..einen.

Meine Empf: an seine liebe Gemahlin.

Meine Frau wird noch zu Ihnen diesen Monath in Paris eintreffen. Empfehlt Sie

P.S. Bitte sein viel sein Pferd mir Addreßiertes Ihm Brief liegen gebliebenen Brief

auf zu lösen und zurück zu schicken

HAYDN ET LE CONSERVATOIRE DE PARIS

Quelques jours avant le sacre de Napoléon 1e, le bruit de la mort d'Haydn se répandit dans Paris. Le Conservatoire résolut de faire célébrer un service funèbre en l'honneur du " dieu de la Symphonie ", et d'y exécuter avec les plus belles œuvres du maître, le " Requiem " de Mozart, et le " de profundis " de Gluck.

Haydn l'apprit et fut extrêmement flatté, quoiqu'un peu surpris, de cet hommage prématuré. La nouvelle fut démentie, mais le Conservatoire tenait à son Requiem, l'exécuta quand même et avec succès.

En 1805, le maître Autrichien eut l'occasion de rendre la politesse. Le Conservatoire qui faisait figurer ses symphonies à tous ses exercices, envoya Chérubini lui remettre une médaille d'Or.

Un moulage de la médaille existe à la Bibliothèque du Conservatoire mais la lettre qui accompagnait ce témoignage d'admiration n'avait pas été retrouvée. Grâce à l'obligeance de M^r^ le Prince Esterhazy et à l'amabilité de Mr Mereny, bibliothécaire de son Altesse, nous pouvons donner ci-contre la reproduction de ce document.

Haydn repondit par lettre suivante, dont le texte est donné par les journaux de l'époque :

" Je vous prie, Messieurs, de recevoir mes remercîments et de les faire agréer aux membres du Conservatoire, au nom duquel vous avez eu la bonté de m'écrire.

Ajoutez bien, que tant qu'Haydn vivra, il portera au cœur le souvenir de l'intérêt et de la considération qu'ils lui ont témoignés. "

Nous nous sommes adressés à nos éminents confrère MM. C. Pierre et J. Tiersot pour savoir où se trouvait l'autographe de la réponse d'Haydn. Il n'est pas au Conservatoire. Si l'un de nos lecteurs connaissait le sort de cette lettre, probablement égarée en 1815, lors de la suppression du Conservatoire, il rendrait service à tous les amis l'érudition et du maître viennois.

CONSERVATOIRE DE MUSIQUE.

Paris, le 7. Messidor — an 13 de la République française.

26 juin 1805

Le Conservatoire de France
à Haydn

Les Membres du Conservatoire de France pénétrés des plus profonds sentimens d'Estime et de vénération pour l'Immortel talent d'haydn ont le plus vif désir d'Inscrire le nom de cet artiste célèbre dans les fastes de l'établissement

L'Expression de ce Vœu porté à l'Illustre haydn par Chérubini ne peut être que bien accueilli; les Membres du Conservatoire pleins de cette confiance chargent leur Collègue de remettre, au Grand homme qu'ils Considèrent comme l'un des Pères de l'art Musical, l'Empreinte du Monument que le Conservatoire espère voir Elever dans son sein et dont le type a été choisi pour consacrer l'heureuse époque de la fondation de cet Etablissement

Puisse ce légitime hommage d'admiration pour l'un des plus grands génies qui ont illustré la République des arts être agrée par haydn, il deviendra pour le Conservatoire de France un Trophée dont il s'honorera à jamais.

Au nom des Membres du
Conservatoire de France

Méhul Gossec Lesueur Cherubini

LETTRE A HAYDN, DONT L'ORIGINAL SE TROUVE AU CHATEAU DE KISMARTON

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Impr. par THE ST. CATHERINE PRESS LTD. Bruges, Belgique.

L'ACTUALITÉ MUSICALE

15 Janvier 1910

L'ACTUALITÉ MUSICALE

Annexe de la revue musicale S.I.M.
publiée par la section de Paris de la Société Internationale de Musique.

* * *

Trente-deux pages mensuelles.

FRANCE ET BELGIQUE :	UNION POSTALE
Le numéro fr. 0.40	Le numéro fr. 0.60
Un an fr. 4.00	Un an fr. 6.00

RÉDACTION :

PARIS : 22, RUE ST. AUGUSTIN

BELGIQUE : RENÉ LYR A BOITSFORT, BRUXELLES

ADMINISTRATION :

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, PARIS.

Tous les mandats doivent être adressés soit à la librairie DELAGRAVE, soit à M. RENÉ LYR.

SOMMAIRE DE L'ACTUALITÉ

THÉATRES ET CONCERTS, à Paris par GASTON CARRAUD. — En province. — Belgique. — Bibliographie. — A l'Étranger. — JOUR ET NUIT, par JOBBÉ-DUVAL. Le petit Conservatoire. — COURS ET CONFÉRENCES. Leçon d'ouverture au con-servatoire par M. EMMANUEL. — Le cours de ROMAIN ROLLAND à la Sorbonne. — SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE. — LES INSTRUMENTS, Les nouveautés de partout par L. GREILSAMER. Une expérience d'acoustique par le DR. MARAGE. — QUESTIONS SOCIALES, par M. DAUBRESSE. Le Congrès des classes moyennes et les musiciens. — Faits sociaux. — ÉDITION MUSICALE.

Théatres et Concerts



Paris décembre

Notre S.I.M. étant uniquement dédié à Haydn l'*Actualité* se trouve, cette fois un peu modifiée. La chronique du mois de notre collaborateur M. Gaston Carraud remplace cette fois, dans cette rubrique des *théâtres et concerts* tous les autres compte-rendus de Paris.

Le bon *papa* Haydn cette fois relègue en marge les choses du jour. Et cela est fort bien fait. Il est si vénérable et si charmant, si familièrement original et grand : et le monde musical moderne l'oublie vraiment trop, lui qui fut bien un peu le *papa* de la musique moderne. Faisons donc bref en son honneur, et différons les concerts : ils ne nous ont d'ailleurs, en ce dernier mois de l'année, rien apporté, que l'audition médiocrement accueillie de deux symphonies de Brückner, chez M. Hasselmans, puis chez M. Chevillard. C'est un sujet intéressant, qui veut être traité à loisir, et qui peut attendre le mois prochain. Mais au théâtre — et à l'Opéra-Comique — deux événements se sont produits, trop importants pour que je remette d'en parler, fût-ce rapidement.

Oui : c'est en ce temps un événement considérable que la représentation d'un tout petit ouvrage en deux actes, qui est de la bonne musique. Par sa distinction d'âme et de style, par sa saine jeunesse, sa sincérité, son désintéressement, il nous réconforte et nous rafraîchit. Nous n'avions rien eu de tel — sans sotte comparaison — depuis *Ariane et Barbe Bleue*.

Je n'ai pas besoin de vous présenter M. Déodat de Séverac. S'il avait trop peu produit jusqu'ici pour être répandu dans le grand public, il n'est pas une personne musicienne qui par quelques pages du *Chant de la Terre* et de *En Languedoc*, simples suites pour le piano, ne connût en lui une des personnalités les mieux définies et les plus remarquables de notre jeune musique, et qui n'attendît beaucoup de la première œuvre plus développée qu'il nous donnerait.

Le *Cœur du Moulin*, il faut bien l'avouer tout de suite, est pour la scène une œuvre manquée : mais c'est une œuvre exquise, et qui tient plus encore que le musicien n'avait semblé promettre. Car si nous lui savions une sensibilité rare et très particulière, et en même temps le sens intime et délicat du pittoresque, nous ne savions pas de quelle manière il emploierait ces qualités à la vie d'un drame, ni quelle précision, ni quelle intensité il serait capable de lui donner. J'ai dit que le *Cœur du Moulin* était une œuvre manquée, mais uniquement par la faute du livret, qui malgré de réels mérites poétiques et musicaux, expose maladroitement, sans assez de mouvement ni de clarté, une idée un peu courte, et jolie.

Le don scènique du musicien, en revanche,

est manifeste. Ce qu'il y a de discret, de contenu dans son émotion ne la rend que plus efficace. Son expression est directe. Elle atteint le fond du cœur. Chaque mot, chaque geste, est empli de sens par la musique ; et c'est avec une pitoyable douceur qu'elle nous découvre les sentiments des personnages. Voyez comme les situations sont naturellement et sobrement traitées. Voyez avec quelle vérité et quelle touchante noblesse les caractères de Marie et du Vieux Meunier surtout sont dessinés. Malgré que l'orchestre soit un peu préoccupant pour l'auditeur, par la recherche trop constante de la sonorité pittoresque et le travail trop abondant des motifs, il est en équilibre avec les voix, et ne contrarie point la déclamation. Ce qu'on trouvera encore d'un peu compliqué et d'un peu haché dans cette partition peut tenir à ce qu'elle date de plus de six années déjà, et fut plusieurs fois remaniée. Mais la pensée est simple chez M. de Séverac, et l'écriture se fera simple aussi. Et cette pensée est d'une fraîcheur, d'une clarté, d'une générosité singulières. Ne vous y trompez pas; il y a plus de *mélodie* dans les deux cents pages du *Cœur du Moulin* que dans l'œuvre complet de toute la séquelle italienne.

Le don mélodique est une des choses qui distinguent M. de Séverac de M. Debussy, dont on l'a trop dit le disciple. On trouve assurément chez M. de Séverac des détails, de sonorité surtout, ou d'harmonie, qui viennent de M. Debussy. On en trouve aussi qui peuvent venir de M. Gustave Charpentier : telles phrases dites presque à vide, par exemple, ou telle trompette avec sourdine, qui est plutôt celle de *Louise* que celle de *Pelléas*. Ce sont là les acquisitions pour ainsi dire matérielles que chaque compositeur original apporte à la musique, et qui deviennent ensuite la propriété de la musique toute entière. Mais en rien de ce qu'elle a d'essentiel, la musique de M. de Séverac ne provient de celle de M. Debussy. Sa sensibilité est d'une espèce toute différente. Toutes différentes, ses formes mélodiques et ses assises tonales ; différente sa déclamation ; et différent son rythme.

Une autre différence est dans le sentiment de la nature, qui tient chez ces deux artistes une si grande place. Tandis que M. Debussy semble la peupler d'êtres mystérieux, de puissances suavement formidables qui se jouent d'une humanité quasi inconsciente, la nature de M. de Séverac est une confidente maternelle et une conseillère, tout près du cœur de l'homme. Nos moindres émois trouvent en elle leur écho immédiat. Elle vibre, elle aime et souffre, pleure et caresse avec nous. Depuis l'enfance, elle forme insensiblement notre âme. Elle est immobile et muette en réalité: mais tous ses traits, comme les rides attendrissantes et le regard lumineux de nos vieux parents, deviennent pour notre âge mûr les symboles des idées de bien, de bon et de beau: c'est nous qui prêtons une voix aux choses, et c'est la voix du plus lointain passé, du passé candide que l'immutabilité de ces choses fait remonter à notre mémoire trouble.

