

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE



BOILEAU & SYLVIE, histoire d'une romance, par A. Rey. ↗ GESTE FACIAL & GESTE LARYNGÉ, par R. Fournier et Dr P. Laurens. ↗ ERIK SATIE, par J. E. avec un portrait par Antoine de Larocheffoucauld. ↗ SOUVENIRS DE FAMILLE DE H. M. BERTON, par M. Ténéo, (Suite).
↗ LES LIVRES ↗

LETTRE DE VOYAGE, par Wanda Landowska, avec un portrait de Granados, par Nestor. ↗ LEURS MAINS, (Mains de G. Hüe et de S. Lazzari), par P. Jobbé-Duval. ↗ LE ROSENKAVALIER, par Lazare Ponelle. ↗ A TRAVERS LES REVUES. ↗ L'ÉDITION MUSICALE.
↗ THÉATRES ET CONCERTS. ↗

RÉDACTION :
22, Rue St. Augustin, PARIS.
Téléphone 204.20

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS.

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

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. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. d'ARENBERG, de l'Institut.
M. LOUIS BARTHOU, député, ancien garde des sceaux.
M. GUSTAVE BERLY, banquier.
M. ADOLPHE BRISSON, homme de lettres.

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

DIRECTEUR ARTISTIQUE

M. GUSTAVE BRET.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL

M. J. ECORCHEVILLE, docteur ès-lettres.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.
M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, directeur général honoraire au ministère des finances.
M. LÉON BOURGEOIS, sénateur, ancien ministre.
M. FRANZ CUSTOT.
M^{me} MICHEL EPHRUSI.
M. GEORGES GAIFFE.
M. FERNAND HALPHEN.
M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M. LOUIS HAVET, de l'Institut, professeur au Collège de France.
M^{me} DANIEL HERMANN.
M^{me} HENRY HOTTINGUER.
M^{me} GEORGES KINEN.
M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALES.
M^{me} THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND, professeur à la Faculté des Lettres de Paris.
M. LOUIS SCHOPFER.
M^{me} SÉLIGMANN-LUI.
M^{me} TERNAUX-COMPANS.

M. JEAN WEBER, agrégé de l'Université.



BOILEAU ET SILVIE

HISTOIRE D'UNE ROMANCE

Le *Supplément des Antiquités de Paris*, publié en 1639, peu avant le temps qui va nous occuper, donne, sous le titre “du lieu de Saint-Prix”, la page suivante¹ :

A cinq lieues de Paris, et deux de Montmorency, du même côté, est le village de Saint-Prix, célèbre pour la dévotion qu'une bonne partie de la France a à ce saint martyr, vu qu'au mois de juillet, le douzième, jour de sa fête, et le dimanche ensuite, il s'y trouve si grande quantité de peuple, tant de Paris que de divers endroits, qu'il n'est presque pas possible d'entrer en l'église, et, tout le long de l'année, ce ne sont que pèlerinages pour des personnes impotentes des bras et des jambes, dont plusieurs, selon leur foi, en ont ressenti de grands soulagements ; beaucoup de miracles s'y sont faits, qui rendent la vénération plus ardente ; son autel est entouré de potences², mains, jambes et pieds de cire, les uns les y ayant laissées (*sic*) après avoir reçu guérison ; les autres, pour l'accomplissement du vœu qu'ils y font, y laissent ces jambes et bras de cire.

Le sanctuaire de Saint-Prix, fréquenté surtout par le peuple, nous dit-on, attirait aussi parfois les beaux esprits. L'un d'eux a conté son pèlerinage et sa déconvenue ; cas extraordinaire assurément, et qui ne

¹ *Supplément des Antiquités de Paris, avec tout ce qui s'est fait et passé de plus remarquable depuis l'année 1610 jusqu'à présent* ; par D. H. I., avocat au parlement (Jobert ?). Paris, 1639, in-4^o, p. 96.

² Ce sont des béquilles.

prouve rien contre la foi des autres : il n'avait pas, au fond, le désir d'être guéri. Il était poète ; écoutez sa plainte :

J'ai beau m'en aller à Saint-Prit.
Ce saint, qui de tous maux guérit,
Ne saurait me guérir de mon amour extrême.
Belle Philis, il le faut avouer,
Si vous ne prenez soin de me guérir vous-même,
Je ne sais plus du tout à quel saint me vouer.

Quel rimeur a tourné cela ? ... Chaulieu ? ... Benserade ? ... Sûrement quelque profès en l'art des ruelles. — Non, vous en êtes à la fois très près et très loin. L'auteur de cette épigramme, — ainsi parlait-on alors, — ne la récitait que pour s'en moquer, et pour en faire voir le ridicule : "Quand je mourrai, disait-il en riant, je veux la laisser à M. de Benserade. Elle lui appartient de droit ; j'entends pour le style." Le tour de main était en effet celui de Benserade ; mais la main, — qui l'eût dit ? — celle de Boileau. Ainsi le satirique du grand siècle,

De tout faux bel esprit l'ennemi redouté,

confessa-t-il que, dans un écart de jeunesse, il avait dérobé une fleur au jardin des Précieuses.

Le zèle indiscret d'un Brossette, l'avocat lyonnais, commentateur et confident de Boileau, a conservé le madrigal ; n'osant pas cependant, après cette condamnation qu'il rapporte lui-même, le mettre, au rang des œuvres avouées, il l'a rélegué dans le demi-jour d'une note, au bas de la page¹. Mais ce n'est pas à nous de railler sa dévotion, puisqu'elle a perpétué le souvenir de cet événement : Boileau est venu à Saint-Prix.

En quel temps ? En quelle compagnie ? Belle matière pour l'historien du village ! Il n'aura garde de la laisser échapper. Que les personnes de haute littérature ne se hâtent pas de sourire de sa gravité et de sa découverte. Les petites choses tiennent à de plus grandes ; il est possible que tout ne soit pas à dédaigner, pour les commentateurs et les biographes de Despréaux, dans le mince tribut offert par Saint-Prix à la mémoire du poète.

¹ Œuvres de M. Boileau-Despréaux, avec des éclaircissements, etc., rédigés par M. Brossette, augmentés, etc., par M. de Saint-Marc. Paris, David et Durand, 1747, 5 vol. petit in-8. T. II, p. 389.

I

Relisons le quatrain bien connu¹ :

*Sur le portrait
de Rocinante, cheval de don Guichot.*

Tel fut ce roi des bons chevaux,
Rocinante, la fleur des coursiers d'Ibérie,
Qui, trottant jour et nuit, et par monts et par vaux,
Galopa, dit l'histoire, une fois en sa vie.

Brossette en prend occasion pour raconter cette anecdote : " L'auteur fait ici le portrait d'un méchant cheval sur lequel, étant fort jeune, il avait été voir sa maîtresse au village de Saint-Prix, près Saint-Denis (voyez *Poésies diverses*, iv). Il avait fait de ce voyage une relation en vers et en prose, et M. de La Fontaine, auquel il la montra, s'arrêta principalement aux quatre vers qui sont ici. Il supprima le reste. Il se souvenait pourtant d'une autre épigramme qui faisait partie de cette relation." C'est celle que nous avons transcrise plus haut. Les éditeurs de Boileau datent ces blulettes de 1656 à 1660.

" Voyez *Poésies diverses*," dit Brossette, pour abréger. En s'y reportant, on saura quelle était la " maîtresse " que le jeune cavalier allait voir à Saint-Prix : " une fille fort spirituelle, nommée Marie Poncher, qu'on appelait dans le monde M^{lle} de Bertouville. Cette aimable et vertueuse personne²..." Mais j'interromps l'auteur au milieu de sa phrase, parce que de ce peu de mots naissent plusieurs questions qu'il faut éclaircir avant de l'écouter davantage.

" L'aimable et vertueuse personne " dont il parle était ainsi une fille du meilleur monde, digne du pur hommage des vingt ans de Boileau. " Maîtresse " doit s'entendre dans un sens très usité au XVII^e siècle, et que le nôtre ne connaît plus guère. Ces vers de Malherbe l'assimilent à la dame des anciens chevaliers :

L'on ne peut trop louer trois sortes de personnes :
Son saint, sa maîtresse et son roi.

¹ *Oeuvres*, édit. Saint-Marc, même page.

² *Oeuvres*, édit. Saint-Marc, p. 425. " Bertouville " ou " Bretouville, " comme était Brossette ; c'est le même vocable. On verra plus loin ma raison de préférer la première forme.

Un roman semble commencer, dont il faut définir les personnages. Pour Boileau, ce qui le touche alors est fort connu ; il n'avait pas beaucoup plus de vingt ans, et venait à peine de descendre de cette guérite, située au-dessus du toit paternel, où l'on avait logé sa triste enfance.

Fils, frère, oncle, cousin, beau-frère de greffier, il étudiait la procédure chez le greffier du parlement, son beau-frère, Jean Dongois ; il se faisait recevoir avocat, sans aller plus loin qu'une première cause.

*Son père, soixante ans au travail appliqué,
En mourant, lui laissa, pour rouler et pour vivre,
Un revenu léger et son exemple à suivre.*

•
Dans la poudre du greffe un poète naissait.

• • • • • • • • • • • • • • • • • • •
Dès lors, à la richesse, il fallut renoncer¹...

Ainsi la vie s'annonçait pour lui médiocre, incertaine. D'une façon précise, il trouva dans le patrimoine paternel douze mille écus et une petite noblesse, si jamais il y eut noblesse ailleurs que dans un mémoire payé fort cher à un généalogiste mal famé et dans un arrêt critiqué par les d'Hozier et les Clairambault. Le clerc de Dongois se croyait simplement alors "né d'aieux avocats". Tel se présente, en sa jeunesse et en sa modestie, échappé de basoche, avocat naïf, poète à peine éveillé, ce Nicolas qui aurait été amoureux et accueilli de M^{lle} Poncher.

Il est plus long de dire la naissance de cette jeune fille.

Les Poncher, ou "Ponchier" devrait-on plutôt dire, famille tourangelle peu ancienne, quelques prétentions qu'elle ait eues, s'annoncent pompeusement, au musée du Louvre, par une statue de chevalier couchée sur un tombeau : un financier du XVI^e siècle gît dans cette armure. Le plus connu est Étienne, évêque de Paris, puis archevêque de Sens, chancelier, homme d'État éminent, mêlé aux grandes affaires de l'époque. Le *Journal d'un Bourgeois de Paris sous le Règne de François I^{er}* lui consacre une seule ligne, mais qui a son prix : "Il était très homme de bien en son temps." Son neveu François, — fils de Louis, — qui le remplaça à

¹ *Oeuvres*, édit. Saint-Marc, Épître V, vers 112, 108 et s., 116, 119.

l'évêché de Paris, n'y montra aucune vertu. Encore plus indigne de lui fut, peut-être, son neveu Jean, — fils de Jean, — général de Languedoc, puis trésorier des guerres, un financier de l'école de Semblançay, et qui eut la même fin : il fut pendu.¹ Il y eut une histoire horrible de cadavre disputé entre les gens de justice et la famille, et finalement mis en pièces, pour abréger la honte du gibet.² Depuis, on a douté de la culpabilité de ce malheureux, comme de celle de Semblançay. Les amnisties d'ailleurs ne tardaient guère, et le lustre d'une famille ne souffrait pas d'une pareille tragédie.³ Un fils du supplicié, s'appelant Étienne comme son grand-oncle, fut archevêque de Tours ; un second, vice-président de la Chambre des comptes ; un autre, maître des requêtes ; une fille, enfin, épousa son cousin Jacques Hurault, frère du chancelier de Cheverny. Nul de ces quatre enfants ne laissa de postérité.

Beaucoup de personnes ont cru que là s'arrêtait la descendance des Ponchier. Mais ne s'est-elle pas perpétuée irrégulièrement ? On en va juger. Dans certain procès dont il sera question plus loin, un mémoire a été produit où il est prétendu que l'évêque de Paris François, marié, avant qu'il ne fût d'église, à Jeanne du Hautbois, en eut un fils. Celui-ci, qui s'appelait François comme son père, ayant embrassé, l'un des premiers, le parti de la Réforme, fut, "pour ce, contraint de quitter le royaume et tous les biens qu'il y avait, pour se retirer en Allemagne et en Suisse." On le mit, conformément à la loi, sous la tutelle de son cousin germain Étienne, archevêque de Tours, dont il avait été le secrétaire. Il se fit ministre de la nouvelle religion, et vécut obscurément, ayant, pour sa foi, tout abandonné, patrie, fortune et son nom même. Mais, sur ce point délicat, ne disons rien au delà des textes⁴ : "Il avait fait fonction de ministre de ladite religion pendant quarante-cinq à cinquante ans, contraint à ce sujet de déguiser son nom, s'étant fait appeler quelquefois de Cherpon, et il s'était enfin retiré en Suisse, où on l'avait vu porter le

¹ Le 24 septembre 1535.

² *Journal d'un Bourgeois de Paris sous le règne de François I^{er}.* Paris, Renouard, 1854 ; édition Lalanne, p. 437, 455, 462.

³ Les procès de financiers ont été maintes fois revisés par l'histoire. Voici sur celui de Poncher une note qui expliquera le doute dont j'ai parlé : "Sous François I^{er}, Jean de Poncher, accusé par Renier Gentil, italien, son commis, qui lui avait dérobé ses quittances, et ne pouvant se justifier faute de cela, fut pendu en l'an 1528 [date erronée, nous le savons], et le même Gentil, accusé depuis par un homme qui avait été son domestique et qui était lors président aux Enquêtes, et les quittances qu'il avait prises ayant été trouvées chez lui, fut aussi pendu, et la mémoire de Poncher rétablie." Bibl. nat. MSS. *Pièces originales*, vol. 2327, PONCHER, n° 374.

⁴ Voir particulièrement, parmi les *Pièces originales* déjà citées, les n°s 384, 481 à 484, 502 et 564.

nom et les armes de Ponchier, qui sont *d'or au chevron d'azur, accompagné de trois coquilles de sable.*" Armes incomplètes, pour le dire en passant.

Puis, quel revirement inattendu ! " Il fut retiré de l'hérésie par les soins de ses parents, étant avancé en âge. Il rentra dans l'Église, et mourut en bon catholique. Il s'était mésallié." En effet, il avait épousé successivement deux filles de bourgeois, l'une de Paris, l'autre d'Orléans. Trois fils qu'ils eut d'elles, Jean, Daniel et Abraham, revinrent en France, et, à propos d'un procès avec les habitants de Loudun, se firent reconnaître la qualité de noble par la Cour des aides, en 1610. Leur patrimoine avait passé dans la famille du trésorier, à cause de la tutelle qu'elle avait eue de leur aïeul fugitif, et, des mains de Marguerite Hurault, la dernière de cette branche, à celles du chancelier de Cheverny, son beau-frère. Pour leur rendre quelques titres dont ils avaient affaire dans leur procès, on les obligea de renoncer à l'héritage de Marguerite, traité assurément léonin, et leur spoliation fut ainsi consommée. Marguerite était morte en 1582, ce qui fit croire que les Ponchier s'éteignirent cette année-là. — Voilà une opinion publique gênante.

Cependant Abraham, le seul à considérer ici, tira parti de la connaissance de l'allemand qu'il avait acquise dans sa jeunesse, et se fit recevoir "secrétaire et interprète du roi en la langue germanique." Marie Le Grand, une fille de bourgeoisie qu'il épousa, — encore une mésalliance, — lui donna cinq enfants, parmi lesquels Laurent, lieutenant aux gardes françaises en 1645, et Rodolphe, truchement au régiment des gardes Suisses en 1654¹. Laurent signait les quittances d'appointements de son emploi : "de Poncher Bertouville"². Ce nom marque le terme de notre longue poursuite : l'officier aux gardes eut une fille appelée Marie, notre héroïne, ainsi placée dans une curieuse généalogie.

Nos réserves sont faites ; acceptons désormais la prétention de son aïeul. C'était une "Poncher", — forme nouvelle de "Ponchier", — issue, non de la branche luxuriante des financiers, mais d'un rameau bâtard, et dépéri en terre étrangère ; une fille noble, peut-être, mais très rapprochée de la roture par sa lignée féminine ; spirituelle, elle l'a prouvé, et sans dot. Elle est de plain pied, en vérité, avec le jeune

¹ Les autres se nommaient François, Denise et Marie.

² Pièces originales, n°s 260 et 261. Ici on écrit "Bertouville", plus loin "Bretouville". J'ai préféré naturellement l'orthographe de la signature.

Despréaux ; elle a pu le rencontrer sur son chemin, et, l'ayant vu, sans dérogeance y penser.

II

Un nouveau problème est de savoir l'occasion de cette rencontre. La réponse, — qu'on m'en croie sur parole d'abord, — se trouvera dans ces lignes de Brossette : “ M^{lle} de Bertouville était nièce d'un chanoine de Saint-Paterne, au diocèse de Beauvais.” La réponse, ai-je dit, est là ; mais il faut quelque effort pour l'en dégager.

Si vous refeuilletez les *Pièces originales* du dossier Poncher, vous finirez par y découvrir, sur un petit papier, long et large comme le doigt, et de l'écriture la plus fine, une note concernant le baptême d'un frère de M^{lle} de Bertouville¹. La mère de l'enfant s'appelait Jeanne Vialard, et le parrain, un oncle évidemment, nommé Claude Vialard, était abbé d'Épernay et archidiacre de Reims. Ces titres ne sont pas ceux de l'oncle signalé par Brossette ; mais la *Gallia Christiana*, qui donne la série des abbés d'Épernay, avec quelques mots sur chacun d'eux, concilie aisément nos textes². Le chanoine et l'abbé ne font qu'une seule personne, ayant nom “ Claude Violart ”, mal écrit “ Vialard ” dans la note-ci-dessus. L'abbé a troqué son bénéfice, en 1645³, contre un canonicat à la Sainte-Chapelle.

Là, certainement, Boileau s'est lié avec le chanoine ; je n'en ai pas la preuve écrite, mais une explication si naturelle, que personne n'y contredira. Il faut assurer ce premier pas vers la réunion cherchée.

Tout rattachait Boileau à la Sainte-Chapelle : ses origines, les premières habitudes de la vie. Il a passé sa jeunesse dans la cour du Palais, étudiant successivement le droit et la théologie, à l'ombre de l'église où il avait été baptisé. Il est né dans une maison de la sixième chanoinie, située rue de Galilée, une rue de l'enclos. Cette chanoinie eut pour titulaire, entre autres, Jacques Tardieu, qui la résigna, et devint le

¹ N° 555. “ 19 juillet 1642 — Baptême de Claude, fils de Laurent de Poncher, sieur de Bretouville, capitaine de cavalerie et de Jeanne Vialard.

“ Parrain : Claude Vialard, abbé d'Épernay, chanoine et archidiacre de Reims.

“ Marraine : Marie Le Grand, femme d'Abraham de Poncher, secrétaire et interprète ordinaire du roi.”

² Tome IX, col. 287.

Il le posséda en depuis 1639.

lieutenant criminel avare, bafoué dans la dixième satire¹. Il avait tenu sur les fonts Jacques Boileau, frère de Nicolas, futur docteur de Sorbonne, destiné à être le successeur médiat de son parrain, dans la même chanoine. Chanoine également Gilles Dongois, le neveu de Despréaux, né la même année que lui, son camarade au collège de Beauvais, son compagnon de toute la vie². On voit quels liens nombreux unirent la famille et le chapitre.

Boileau était mieux préparé pour devenir l'historiographe du chantre que celui du roi, et il conta plus allègrement l'assaut du lutrin que la campagne de Flandre. Il a écrit dans quelque avis au lecteur de son poème, afin de calmer les susceptibilités du voisinage : "Principalement les chanoines de la Sainte-Chapelle sont tous gens, non seulement d'une fort grande probité, mais de beaucoup d'esprit, et entre lesquels il y en a tels à qui je demanderais aussi volontiers leur sentiment sur mes ouvrages qu'à beaucoup de Messieurs de l'Académie." Puis il assurait qu'il avait eu soin de faire ses personnages d'un caractère "directement opposé" au caractère de ceux qui desservaient cette église³. La vérité, connue depuis longtemps, est qu'il eut moins de scrupules, et qu'il mit en scène au moins cinq chanoines, sans compter les chapelains et les personnages accessoires⁴. Peu importe d'ailleurs ; le passage cité prouve surtout que le monde de la Sainte-Chapelle était à ce point ouvert et familier à l'auteur du *Lutrin*, qu'il dut se défendre d'y avoir choisi ses modèles.

Concluons donc que l'inavraisemblable serait qu'il n'eût pas connu Violart. Sûrement, il fréquenta sa maison, qui était celle de la cinquième chanoine, — toutes ces demeures canoniales se touchaient ; — il y vit sa nièce, distingua cette agréable compagne de ses dernières années ; voilà, sans forcer les choses, nos jeunes gens réunis. Tout n'est pas dit cependant : le chemin leur reste à faire de la cour du Palais à Saint-Prix. Là est le

¹ M^{me} d'Épinay était une Tardieu d'Esclavelles ; les Tardieu de Maleyssie, anciens propriétaires du château de Maugarny, à Margency, sont de la même famille.

² Gilles Dongois, né le 9 mars 1636, fut élevé, au collège, avec son frère aîné, Nicolas, et ses trois oncles, Gilles, Jacques et Nicolas Boileau. Il était fils de Jean Dongois, greffier de la Grand'Chambre du parlement de Paris. Son frère Nicolas fut greffier en chef du même parlement, "l'illustre M. Dongois", comme dit Despréaux dans une note de la sixième épître.

³ *Œuvres*, édit. Saint-Marc, t. II, p. 177.

⁴ Voici les noms des douze chanoines, en 1672, dans l'ordre des chanoines : Danse, du Tronchay, Gobert, Barjot, Aubery, de Broglio, Dongois, Barrin, — qui était en même temps chantre, — Le Cyrier de Neufchelles, Olivier, Le Fèvre de l'Aubrière, du Fos. On sait que Danse, Aubery, Tardieu de Gaillerbois, prédécesseur de Broglio, Le Fèvre et Barrin figurent dans le *Lutrin*. Danse, Aubery et Le Fèvre, sous les noms de Évrard, Allain et Fabri, sont très nettement ridiculisés.

rendez-vous signalé dès le début, et où il les faut conduire, parce que, là seulement, l'historien du village a le droit de s'emparer d'eux.

Le passage ou, si l'on veut, la transition est inattendue et fort simple : Boileau, qui s'y connaissait, l'eût appréciée. Claude Violart n'était pas seulement chanoine et prieur de Saint-Paterne, comme on l'a dit jusqu'ici, mais en même temps prieur de Saint-Prix, — de notre Saint-Prix. — Le bonhomme cumulait ; le cas n'était pas rare. Gilles Dongois nous l'apprend, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire de la Sainte-Chapelle du palais royal de Paris.*¹

Il donne, à propos de chacune des douze chanoinies, — numérotées comme des fauteuils à l'Académie française, — la liste de ceux qui les ont occupées, avec quelques traits de leur carrière. Voici dans son entier la notice consacrée à Violart ; le lecteur ira tout droit au point où je ne suis arrivé qu'après beaucoup d'hésitations et de circuits : "Claude Violart, natif de Reims, fut reçu le 31 décembre 1644, au lieu d'Antoine Loisel, auquel il donna l'abbaye d'Épernay, au diocèse de Reims, pour cette chanoinie. Il avait été archidiacre de Reims, et posséda sa chanoinie, avec les prieurés de Saint-Prix, proche Paris, de Saint-Paterne, faubourg de Pont-Sainte-Maxence, jusques à sa mort, arrivée au mois de février 1662, par une apoplexie qui le prit ; il est enterré à la basse chapelle." Ajoutons qu'il succéda, dans le prieuré de Saint-Prix, à Antoine de Montholon et à Pierre Doizet, chanoines comme lui de l'église de Reims. Ce fut une série de trois prêtres de la même origine, interrompue après Violart.²

La suite de notre histoire est aisée à comprendre ; le prieur, à de certaines époques, allait à Saint-Prix toucher le fermage de la dîme, cueillir les fruits de son jardin, disputer avec le curé, Messire Robert Cuvernon, docteur de Sorbonne, comme fut Jacques Boileau. Il y avait une vieille querelle, incessamment reprise, entre prieurs et curés : ceux-là voulant réduire ceux-ci au rang de vicaires perpétuels, pour jouir, à titre de curés primitifs, de tous les droits honorifiques et utiles. Doizet, Montholon et, avant eux, un prieur avocat au parlement, Guillaume

¹ Recueillis par M. Gilles Dongois, chanoine de la même église, prêtre licencié en théologie, conseiller en la chambre souveraine du clergé et en celle du diocèse de Paris. — Revus et mis en ordre après son décès. — Archives nationales, LL 630, 631, 632. Ces trois volumes sont trois copies des mêmes mémoires, avec certaines différences qu'il n'y a pas lieu de signaler ici.

² Archives départementales de Seine-et-Oise. On peut consulter aussi, à la bibliothèque de Pointoise, un *Extrait de l'histoire manuscrite de l'abbaye de Saint-Martin par dom Racine, religieux de la congrégation de Saint-Maur, mort à Saint-Denis en France, en 1577.* La publication de cet ouvrage est due à Pihan de la Forest.

Dompoin avaient plaidé là-dessus. L'histoire de maint prieuré a été écrite par des procureurs.¹

Le voyage de Saint-Prix était de quatre grandes lieues, et le vieux prêtre réclamait l'assistance de Marie Poncher ; mais

La solitude effraie une âme de vingt ans.

Pour y faire diversion, un jour, on invita Despréaux.

III

A Saint-Prix, le voyageur, arrivant la première fois, pouvait hésiter, car il y avait deux prieurés : l'un en face de l'église, l'autre à côté. Un paysan consulté eût dit bonnement : " C'est ici le prieuré blanc ; là le prieuré noir. " Dans l'usage populaire, on les désignait par la couleur de la robe des moines collateurs de ces bénéfices. Le premier, appelé prieuré du Bois-Saint-Père, et dont le siège primitif était dans la solitude du vallon de Sainte-Radegonde, dépendait de Saint-Victor de Paris. L'autre, le prieuré de Saint-Prix proprement dit, membre de Saint-Martin de Pontoise, était celui où Despréaux avait affaire. S'il avait frappé par mégarde à la porte du prieuré blanc, il eût été surpris, sans doute, d'y trouver un religieux appelé Sevin ; le professeur sous lequel il avait fait sa troisième au collège de Beauvais, et qui, reconnaissant ses dispositions, l'avait encouragé à suivre la carrière poétique.²

Le prieuré noir nous est fort connu. Des déclarations de 1551, de 1730, et de 1746³ en ont donné les traits sommaires ; puis, la Révolution l'ayant adjugé en bloc à un spéculateur jacobin, le cadastre de 1832 l'a trouvé intact, et tel on l'a vu jusqu'en 1840, où il fut morcelé et vendu.⁴ La contenance, d'un hectare environ, avait à peine varié en trois siècles ; les bâtiments restaient pareillement situés et disposés, s'appuyant d'un côté à la terrasse du cimetière, de l'autre au mur de l'église. Une baie intérieure s'ouvrait dans ce mur commun, sur un bas côté, et permettait

¹ Voir à la Bibliothèque nationale : *Factum pour M^e Robert Guvernon, curé de Saint-Prix, contre M^e Claude Violart, prieur de Saint-Prix.* (S. I. n. d.) in-4^o. — Collection Thoisy, 283, f^o 292.

² *Œuvres*, édit. Berriat-Saint-Prix, t. I, p. xxvij. — Édition Saint-Marc, t. I, p. xxxiv.

³ Archives de Seine-et-Oise, Fonds de Saint Martin-du-Pontoise, carton 46, 1^{re} et 3^e liasses.

⁴ Après la mort de Jean-Abraham Lebreton, " coloriste, " dont le père le tenait d'un acquéreur de biens nationaux.

de voir de là, comme d'une tribune, l'affluence des pèlerins et la célébration des offices. Lebeuf remarquait avec raison que le prieuré et l'église paroissiale ne formaient alors "qu'un seul et même édifice."¹

Au delà des bâtiments, s'ouvrait le jardin, "à l'endroit où le village forme une espèce d'amphithéâtre, qui est aperçu de Paris." L'enclos avait pour limite : au levant, le jardin et le bois de l'école actuelle ; au couchant et au nord, il était bordé, sauf l'enclave de l'église et du cimetière, par le chemin de la Croix-Jacques et celui qui passe sous la Solitude ; au sud, il descendait jusqu'à la grande rue, comprenant même, selon les prieurs, la fontaine aujourd'hui communale, miraculeuse dans le temps du pèlerinage. Des terrasses successives s'étagaient sur la pente, "partagée en un fruitier et un potager," avec "une étoile plantée de charmille."

Tel est le cadre des promenades du poète et de son amie ; au premier plan, des légumes, des espaliers, de maigres verdures, l'ombre du clocher et du cimetière, la nudité et la mélancolie d'un jardin de curé ; au loin, par-dessus les toits du village, la plaine, les coteaux opposés, surmontés de nombreux moulins, et, tout à gauche, une échappée vers ce Paris qu'on veut oublier, car on serait heureux

Ici, dans un vallon, bornant tous *ses* désirs.

Une voix secrète ne murmurait-elle pas déjà cette strophe imprévue dans l'œuvre de Boileau, digne de Racine et des compagnes d'Esther :

O fortuné séjour ! ô champs aimés des cieux !
Que pour jamais, foulant vos prés délicieux,
Ne puis-je ici fixer ma course vagabonde,
Et, connu de vous seuls, oublier tout le monde !

Cette veine de beaux vers aurait pu sourdre à Saint-Prix mieux qu'à Hautile, vingt ans plus tard.²

Cependant le couple ne fait que passer, et l'image aussitôt s'évanouit. Brossette ne laisse pas le temps d'y rêver : "M^{lle} de Bertouville, nous a-t-il dit, était nièce d'un chanoine de la Sainte-Chapelle, qui possédait le prieuré simple de Saint-Paterne au diocèse de Beauvais." Et, poussant tout de suite au-delà, l'historien ajoute ; "Le bénéfice, qui rapportait

¹ *Histoire du diocèse de Paris*, t. III, p. 423.
² Épître VI, vers 23, 39 et suiv.

huit cents livres, vaqua par mort du chanoine, et, sur le conseil de la nièce, qui présumait que l'évêque de Beauvais, collateur du prieuré, ne songerait pas de sitôt à le remplir, M. Despréaux s'en fit pourvoir en cour de Rome."

La séparation est faite, pour une cause inconnue, mais de bon accord, semble-t-il, et, si l'on peut dire, de bonne amitié. Amitié durable et efficace ; il y a quelque chose de maternel et d'adroït dans le soin que M^{lle} de Bertouville eut de son ancien compagnon du prieuré. Son oncle mort, voilà des prébendes vacantes ; vite, il faut doter le jeune homme de la meilleure. Elle connaît un détour de la procédure canonique ; en passant par Rome, on arrivera plus tôt que l'évêque de Beauvais, et on soufflera, — c'est le mot, — le bénéfice au collateur. Ainsi fut fait, et Nicolas, qui n'était pas grand clerc, se réveilla, un jour, prieur de Saint-Paterne.

A-t-on remarqué que ce prieuré rapportait huit cents livres ? Celui de Saint-Prix n'en produisait que cinq cent cinquante.¹ La fine conseillère visa le premier ; mais supposez au contraire Saint-Paterne le moins riche : Boileau, n'en doutez pas, eût été prieur de Saint-Prix. Notre église a manqué cet honneur, comme une jeune fille un beau mariage, faute d'argent. Elle eut à la place Antoine Colombel, curé de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Pourquoi Boileau n'aurait-il pas cumulé, comme son prédécesseur ? Si l'on se fût avisé de poser cette question à lui-même, il y a fort à parier qu'on se serait attiré quelque boutade dans le genre de celle qu'il lança à certain amateur de prébendes, et que Brossette lui rappelait en ces termes : " Vous dîtes, un jour, à cet abbé, — possesseur d'un abbaye et de plusieurs prieurés : — " Qu'est devenu ce temps de candeur et d'innocence, " Monsieur l'abbé, où vous trouviez la multiplicité des bénéfices si " dangereuse — Ah ! Monsieur, vous répondit-il, si vous saviez que cela " est bon pour vivre ! — Je ne doute pas, lui répliquâtes-vous, que cela " ne soit bon pour vivre ; mais pour mourir, monsieur l'abbé, pour " mourir ! " Je voudrais bien, continue Brossette, savoir la vérité de ce fait, le nom de cet abbé..." Boileau, qui d'ordinaire ne refusait pas de s'expliquer avec son commentateur sur les moindres vétilles, ne répondit pas, cette fois, à sa question. Il se tut, on peut croire, pour ne pas toucher

¹ *Mémoires des intendants sur l'état des généralités...* t. I^{er}, *Mémoire sur la généralité de Paris*, publié par A. M. de Boislisle, p. 32. — Lebeuf, t. III, p. 425, trouve cette appréciation exagérée.

du même trait la mémoire d'un ami : l'ancien abbé d'Épernay, prieur de Saint-Paterne et de Saint-Prix¹.

Certes, on doit avoir toute confiance en Brossette, car l'épreuve est faite de sa véracité ; cela n'empêche pas qu'il ne faille prendre pied autant qu'on le peut sur le terrain de l'histoire. Essayons donc de retrouver la trace authentique de Boileau prieur de Saint-Paterne. On désignait sous ce vocable un prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-Symphorien de Beauvais² et situé à Pontpoint, — Pontpoint dans le Valois, comme on disait jadis ; village du canton de Pont-Sainte-Maxence, selon la géographie administrative moderne. — Aucun titre du XVIII^e siècle concernant ce prieuré ne subsiste malheureusement aux archives de Beauvais³ ; mais le pouillé du diocèse a ceci de fort curieux : “ Procédures de M. Thomas Goguet, receveur des décimes du diocèse de Beauvais, tendant à ce qu'il lui soit permis de saisir les revenus du prieuré de Saint-Paterne sur M^e Nicolas Boileau, nouveau prieur, pour arrérages dus par M^c Claude Violart⁴, son prédécesseur, mort en février 1662, du décembre 1662 ; à laquelle saisie ledit Boileau s'oppose, prétendant que ledit receveur n'a fait ses diligences pour se faire payer ci devant, à laquelle [sic] il est tenu par l'ordonnance d'Henri IV du 20 mars 1599, art. 16, qui porte que le receveur ne pourra faire aucune demande au nouveau successeur qu'en faisant apparoir de diligence.” Donc ce point d'histoire est aujourd'hui éclairci : Boileau était prieur de Saint-Paterne en décembre 1662, l'année finissant de la mort de Claude Violart.

On a vu avant lui un avocat au parlement, Guillaume Dompont, prieur de Saint-Prix ; des laïques possédaient ainsi parfois des bénéfices ; mais on en pouvait avoir des scrupules, et il en vint à Boileau, après un assez long temps. Son biographe les conte ainsi : “ Il en jouit [du prieuré] pendant huit ans, sans prendre l'habit ecclésiastique, et sans trop se mettre en peine de faire un bon usage du revenu. M. le premier président de Lamoignon, s'entretenant un jour avec M. Despréaux, lui fit comprendre qu'en se conduisant de la sorte, il ne pouvait pas garder ce bénéfice en sûreté de conscience. M. Despréaux le reconnut ; il fit sa démission entre

¹ Auguste Laverdet, *Correspondance entre Boileau-Despréaux et Brossette*. Paris, 1858, p. 36.

² Une abbaye dont le célèbre abbé de Rancé eut la commende vers le même temps ; il la résigna en faveur de son précepteur Jean Faviers, l'année qui précéda l'investiture de Boileau. (*Gallia christiana*, t. IX, col. 812.)

³ *Inventaire sommaire*, t. I^e de la série H, p. 475 et 476.

⁴ Le pouillé porte, à la vérité : “ Claude Viellart ” ; mais on m'accordera que l'inexactitude se corrige d'elle-même, après ce qui a été dit.

les mains de l'évêque de Beauvais. Il fit plus : supputa ce qu'il en avait retiré depuis le temps qu'il en jouissait, et cette somme, qui montait à six mille livres, fut employée à faire la dot du M^{lle} de Bertouville... Cette aimable et vertueuse fille se fit religieuse dans un couvent du faubourg Saint-Germain." Singulier jeu de la destinée que cette alternance de la vie cléricale des deux amis. Boileau, à la vérité, n'en fut pas gêné, même pour médire ; mais Marie Poncher s'y ensevelit, et le voile l'a pour jamais dérobée à la curiosité des historiens.

Louis Racine et de Boze ont raconté de même la résignation du prieuré ; mais Brossette seul parle de l'affection des revenus à la nièce du chanoine, les autres veulent que cet argent ait servi à différentes œuvres de piété, " dont la principale fut le soulagement des pauvres du lieu. " Maintenons à Boileau le mérite de l'idée la plus délicate ; cette conclusion est préférable, non à cause de son agrément, mais parce qu'elle a une origine plus sûre et plus de vraisemblance. Brossette a eu, sur la vie de son ami, des confidences sincères, qu'il a rapportées avec exactitude. Les commentateurs, toujours fertiles en critiques à l'égard de leurs devanciers, l'ont combattu en d'autres points, mais reconnu impeccable sur ce terrain¹ Or, le fait dont il s'agit a sa source évidente dans ces épanchements après lesquels le satirique disait à son futur éditeur : Vou saurez bientôt votre Boileau mieux que moi-même.

D'ailleurs, à bien considérer les choses, Despréaux avait un devoir à remplir envers son ingénieuse protectrice. L'idée de briguer le prieuré était d'elle, le prieuré venait de son oncle, et souvent on obtenait de gratifier un neveu d'un bénéfice. L'adresse de M^{lle} de Bertouville fit que Boileau eut tout l'avantage de la parenté : elle le dota véritablement. Plus tard, il lui rendit la pareille, mû par la reconnaissance, non moins que par un tendre ressouvenir du passé.

IV

Cette histoire a un épilogue, épilogue, en vers, comme il sied à un poète. C'est Brossette encore qui nous le fait connaître : " Quelque temps après, dit-il, se promenant seul au Jardin du roi, Boileau se rappela les doux moments qu'il avait passés autrefois avec elle à la campagne [avec

¹ *Œuvres*, édit. Berriat-Saint-Prix, t. I, p. lxx, clxx ; t. III, p. 466.

Marie Poncher, à Saint-Prix]. Il fit alors ces vers, qui furent mis en musique par le fameux Lambert, en 1671, et que le roi prenait plaisir à se faire chanter, de temps en temps, par l'illustre M^{me} de Leuffroy :¹

Voici les lieux charmants où mon âme ravie
Passait à contempler Silvie
Ces tranquilles moments si doucement perdus.
Que je l'aimais alors ! Que je la trouvais belle !
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

C'est ici que, souvent, errant dans les prairies,
Ma main, des fleurs les plus chéries,
Lui faisait des présents si tendrement reçus.
Que je l'aimais alors ! Que je la trouvais belle !
Mon cœur, vous soupirez au nom de l'infidèle :
Avez-vous oublié que vous ne l'aimez plus ?

Louis Racine a parlé de cette romance comme faite “ pour une Iris en l'air. ” Le XVIII^e siècle, peu tendre au poète, l'a vertement critiquée. D'Alembert sourit de “ deux vers d'amour que Boileau a eu le malheur de faire; ” Marmontel prend à ce propos le ton et les paroles du *Misanthrope* :

Ce n'est que jeux d'esprit, affectation pure.

C'est dire de grands mots à propos d'une petite chose, d'un lieu commun sobrement et aimablement traité : l'éternel combat de la raison et du sentiment, l'une résolue à se retremper dans l'oubli, l'autre se laissant amollir aux langueurs du souvenir. Mais toute défense est superflue ; de notre part aussi, n'est-ce pas trop de paroles pour “ deux vers d'amour, ” et une cause dès longtemps gagnée ?

La postérité n'a pas cessé d'avoir le même goût que Louis XIV. “ Vers à mettre en chant, ” avait dit Boileau : jamais souhait ne fut mieux rempli. A chaque génération, un musicien a pris pour thème ces paroles. Tel qui en a oublié l'auteur les retrouve chantantes au fond de sa mémoire.

¹ Titon du Tillet a cité dans son *Parnasse françois* (éd. 1732, p. 391) M^{me} Lefroid parmi les “ élèves célèbres de Lambert et les dames qui ont excellé dans l'art de chanter et de toucher du clavecin.” Etait-elle parente de Lefroid de Méreaux, organiste de St Sauveur en 1775 ?

C'était, il y a quelques années, J. B. Weckerlin, amis du temps passé. Et, avant lui, Victor Massé, dont la Silvie de 1860 a encore du charme. Et aussi Mathias, vers 1840 etc... Mais quelle fut au juste la musique de l'illustre Lambert, celle dont Brossette raconte et vante le prestige auprès du Grand Roi ? A défaut d'une réponse certaine, j'en proposerai deux, qui peuvent rendre vraisemblables la notoriété de cet air. L'une se trouve dans un recueil de chansons du XVIII^e siècle¹ l'autre en un manuscrit de la Bibliothèque Nationale.² Ces deux mélodies vont suivre, harmonisées par M.M. Ch. Silver et E. Diet. On jugera de leur grâce. La première convient évidemment mieux que la seconde à l'époque et au style du beau-père de Lully.

La musique seule a su garder si longtemps le secret de Boileau et de M^{lle} de Bertouville. Je lui rends Silvie, ou du moins ce que j'ai aperçu de cette figure attrayante, et si tôt évanouie.

AUGUSTE REY.

AIR DU XVII^e SIÈCLE

Bib. Nat. Vm 730

Harmonisé par CHARLES SILVER.

Lent

PIANO

¹ Recueil de Chansons Choisies. La Haye chez P. Gosse et J. Neaulme 1729 (T. IV p. 192.)
² Airs mss. (Vm 730 III f° 53). La musique de cet air ainsi que celle du Recueil de la Haye est anonyme.

BOILEAU ET SILVIE

17

sé des moments — si dou-ce-ment per-dus.
 Que je l'ai — mais — a — lors!
 Que je la trou-va-is bel - le! Mon cœur, vous sou-pi - rez au
 nom de l'in - fi - dé - le: A - vez vous ou - bli - é,
 a-vez vous oubli - é, Que vous ne l'ai - mez plus?
 suivez

AIR DU XVIII^e SIÈCLE

Chansons de Neaulme
La Haye 1727

Harmonisé par E. DIET.

Allegro moderato (sans lenteur) ($\text{d}=88$)

PIANO

Voi-ci les lieux _____ char-mants où mon âme ra-vi-e pas-sait à con-tem-pler Sil-vi-e ces tran-quil-les mo-ments si dou-ce-ment — per-dus. Que je l'ai-mais-a.

BOILEAU ET SILVIE

19

lors que je la trou - vais bel - le, Mon cœur vous sou - pi -
 rez au nom de l'in - fi - dè - le. Avez vous ou - bli -
 é que vous ne l'ai - mez plus? —

rit. ad lib.
rit. suivez
p
rall.



SOUVENIRS

MUSIQUE DE
VICTOR MASSÉ

Cantabile espressivo. (♩ = 63)

PIANO.

con dolore.

Voi _ ci les lieux charmans Ou

dim.

mon âme ra _ vi _ e Passait à contempler Sylvi _ e Ces tranquilles mo _

poco rit. *più f* Animez.

- mens Si doucement per _ dus Que je l'aimais a _ lors!

più f

Publié avec l'autorisation de M^r L. GRUS et FILS, Editeurs.

appassionato.

Que je la trouvais bel - le! Mon cœur vous soupirez Au nom de l'in - fi -
col canto.

cresc.

rit.

dé - le: A - vez-vous ou - bli - é Que vous ne l'aimez plus?

cresc.

dim.

Animez.

Mon cœur, vous soupirez Au nom de l'in - fi - dé - le

p. agitato.

cresc.

cresc. rit. a piacere.

A - vez-vous ou - bli - é Que vous ne l'aimez plus?

col canto.

cresc.

f dim.

GESTE FACIAL ET GESTE LARYNGÉ

Conférence faite à la Société Internationale de Musique, le 24 janvier 1911.

Messieurs,

Depuis fort longtemps on a insisté sur la nécessité d'une collaboration entre le professeur de chant et le laryngologue. Bien que des hommes compétents (Morell Mackenzie, Manuel Jarcia, Battaille Jüng-Burgett, Lennox Brorone, Bonnier) en aient démontré la nécessité elle n'est pas encore entrée dans les mœurs. Chaque jour on voit, quand il s'agit d'un entraînement sportif quelconque, le médecin devenir le collaborateur du professeur d'escrime, de boxe, d'équitation et donner son avis sur l'état des différents organes qu'on va soumettre à l'entraînement. Lorsqu'il s'agit d'un organe aussi fragile que l'appareil vocal rien de cela n'est observé et cependant, tant au point de vue théorique pour l'étude de la physiologie de la voix qu'au point de vue pratique pour l'établissement d'une méthode logique de chant, il est nécessaire que le professeur de chant apporte ses connaissances artistiques au laryngologue qui lui fournira des données scientifiques certaines.

Convaincus de l'importance de cette collaboration, M. Fournier et moi l'avons réalisée depuis plus d'un an. C'est en soumettant systématiquement les méthodes de chant les plus usitées, à un examen critique, que notre attention a été attirée sur un point de la physiologie vocale, qui s'il n'a pas été méconnu a été du moins laissé dans l'ombre. Il s'agit de l'influence physiologique de la mimique faciale sur le fonctionnement de l'organe phonétique et des résultats obtenus par l'adaptation réflexe du "geste laryngé" au "geste facial."

Pour donner toute la clarté désirable à notre communication il est indispensable de rappeler, très brièvement, que l'appareil vocal se compose essentiellement de trois parties.

Une anche vibrante

Une soufflerie

Des résonnateurs.

1^o *L'Anche vibrante* est formée par les cordes vocales inférieures, qui limitent entre elles un orifice appelé glotte. Cette anche est au plus haut point, perfectionnée, réalisant les conditions idéales auxquelles aucune anche mécanique ne saurait prétendre.

2^o La *Soufflerie* qui met en branle le courant d'air expiré n'est autre que les poumons mobilisés par les mouvements de la cage thoracique (respiration costale, thoracique) et les mouvements du diaphragme (respiration abdominale, diaphragmatique).

3^o *Les résonnateurs* placés au dessous, mais surtout au dessus de l'anche donnent au son né au niveau de la glotte : le timbre, l'ampleur, une partie de l'intensité, la couleur, en un mot les qualités qui en font la voix humaine. Supprimons ces résonnateurs nous n'obtenons qu'un "son" et non "la voix." Ces résonnateurs sont : d'une part (résonnateurs inférieurs) : la cage thoracique; d'autre part (résonnateurs supérieurs) : les uns, de forme fixe, immuable : les fosses nasales et les sinus, les autres, de forme variable, se modifiant au gré de la volonté : le larynx, la bouche, le vestibule bucco-labial.

— Le point spécial sur lequel nous voulons insister est le suivant :

"Tout état psychique, tout sentiment se traduisant par une mimique faciale correspondante exerce une influence directe, inconsciente, réflexe sur les différentes parties de cet appareil (anche, soufflerie, résonnateurs).

Parmi ces états psychiques nous en trouverons qui placent cet appareil dans les meilleures conditions de fonctionnement.

— Etudions ce qui se passe dans les sentiments extrêmes qui s'accompagnent d'une expression phisionomique très accentuée.

L'inquiétude, celle qu'éprouvent involontairement la plupart des débutants, et que tout chanteur exercé peut traduire par des mouvements mimiques, produit sur le masque facial une contraction des muscles sourciliers, péri-orbitaires, des muscles des joues, des lèvres, du plancher de la bouche. Cette contraction est parfois accentuée au point d'être pénible, douloureuse même. L'examen du larynx, au miroir laryngoscopique, nous montre, si nous faisons émettre des sons de plus en plus élevés que les cordes vocales obéissent mal à la volonté, sont animées de mouvements incoordonnés, se rapprochent difficilement ce qui se traduit,

pour le professeur de chant, par un chevrottement ou l'impossibilité de tenir un son sans détoner. Il m'a été donné d'observer fréquemment cet état de choses. Je pourrais citer l'observation d'une chanteuse dont la voix détonait uniquement parce que son professeur lui ordonnait des contractions anormales du visage ce qui plaçait la glotte dans les plus mauvaises conditions d'émission.

Du côté de la soufflerie cette influence s'exerce comme du côté de l'anche. A la contraction des muscles de la face correspond une contraction de tous les muscles respiratoires. La respiration est incomplète, sans ampleur, irrégulière ce que l'on constate facilement au spiromètre.

Observons maintenant ce qui se manifeste dans un état psychique opposé tel que le calme, la sérénité, la tranquillité, la confiance en soi. La mimique faciale est tout autre : un sourire éclaire le regard ; les muscles sourciliers, sus-orbitaires et péri-orbitaires conservent toute leur mobilité ; les muscles des joues, de la bouche, des lèvres obéissent parfaitement à la volonté. Plus de contractions, plus de raideur, plus d'obstacle au fonctionnement des muscles des résonnateurs.

Du côté de la glotte on constate au laryngoscope un état identique. Faisant émettre un son sous le contrôle du miroir on voit les cordes vocales se rapprocher sans hésitation, régulièrement plus ou moins suivant la hauteur du son émis : nuances multiples, difficiles à décrire, mais facilement constatée par un œil exercé.

De son côté, la respiration est calme ; son rythme est physiologiquement normal.

Par d'autres exemples nous pourrions démontrer plus longuement que tout état psychique se manifestant par une certaine mimique, place l'ensemble de l'organe phonétique dans une attitude correspondante. On peut dire qu'il y a parallélisme entre l'attitude de la face, l'attitude de la glotte et de l'appareil respiratoire.

L'anatomie en nous montrant que les mêmes nerfs innervent à la fois certains muscles des résonnateurs et les muscles du larynx nous fournissent une explication de ce fait.

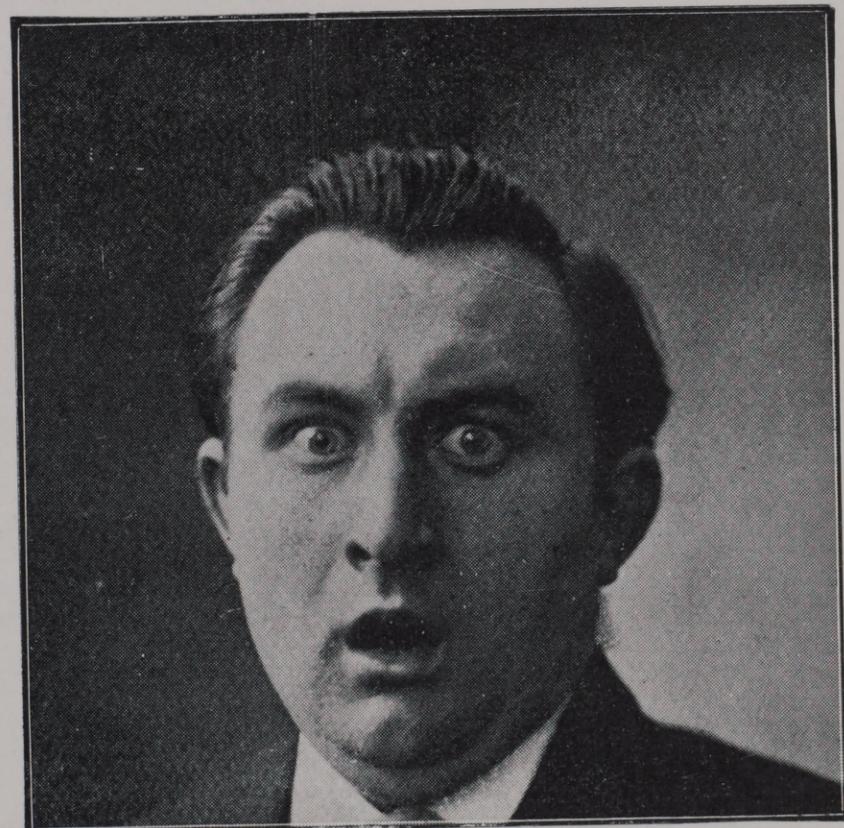
— Or, si nous ne pouvons, à notre gré, créer un état psychique déterminé, nous pouvons du moins, artificiellement, provoquer une mimique déterminée et placer ainsi l'organe phonétique dans l'attitude désirée. En un mot, créant un "*geste facial*" nous créons d'une façon réflexe un "*geste laryngé*" un "*geste respiratoire*," avec leurs attitudes



GESTE

LARYNGÉ

LA COLÈRE



ET

L'EFFROI

GESTE

FACIAL

par R. Fournier



LA TENDRESSE

appropriées. Le geste facial, le geste vocal, le geste respiratoire s'accommodent, se font équilibre entre eux et doivent présenter entre eux la plus parfaite harmonie.

— Pratiquement, dans l'enseignement du chant nous allons tirer de ces faits des données qui rendront à l'élève des services inespérés.

Nous les utiliserons dès les premières leçons. L'élève, qu'il ait ou non chanté, se présente devant le professeur, dans cet état d'inquiétude absolument impropre à l'émission de la voix. Le masque est contracté, les sourcils froncés. Lui demandons nous de chanter : il se raidit, baisse la tête, crispe les poings et sur une respiration haletante, la bouche à peine ouverte il émet avec force un son sans ampleur, sans timbre. Toutes les contractions qu'il s'est imposées ont eu pour effet d'obtenir un son étranglé guttural ou ouvert qui craque dès qu'il chante dans le registre haut de la tessiture de sa voix.

Pour corriger ces défauts nous aurons bien garde de suivre l'exemple de la plupart des professeurs de chant qui parlent à l'élève de respiration abdominale ou costale, d'attaque en coup de glotte, de culbute vocale, de sombrer : conseils difficilement compréhensibles aux plus initiés et toujours incompris par les profanes. Nous exagérerions à coup sûr l'inquiétude de cet élève. Nous ne voulons pas qu'en chantant, son attention soit uniquement fixée sur sa respiration, sur l'état de son larynx ou de ses résonnateurs. Tout acte physiologique est mal exécuté quand on pense uniquement à son exécution. Nous nous efforcerons avant tout et par dessus tout de corriger la mimique faciale et de faire naître dans son esprit les idées ou les sentiments les plus propres à la modifier dans le sens que nous désirons.

Envisageons séparément la respiration puis l'émission et l'articulation.

— *Pour la respiration :*

Ward (Bréviaire du chanteur) préconise la respiration abdominale ; Archainbaud (Ecole du chant pour toutes les voix) l'abdominale et la thoracique ; Crosti (gradus du chanteur) enseigne de respirer du thorax comme lorsqu'on est couché sur le dos ; Mayan (le chant et la voix) n'admet que la respiration abdominale et ne s'occupe que de ce mode respiratoire ; Martini (émission de la voix) et Verdhurt (la voix et le mécanisme du chant) ont des conceptions différentes. D'autres professeurs, dans leur enseignement font à leurs élèves la recommandation absurde de "créer une poche d'air entre le ventre et le sommet des poumons" ;

d'autres font exercer leurs élèves à respirer au lit uniquement par le ventre, en maintenant le thorax comprimé par un poids ou un corset. Voilà autant de systèmes, au milieu desquels il est impossible de se retrouver puisque l'un approuve ce que l'autre condamne quant à nous, convaincus d'après les donnés les plus sûres à la physiologie humaine que la respiration, même dans le chant, est à la fois thoracique (costale) et diaphragmatique (abdominale), qu'on emploie les deux modes respiratoires, que l'un aide, complète l'autre, que l'on ne peut employer l'un à l'exclusion de l'autre ; nous nous garderons d'émettre des prescriptions exclusives draconiennes. " De l'intronisation d'un mode forcé de respiration, particulièrement de la respiration diaphragmatique, date en France et en Italie, comme le fait remarquer Bonnier, la disparition si rapide des voix qui passent par l'enseignement officiel ou privé."

Nous évitons de parler à l'élève de tel ou tel mode de respiration. Si nous lui en parlions nous serions certains de voir sa respiration qui était naturelle, libre, devenir guindée, nerveuse, gênée, maladroite.

Nous allons le laisser respirer d'instinct. " Il faut dans le chant ne pas trop s'écartez du rythme respiratoire normal et ne pas trop opposer une inspiration rapide et brusque à une expiration lente et contenue" Bonnier. Les modifications que nous désirerons obtenir dans sa façon de respirer nous les obtiendrons presque toujours en faisant varier l'état psychique et la mimique faciale. L'homme gai, dont le visage est illuminé par la joie respire d'une façon allègre, légère et tout autrement que l'homme triste, accablé qui pousse de longs soupirs préparateurs d'une manifestation vocale de sa douleur. L'un et l'autre réalisent, naturellement, l'appropriation respiratoire parfaite à la phrase qu'ils vont chanter.

Pour *l'émission* et *l'articulation* nous voyons enseigner les choses les plus étranges : les uns font chanter la bouche fermée, d'autres la bouche maintenue ouverte par des batonnets de longueur différente. Certains préconisent l'ouverture en longueur de la bouche, ou font relever une des commissures labiales. Quelques-uns font boucher une ou les deux narines, etc.

Pourquoi ignorer ou aller à l'encontre des données physiologiques. Pourquoi oublier que " dans l'articulation, le geste buccal est comme l'écrit Bonnier un véritable geste physiognomique comme le geste laryngé." Pour l'intensité, comme pour la hauteur, du son la gesticulation qui accentue le timbre est un effort d'accommodation vocale, c'est un

renforcement du son par l'action de la paroi buccale. C'est dans la bouche que le son prend sa dernière empreinte, sa signification verbale, sa beauté, sa forme, sa plastique auditive.

Nous saurons, quant à nous, utiliser au maximum ces résonnateurs buceaux qui donneront à la voix l'accent d'intensité : (ampleur et force) et l'accent de timbre.

Les meilleurs professeurs sont ceux au masque mobile. Ils enseignent, sans le savoir, avec leur masque. Leurs élèves imitent leur mimique et obtiennent des résultats qu'ils attribuent souvent à d'autres détails de technique.

Nous dirons à l'élève d'utiliser toute sa mimique à l'expression d'un sentiment et à l'articulation la plus complète de toutes les syllabes chantées depuis les notes les plus graves jusqu'aux plus aiguës.

Jamais il ne devra vocaliser avec un visage qui n'exprime que l'inquiétude ou qui n'exprime rien. Il faut que toujours son visage travaille, que l'ouverture de la bouche, que l'éclat et l'ouverture des yeux se modifient d'après les pensées qui traversent son esprit.

Dans un seul cas : la bouche demeurera immobile et fixe dans une attitude, c'est pour l'émission de sons posés, ne devant pas varier d'intensité. Cette attitude fixe du visage détermine une attitude analogue de l'organe vocal.

La question *de l'attaque des sons* est différemment comprise par les différents professeurs. Les uns conseillent l'attaque en coup de glotte (Crosté, Garcia, Faure) d'autres sur l'air expiré, sur la respiration (Marie Sasse de Martini, Archainbaud.) Ici comme pour la respiration, comme pour l'articulation : avis partagés, multiples, contradictoires. M. Marcel blâme l'attaque en coup de glotte parce qu'elle est brutale et ne permet pas de modifier le son au cas où l'intonation ne serait pas juste. Il ajoute : "les partisans connus de l'attaque par le coup de glotte se réduisent à 2 : Garcia qui ne s'en servait jamais et Faure qui s'est toujours gardé d'en faire usage." — Quant à nous : Sans parler à l'élève du coup de glotte dont il comprendrait difficilement le mécanisme et sachant que ce mouvement de la glotte est naturel, instinctif, réflexe dans l'éclat de rire, dans le sanglot, dans l'explosion de colère, dans l'imprécation haineuse commençant par une interjection nous l'apprendrons à l'élève sans qu'il s'en aperçoive en lui faisant exprimer par la mimique un sentiment approprié.

Lorsque nous désirons une attaque sans brutalité, sur le souffle, nous demanderons à l'élève de se composer un visage calme, légèrement souriant, un instant avant l'attaque du son.

— Tout autant que l'attaque la question du “*passage*” est des plus discutées. Sans aborder longuement ce sujet rappelons seulement qu'il est essentiel que le passage de “la voix de poitrine” en “voix de tête” c'est à dire que le renforcement susglottique du son succède au renforcement sous glottique, progressivement sans à coup, sans que la voix change de couleur. Pour cela voici ce que nous conseillons à l'élève: au lieu de lui dire, pour obtenir cette sorte de soudure: d'amincir le haut de la voix de poitrine et de grossir le bas de la voix de tête, au lieu de faire sombrer au passage, nous lui disons: “Placez votre mimique et en somme vos résonnateurs buccaux dans la position qu'ils occuperont le passage une fois fait. Prenez le départ dans la même attitude que celle que vous aurez à l'arrivée.”

— Nous venons de voir rapidement tout le profit qu'un chanteur peut tirer de la culture de sa mimique faciale, au point de vue purement vocal: rythme respiratoire, attaque du son s'adaptant sans recherche et sans fatigue à l'expression la plus parfaite d'un sentiment; émission et articulation aussi complète que possible par l'utilisation de tous les résonnateurs buccaux, assurant la portée maxima de la voix avec le minimum de fatigue pour le larynx.

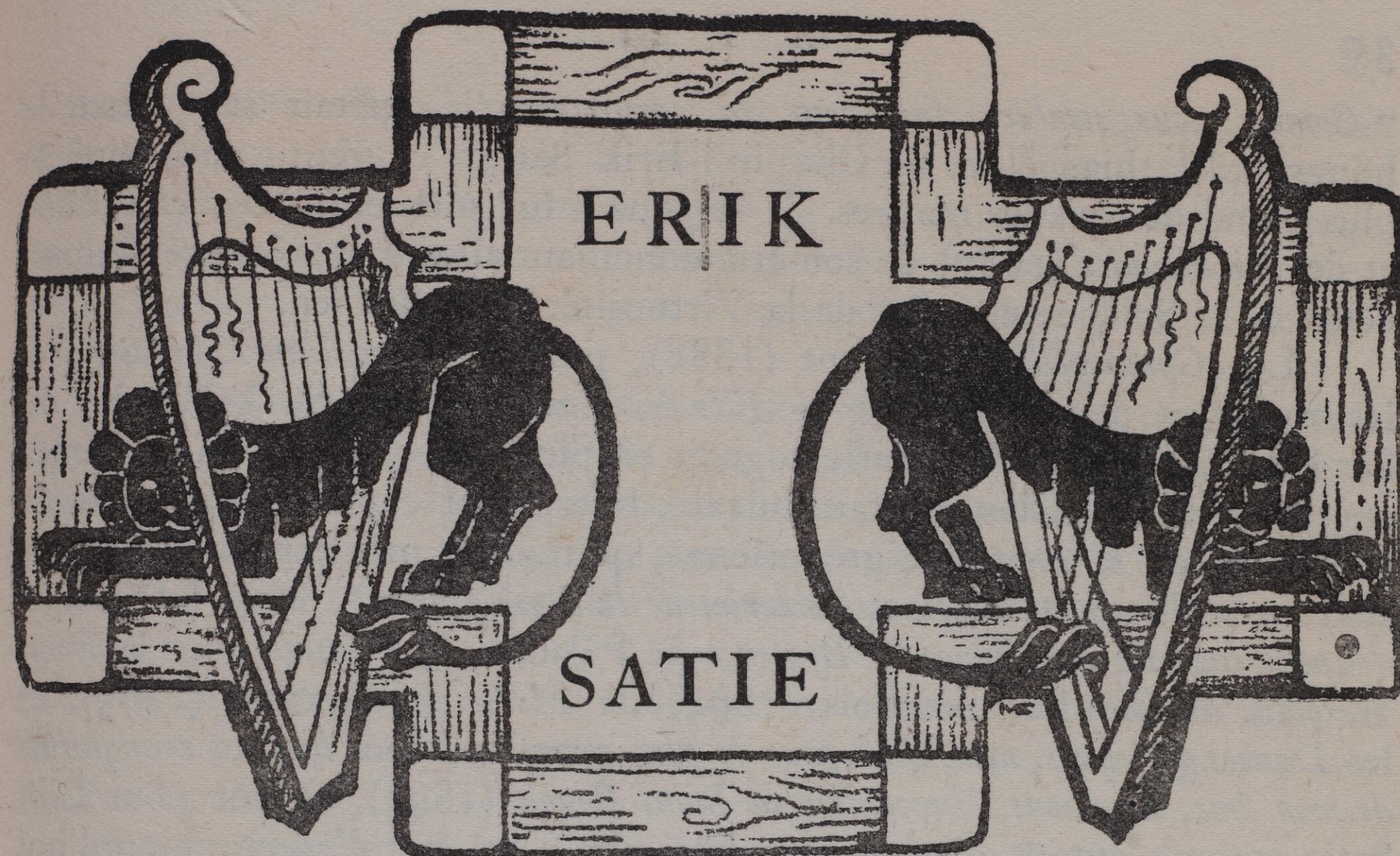
A ces avantages s'ajoutent naturellement ceux qui dérivent de l'éducation mimique du chanteur qui en cultivant sa voix, de cette façon, devient progressivement un acteur.

Nous ne prétendons pas donner à l'adaptation du “*geste laryngé*” au “*geste facial*” l'importance d'une méthode de chant. C'est un point qu'il était nécessaire de mettre en lumière et qui doit tenir une place prépondérante dans l'enseignement du chant.

D^r PAUL LAURENS & RENÉ FOURNIER.

*Ancien interne et
assistant d'otolaryngologie
des Hôpitaux de Paris.*

Ténor



Erik Satie !... Singuliers vocables ! Pour quelques mélomanes qui les ont entendu prononcer jadis, ils évoquent l'idée certaine d'imprécises mystifications, localisées on ne sait où, entre Montmartre et la Rose-Croix, entre Willy et Péladan. Pour les autres, ils ne représentent rien du tout. N'a-t-on pas mis en doute l'existence même de cette entité falote, disparue d'ailleurs depuis quelques temps de la circulation musicale ?

Hé bien, ayons le courage de le proclamer, Il permane, Il se prénomme Erik. Il est compositeur comme vous et moi, et ses œuvres s'exposent au public bénévole, grâce à l'intervention de Claude Debussy et de Maurice Ravel en personne.

Oui, Erik Satie existe bel et bien, depuis le 17 mai 1866, jour mémorable, ou la prévoyance d'une mère, d'origine écossaise (pourquoi pas ?) le fit naître à Honfleur, sa patrie. On ajoute que le Conservatoire de musique, sous la triple figure de Lavignac-Taudou-Mathias, l'accueillit en 1879, et guida ses premiers pas vers les Muses. *“Comme vous devriez vous consacrer au piano”*, lui avouaient ses professeurs d'harmonie !

“Comme vous semblez fait pour la composition” répétait sans cesse le hongrois Mathias, élève de Chopin ! Erik Satie s'en remit au hasard, le plus grand de tous les maîtres. Il se joua à lui même des *Ogives* (1886) et des *Sarabandes* (1887) de son cru, conciliant ainsi toutes les prédictions, celles de la Science et celles de la Virtuosité. Et il fit bien.

Les *Gymnopédies* suivirent (1888), puis les *Gnossiennes* (1890), et les musiques de scène pour le *Fils des Etoiles*, wagnérie kaldéenne du Sar Péladan (1891). Erik Satie voguait en pleine Rose-Croix ! L'influence ancestrale et l'astucieux attrait du rare, le tenaient captif des mystères de l'ogive et de la cantilène grégorienne, qu'il allait méditer en de longues stations à Notre-Dame. Les *Sonneries de la Rose-Croix* (1892), l'*Hymne au drapeau* destiné au *Prince de Byzance* de Péladan, le *Prélude pour la Porte Héroïque du Ciel* de Jules Bois (1894), la *Messe des Pauvres* (1895), et les *Danses gothiques, neuvaines pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme, mise sous l'invocation de Saint Benoit* (1893), furent pour Erik Satie comme autant d'initiations musicales à un état d'esprit aujourd'hui lointain.

Faut-il insister sur *Uspud*, ballet chrétien à un personnage (1892) écrit pour affirmer quelques convictions harmoniques, d'ailleurs dépourvues de toute bienséance, et qui faillit brouiller le Maître avec notre Académie Nationale ! Faut-il rappeler que ni Bertrand — *regnante* —, ni le Ministre, son supérieur, n'ayant daignés répondre au génie méconnu, celui-ci envoya ses témoins à l'imprudent Directeur de l'Opéra, et fut aussitôt convoqué pour se voir éconduit dans toutes les formes de la politesse.

Glissons sur ce premier appel de la loufoquerie au sein d'une âme idéaliste, et sur le second aussi, plus inquiétant encore, puisqu'il engagea Erik Satie (à la mort de Guiraud) à solliciter les suffrages de l'Institut. Que ne donnerait-on pas pour avoir assisté aux visites académiques de ce candidat fantaisiste ? Seul paraît-il, Gustave Moreau se montra touché par les déclarations de son futur collègue.

Or, en ce temps là, s'accusait chez Erik le goût des ironies proéminentes, et la perversité des singularités verbales — la seule sans doute que se puisse permettre un Rose Croix. Connaissez-vous les *Pièces Froides* (1897) avec leur *Air à faire fuir* et leur *Danse de travers* ? Ignorez-vous les *Morceaux en forme de poire* (1903) et leur maniérisme terminologique ? Sans méchanceté pourtant, sans rosserie ces simples

boutades ont contribué à tenir Erik Satie à distance de ce qu'on nommait alors le *Grand Collectif Ignare*, le public que met en fuite le seul mot de poire. Et, ni le *Choral et fugue* de 1908 ni les œuvres récentes n'ont pu réconcilier ces deux grandeurs incommensurables qui du reste ne cherchent pas à se mesurer. Erik Satie n'a jamais demandé à se faire jouer, Erik Satie répugne à se voir imprimé¹.

Aujourd'hui, le goût de la fantaisie, peut-être plus encore que le rigoureux devoir, pousse Erik du côté de la rue Saint Jacques, vers le contrepoint et l'austère enseignement de la Schola, tel un ver rongeur qui s'introduit dans la fugue, sous les auspices de Roussel et de Vincent d'Indy. Cette dernière incarnation, que nous réserve-t-elle encore ?

Hé quoi dira-t-on ? Voilà bien des mots pour un inconnu. Le père Ubu n'en aurait certainement pas perdu la moitié pour résumer son opinion lapidaire !

Ainsi parle l'envie.

Mais la compétence distingue — sans grand effort de lucidité — au delà des contingences fumeuses, quelques flammes de vie impérissable. Le cas Satie n'est point négligeable. Il pose, sous une forme spécieuse le problème des origines du style moderne à la fin du XIX^e siècle musical. N'est-ce rien ? La *Sarabande* qu'on lira plus loin est de septembre 1887 ; celle de Debussy a 15 ans de moins, et peut-être quinze fois plus de maturité, mais la date seule importe ici. Le *Fils des Etoiles* et les *Danses gothiques* précédent *Pelléas et la Damoiselle Elue* d'une façon significative, et qu'on chercherait vainement ailleurs.

Jouez ces quelques pages, qui sonnent encore en 1911, et savourez l'imprévu dont elles conservent encore tout le charme. Leur coloris particulier est fait de taches harmoniques subtilement accolées, de sonorités juxtaposées sans souci des cadences admises et des résolutions imposées. Ne dirait-on pas un Monteverde moderne (o blasphème !) qui essaie sur sa palette des couleurs indécises ? En ce tournant du XIX^e siècle,

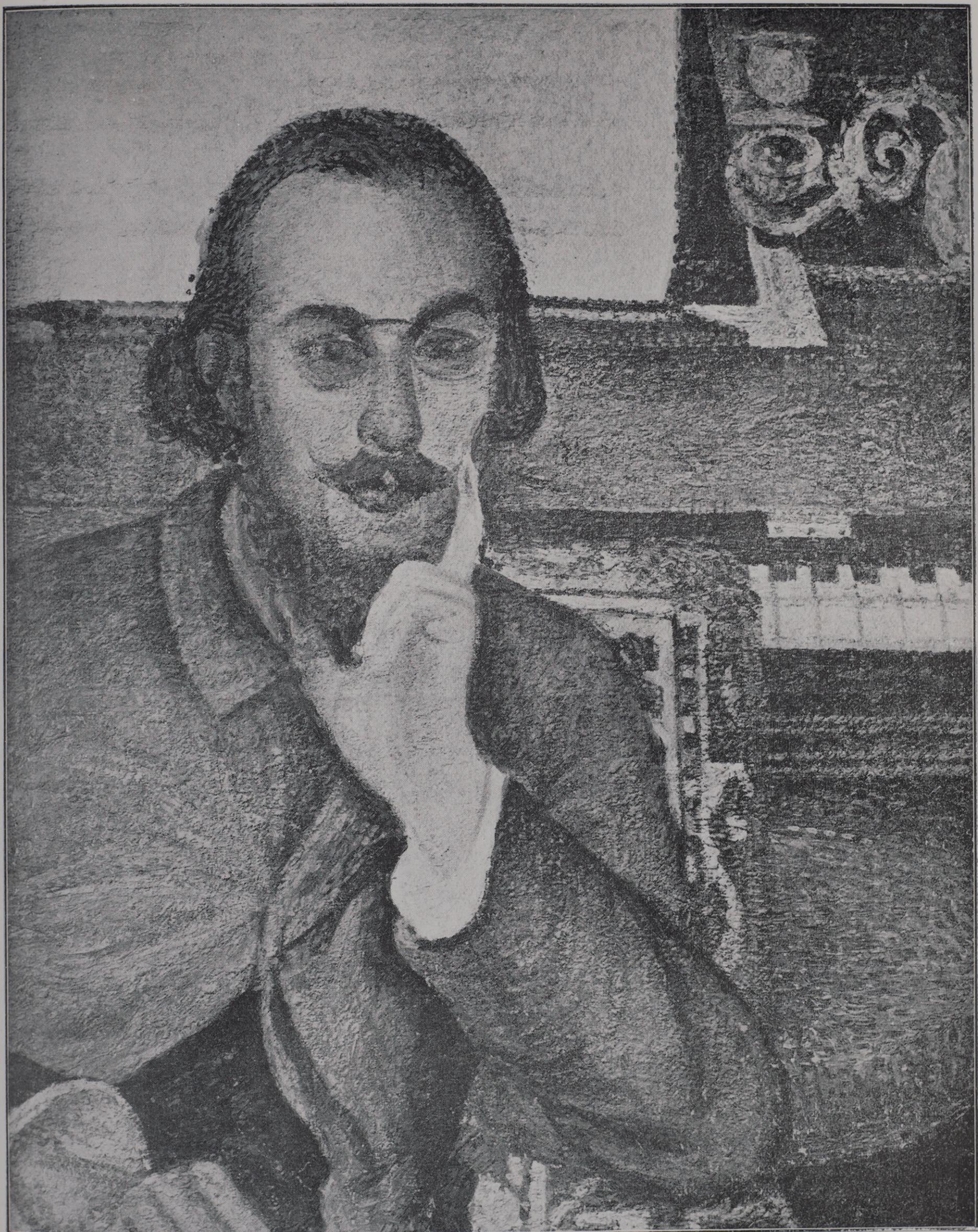
¹ Ont paru : chez Rouart Lerolle et C^{ie} : *Trois Préludes pour le Fils des Etoiles* et *les Gymnopédies*. Là aussi vont bientôt voir le jour les *Morceaux en forme de Poire*. — La Librairie de l'Art Indépendant a publié sous forme de plaquettes minuscules et rarissimes : *Uspud*, ; "Commune qui mundi nefas," extrait de la *Messe des Pauvres* ; "Intende votis supplicium" (avec quelques notes de plainchant). — Deux *Gnossiennes* ont paru dans le *Figaro Musical* de septembre 1893, une autre dans la revue de Jules Bois "Le Cœur" de même date ; le *Prélude pour la Porte Héroïque du Ciel* a aussi trouvé favorable accueil dans ce *Cœur* (juillet 1894) ainsi que des fragments de la *Messe des Pauvres* (juin 1895). — Aux œuvres du maître il convient d'ajouter des esquisses pour un *Poisson Rêveur* (1900) et pour une pantomime anglaise en collaboration avec Jules Dépaquit *Jack in the box* (19 ? ?). Enfin quelques *Valses* destinées au répertoire de Mlle Paulette Darty.

comme à la fin du XVI^e, le renouveau est venu de l'*irrésolution*. L'artiste a pris plaisir à ces dissonances fugitives, ou l'école ne voulait voir que des frôlements licencieux. En isolant pour les manier à son aise ces objets de sa prédilection, il a donné la personnalité musicale et la vie à des êtres sonores retenus dans les limbes de la musique. Et c'est bien une certaine sensualité de l'oreille qui a toujours et ainsi guidé l'harmoniste novateur, aux dépens même de sa raison constructive et logique. C'est le même souci de l'effet sensoriel qui complique à l'excès l'orchestre d'*Orfeo* et qui pousse un élève de Lavignac aux limites de la mystification auriculaire. Erik Satie est un type achevé de cette école buissonnière, dont la musique a toujours tiré profit et lumière. Il erre, nomade de la tonalité, braconnier des rythmes, attentif aux mille voix de l'imperceptible, curieux de tout et de rien. Et voilà qu'il se surprend à jouer avec les objets défendus, que le Conservatoire lui apprit à rendre inoffensifs mais qu'il triture avec la plus grande imprudence. Le public ricane et passe. La gloire est ailleurs. Mais l'esprit de la musique en qui Nietzsche avait foi, veille et se souvient. Une révolution dans l'état harmonique de la France s'opère doucement. Vingt cinq ans se passent et tout à coup on s'aperçoit qu'Erik Satie a été novateur sans le savoir. Telle est la vie.