Au théâtre, cela se matérialise d'une façon infiniment désagréable, incompréhensible et un peu ridicule. Mais la musique l'exprime avec une éloquence délicieuse. Elle est tout d'abord un charme continuel pour l'oreille, par sa sonorité vive, chatoyante, subtile, par son contour et par son rythme. Elle est comme une atmosphère qui chante et frissonne avec l'heure, qui baigne et pénètre l'action. L'expression et la couleur sont en elle comme une seule et même chose. Et de même que si l'on examine par la technique la musique de M. de Séverac, on y distinguera à la fois l'inspiration la plus franche, la plus spontanée, et la plus savoureuse recherche d'écriture; de même, dans sa couleur et dans son expression, on reconnaîtra l'artiste et le poète raffinés, en même temps que l'homme tout près de la nature, qui vit et sent et pense en elle. Et l'homme d'une nature particulière, l'homme de sa province, non point de cet odieux Midi, tapageur et vantard, que nous connaissons trop, mais d'un Midi enveloppé, sensitif, intérieur, qu'ombragent le rêve des pins, le style des cyprès, la finesse des oliviers. Attendons en grande confiance l'ouvrage que M. de Séverac composera sur un poème tout à fait digne de lui : et si le *Cœur du Moulin* nous a paru quelque peu languissant

et monotone, n'oublions pas qu'on a fâcheusement coupé à la représentation tout un divertissement populaire, d'une musique allègre et vigoureuse, que les auteurs avaient amené ingénuement sans doute, mais pour le plus utile contraste.

* * *

L'interprétation nouvelle d'une œuvre ancienne peut être une chose presque aussi importante que la révélation d'une œuvre nouvelle. Et elle est bien aussi une révélation, car elle nous donne de cette œuvre des clartés que nous ne possédions point, l'intuition et l'étude d'un grand artiste pouvant beaucoup plus que notre froide analyse. C'est ainsi que cette *Carmen*, dont nous sommes si rebattus, vient de nous réapparaître avec une fermeté classique du style, à la fois, et une force réaliste de l'expression qui nous semblent toutes neuves. Mlle Lucienne Bréval, qui fut pour nous la seule Brunnhilde et la seule Valentine, et Armide, et Phèdre, est aussi la seule Carmen qu'aient pu connaître ceux qui n'ont pas assisté à la création du chef-d'œuvre de Bizet. Et l'interprétation de ce personnage si différent de ceux où nous avons accoutumé de la voir, se trouve être l'interprétation la plus complète qu'elle ait encore réalisée, et le modèle en même temps de ce que doit être l'interprétation d'un personnage lyrique. Interprétation beaucoup plus complexe qu'on ne l'imagine communément, puisqu'elle doit, de toute la vie intérieure de ce personnage, de sa vie plastique, et encore de la vie propre et de la forme de la musique, constituer une harmonie vivante elle-même. C'est une tâche si difficile, que le nombre est infiniment petit, des personnes qui en ont aperçu seulement une lueur. Et il n'était sans doute pas de rôle où elle fût plus difficile que dans ce rôle de Carmen, devenu, aux mains de toutes les cantatrices du monde peut-être, comme une loque déformée, usée, vidée.

Mérimée et Bizet, et l'Espagne des peintres et celle des poètes, et le vieil opéra-comique et le drame moderne, nous voulons tout voir, même le plus contradictoire, dans cet ouvrage favori, dont la forme et le caractère, malgré sa beauté, restent ambigus. Et voici que tout s'accorde, parce que Mlle Bréval, très simplement, sans s'occuper de ce qui se put faire avant elle, chante cette musique telle qu'elle est dans sa ligne et dans son rythme, mais avec l'intelligence profonde de cette ligne et de ce rythme ; et parce qu'en toute chose, depuis la couleur de son costume et de son teint jusqu'à la couleur de sa voix, depuis son geste jusqu'à son chant, dans sa démarche, dans son regard admirable, dans le plus effacé de ses accents comme dans celui qui doit frapper le plus fort, elle s'oublie elle-même et ne s'inquiète de rien, sinon de recomposer l'être humain qu'elle a su deviner : la Gitane indomptable et lointaine, qui n'accepte de loi que son plaisir et le Destin. L'oreille, l'œil et l'esprit sont d'un coup merveilleusement satisfaits, et par ce comble d'art et de volonté qui atteint au naturel parfait. Car cette Carmen de grand opéra n'est pas seulement la plus tragique de toutes, mais la plus légère où il faut, la plus spirituelle, la plus simple..... et celle qui dit le mieux " le poème ", comme on appelle à l'Opéra-Comique ces invraisemblables proses — même quand elles sont de Meilhac et Halévy. Il est bien regrettable qu'on n'ait pas profité de l'occasion pour rétablir dans le même esprit toute l'interprétation de *Carmen*, si dénaturée aujourd'hui comme celle de toutes les œuvres tombées dans le " répertoire ". La fadeur inconsistante des uns, les outrances mélodramatiques et antimusicales des autres paraissent, autour de Mlle Bréval, d'un goût également faux.

GASTON CARRAUD.

En Province

LE FESTIVAL DE LILLE. — Les concerts du dimanche à Paris sont peu à peu devenus prisonniers d'un public ennemi de la nouveauté. Ils n'ont plus aujourd'hui ce rôle d'initiateurs qui fit leur gloire il y a vingt ans. Encore un peu, et leur mission sera celle de

toutes les grandes institutions officielles, c'est à dire de conserver l'héritage du passé et de le faire connaître à un public de plus en plus étendu, de plus en plus ami de la vulgarisation. Les grands concerts de province ne connaissent pas encore cette tyrannie des années. Ils sont jeunes, et ils peuvent avoir une influence décisive sur la vie musicale décentralisée.

Ces réflexions me venaient samedi, en quittant l'Hippodrome de Lille, et en gagnant dans la brume du Nord le lieu de cordiale réception où Mme Maquet avait convié



Mme Maurice Maquet

quelques journalistes intrépides. Car la musique à Lille a ses grands festivals, tout comme à Cologne ou à Manchester. Et, bien plus, ils sont dirigés par une femme de courageuse initiative, sur laquelle les Flandres commencent à avoir les yeux fixés.

Il y a quelques années Maurice Maquet, après avoir défendu pendant quinze ans, à Lille, la cause du grand art, succombait brusquement, et sa veuve, sans hésiter, prenait d'une main ferme son œuvre de propagande musicale et son bâton de chef d'orchestre. Spectacle singulier, en vérité, de voir un être du sexe que l'on croit faible, imposer sa volonté à 300 exécutants ! Mme Maquet dirige avec un sens très précis de l'équilibre. Elle sait que son premier devoir est d'obtenir l'homogénéité de ces éléments divers, réunis à son appel. Mais, en outre, et ceci est bien féminin, elle se livre toute à la volupté du son. Quelques fois même, il m'a semblé qu'elle ralentissait les mouvements, pour prolonger l'extase. Mme Maquet se plait à l'activité de Haendel, à la tension soutenue d'un César Franck. Wagner est son dieu. L'art de demain, flottant et fugitif, est moins de son goût.

Il s'agissait, dans ce festival spirituel, du *Magnificat* de Bach, du *Requiem* de Mozart, d'un *Concerto* d'orgue de Haendel et d'un morceau de *Rédemption*. Comme on le voit, deux bonnes heures de musique sérieuse ! Toutes les Flandres, de Calais à Mézières et d'Amiens à Roubaix, avaient envoyé par petits groupes leurs fidèles et formaient un public calme, attentif, capable d'émotion contenue, un de ces publics qui ont de l'estomac, et qui ne connaissent pas les dégoûts subits de nos Parisiens. Il est vrai d'ajouter que l'effort réalisé par Mme Maquet se trouvait appuyé par de très solides partenaires : Mme Auguez de Montalant, MM. Bonnet, Plamondon et Froelich.

Haendel a porté plus que tout autre. La plasticité de cet art vigoureux a réellement enlevé la salle. Mozart et Franck ont eu aussi leurs suffrages. Bach s'est contenté d'une mention honorable. N'en soyons pas étonné. C'est déjà bien joli de pouvoir remplir jusqu'aux bords une vaste enceinte comme l'Hippodrome lillois, sans y faire aucune concession à l'habituel *Quovadisme*.

Et je songeais involontairement en regardant la forme de ce grand édifice, à un autre cirque, celui des Filles-du-Calvaire, où la musique française fit ses premières armes. A Lille comme à Paris, c'est autour d'une piste transformée que l'art instrumental, la musique pure, fut obligée de se réfugier tout d'abord. Souhaitons que la Flandre sache donner à l'art, et plus tôt qu'on ne l'a fait ici, la demeure convenable et digne, le temple que ses fidèles réclament.

Car l'initiative de Mme Maquet ne tend à rien moins qu'à restaurer en terre flamande les traditions et la splendeur d'un art, où les franco-belges se sont jadis illustrés. Lille peut et doit devenir un centre de musique vigoureuse et profonde. Depuis trop longtemps Paris absorbe pour lui seul les énergies provinciales et les déracine à son profit. Entre la Belgique et la Picardie, entre la Manche et la

Lorraine vit et prospère un peuple essentiellement attaché à cet art intérieur qu'est la musique. Pourquoi n'aurait-il pas ses grandes auditions, son organisme de symphonie locale? Pourquoi ne chanterait-il pas pour lui-même ?

Malheureusement, il faut bien le dire, la province est divisée. De là sa faiblesse. La musique, comme toute autre chose, y subit la contagion de ce détestable esprit de parti, où il semble que la France cherche à épuiser ses forces. A Lille comme ailleurs les intérêts de l'art passent bien souvent après ceux de la coterie.....

On ne saurait trop compter sur l'enthousiasme débordant de Mme Maquet, sur sa confiance aveugle dans le triomphe du beau, sur la force de son apostolat, pour entraîner dans un grand mouvement d'art les timidités des égoïsmes locaux. La musique n'a-t-elle pas été donnée aux hommes pour purifier leurs cœurs de tout levain de discorde, pour créer parmi nous ces courants de sympathie magnétique qui rassemblent les forces d'un même pays autour d'un même idéal !

J. Ecorcheville.

LYON. — La société Lyonnaise de musique ancienne, composée de M. M. Maurice Reuchsel (quinton et violon), Bay (viole d'amour), Ticier (viole de gambe) et Amédée Reuchsel (clavecin), a repris ses séances avec le plus vif succès. Au concert du 13 décembre, un public nombreux a beaucoup goûté des pièces en trio de Couperin et de Rameau, ainsi que des sonates de Marcello, de Barrière, de Geminiani, et des soli de Milandre, Pasquini, Caix de Hervelois, Melle Bellemin a chanté d'une façon remarquable des airs de Bach, Rameau et Clérambault.

Une intéressante causerie précédait l'audition.

BESANÇON. — Mardi 21 décembre audition intégrale du Messie de Haendel donnée par *les Chanteurs de St. Pierre* — 140 exécutants, sous la direction de Félix Raugel, cette audition est la première en France, avec l'orchestration originale, reconstituée d'après les manuscrits de Haendel, par F. Raugel.

Les solistes étaient: soprano, *Melle Forien* alto, *Madame Philipp* des concerts Lamoureux : ténor, *Plamondon* ; basse, *Mary*. Les chœurs et l'orchestre ont été excellents. Tous nos compliments à *M. Forien* le président des chanteurs de St. Pierre et au zélé chef de chœurs *M. Doyen* qui eut à faire étudier la partie chorale du chef-d'œuvre de Haendel.

TOURS. — Après la série d'Auditions Hebdomadaires de Musique ancienne et moderne que le vaillant violoncelliste Maxime Thomas conduisit vers la 200e avec un succès constant qui le suivit quand il qnitta Tours pour Paris, — après les généreuses mais infructueuses tentatives de l'Association symphonique que dirigeait magistralement M. Etesse, les dilettantes tourangeaux connurent des années maigres, où ils n'eurent, pour tout régal (souvent de premier choix, il est vrai), que les rares concerts de l'aristocratique Société des Amis des Arts, de la décentralisatrice Société Littéraire et Artistique, de la Chorale Ste Cécile, et des démocratiques Orphéon et Philharmonie réunis sous la baguette habile et zélée de M. H. Sartel. L'année 1910 semble devoir être plus copieuse : puisse la qualité valoir la quantité ?....

— L'Union des Femmes professeurs et compositeurs (27, Rue Blanche, Paris) annonce, en 8 concerts, l'exécution chronologique des œuvres de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, César Franck, d'auteurs du XVIIIe siècle et d'auteurs modernes.

— Les très réputés professeurs de piano et de chant, Mlles Perny et Ruin-Gabriac, donnent, avec le concours de leurs élèves, 3 conférences-auditions ayant pour thème les Influences 1° de la Religion, 2° de la Nature, 3° de l'Amour, sur la Musique : le public qui vint en foule à la 1re ne manquera pas de revenir aux deux suivantes, et d'en sortir enchanté.

— La Société des Amis des Arts prépare, pour Février, une soirée de gala avec le concours du " Concert Rouge," et de chanteurs dans une sélection de la *Damnation de*

Faust. De plus, il y a eu et il y aura, sous le patronage de la même Société, de nobles auditions de musique, de musique de chambre. — La Série a été ouverte par un Récital du jeune pianiste M. Edouard Bernard, qui c'est montré artiste personnel et virtuose particulièrement dans la *Sonate* en *la* bémol de Weber, les *grandes variations* de Liszt sur un thème de Bach, *Prélude, Choral et Fugue* de Franck. — Puis, ce furent, avec la belle basse M. Chanoine-Davranches, MM. Alfred Cortot et Jules Boucherit qui nous interprétèrent la *Sonate* en *ut* majeur de Mozart et la *Sonate à Kreutzer*. Et quelle évocation émouvante du Romantisme Allemand plus pittoresque que les *Etudes Symphoniques* de Schumann !

— Enfin, nous avons eu la première des Matinées de Sonates, organisées par les deux excellents musiciens tourangeaux, la pianiste Mlle Wyder, et le violoniste M. Lièron. Le programme comprenait les *Sonates* en *mi* majeur op. 40 de Röntgen, en *ut* mineur op. 30 de Beethoven, et op. 45 de Grieg : exécution à la fois sévère et vibrante, et c'est le mérite de cette initiative à laquelle nous souhaitons de réunir, chaque mois, un public épris de musique pure de plus en plus nombreux.

H.

ROUEN. — Conférence de M. P. L. Robert. — Le public rouennais a été initié à la musique de Moussorgsky par M. P. L. Robert, qui vient de prononcer ici une intéressante conférence sur la vie et l'influence du grand musicien russe. Mme Robert, accompagnée par Roger Boucher a fait entendre ensuite diverses fragments d'œuvres de Moussorgsky ; entre autres le recueil intitulé la Chambre d'enfants. Voilà d'excellente propagande par la musique de ce maître si peu connu chez nous.

Belgique

BRUXELLES. — Ainsi que je l'annonçais dans la chronique de Novembre, la saison 1909-1910 est extraordinairement abondante en auditions de toutes espèces. De nouvelles sociétés se sont formées, les anciennes ont trouvé de neuves énergies, les virtuoses se succèdent — des programmes merveilleux se multiplient, s'enchevêtrent, et se disputent la faveur du public. Lui aussi — le public — semble avoir dépouillé l'indifférence qu'on lui reprochait, naguère, avec raison. Non pas que les salles soient combles toujours, mais il faut compter que deux, trois, quatre séances, parfois, le sollicitent à la même heure, — et reconnaissons donc que les Belges s'éprennent, de plus en plus, de musique.

Nous avons pu entendre, cette année, ainsi qu'on le lira plus loin, plusieurs productions nationales, bien peu, encore, sans doute, bien peu, si l'on songe à la splendide floraison présente, où le génie d'une race singulièrement active et robuste semble s'épanouir. On nous en promet d'autres. Les éditions sont nombreuses et variées, ce qui ne veut certes pas dire qu'elles soient toutes éminemment éclectiques, mais nous pouvons espérer qu'elles le deviendront, au fûr et à mesure que sera cultivé le goût populaire. L'activité orphénique intense réclame des aliments nouveaux. En un mot, l'heure est incontestablement aux choses musicales.

Devons-nous voir en cela une manifestation toute spontanée d'aspirations propres au moment où nous vivons ? ou bien, un premier résultat satisfaisant d'efforts tentés, dans ces dernières années en vue de l'éducation esthétique de notre génération ? Il apparaît, au chercheur, impatient peut-être, d'un meilleur devenir, qu'un mouvement général s'agite aux tréfonds de la foule. Puisse-t-il aider la réaction, qui s'impose contre le praticisme effréné, contre la mécanisation destructrice de rêve et d'idéal. Qu'on sème la bonne parole, afin que germe une moisson *plénière*. Et saluons toutes les initiatives. Il est temps que de jeunes courages se dressent, impérieux, devant la routine, la crainte aussi, l'esprit de lucre qui a gagné les MEILLEURS et le cœur même de notre vie artistique.

Nous l'avons dit, et nous le redirons, — car il le faut, — souvent, nous possédons une

musique profondément originale et vivante ; il est désirable qu'enfin, le grand public, pour qui, en somme, nous œuvrons, puisse prendre notion de l'*âme* musicale *nôtre*.

La multiplication des concerts, leur valeur, la bonne volonté des artistes, l'abondance et le caractère des compositions, le concours acquis de l'élite dilettante — l'intensité du mouvement, nous convient à la réalisation d'un programme qu'aucun musicien belge ne désavouera.

Et en écrivant ces lignes, je pense aux paroles simples et claires qu'a prononcées tantôt le nouveau Roi de Belgique : *Albert*, dans son discours d'inauguration.

..... " le peuple belge poursuivra sa marche vers les conquêtes pacifiques du travail et de la science *tandis que les artistes et les écrivains de Flandre et de Wallonie sèmeront le chemin de leurs chefs-d'œuvre* ".

Une nation dont le Premier Citoyen ainsi qu'il aima s'appeler lui-même, parle en ces termes, a le droit de se réjouir, et le Serment du trône offert à sa prospérité, affirme l'avénement de son Art.

René Lyr.

LA MONNAIE nous annonce, outre les nouveautés que je signalais : la *Danse* des *Fêtes d'Hébé*, de Rameau, et *l'Enfance du Christ* de Berlioz.

M. Henry de Curzon, notre éminent collègue et collaborateur, secrétaire de la Société de l'Histoire du Théâtre, à Paris, avec l'aide infiniment précieuse et savante de M. Ch. Malherbe, président de notre Section française de la S. I. M., a retrouvé, aux archives nationales, la description fidèle des costumes qui servirent pour la première représentation, en 1764, à Versailles, de la *Danse*. Les dessinateurs de la Monnaie ont pris copie de ces documents, ce qui nous vaudra une reconstitution intéressante de ce chef-d'œuvre du vieux Maître français.

— A part la reprise d'*Alceste*, rien à signaler: le théâtre national, ayant, par deux fois, fermé ses portes en signe de deuil : pour la mort du bourgmestre de Bruxelles, M. de Mot, et celle du Roi Léopold II.

— Au deuxième *Concert Populaire*, M. Sylvain Dupuis inscrivit au programme des œuvres belges. Cette audace — car c'en est une — est une nouvelle justification de mon optimisme, qui ne manquera pas, d'ailleurs, de faire sourire, tout premier, le *Maître Paul Gilson*, dont la spirituelle ironie s'exprimait, au lendemain de l'événement, par ces lignes, que je découpe dans le *Soir :*

...Son initiative n'est guère encouragée par notre public, qui se départit rarement de sa native froideur pour tout ce qui touche la " musique nationale ".

" Il suffit que j'annonce une audition de musique belge, pour que le vide se fasse à mes concerts, me disait dernièrement un chef d'orchestre bruxellois.

" Depuis une bonne trentaine d'années, j'entends les mêmes doléances, et rien ne fait prévoir le moindre changement à ce fâcheux état de choses.

" La musique belge n'est pas encore entrée dans nos mœurs ", s'exclamait mélancoliquement l'excellent M. B..., d'Anvers qui s'efforçait par tous les moyens de secouer la torpeur indifférente de ses compatriotes, mais en pure perte....

" Peut-être les compositeurs belges écrivent-ils de la musique trop sérieuse, ce qui est, chez nous, un moyen très efficace pour ne pas être pris au sérieux ".

Au surplus, je me permettrai de faire remarquer, très respectueusement, au Maître de la Musique Belge, que c'est peut-être un tort, — que partagent, il est vrai, toute notre critique, et tous nos musiciens — d'*insister* avec une sorte de complaisance amèrement moqueuse, sur le peu de succès que trouvent, chez eux, nos compositeurs. Ce n'est peut-être pas le moyen d'encourager les directeurs et chefs d'orchestre, déjà si peu disposés à faire un sacrifice, et à lutter avec persévérance, contre les dilections du public. Celui-ci n'en peut mais et ne faudrait-il pas, au contraire, applaudir chaleureusement à toute tentative —

*

le moindre succès en ces matières étant "quand même" une victoire — en vue du triomphe final dont tous se réjouiront.

Le grand musicien qui, à la façon d'un Jef Lambeaux de la matière harmonique, a magnifié sa race et son pays, pourra sourire à mes affirmations — son *Œuvre* n'est-elle pas la plus imposante protestation contre les sourires, et n'a-t-elle pas suscité, au cœur du siècle, une large impulsion qui fait notre enthousiasme ? A l'ombre de son labeur, Paul Gilson peut entendre, déjà, lever la jeune et belle moisson qu'il a semée...

Nous essayerons de le montrer, dans un prochain numéro.