L'auteur des *Gnossiennes* fut l'éclaireur inaperçu d'une troupe aujourd'hui victorieuse. La campagne musicale qui triomphe en ces temps ci, se préparait à peine quand Erik Satie donnait déjà l'assaut. Pour lui seul, par plaisir, par amour de la couleur nouvelle et du geste imprévu, il lançait les fusées de ses grands accords, mineurs et psalmodiques, disposait l'échelle de ses neuvièmes, et se livrait aux ingéniosités de son tempérament *atonal*. C'est la singularité outrancière et paradoxale qui a empêché le succès direct de ces efforts, mais c'est bien elle aussi qui eut le mérite de la découverte. Si l'absurde de 1886 est devenu la réalité de 1910, si les trouvailles d'un simple ont rénové le langage des habiles, l'histoire de la musique doit le savoir, comme le savent quelques initiés.

Le mérite de ce méconnu fut donc son audace. Sa baguette ingénue s'est inclinée la première vers la source fraîche, que d'autres ont depuis fait jaillir abondemment. La musique lui mit dans la main ce bon grain, ou cette ivraie — peu importe — qui leva quelques années plus tard en étonnantes moissons. N'est ce pas une curieuse chose que ce Prérv(a)elite?

J. E.



ERIK SATIE

Par Antoine de La Rochefoucauld

SARABANDE

POUR PIANO

*Soudain s'ouvrit la Nue et les Maudits tombèrent
Hurlant et se heurtent en un lourd tourbillon ;
Et quand Ils furent seuls dans la nuit sans rayon,
Ils se virent tout noirs. Alors ils blasphémèrent.*

J. P. CONTAMINE DE LATOUR
(La Perdition).

1887

ERIK SATIE

SARABANDE



SECUNDO

ERIK SATIE

Lentement

PRIMO

ERIK SATIE

Lentement

SECUNDO

ERIK SATIE

Enleve

Enleve

p *f* *p*

p

p *f*

ff *f* *ff* *ralentir*

a tempo

p *p* *p*

PRIMO

ERIK SATIE

Enlevé

The musical score for 'Morceaux en Forme de Poire' by Erik Satie, Primo part, is presented in five staves. The vocal parts (soprano and alto) are on the left, and the piano part is on the right. The music is in 2/4 time. The vocal parts are in soprano and alto clefs. The piano part is in common time. Various dynamics are indicated: *p*, *f*, *ff*, *sforzando*, and *ralentir*. Performance instructions include *Enlevé* and *a tempo*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

DANSES GOTHIQUES

I. A L'OCCASION D'UNE GRANDE PEINE

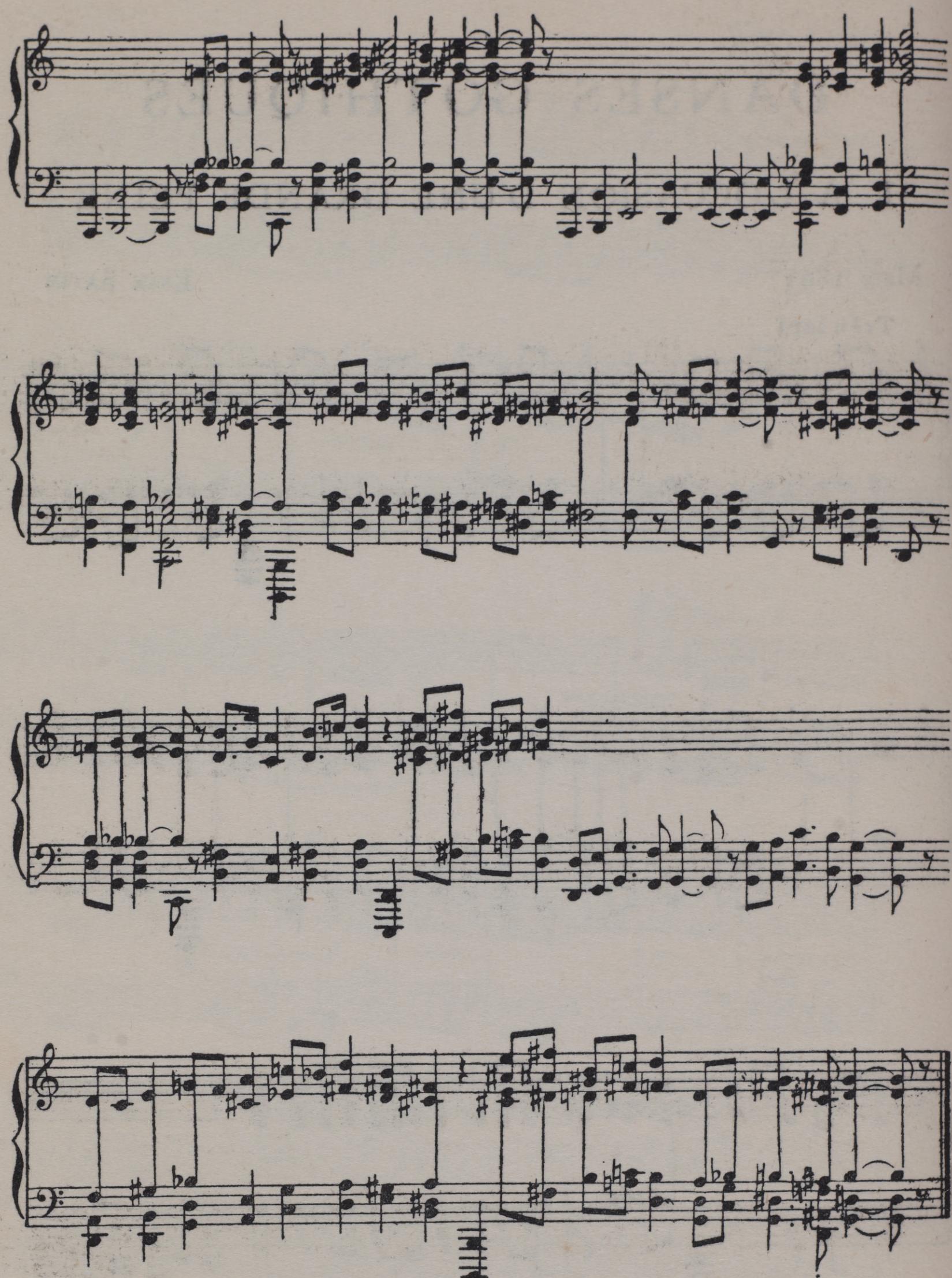
Mars 1893

ERIK SATIE

Très lent

The musical score consists of three staves of piano notation. The top staff uses a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff a bass clef. The notation is in common time. The music is marked 'Très lent' (Very slow). The piano part includes both treble and bass staves, with the bass staff providing harmonic support. The treble staff features a mix of eighth and sixteenth-note patterns, often with grace notes. The bass staff consists of sustained notes and occasional eighth-note chords. The overall texture is minimalist and somber.

DANCES GOTHIQUES





SOUVENIRS DE FAMILLE

DE

H. M. BERTON

(Suite)

DÉPART POUR BORDEAUX¹

Pour les âmes bien faites, l'honneur est le culte de la vertu, et chez l'homme qui est appelé à le pratiquer, toutes les actions de sa vie se ressentent de cette influence divine qui le fait marcher avec courage et persévérance vers le bien, et vient l'aider à éviter et fuir le mal ! Mon Père étoit né avec cette force d'âme ! aussi fut-il le plus tendre et le plus respectueux des fils ! le meilleure des Pères ! des frères et des époux ! et devint par sa noble conduite et son esprit, ses talents, l'un des artistes les plus considérés de son tems. Mais, suivons-le dans sa fugue nocturne.

Il avoit donc pris place dans le coche, qui cheminoit doucement vers Bordeaux, et pendant les 180 lieues qu'il avoit à parcourir, plus il

¹ Le théâtre de Bordeaux, à cette époque, jouissait d'une renommée méritée. Il était un des premiers à monter les ouvrages qui réussissaient à l'Opéra de Paris. C'est ainsi que les œuvres de Rameau furent toujours connues par les bordelais, peu de temps, après leur création à Paris.

N. B — Nous devons à l'obligeance de notre correspondant de Senlis, M. Tinel, frère du Directeur du Conservatoire de Bruxelles, et aux recherches précieuses de M. Cultru, ancien secrétaire de la mairie de Senlis les renseignements suivants, qui confirment et qui rectifient aussi les souvenirs biographiques de Berton, parus dans notre S. I. M. de janvier. On trouve dans les actes de la paroisse Notre Dame de Senlis le 18 décembre 1732 la mention de naissance de *Louis Pierre Berton*, fils de *Pierre Berton*, musicien de l'église de Senlis et de Poucette Maquart. C'est l'oncle de Henri Montan dont il est parlé à la page 9 (S. I. M. de janvier). Les registres indiquent son élection comme maire de Senlis et pensionnaire de la Nation le 16 décembre 1792. En outre on trouve mention de la naissance de *Marie-Magdeleine* le 13 février 1734, et de *Marie*, le 1 mai 1735, filles du même *Pierre Berton*, musicien. On pourrait conclure de ces actes que *Pierre Berton*, le grand père de Henri, était avant tout musicien et attaché à l'église de Senlis, bien plutôt que agriculteur comme le voudrait faire supposer son petit fils (S. I. M. janvier p. 3).

s'éloignoit de la capitale, plus ses esprits le ramenoient vers la rue aux fers. Sa première pensée étoit toujours pour sa bonne, sa tendre mère, il trembloit souvent en pensant à la sévérité de son père, il étoit plus tranquille en songeant à son oncle, toutes ses pensées venoit se heurter dans sa pauvre tête et portoient à chaque instant le trouble en ses esprits, quelques fois même il vouloit arrêter et retourner à Paris, mais *l'honneur*, ce mot pris dans sa véritable acception, lui disoit : tu as commis une faute, il faut la réparer dignement, et par ta conduite à venir te la faire pardonner. Une brillante carrière s'offre à toi, sache en profiter et la parcourir avec honneur. Ce penser consolateur venoit un peu calmer le trouble de son âme, et cette douce espérance venoit aussi l'aider à reprendre courage, car, pour une jeune tête, pour une tête d'artiste surtout *l'Espérance est le roman du cœur, comme pour nous pauvres vieillards, le souvenir en est l'histoire.* Il arrive enfin à Bordeaux, content d'être débloqué de son coche, mais tourmenté par l'attente d'une réponse à sa suplique, il demande, il questionne tout le monde, depuis le maître et la maîtresse de l'auberge, le marmiton, la fille de service et jusqu'aux valets d'écurie, personne n'a entendu parler d'une lettre pour M. Berton. Il alloit se désoler de nouveau, lorsqu'un grand laquais gascon se mit à dire, *Moussu de le Berton, mon maître est z'a qui, qui vous espère dans son magasin des galons, sei votre seigneurerie veut.....* Mon Père sans le laisser finir sa harangue, ayant, au mot galon, pressenti l'intervention du cher oncle, lui dit : mon ami conduis moi de suite chez ton maître. Il fut accueilli parfaitement car ce marchand étoit le correspondant de son oncle et de plus son ami. Il lui remit la lettre de ses Parents ; l'effet touchant qu'elle produisit sur mon Père, intéressa de suite le marchand et toute sa famille en sa faveur ; après la première effusion de sentiment de piété filiale, on lui remit aussi un petit ballot à son adresse, il s'empressa de l'ouvrir et sa joie fut encore extrême, surtout en trouvant en dessus des effets qu'il contenoit, un billet ainsi conçu :

Mon cher neveu,

“ Tu as une bien mauvaise tête ! Tu as fait une grosse faute mais tu vas la réparer avec honneur ! Tu es un brave garçon, cependant il faut encore te corriger d'un autre petit défaut, car tu es par trop étourdi, comment tu pars de Paris comme un bombe et ce, avec les seuls vêtements que tu as sur toi, c'est impardonnable. M. Berton, premier violoncelle solo du Grand Théâtre de Bordeaux iroit se présenter à son nouveau directeur vêtu comme le dernier crin-

crin de l'orchestre. Non personne de nous ne veut le souffrir. Aussi nous nous empressons de réparer ton oubli. D'abord nous t'envoyons de la part de ta bonne mère 12 belles chemises de toille de Hollande et 12 belles paires de bas de fil, ta belle-sœur y joint 6 paires de beaux bas de soie de Grenoble, ton père a voulu qu'on ajoutat à ce premier petit envoi 2 belles paires de manchettes de dentelle avec jabot idem et de son choix. Quant à moi je crois utile de t'envoyer de quoi garnir en galons d'or deux habillements complets, c'est-à-dire habit, veste et culotte, c'est la mode maintenant et d'ailleurs je m'en rapportes à toi pour dirriger Mrs les tailleurs de Bordeaux, car ton penchant à la coquetterie nous est connu et a fort souvent inquiété ton Brave Père ; je n'ai pas toujours été de son avis à ce sujet, tu es jeune, joli homme, artiste distingué, je trouve cela tout simple ; mais pas de folies Monsieur mon neveu, pas d'extravagance, aie toujours devant toi ton noble but, marche y avec constance, avec courage et tu arriveras. Tu te nommes Berton, tu es un brave garçon, cela suffit."

Je t'embrasse de tout cœur, ton oncle :

GUSTAVE BERTON.

N. B. — Comme il faut acheter des étoffes et payer de suite ces messieurs des tailleurs, mon ami, mon correspondant te comptera de ma part la somme de 250 livres pour arrondir ton petit trésor.

L'émotion, la joie de mon Père étoit à son comble ! Le brave correspondant, l'aimoit déjà comme son propre fils, il se chargeat de lui faire retenir de suite un logement dans la Ville car ayant trois fort jolies demoiselles, il ne jugea pas fort prudent de faire habiter ce jeune et beau jouvenceau, sous le même toit que ces trois jolies jouvencelles : en racontant ce fait mon Père sourioit souvent de souvenir, et disoit que malgré ses principes de morale, il avoit toujours pensé que le papa avoit agi fort sagement.

Le tailleur fut mandé, l'habit galonné fut promptement confectionné et M. le violoncelle solo put bientôt se présenter convenablement chez son nouveau directeur. Il en fut reçu à merveille car le bon, le bienveillant M. Francœur, avoit eu l'attention de lui écrire pour le lui recommander vivement et vanter ses mérites. Dès le jour même le Directeur le conduisit au théâtre et en le présentant à toute la troupe reunie fit un discours pompeux dans lequel il enumeroit avec emphase, car le cher directeur étoit des bords de la Garonne, tous les talents du virtuose que lui envoyoit de Paris, M. le sur-intendant de la musique du Roi, directeur et administrateur général de son Académie Royale de musique. Mon Père répondit modestement, qu'il ne croyoit pas mériter tous ces éloges, mais qu'il feroit ses efforts pour s'en rendre digne un jour et surtout conquérir l'estime et l'amitié de ses nouveaux camarades ; un hora approbateur de toute la troupe fut la réponse à cette courte et modeste allocution. Le

directeur qui étoit un homme actif, voulant ne pas perdre un seul instant pour ses intérêts et pour la gloire de son théâtre, prenant la main d'une jeune et belle personne dit : "j'ai l'honneur de présenter au célèbre compositeur Berton la divine Gambilla,¹ c'est Therpsicore descendue parmi nous sous les traits de Vénus ! Elle est Béarnaise et née à Pau, comme le Verd Galant et sait aussi bien danser qu'il savait battre les Ligueurs. M^{le} Gambilla doit donc débuter incessamment ; mais pour que le jour soit un jour mémorable dans les fastes de ma direction je veux que votre début sur le violoncelle s'effectue le même jour et pour cet effet, je vous prie de composer un solo pour votre instrument, un air de danse par exemple, en manière de sarabande, car la divine Gambilla brille surtout dans le genre sérieux. Vos deux débuts réunis feront fureur j'en suis assuré. Vous connaissez le goût des bordelais pour la danse et pour la mélodie, tous deux comptez sur un triomphe éclatant." M. le compositeur qui, pendant ce discours étoit resté en admiration devant les charmes de la jeune Therpsicore, quand il falu répondre, rougit d'abord et tout troublé qu'il étoit dit qu'il se trouvoit heureux de pouvoir contribuer par ses faibles talents, au triomphe de la belle Gambilla. Notre Therpsicore qui pourtant étoit plus jeune que lui, car elle n'avoit que 17 ans, mais qui apparemment avoit un peu plus d'expérience, ayant remarqué avec orgueil le motif de son trouble s'avançat vers lui en le remerciant, avec toutes les grâces d'une coquetterie sentimentale ; tout à coup, en changeant de ton et lui prenant familièrement la main elle lui dit : Mon cher Maestro, mon cher confrère, j'aime les affaires qui vont vite, très vite, ainsi donc, sans façon acceptez aujourd'hui mon diner, car il faut que nous nous consultions tous deux pour bien nous entendre, j'ai un clavecin chez moi, nous causerons de notre affaire pendant le repas et après.... mais cela ne regarde que nous, ainsi MM^{rs} et MM^{mes} j'ai l'honneur de vous saluer.² En disant ces derniers mots elle prit vivement le bras du maître, et l'emmena chez elle. Le diné se passa très bien si ce n'est que dans le commencement il fut un peu silencieux, le Maestro n'étoit que galant et respectueux, l'impétuosité de notre Béarnaise ne s'accommodait guère de ces manières de Novice, aussi avec son esprit, ses grâces, car elle en avoit beaucoup,

¹ Malgré de nombreuses recherches, je n'ai rien trouvé concernant M^{le} Gambilla, vraisemblablement demeurée en province toute sa vie.

² Ce petit tableau des mœurs théâtrales au 18^e siècle, à l'allure des menus romans de l'époque et, une fois encore, on sent que le narrateur y a dépensé une verve qui ne saurait passer pour un récit sténographié.

elle parvint facilement à retrouver sous l'envelope du Maestro le jeune artiste de 18 ans.¹ Au dessert ils étoient tous deux à l'unisson et d'un parfait accord, et dégustant du Soterne de première qualité, portoient tour à tour des toastes à leurs succès futurs. Le maestro qui s'étoit singulièrement enhardit, lui demanda la permission de porter aussi la santé de sa bonne et digne mère. A ces mots, tout à coup, en lui prenant affectueusement la main, elle lui dit: Vous êtes un brave garçon je vous estime ! Et moi aussi Monsieur j'ai des parents, j'ai un brave Père, un pauvre militaire infirme et je n'exerce mon art avec tant d'ardeur que dans le but de le secourir. Buvons tous deux aux auteurs de nos jours, mais un genou en terre, Monsieur, un genou en terre pour porter leur santé ! car pour nous ici bas, un Père ! une Mère ! sont les représentans de la Divinité ; tous deux le verre en main s'agenouillèrent, mais étant nécessairement par leur position très rapprochés l'un de l'autre, leurs jeunes têtes déjà un peu échauffées par les fumées du Soterne, en fixant leurs regards, sur l'étrangeté de leur situation, partirent simultanément d'éclats de rire immodérés. Gambilla qui, de sa nature, étoit très rieuse et le Maestro qui ne l'étoit pas moins, se livrèrent aux élans d'une douce et aimable hilarité !!! Mais après quelques instants d'un mutisme mutuel, tout à coup Gambilla se levant subitement en battant un entrechat, dit : c'est très amusant de rire comme cela, mais au fait ce ne sont que des bêtises, mets toi au clavecin cher ami ! et compose moi une belle sarabande, pendant ce tems j'en règlerai les pas.

Le lendemain la sarabande fut copiée, réglée, et répétée généralement deux jours après eurent lieu les débuts de nos jeunes artistes. Le directeur, homme habile, et passé maître en forfanteries gascognes, profita de l'occasion pour déployer sur une affiche de 6 pieds de haut sur 4 de large le pathos accoutumé de MM. les directeurs des spectacles de Province ; les noms de *Gambilla* et de *Berton* y étoient précédés et suivis des épithètes les plus gigantesques que puisse fournir le dictionnaire de l'Académie ; et *les incomparables ! les admirables ! les célébrissimes* etc. etc. etc. y abondoient.² Le succès fut immense pendant plus de 20 représen-

¹ Si l'on en croit Henri Berton, son père serait arrivé à Bordeaux en 1745. Or Fétis dit qu'il chanta à l'Opéra de 1744 à 1746. Les documents administratifs manquant totalement pour cette période, il ne nous est pas possible de rectifier. S'il est vrai que Pierre Berton avait 18 ans à son arrivée à Bordeaux, Fétis fait erreur en déclarant qu'il passa deux années à Marseille comme chanteur, avant de gagner Bordeaux.

² Il y aurait une bien curieuse étude à faire sur les annonces des spectacles au XVIII^e siècle. Parmi tant d'autres j'ai retenu celle qui annonçait un concert spirituel au bénéfice d'un certain Raymond, Maître de

tations ; à chacune les bouquets, les couronnes, les vers en l'honneur des deux jeunes débutants, pleuvoient dans la salle ainsi que les écus dans la caisse du directeur. Aussi ce dernier, dans son enchantement, son ravissement, fit-il la galanterie d'envoyer à son incomparable danseuse une corbeille garnie d'éventails chinois, de gants de Grenoble, de pots de pommade de rouge et de mouches venant de Paris, et de plus une belle épée damasquinée, qu'il la priaît par un petit écrit de sa main, très gracieux mais un peu malin, de vouloir bien l'offrir de sa part à son célèbre compositeur, pensant qu'en vrai chevalier françois il lui seroit plus agréable d'être armé par la main de sa belle... camarade que par la sienne.

Il n'étoit donc bruit dans tout Bordeaux que des talens, des mérites de la belle danseuse et du jeune compositeur. Les hommes vantoient les grâces, les beaux yeux, la légèreté de la moderne Therpsicore, les dames la suavité mélodieuse des compositions et de l'exécution du moderne Amphion. Les peuples du midi, en général, sont fort chauds en toutes choses et surtout en fait de beaux-arts, aussi mon Père devint-il de suite l'homme à la mode de tout Bordeaux. Il fut recherché par les premières maisons de la noblesse, de la magistrature et du haut commerce ; il ne savoit auquel entendre, car toutes les belles dames de la ville, vouloient recevoir des leçons de chant ou de clavecin du jeune et intéressant professeur. Les hommes vouloient aussi la recevoir de violoncelle et même de composition. De plus, tous les dimanches et fêtes, il alloit toucher l'orgue à la cathédrale. Les moins pieuses de ces dames s'étoient alors fait dévotes, et, se gardoient de manquer à aucun des offices où se faisoit entendre le Professeur et écoutoient véritablement avec une componction évangélique !

Un événement inattendu vint tout à coup changer, mais d'une manière heureuse pour lui, sa position artistique, car en un jour, de

musique d'un théâtre de province. M. Raymond qui avait composé "La résurrection," oratoire à grand orchestre, s'adressait par avance aux dames, en ces termes :

*Sexe charmant, à qui je cherche à plaire,
 Viens embellir le séjour des talens ;
 Par ta présence échauffe mes accens :
 Un seul de tes regards et m'anime et m'éclaire,
 Eh ! que m'importe à moi ce Laurier si vanté
 Dont le génie se couronne
 Ce sceau de l'immortalité,
 Si ce n'est point la Beauté qui le donne.
 Et tout cela pour trente sols par personne.*

simple caporal qu'il étoit, il devint général, c'est à dire que depuis de longues années le sceptre de l'orchestre étoit entre les mains d'un homme qui avoit eu du talent, mais il avoit près de 80 ans, et la mort vint rendre inopinément cette place vacante. Alors quoique l'usage fut de donner cette place par concours, le directeur décida que puisqu'il étoit reconnu en principe qu'un musicien compositeur étoit plus apte à remplir ces fonctions qu'un autre professeur du même art, il y nommoit le sieur Pierre Montan Berton. L'influence de Gambilla ne nuisit pas à cette résolution, mais il n'en étoit pas besoin, car il entendoit, trop bien ses intérêts pour agir différamment, d'ailleurs il estimoit le beau caractère de mon Père et admiroit son talent ; il prit possession le jour même de sa nouvelle fonction et les remplit à la satisfaction de tous. Malheureusement cette nomination fit surgire quelques jalousies cachées et vint attiser le feu de quelques ambitions déçues. Deux des musiciens de l'orchestre qui avoient des prétentions à cette place le provoquèrent en duel, car il est de notoriété publique que MM. les Bordelais sont de leur nature fort queréleurs et très grands fèrailleurs. Le cartel fut accepté et fixé au lendemain matin. Mon Père prit pour témoin le premier violon solo de l'orchestre, son ami M. Granier. Le duel eut donc lieu le lendemain ; dans la première rencontre il fut heureux, car ayant désarmé deux fois son adversaire, il eut le bonheur de lui accorder la vie. La seconde rencontre n'eut pas tout à fait la même issue, en blessant assez grièvement son adversaire il reçut un coup d'épée au bras droit. L'affaire ainsi terminée on s'embrassa comme de coutume en se jurant une éternelle amitié, quel bizarre, quel barbare usage est resté dans nos mœurs, dans les mœurs d'un peuple qui a la prétention de se donner pour l'un des plus civilisés du Globe ! La mort ou seulement un peu de sang répandu, tous les outrages sont effacés, toutes les haines sont éteintes... ô pauvre humanité, ô..... mais c'est assez philosopher, alons retrouvé notre pauvre blessé. Sa prouesse étoit déjà connue dans toute la ville, et lorsqu'il arriva chez lui il trouva son domicile envahi par ses amis, ses camarades, et bien entendu Gambilla en tête avec le cher directeur. Ils furent tous rassurés promptement car la blessure étoit légère. Gambilla seule ne pouvoit calmer son émoi, et voulut elle-même étancher son sang avec son mouchoir ; puis elle dit au directeur que, vu l'émotion qu'elle venoit d'éprouver, il ne devoit pas compter sur elle pour la représentation. Le blessé voyant l'effroi du pauvre directeur, s'empressa de dire de suite, qu'il allait mettre un

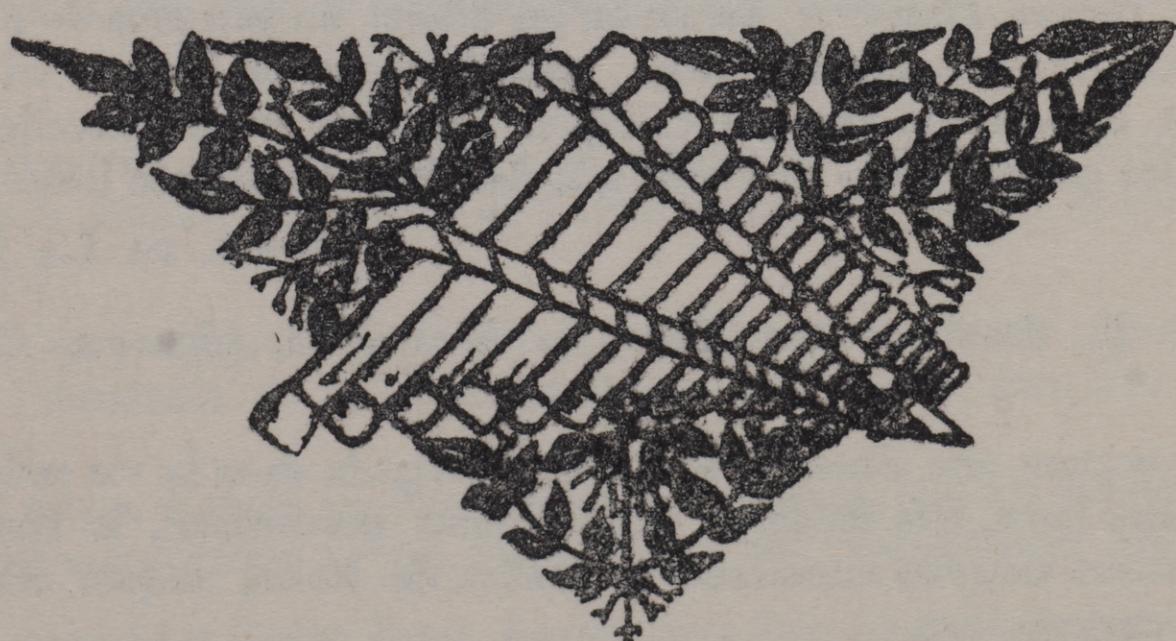
écharpe au bras droit, et qu'il conduira tout aussi bien avec le gauche. Cette résolution fut aprouvée par tout le monde, surtout par le directeur. Chacun se retira chez soi, mais dans son chemin, chacun ne manquoit pas de raconter l'aventure du duel et de ses suites à ses amis ; aussi le soir la salle fut-elle comble et lorsque M. le chef-d'orchestre vint y prendre sa place, il fut reçu par un salve d'applaudissements unanimes, qui redoublèrent encore lorsqu'on le vit prendre de la main gauche son bâton de mesure. Gambilla dansa encore mieux qu'à son ordinaire, on dit même qu'au lieu de battre des entrechats à six elle en fit à huit,¹ lorsqu'elle vit pleuvoir sur l'orchestre une grelle de bouquets, de couronnes de lauriers que quelques malins avoient accompagnés de couronnes de mirthes. Après le spectacle les amateurs et les artistes improvisèrent un banquet dans lequel on portat maints toasts en l'honneur du héros de la fête. Mais comme dans toute espèce d'action, dramatique ou non et de telle nature qu'elle soit, un péripétie est toujours d'un bon effet, heureusement pour mon Père, il en advint une dans cette joyeuse fête, qui lui ouvrit la carrière qu'il sut depuis parcourir avec tant d'éclat. Vers la fin de la soirée on vint lui annoncer qu'un personnage se disant porteur d'une dépêche désiroit la lui remettre de suite ; on fit introduire l'envoyé, qui n'étoit autre que le sieur *Cavalier* dont j'ai déjà parlé comme de l'un des limiers du directeur de l'Opéra, aussitôt qu'il put aborder mon Père, en lui prenant la main et l'embrassant, il lui dit : "Mon cher M. Berton c'est encore moi qui vient vous enlever, non comme jadis à vos pieuses fonctions,² mais aujourd'hui aux plaisirs, aux douces jouissances de mes chers compatriotes, MM. et MM^{mes} de Bordeaux, qui j'ose l'espérer me pardonneront de mettre chargé de cette mission, en faveur de son motif." Puis remettant à mon père la missive scellée des armes du Roi il lui dit : Tenez et lisez à haute voix. Mon Père en romp le cachet et y trouve deux écrits, le premier étoit un ordre du Roi de se rendre de se suite à Paris près du directeur de son Académie Royale de Musique, le second papier étoit une lettre du bon M. Francœur dans laquelle il lui disoit que toutes ses prévisions à son égard s'étant réalisées, il ne pouvoit rien faire de mieux que l'attacher au service de S. M. qu'ayant appris sans étonnement

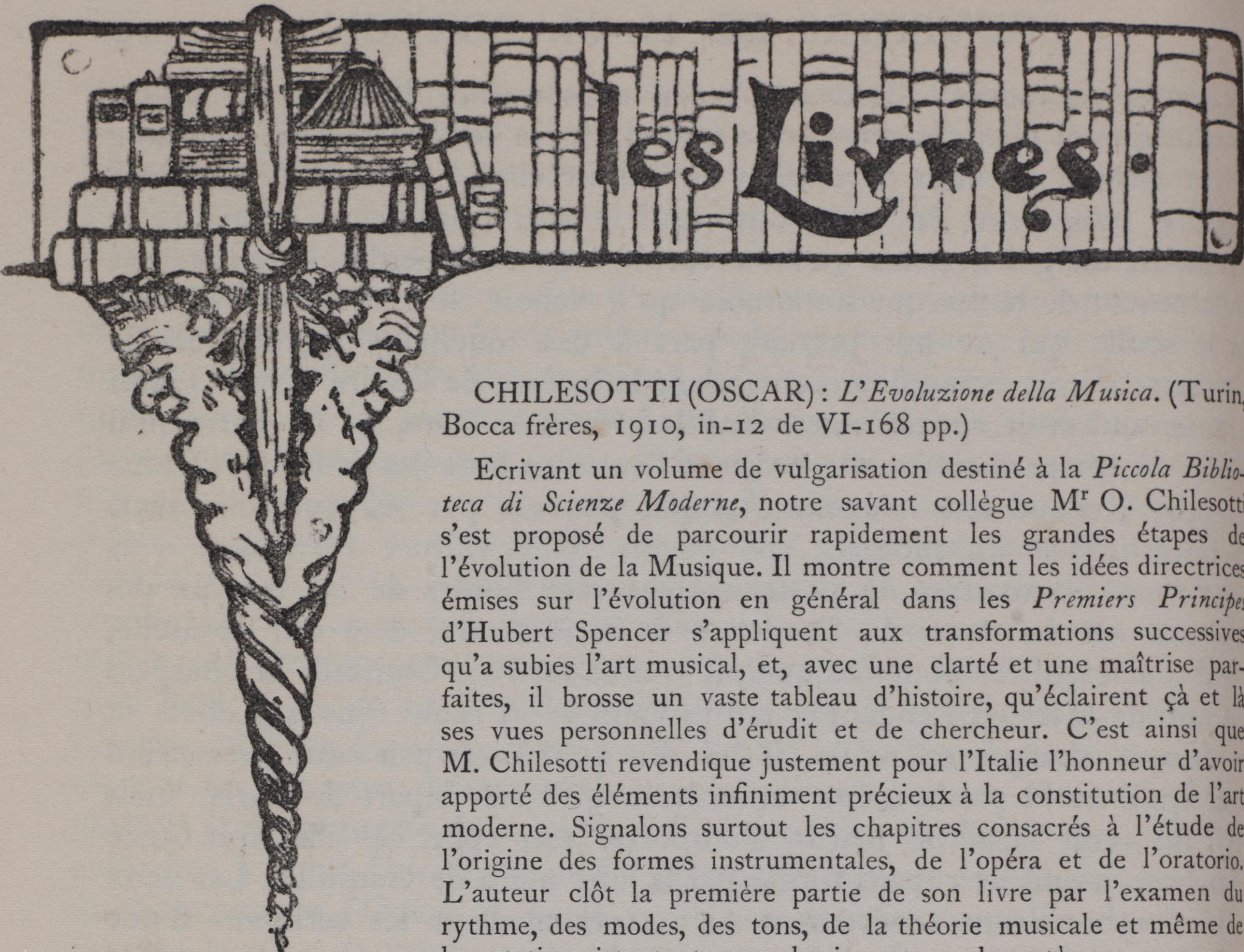
¹ Si cela est vrai, M^{me} Gambilla peut passer pour avoir été la première à réussir un pareil exercice de vitesse, car nous ne connaissons rien de pareil à l'Opéra de Paris avant 1762.

² C'est-à-dire lorsqu'il était baryton solo à la maîtrise de Notre-Dame. Notre étrange directeur a voulu sans nul doute escamoter plusieurs années, car nous sommes présentement en 1755, et s'il est vrai que Pierre Berton arriva à Bordeaux en 1745, les dates ne concordent pas.

ses nombreux succès à Bordeaux, qu'en conséquence la place de maître de musique et chef d'orchestre de Grand Opéra de Paris étant vancante en cet instant, lui étoit dévolue et qu'il étoit invité à en venir de suite prendre possession. Ses vrais amis qui étoient nombreux, et même le directeur, malgré la peine que tous éprouvoient de le perdre, le félicitèrent sincèrement de la marque honorable qu'il venoit de recevoir. Gambilla fut la seulle qui ne put prendre part à ces touchants regrets, car la pauvrette s'étoit évanouie en entendant la lecture de l'ordre Royal. L'ami Granier qui étoit véritablement le Pilade de mon Père, lui fit sentir qu'il devoit de suite obéir à cette ordre et l'entraîna hors des lieux où, comme un autre Renaud une nouvelle Armide pouvoit par ses enchantements lui faire oublier un moment son devoir. Une voiture l'attendoit à sa porte ; tous les maitres de poste avoient reçu l'ordre de lui fournir des chevaux sur la route de Bordeaux à Paris. Arrivé dans son domicile, avant de la quitter pour toujours, il voulut écrire à Gambilla et chargeat son ami de la lettre. Pendant ce temps l'ami avoit réuni tous ses effets et en faisant charger sa malle, il lui dit qu'il avoit pris cette précaution pour qu'il ne fit pas la même étourderie qu'à son départ de Paris, mais qu'il lui avoit laissé le plaisir d'emporter son épée, car elle étoit ornée d'un beau nœud de rubans formé par la jolie main de Gambilla. Les deux amis s'embrassèrent tendrement en se renouvellant les serments d'une amitié qui ne s'est jamais démentie.

(A suivre.)





CHILESOTTI (OSCAR): *L'Evoluzione della Musica.* (Turin, Bocca frères, 1910, in-12 de VI-168 pp.)

Ecrivant un volume de vulgarisation destiné à la *Piccola Biblioteca di Scienze Moderne*, notre savant collègue M^r O. Chilesotti s'est proposé de parcourir rapidement les grandes étapes de l'évolution de la Musique. Il montre comment les idées directrices émises sur l'évolution en général dans les *Premiers Principes* d'Hubert Spencer s'appliquent aux transformations successives qu'a subies l'art musical, et, avec une clarté et une maîtrise parfaites, il brosse un vaste tableau d'histoire, qu'éclairent ça et là ses vues personnelles d'érudit et de chercheur. C'est ainsi que M. Chilesotti revendique justement pour l'Italie l'honneur d'avoir apporté des éléments infiniment précieux à la constitution de l'art moderne. Signalons surtout les chapitres consacrés à l'étude de l'origine des formes instrumentales, de l'opéra et de l'oratorio. L'auteur clôt la première partie de son livre par l'examen du rythme, des modes, des tons, de la théorie musicale et même de la notation si tentante pour les inventeurs de systèmes.

Dans une 2^e partie, M. Chilesotti traite des sons musicaux et résume l'ensemble des connaissances acquises par la science contemporaine au sujet des diverses échelles: échelle grecque, échelles naturelle et tempérée, système des 53 degrés, puis échelles servant de base aux musiques exotiques: échelles chinoise, arabo-persane, indoue, turque. Peut-être, aurait-on pu désirer un peu plus de précision à l'égard des sources d'où découlent ces échelles mais, nous le répétons, il s'agit ici de vulgarisation, et l'auteur ne pouvait étendre son appareil critique. Son livre est un excellent vade-mecum, un précieux résumé des questions qui touchent à la Musique considérée historiquement.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

BELPAIRE, M. E. *Beethoven een Kunst- en Levensbeeld.* (Anvers, Opdebeek, 1911, in-8°, 474 p.)

M^{elle} Belpaire, qui occupe une situation active et distinguée dans la vie musicale anversoise, a condensé dans ce beau livre, très étudié et sérieusement documenté, le résultat de longues méditations et d'attentives analyses consacrées au maître de Bonn, auquel elle a voué depuis son enfance un culte enthousiaste.

Sans négliger les sources bibliographiques telles que la correspondance de Beethoven, les livres de Schindler, Wegeler, Ries et von Breuning, l'auteur donne une place prépondérante à l'analyse psychologique et s'attache, tout au long de son livre, à établir une relation étroite

entre la vie sentimentale et l'œuvre de son héros, à élucider notamment le troublant problème de la création des œuvres les plus sereines au milieu des plus douleureuses crises physiques et morales. Une des parties les plus personnelles de l'ouvrage est le chapitre dans lequel l'auteur s'efforce de montrer que Beethoven ne fut pas seulement un déiste, comme Schindler tend à le prouver, mais un catholique convaincu. La dernière partie du livre est consacrée à de pénétrantes analyses esthétiques, dans lesquelles celles de la *Missa solemnis* et des sonates de piano tiennent la première place.

Il nous plaît qu'une main de femme ait écrit ce livre qui résume des années de travail et de rêverie aimante sur un maître qui fut surtout un grand et noble passionné et dont l'amour, sous sa forme la plus délicate, parfuma toute la vie.

Ecrit dans une langue ferme, précise et coloré, l'ouvrage est préfacé d'une superbe dessin de P. de Mets d'après le masque de Beethoven. E. CLOSSON.

GASTOUÉ. A. *Traité d'harmonisation du chant grégorien sur un plan nouveau.* (Lyon, Janin, 1910, in-8° de 130 p.)

M. Gastoué s'est décidé à publier après quinze années d'enseignement et de pratique un important et fécond travail qui contribuera beaucoup à fixer d'excellents principes d'accompagnement du chant grégorien. Dans une introduction extrêmement intéressante l'auteur esquisse une histoire de l'accompagnement du chant liturgique depuis le moyen âge, illustrée d'exemples extraits d'anciens manuscrits.

La première partie résume les notions d'harmonie indispensables (intervalles et accords), la deuxième est consacrée à l'étude de la modalité et du contrepoint avec un essai sur la construction tonale des pièces de pl. chant, la troisième partie enfin traite de l'application pratique de l'harmonisation aux voix et aux instruments ainsi que des styles des différents morceaux liturgiques : récitatifs, chants simples, chants ornés.

L'ouvrage s'enrichit de nombreux exemples excellemment écrits par A. Gastoué et les principaux auteurs qui se sont occupés d'harmonisation du chant liturgique : Bordes, Brun, Chassang, Dom Delpech, Guilmant, d'Indy, Mathias, P. Wagner etc...

Ces exemples sont choisis spécialement pour tous les tons du pl. chant et tous les genres de la mélodie liturgique. Cet ouvrage écrit par un savant dont l'autorité et la compétence sont incontestées, est appelé à rendre les plus grands services non seulement aux musiciens d'église mais à tous les artistes soucieux de toujours mieux connaître leur art pour le mieux aimer.

JOSEPH BONNET.

FARAL (Edmond). — *Les Jongleurs en France au moyen âge*, thèse pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des lettres de l'Université de Paris. — (Paris, Champion, 1910 ; gr. in-8°, x-339 p.)

Qu'est-ce qu'un jongleur ? Telle est la question que l'auteur se pose tout d'abord. Elle domine, en effet, l'ensemble de sa thèse, et l'enquête instituée dans son savant travail a pour objet d'y répondre.

C'est au IX^e siècle, d'après G. Paris et les textes cités, que les jongleurs auraient fait en France leur première apparition : "on ne les trouve pas expressément mentionnés plus tôt¹".

¹ P. 2-3. Cf. p. 272-273 et Gaston PARIS, *La littérature fran. au moyen âge*, 3^e édit., p. 39. — Contrairement à cette assertion, je trouve les jongleurs mentionnés au VIII^e siècle dans un des premiers capitulaires de Charlemagne (23 mars 789) : *Ut episcopi et abbates et abbatissœ cupplas canum non habeant nec falcones nec accipitres nec joculatores.* — Alfr. Boretius, *Capitularia Reg. Franc.*, Hannoveræ, 1883, p. 64, c. 31 (dans les *Monum. histor. Germ.*, Leg. sect. II.) — Pertz. *Monum. histor. Germ.*, Leg. t. I. p. 69.

Cependant, dans chaque branche de leur activité professionnelle, chantres épiques et histrions, ils eurent ailleurs, sinon des ancêtres, au moins des prédecesseurs. Sans parler des scaldes septentrionaux, les bardes celtiques sur la rote, et les scôps germaniques sur la harpe célébraient bien avant eux la vaillance de leurs héros.

D'autre part, Rome eut de bonne heure ses mimes. Eux, il est vrai, ne chantaient pas de geste, mais ils n'en étaient pas moins populaires. Leurs farces, leurs parades, leurs exhibitions grotesques et licencieuses faisaient les délices des Romains de la décadence. Répandus dans toutes les provinces de l'empire, ils survécurent aux invasions, et, pendant tout le moyen âge, le latin ecclésiastique ne cessa d'employer *mimus* comme synonyme de *joculator*.

Est-ce donc à ces bouffons nomades, dont la Grèce fut le berceau, est-ce, au contraire, aux poètes épiques de la Germanie qu'il convient de rattacher la filiation de nos jongleurs ? Ou bien encore, le dualisme qui caractérise leur profession ne résulterait-il pas de ces deux facteurs réunis sous une même appellation ?

Dans cette question d'origine, obscure comme tant d'autres qui mettent deux systèmes aux prises, romanisme contre germanisme, M. Faral prend nettement parti pour le premier : il est romaniste intransigeant. Donc, d'après sa thèse, nos jongleurs descendaient directement et exclusivement des mimes latins ; ils les auraient continués pendant tout le moyen âge, et par eux l'esprit mimique des histrions de Rome aurait été transmis aux bateleurs du Pont-Neuf et aux Enfants sans souci.

Quoi qu'il en soit de cette conjecture, une chose est certaine : c'est que, descendants directs ou simplement collatéraux des mimes, ils héritèrent de l'hostilité de l'Eglise contre leurs prédecesseurs. Cette vieille et légitime antipathie s'explique d'ailleurs par des raisons nouvelles. La jonglerie comptait parmi ses adeptes une foule de nomades en rupture de clergie, clercs ribauds ou goliards, comme on les appelait, dont les mœurs et la propagande causaient un double scandale. Leur infamie justifiait l'anathème.

Mais en dehors de ces déclassés et parallèlement aux jongleurs laïcs, des clercs animés d'un tout autre esprit versifiaient les vies des saints et les légendes dévotes ; ils les récitaient ensuite en public, soit dans les églises, soit dans les pèlerinages, en même temps que les jongleurs y chantaient leurs chansons de geste, tout comme dans les cours seigneuriales et les assemblées populaires. Ceux-là étaient à l'abri des censures de l'Eglise ; elle les approuvait, elle les encourageait.

Il n'en était pas moins pénible pour une élite, où généralement l'exécutant se doublait d'un compositeur, le jongleur d'un trouvère, de se voir confondus sous une même désignation avec de vulgaires baladins. Aussi les voit-on prendre au XIII^e siècle le nom de ménestrels. Un trouvère anonyme d'Arras le constate :

Mais, pour le temps de maintenant,
Se vont menestreus appelant,
Et ceulx qui mainent singe et ours
Se font appeler jogleours

A ce propos, M. Faral fait observer que l'usage s'établit à la fin du XII^e siècle, parmi les grands seigneurs, d'attacher un jongleur à leur service, *ministerium* — d'où *ministerellus* ; leurs confrères auraient, à leur tour, autant par intérêt que par vanité, adopté cette même dénomination.

Sur ces ménestrels et ces jongleurs, sur leurs relations soit avec les seigneurs, soit avec les bourgeois et le peuple, sur leur condition morale et sociale, sur les largesses inouïes dont les

uns étaient comblés dans les châteaux, tandis que les autres traînaient une existence misérable de la place publique à la taverne, sur leurs corporations enfin et leurs confréries, auxquelles les puys semblent se rattacher, le livre de M. Faral nous offre une suite de chapitres remplis de faits curieux, de rapprochements ingénieux, de commentaires érudits, qui font de son enquête, en dehors même de la thèse qu'elle a pour objet, une contribution des plus intéressantes pour l'histoire du moyen âge.

A. GUESNON.

ŒUVRES EN PROSE DE RICHARD WAGNER (T. IV ET VII). TRADUITES EN FRANÇAIS PAR J. G. PROD'HOMME ET F. CAILLÉ. — (*Une communication à mes amis* (1851) — “*Musique de l'Avenir*”, *Lettre sur la Musique* (1860) (Paris Delagrave, in-8° jésus ; 3 fr. 50)

Il n'y a plus rien à dire de l'heureuse idée qu'eut M. Prod'homme lorsqu'il entreprit cet important travail. Félicitons-le ainsi que son collaborateur M. F. Caillé de la précision et de l'élégance de la traduction qu'il vient de nous donner.

LOGAN (MAURICE S.). — *Musicology* (New-York, Hinds, Noble & Eldredge in-12° 232 pp.).

Ce livre est destiné aux élèves et lecteurs qui veulent se rendre un compte exact des principes de la musique. L'auteur ne donne pas à ce terme de musicologie le même sens que nous et son ouvrage est en anglais l'équivalent de celui de Lavignac en français “La musique et les musiciens.” M. Logan traite d'abord des éléments de la musique, (son rythme, expression, échelles, écriture, tons et modes). Puis, vient ce qu'il nomme la structure musicale, c'est-à-dire les formes harmoniques, leur emploi, et les notions essentielles du contrepoint. Puis un chapitre sur l'acoustique, un autre sur les “sources du son,” et enfin un appendice qui résume certaines questions, (les modes grecs, le tempérament le diapason etc...) Tout ceci en un format réduit, et avec une concision qu'il faut admirer. L'auteur ne fait aucune mention de ce que nous appelons précisément la musicologie, c'est-à-dire l'histoire. Il donne par contre les notions pratiques et précises que le jeune homme devrait connaître en sortant de ses humanités, s'il était question de musique dans l'enseignement des humanistes. Il y aurait peut-être lieu de traduire ce volume en français.

GASCUE (F.). — *Historia de la Sonata. Conferencias musicales* (San Sebastian, Fuenterrabia 14, in-8° de 330 pp. Pes. 3,50).

Ces 16 conférences qui s'étendent des virginalistes anglais jusqu'à César Franck forment une intéressante tentative sur un sujet encore peu vulgarisé. L'auteur se déclare amateur, ce qui est trop modeste. Il est fort probablement un élève de M. Vincent d'Indy, et emprunte à la Schola ses théories historiques. C'est dire que l'Ouvrage est sérieusement fait. Il n'apportera pas de nouvelles lumières mais il fera pénétrer le goût du savoir chez des gens qui l'ont à peine. On ne saurait trop multiplier les conférences de ce genre qui éveillent d'utiles curiosités.

J. L.

PARNAS (Kornelia). — *Maria. Une Idylle en musique entre Chopin et Maria Wodzinska*, (facsimilé du manuscrit de Chopin reproduit et publié pour la première fois par Leipzig, Breitkopf et Härtel.)

De nos jours, il est rare de rencontrer encore quelque inédit concernant Chopin dont la vie et l'œuvre furent épulchées presque dans les plus intime replis. La maison Breitkopf et

Härtel de Leipzig se devait de révéler au monde musical en général, aux nombreux amis de Chopin en particulier, ce carnet d'une époque heureuse de la vie si courte du musicien polonois. "Maria" est une sorte de cahier musical de Chopin que possède actuellement une descendante de Maria Wodzinska ; il contient un nocturne en ut dièze mineur, *Lento con gran expressione* plus huit mélodies parmi lesquelles le "Souhait" connu de tous, mais dont c'est ici l'écriture originale. Cette pièce fut vulgarisée par Leichtentritt, Opienski et d'autres en leurs monographies.

L'édition établie par les éditeurs de Leipzig est une reproduction photographique du carnet de Chopin ; nous y revoyons cette écriture musicale claire que nous connaissons par d'autres manuscrits de Chopin reproduits un peu partout. On serait même porté à considérer ces textes musicaux comme autant de copies plutôt, copies établies par Chopin, car il leur manque ce qui caractérise des croquis : ratures, corrections, erreurs. Une chose curieuse, aussi, c'est la grande divergence de pensée entre le nocturne (du Chopin des beaux jours) et les mélodies dont plus d'une ne saurait résister à l'examen critique. En tant que compositeur vocal, Chopin se soumet à la mode de son époque... et ce n'est pas toujours bien original... Mais Berlioz n'est-il pas là aussi, avec sa chanson des chemins de fer ?

Ce carnet nous révèle encore la véritable raison pour laquelle les fiançailles de Chopin et de Maria furent rompues. Bien des choses s'expliquent par ce nouveau document.

Disons pour terminer que les éditeurs ont tenu compte du goût des bibliophiles ; habillée d'un cuir rouge orné de fers discrets où l'on distingue, bien en place, le nom de "Maria", cette nouvelle publication sera certes la bienvenue de tous les amis de Chopin ; une version française ne saurait que contribuer à sa vulgarisation auprès du grand public français.

GASTON KNOSP.

UNE BONNE NOUVELLE. — La Faculté des Lettres vient de recevoir de M^{me} Pierre Aubry deux importantes donations : d'une part, donation de la Bibliothèque Musicologique de son mari ; d'autre part, donation d'une somme de 100.000 fr. à charge par la Faculté des Lettres d'utiliser les intérêts de cette somme à favoriser et encourager les études de Musicologie (voyages, missions, édition de travaux etc.)

Quant à la Bibliothèque, une salle spéciale lui sera affecté qui portera le nom de Pierre Aubry.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU VENDREDI 17 FÉVRIER 1911.

La Séance est ouverte à 4 heures 1/2 chez MM. Gaveau & C^{ie}, 45, rue la Boëtie, sous la présidence de M. Ecorcheville, Vice-Président. Assistaient à cette séance : MM. Laloy, Prod'Homme, M^{mes} Gallet, Daubresse, Pereyra ; MM. Cesbron, Legrand, Greilsamer, Guérillot, de Bertha, Calmann-Lévy, Raymond-Duval, Trotrot, Ruelle, Cucuel, Bosc et Westarp. S'étaient fait excuser : M^{me} Filliaux-Tiguer, M. Raugel et M. Grofils.

Après la lecture du procès-verbal M. Greilsamer a la parole pour lire une communication sur : *L'Origine des instruments à Archet d'après un livre de Miss Kathleen Schlesinger*¹. Une discussion s'engage au sujet de cette communication entre MM. Calmann-Lévy, Greilsamer, Cesbron et Ecorcheville.

M. Greilsamer ayant signalé l'intérêt des collections d'iconographie, M. Ecorcheville annonce que Miss Schlesinger a pris l'initiative d'une collection de ce genre qui paraîtra à Londres chez l'Editeur Reeves, et comprendra surtout des reproductions du moyen âge d'après les documents réunis en Angleterre. Il ajoute, que l'importante collection d'iconographie instrumentale réunie par notre regretté collègue Pierre Aubry, a été donnée à la Revue S.I.M. par M^{me} Aubry, ainsi qu'une somme destinée à compléter cette collection. Notre Société en effet, n'étant pas reconnue d'utilité publique, n'est pas qualifiée pour recevoir les dons et les legs. Grâce à cette générosité, ceux d'entre nous qui voudront entreprendre des travaux d'iconographie musicale, trouveront à la Section un matériel tout à fait complet, et cette documentation permettra de mettre au jour de très utiles monographies. Notre Collègue M. Gustave Lyon avait entrepris avec Pierre Aubry, une monographie de ce genre sur la harpe qui paraîtra prochainement. Viendra ensuite, une monographie sur le luth, et une autre sur les instruments à clavier. Ces ouvrages comprendront un très grand nombre de reproductions. M. Ecorcheville demande à la Section de s'associer aux remerciements que la Revue S.I.M. a déjà adressés à Madame Aubry.

M^{me} Gallet demande qu'une note soit adressée à tous ceux de nos Collègues qui désiraient s'inscrire pour le Congrès de Londres. Elle s'offre à faire des démarches pour obtenir une réduction de demi-place sur le réseau du Nord. Nos membres sont tous priés de vouloir bien faire connaître leur intention à ce sujet avant le premier Avril.

Le Séance est levée à 6 heures.

¹ Cette communication paraîtra prochainement ici

PUBLICATIONS DE LA SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE SECTION DE PARIS.

		PARUS
H. QUITTARD. — <i>Le Trésor d'Orphée</i> , par Antoine Francisque, tablature de luth, transcrise pour piano à deux mains; 1 volume in 4° de 100 pages . . .	5 fr.	
J. ECORCHEVILLE. — Actes d'Etat civil d'artistes musiciens insinués au Châtelet de Paris (1539-1650); 1 volume in-4°	10 fr.	
A. GASTOUÉ. — Catalogue des mss. de musique byzantine conservés dans les bibliothèques de France; 1 volume in-4°	20 fr.	
P. AUBRY. — Cent motets du XIIIe siècle, tirés du ms. Ed. VI-4 de la Bibliothèque de Bamberg; 3 volumes in-4° ,	150 fr.	
P. AUBRY. — <i>Le Chansonnier français de l'Arsenal</i> (XIIIe siècle), 15 livraisons trimestrielles de 32 planches phototypiques avec la transcription des mélodies en notation moderne. Notices par M. A. Jeanroy, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse. La livraison (On ne souscrit qu'à l'ensemble de la publication.)	10 fr.	
M. BRENET. — <i>Les Musiciens de la Sainte-Chapelle du Palais</i> . — Un volume in-4° de 300 pages	15 fr.	
J. ECORCHEVILLE. — <i>Catalogue du fonds de Musique ancienne de la Bibliothèque Nationale</i> (jusqu'en 1750). — Huit volumes de 250 pages chacun, contenant dix mille thèmes de musique, et de nombreux fac-simile. L'ouvrage complet.	500 fr.	

SOUS PRESSE

H. QUITTARD. — <i>L'Œuvre de clavecin de Chambonnières</i> d'après l'édition de 1670 et le manuscrit Vm7 1852 de la Bibliothèque nationale. — Un volume in-4° de 100 pages de musique	5 fr.
--	-------

EN PRÉPARATION

A. PIRRO. — <i>Les correspondants du Père Mersenne</i> . — Publication de la correspondance musicale adressée à Mersenne et conservée à la Bibliothèque Nationale. Vol. I (J.B. Doni) — Un volume in-4° de 200 pages
L. DE LA LAURENCIE. — <i>Les Musiciens de la Maison du Roy aux XVII^e et XVIII^e siècles</i> . (Inventaire musical de la Série O ¹ des Archives nationales) — Deux volumes de 200 pages chacun.
E. BLOCHET. — <i>Traité de Musique</i> , composé par Sharaf ed-Din Haroun. (XIII ^e siècle), d'après le manuscrit original de la Bibliothèque Nationale. Traduction et fac-similé du texte Arabe. — Un volume in-4° de 100 pages.
H. DE CURZON. — <i>Correspondance des Directeurs de l'Opéra</i> , conservée aux Archives Nationales. — Un volume in-4° de 150 pages.
L. LALOY. — <i>K'in pou</i> . Recueil d'Airs pour le <i>k'in</i> ou luth chinois, transcrits de la tablature.

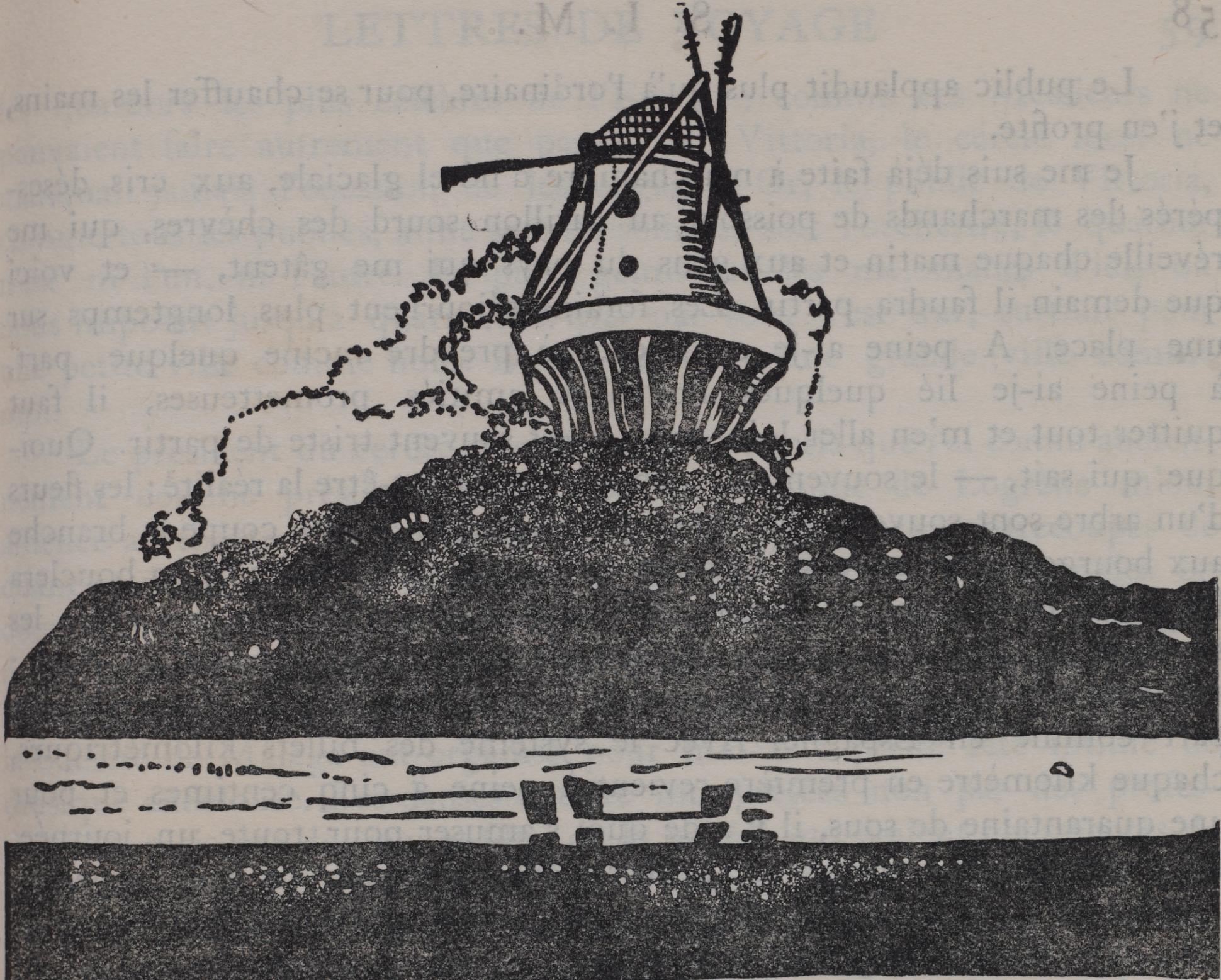
LE COMITÉ DE LA PUBLICATION :

P. Aubry, M. Brenet, L. Dauriac, J. Ecorcheville, H. Expert, L. de la Laurencie,
Ch. Malherbe, E. Poirée, G. Prod'homme, R. Rolland, J. Tiersot.



M. GRANADOS

PAR NESTOR.



LETTRES DE VOYAGE

A mon ami Xenius

Malaga, le 14 janvier

Me voici dans "le pays des palmiers d'où pleut sur les yeux la paresse...." Il fait un froid de Sibérie. Depuis vingt ans, me disent les gens du pays "la clime" devient de plus en plus rigoureuse. Il faut croire que tout s'use avec le temps, même le soleil du midi. Les petites andalouses parcourent les rues, entortillées dans leurs châles, en montrant à peine leurs beaux yeux de velours et leurs casques noirs ornés d'une fleur ou d'un ruban voyant ; d'autres plus pauvres peut-être, décorent leurs petites têtes gelées de quelques branches de persil, ce qui les rend encore plus appétissantes.

Le public applaudit plus qu'à l'ordinaire, pour se chauffer les mains, et j'en profite.

Je me suis déjà faite à ma chambre d'hôtel glaciale, aux cris désespérés des marchands de poisson, au carillon sourd des chèvres, qui me réveille chaque matin et aux gens du pays qui me gâtent, — et voici que demain il faudra partir. Les forains séjournent plus longtemps sur une place. A peine ai-je commencé à prendre racine quelque part, à peine ai-je lié quelques nouvelles amitiés prometteuses, il faut quitter tout et m'en aller loin, loin. C'est souvent triste de partir. Quoique, qui sait, — le souvenir des choses vaut peut-être la réalité; les fleurs d'un arbre sont souvent plus belles que les fruits... et l'on coupe la branche aux bourgeons mi-ouverts. Demain on emballera le clavecin, on bouclera les malles et on s'en ira jusqu'à Valencia. J'adore les voyages et je les supporte sans aucune peine, car je suis comme un caprice de Bach: solidement bâtie et peu capricieuse. Il faut le dire, on ne voyage nulle part comme en Espagne. Avec le système des billets kilométriques, chaque kilomètre en première revient à peine à cinq centimes et pour une quarantaine de sous, il y a de quoi s'amuser pour toute un journée. Et quelle joie de traverser sur la Rossinante à vapeur les montagnes de l'Andalousie ou les belles plaines de la Castille qui rappellent celles de mon pays. Et les fougueux rapides qui, lancés à toute vitesse, savent cependant garder leur mouvement de *largo maestoso*: ils sont graves, imposants, comme les Espagnols eux-mêmes; car le premier devoir de l'Espagnol, a dit je ne sais plus quel père d'église, est d'être grave, le second, d'aimer Dieu. Plus je voyage ici, plus j'aime le public espagnol; peu discipliné, assez bruyant, il est très attentif, très bon enfant et il a, à l'instar des Slaves, ce penchant naturel vers la musique, cet appétit naturel de la musique. Et même les critiques d'ici sont souvent d'une bonhomie touchante et cherchent par tous les moyens à créer un lien de sympathie entre l'artiste et ses auditeurs. A Vittoria, par exemple, la presse a été non seulement enthousiaste, mais d'une unanimité parfaite sur les moindres détails. Vous aurez beau chercher des cas semblables à Paris ou à Berlin. Il est vrai qu'à Vittoria il n'y a qu'un seul journal, mais quand même...

J'ai inauguré là une nouvelle Société de concerts; l'ancienne a péri-clité il y a deux ans. "Ce sont les quatuors qui l'ont tuée," me dit-on. La *Sociedad Filarmonica* de Madrid, la plus riche de l'Espagne, fait venir

les quatuors les plus célèbres de l'Europe ; comme ces Messieurs ne pouvaient faire autrement que passer par Vittoria, le cercle local ne manquait jamais l'occasion de les engager. Or, le public de Vittoria, comme tous les publics, aime soit les solistes, soit l'orchestre, le quatuor n'est ni l'un, ni l'autre. Et puis, gémissent les mélomanes d'ici, on nous imposait jusqu'à quatre *cuartetto* par soir, c'est dur, surtout pour une petite ville comme nous. Et même pour une grande ville comme moi.

Le président du cercle et le *prefetto* de Vittoria que j'ai connu anciennement comme président de la Société artistique de Logrène m'ont amenée au théâtre de *Zarzuelas* ; j'aime ces petits actes entrecoupés de chant et de danses au caractère local. En fait de pièces espagnoles on donnait la *Princesa de los Dolaros* ; croyez moi, cher ami, ce n'est pas drôle, même en espagnol ; il est vrai que la pièce a été exécutée par de tout jeunes chanteurs qui étaient encore aphones. Quelques membres de la Société de Malaga ont organisé pour moi une petite fête intime de musique andalouse. Les danses ont été interprétées non par des professionnels, mais par des jeunes filles de la société qui étaient charmantes de grâce naturelle. Les deux jeunes gens qui pinçaient la guitare, fort bien d'ailleurs m'ont appris peu de choses, car je m'intéresse depuis longtemps à la musique populaire d'Andalousie. Ils ont joué cependant deux *Grunadinos* adorables, deux petites merveilles ! Je les ai notés soigneusement et en été, quand j'aurai plus de temps j'en ferai peut-être trois symphonies.

Alcazar, 16 Janvier.

J'ai quitté hier, Malaga, c'était un dimanche et les membres du Comité sont venus m'accompagner. "Tous les *amateurs* de votre femme avait dit l'un d'eux à mon mari, viendront aujourd'hui à l'*estacion*." La gare était noire de monde et j'étais très fière d'avoir tant d'amateurs. Mais quelle désillusion ! je me suis aperçu bientôt que je n'étais là ni la seule, ni la principale soliste ; la vraie attraction pour cette foule était le très grand, le très célèbre *Forrero*, señor Pastor qui prenait le même train que moi. Quelle coïncidence bizarre ! Mais que voulez-vous, les grands esprits se rencontrent.

On a annoncé à Grenade, à grand fracas deux concerts organisés par le gouvernement de la Ville. Faute de temps j'ai dû refuser à mon grand,

très grand regret, car j'ai gardé de cette ville le souvenir le plus charmant, j'y ai des amis très dévoués, et j'ai rarement rencontré le public aussi confiant, aussi enthousiaste. Tu verras demain, m'avait dit mon mari la veille du quatrième concert, tu verras qu'après la première partie le public te fera une ovation toute spontanée, on te jetera des pigeons, on te chantera des sérénades sous les fenêtres...

— Qu'en sais-tu ?

— Mon pressentiment ne me trompe jamais, — me répondit-il avec gravité, — c'est notre ami Gomez de la Cruz qui m'en a averti, me recommandant de ne rien te dire ; c'est une surprise.

Et le soir je fus surprise quand, après le *Concerto Italien*, j'entendis des chants venant de la rue ; on me demanda de sortir sur le balcon et je vis une cinquantaine de jeunes gens, entourés d'une foule noire qui chantait pour moi des œuvres de Mendelssohn, de Schuhmann ; j'aurais préféré des chants populaires andalous, mais je fus quand même profondément touchée et émue. C'étaient les membres de l'*Orfeo* de Grenade qui tenaient, me disaient-ils, à me remercier ainsi.

Valence, le 20 Janvier

J'ai été attendue à la gare par le Directeur du *Fecitro Principal* et par mon ami Chavarri, homme central de Valence ; critique d'art, compositeur, dessinateur, caricaturiste et professeur d'esthétique, M. Chavarri a de très grandes influences ici dans toutes les questions d'art. Une réception avec examen d'élèves m'a été offerte par le Conservatoire local.

J'ai passé toute une journée à la foire, toujours à la recherche de musique et danses espagnoles, mais c'est si rare de trouver quelque chose de vraiment intéressant. Sous l'influence des nègres, la danse des hommes s'est alourdie en légèretés acrobatiques, sans jamais atteindre leur burlesque, et les bonnes danseuses sont aussi très rares. J'ai vu, par contre, plusieurs petites ménageries, des cinématographes, une femme à barbe et la belle Arragonaise, la plus grosse femme du monde. Dans les théâtres des variétés, on peut lire dans tous les coins la recommandation suivante : *Il est rigoureusement interdit au public de jeter des immondices aux artistes.* Il faut croire que les tentatives sont encore assez fréquentes et cela m'a fait penser à la fameuse annonce américaine : *Le public est prié de ne pas tirer sur le pianiste, il fait ce qu'il peut.* Ne croyez pas que cela m'inspirat

des inquiétudes pour mon concert. Oh, non ! Les gens qui, de leur propre gré, se décident à entendre toute une soirée de la musique ancienne, sont des hommes résignés à tout et ce ne sont pas eux, qui vont protester ou manifester ; et puis ce sont des gens de l'élite, des gens distingués, des gens réservés, trop réservés et qui n'oseront rien jeter à une femme, même pas une fleur. Pourvu qu'ils viennent !... car il n'y a rien d'aussi pénible et d'aussi terrible que de jouer dans un grand théâtre devant des banquettes vides. Surtout quand on n'a pas l'éloquence de Planté. On m'a raconté à Lograño qu'il y avait donné un concert ; il y a quelques années ; la date était mal choisie et il y avait fort peu de monde dans la salle. "Nous ne sommes pas bien nombreux ce soir, a-t-il dit, en se présentant devant le public, mais approchez donc, Messieurs, descendez et venez ici sur l'estrade." On croyait à une plaisanterie, mais quand on vit le vieux maître traîner lui-même les chaises pour les placer autour du piano, on se pressa de l'aider et bientôt le public tout entier se trouvait sur la scène." Déchirons le programme, — a-t-il dit alors, — je vous jouerai tout ce que vous désirerez." La séance, parsemée de petites allocutions, dura jusqu'à minuit. Le public, enchanté, ne ménagea pas d'ovations au maître qui en fut tellement touché qu'il embrassa l'un après l'autre, tous ses auditeurs.

Barcelone, le 27 Janvier

On m'a demandé à Valence de donner un second concert ; faute de temps, j'ai refusé et je suis partie en laissant au public de profonds regrets et une troupe de Liliputiens qui est venue prendre ma place au théâtre Principal.