Et pour en revenir au *Concert populaire*, il donnait donc une ouverture pour *Phèdre* de M. *Martin Lunssens*. — M. Lunssens est au nombre de nos compositeurs remarquables.

S'il ne possède pas une transcendentale originalité, on lui reconnaît une science profonde et sûre, une écriture parfaite, une technique solide, avec la distinction de pensée et de sentiment. C'est un artiste qui honore son art. L'ouverture de *Phèdre* témoigne une fois de plus de ces qualités, assez rares pour qu'on les signale, et pour qu'on les salue.

A côté de cette œuvre, le *Concerto pour Violoncelle* de M. Louis Delune, d'une construction moins solide, et de trame plus lâche, apparut, par contraste, un peu mièvre. Mme Delune, artiste d'un talent délicat, interprétait cette page, et fit valoir aussi le *concerto de Tartini*, fort bien orchestré par M. Delune.

— Le deuxième concert *Durant* s'ouvrit par la huitième symphonie, en fa majeur, de Beethoven où l'on peut désirer encore un peu plus de souplesse, et de fondu. Melle Borgo a fait remarquer ses facultés dramatiques dans l'air d'*Alceste*, et la fin du *Crépuscule des Dieux*.

L'orchestre a donné la *Sérénade en ré* de *Brahms*, que M. Durant affectionne et s'efforce de faire apprécier à Bruxelles, comme il convient. Le vaillant chef d'orchestre est en réel progrès, et nous lui ménagerons d'autant moins l'éloge que nous n'avons point ménagé, jusqu'ici, la critique... Bravo ! l'orchestre est meilleur, plus homogène, plus docile, la ferveur, l'émotion le gagne, et M. Durant lui-même sacrifie plus au sentiment. Le public, et en particulier, les admirateurs de *Brahms* lui ont fait succès, ainsi qu'à ses collaborateurs, et en applaudissant à la correction, au coloris de l'interprétation.

Outre ces grands concerts, M. Durant inaugura une série de 24 auditions populaires. Les premières séances n'ont pas trouvé foule, et devant ce peu d'enthousiasme du public elles ne furent pas renouvelées.

— Le programme du deuxième concert Ysaye réunissait les noms de *Beethoven* et *Wagner*. Il était consacré à l'œuvre dramatique de Maîtres, avec le concours des célèbres M. et Mme Henusel.

Nous n'avons plus à redire la valeur de l'orchestre et de son directeur. Remarquons simplement que l'exécution manquait un peu d'envolée — et qu'il nous apparaît préférable qu'on ne réunisse point des génies aussi essentiellement différents, et dans la conception et dans le sentiment, et dans la manière.

AU CONSERVATOIRE. — Nominations :

M. Systermans, critique musical du *XXe Siècle*, est nommé administrateur-trésorier. Mme Eléonore Neury-Mahieu, professeur de diction, en qualité de professeur de déclamation (tragédie et comédie) ; Mme Van Steenkiste-Gérard et Mlle Jeanne Dubreucq, actuellement chargées de cours, aux fonctions de professeurs-adjoints de déclamation. M. Samuel, professeur-adjoint, en qualité de professeur d'harmonie pratique et Mlle Wouters, aux fonctions de professeur-adjoint d'harmonie (jeunes filles).

Sur la proposition de M. Tinel, la Commission vient de décider de rendre désormais publiques les répétitions générales des concerts. C'est une excellente mesure.

Les concerts du Conservatoire de cette saison sont fixés aux dimanches 30 janvier, 20 février et 20 mars. On exécutera au premier concert la 7e symphonie de Beethoven, *Nœnie*,

et le *Chant des Parques*, de Brahms, et l'*Actus Tragicus*, de J.S. Bach.

ERRATA. — Il s'est glissé une erreur typographique assez grave dans la composition de ma copie de Décembre. — Dans la relation de Melle Butterfly, on m'a fait dire : " Dont les épanchements mélodiques n'attendent pas plus ou moins *de* poétiques *rêves* ". — Il faut lire : " RIVES. " —

— Nos lecteurs apprendront avec plaisir que nous serons secondés, dans la relation de la vie musicale à *Bruxelles* par le compositeur *Michel Brusselmans*, un des plus remarquables harmonistes de notre jeune école, — l'élève aimé du Maître Paul Gilson. M. Brusselmans tient, dans les colonnes du *Guide Musical*, depuis plusieurs années, une plume éminemment autorisée, aux appréciations sobres, impartiales, mesurées, et que les musiciens estiment justement.

R. L.

LIÉGE. — La saison musicale, tardive en notre bonne ville, ne nous a donné encore que peu de concerts intéressants. On a applaudi Mme et. — surtout — M. Heusel Schweitzer en une audition wagnérienne. Nous avons applaudi Risler aux " Concerts Debefre ", où Georges Sporck a remporté un grand succès de compositeur avec sa *Légende* et *Islande*. L' " Œuvre des Artistes " a consacré sa première séance de propagande à Victor Vreuls, qui a partout sa bonne semaine. Et voilà notre saison amorcée.

Au " Théâtre Royal ", reprises habituelles du répertoire dans lequel Massenet est très copieusement représenté. On prépare les *Maîtres-Chanteurs*. Le succès de la troupe, parmi laquelle on compte des chanteurs de talent, s'appuie sur la musicalité très avertie du chef d'orchestre, M. Kochs. Et le succès est grand auprès du public.

DR. DWELSHAUSERS.

Nous apprenons avec plaisir la nomination de notre excellent ami, M. L. Mawet, qui s'est distingué, parmi nos compositeurs, par l'originalité de ses lied, en qualité de professeur au Conservatoire de Liége, en même temps que Melle Maison, et M. Henrion — en remplacement de Mme Van den Boorn-Coclet, MM. Debefre et Jaspar, promus à d'autres fonctions. Nos félicitations sincères.

GAND. — Le Festival *J. Vandermeulen*, au grand théâtre de Gand, fut un éclatant triomphe pour le compositeur. On y donnait des pages symphoniques, l'ouverture de Tibérius, qui rappelle par certains aspects, et trop, *Wagner*, l'Adieu, solo pour cor et orchestre, l'entr'acte du 2e acte de *Frya* et, c'est la partie essentielle du programme, l'opéra en 3 actes et 4 tableaux " *Au pays du lin* " (livret de MM. Declercq et Sevens.) Sur une trame suffisamment banale, quoiqu'on y trouve certains croquis pris sur le vif de la mentalité, du caractère, de la vie flamande, le musicien a écrit une œuvre simple, franche, intéressante, et probe. Cette musique sans recherche, n'est certes pas dépourvue d'inspiration, et sollicite l'intérêt. Cependant, elle n'échappe pas toujours à la sécheresse, et, il faut le dire, à la banalité. Quoiqu'il en soit, *Au pays du lin* marque un effort sincère, qu'il faut encourager ; et, en dehors du succès tout exceptionnel qui le consacre dans l'affection du peuple flamand auquel il appartient directement, saluons en M. Vandermeulen un artiste de talent remarquable.

MONS. — Le directeur de la *Société Nouvelle*, revue qui sut rester, chez nous, l'organe des plus larges tendances scientifiques et littéraires : M. Jules Noël, écrivain doublé d'un musicien érudit, a bien voulu se charger, pour S. I. M. de la relation du mouvement musical en la cité boraine. Nous l'en remercions bien cordialement.

BIBLIOGRAPHIE

en décembre :

Schott frères (Bruxelles).

Joseph Jongen, Trois pièces pour harmonium.
L. Walner, Moment musical (piano).

M. Crickboom, Ballade pour violon et piano.
E. dell'Acqua, Rondel sur l'eau (piano).

A. Cranz (Bruxelles).
Marius Cannan, Le petit tonnelier (piano).
— — Pantins à sonnettes (piano).
Michiels, Ouverture à 4 mains.
— Trois morceaux de style ancien (piano).
H. Weyts, Serpentins argentés (piano).

Breitkopff et Härtel (Bruxelles).
Victor Buffin,
Quatre mélodies :
1. Si j'étais roi.
2. Parfois, lorsque le soir.
3. La lune.
4. Dieu, qui souffre et qui donne.

Mme Vve G. Katto (Bruxelles).
Marie Pottellet, Première valse (piano).
C. Lecail, Bruxelles-Exposition.
C. Lauweryns, Favita (valse lente).

Maison F. P. Lauweryns (Bruxelles).
M. J. Erb, Douze pièces (recueil pour la jeunesse).

P. S. — Au moment de mettre sous presse nous parviennent plusieurs journaux de Province où nous trouvons des compte-rendus de la tournée entreprise, dans les Universités Populaires, par le barde belge *Ch. Mélant*. Ce dernier, dans une conférence qu'il eût l'heureuse idée d'aller donner partout, illustrée de ses compositions musicales, dont on sait le caractère éminemment populaire, est accueilli, par le public provincial, à bras ouvert.

J'extrais, de l'*Avenir du Borinage (Mons)* ces quelques lignes. "La plus grande partie de la soirée est consacrée à l'œuvre du compositeur Charles Mélant qui est un peu de notre pays borain, comme il l'a dit lui-même. Avec simplicité, avec une familière cordialité, il a lui-même exposé ce qu'il a voulu faire, comment il fut amené à mettre de la prose en musique, et à faire des adaptations musicales sur des poèmes d'écrivains belges. *Selon lui, on peut mettre de la musique sur tout :* M. Henri Houben l'a montré en chantant une lettre, que M. Mélant mit en musique après l'avoir reçue".

Cette opinion du sympathique compositeur — à savoir que l'on peut écrire de la musique (et quelle musique !) sur n'importe quoi — nous fait songer au grand artiste de la forme poétique française, S. Mallarmé, qui prétendait que "*le vers est partout, excepté à la 4e page des journaux.*"

R. L.

Étranger

DRESDE. — Le groupe de la Société Internationale de musique vient d'organiser à l'occasion des fêtes Noël une reconstitution de l'Oratorio de Noël de Schütz, retrouvé par notre collègue le docteur A. Schering à la bibliothèque d'Upsala. Composée en 1664, cette œuvre est une des premières où le grand compositeur aborde ce style intensément expressif ; la force naïve et la conviction qui se manifestent dans le rôle de l'Evangéliste ont fait une énorme impression. L'exécution était donnée par le " Schülerchor " de la " Kreuzkirche " sous la direction de M. Otto Richter. Elle dure une petite heure. On ne saurait trop féliciter M. Schering d'avoir rendu à nos concerts sacrés l' "Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesus Christi ", comme l'appelle Schütz lui-même.

KARLSRUHE. — Une fort amusante audition de musique rétrospective vient d'être donné ici, sous la forme d'un concert d'œuvres de Caspar Fischer, de Stamitz de Xavier Richter, et Fesca. La première partie comprenait par conséquent de la musique de la fin du XVIIe et du début du XVIIIe, l'autre atteignait le plein XIXe. Pour rendre l'illusion plus complète les exécutants avaient revêtu les costumes de 1750. Malheureusement il leur était impossible de se travestir à chaque nouvelle œuvre ; il en résulta quelque anachronisme. Le clavecin était une copie d'un instru-

ment construit pour Bach par Silbermann. S. A. le grand duc de Bade honora de sa présence la première audition et la cour vînt assister en foule à la seconde.