Je suis arrivée à Barcelone le jour de la grande fête annuelle à l'*Orfeo Catala*. C'est une solennité au caractère moyen-âgeux qui ne manque pas de pompe et de grandeur. Elle est toujours précédée d'un concours de musique chorale. Le premier lauréat choisit parmi les jeunes filles de Catalogne, une reine, qui, assise sur un trône, ayant à ses pieds tous les hauts dignitaires de la ville, distribue les nombreux prix aux gagnants du concours. La première récompense a été décernée à un musicien peu connu encore M. Lambert, pour une pièce chorale, sous le titre *Agonie*. C'est une œuvre pour chœurs mixtes, assez compliquée où les voix sont traitées d'une manière instrumentale ; elle m'a parue un peu

confuse, mais je me garderai bien de porter un jugement après une ^{seule} audition. Car nous autres musiciens, nous manquons souvent de ce génie du jugement clairvoyant qui fait qu'un ex-militaire, un marchand de chevaux, un étudiant en droit ou un petit professionnel raté peut, après avoir entendu quelques mesures d'une œuvre, déterminer sa valeur minusculement exacte et vous dire même, si ce genre d'art a ou n'a pas d'avenir. Nous autres musiciens, nous nous attachons trop aux détails, nous passons parfois des années pour pénétrer l'esprit d'une pièce, qu'un critique analysera en trois minutes ; nous finissons parfois par découvrir des beautés dans les œuvres qui nous paraissaient nues, et des banalités dans celles qui nous charmaient au premier abord ; cela crée en nous des hésitations dangereuses, cela tue en nous la spontanéité du jugement et cette belle assurance qui ne doute de rien et qui a fait la gloire de tant de..... (ne citons personne).

Après de nombreux discours, les chœurs de l'*Orfeo Català* ont exécuté la plupart des œuvres couronnées. Elles ont presque toutes pour base des motifs populaires. Une jeune fille qui chante dans les chœurs a obtenu un prix pour un recueil de chansons populaires et elle en a chanté quelques unes qui sont de toute beauté. Il est intéressant à remarquer que les chansons catalanes ont rarement un caractère oriental et elles se rapprochent beaucoup de nos chants polonais. Après la fête, les directeurs de l'*Orfeo* sont venus passer la soirée chez moi à l'hôtel, je leur ai chanté plusieurs chansons de mon pays et ils ont été frappés de la ressemblance avec les leurs.

C'était la première fois que j'avais l'occasion d'entendre les chœurs de l'*Orfeo Catala*. Comme beauté des voix, ils ne peuvent être comparés qu'aux chœurs de la Chapelle Impériale de St Pétersbourg, mais je donnerai la préférence à ceux de Barcelone, parce que leur répertoire dénote toujours une grande culture et parce qu'ils sont dirigés avec infinité de goût, où rien n'est sacrifié à l'effet brutal ou à la virtuosité vide.

Un autre régal m'attendait à la soirée intime chez M. Cabot, président de l'*Orfeo Catala* où l'ami Granados nous a joué ses *goyescas*. C'est une nouvelle série que je ne connaissais pas encore ; nous l'avons forcé à bisser chaque pièce et je me fais fête de les réentendre bientôt à Paris.

Depuis longtemps déjà je rêvais d'aller à Majorque, à Valldemosa, voir la maison de Chopin, voir le pays, où il a tant souffert, où il a écrit peut-être ses plus belles œuvres. Et voici qu'une lettre m'arrive de Palma,

où l'on m'engage pour deux concerts. J'accepte des deux mains, malgré toutes les difficultés que cela représentait, puisqu'il fallait décommander d'autres concerts et entreprendre un voyage par une mer tellement mauvaise qu'on n'était pas sûr le matin si le bateau partirait le soir.

J'ai passé hier la nuit en compagnie de Granados et de Xenius dans les théâtres populaires, dans les caves où l'on danse, toujours à la recherche de musique espagnole. Les cinématographes, les gramophones et les orgues de barbarie y font des ravages terribles, il ne nous restait pas d'autre ressource que d'aller nous consoler dans un grand music-hall franco-espagnol. Or, tandis que les chastes Andalouses accompagnent leurs chansons de gestes indécents, les frivoles parisiennes de Toulon débitent des chants à vous fendre le cœur, chansons morales, chansons à thèse : "ne faites pas pleurer une femme qui aime," une fille mère est une maman "comme une autre," "une gueuse amoureuse qui s'en va de la poitrine" comme une vraie dame aux *caméliasses*. Quel domage que les voix soient si atrocement fausses ! On dirait des chanteuses mondaines ! J'ai entendu ici pour la première fois le *Garroteux*, que Granados adore et qu'il m'a fait aimer. Le couplet en est très amusant :

M'dites pas d'choses à dou-ble sens, m'dites pas d'choses à dou-ble sens, car mon père est ar-chi-tec-te de la li-que de Xe-res !

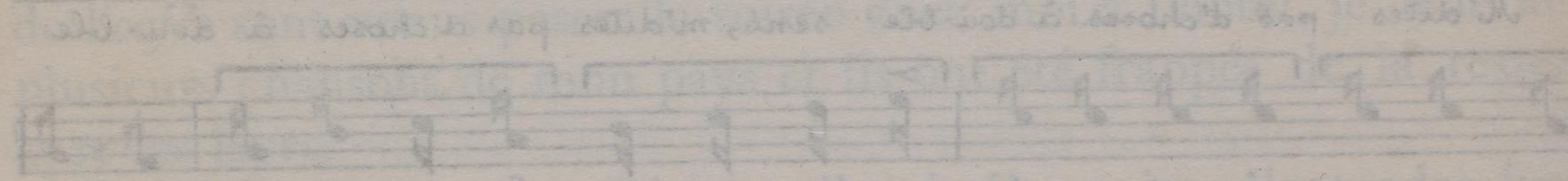
" M'dites pas d'choses à double sens
 M'dites pas d'choses à double sens
 Car mon père est architecte
 De la ligue de Xères..."

Cette adaptation française est de notre ami Xenius, écrivain très estimé ici, professeur de philosophie, auteur de différents ouvrages philosophiques et qui, comme vous voyez ne manque pas de dispositions poétiques.

Je n'ai pas dormi cette nuit, je suis trop heureuse d'aller à Majorque. La mer continue à être mauvaise, le bateau sorti de Barcelone avant hier a dû rebrousser chemin. J'aime mieux ne pas y penser, je ne suis pas en

bons termes avec la mer qui ne manque jamais l'occasion de me jouer un mauvais tour. Mais je partirai quand même quel temps qu'il fasse. Qu'importe ! Je me ris des tempêtes, je me ris des naufrages... et je tremble quand même...

WANDA LANDOWSKA.



Le Rosenkavalier



SOPHIE
VON FANINAL



HERR
VON FANINAL



OCTAVIAN ROFRANO



BARON OCHS
VON LERCHENAU



PRINCESSE
WERDENBERG

Costumes dessinés par le
Professeur Roller

Reproduction autorisée par M. M. Fürstner

“Le Chevalier à la Rose”

PAR RICHARD STRAUSS

Strauss c'est toute la musique dramatique de l'Allemagne contemporaine. C'est le plus vigoureux rameau poussé sur le tronc wagnérien, le seul où la sève se porte quand le reste desséche. Humperdinck, Max Schillings, Pfitzner, Weingartner, Frienzl, Eugène d'Albert tiennent du maître de Bayreuth quelques excellents secrets de facture. Leur œuvre n'est pourtant qu'un diminutif de la sienne. Leur tempérament n'a pas la force de soulever ou d'écartier la masse confuse des réminiscences. Leur individualité n'est pas assez puissante pour exprimer ses réactions intimes au contact de la vie. Seul, Richard Strauss parvient à réaliser ses propriétés personnelles, à faire œuvre originale. Sa fantaisie se pousse dans tous les sens mais son irrésistible penchant à se diversifier, à se disperser sur mille objets est corrigé par un besoin non moins impérieux d'unité. Strauss a touché tous les genres. Il passe indifféremment du drame à la comédie, à la force et met partout l'empreinte de sa personnalité. Après *Salomé*, après *Elektra*, voici le *Rosenkavalier*. Le compositeur nous éloigne des sombres drames. Il nous ramène à *Feursnot*, sa première tentative dans la comédie lyrique. A vrai dire, le *Rosenkavalier* n'ajoute rien à la définition que les œuvres précédentes nous donnent du génie de Richard Strauss, mais par une sorte d'éclosion régulière et de croissance continue ce même génie ne cesse de grandir, de s'épurer.

Dans le champ que lui a tracé le librettiste, Strauss prend ses coudées franches et donne toute sa mesure. Il a, nous le savons, d'effrayants besoins d'action, de sensations. Sa puissance de vision est illimitée. Dans l'intensité de son impression ce n'est pas lui-même qu'il cherche d'exprimer tout d'abord, c'est tout ce qui n'est pas lui. Il ne se pouvait qu'il ne demeurât pas à certaines pages du *Rosenkavalier*, joyeusement objectif. Mais, on y découvre partout et toujours des coins d'adorable poésie, d'exquise sensibilité. Nul sujet ne lui permettait mieux de projeter son tempérament sur l'humanité, d'exprimer la concordance, l'harmonie de sa nature avec les dispositions intimes et subjectives de son âme de poète. Ici, le cœur même pour ainsi dire l'intelligence. Le trait dominant du *Rosenkavalier* et comme la source intarissable de l'émotion c'est la place que Strauss donne au sentiment. Nous retrouvons le créateur de *Till Eulenspiegel*.

spiegel plus souple, plus lyrique, plus sensible que jamais. C'est ici qu'est son âme tout entière.

M. Hugo von Hoffmansthal a puisé dans la chronique galante de Vienne le sujet de sa comédie conçue dans le style rococo, écrite dans le plus savoureux dialecte viennois qui soit. L'action se déroule sous la régence de Marie-Thérèse. Le rideau se lève et nous sommes dans la chambre à coucher de la Maréchale de Werdenberg, femme délicieuse au déclin de sa beauté et qui devient amoureuse de l'amour. Le feld-Marschall fait campagne ou plutôt il chasse l'ours et le loup-cervier dans les forêts de Croatie. En son absence, la princesse s'est éprise d'un jeuneau de noble extraction, le comte Octavian de Rofrano un séduisant et hardi Chérubin. Le matin se lève. Les oiseaux gazouillent. Octavian et la Maréchale se perdent en de troublantes rêveries. Mais voici du tumulte parmi la livrée, du bruit dans les antichambres. Le Maréchal serait-il de retour ? Il ne s'agit heureusement que d'un importun, le baron Ochs de Lerchenau, hobereau de haute naissance, provincial mal appris et de solide bêtise. Parent éloigné de la princesse, ce lui est un prétexte pour se présenter chez elle à une heure indue. Il trouble un doux tête-à-tête. Par peur du scandale, Octavian n'a que le temps de se déguiser en la soubrette Mariandl.

Le baron est un coureur de dot ; il ne rougit pas d'une mésalliance. Il vient précisément faire part à sa cousine de ses fiançailles avec Sophie, la fille du richissime Faninal, un fournisseur aux armées, tout récemment anobli. Il veut aussi la prier de désigner le gentilhomme qui, selon la coutume viennoise, se chargera de porter à l'élue la Rose d'argent, gage de son amour. Mais la vue de la soubrette dilurée émoustille ce vieux galantin de baron. Sur le champ il lui donne un rendez-vous. La Maréchale qui médite de jouer un bon tour à son butor de cousin, fait choix d'Octavian lui-même. Le baron s'en va tout ravi. Et soudain la Maréchale s'abîme en de mélancoliques et sentimentales pensées. N'a-t-elle pas surpris en sa noble chevelure les ombres argentées du temps qui s'enfuit ? Elle pressent que son "Bub", Octavian se détachera bientôt d'elle. Pourquoi l'a-t-elle donc envoyé comme messager d'amour auprès de la douce et belle Sophie ?

Le deuxième acte nous mène chez Faninal, le Chevalier à la Rose se présente à Sophie suivant le cérémonial d'usage. Demeuré seuls en présence, les deux enfants ont tôt fait de s'enflammer l'un pour l'autre.

Des intrigants italiens, Valzacchi, Annina, postés là par le baron le préviennent sans retard. Notre lourdaud s'emporte, tempête, injurie Octavian qui croise le fer avec lui. Blessé au bras, Ochs von Lerchenau, se console à la pensée du gai rendez-vous qui l'attend en compagnie de la soubrette.

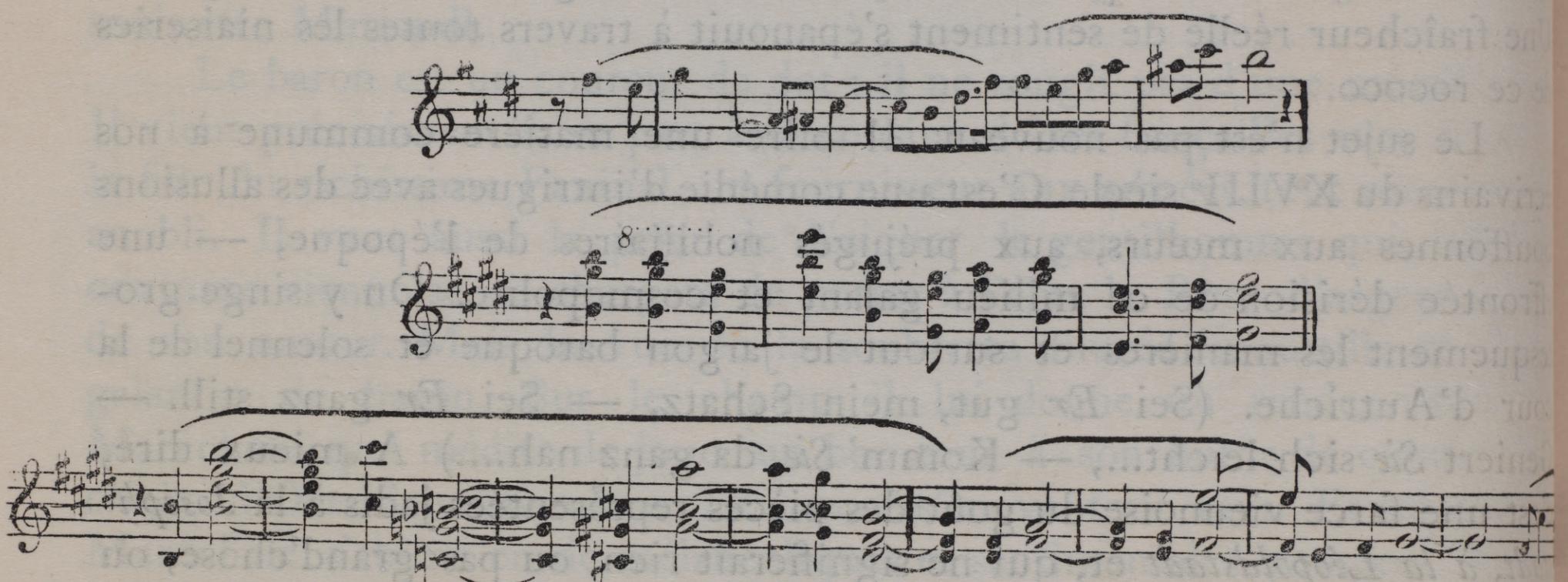
Le troisième acte se passe dans un cabinet particulier d'une auberge de banlieue, toute la mise en scène est truquée, machinée pour mystifier et confondre le baron. Octavian, sous son déguisement, ne cesse de le berner de la belle façon. La Maréchale, Faninal et sa fille arrivent à point pour dénouer la pièce qui se termine par le mariage d'Octavian et de Sophie. Les deux fiancés chantent leur bonheur énamouré cependant que la princesse de Werdenberg s'efface avec une tendresse exquise, avec un délicat héroïsme devant l'aube naissante de leur amour printanier.

Le poème de M. Hugo von Hoffmansthal est inégal et mêlé. Maintes scènes forment un appendice dont on ne sent pas l'utilité. Il est difficile qu'il en soit autrement dans une œuvre spécialement écrite pour ménager au musicien les occasions de donner carrière à sa verve en brossant de vastes fresques drolatiques. Au reste, le comique n'est pas toujours du meilleur aloi. Hoffmansthal veut du réel et il épaisse et il alourdit. En revanche que de morceaux sont d'un grand, d'un noble poète. Une fraîcheur réelle de sentiment s'épanouit à travers toutes les niaiseries de ce rococo.

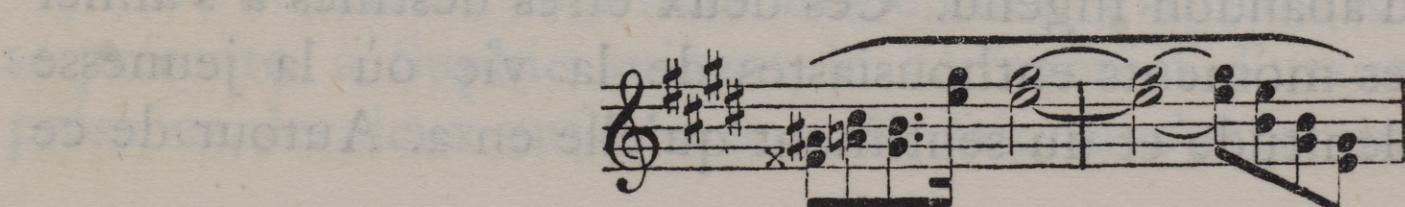
Le sujet n'est pas nouveau. Il offre une matière commune à nos écrivains du XVIII^e siècle. C'est une comédie d'intrigues avec des allusions bouffonnes aux mœurs, aux préjugés nobiliaires de l'époque, — une effrontée dérision de ce milieu galant et cosmopolite. On y singe grotesquement les manières et surtout le jargon baroque et solennel de la cour d'Autriche. (Sei *Er* gut, mein Schatz, — Sei *Er* ganz still. — Geniert *Sie* sich leicht..., — Komm' *Sie* da ganz nah....) A mieux dire, c'est une farce viennoise du goût des pièces représentées jadis à la *Josephstadt*, à la *Léopoldstadt* et, qui ne signifierait rien, ou pas grand'chose, ou rien de réel si les données ne servaient à mettre en lumière des sentiments de l'âme humaine. L'humanité reconnaît en la Maréchale un exemplaire de sa commune nature, que de femmes, à l'automne de leur vie, ont été ou pu être Marie-Thérèse de Werdenberg ! Octavian et Sophie sont exquis de sensibilité, d'abandon ingénus. Ces deux êtres destinés à s'aimer représentent en eux ces moments enthousiastes de la vie où la jeunesse radieuse, belle de sa plénitude et du sentiment qu'elle en a. Autour de ce

couple charmant, mettez les convoitises et les brutalités d'un Ochs vo^u Lerchenau, gentilhomme vaniteux, sot et lourd, vous aurez alors une comédie pathétique et réelle et qui malgré la frivolité du sujet, malgr^e le libertinage du milieu reste chaste.

Voilà ce qui devait offrir un débouché de plus au bouillonnement intense qui ferment en Richard Strauss. Sous ces apparences violentes le compositeur d'*Elektra* cache une rare puissance de tendresse et de sensualité qui lui a permis de dégager de ce poème toute la puissance poétique. Il y a trouvé l'une des plus riches sources du lyrisme qu'il y ait un des sentiments les plus universels, un de ceux qui prennent l'individu tout entier et jusqu'au fond. En passant à travers son imagination le premier acte tout entier, la scène initiale du second, le duo et le trio de la fin deviennent une symphonie d'amour. Sa musique est comme le voile au travers duquel transparaissent les conditions éternelles, les réalités douloreuses et tendres de la passion. Chez la Princesse de Werdenberg les pages voluptueuses et résignées de l'automne de sa vie sont trempées d'une mollesse élégiaque. C'est un cri de l'âme possédée et privée de son bien que nous rendent ces mélodies dont on pourra goûter la délicieuse lassitude, l'expression alanguie :



Octavian n'est pas sans rapports avec Chérubin. Superbe d'audace ce Rofrano s'élance joyeusement de toute sa nature chevaleresque vers l'amour. Il est tout bouillant de désirs effrontés. Le pensée de la femme ne cesse de l'obséder :



La grâce virginale de Sophie contraste et l'on ne saurait exprimer avec plus de délicatesse les premiers troubles et le ravissement d'une âme qui s'éveille au souffle de l'amour.



Chanté par le hautbois, ce thème infiniment simple et doux s'accompagne du motif de la Rose d'argent

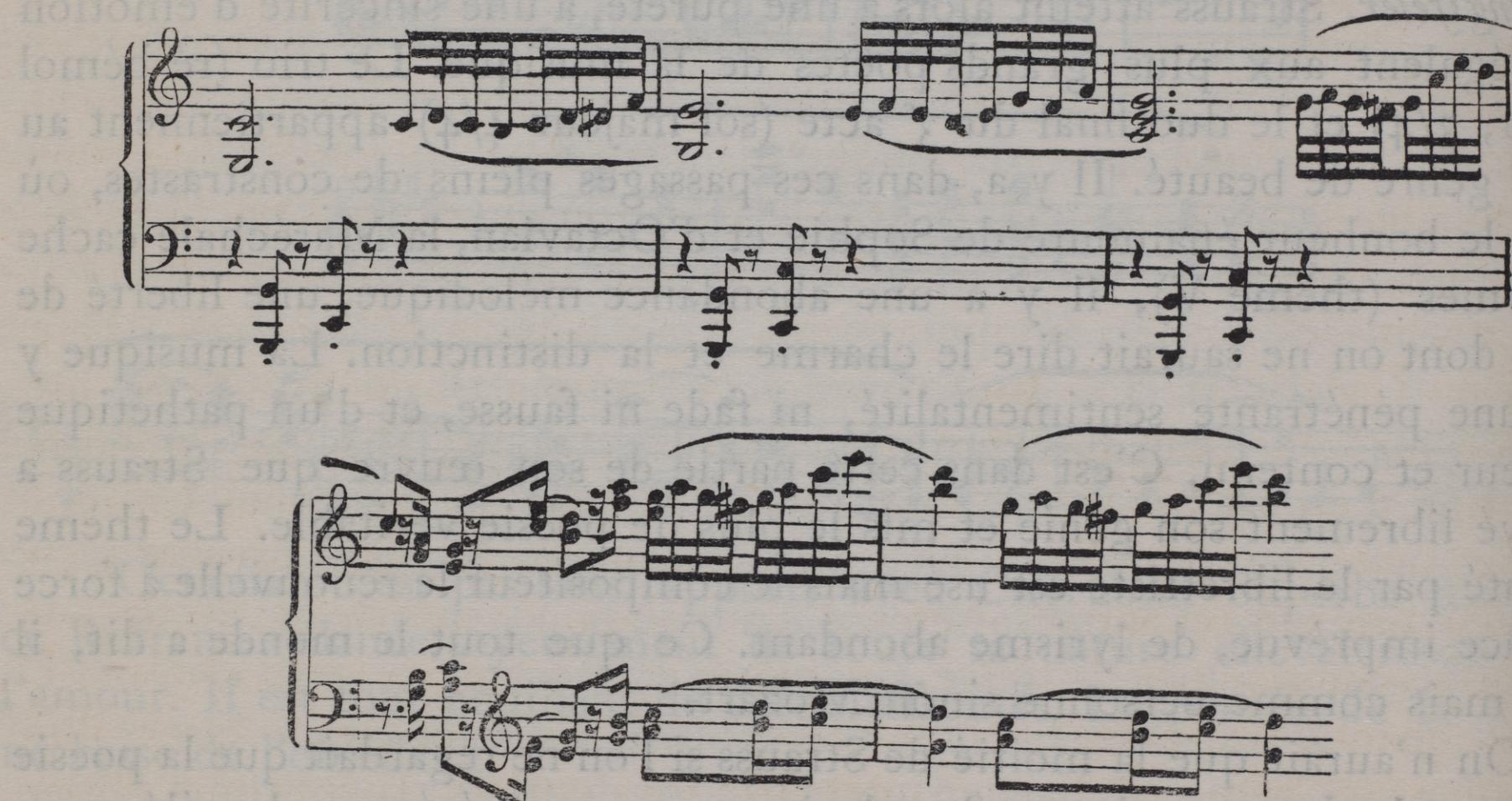


lequel est une trouvaille harmonique des plus rares. Rien de plus frais, de plus ami de l'oreille que ces notes argentines subtilement égrenées par trois violons solos, le célesta, deux harpes et une flûte assemblés. Un duo s'ensuit. Les deux enfants tâchent de forcer le mystère d'âme par lequel ils se sentent envahis. Par le développement des thèmes d'Octavian, le quatuor solo amène une de ces puissantes effusions lyriques que l'on retrouve dans le finale de *Don Quichotte*, dans la *Domestica* et dans quelques-uns de ses plus beaux lieder : *Befreit*, *Silger's Morgenlied*, *Frühlingsfeier*. Strauss atteint alors à une pureté, à une sincérité d'émotion qui l'égalent aux plus grands poètes de la musique. Le trio (ré bémol majeur, 3/4) et le duo final du 3^e acte (sol majeur 4/4) appartiennent au même genre de beauté. Il y a, dans ces passages pleins de contrastes, où parmi le bonheur énamouré de Sophie et d'Octavian, la Maréchale cache ses larmes (thème V), il y a une abondance mélodique, une liberté de forme dont on ne saurait dire le charme et la distinction. La musique y est d'une pénétrante sentimentalité, ni fade ni fausse, et d'un pathétique intérieur et contenu. C'est dans cette partie de son œuvre que Strauss a déployé librement son génie et mis le plus de poésie véritable. Le thème présenté par le librettiste est usé mais le compositeur le renouvelle à force de grâce imprévue, de lyrisme abondant. Ce que tout le monde a dit, il le dit mais comme personne sinon Mozart.

On n'aurait que la moitié de Strauss si l'on ne regardait que la poésie sentimentale de sa musique. Son lyrisme est tempéré par les éléments descriptifs et comiques qui lui viennent de cet étourdissant milieu. A côté des scènes pathétiques on trouve une partie bouffe et même burlesque

des mieux réussies du moins en ce qui concerne la musique. On sent que Strauss s'y est trouvé à son aise. L'étoffe de son style, l'hilarité de ses "bois" nous en avertit. Son naturel ne l'incline-t-il pas à reproduire l'effort et le mouvement de la vie dans toutes ses directions. Strauss n'a souci que de la vie. De là sa verve tempétueuse, son énorme gaieté et le pittoresque comique de son œuvre. De là sa bouffonnerie qui n'est en somme qu'une reproduction singulièrement agrandie de la réalité. Le Baron, Faninal, les laquais et tous les comparses de l'action forment une collection de grotesques lestement enlevés.

Tous ces personnages sont caractérisés thématiquement, dramatiquement par leurs attitudes, par leurs actes, par leur langage, par leurs mobiles sentimentaux. Strauss a le don de l'intuition psychologique. Il excelle à trouver la formule musicale qui contient tout l'individu. La Maréchale, Faninal, Sophie ne possèdent qu'un seul thème. Ailleurs, il s'applique à marquer le caractère par ses diverses nuances. Il est encore un peintre sage auquel rien n'échappe des formes sensibles, des apparences vivantes. A côté des thèmes générateurs, surgissent des motifs accessoires, pittoresques ou de signification psychologique destinés à compléter le portrait, à renforcer la trame du développement musical. Les conversations galantes, la sottise, la fatuité, la "Grandezza", les



impatiences, les incohérences du Baron, sa tendance à la congestion, tout cela fait l'objet de motifs distincts. D'un bout à l'autre de l'œuvre ce sont

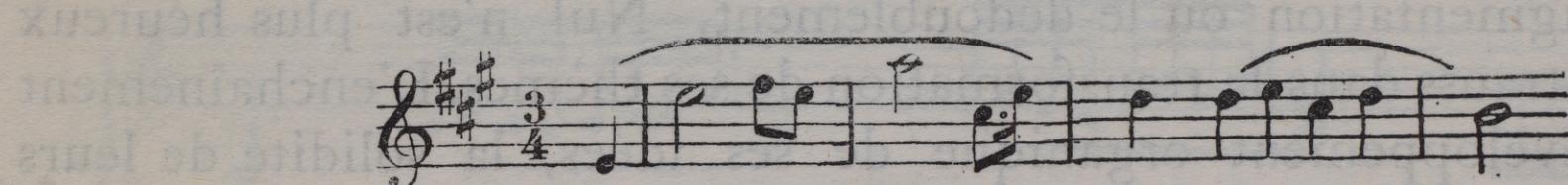
vigoureux portraits, rapides croquis. D'un bout à l'autre grouillent des formes vivantes, agissantes, gesticulantes. La livrée du Baron, celle de Faninal, l'invisible Maréchal, l'intrigant Valzacchi, Annina, le coiffeur, le commissaire, les oiseaux ont chacun leur thème. Le négrillon lui-même bénéficie de ce motif prime-sautier :



Encore qu'incomplète, cette nomenclature me dispense de souligner ici la profusion des éléments thématiques. Il n'est pas une mesure de cette partition si complexe qui ne vive de leurs substances mélodiques et rythmiques. La richesse du langage symphonique du *Rosenkavalier* ne consiste pas seulement dans l'abondance des thèmes mais encore et surtout dans les différentes inflexions que prend le même thème d'après l'intériorité du sentiment, dans les incessantes et fécondes combinaisons que détermine l'augmentation ou le dédoublement. Nul n'est plus heureux que Richard Strauss dans la transformation de ses thèmes. L'enchaînement logique, le développement organique de ses idées, la solidité de leurs assises tonales se réclament de la grande tradition classique. Que la force, l'originalité, la brusque fierté de certains accents rappellent manifestement tel leit motiv des poèmes symphoniques, il n'y a pas à le contester. Don Juan, Don Quichotte, Till Eulenspiegel, la Sinfonia Domestica, la Sonate de violon lui fournissait des rythmes pressants et vigoureux. Sa fécondité d'invention n'en est pas moins incroyable. De même le style nous apparaît forgé des matériaux employés avec prédilection par Richard Strauss à ses autres œuvres. On reconnaît aisément ses arabesques de triolet, ses dessins flottants, ses successions de tierce, de quarte et de sixte, ses traits chromatiques ascendants, ses sauts furibonds d'octave, ses capricieux intervalles mélodiques, ses gamines descendantes par tons entiers. Il continue d'user des combinaisons étranges, inconnues pour les effets d'harmonie qu'il en peut tirer. Il en fait une dépense curieuse. Sa polyphonie reste d'une

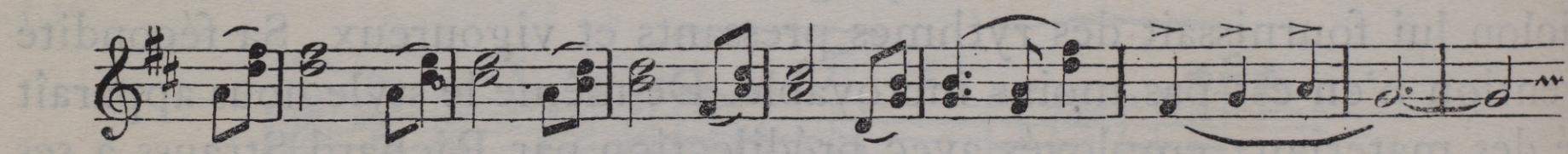
audace, d'une complexité inouïe mais qu'on ne s'y trompe pas, toutes les impossibilités matérielles, tous les tours de force auxquels son génie contrepointique se livre, disparaissent comme naturellement dans la clarté de l'ensemble. L'écriture du *Rosenkavalier* frappe par sa limpidité de cristal, par ses harmonies veloutées et aussi par l'esprit éclatant, ingénieux et pétillant du dialogue. Strauss a su dompter les élans fougueux et les brutalités inconscientes auxquelles sa démoniaque nature nous avait pour ainsi dire accoutumés. L'intime poésie du sujet n'est pas écrasée sous le poids d'une orchestration de plomb, le génie de l'instrumentation atteint ses dernières limites. Par surcroit, le *Rosenkavalier* s'impose par la spontanéité, la sincérité de l'inspiration.

Enfin, il y a toujours chez Strauss, et ceci est d'un maître, une teinte dramatique précise qui donne à chacune de ses œuvres son atmosphère particulière son caractère et sa couleur. La musique du *Rosenkavalier* s'enveloppe d'une grâce, d'une distinction chevaleresque, d'une mélancolie voluptueuse par où le fonds viennois du sujet transparaît. Voilà qui nous repose des couleurs violentes et ses deux reliefs de *Salomé* et *d'Elektra*. A force de goût, de mesure, de sobriété, Strauss parvient à multiplier en quelque sorte sa puissance. Le ton local, le caractère singulier des mélodies, tout cela est attrappé avec un rare bonheur d'expression. Il incombait notamment et à ce délicieux menuet en la majeur :



et aux valses fameuses de créer le milieu. Elles sont exquises et langoureuses à souhait ces valses viennoises !

En s'abandonnant au fil de leurs savoureux *Glissandos*, on ne soup-



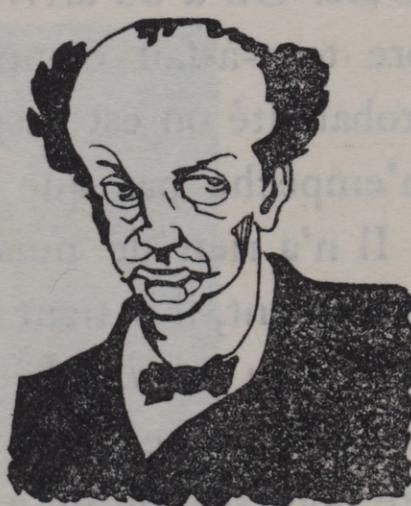
çonnerait jamais qu'elles ne viennent là que comme un bafouement de la mentalité rudimentaire du Baron, comme une parodie des creuses aspirations de cette société dénuée de cervelle.

Pour cette œuvre unique, le Comte de Seebach, l'intendant de Théâtre Royal de Dresde, a su ménager une interprétation unique. Le rôle principal, dans cette formidable partition, revient au chef d'orchestre

et M. von Schuch a montré toute la fougue juvénile, tout l'éclat et aussi toute la délicatesse que le compositeur pouvait souhaiter. M^{me} Sierns par la concentration de son jeu, la noblesse de son chant s'est révélée une incomparable Maréchale. Le rôle d'Octavian est lourd à porter. M^{lle} von Osten l'a rempli avec l'effronterie, le hardiesse de l'élégance qui convient. M^{me} Minnie Nast toute charmante de voix et de tournure, prête à Sophie la grâce et la force inconsciente de la jeunesse. Elle nous en a donné une image inoubliable. Deux glorieux vétérans de la troupe de Dresde se distinguèrent dans les rôles du Baron et de Faninal, j'ai nommé Messieurs Perron et Scheidemantel. Il convient de mentionner aussi une foule de petits rôles, — Letinn, l'intrigant, le notaire, les laquais qui ont été impeccablement rendus. Quant à la mise en scène, elle fait le plus grand honneur à M. Toller, mais n'oublions pas que tous ces somptueux décors ont été brossés par le Professeur Roller de Vienne.

Le succès fut éclatant.

LAZARE PONNELLE.



Caricature de R. Strauss par Krotowski.

Leurs Mains

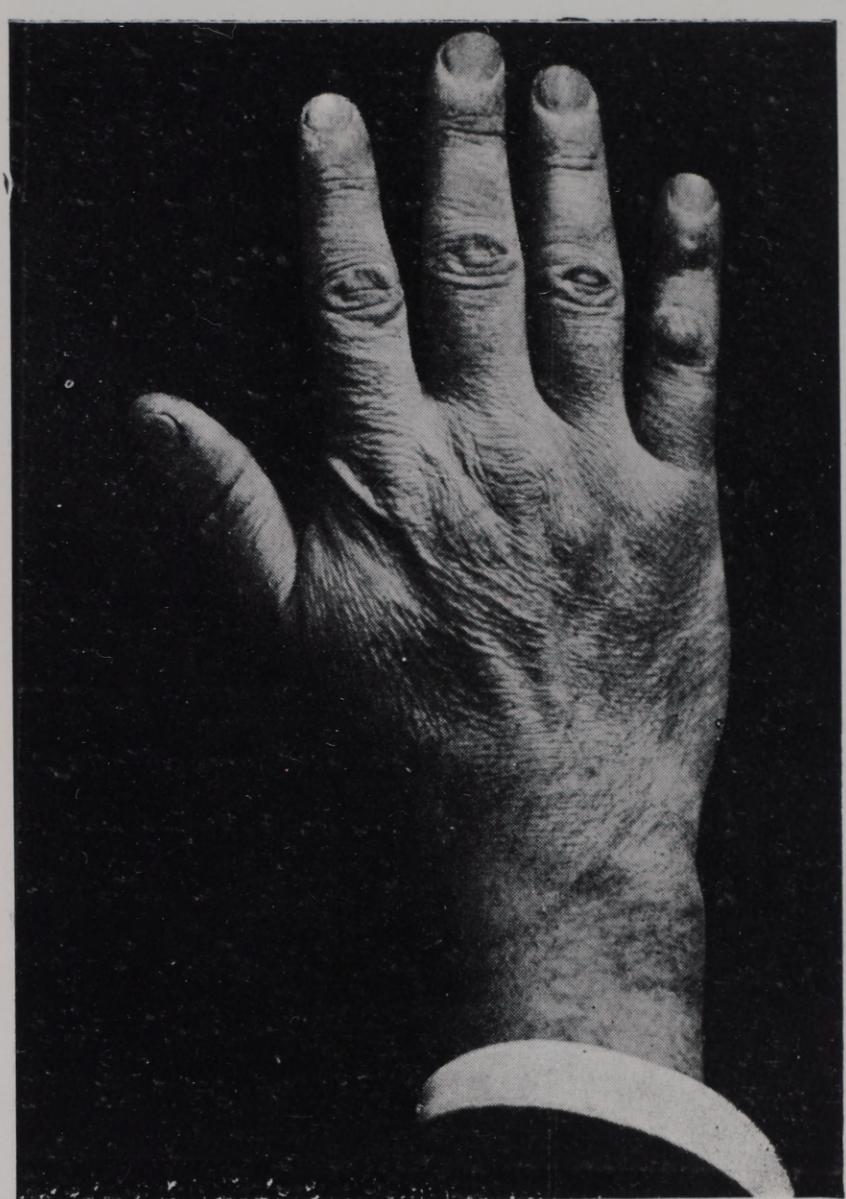
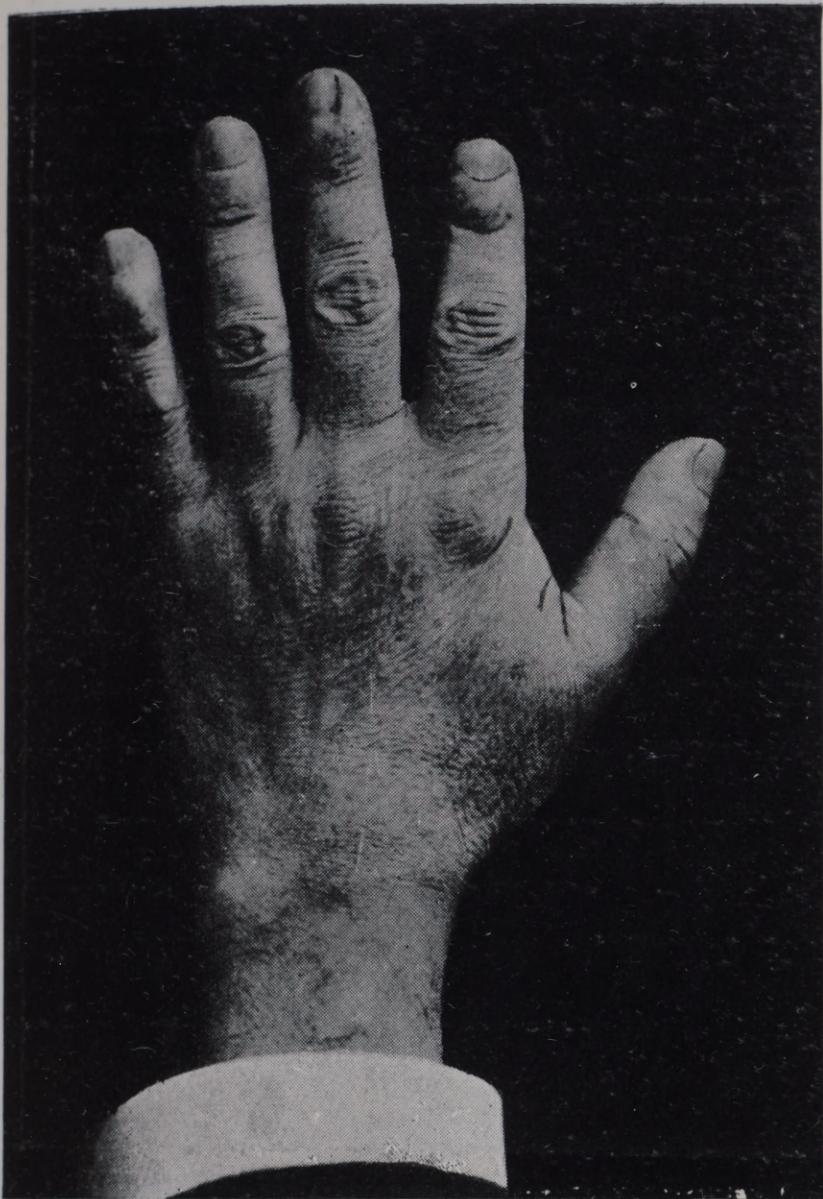
GEORGES HUE

On doit être un artiste, c'est probable; un musicien, peut-être un exécutant, les mains étant essentiellement professionnelles. La caractéristique de son art est d'être tout-à-fait mathématique. On doit composer ou interpréter en savant. Dénuee qu'elle doit être de charme résultant de l'imagination pure, cette musique — car décidément on doit être musicien — doit être plutôt goûlée des professionnels érudits. Ceux-ci ne peuvent être que très pondérés, seuls capables d'être vraiment intéressés par les côtés savants, froids, secs, rationnels de ce musicien.

On a dû avoir les débuts difficiles, tourmentés. On a dû être très peu aidé, pour ainsi dire jamais. Si l'on n'a pas eu pour soi l'appui des gens et la faveur des circonstances, on a pu s'en passer. Avec ses dons personnels, on était armé pour la lutte. A défaut de veine, on a résignation qui doit aller jusqu'à un héroïsme intime, obscur, allié à une persévérence élevée à la hauteur d'une indémontable opiniâtréte. On a dû arriver à une belle réussite. Si l'on se fie aux mains, elle ne doit pas être encore tout-à-fait complète. L'épanouissement viendra dans une vieillesse heureuse; selon toute probabilité on est destiné à vivre vieux.

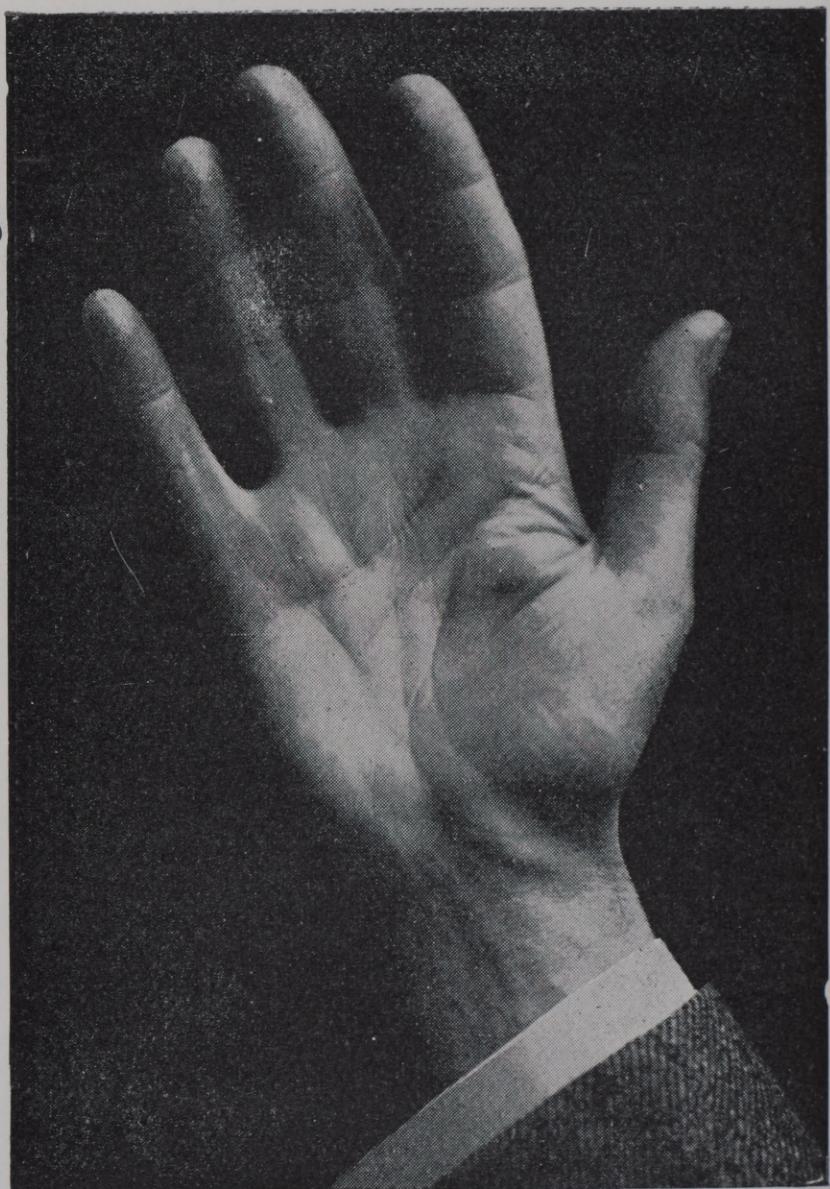
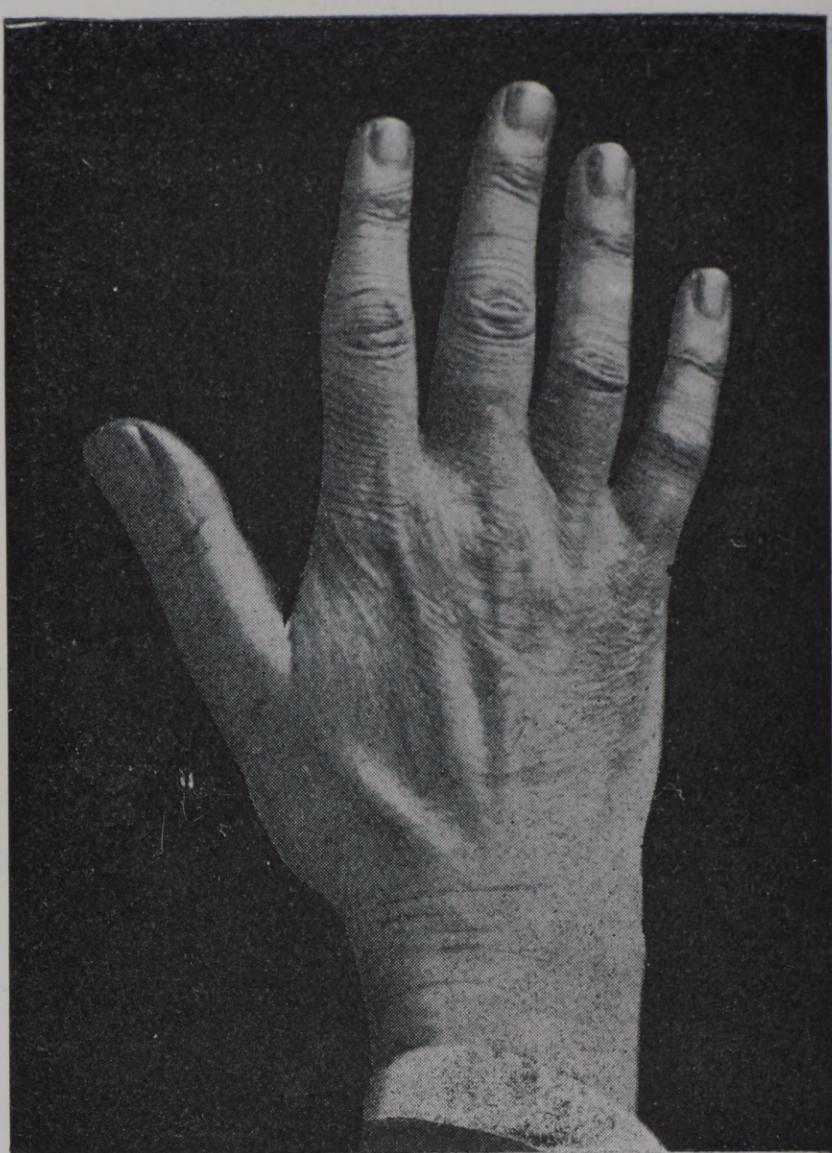
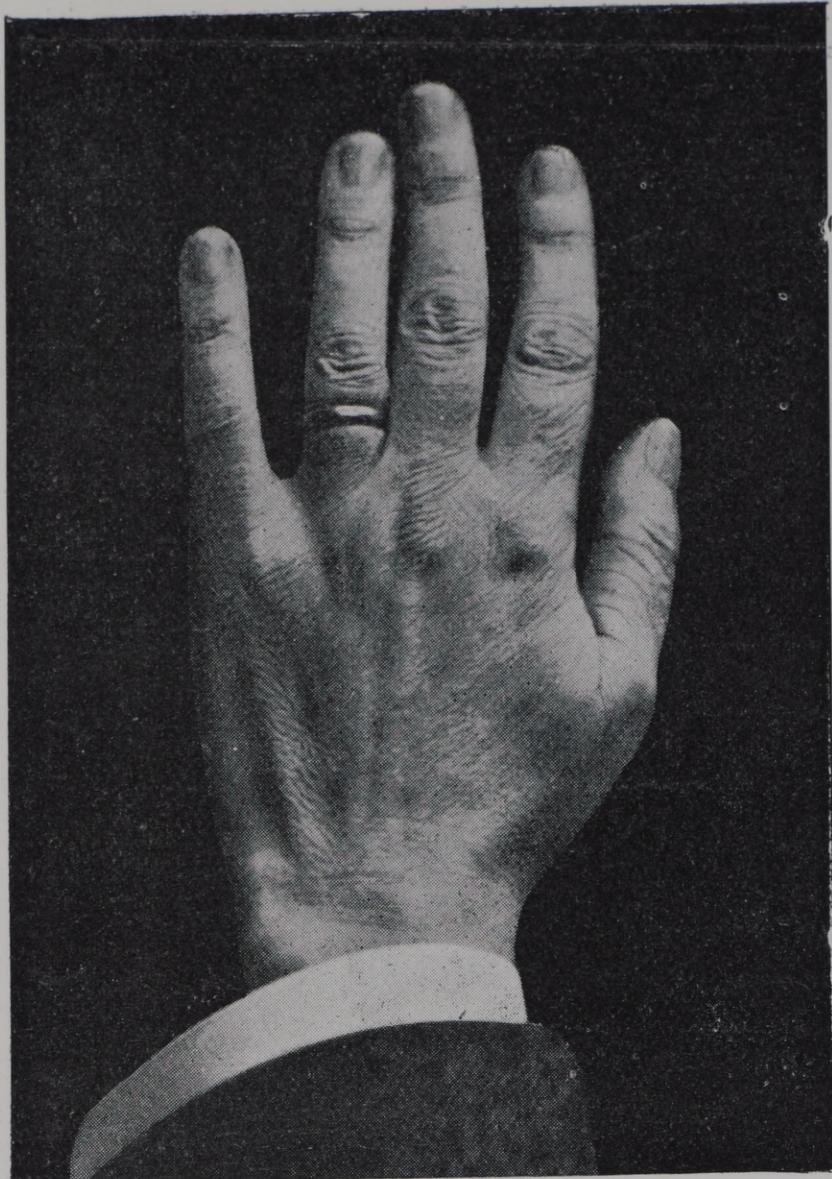
L'opiniâtréte dont on dispose n'empêche pas que l'on doute de soi. C'est un doute qui est une forme discrète de la modestie. Il n'a rien de nuisible. Il ne ralentit en rien la persévérence. S'il est inséparable de ce tempérament, il y tient un rôle neutre, absolument inoffensif. Quand on fait un projet, on doit se dire: *Il y a ceci, cela, contre moi, si j'échoue ?...* N'importe! On fait tout pour réussir. On a beaucoup de peine. Mais on s'en tire.

Si l'on dispose d'une forte autorité pour soi, on en a autant pour son prochain et même pour sa prochaine. On est en effet un autoritaire. D'une race spéciale et bien connue: celle des autoritaires *en dedans*. Ceux-là, qui avec l'apparence de toujours céder, n'en font pas moins tout ce qu'ils veulent, pour le moins tout ce que les autres ne veulent pas, ce qui revient à peu près au même. Toutefois, comme on est très bon, fort intelligent et logique, on ne doit pas exercer souvent son autorité mal à propos. On doit même être utile aux gens qui vous sont seulement sympathiques. On doit même être volontiers faible, puisque l'on a des doigts coniques, ceux des sujets très bons, accueillants, serviables, hélas sans défense. On ne doit pas savoir refuser en des circonstances où cela serait pourtant nécessaire. Peut-être par ci par là, fait-on preuve de timide protestation, puisque le Mont de Mars légèrement accentué peut faire supposer que l'on est un combatif. Supposons-le. N'en croyons rien!...



MAINS DE G. HUE.

Clichés P. Berger.



MAINS DE S. LAZZARI.

Clichés P. Berger.

S. LAZZARI

Il n'est pas douteux que nous sommes en présence d'un homme sinon des pays chauds, du moins des pays ensoleillés. Peut-être ne s'agit-il pas du plein midi, mais au moins du Midi moins le quart.

Les mains sont en effet très latines.

Avec un rien de rudesse, mais avec beaucoup d'élégance, ces mains nerveuses, avec des doigts presque carrés, des phalanges grasses, signalent un caractère artiste, intelligent, cordiale gourmand et sensuel. Si l'ensemble de ces mains est sympathique et de bon aloi, les détails n'ont rien d'amoindrissant. Au contraire il y a confirmation.

On est imaginatif et idéaliste. On l'est avec logique, puisque ne l'oublions pas, les doigts carrés indiquent non seulement l'équilibre, mais la raison dans les sentiments et la proportion dans les instincts.

Tous les astres sont écrits dans ces mains. Donc belles aptitudes.

Les dons artistiques dominent. Si on est musicien, on est trop indépendant pour être exécutant. On doit être plutôt un compositeur. On a dû se spécialiser dans une mélodie assez forte, assez *en chair*, puisque les lignes de tête et de cœur font penser que l'on est un fort, non un mièvre.

Quoiqu'il en soit, on est sûrement un artiste de valeur. Toutefois, une double ligne de Soleil est l'affirmative absolue d'un éparpillement dans son art. On a dû compliquer sa vie. Il est visible que l'on est un nerveux, un irritable, mais un irritable assez bien portant, quoique dyspeptique et rhumatisant. On doit s'exaspérer avec des muscles, plutôt qu'avec des nerfs. L'agitation qui doit vous être familière doit avoir la forme d'une grosse activité. On doit être un bon garçon, mais un bon garçon très malin, car si l'esprit de diplomatie fait défaut on a par contre celui d'à propos. On est un persévérant et un ambitieux.

Sans cette double ligne de Soleil on avait tout pour arriver très jeune. Toutefois, avec tous les dons, il serait bien extraordinaire que l'on arrive très vieux.

En tout cas, réussite car ces mains sont celles d'un homme fort et d'un artiste de talent.

PIERRE JOBBÉ-DUVAL.

A suivre au prochain numéro, M.M. Xavier Leroux, Massenet, Messager, Paulin, Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vidal, Widor.



Les Instruments

ESSAI SUR L'ÉTUDE DU PIANO DURÉE DU TRAVAIL

N'est-il pas pénible de voir de jeunes enfants passer six, sept, huit heures, quelquefois plus, assis devant un clavier ? N'est-ce pas un excellent moyen pour étouffer précocement tout sentiment artistique, musical, toute intelligence chez ces petits, de les astreindre à une si longue immobilité ; cet excès de travail digital, fait au dépens du développement général éloigne de plus en plus les "exécutants" de la vie normale. Non seulement cette étude exagérée se fait au détriment des connaissances générales que tout être humain doit acquérir, mais par son excès étend l'ignorance du virtuose jusqu'au domaine musical.

Il est nécessaire de se spécialiser ; mais l'exclusion totale de tout ce qui ne concerne pas la spécialisation est une exagération dangereuse. Il ne suffit pas de former des machines à jouer, sans plus. Le mal vient d'une erreur grossière qui consiste à croire que les progrès dépendent du nombre d'heures consacrées à l'étude. Les maîtres ayant laissé des écrits sur l'étude instrumentale s'accordent tous sur ce point, je me contenterai d'en citer quelques-uns parmi les plus autorisés par leur expérience et leurs observations :

"La valeur du virtuose n'est pas en raison directe du nombre d'heures passées au piano, mais bien dans le degré d'attention apporté à la tenue des mains, à l'observance des doigts, à l'attaque du clavier." (H. HÉBERT, *Le sentiment musical chez l'enfant.*)

"Les progrès de l'élève dépendent plus du soin consciencieux apporté aux études que du nombre d'heures passées au piano. La volonté et la réflexion donnent de meilleurs résultats que de longues heures employées sans discernement... il faut concentrer toute son attention, s'observer, s'écouter pour éviter les défauts que la force de la routine rend plus tard si difficile à corriger." (MARMONTEL, *Conseils d'un Professeur.*)

“On peut agir sans travailler.” (CONDILLAC.)

“La correction de mon mécanisme est la conséquence de ma manière de travailler et non du temps pendant lequel je travaille.” (G. DEMERY, *Physiologie des professions.*)

“Les lois physiologiques condamnent toute étude trop prolongée ; les lois de l'esthétique musicale la condamnent de même. — Pour l'enseignement de la musique, la fonction organique a la propriété des toxiques ; elle est médicamenteuse à faible dose ; à forte dose elle est destructive.” (MARIE JAELL, *La musique et la Psychophysiologie.*)

Ce n'est donc pas la quantité du travail qu'il faut, mais bien sa qualité.

Savoir travailler utilement, permet de diminuer considérablement le temps passé à l'étude. Le but à poursuivre n'est-il pas de réaliser un *maximum* de progrès avec un *minimum* de travail ?

Il importe, avant toute autre chose, de dépenser une forte somme *d'attention*, par conséquent, de connaître les moyens susceptibles de lui donner toute sa force et de là pouvoir conserver le plus longtemps possible.

C'est principalement chez les enfants que l'attention est de courte durée, on ne peut rien prétendre faire assimiler d'utile à un cerveau vagabond. Plus l'enfant sera jeune plus les leçons devront être courtes. Elles pourront se répéter plusieurs fois par jour, étant séparées par des repos et par d'autres études. Vouloir les prolonger quand les doigts seuls sont en action, c'est les faire agir en pure perte. Dès que les centres psychiques cessent d'être en activité, que seuls les centres polygonaux travaillent il est nuisible de jouer ; non seulement le temps se perd sans profit, mais on contracte des habitudes mauvaises qui seront très difficiles à déraciner.

Je me permettrai de citer encore HEBERT qui écrit fort justement : “Le travail qui n'est plus soumis à l'attention devient improductif, inutile, dangereux, pour la santé comme pour le piano.

“Jeu réfléchi = Progrès.

“Jeu machinal = Recul, déformation.

“Les bonnes habitudes étant moins difficiles à contracter que les mauvaises à éviter, il importe non de faire beaucoup, mais de bien faire.”

Que de fois les parents partent de ce principe faux qui consiste à augmenter les heures d'études pour suppléer à l'insuffisance de progrès ; ce qui entretient cette si déplorable erreur, c'est que cet excès de travail donne parfois une amélioration du mécanisme, amélioration que je qualifierai de trompeuse et qui ne sera jamais en rapport avec le temps dépensé.

Je ne puis parler de la durée de l'étude sans citer un ouvrage, aujourd'hui peu connu, écrit par LEVACHER, basé sur l'anatomie de la main, élaboré sur les conseils du Docteur AUZIAS DE TURENNE, professeur à la faculté de médecine, annoté par CRUVEILHER, professeur d'anatomie pathologique à la faculté de médecine, ouvrage qui fut très recommandé par THALBERG, *De l'anatomie de la main considérée dans ses rapports avec l'exécution de la musique instrumentale :*

“Un pli dans la main de même que dans une étoffe se forme d'autant plus vite qu'il est plus marqué, il s'ensuit donc qu'on devra apprendre un morceau d'autant plus vite, qu'on indiquera davantage les plis de la main, en envoyant dans les doigts une plus grande somme de volonté. La durée du temps est en raison inverse de la somme de volonté dépensée. Les résultats d'une étude de deux heures peuvent être égaux à ceux d'une étude de quatre. Si un passage d'un morceau exige, pour être exécuté nettement, deux heures d'études avec une somme de volonté représentée par I, il n'exigera plus qu'une heure, avec une somme de volonté représentée par II.”

Il ressort de tout ce qui précède que le progrès est proportionnel à l'effort, on peut dire : *proportionnel à la somme d'attention dépensée.* Nous devons donc rechercher les moyens capables

d'augmenter et de prolonger l'attention. Les centres du cerveau étant occupés ailleurs, c'est en vain que les doigts enfoncent les touches ; l'impression est si faible, si légère, qu'elle ne laisse pas de trace ou, si elle en laisse, elles sont bien minimes par rapport au nombre d'heures que l'on aura consacrées à une étude ainsi faite ; non seulement le mécanisme progressera très lentement, mais la mémoire sera rebelle et ne s'assimilera que péniblement et incomplètement les œuvres étudiées.

Nous en avons un exemple bien typique dans la facilité qu'ont généralement les débutants pour retenir par cœur ce qu'ils jouent ; cette mémoire très fréquemment semble s'atrophier au fur et à mesure des progrès réalisés.

L'hypothèse, émise par GRASSET, de l'existence de deux ordres distincts de centres psychiques, les uns supérieurs, les autres inférieurs, vient à l'appui de ce que j'avance et permet de bien faire comprendre la nécessité absolue de dépenser une forte dose d'attention durant l'étude.

A chaque grande fonction nerveuse correspond un groupe différent de cellules nerveuses, de neuromes, un centre particulier dont la lésion entraîne le trouble de la fonction correspondante ; à chaque fonction psychique correspond un centre spécial ; il y a des centres différents pour les fonctions psychiques supérieures, volontaires et conscientes, et pour les fonctions psychiques inférieures, automatiques et inconscientes.

Suivant cette hypothèse de deux ordres distincts de centres psychiques, supérieurs et inférieurs, sans rien préjuger du siège de ces centres dans l'écorce cérébrale, Grasset a proposé le schéma ci-après, qui n'est d'ailleurs qu'un moyen commode de démonstration et d'enseignement. Nous empruntons ce schéma à une très intéressante étude : *Les idées médicales du Professeur Grasset, publiée par le Dr Sicard de Plauzoles, dans le Journal des médecins et des accoucheurs.*

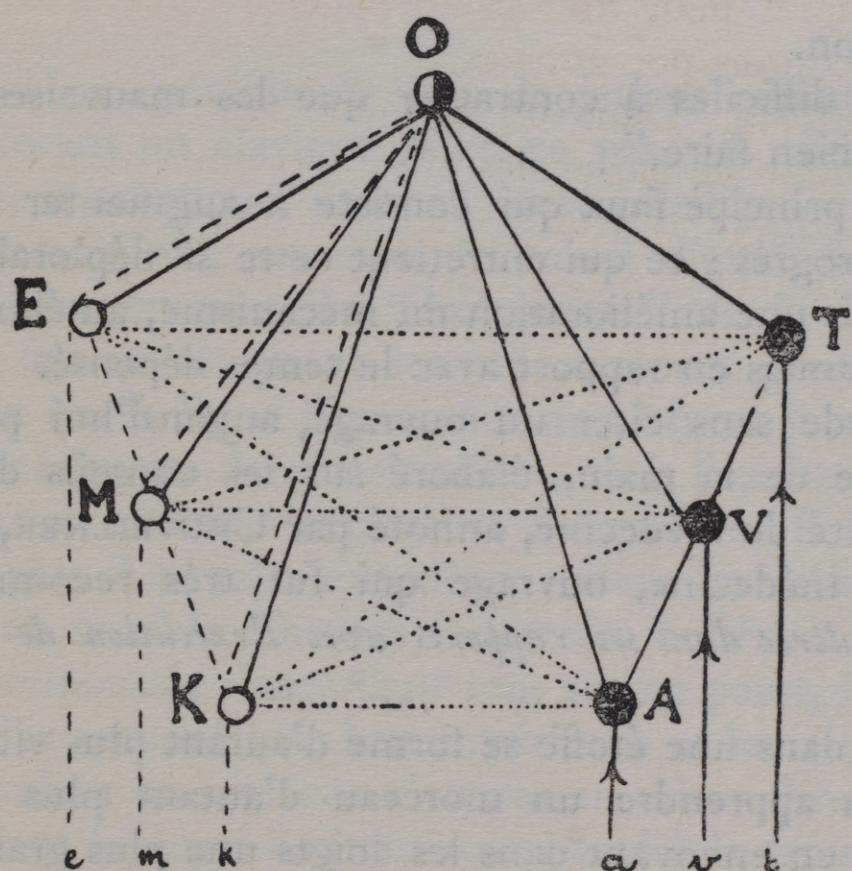


Schéma du centre O et du polygone AVTEMK :

O, centre psychique supérieur ; de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi ; A, centre auditif ; V, centre visuel ; T, centre tactile, sensibilité générale ; E, centre de l'écriture ; M, centre de la parole ; K, centre kinétique, mouvements généraux.

“En O sont réunis tous les neurones psychiques supérieurs : centre de la personnalité consciente, de la volonté, du contrôle, du Moi. Les centres psychiques inférieurs forment le polygone AVTEMK.

En A arrivent les diverses impressions auditives, en V les impressions visuelles, en T les impressions tactiles. De E partent les expressions graphiques (écriture), de M les expressions verbales (langage parlé), de K les expressions kinétiques (mouvements généraux).

Il va sans dire que chacun de ces points représente une région et comprend des multitudes de neurones. De plus, ces points ne sont pris que comme exemples et on conçoit qu'il y a beaucoup d'autres centres polygonaux (goût, odorat...)

Donc, en O sont réunis les centres des actes psychiques volontaires et conscients ; dans le polygone, les centres des actes psychiques inconscients.

A l'état normal, tous ces centres sont reliés entre eux par des fibres qui assurent leur collaboration et leur synergie. Entre O et les centres moteurs du polygone, il y a non seulement les voies centrifuges qui permettent à O d'envoyer ses ordres à EMK, mais aussi des voies centripètes qui donnent à O la conscience de ce qui se passe en EMK, même quand l'activité de EMK a été provoquée, non par O lui même, mais directement par les autres centres polygonaux AVT. Les actes qui se passent dans le polygone ne deviennent conscients que quand O les connaît."

Le pianiste qui déchiffre de la musique la lit par une impression centripète V. Du centre visuel V, les impressions, (si sa pensée est distraite du morceau qu'il déchiffre,) au lieu de pénétrer jusqu'à O — *centre psychique supérieur* — vont directement en E et en K et produisent dans les bras, les mains et les doigts les mouvements correspondants nécessaires. Si les centres psychiques supérieurs O n'interviennent pas, le pianiste peut penser à tout autre chose qu'au morceau qu'il déchiffre et il n'y aura en ce cas ni étude sérieuse ni réellement productive.

Quand on commence à apprendre un instrument, on joue d'abord avec tous ses centres psychiques vVOKk ; c'est une des principales raisons pour laquelle à ce stade de l'étude — ainsi que je l'ai dit précédemment — l'élève retient très facilement ses morceaux par cœur, faculté qui fréquemment s'atténue considérablement lorsqu'ayant acquis une plus grande facilité de lecture, de connaissance du clavier, l'élève s'habitue à jouer de plus en plus avec vVKk et dégage davantage le centre O qu'il peut finir par occuper à autre chose pendant qu'il joue ou déchiffre uniquement avec les centres polygonaux.

Cette faculté pourra quelquefois être utilisée. Dans un chapitre réservé à la mémoire musicale chez les instrumentistes j'aurai occasion de parler des avantages que l'on peut en tirer.

Pour que les progrès répondent au nombre d'heures que l'on consacre à l'étude il est absolument indispensable de travailler consciemment et d'agir avec tous ses centres psychiques, O compris, c'est la période d'assimilation, d'impression, d'enregistrement. Tous les moyens de travail devront converger vers un but unique : *augmenter la conscience* ; dans l'exécution au contraire on pourra sans danger laisser agir seuls les centres polygonaux, l'automatisme possédera la bonne empreinte, on aura créé des réflexes, O pourra s'occuper ailleurs, l'artiste ne pensera plus les notes ni les mouvements, il se dégagera et reportera tous ses soins sur l'interprétation, la direction générale de l'œuvre à faire revivre, ses centres psychiques seront le chef d'orchestre et les centres polygonaux ultérieurement dressés referont ce qu'à l'aide de la pensée consciente ils auront déjà fait ; cet automatisme rend de précieux services à l'exécutant, c'est grâce à lui qu'il peut jouer sans arrêt, sans être influencé par les bruits divers d'une salle de concerts qui malgré lui peuvent le distraire durant qu'il joue, c'est lui qui produit cette mémoire tactile, musculaire, mémoire des doigts, des formes, des distances, des intervalles.

Cette double fonction des centres polygonaux et psychiques devient telle chez les instrumentistes entraînés que certains pianistes écoutant jouer un frère suivent des yeux l'enfoncement des touches, éprouvant par la vision un renforcement de l'impression auditive. C'est V centre visuel venant renforcer A centre auditif.

LISZT, (dit Madame Jaëll, dans son très intéressant ouvrage, " *La musique et la*

psychophysiologie,") pendant qu'il écrivait de la musique, posait parfois la main sur sa table de travail dans le but d'établir réellement avec les doigts les intervalles des notes qu'il voulait écrire comme s'il se les représentait ainsi sous forme de mouvements d'attaque. Pendant qu'il maintenait les mêmes intervalles, il semblait faire un effort d'attention pour les mieux entendre, et paraissait ensuite approuver ou ne pas approuver les combinaisons musicales ainsi scrutées.

Ce qui revient à dire que O demandait à K de lui envoyer une intensification de l'impression qu'il conservait et dont il avait une mémoire d'impression venue de K et de A.

On voit par ce qui précède qu'il importe de rechercher les moyens susceptibles de maintenir *l'attention*. On obtiendra de cette manière, avec un minimum de travail, l'indépendance des doigts et des mains, la vélocité et la mémoire.

L. E. GRATIA.

L'ORGANISTE MODERNE.

Dans un article paru récemment dans "Echo de Paris¹", le maître Saint-Saëns engageait vivement les jeunes organistes catholiques à improviser, à donner libre cours à leur inspiration, en un mot à se lancer résolument dans l'imprévu.

"Que voyons-nous (à l'église), disait-il ? Quelques morceaux de Sébastien Bach ou de Mendelssohn, répétés à satiété ; morceaux fort beaux assurément, mais morceaux de concert, déplacés dans un Office catholique, avec lequel ils ne s'accordent point..."

Sans vouloir critiquer M. Saint-Saëns, qui de l'avis des maîtres actuels de l'orgue fut et est encore un merveilleux improvisateur, j'essaierai cependant de montrer, par un portrait rapide des organistes actuels que l'abus de l'improvisation et la recherche de la virtuosité à l'église nous mettent dans un état d'infériorité, par rapport aux organistes de certaines nations : la Belgique et l'Allemagne notamment.

Je crois que l'on peut dire avec assez de vraisemblance que nous avons aujourd'hui en France deux Ecoles d'orgue : les improvisateurs et les exécutants.

Les premiers, pour la plupart élèves ou disciples de César Franck, improvisent constamment, suivant en cela le conseil de leur maître pour qui l'orgue était uniquement un instrument d'improvisation.

Les autres, procédant de la manière de Widor, le très érudit interprète de Bach et des Maîtres Anciens "exécutent" les morceaux de grande envergure tels que l'offertoire et la sortie de la messe et donnent libre cours à leur inspiration seulement dans les pièces de peu d'importance : élévarions, antiennes, versets de magnificat etc.

Quelle est, de ces deux méthodes, la plus conforme à la fois, à l'art de l'organiste et à la liturgie catholique ?

Etudions d'abord les improvisateurs. Ils sont de deux sortes : ceux qui ont fait de fortes études musicales et ceux qui ignorent à peu près le contrepoint et la fugue ; j'ai presque envie d'ajouter : et l'harmonie.

Ne croyez pas que ces derniers soient peu nombreux. Ils sont légion, surtout parmi les maîtres de chapelle. Ceux-ci, pour la plupart ignorent "tout" de l'orgue. Pianistes, quand ils ne sont pas de vieux chantres (et l'on en trouve encore, même à Paris), ils manient l'orgue en pianistes : le jeu lié, le doigté de substitution sont pour eux lettre morte. Leur pied gauche "pique" de temps en temps quelque note de basse qu'il laisse traîner ensuite lamentablement,

¹ "Echo de Paris" du 8 janvier 1911,

tandis que leur pied droit éternellement rivé à la pédale expressive communique à la malheureuse "boîte" des mouvements désordonnés qui font de l'orgue un gigantesque accordéon.

Vienne le moment de l'offertoire ; l'organiste est-il bon musicien, il improvisera quelquefois intelligemment une pièce dans une forme bien déterminée, avec un plan logique et bien conçu. Cette improvisation préparée, réfléchie, voulue est intéressante, c'est une preuve de volonté et d'activité cérébrale.

"Le bon Franck, me disait dernièrement mon maître Widor, se prenait à réfléchir, un "doigt sur le front au moment de commencer l'offertoire. Pendant deux minutes, le silence "planait solennel, mais comme l'offertoire ne durait que trois ou quatre minutes, à peine le "Père Franck avait-il exposé son thème qu'il fallait s'arrêter et Widor ajoute : "Je l'entendis "un jour improviser tout à fait remarquablement : c'était à l'inauguration de l'orgue de la "Trinité, il avait eu le temps de réfléchir et de préparer son improvisation"

Mais combien d'organistes préparent leurs improvisations ?

D'autre part, l'improvisateur, même savant, même doué, vous fatigue à la longue. D'abord il n'est pas toujours inspiré, il est plus ou moins bien disposé. Ensuite il a toujours le même caractère, le même tempérament, la monotonie résulte de sa "personnalité" — Si on le suit pendant quelque temps, on remarque encore qu'il ne varie guère ses thèmes, pas plus que ses "harmonies", les mêmes formules reviennent constamment : il joue suivant l'habitude technique des doigts, sa pensée et sa volonté sont nulles.

Au contraire, jouez un dimanche un choral de X, le dimanche suivant un andante de Y, soyez éclectique, l'auditeur s'intéressera, il écoutera avec attention, il s'initiera peu à peu au vrai style de l'orgue.

Il y a encore un autre genre d'improvisateur. C'est celui qui ne sait rien. Il est incapable de jouer médiocrement un morceau "écrit". Aussi improvise-t-il. Sur quoi ? Trop souvent hélas ! sur un motif d'opéra plus ou moins "opérette".

Il remplit alors de joie et les braves vicaires somnolant dans leurs stalles et la foule peu recueillie, qui se croyant au théâtre, chantonne en sourdine le motif favori.

Pour en finir avec les improvisateurs, je livre à la vindicte des vrais artistes certains musiciens peu scrupuleux, qui ne possédant pas la virtuosité nécessaire à l'exécution de morceaux réputés difficiles, n'hésitent pas à prendre les thèmes de ces pièces, et à substituer aux développements des auteurs, des rengaines venues au bout de leur doigts.