BARCELONE. — C'est avec le grand Bach que nous avons repris, cette année contact avec la musique des concerts. L'Orféo Catala, suivant en ceci la voie tracée par la Schola de Paris, s'est attaqué à la Messe en si, n'en exécutant, il est vrai que le Credo. Cette audition nous valut d'entendre Albert Schweitzer dans un Concerto de Rheinberger, et dans la Symphonia Sacra de Widor. De même l'excellent ténor Walter profita de sa présence parmi nous pour nous donner un Liederabend extrêmement applaudi. Voilà qui nous repose un peu des Mmes Butterfly dont le théâtre du Lycée nous comble.

V. M. DE GIBERT.

CADIX. — Ici, l'Académie philharmonique de Ste Cécile fort bien dirigée par l'abbé J. Galvez y Ruiz vient d'inaugurer sa saison nouvelle. Le programme de cette audition ne vous révolutionnera pas à Paris, mais il est bon cependant que vous le connaissiez, pour vous faire une idée de la vie musicale en ce coin de l'Espagne. Nous avons donc eu le plaisir d'entendre : Marche nuptiale de Grieg ; Caprice sur Alceste de St. Saëns ; 2e Sonate de Grieg ; Air de Pagliaci de Leoncavallo ; Air de Samson de St. Saëns ; Ballada oriental de Galvez ; Hymne à Ste Cécile de Gounod ; Danses de Debussy ; Romance de Arnau ; Pièces espagnoles de M. de Falla ; les Erinnyes de Massenet.

Il y a plus de cinquante ans que cette philharmonique a été fondée par quelques amis de la musique dont j'étais, et sous la direction de Bernard Darhan, qui avait été élève du Conservatoire de Paris dans la classe de Lafont. Actuellement cette société, soutenue par deux maîtres, Galvez et Miguel Mendaro, est une des meilleures que nous ayons en notre pays.

SALVADOR VUINEGRA.

BUDAPEST. — Nous somme heureux d'annoncer la triomphe du maître Guilmant, qui est venu donner ici une audition de ses œuvres.

MUNICH. — L'Opéra de Munich a repris entre Noël et Nouvel an la *Jessonda* de Spohr, digne façon de clore l'année du cinquantenaire de la mort d'un compositeur trop oublié. On sait que Spohr a laissé de très interessants mémoires de sa vie, qu'on aurait lieu de rééditer à cette occasion. Ils ont été publiés à Hanovre en 1860-61 en 2 volumes.

W. R.

LONDRES. — Au théâtre, Pierrot and Pierrette, opéra comique, n'ajoutera rien à la renommée de M. Holbrooke. Excellente mise en scène du Beethoven de Fauchois à His Majesty's Theatre ; sir H. Beerbohm Tree a été tout simplement admirable. Mais le grand succès est pour l'Oiseau Bleu de Maeterlinck habillé à l'anglaise et avec musique de scène de O'Neill ; c'est une des réalisations les plus artistiques qui se puissent voir à Londres. Nous verrons si elle sera dépassée à Paris par Chantecler.

Au concert le " New symphony orchestra " dirigé par Landon Renald. Deux œuvres nouvelles de Georg Schumann ne nous ont rien révélé de nouveau, non plus que The Maid of Astolat poème symphonique d'inspiration tennysonienne de M. J. Davis. Miss Viola Tree a fait un début de beaucoup de goût dans Louise. Au Bechstein Hall, la Société des Concerts français a pleinement réussi avec deux auditions, l'une consacrée à d'Indy et A. Magnard, l'autre à R. Hahn, Inghelbrecht et F. Schmidt. Pour interprètes : Blanche Selva, Engel et Mme Bathori, Mme Wurmser-Delcourt.

La " Queen's Hall Choral Society " a donné une bonne audition de la Bonduca de Purcell, sorte de musique de scène, qui avait été pour la circonstance arrangée en suite d'orchestre. De même une autre œuvre, "The Wedding of Shon Maclean ", très moderne et très écossaise avait été arrangée par Hubert Bath et a fort plu.

La symphonie de Dukas et son Apprenti

Sorcier, quasi-classique à Londres, ont été joués au Queen's Hall par H. Wood. De Paderewsky la nouvelle symphonie bruyante et diffuse ne m'a guère ravi. Elle symbolise la révolution polonaise de 1863, et contient des marches militaires, du canon et du tonnerre (réalisé par un instrument nouveau le tonitruone). Tout cela est plein de bonnes intentions.

A signaler quatre récitals: celui de Mlle Selva, celui de Mlle Teyte, celui de Miss Stuart, et enfin celui de Miss Mary Cracfort consacré à Debussy naturellement, puisque celui-ci représente de plus en plus à Londres la musique française. A cette audition M. Boulestin prit la parole pour parler du sentiment de la nature chez Debussy.

La critique s'agite. Le Times avait écrit : "que la Qeen's Hall était rempli par les admirateurs de Mme Clara Batt, venus là pour applaudir une chanteuse et n'appréciant pas à sa valeur la symphonie de Dukas." Le mari de ladite chanteuse, M. K. Rennford, rencontrant à quelques jours de là le critique du Times dans un couloir se précipita sur lui la canne levée. D'où bataille, procès et innombrables commentaires dans la presse sur les droits de la critique.

X. M.

VIENNE. — La vie musicale subit en ce moment à Vienne un véritable malaise. Chacun le constate sans en trouver le remède. Au théâtre, hors le Barbier de Bagdad, rien à signaler.

Le quatuor de Bruxelles a donné avec succès le quatuor de Ravel. M. Gustav Mahler écrit quelques duos sur des traductions de Confucius. H. Loewy, le très subtil transcripteur pour piano du quatuor de Debussy, écrit avec Greta Wiesenthal, l'une des sœurs applaudies récemment à Paris un "Tanzpoem" qui sera représenté à Berlin. Arnold Schoenberg, dont le quatuor vous sera bientôt révélé par Parent, termine un "Monodrame" pour voix de femme et orchestre, d'un goût tout à fait impressionniste. Enfin une nouvelle revue musicale "Der Merker" a fait son apparition et s'est de suite classée comme une des meilleures que nous ayons. Elle est dirigée par Batka avec des tendances très modernes.

E. W.

OVIEDO. — La Société Philharmonique vient de nous donner successivement le Trio Chaignau, Mme Landowska, Louise Debogis et Harold Bauer; enfin un espagnol M. F. Bordas professeur du Conservatoire de Madrid et excellent violoniste.

PRAGUE. — L'académie tchèque François Joseph, composée de quatre classes, a dans sa séance solennelle du 6 Décembre au Panthéon et Musée National de Prague, affecté, ainsi que toutes les années, un grand nombre de prix aux principaux travaux d'art, de littérature, de sciences et de musique, exécutés ou parus dans le courant de 1909.

Voici, d'après les *Narodni Listy*, ceux de la section de Musique.

2000 couronnes à M. Otakar Ostrcil pour son Opera *Kunalovy oci (les yeux de Kunala)*. Et voici désormais clos l'incident, pendant entre M. Ostrcil et l'Académie depuis la séance de 1907, après laquelle on se rappelle que le compositeur refusa les quelques cent couronnes, dont on prétendait récompenser sa symphonie en *la*, tandis que l'*Asraël* de M. Suk décrochait le prix de 2000 couronnes. M. Ostrcil ne put admettre que son œuvre parut manifestement inférieure à celle de son rival.

Le deuxième prix de 800 couronnes va à M. Jan Kunc pour un quatuor op 9. Le troisième de 500 ne trouve pas de titulaire mais est alloué sous forme de subvention à M. Rudolf Karel pour son Opéra *Ilseino srdce (le cœur d'Ilsée)*. 300 couronnes aideront M. M. Otakai Zich et Vaclav Stepan à continuer leurs études musicales.

Les 1000 couronnes décernées en souvenir des soixante ans de règne de l'Empereur François vont à l'œuvre du compositeur morave Josef Nesvera.

En outre 1000 couronnes vont à la *Philharmonie tchèque*; 400 à M. Josef Kouba pour une sonate de violon et de la musique pour piano; enfin 200 couronnes, du fonds Clemen-

tine Kalasova destiné aux jeunes compositeurs, récompense un quintette en *la* mineur, les *Impressions intimes et Paysages* de M. Em. Jaros.

On commence à se préoccuper de la représentation de *Boris Godounof* au *Narodni Divadlo* (*Théâtre National*). Le grand quotidien tchèque *Narodni Listy* entreprend une vigoureuse campagne pour que l'on adopte la version originale de Moussorgski ou que, du moins, l'ordre original des scènes soit rétabli. C'est-à-dire que le drame finisse sur le tableau de la grand route avec les lamentations de l'innocent.

Le même (*Théâtre National*) vient de reprendre l'un des premiers opéras de Dvorak *le Jacobin*. Au mois de janvier on remet en scène *Eva* de Foerster.

Le 11 janvier au *Narodni Dum* (*Maison Nationale*) de Smichow, l'une des villes dont se compose Prague, la *Société Artistique* tchèque a consacré une soirée à l'œuvre pour piano du compositeur Josef Suk, qui y a exécuté trois cycles de ses œuvres intimes les plus poétiques. On sait que M. Suk, gendre de Dvorak, second violon du *Quatuor bohème*, est le plus avancé des jeunes compositeurs tchèques dans les voies modernes. W. R.

MOSCOU. — Nous sommes menacés d'une avalanche de concerts ! Moscou peut de plus en plus passer pour un centre musical d'une haute importance. Les concerts Symphoniques annoncés pour la saison arrivent à près de cinquante ! Le premier a été celui d'une série historique, dirigée par *Serge Wassilenko*, et dont les prix d'abonnement très modérés ont attiré un public nombreux. On a commencé par Bach, Couperin et Rameau ; on arrivera aux modernes vers la fin de la saison. Les concerts ont lieu dans l'après-midi du dimanche et la jeunesse, en vacances, leur fait un accueil enthousiaste.

Les concerts Symphoniques de *Serge Kussevitski* forment la nouveauté attrayante de la saison : orchestre nombreux, programmes variés, solistes de premier ordre. L'orchestre sous la baguette du fameux contrebassiste se montre ferme. *Oscar Fried* viendra le remplacer pour quelques concerts.

La Société de Musique Russe, dont le fondateur est *Arc. Kerzine* et qui vient d'entrer dans la 14me année de son existence, nous apporta dans son dernier concert une composition nouvelle, une Suite pour violon et Orchestre l'Op. 28. de *Serge Taneiew*, compositeur connu par son goût classique, sa science du contrepoint, et l'éclat de son harmonie. C'est une œuvre de longue haleine, dont l'exécution a duré près d'une heure. Le violoniste Sibor, pour lequel cette Suite a été écrite, la joua en manuscrit.