Les auditeurs compétents ne s'y trompent pas, mais les auditeurs compétents sont rares.

Combien d'exemples je pourrais citer de ces odieux organistes, improvisateurs sans talent, exécutants écrables, vandales de la musique, qui ne craignent pas de mutiler, d'arranger, de déranger plutôt à leur convenance les œuvres des maîtres ? Combien de fois ai-je entendu ainsi dénaturer la grande fugue en sol mineur de Bach, la superbe Toccata de Widor et le troisième choral de Franck ?

Si nous étudions maintenant les exécutants, nous remarquerons qu'il y a parmi eux de simples virtuoses et quelques-uns, peu nombreux, qui sont de vrais artistes.

Les virtuoses font de leur tribune une véritable salle de concert. On les voit entourés d'une foule de "snobs" parmi lesquels l'élément féminin domine, faire briller leur virtuosité de mains et de "pieds". Ils ne jouent pas de chorals, pièces trop lentes et trop religieuses, mais ils exécutent des fugues de concert dans un mouvement exagéré, avec une registration assourdissante. Pour eux, l'orgue est un instrument destiné uniquement à faire valoir leur mécanisme. La liturgie catholique : ils s'en moquent, ils l'ignorent. Offertoire, communion,

versets, tout est matière à virtuosité. Ceux-là ne sont pas dignes du nom d'artistes, leur place n'est pas à l'église, mais à la salle du Trocadéro.

Où trouverons-nous donc le véritable organiste, l'artiste religieux vraiment digne de ce nom ?

Celui-là est rare. Il ne fait pas de réclame, il est modeste, il se cache. On ignore son nom, il est seul à sa tribune, il joue des pièces qu'on ne remarque pas car sa musique aide au recueillement et à la prière, sa voix calme et reposante porte auprès de Dieu les vœux de la foule.

S'il improvise, c'est rarement, seulement lorsque les exigences de la liturgie l'y contraignent. Mais il fait sa nourriture quotidienne des chorals de Bach, de Walther, de Knecht, de Schwenke, de Sorge, de Rinck, de Hesse, de ces vieux maîtres qui componaient leurs pièces en priant. Pieux interprète de ces antiques cantilènes, il ne dédaigne pas non plus les œuvres modernes des Franck, des Boellmann, des Widor, des Gigout, des Saint-Saëns. Il ne recherche pas le bruit ; son orgue n'est pas une fanfare aux cuivres éclatants, mais un quator à cordes à la sonorité onctueuse et presque divine.

EUGÈNE LESIERRE

ORGANISTE DE SAINT-JEAN-SAINT-FRANÇOIS.

Notes Juridiques

LA FÊTE CHEZ THÉRÈSE.

Le maître de ballet est-il le collaborateur de l'écrivain et du musicien dans la composition d'un ballet ? Telle est la très intéressante question que viennent de poser au Tribunal Madame Stichel, maîtresse de ballet de l'opéra, d'une part, Madame Catulle Mendès et M. Hahn d'autre part, à propos de *La Fête chez Thérèse*.

La question vaut la peine d'être tranchée, car si la maîtresse de ballet est considérée comme collaboratrice, elle jouit de tous les droits de l'auteur : son nom doit figurer dans le titre de l'ouvrage imprimé et sur l'affiche annonçant la représentation ; son consentement est nécessaire pour l'édition et l'exécution du ballet ; elle a droit à une part égale à celle de ses coauteurs dans les bénéfices produits par l'exploitation de l'œuvre commune.

Dans son jugement du 10 février¹, le tribunal civil de la Seine vient d'admettre cette solution, consacrant Madame Stichel collaboratrice de M. Hahn et feu Catulle Mendès.

“ Attendu, décide-t-il, que lorsqu'il s'agit d'un divertissement intercalé dans un opéra, le “ maître ou la maîtresse de ballet ne sauraient prétendre à un droit effectif de collaboration ; “ que le sujet traité dans ce divertissement, d'ailleurs de courte durée, est en général des plus “ banal et parle aux yeux, en laissant l'esprit forcément indifférent ; qu'il ne comporte que “ rarement une idée nouvelle, et que le rôle du maître de ballet se réduit à employer pour “ régler le divertissement, la musique telle qu'elle est ;

“ Mais attendu que, lorsqu'il est question d'un ballet dit d'action, qui constitue par lui “ seul une pièce, il exige les mêmes conditions, de clarté et d'intérêt que n'importe quel autre “ genre de pièce ; qu'alors, les scènes mimées prennent au même titre que les scènes dansées, “ une importance toute spéciale ; que, pour retenir l'attention des spectateurs, il faut, quels- “ qu'aient été les développements donnés par le librettiste à son scenario, que le maître de

¹ “Gazette du Palais” 16 février, 1911.

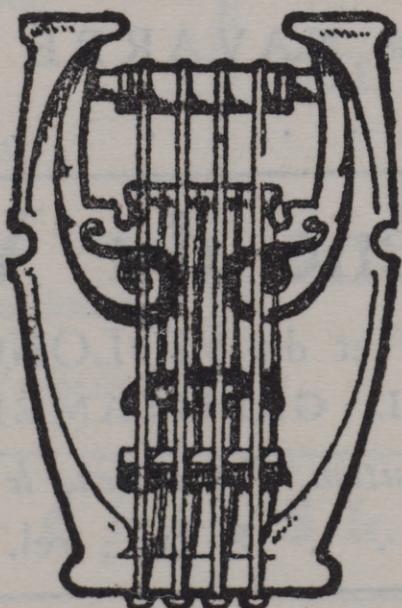
“ballet, qui n'est plus un simple metteur en scène, “s'ingénie à ce que le jeu des physionomies, “les attitudes et les gestes des principaux sujets reproduisent la volonté, la répulsion, l'indifférence, la révolte, la coquetterie, l'admiration, en un mot les diverses sensations par lesquels “doivent passer les personnages qu'ils représentent ;

“Attendu que pour donner à l'action un intérêt scénique qui ne saurait, quelle que soit “la valeur de l'œuvre, résulter ni de la musique ni du livret, il est en outre indispensable que “le maître de ballet tire du scenario des idées nouvelles, des situations originales, et qu'il “comprende que, si pour les faire valoir il ne peut se laisser enserrer par la musique, il doit “demander au compositeur quelques mesures de moins ou de plus, ou même l'amener à modifier les rythmes de telle ou telle partie de sa partition ;

“Attendu que le travail du maître de ballet est des plus délicats puisque c'est lui qui, “après avoir étudié le livret et la partition, a la charge de décrire, par tous les moyens possibles, “tous les mouvements visibles par lesquels se manifestent les sentiments humains, de tirer le “meilleur parti des motifs qui lui sont fournis, de régler, de façon à éviter des “déjà vu”, “les pas et les ensembles qui seront dansés et de s'entendre avec le compositeur pour le remaniement de la musique, en raison du genre et du tempérament des chefs d'emploi qui, de par “leur titularisation, doivent remplir les principaux rôles ; qu'il est donc permis de dire qu'un “ballet d'action est une œuvre d'art dont le mérite revient en grande partie au chorégraphe.”

Ainsi, le maître de ballet doit être considéré, en principe dans les “ballets d'action”, comme le collaborateur du librettiste et du compositeur. C'est aller un peu loin. Sans doute le maître de ballet peut être et est souvent en réalité un collaborateur, mais il arrive aussi qu'il n'est qu'un metteur en scène. Et alors il n'y a pas de raison pour lui accorder un privilège que l'on refuse au metteur en scène ordinaire ou au décorateur¹. Quoi qu'il en soit, la solution est intéressante tant par les considérations sur lesquelles elle s'appuie que par la contribution qu'elle apporte au chapitre de la collaboration².

GEORGES BAUDIN.



¹ T. C. Seine 16 juillet, 1881. La Loi, 17 Juillet, 1881.

² C. F. T. C. Seine, 29 mars, 1861. Pataille 1861, page 288. T. C. Seine 12 février 1879. Le Droit, 14 février 1879.

21141241 211
Librairie CH. DELAGRAVE, 15, rue Soufflot, PARIS

NOUVELLES PUBLICATIONS

T. S. F. La Télégraphie sans fil

PAR G.-E. PETIT et BOUTHILLON

In-8° illustré, br 5 fr. ; toile fers spéciaux 6 fr. 50

La Voiture de Tourisme

PAR E. LESSARD

Manuel pratique de l'automobile. In-8° illustré ; br. 3 fr. 50 ; toile 5 fr.

De la Terre aux Astres

PAR MILLOCHAU

Astronomie à la portée de tous. In-8° ill. photo., br. 5 fr. ; toile fers spéciaux. 6 fr. 50

Le Frigorifique

PAR CH. TELLIER — Préface de A. d'ARSONVAL

Histoire d'une invention moderne. In-8° illustré, br. 15 fr.

RAPPEL. — La Technique du Froid. (LEHNERT ; Trad. G. DERMINÉ)
In-8° ill. toile. 6 fr.

Sténographie et Dactylographie

PAR NAVARRE

In-18° ill., toile 3 fr.

L'Hygiène du Violon

de l'ALTO et du VIOLONCELLE

PAR L. GREILSAMER

Conseils pratiques sur l'acquisition, l'entretien, le réglage, la conservation.

In-4° illustré, br. 3 fr. ; rel. 4 fr.

André Chénier

PAR P. DIMOFF

Tome II. — Poèmes, Hymnes, Théâtre. In-18°, tiré sur beau papier vergé teinté,
br 3 fr. 50 ; rel. mouton. 6 fr.

RAPPEL. — Tome I. Bucoliques. 1 vol. br. 3 fr. 50 ; rel. mouton . . 6 fr.

Société Musicale G. ASTRUC et Cie, 32, rue Louis-le-Grand, Pavillon de Hanovre,

SALLE GAVEAU, 45, rue de La Boëtie, PARIS

Le Jeudi 30 Mars 1911 à 9 heures précises du soir

CONCERT DE PRINTEMPS

donné pour l'audition d'œuvres de

M. MAURICE DESREZ

avec le concours de

MM. PLAMONDON, JAN REDER et ALBERT GELOSO

PROGRAMME

I. Le Printemps

poème musical pour piano et Violon

- (a) Moderato — (b) Scherzo
(c) Intermezzo — (d) Rondo

M. GELOSO — L'auteur

II. Hélas ! tout travaille !

poésie de V. Hugo.

M. PLAMONDON — L'auteur

III. L'Antechrist ! (fragments)

poésie de V. Hugo.

M. JAN REDER — L'auteur

IV. Fantaisie pour piano sur un THÈME MILITAIRE en forme de Sonate.

Premier mouvement — L'auteur

V. La Prière du Poète

poésie de R. de Montesquieu

Extase

poésie de V. Hugo

M. PLAMONDON — L'auteur

VI. Si vous n'avez rien à me dire

poésie de V. Hugo

A l'Epreuve

poésie de Carmen Sylva

M. JAN REDER — L'auteur

VII. Deux morceaux pour piano

- (a) La chanson du Rossignol
(b) Impromptu — L'auteur

VIII. Pluie d'Eté

poésie lyrique : poésie de V. Hugo

M. PLAMONDON — L'auteur

Billets : **10 fr. — 8 fr. — 6 fr. — 5 fr. — 4 fr. — 3 fr. — 2 fr.**

Location : à la SALLE GAVEAU, 45, rue la Boëtie ; chez DURAND ET FILS, éditeurs, 4, place de la Madeleine (de 9 h. à 11 h. et de 2 h. à 6 h.); chez GRUS et Cie éditeurs, place Saint Augustin ; chez LAUDY, 224, boulevard Saint Germain ; chez VILLENEUVE, TURRON, 51, rue Saint Placide, et à la Société Musicale G. ASTRUC et Cie, 32, rue Louis-le-Grand, Paris.

Administration de Concerts : A. DANDELLOT, 83, Rue d'Amsterdam.

CINQ SÉANCES de Musique de Chambre Moderne Française

Sous le Patronage de MM. A. DURAND & FILS, Éditeurs

SALLE ÉRARD

Les Mercredis 1, 8, 15, 22 et 29 Mars 1911 à 9 heures du soir.

Avec le Concours de : Mesdemoiselles Blanche SELVA et Marthe DRON, et de MM. Claude DEBUSSY, CHEVILLARD, Alfred CORTOT, Robert LORTAT, Armand PARENT, Fernand POLLAIN, Edouard RISLER, Jacques THIBAUD, Ricardo VIÑES, et le Quatuor : MM. HAYOT, ANDRÉ DENAYER, SALMON.

PROGRAMMES

Première séance, Mercredi 1 Mars

C. SAINT-SAENS	Quatuor à Cordes. — MM. HAYOT, ANDRÉ, DENAYER, SALMON.
G. SAMAZEUILH	Sonate pour Violon et Piano. MM. Jacques THIBAUD et Alfred CORTOT.
Maurice RAVEL	Gaspard de la Nuit, 3 Poèmes pour Piano. <i>Ondine</i> — <i>Le Gibet</i> — <i>Scarbo</i> . M. RICARDO VINES.
E. LALO	Troisième Trio pour Violon, Violoncelle, et Piano. MM. HAYOT, SALMON et Robert-LORTAT.

Deuxième séance, Mercredi 8 Mars

ROGER-DUCASSE	Quatuor à Cordes. — MM. HAYOT, ANDRÉ, DENAYER, SALMON.
A. ROUSSEL	Rustiques, pour Piano. <i>Danse au bord de l'eau</i> . <i>Promenade sentimentale en forêt</i> . <i>Retour de Fête</i> .
C. SAINT-SAENS	Deuxième Sonate, pour Violoncelle et Piano. MM. SALMON et Robert-LORTAT.
Vincent D'INDY	Sonate pour Piano. Mademoiselle Blanche SELVA.

Troisième séance, Mercredi 15 Mars

Claude DEBUSSY	Quatuor à Cordes. — MM. HAYOT, ANDRÉ, DENAYER, SALMON.
Albéric MAGNARD	Promenades, Pièces pour Piano. <i>Envoi. - Bois de Boulogne</i> . <i>Villebon-Saint-Cloud-St-Germain</i> . <i>Trianon.-Rambouillet</i> . M. Edouard RISLER.
C. CHEVILLARD	Sonate pour Violoncelle et Piano, MM. SALMON et L'AUTEUR.
Paul DUKAS	Sonate pour Piano. M. Edouard RISLER.

Quatrième séance, Mercredi 22 Mars

G.M. WITKOWSKI	Quatuor à Cordes. — MM. HAYOT, ANDRÉ, DENAYER, SALMON.
Paul DUKAS	Variations, Interlude et Finale, sur un Thème de J.-Ph. RAMEAU. Mademoiselle Blanche SELVA.
Vincent D'INDY	Sonate pour Violon et Piano. M. Armand PARENT et Mlle Marthe DRON.
Ch.-WIDOR	Quatuor pour Violon, Alto, Violoncelle et Piano. MM. HAYOT DENAYER, SALMON et Robert-LORTAT.

Cinquième séance, Mercredi 29 Mars

Vincent D'INDY	Deuxième Quatuor à cordes. MM. HAYOT, ANDRÉ, DENAYER, SALMON.
J. GUY-ROPARTZ	Sonate, pour Violoncelle et Piano. MM. Fernand POLLAIN et Robert-LORTAT.
Claude DEBUSSY	Préludes pour Piano. L'AUTEUR.
C. SAINT-SAENS	Deuxième Trio pour Violon, Violoncelle et Piano. MM. HAYOT, SALMON et Robert-LORTAT.

PRIX DES PLACES :

Parquet	6 fr.
1 ^{re} Galerie, 1 ^{er} Rang	4 fr.

1 ^{re} . Galerie, 2 ^{me} Rang	3 fr.
2 ^{me} Galerie	2 fr.

BILLETS chez MM. DURAND & Cie 4, Place de la Madeleine ; et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS
A. DANDELLOT, 83, Rue d'Amsterdam. Teleph. 113-25.

Rouart, Lerolle & C^{ie}

ÉDITEURS DE MUSIQUE

18, BOULEVARD DE STRASBOURG — PARIS

Le plus grand abonnement de France

service : Maison GAVEAU, 45, rue de la Boëtie.

TOUTE LA MUSIQUE en lecture

Dépositaires exclusifs de l'édition Universelle
Edition classique, la meilleure, la plus moderne et la
moins chère.

Œuvres de Bruckner, Mahler, A. Strauss etc.

G. Mahler - 4e Symphonie 4 mains . nette 12 fr.
" part. de poche " , 8 fr.

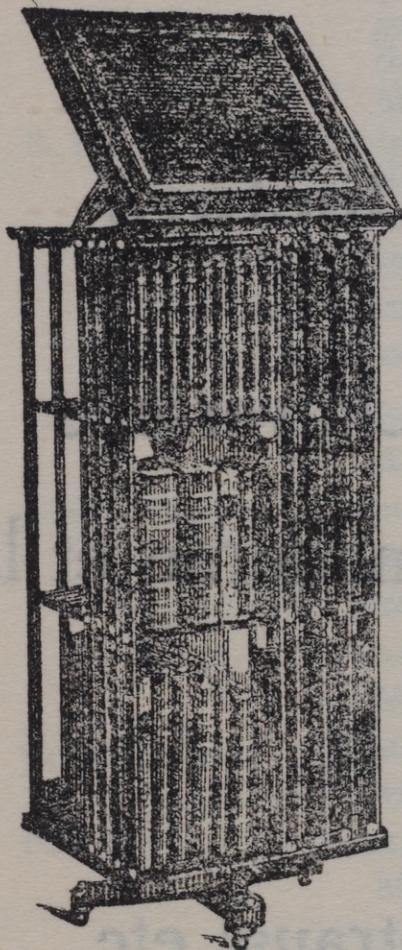
Bibliothèque Tournante Terquem

POUR LIVRES ET MUSIQUE
APPUI-LIVRES, CHEVALETS, CLASSEURS A RIDEAUX
ARTICLES DE BUREAUX RICHES ET HAUTE FANTAISIE

EM. TERQUEM

19, RUE SCRIBE

TOUT MUSICIEN



doit avoir une BIBLIOTHÈQUE TOUNNANTE TERQUEM adaptée spécialement pour la musique. Il n'est pas de CASIER A MUSIQUE plus élégant, plus pratique et meilleur marché.

TOUT MUSICIEN devrait grâce au "Terqi" relier sa musique lui-même sans perte de temps, et mieux qu'un relieur dont les volumes NE S'OUVRENT PAS.

Demandez nos catalogues et nos prospectus envoyés franco:

EM. TERQUEM

Téléphone 303-59 19, rue Scribe, PARIS Téléphone 303-59

CONCERTS ANNONCÉS

SALLES PLEYEL

Concerts du mois de Mars 1911

Grande Salle

15	M ^r Joseph Debroux (3 ^{me} séance)	9 heures
16	M ^{me} la Comtesse de Skarbek	9 heures
17	M ^{me} Georgette Guller	9 heures
18	M ^{me} Carcassonne (avec orchestre)	9 heures
19	M ^{me} J. Moutel (Elèves)	1 heure
20	M ^{me} Stella Goudeket (2 ^{me} séance)	3 heures
20	M ^{me} Mitault-Steiger	9 heures
21	M ^r Léon Perlmutter	9 heures
22	M ^{me} Adeline Bailer	9 heures
24	M ^{me} Pauline Girard	9 heures
25	M ^{me} Camille Chevillard (Elèves)	2 heures
25	La Société Nationale de Musique (5 ^{me} séance)	9 heures
26	M ^{me} Alice Sauvrezis (Elèves)	1 heure
27	Le Quatuor Capet (5 ^{me} séance)	9 heures

28	M ^{me} Wanda Landowska	9 heures
29	M ^{me} Riss-Arbeau	9 heures
30	La Société des Compositeurs de Musique (3 ^{me} séance)	9 heures
31	Le Quatuor Capet (6 ^{me} séance)	9 heures

Salle des Quatuors

16	M ^{me} Hortense Parent (Elèves)	1 heure
17	La Société de Musique Nouvelle (2 ^{me} séance)	9 heures
18	M ^{me} Henriette Gaston	9 heures
19	M ^{me} Asselin (Elèves)	1 heure
25	M ^r Henri Schikell	9 heures
26	M ^{me} Edouard Lyon (Elèves)	2 heures
29	Le Quatuor Calliat (3 ^{me} séance)	9 heures
30	M ^{me} M. Ferant (Elèves)	1 heure

SALLE ERARD

15	Mars. — Société de Musique Moderne Française	1½ heures du soir
16	— M ^{me} Landsmann (Piano)	1½ heures du soir
17	— M ^r Wittacker (Piano)	1½ heures du soir
18	— Orphelinat de l'Imprimerie Nationale (Concert de Charité)	1½ heures du soir
19	— M ^{me} Thuillier (Matinée d'élèves)	1½ heures du soir
20	— M ^{me} Stiévenard (Piano)	9 heures du soir
21	— M ^{me} Ferrère-Jullien (Piano)	9 heures du soir
22	— Société de Musique Moderne Française	9 heures du soir
24	— M ^r et M ^{me} Fleury (Piano et Flûte)	9 heures du soir
26	— M ^r Wintzweiller (Matinée d'élèves)	1½ heures du soir
27	— M ^r Lazare Lévy (Piano)	9 heures du soir
28	— M ^r Marcel Crandjany (Harpe)	9 heures du soir
29	— Société de Musique Moderne Française	9 heures du soir
30	— M ^r Montoriol-Tarrès (Piano)	9 heures du soir
31	— M ^r Rierra (Audition d'élèves)	9 heures du soir

SALLES GAVEAU

15	Mars. Salle des Concerts — Concert Leech	9 heures
16	— Repetition Publique Bach	4 heures
16	— Mission G. Smith	8½ heures
17	— Mission G. Smith	2½ heures
17	— Concert Société Bach	9 heures
18	— Mission G. Smith	2½ heures
18	— Concert Cercle Musical	9 heures
19	— Concert Lamoureux	3 heures
20	— Mission Smith	8 heures
20	— Mission Smith	2½ heures
20	— Concert Leech (avec orchestre)	9 heures
21	— Concert Sonia Darbell (avec orchestre)	9 heures
22	— Concert Villy Bansen	9 heures
24	— Société Musicale Indépendante	9 heures
25	— Concert Cercle Musical (orchestre)	9 heures
26	— Concert Lamoureux	3 heures
27	— Concert Madame Kutscherra	9 heures
29	— Concert Infante Vela Sala	9 heures
30	— Concert Desrez	9 heures
20	Mars. Salle des Quatuors — Concert U.F.P.C.	2 heures
29	— Conférence de Mgr. Bolo	4 heures
30	— Audition Résiliat	2 heures

A Travers les Revues

LA MUSIQUE DE CHAMBRE EN ALLEMAGNE. — Dans l'*Art Moderne* (8-29 janvier), résumé clair et complet, sous forme d'une conférence, par G. Siptermans.

EST-IL PERMIS DE "SIMPLIFIER" CE QU'UN COMPOSITEUR ÉCRIT ? Oui, dans certains cas, répond *La Revue Musicale de Lyon* (29 Janvier). Il s'agissait en l'espèce de la Sonate pour piano et violon de M. Witkowski. M^elle Selva, nous est-il dit, schématisa une œuvre très et peut-être trop complexe ; elle en dessina largement à grands traits les lignes essentielles en noyant dans l'ombre d'un indistinct trémolo un accompagnement qui se recommande par une recherche excessive d'écriture et par la surcharge perpétuelle de dessins compliqués et presque injouables, donnant ainsi "une leçon opportune et utile".

Cependant, *la Revue Musicale de Lyon* constate que : Cette simplification si intelligente et si légitime a surpris certains amateurs pervertis par un fâcheux byzantinisme, et l'un de ceux-ci, qui avait essayé de suivre l'exécution sur la partition, demandait sérieusement à la sortie s'il serait possible de se procurer une copie de la transcription qu'avait jouée M^elle Selva.

Faut-il croire — cela paraît être la morale de l'article — qu'on ne peut-être fidèle à l' "esprit" d'une musique qu'en sacrifiant plus ou moins la "lettre" ? Si cela est vrai combien de nos compositeurs ne seraient-ils pas de grands coupables, ou de grands maladroits ? En tous cas, prévenus, ils n'ont qu'à bien se tenir.

De même (il est curieux de remarquer comme il y a des idées, des thèses qui sont en l'air) le *Times* dans un article intitulé *De la valeur de l'Indistinct*, conclut :

"Une composition, tout comme un tableau, n'est point sur un seul plan : à l'une comme à l'autre, il faut une perspective. Et en musique, la perspective c'est que certaines parties en soient relativement inaudibles... Une exécution n'est point un inventaire de notes..."

COMPARAISONS. — Du *Times*, ce parallèle entre *Salomé* de Strauss et *Pelléas et Mélisande* :

"Il est incontestable que l'œuvre française (qu'elle soit ou non fidèle à l'esprit de Maeterlinck) montre une autorité, une certitude du traitement musical, une rectitude artistique à quoi l'œuvre allemande ne saurait prétendre. Aucun détail de la musique de Debussy ne montre l'hésitation : le plus infime effet est médité, réalisé de propos délibéré. On peut le prendre ou le laisser de côté, mais on ne saurait rien y changer sans être forcé de tout refaire depuis le commencement. Tel ou tel détail de la partition de Strauss pourrait être supprimé ou changé sans inconvénient grave. Mais, de la conception d'ensemble jusqu'au moindre détail, il y a chez M. Debussy une conscience, un bonheur de réalisation qui ont pour résultat que *Pelléas* en son genre est une œuvre d'art complète et parfaite.

LE NATIONALISME ET CHOPIN. — Dans son discours de Lemberg, M. Paderewsky ayant parlé de Chopin comme d'un pur polonais, M. A de Bertha, dans la *Vie Musicale* (Janvier) rétablit la vérité comme il y avait lieu de le faire en l'espèce, en rappelant l'origine lorraine du père de Chopin et insistant sur le fait qu'en étudiant la vie et l'œuvre du maître, il est impossible de faire abstraction de la part d'influences françaises qu'il a subies.

LE CHANT DES OISEAUX. — Sur ce sujet comme sur les intonations des cris d'animaux en général, étude fort documentée et détaillée de M. E. von Hornbostel dans notre *Bulletin mensuel International* de Février. Le problème qui y est abordé semble, dans l'état actuel des choses, intéresser plutôt les sciences naturelles que la science musicale ; mais sait-on jamais ?

MOUSSORGSKY EN RUSSIE. — Dans le 10^{me} n° de *Mouzyka* (Moscou) M. Derjanowsky, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de la première représentation de *Khovanchtchina*, proteste contre l'indifférence presque générale que l'on continue de témoigner à Moussorgsky dans sa patrie.

Les n°s 7 et 8 de cette intéressante revue contiennent des extraits de la correspondance Rimsky-Korsakow avec Stassow, qui sont très importants pour l'histoire de l'opéra *Sadko*.

SCRIABINE ET MEDTNER. — Le *Guide du Concert*, excellente publication qui donne hebdomadairement des renseignements neufs et précieux sur les divers programmes du moment, publie (n°s 20 et suivants) une étude enthousiaste de M. Alfred Swann sur ces deux compositeurs. Et cet article d'un critique anglais vient donner une nouvelle preuve des divergences qui existent, selon les pays entre amateurs de musique russe : problème qui mérirerait bien au surplus de tenter la sagacité des exégètes des "nationalismes musicaux".

DANS CINQUANTE ANS. — La *revue musicale russe* (Janvier et Février) contient, sous ce titre, un curieux article du curieux esprit qu'est le compositeur Wladimir Rébikow.

HANS VON BULOW. — Le considérable article que M. Karl Heckel, dans la *Neue Zeitschrift für Musik* (Février) consacré à cet artiste, porte comme sous-titre "La tragédie d'un musicien de l'avenir, étude psychologique" et comme épigraphe "la lame a usé le fourreau. On en comprend dès lors la tendance, et c'est avec la plus vive sympathie qu'on lira ces pages où la remarquable, vivante et forte figure de Bülow est évoquée de la manière la plus convaincante.

DON FERNANDO DE LAS INFANTAS. — Avec le numéro de Janvier de la *Revista Musical* (Bilbao) s'achève la biographie critique de ce maître espagnol peu connu du XVI^{me} siècle, que nous vaut l'érudition patiente de M. Rafael Mitjana. "Théologien véhément et hétérodoxe, tenace défenseur des traditions grégoriennes, compositeur génial et d'inspiration ardente et haute", Fernando de las Infantas se montre encore, nous dit M. Mitjana, un théoricien de mérite peu commun, dont l'ouvrage *Plura modulationum genera vulgo quae contrapuncta appellantur* (Venise, 1579) a une grande valeur en dépit de la tendance qu'on y remarque à vouloir asservir l'inspiration aux procédés scolastiques. Novateur par certains côtés, Fernando de las Infantas fut un de ceux qui provoquèrent la décadence de l'art de la polyphonie vocale.

Le prochain numéro de la S. I. M. sera en grande partie consacré à

EMMANUEL CHABRIER

Lettres inédites -- Vingt portraits inédits de Chabrier
Quadrille sur Tristan à 4 mains

L'Édition Musicale

(1) Elkin and Co. (2) Carisch et Jänichen. (3) Dotésio. (4) Robert à Béziers. (5) Demets (6) Durand. (7) Astruc. (8) Hamelle. (9) Eschig.

La musique pour piano seul nous arrive ce mois ci des quatre coins de l'Europe. L'Angleterre nous envoie une *Valse Caprice* de **Cyril Scott** (1) assez brillante mais bien vide d'idées, morceau à succès pour les auditoires bourgeois. L'Italie, un grand poème Musical, *Dafnie Cloe* (2), de **Ricci Signorini**, réduit au piano par l'auteur. Ici une remarque s'impose ; le propre d'une réduction pour piano est, d'habitude, de pouvoir être jouée normalement et non pas de commencer à trois mains, de continuer à 4, le tout de façon inexcutable, avec adjonctions soudaines de harpes, clarinettes, etc. Et puis, sans être possédé de la manie des analogies, on pourra trouver que certain solo, confié dans la partition originale au Cor anglais, rappelle un peu trop le Troisième Acte de Tristan : certaines coïncidences frisent de près le démarquage.

M. de Bertha, un des derniers représentants de la pure école romantique nous envoie un beau *Nocturne* où l'on reconnaît bien le compatriote de Liszt. Notre ami **Henri Collet** se taille un succès à Madrid, avec son poème symphonique pour piano, *El Escorial*, (3) œuvre de solide structure et de qualités toutes françaises : sachons gré à M. Collet d'avoir évité ce style pseudo espagnol qui commence à devenir fastidieux.

Une original petite Suite, les *Bucoliques*, (4) d'**Edouard Perrin**, nous vient de Montpellier ; nous goûtons surtout son second morceau, Vendémiaire terminé si allégrement par une amusante fantaisie sur un air populaire ; si son troisième morceau, Clair de lune, est un peu nuageux, ce qui est du reste légitime, le quatrième, Temple dans le bosquet, redevient en revanche, d'un tour aisément imprévu et charmant.

J'avoue que le dernier morceau de **M. Samazeuilh**, *Naïades au soir* (6) avec ses harmonies à la fois doucâtres et grinçantes, a commencé par éveiller chez moi l'idée de certaines sucreries acidulées, presque corrosives. Ayant eu la bonne fortune d'entendre M. Samazeuilh exécuter lui-même ces six pages hérissées d'accidents et de difficultés ; il m'a fallu faire amende honorable : nous sommes rarement indulgents pour les morceaux qui sont trop au-dessus de nos moyens.

Le contraire peut-être vrai aussi ; et peut-être est-ce pour cela que j'ai pris autant de plaisir à une *Petite Suite* de **Roger Ducasse** (6) une toute petite Suite, presqu'enfantine, mais moderne à souhait, et d'une distinction exquise : M. Ducasse sait être simple avec une prodigieuse habileté.

Passons aux Transcriptions : une *Toccata* d'après le final du 5^{me} Concerto de **St. Saens** (6), réduite pour deux pianos à 4 mains par Edouard Risler, puis une *Etude en tierces majeures chromatiques* (6), de **St. Saens** aussi, réduite de même. L'opportunité de ce travail me paraît au moins douteuse : ces tierces perdront tout caractère à être jouées par deux mains différentes ; et de plus, une étude est une étude, et gagne bien rarement à être transformée en un facile morceau de salon.

L'*Impromptu* de **M. Desrez** (5) ne manque pas d'envolée, mais je sais où il a pris des ailes ; il les a empruntées à l'oiseau de Siegfried et aussi à celui de M. Henselt.

M. Desrez se montre wagnérien convaincu avec ses deux mélodies : *A l'épreuve* (7), pour baryton, et *Hélas tout travaille* (7). Il faut être bien puissamment inspiré, pour soutenir,

avec un si gros développement d'effets et de moyens, une tension dramatique aussi continue sur des paroles de Victor Hugo par dessus le marché.

La musique de chant est souvent favorable à ceux qui, ne se sentant pas de grandes ambitions ont la prudence de rester dans une opportune demi teinte. Ainsi rendons hommage, à **M. Cyril Scott**, qui vient d'écrire *The trysting tree* (1), et *The Valley of Silence* (1), il a quelquefois fait pire. **M. Swan Hennessy**, très heureusement inspiré par des vers de Hérédia écrit une jolie *Epiphanie* (8), pour voix moyennes, mais malmené un peu Leconte de l'Isle dans *Annie* (5), Chanson Ecossaise, où la mélodie et les paroles ont quelque peine à s'accorder. Du même auteur, le *Revenant* (8), et *Là-bas* (8), tous deux pour Baryton.

M. Rhené Baton nous donne un volume de *Chansons douces* (6) pour les voix moyennes. Peut-être avons-nous vu déjà un peu trop de ces Lieder français d'expressivité toute intérieure et de tendresse toute contenue ; peut-être la musique glisse-t-elle par cette voie facile, à un alanguissement regrettable ? Toutefois, ce recueil discret est bien une des meilleures du genre.

Avec le *Printemps* (7), poème musical pour piano et violon, nous retrouverons **M. Desrez**, toujours ami des grands effets et pleine d'une ardeur fervente que j'admire. Après cela, la *La Petite Pièce* pour Clarinette (6) de **Debussy** nous paraîtra presque facile : ajoutons qu'elle existe pour violon et piano comme pour piano à deux mains, et qu'elle reste en toutes situations, délicieusement aérienne.

La *Sonate* pour violoncelle du **Léo Sachs** (9), n'est peut-être pas fort originale d'idées mais elle a de la grâce, de l'élégance et parfois même un lyrisme tout à fait sympathique. J'avoue prendre plus de plaisir à ces morceaux d'écriture nette et aisée qu'à beaucoup d'œuvres rébarbatives où l'idée se voile d'inextricables complications.

Signalons la partition piano et chant de l'**Heure Espagnole** de Maurice Ravel (6). M. Durand nous fait moins attendre que M. Carré : soyons en très reconnaissants.

V. P.



Les Musiciens Belges

M. SCHLEISINGER

Tout récemment encore, j'écrivais : "Les musiciens doivent soutenir, pour s'imposer à l'attention, une lutte en quelque sorte matérielle, physique, autant, peut-être, qu'intellectuelle." Or, les artistes, généralement, ne naissent point dans l'opulence. D'autre part, requis par une vocation impérieuse, ils ne possèdent que bien rarement le sens pratique, l'esprit d'organisation, la volonté persévérente indispensables pour triompher dans le "Struggle for live". Capables de tous les efforts, de toutes les audaces, par crises fougueuses, ils sont aussi fort vite désemparés, et ils traversent des périodes de lassitude sans réaction. Ces grands enfants du Rêve ont vraiment besoin d'être soutenus, en ce qui concerne, spécialement, le combat social. Constatations faciles, dira-t-on ! — Certes ! — Elles nous serviront à présenter ici l'un de ces hommes qui semblent désignés pour l'apostolat du mécénisme. Et tout d'abord, que personne ne s'y trompe : nous ne sommes pas de ceux qui s'agenouillent devant l'Or-tout-Puissant. Nous n'estimons pas nos semblables au poids de leurs rentes, mais à la vigueur, au sens élevé de l'action qu'ils accomplissent. Dans notre société anarchique, où se heurtent toutes les forces ennemis, il est certain que la répartition des moyens de vivre n'est pas en proportion de la valeur de chacun, et il apparaît profondément injuste par exemple, que les génies meurent de faim quand les impuissants sont repus. Mais outre que la capacité de sentir et la possession du monde, en vérité, n'appartiennent qu'aux Créateurs, nous songeons que c'est là décret mystérieux du destin. Or donc, en attendant, que s'instaure — peut-être — une république athénienne un peu durable où la dîme serait aux artistes, l'oligarchie possédante de notre temps se décharge du souci d'entretenir les "producteurs" de Beauté sur une élite, banquière de ce crédit sacré. Celle-ci établit une apparence d'équilibre : incontestablement son rôle est bon, et ces banquiers là méritent le respect.

M. Myrtile Schleisinger, comme le disait excellement *Pourquoi Pas*, feuille humoristique belge, compte parmi les quelque vingt personnes dont la curiosité et le goût ont assuré à Bruxelles une réputation universelle au point de vue musical. Dans notre haute bourgeoisie satisfaite et pratique, terriblement pratique, il est un de ceux — trop rares — qui ont eu le courage de lutter contre le "*snobisme de la platitude*," un de ceux qui se sont aperçus qu'il ne suffisait pas de gagner beaucoup d'argent pour être un bon citoyen. — Les dilettantes, les professionnels savent ce qu'on lui doit ; la musique belge peut lui vouer reconnaissance.