La Société Philharmonique a de grands noms à montrer : W. Safonoff, W. Mengelberg, F. Mottl, Zilotti, Arthur Nikish, G. Thibaud, Hubermann, Litvinne, Pugno, etc.

La Société Impériale de Musique vient d'entrer dans la cinquantième année de son existence. Mich. Ippolitov-Ivanov, Em. Kouper, K. Glazounov en sont les chefs d'orchestre. G. Enesco, S. Gerardy, J. Hofmann ont figuré comme solistes. Le Concert du 4 Décembre (21 Novembre style russe) a été entièrement réservé à César Cui, qui vient aussi de célébrer les cinquante ans de son activité musicale.

Son Scherzo Op. I qui figurait au programme, avait été exécuté pour la première fois le 14 Décembre 1859. Comme solistes A. Katschenowski, A. Bogdanovitsch (ténor) et B. Sibor.

César Cui, présent au concert, a été chaleureusement applaudi par les artistes et le public.

A l'opéra, la saison a été ouverte au Théâtre Solodownikov par la toute première représentation en Russie des " Meistersinger " avec d'admirables décors de Pierre Olénin; puis la première du dernier Opéra de Rimski Korsakov " *Le Coq d'or* " œuvre satirique et frondeuse à laquelle la censure, avant de donner son autorisation, a créé mille difficultés. Des changements de paroles, de mise en scène ont été exigés etc. Le Tsar Dodon est devenu un simple voivode (gouverneur de province). L'appel du Coq ! " *Règne, couché sur le dos !* " a dû être changé etc. etc. Et quant même la satire est restée ingénieuse et acharnée.

On a eu la surprise inattendue de voir le même *Coq d'or* à l'Opéra Impérial avec Mme Nechdanova. Enfin Nikish nous gratifia d'une représentation de Lohengrin qui fut un évènement.

ELLEN VON TIDEBÖHL.

VARSOVIE. — *Octobre-Novembre.* — La vie musicale de notre ville a subi un grave changement au commencement de cette saison. La Société de la Philharmonie ne pouvant subvenir plus longtemps, à l'entreprise des concerts et en même temps à celle de l'Opéra, se vit obligée de fermer ses portes. A ce moment vraiment critique pour l'orchestre et pour notre musique symphonique en général s'est trouvé un homme : le prince Ladislas Lubomirski — musicien et compositeur — qui s'est chargé de prendre à ses frais l'orchestre (70 musiciens) et une série de concerts symphoniques à la salle de la Philarmonie. M. G. Fitelberg un jeune mais éminent chef d'orchestre fut nommé directeur artistique de l'entreprise ; une série des concerts sera dirigé par M. Henri Opiénski.

Le premier concert (le 15 octobre) a été consacré à la mémoire de notre estimé compositeur Sig. Noskowski mort au mois de juillet.

Au premier concert d'abonnement nous avons entendu Joseph Hofman (concertos de Beethoven en sol maj. et de Liszt), au second le deuxième acte de Tristan et Yseult interprété par Mme Félicie Kaszowka (esquise Yseult) et le Dr. Briesemeister, au troisième Kubelik (toujours le même). Dans les concerts symphoniques Fitelberg a dirigé pour la première fois à Varsovie " Wallenstein " de d'Indy, " L'île des morts " poëme symphonique de S. Rachmaninnoff (après Böcklin), " En saga " de I. Sibelius.

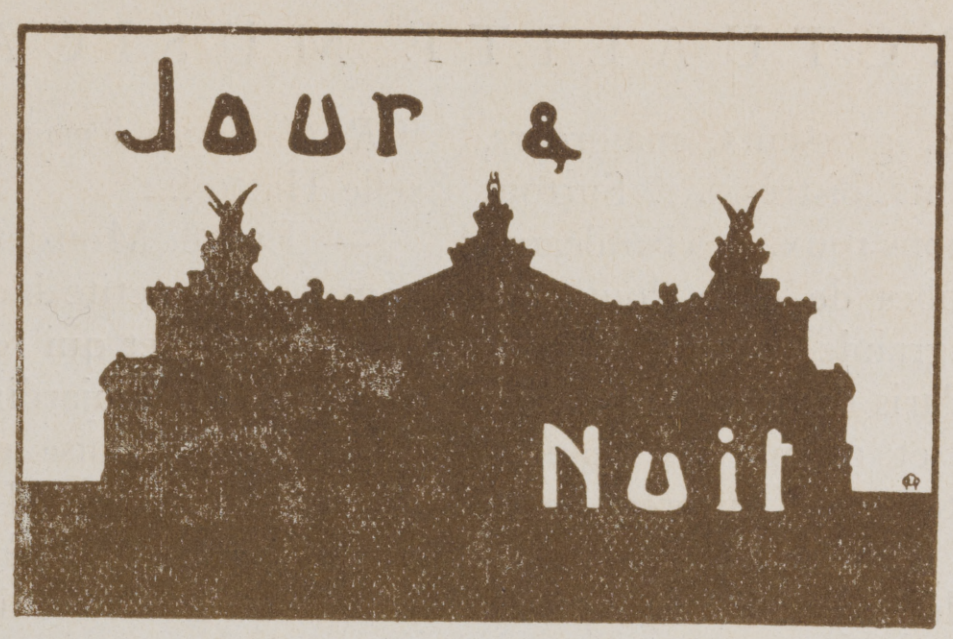
Dans le concert consacré aux compositeurs français sous la direction de M. Opienski, on a exécuté les œuvres de Bizet, d'Indy, Bruneau et Chabrier ; le premier concert historique de la société de musique (aussi sous la direction de M. Opienski) a présenté des œuvres de Bach (concerto pour trois pianos) et de Haendel. La section de la S. I. M. se réunit tous les quinze jours ; on y a exécuté les œuvres de Fasch, Stamitz et P. E. Bach (Collegium musicum de Riemann) les œuvres de Dengoraj et autres. H. O.

CONSTANTINOPLE. — Parmi les concerts qui ont eu lieu à Constantinople dans le courant du mois dernier, il en est trois particulièrement intéressants. Jacques Thibaud, un des purs maîtres de l'archet, s'est fait entendre, avec le pianiste Georges de Lausnay.

Puis, le jeune violoncelliste arménien, Diran Alexanian, un enfant de Constantinople, dans deux concerts qu'il vient de donner, avec le concours du compositeur Jean Huré.

Nous avons recueilli dans la Sonate, en *fa dièze mineur*, pour piano et violoncelle de Jean Huré, des impressions quelque peu rebelles à l'analyse, mais que nous tenons à exquisser en raison du caractère intéressant de cette œuvre. M. Huré nous paraît trop indépendant pour se réclamer d'une école. Mais nous le classerions volontiers dans le groupe de Claude Debussy, que nous admirons, d'ailleurs, vivement. La Sonate de M. Huré révèle moins une idée d'ensemble, une conception pour ainsi dire architecturale, qu'un travail de ciselure, très fouillé par endroits. Les idées y sont entrecoupées, mais constamment renaissantes. A travers un fourmillement de dissonances, tour à tour étranges, attachantes, charmeresses, crispantes, nous percevons une sorte d'impressionnisme musical. Sensations de fluide, sensation de l' " impondérable. "

Mentionnons, enfin, tout le bien que nous pensons du jeune violoniste hongrois Franz von Vecsey. Personnellement, nous sommes prévenu contre les petits prodiges. Cependant, nous admirons sans réserve ce virtuose technicien stupéfiant. TIGRANE TSCHAÏAN.



LE PETIT CONSERVATOIRE

Chaque Novembre, un peu avant neuf heures du soir, la cour de la Mairie Drouot s'emplit d'une petite foule d'aspect variable, selon que la nuit est neigeuse, pluvieuse, ou comme celle-ci, très froide et zébrée d'un violent clair de lune.. Devant un solennel sergent de ville, planté en haut de trois marches, que peut donc attendre cette petite foule? Tout simplement que le sergent de ville ouvre la porte et laisse monter dans la salle des Fêtes où a lieu l'examen d'admission au cours gratuit de chant de M. Jacques ISNARDON.....



M. Isnardon.

Que l'on ne s'effraie pas !... M. Jacques Isnardon n'est nullement le grand Pourvoyeur du cabotinisme, cette guillotine des dévoyés. Non. Cet éminent artiste veut tout simplement apprendre à la jeunesse qu'il existe une musique autre que celle miaulée au coin des rues, et comment il faut chanter cette bonne musique. Sans doute, si dans le grand nombre, un organe et un tempérament apparaissent, le professeur les dégrossit, les développe. Ainsi, ne débauche-t-il pas le tapissier ou la couturière, mais il les place dans une voie qui est la leur, et où — les exemples ne manquent pas — ils réussissent brillamment.

*
* *

Neuf heures. La salle bruit, s'emplit. Des bavardages, des mains qui remettent en place des cheveux rebelles. Des blancheurs de houpettes. Des serrements de mains. De petits groupes qui se forment par zones d'amitié ou de sympathie.

Grandeurs, petitesses, grosseurs, maigreurs, chairs blanches et teints bistrés..... Surtout des femmes. Des chignons roux, des bandeaux, bruns, blonds. Des robes de deux louis, qui vous ont des airs de grande couture. Venues de tous les coins de Paris des gentillesses, des élégances, du charme et même des beautés. Dix-huit, vingt, trente ans. Aurores, petits matins, matinées de la jeunesse !...

Voilà que lui aussi le jury fait son apparition et s'assied en avant, dans la partie réservée devant l'estrade, autour du piano ; sur les petites tables revêtues pour la circonstance, de classiques tapis verts et où il va prendre ses notes avec conscience et bonne humeur.

— Ils n'ont pas l'air rosse.....

..... Impression que donne à sa voisine une blonde enfant, qui tout à l'heure va se révêler future Dugazon..

— Qui est-ce celui-là ? qui a les cheveux en brosse, de grandes oreilles, un grand nez, une petite moustache, une belle cravate grise ?

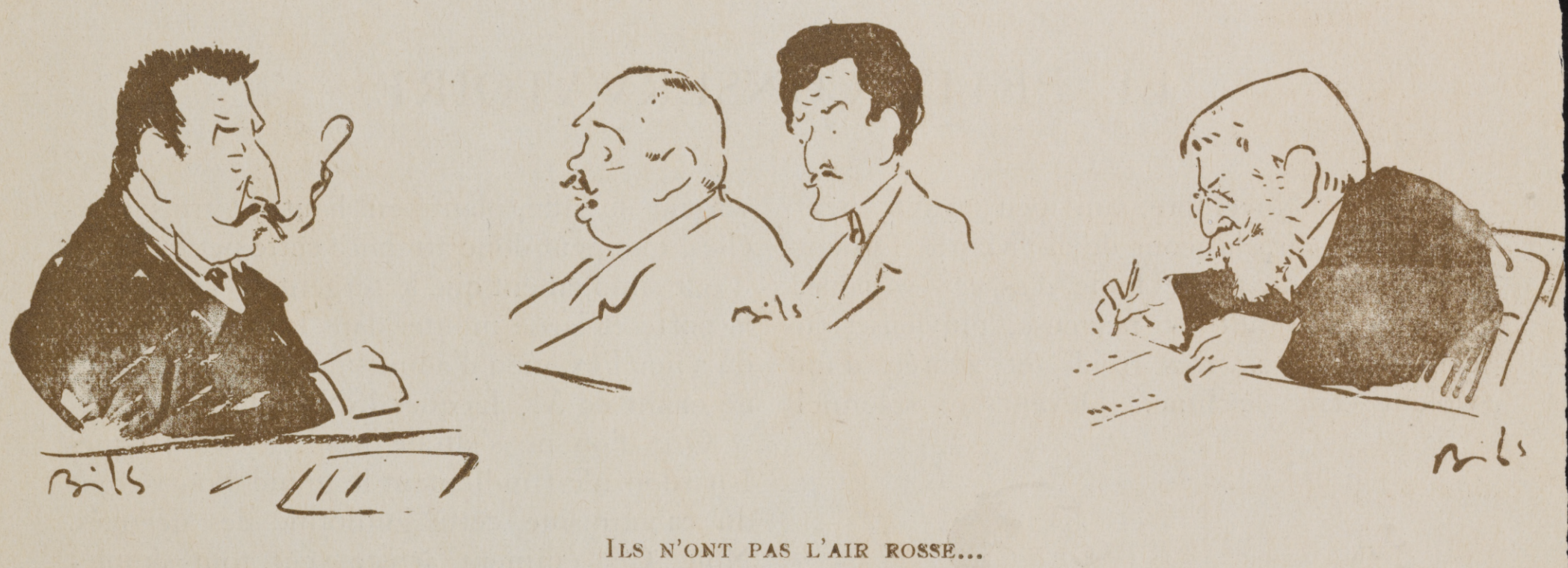
— M. Chevillard, Mademoiselle !..

— Cette dame qui a de si beaux yeux, paraît si aimable et qui insiste pour que la grosse dame placée à sa droite, retire sa fourrure, qui en effet, doit lui tenir bien chaud.

— Près de cette dame, dont le toquet s'orne d'un panache blanc, et qui avec ses lunettes de luxe, semble nous recommander : "*Ralliez-vous à mon face à main*" ? Mademoiselle Hatto !...

— Et ce Monsieur avec un binocle gros comme une petite bicyclette, un beau gilet de velours noir, et qui ressemble au père Noël, ou encore à M. Dujardin-Beaumetz ?

— Malheureuse enfant ! Tant qu'il vous plaira, dites que M. Raoul Pugno, est le vivant portrait du père Noël, mais n'insinuez jamais qu'il est celui du père — pardon ! de M. Dujardin-Beaumetz... — il ne vous le pardonnerait pas ! D'ailleurs pour éviter des



ILS N'ONT PAS L'AIR ROSSE...

désagréments qui pourraient être la conséquence de vos comparaisons pittoresques, ne me questionnez plus. Je vais vous renseigner de moi-même. Voilà Madame Isnardon, cette dame dont le charme exotique doit vous faire penser : "*Est-ce une espagnole qui a grandi au Japon, ou une Japonaise qui a fait sa croissance en Espagne ?*".... Près de moi ? ce monsieur qui fait songer à un gros chat ? M. Vidal, un des grands chefs d'orchestre de l'Opéra, qui pour ce soir a confié son bâton a un petit extra : M. Messager.... Ce bon visage enluminé, où pétillent des yeux malicieux, ce nez flaireur et cette bouche gourmande ? Le romancier Auguste Germain, le Jean Veber, le peintre à la plume des choses et des gens de théâtre. Près de lui, l'air triste, M. Gaubert, un chef choriste de l'Opéra. Là-bas, ce



Mme ISNARDON.

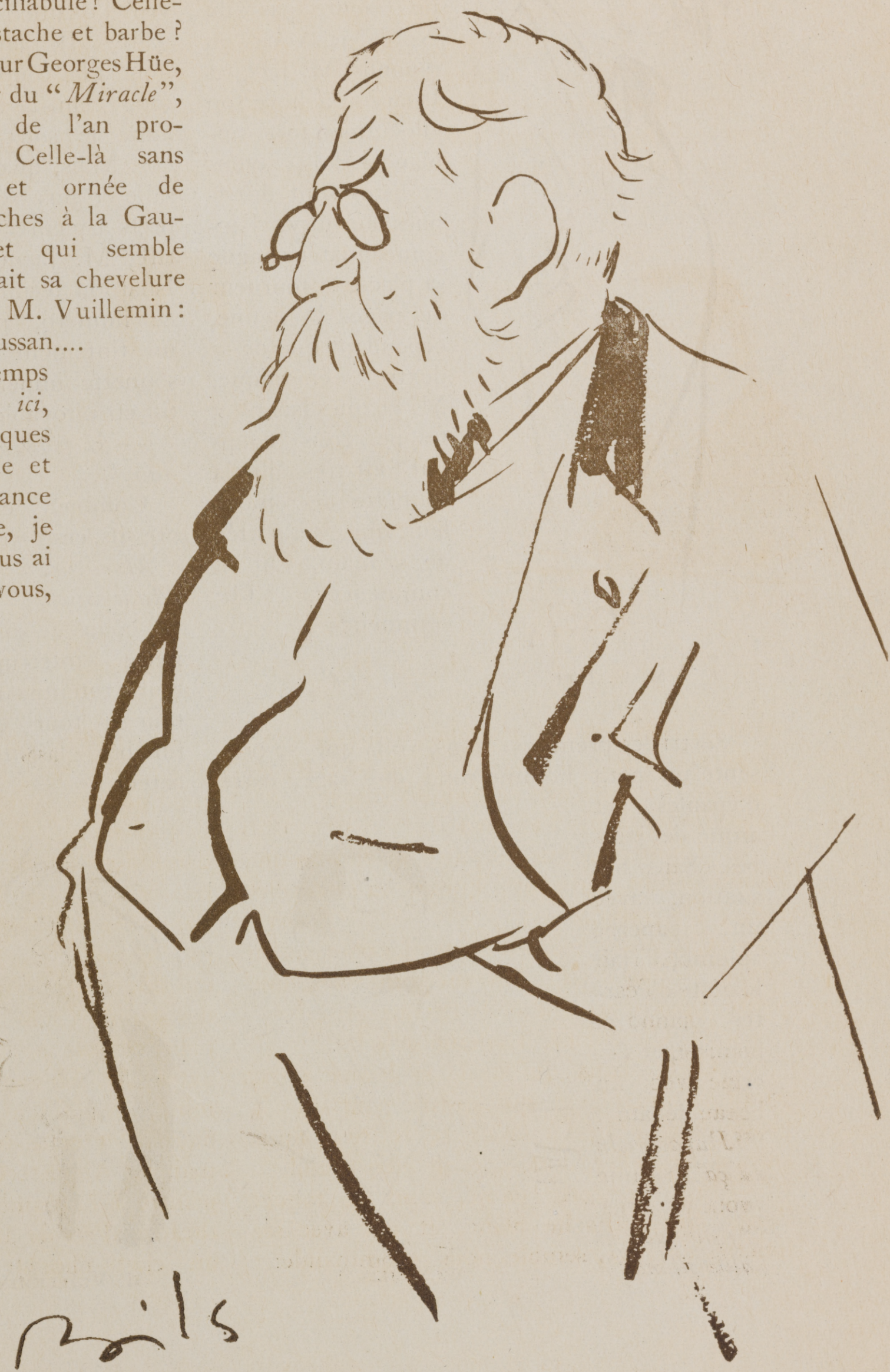
Monsieur au tient de romanichell et qui examine déjà la liste des concurrents ? Le compositeur Gaston Paulin.. A qui les deux têtes de ce conciliabule ? Celle-ci moustache et barbe ? Monsieur Georges Hüe, l'auteur du "*Miracle*", l'opéra de l'an prochain. Celle-là sans barbe et ornée de moustaches à la Gauloise et qui semble avoir fait sa chevelure d'une tête de loup? Celle de M. Vuillemin: *le banderillo* attitré de M. Broussan....

Ah! nous n'avons plus le temps de continuer. *Arrêtons-nous ici, arrêtons-nous ici!...*" M. Jacques gravit les marches de l'estrade et s'arme de son monocle. La séance va commencer. Mademoiselle, je ne vous connais plus, je ne vous ai jamais connue, car le saviez vous, moi aussi, je suis du jury !....

* * *

Curieuse révélation ! Après un aimable préambule: remerciements au jury et bien-venue aux candidats, M. Isnardon nous apprend comment faire le bien suffit à déchaîner ces chiens enragés qui sont la bêtise et la méchanceté humaines. C'est ainsi que donnant une bonne part de son temps à l'œuvre des cours gratuits, M. Jacques Isnardon s'est vu l'objet d'accusations variées : *trafics des livres de prix, tromperies sur les résultats de fin d'année, substitution des amateurs par des professionnels, dissimulations des âges, falsification des états civils...*

Rien que cela ! Mais alors, à quoi pense notre ministre de la Justice? Quand va-t-il enfin lancer un mandat d'amener contre ce



M. PUGNO.



M, G. Hue.

ce maître chanteur, qu'est M. Jacques Isnardon ?..

Avec facilité, esprit, et un amour de petit accent qui ne vient pas du Nord, je vous en réponds, M. Jacques Isnardon achève son allocution fort applaudie. Puis, crayons et listes sont distribués au jury, l'accompagnateur gagne sa place, le tourneur de pages la sienne, cependant que de sa dextre énergique, M. Jacques Isnardon frappe trois coups qui font tressaillir la sonnette de remouleur, qui est à portée de sa main. On va commencer. On commence !...

* * *

Sorti des premiers rangs, voilà que se présente un petit homme rond de visage, carré d'épaules et arqué de jambes. Sans hésitation, avec un superbe aplomb, il fait le geste d'écarter piano et pianiste, et s'écrie avec un beau dédain : "*J'ai pas besoin d'ça*". Et d'une voix à crier "*j'ai de la belle hollande*" il nous affirme qu'il *aime le son du cor, le soir au fond des bois*..... M. Jacques Isnardon veut ouvrir l'examen en gaîté. Il laisse donc aller tout du long celui-là qui aime le son du cor. Mais, quand salle et jury sont prêts à pleurer de rire, M. Jacques Isnardon termine ce numéro, par un tintement de sonnette impératif et pitoyable :

—*Merci Monsieur !*...

Combien expressifs, ces "*merci Monsieur, merci Mademoiselle*" et ces coups de sonnette interrupteurs, retentissant tour à tour en funèbre glas, ou en carillon joyeux et approbateur.



M. Paulin.



M. Vuillemin.

: "*Dre.....lin..... Dre.....lin. Quelle panne !* C'est *navrant*" "*Drelin, drelin.*" Bravo ! Bonne petite voix !

Bandeaux sombres, regard fatal, bras croisés sur la poitrine bien offerte, taille cambrée, jarrets tendus, petits pieds gainés d'escarpins vernis à boucles d'acier, si ce n'était en plus ce diable de grand bolivar traversé de meur-



M. Puget.

trières épingles, longues comme des javelots, ne jurerait-on pas que cette jeune interprète de Gluck, est la farouche espagnole du tableau de Falguères, *Eventail et poignard ?*...

— Divinités du styx !...

Tudieu, quelle vigueur dans l'entrée, quelle voix sonore et bien disante. A vous Mademoiselle le royal coup de sonnette !...

air modeste et consciencieux — une bonne petite voix. — Cette jeune enfant a séduit le jury. En jetant un paternel coup d'œil à sa jupe d'écolière, M. Pugno déclare *qu'elle ne marchera pas mal*..... Allons tant mieux !

— *C'étaient trois hussards de la garde qui revenaient en congé*.....

Ce Monsieur, qui avec sa petite taille ne



.....Toupet à la Mayol surplombant la peau très mobile du front ridé, sourcils en accent circonflexes, bouche grimaçante, voici le monsieur à "*l'Africaine*".

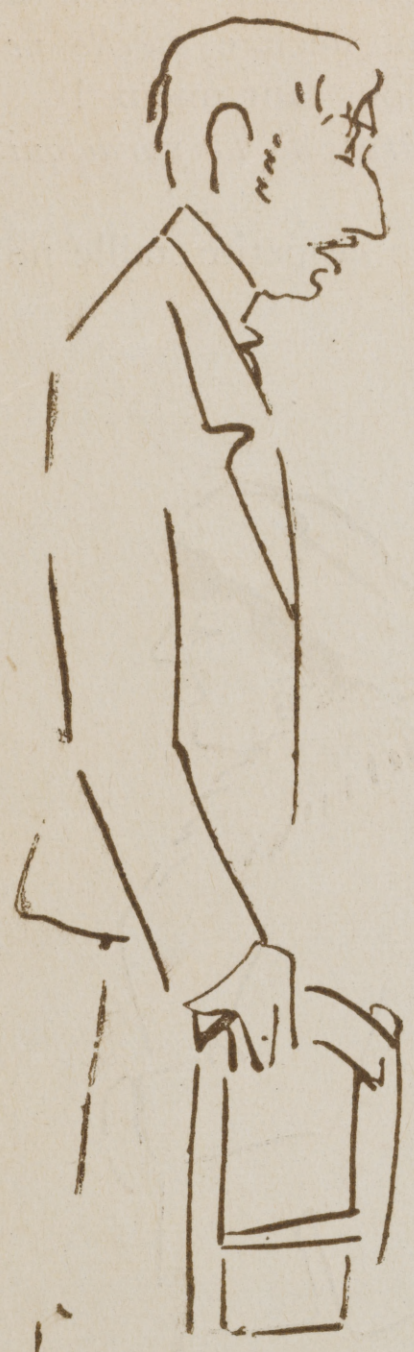
— Ah ! ne t'éveille pas encore.....

Soixante-huit saisons. Des cheveux qui folâtrent, un nez à la Yvette Guilbert, des mains qui caressent le tour de cou, un petit

devait évidemment posséder qu'une voix de basse.... taille, ne pouvait choisir chanson plus appropriée à sa personne. En effet, son *blair* d'artilleur nous semble très familiarisé avec les choses militaires, qu'il chante d'ailleurs avec beaucoup de force et de couleur. Encore une recrue pour M. Isnardon !...

— *La Valse des cent Vierges.*

Mais oui, cette demoiselle qui croise gentiment les mains sur son abdomen, et dont les



cheveux sont coiffés d'un gracieux poiluchon orné de petites plumes à la Méphistophélès va nous la chanter. Elle nous la chante. Quel succès ! M. Isnardon fredonne, le jury fredonne, la salle fredonne ! Ah ! le coup de sonnette ! il était temps! Une minute de plus, et la salle des fêtes de la rue Drouot était transformée en salle de bal.

Qui expliquera la toute puissance des valses du second empire ?...

Attendez un peu, voici un jeune homme qui va calmer cette extraordinaire agitation. Qu'il est triste ce jeune homme, avec sa silhouette de "saule pleureur". Ce jeune homme à la chevelure partagée d'une raie impeccable, et dont les mèches bien lasses retombent presque jusqu'aux yeux, atones, implorants, on dirait prêts à s'emplir de larmes. Ce jeune homme a naturellement un grand nez — un nez de basse ; c'est comme un fait exprès, toutes les basses ont des grands nez. Un grand nez qui a l'air d'un éteignoir au-dessus de la bouche amère et désabusée. Type accompli de l'amateur mondain, le voilà qui nous distille du bout des lèvres et si l'on peut dire : au compte gouttes, les strophes d'un poème écrit sur un rythme de valse lente : Les chrysanthèmes :—

— *Dre.....lin..... Dre.....lin. ! Merci Monsieur !*

Ah ! Monsieur Isnardon, pour ce jeune homme aux chrysanthèmes, que votre sonnette a donc tinté funèbrement, et que votre *merci Monsieur*, nous a versé dans le dos, la douche du grand frisson !..

Le chanteur aux chrysanthèmes, termine la séance, durant laquelle on put entendre quelques soixante-dix chanteurs et chanteuses, dont nous n'avons pu noter ici qu'un nombre trop restreint. Que de "*Manon*" de "*Mignon*" de "*Prophète* !" Mais surtout, que de "*Lakmé*". Tant et tant que devant leur répétition un vrai pari mutuel s'engage parmi le jury. Nous serions bien étonnés si la prochaine fois, le sympathique inspecteur des jeux, M. Soullière ne faisait pas son apparition à la mairie Drouot.

Pour être en majorité, les opéras célèbres n'ont pas accaparé tout le programme. A côte des opéras et des rengaines, très rares, il faut bien le dire, nous avons écouté, de tendres mélodies, des airs très vieux, et peu connus.



Chose curieuse, ce ne sont pas les toutes jeunesses qui affectionnent les grands airs d'opéra, mais les autres, celles de vingt-cinq, vingt-huit, trente ans, les jeunes filles qui pourraient être des jeunes femmes, qui sont les ferventes de Schumann, de Schubert, de toutes les Rêveries, de toutes les Mélodies, qu'elles choisissent, on dirait, comme accompagnement à leur mélancolie d'êtres qui n'ont pas connu encore les joies et les douleurs de l'Amour.

A cette soirée, *du Petit Conservatoire*, nous avons observé une de celles-là qui, non point faite pour les batailles de la vie, mais tout

simplement pour mener une existence paisible, (aimer et être aimée), nous a paru, avec son allure un peu grave des êtres déjà résignés, porter tout le poids d'un cœur solitaire. Ses cheveux étaient blonds, longs, soyeux et drus. Ses yeux très beaux, sa bouche épaisse et voluptueuse. Pauvre belle jeune fille, arrivée à ce moment terrible où il est encore très tôt, mais où, pour entreprendre quelque chose, il est déjà presque trop tard !...

C'est vous dont l'image m'a poursuivie jusqu'au champagne de minuit, si gentiment offert par M. Isnardon à son jury. C'est vous, beauté, charme et talent, vous mélancolique jeune femme qu'en souvenir j'entendrai longtemps chanter de si déchirante façon, "*l'Adieu*" de Schubert.

PIERRE JOBBÉ-DUVAL.



Cours et Conférences

Leçon d'ouverture au Conservatoire

LE 9 DÉCEMBRE 1909

PAR MAURICE EMMANUEL[1].

Monsieur le Directeur,[2]
Mon cher Maître,[3]
Messieurs,[4]

En prenant la parole dans cette vieille et chère Maison je veux, sans rhétorique, exprimer ma reconnaissance à ceux qui m'ont élu. Avec une bienveillance et une cordialité qui resteront pour moi la plus rare et la précieuse des joies, MM. les membres du Conseil Supérieur m'ont désigné au choix de M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Ai-je besoin de dire que je ne me sens pas moins honoré par la sympathie de ces suffrages que par la fonction même à laquelle ils m'ont appelé? Comment exprimerai-je à mon maître Bourgault-Ducoudray, qui m'a soutenu de sa bonté et de son influence, la gratitude profonde que je ressens pour lui?

Si grand que soit mon désir de payer une dette si grosse, j'aime mieux demeurer en reste que de paraître vouloir m'acquitter avec des mots. Je m'en tiens à un remercîment très bref, *ma con molto sentimento*.

Mon cher maître, si c'est pour moi un grand honneur de vous succéder, cet honneur ne va pas sans mélancolie et sans suprise. J'ai été votre élève de 1881 à 1886. L'an passé, sans savoir que vos leçons devaient être les dernières de votre enseignement au Conservatoire, et mû par un ardent désir de retrouver en vous écoutant les impressions de ma jeunesse, je suis venu vous entendre. Or rien n'a changé ici : dans l'antichambre la même table modestement se cache sous l'ampleur du même tapis vert; le même vieux meuble, élégant, est coiffé de la même urne funéraire, l'urne aux boules noires des votes. En entrant dans la salle on aperçoit les mêmes choses impérialement vieillotes : les grandes orgues, instrument magnifique, délices du maître Guilmant et de ses élèves; les banquettes moëlleuses; les baignoires confortables; les tribunes qui flanquent la loge de Madame Bonaparte, et auxquelles il est interdit de monter, par crainte d'effondrement. Tout cela était immuable.

Vous non plus n'aviez point changé. Ni votre voix, ni votre ardeur n'avaient fléchi. Votre parole vibrante et communicative dardait sur vos auditeurs ses fusées et ses pointes et exhortait vos élèves, comme il y a vingt-cinq ans, à l'indépendance et la dignité. Il faut croire cependant que le temps a marché puisque par une coquetterie dont vos auditeurs ne vous savent aucun gré, vous avez voulu faire valoir des droits certains à la retraite !

Vous m'avez défendu de vous louer. Soit. Je partage votre goût pour la simplicité des sentiments et du langage. Mais vous me permettrez de rappeler le plan de votre cours afin que je puisse y rattacher le mien.

En un cycle de quatre années vous présentiez l'ensemble de l'histoire musicale, que vous divisiez en deux grandes périodes : celle de la monodie pure ou de la mélodie prédominante et qui s'étend jusqu'au seuil de la Renaissance; et celle de la polyphonie "tonale" qu'ouvre le XVe siècle. A partir du moment où la polyphonie est constituée vous poursuiviez les destinées de l'art à travers la France

[1] La sténographie a laissé à cette leçon d'ouverture son caractère essentiellement oral.
[2] M. Gabriel Fauré.
[3] M. Bourgault-Ducoudray.
[4] Les éléves titulaires.