Depuis son entrée le 11 novembre 1871 au *Cercle Artistique* qui est resté le foyer d'art par excellence, en Belgique, nombreuses lui furent les occasions de témoigner à nos compositeurs son dévouement. Peu à peu, il est arrivé à occuper au Cercle une situation prépondérante. Élu membre de la commission en 1891, il fut économe de 1894 à 1897, secrétaire de 1897 à 1906, et vice-président, depuis lors ; on peut dire qu'il est l'*âme* de la Société. C'est lui qui, grâce à un esprit éminemment conciliateur, y tranche les conflits, c'est lui surtout qui s'y occupe de la musique. Il est l'organisateur discret dont on n'aperçoit pas l'action mais, sans qui rien ne marche." En dehors du *Cercle Artistique*, M. Schleisinger a fondé, avec Isaye, Guidé, Kufferath les célèbres *concerts Isaye* dont il fut, et est encore le Président très écouté. Il s'est aussi beaucoup intéressé à la *Monnaie*. A ce propos qu'il nous soit permis de conter une anecdote très amusante, d'autant plus qu'inédite et peu connue. Lorsqu'il s'agit de



SCHLEISINGER

de remplacer Calabresis, M. Schleisinger fut amené à s'occuper de la candidature des actuels directeurs. M. Kufferath vint en effet lui rendre visite, porteur d'une lettre dont le signataire, Emile Mottl, s'engageait à prendre la direction de l'orchestre de notre théâtre national, si Kufferath et Guidé étaient nommés. Une telle promesse, l'attrait exceptionnel, l'immense avantage qu'il y trouva pour Bruxelles décidèrent le mécène enthousiaste. Il se mit en campagne : Kufferath et Guidé furent nommés. Mais quelques jours après, *Mottl* adressait à M. Schleisinger une missive éplorée ; le bâton de capellmeister de l'opéra de Vienne, idéal de son existence entière, était devenu vacant ; il suppliait qu'on lui rendît sa parole... Elle lui fut rendue, immédiatement. M. Sylvain Dupuis prit la baguette, et Mottl hélas, ne fut point nommé à Vienne. On cite nombre d'autres historiettes qui tendent à prouver, quoiqu'il n'en veuille convenir, l'influence primordiale exercée par M. Schleisinger sur le mouvement artistique du pays. Les années n'ont d'ailleurs pas ralenti l'activité d'une déjà longue carrière : actuellement encore, il œuvre pour doter la capitale belge d'une *salle des fêtes* digne d'elle. Cette entreprise plus qu'aux trois quarts réalisée, a rencontré certaines difficultés d'ordre pré-cuniaire, qui purent décourager les promoteurs. "Mais, s'écriait devant nous M. Schleisinger, ce serait donc la première fois de ma vie que je n'arriverais pas ; dussé-je lutter seul, je lutterai, et je triompherai". Saluons l'énergie calme de ces paroles, nous savons ce que peut la force patiente et tranquillement assurée qui les inspire.

* * *

Comme on le voit, cet homme d'action fervent, passionné de musique, épris de littérature, ce collectionneur d'œuvres d'art, ne s'est pas contenté de jouir des subtils plaisir esthétiques. Il a voulu, sincèrement, que les fidèles fussent nombreux, à cette sainte communion. Dans l'ombre où il affectionna toujours de se tenir, il a semé, très simplement, beaucoup de bien. Les musiciens lui sauront gré d'avoir servi leur cause, avec désintéressement, vaillance, et d'avoir su tenir une haute mission. — Il nous plaît de le dire ici, lui réservant une place d'honneur : celle des ouvriers du Beau.

RENÉ LYR.



Théâtres et Concerts

HÉLIOGABALE, tragédie de Sicard, musique de Déodat de Séverac, exécutée aux Concerts Hasselmans le 18 février.

M. de Séverac appartient à ce groupe de jeunes qui a renouvelé la musique française en plaçant très haut son idéal. Sa volonté, peut-être plus encore que son art, nous séduit dès l'abord. Il y a là une force vive et fraîche qui s'épand en toute sincérité, une vigueur parfois rustique, enfin une maîtrise de musicien conscient de soi. Héliogabale offre à ce tempérament le contraste attendu de l'orgie romaine et de la piété chrétienne. Tout cela prête à de beaux effets. Mais il m'a semblé que beaucoup d'entre nous attendaient, au cours de cette audition, (si vaillement conduite par M. Hasselmans) l'effort d'une personnalité qui doit s'affirmer. Et pour tout dire l'esthétique de M. de Séverac m'a paru un peu indécise. Elle se rapproche dans cette œuvre de l'éclectisme cher à M. Saint-Saëns, et qui eut sa raison d'être au moment où il fallait sauver la musique française de son anémie à tout prix et par n'importe quels moyens. Que voyons-nous en effet du côté payen ? Des décosations musicales d'opéra, qui ne se précisent que pour nous rappeler (d'exquise façon du reste) les environs de Barcelone ; de la musique agreste, fraîche et saine, pour exprimer ce qu'il y eut de plus faisandé dans la dépravation ? Et du côté chrétien ! Un alleluia mis à part, il reste la grandiloquence des invocations, la piété facile des cantiques, la marche sage et bien réglée des chorals. Mais je ne sens pas le frisson mystique qui secoua et fit éclater le vieux monde romain. Une fois de plus je me suis rendu compte de la presque impossibilité qu'il y a pour un de nos contemporains à prier en musique, sinon à l'Eglise du moins pour l'Eglise. Nous sommes modernistes, quoique que nous fassions, lorsqu'il s'agit de sentiment et non plus d'autorité. Ici, malgré les efforts de l'auteur le payen et le chrétien se fondent en un même style large, sobre, moyen. Et M. de Séverac a trop bonne santé pour se montrer vicieux avec Héliogabale ou mystique avec Claudien. Sa partition française, tempérée comme notre pays, se tient à mi-chemin entre le soleil brûlant qui affole les prêtres asiatiques et l'ombre froide des catacombes, où tremblent les disciples de Jésus.



M. HASSELMANS

J. E.

LE MARCHAND DE SABLE, *conte lyrique en un acte de G.-J. Aubry, musique de A. Roussel*, exécuté chez M. et Madame Pollet, le 18 février.

Peu de supplices sont comparables à celui d'entendre de la musique dans le monde : bien que les programmes soient généralement composés avec un mauvais goût très sûr il faut simuler une hypocrite béatitude et feindre d'y prendre un plaisir extrême, de l'embrasure de porte où l'on vous a parqué.

D'aimables hôtes, d'accointance avec quelque chanteur, j'imagine, accomplirent pourtant le prodige de métamorphoser cette ennuyeuse corvée en le plus délicat des plaisirs. Rien ne manquait à la fête ni la propice élégance du cadre, ni la mansuétude de l'éclairage discrètement répartie, ni l'auditoire vraiment unique comptant tout ce que Paris et... l'Espagne renferment de notabilités musicales ou simplement touchant à la musique. La reprise de Pelléas qui avait lieu le même soir dut certainement se ressentir de cette concurrence.

Les œuvres exécutées choisies de la plus heureuse façon, appartenaient toutes à l'Ecole française contemporaine. Plusieurs étaient en cette occasion pour la première fois présentés au public : de M. P. Le Flem, deux gracieuses pièces pour harpe chromatique "Clair de lune sous bois" et "Danse désuète" confiées aux doigts agiles de M^{le} Dalliès et de M. Gustave Samazeuilh les "Naïades au soir," pour piano, ondoyantes et souples à souhait.

Mais le principal attrait de la soirée résidait dans la première représentation à Paris du "Marchand de sable qui passe," conte en un acte dont le cercle de l'Art moderne au Havre avait déjà eu la primeur. Pour accompagner les vers ailés de M. J. G. Aubry et en compléter la signification, M. Albert Roussel a composé une musique de scène volontairement lointaine et voilée mais d'un si tendre accent et toute parfumée de senteurs sylvestres.

Nous ne saurions donc témoigner trop de gré aux accueillants mécènes qui ménagèrent à notre gourmandise ce savoureux festin et ne leur demanderons plus qu'une chose, c'est de recommencer souvent.

RENÉ CHALUPT.

La *Nuit de Noël*, première partie de l'*Oratorio Christus, de Liszt*, que le Conservatoire a donnée le 12 février n'a eu qu'un accueil respectueux. A la fois scolaire et romantique, cette œuvre d'un génie inégal mais enfin incontesté, déroute au premier abord, il faut l'avouer. Ces variations singulières de motifs liturgiques, ce plain chant modernisé, rythmé et orchestré, ce *Stabat mater speciosa*, par exemple, adaptation de l'autre *Stabat*, tout cela surprend. Mais ensuite on en saisit le sens profondément mystique et on admire. Et quelle orchestration ingénieuse et variée ! Il ne faut pas demander aux abonnés un effort, une curiosité et une recherche ; cela les fatigue. L'oreiller bien doux des symphonies classiques est nécessaire à leur bonheur.

Ils aiment aussi les virtuoses et, ce jour là, ils ont applaudi M. André Hekking dans le *Concerto de Violoncelle* de M. Saint Saëns, très justement d'ailleurs car il l'a joué de merveilleuse façon et l'œuvre est vraiment le type du concerto moderne. La *Symphonie en sol mineur* de Mozart fut mollement dirigée, disons le sans ambages. L'ouverture tourbillonnante de la *Fiancée vendue*, fut seule capable de réveiller l'orchestre et son chef.

Le Concert du 26, avec la *Symphonie en la de Beethoven, Antar et l'ouverture du Carnaval romain*, ne pouvait être languissant. On ne peut dormir en jouant cette musique là. Aussi l'exécution en fut-elle parfaite. La *Cantate "pour tous les temps"*, une des plus anciennement jouées à Paris, était reprise. Bien exécutée aussi par l'orchestre, assez bien par les chœurs et les solistes, il y manquait la foi et la sentimentalité que veulent les Cantates de Bach.

M. Chevillard a employé deux concerts presque uniquement avec la première scène du deuxième acte de *Tristan*. Mlle *Borgo*, qui vient de chanter *Isolde* en Allemagne, est vibrante et dramatique. M. *Tanzler* et Mlle *Berk* auraient formé avec elle une interprétation absolument satisfaisante. Mais comment les voix peuvent-elles lutter contre un orchestre de concert, placé à l'inverse de la volonté de Wagner ?

Un *Poème Pastoral* de M. *Gaubert*, le distingué flûtiste, a plu par son charme et par l'absence de toute excentricité sonore ou rythmique ; un *Concerto pour violon* de M. *d'Ambrosio* eut pour principal mérite de faire valoir la virtuosité de M. *Geloso* ; la *Chanson triste* de M. *Duparc* a encore gagné à la délicate orchestration qu'il vient d'y ajouter et sa nouvelle œuvre symphonique, *Aux Etoiles*, est d'une poésie discrète et intime, comme ce qu'écrivit ce trop peu prodigue artiste. Voilà pour les nouveautés. Quant aux solistes, le triomphe excessif de M. *Sauer* dans le *Concerto de Schumann*, alors qu'on applaudissait à peine des œuvres de tout premier ordre, fut déconcertant. Pour le public l'interprétation — et celle-là n'est ni sans défauts ni sans sécheresse — est tout et l'œuvre ne compte guère. La *Symphonie Rhénane* et l'*Ouverture d'Hermann et Dorothée* furent écoutées avec intérêt, rien de plus. Au Concert précédent, Mlle *Weingartner* dans un *concerto de piano de Bach* et Mme *Trampaczynska* dans des *lieder de Saint Saëns et de Lalo* eurent des applaudissements mérités.

L'orchestre du *Chatelet* a fait place à la féerie le Dimanche gras et profité de cette trêve pour répéter la Messe en ré, œuvre plutôt ardue pour les choeurs. En février il nous donna deux nouveautés de haut goût : la *rhapsodie espagnole*, pour piano, d'*Albeniz*, orchestrée par M. *Enesco* avec toute la verve et le mordant qu'y eut apportés l'auteur, bien jouée au piano par M. *Ribo*, puis surtout une *suite de piano de Moussorgski*, *Tableaux d'une Exposition*, orchestrée aussi avec un rare bonheur par M. *Touchmalow*. Cette œuvre qui déplace et élargit le domaine traditionnel de la musique, m'a paru avoir peu de prise sur le public. Et pourquoi ? Y a-t-il là une confusion des arts ? Et en quoi cette soi-disant confusion choquerait-elle ? Moussorgski, pour lequel toute sensation se traduisait en musique, a voulu nous donner l'impression qui lui causèrent des peintures. Y arrive-t-il ? Oui, à mon sens, et bien mieux encore que les grandes fugues d'orgue ne donnent une impression architecturale.

Nouveau triomphe de M. *Sauer*, dans le *Concerto de Schumann* ; triomphe plus justifié encore de M. *Boucherit* dans le *Concerto de violon de Mozart*. Le mois fut bon pour les solistes.

M. *Hasselmans*, jeune entre les jeunes, a la louable ambition de varier ses programmes. La symphonie "Le nouveau Monde" de Dvorak était presque une nouveauté, n'ayant été jouée qu'une fois par M. Chevillard.

Le *Variations symphoniques de Boellmann* (M. *Salmon*), un joli mais mince *Prélude d'un ballet*, de M. *Ducasse*, les *Trois Sorcières*, de M. *Leo Sachs*, à l'orchestration très personnelle, un *Cortège un peu cuivré*, de M. *Tournier*, voilà à peu près le concert du 4 février.

Le jeudi 16, en matinée, M. *Le Borne* a inauguré encore un Concert symphonique, dont nous ne pouvons rien dire, n'y ayant pas été conviés. M. *Le Borne* est plus qualifié que personne pour devenir un Capelmeister éminent, mais sa tentative n'est-elle pas imprudente ?

M. *Sechiari* nous a gâtés par une première audition de Debussy ; trois Ballades de Villon, fort bien chantées par M. *Clark* et dirigées par l'auteur ; il nous a montré aussi l'excellence de ses premiers violons en leur faisant exécuter le Moto Perpetuo de Paganini ; et je vous assure qu'ils se sont acquittés d'une tâche aussi lourde de très brillante façon.

Aux *concerts historiques de l'Opéra Comique*, on arrive au XIX^e siècle italien, français et allemand, et les artistes se sentent un peu plus à l'aise. Les *lieder de Haydn* ont bien quelques rides, *Nicolo* a vieilli et quelques autres aussi, mais on a plaisir à entendre Mlle *Charbonnel* dans du *Méhul* et du *Mozart*, Mlle *Martyl*, dans du *Boieldieu*, Mlle *Vauchelet*, dans des airs à

vocalises, M. *Tirmont* dans *Adelaïde*, de Beethoven, Mlle *Hatto* dans "A la bien aimée absente", et M. *Expert* dans sa trop brève conférence.

Voici toute une série d'œuvres nouvelles aux trois ou quatre sociétés qui accueillent les jeunes, sans préjudice de quelques arrivés. A la *Société Nationale* deux séances, une bonne, une excellente. Le premier soir, un quatuor avec piano intéressant et assez personnel de M. *Marcel Labey*, des *pièces du piano*, de M. *Gabriel Dupont*, quelque peu prétentieuses et bruyantes, une *légende*, très romantique, pour violon, de M. *Ermend Bonal*, des mélodies de MM. *Francis James* et *Bertelin*. L'autre programme fut tout à la gloire de *Chabrier*, de M. *Albéric Magnard* et de Mlle *Selva* qui ne quitta pas le piano.

La *Sulamite*, de *Chabrier*, (Mme *Raunay* et les chœurs féminins de la *Cécilia*) n'a pas vieilli ; ses pièces de piano, "Sous Bois" et "Scherzo Valse" jouées par Mlle *Selva* sont toujours exquises. Mais arrivons au grand succès de M. *Magnard*, dans son *Quintette pour instruments à vent et piano*, sa nouvelle *sonate de violoncelle* (M. *Pollain*) et les *trois mélodies* qu'a chantées Mme *Raunay*, exceptionnellement en voix. Musique claire, ne sentant pas l'effort, exprimant des pensées modernes dans une forme classique, supérieure à tant d'œuvres minces d'idées et pénibles de réalisation. On acclama l'auteur dont on n'aperçut que le dos, comme il fuyait devant les applaudissements. M. *Magnard* a tout pour lui, même la modestie.

Deux concerts aussi à la *Société musicale indépendante*. Une *Sonate de Violoncelle*, de M. *Casella*, intéressante, mais œuvre de jeunesse ; des *Improvisations sur Londres*, pour piano, de M. *Grovlez*, nous ont laissé assez bon souvenir ; des *mélodies russes* de MM. *Stravinski* et *Rachmaninoff* ont du caractère ; un trio de M. *A. Doyen* en a peu ; des lieder suédois de M. *Jarnefelt* sont trop embrumés. Ajoutons à cela les quatuor de MM. *Debussy* et *Fauré* (ne trouvez vous pas qu'à entendre souvent celui de *Debussy*, il y a un certain... déchet) et de fort agréables *Variations à danser*, pour piano, de M. *Leon Moreau*, originales et bien écrites.

La *Société des Compositeurs de musique* entre une *sonate de violon* de M. *Grovlez*, mélodique et distinguée mais un peu longuette, et un *Quintette avec piano* de M. *Celler*, clair, pas ennuyeux et d'heureuse augure — a fait entendre une *suite pour piano* de M. *Albert Roussel*, assez cherchée, mais intéressante (Mlle *Selva*), une *chanson du temps passé* de M. *Falkenberg* pour deux voix (Mlle *Ciampi*, belle voix, bien égale et bien timbrée, M. *Georges Petit*, baryton agréable) très applaudie ainsi que deux mélodies du même ; enfin deux mélodies de M. *Bonnal*, dont la seconde a de l'allure.

Des deux *Concerts de l'Édition Mutuelle* nous n'avons entendu que le premier, peu marquant en somme, malgré des pièces de chant de piano de M. *de Severac* et de M. *Le Flem*, une *petite suite enfantine* agréable, de M. *Orban* et surtout le *Quintette de M. Turina*, joué heureusement en fin de séance.

M. *Raugel* a tant de foi et dirige l'orchestre et les chœurs de la *Société Hændel* avec un bonheur si triomphant qu'on n'ose lui faire des critiques. D'ailleurs son concert du 7 février était intéressant avec deux concertos (un pour cordes, l'autre pour orgue), un air de *Josué*, bien chanté par une basse dont le nom ne figurait pas au programme, et un de *Samson* (Mme *Delly Friedland*). Après cela, deux belles pages de *Schütz*.

Nous avons parlé des soirées du jeudi à l'*Ecole des hautes Etudes sociales* où M. *Expert* a donné une idée très suffisante de la musique dramatique en France et en Italie aux XVII^e et XVIII^e siècles. La séance sur *Rameau* fut très caractéristique du grand maître français. Celles sur *Gluck* nous fit connaître des œuvres peu jouées en France. Et maintenant ce sera six concerts de musique française contemporaine (MM. *Massenet*, *Saint Saëns*, *Dubois*, d'*Indy*, *Widor* et *Debussy*).

Schumann et Franck ont fourni deux heures de bonne musique à l'*Union des femmes professeurs et compositeurs*. Mme Roger Miclos, dans les *Etudes symphoniques* et les *Scènes d'Enfants* fut, comme toujours, une grande artiste. Mlle Astruc joua agréablement le Chant du soir pour violon. Bonne exécution du *Quintette de Franck* (Mme Chailley-Richez et le Quatuor féminin du Perray).

Que dire des deux soirées du *Quatuor Rosé à la Philharmonique*? On ne peut rêver une exécution plus parfaite. C'est "le Quatuor", il n'y en a pas de meilleur, toute épithète est inutile. Et quels programmes! des quatuors de Mozart (ré min.) de Beethoven (l'op. 131) et de Haydn, puis, avec M. Wurmser au piano, un Quintette de Brahms, un de Mozart et un de Dvorak. Il fallut le beau talent de M. Cortot et la voix de Mme Elena Gerhardt pour soutenir l'intérêt à la séance qui suivit.

La *Schola*, sous la direction intelligente de M. Marcel Cabey, — M. d'Indy nous reviendra bientôt, espérons le — a donné l'*Orphée et Eurydice*, de Gluck, dans sa version primitive, c'est-à-dire sans les additions singulières qu'on y fit et avec le rôle d'Orphée chanté par un ténor, Bon ensemble (M. Plamondon, Mmes Jeanne Lacoste et Lucien Fontaine).

Le troisième concert tchèque du *Quatuor Lejeune* comprenait des quatuors de Foerster et de Novak. Nous voici dans les œuvres contemporaines, la première assez classique de forme, avec un adagio agréable, la seconde un peu disparate mais intéressante. M. Lazare Lévy joua une suite *Slovaque*, de Novak, amusante de rythme dans les deux premiers morceaux, gracieuse de mélodie au troisième, de jolies *Impressions* de Fibisch et, du même, des *souvenirs de Bohême* rappelant Liszt et Chopin. Le chant eut moins d'intérêt. Le *Pax Quatuor* nous voilà un *Trio* de P. Paray dont nous lui savons gré.

Au profit de sa colonie de vacances, la *Manécanterie* donna un concert salle Gaveau. Assistance peu nombreuse. Il faut cependant encourager cette œuvre vraiment touchante et qui servira de modèle aux maîtrises de Paris, maintenant que les églises semblent vouloir renoncer à la musique de théâtre.

Le *Quartette vocal de Paris* devrait lui aussi être imité. Il est vrai qu'il est plus facile de grouper tant bien que mal des instruments à cordes que de réunir quatre artistes chantant juste et intelligemment à Capella. Nous n'avons presque rien de ce genre à Paris. Le Quartette vocal a des voix excellentes et d'une remarquable sûreté (Mlle Bonnard, Mme Chadeigne, M. Paulet et M. de Laromiginaire). Il donne des œuvres allant de Jannequin à M. Florent Schmitt (agrables chansons, accompagnées au piano à quatre mains) et — peut-on mieux corser un programme? — M. Ricardo Ciñes joua une dizaine de ces pièces modernes où il triomphe.

Le *Quatuor Godebski* fit entendre à la Salle Gaveau le quatuor de M. Ravel, bien mis en valeur, surtout l'andante, et un trio de Haydn; l'ardent *trio des frères Kellert* y donna un copieux et varié concert le 1^r février; le *Quatuor féminin Rimé Saintel*, y joua le lendemain un quatuor de Mozart et le premier de Schumann. C'est un ensemble fin et homogène.

Avant d'affronter la terrible légion des pianistes, écrasants ce mois-ci, mentionnons les deux *Concerts Cortot Thibaut*. Là encore, pas d'épithètes. Sauf quelque affectation dans le style, M. Thibaut est hors de pair et lorsque M. Cortot est bon — ce qui est presque toujours — il est idéalement bon. M. Debroux s'adresse avec ses œuvres anciennes du violon à un public plus restreint. Mais de quel intérêt fut sa séance du 15 février! Du reste la musique moderne y tenait une large place. Les danses populaires grecques qu'ont recueillies MM. Fernol et Maurice Emmanuel, ont beaucoup de couleur et de variété. On fut charmé des huit pièces de Max Bruch, pour Clarinette et piano. Ce sont de charmantes petites pages d'une distinction et d'une sonorité exquises et elles furent jouées par MM. Mimart et Eugène Wagner. Quoi de plus?

Nous ne pouvons parler que par où dire du succès qu'eut le concert de Mme *Georges Marty*. Des artistes comme MM. *Cazeneuve*, *Ciñes* et *Gaubert*, des compositeurs comme MM. *Pierné* et *Hue* lui apporteront le concours de leur talent et leur sympathie. Espérons entendre bientôt la voix si bien stylée de Mme *Marty*.

M. *Risler* a annoncé deux concerts, le premier (qui a eu lieu) avec le concours de M. *Diemer*, le second avec lui de M. *Fauré*. Ce sont des fêtes pour qui aime et comprend la musique. M. *Risler* y joua sa merveilleuse transcription du *Til Eulenspiegel* de R. *Strauss*. Il faut renoncer à dépeindre le délire du public aux deux *Concerts Sauer*, salle *Erard*: acclamations, rappels, fleurs, trois ou quatre morceaux joués "en bis". On se serait cru à Madrid ou à Buenos-Ayres. M. *Harold Bauer* qui a, lui aussi, un beau talent, mais plus discret, a été fêté le 22 février. M. *Maurice Dumesnil*, et M. *Jean Batalla*, deux gloires de la jeune école française de piano, ont donné d'excellentes séances. M. *Dumesnil* a été remarquable dans des sonates de *Beethoven*. Un groupe d'élèves de M. *Philipp*, Mmes *Fourgeaud*, *Deroche*, *Guismar Novaes*, Mlles *Boynet*, *Lewinsohn* et *Gullor*, a célébré *Mozart* dans ses œuvres de piano peu connues, comme le *Concerto à trois pianos*. Ce fut un régal artistique. Mme *Deroche* donna, avec le concours de M. *Philipp*, un récital intéressant Salle *Pleyel*.

Intéressante aussi l'audition des élèves de Mlle *Kobl*.

Ais-je encore la place de signaler l'initiative si précieuse qui s'appelle le *Concert Chaigneau*, et qui peut consacrer à l'audition d'œuvre par concours ou difficiles à mettre sur pied, des forces artistiques de premières ordres? La première séance, consacrée à *Bach*, a été triomphante. S. I. M. apprécie tout particulièrement cette fondation originale et courageuse.

Signalons encore l'*heure de musique* donnée par les *artistes aveugles de l'Association Lalentin Haüy*; on y joua la belle Sonate pour piano et violon de *Henri de Saussine*.

Nous voici réduits à mentionner à la hâte toute une série d'artistes louables, quelques-uns remarquables, qui se sont fait entendre en ce mois surabondant. Et nous ne parlons que de ceux que nous entendîmes! Mlle *Gaida*, Mmes *Marie Morel* et *Yvonne Péan*, Mme *Betille*, Mme *Pobéguin*, Mlle *Aussenac*, Mlle *Magny*. Il faudrait donner quelques lignes à M. *Szanto*, brillant interprète de *Liszt* et de *Beethoven*, à M. *de Radwan*, si remarquable dans les œuvres de *Chopin* qu'il joua sobrement et en mesure, ce qui n'est pas ordinaire et à Mlle *de Laulerie*, pianiste au charme très féminin qui eut foule dans l'élégante salle de l'hôtel des Modes.

Il nous faut encore rappeler la *Société Artistique de l'Ouest* où l'on entendit des œuvres charmantes de Mmes *Mel Bonis* et *Sauvrezis* et Mlle *Laskine*, harpiste excellente, un concert de musique pour deux harpes fort intéressant, donné par Mlle *Emma Marguerite* et M. *Bertheaume*, de la *Schola*, un concert du *Lied Moderne* (Mme *Marteau de Milleville*) où figurèrent des œuvres de M. *Théodore Dubois*, de M. *Esclavy*, de M. *Marcel Bernheim* et de Mlle *Bourdeney*; enfin une très artistique matinée, au Palais de la Mode, où, à côté de Mmes *Heglon* et *Marguerite Carré*, on applaudit le beau soprano de Mlle *M. Rosario* dans des œuvres de M. *Marsick*, une jolie pantomime, *Histoire de Pierrot*, de M. *Egon Stuart Wilfort*, à la salle des fêtes du Journal. Enfin, et terminons par là, une première audition d'un très remarquable *Trio* pour piano et cordre de M. *Théodore Dubois*.

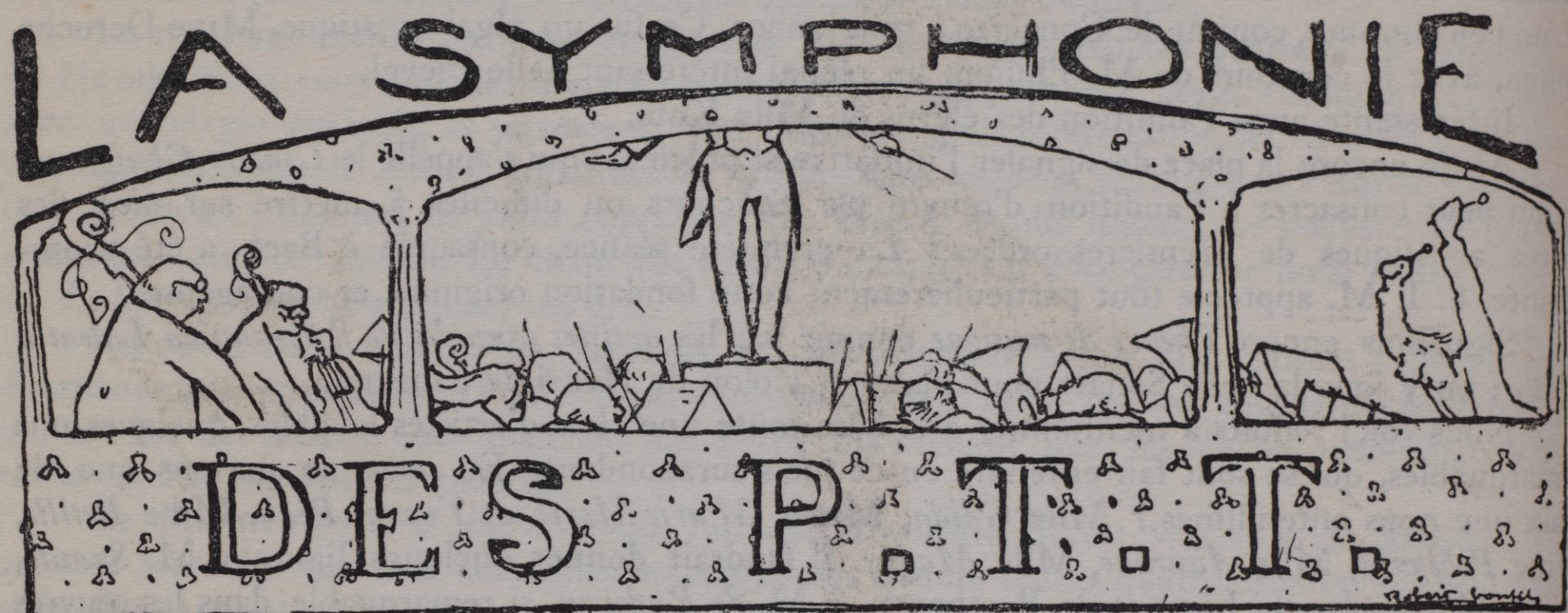
F. GUÉRILLOT.

Nous apprenons avec plaisir la nomination de M. **Félix Raugel**, l'un des directeurs de la Société *Händel* comme maître de chapelle de l'église *St-Eustache* et nous lui adressons nos très sincères félicitations.

* * *

Pendant la durée du Salon de la Libre Esthétique, qui sera inauguré du 15 au 20 mars, des auditions de musique nouvelle seront données tous les mardis avec le concours de Mmes Demest et Marie-Anne Weber, Mlles Marguerite Rollet et Blanche Selva, MM. E. Bosquet, E. Chaumont, L. Van Hout, M. Dambois, le Quatuor Zimmer, les compositeurs Marcel Labey, J. Jongen, Poldowski, etc. Parmi les œuvres qui seront présentées au public, citon un quintette de M. Léon Delcroix, une sonate pour piano et violon de M. Uribe, un *Epithalame* pour trois violons de M. Jongen, un quatuor de M. Marcel Labey, un quintette de M. Florent Schmidt, une Suite pour piano de M. Albert Roussel, des pièces vocales de MM. Debussy, V. Buffin, P. Coindreau, V. Vreuls, Poldowski, etc.

Les titulaires de cartes permanentes du Salon auront libre accès aux concerts.



Depuis quelque temps les employés des P. T. T. se sont révélés plutôt bruyamment à l'attention de l'opinion publique. Pourtant, tout n'a pas encore été dit sur leur compte et la Société.

Cette intéressante Société entre, en effet, dans sa 10^{me} année d'existence. Elle a déjà donné 15 grands Concerts dans la Salle d'Horticulture, sans compter les 5 ou 6 manifestations annuelles de bienfaisance où son concours est sollicité. Dans ses programmes, très éclectiques, nous retrouvons les noms universellement consacrés de Mozart et Beethoven, Wagner, Tschaïkowski et Borodine, Mendelssohn, Berlioz, Massenet, Saint-Saëns, etc.

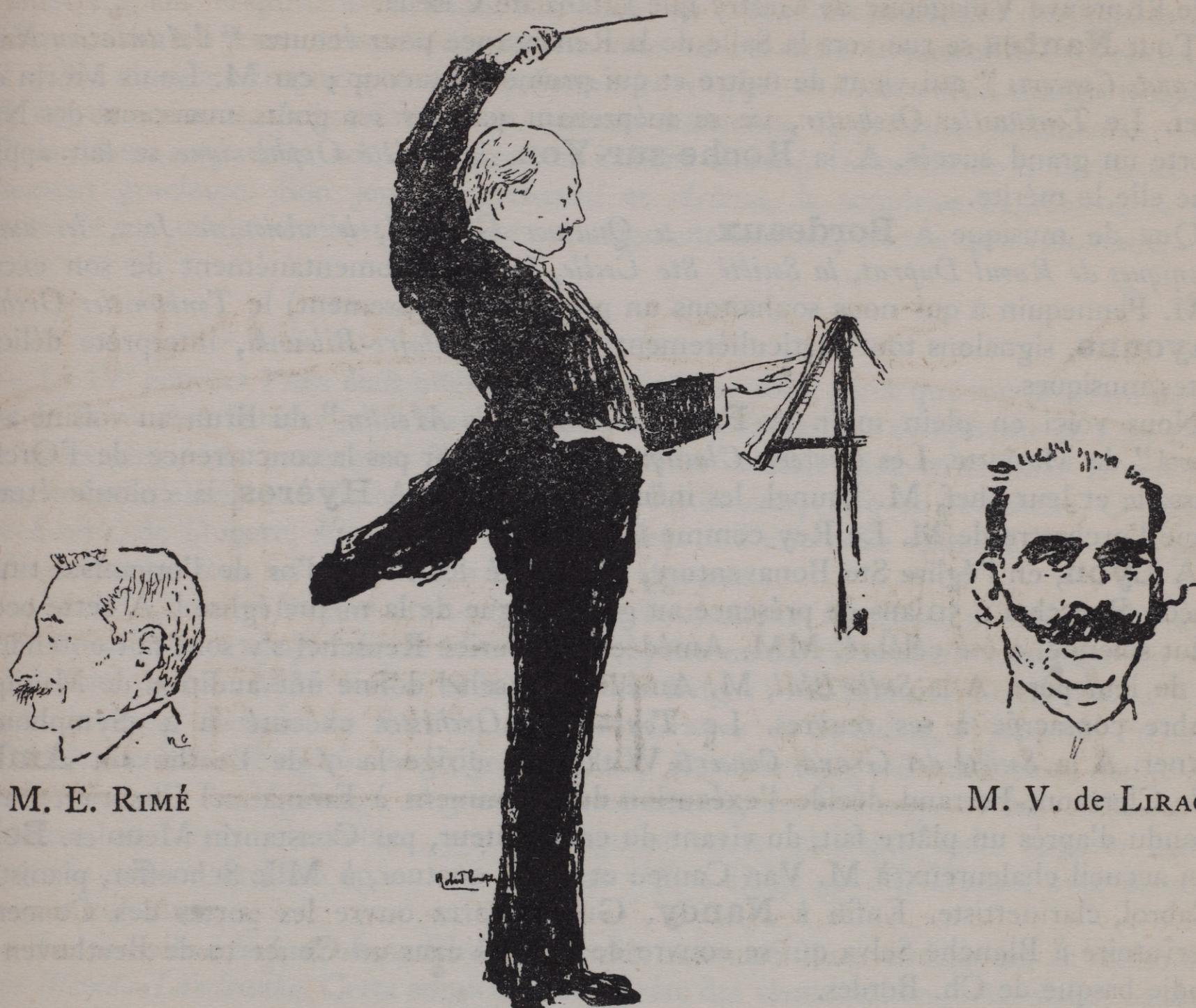
Ses 60 exécutants, recrutés dans le personnel des P. T. T. sont sous l'intelligente direction artistique de M. Th. Dureau, excellent musicien (ayant d'ailleurs de qui tenir par son père) habile chef d'orchestre, violoncelliste accompli.

Si la Symphonie des P. T. T. n'est pas très connue de la foule, en revanche, bon nombre d'artistes — et non des moindres — ne l'ignorent point : Mlles Soyer, Marié de L'Isle, Paniss, Demellier ; Mmes Vicq Challet, Rimé-Saintel, Riant-Réol ; MM. Nuibo, Souchon, Chambon, Chappelin, Revol, etc. etc., leur ont prêté leur précieux concours.

Faire aimer la musique et par là même ôter à un grand nombre d'employés tout désir de distractions vulgaires, tel est le but très louable de cette Société.

Nous savons aussi que la Symphonie des P. T. T. fait le meilleur accueil aux jeunes compositeurs et aux artistes de talent.

Ajoutons que la Symphonie possède un actif et sympathique Vice-Président en la personne de notre confrère M. E. Rimé, et que son distingué et aimable Président est M. Vidal de Lirac, directeur des bureaux ambulants, Chevalier de la Légion d'Honneur.



M. V. de LIRAC

M. E. RIMÉ

M. TH. DUREAU

Croquis de R. Bonfils.

Province

Est-ce la fin de l'hiver ou l'approche du printemps qui donne à l'activité musicale de la province cette vigueur ? A **Valenciennes**, M. Théry donne avec succès une audition d'élèves et triomphe lui-même en exécutant les Variations Symphoniques de C. Franck ; Mlle Rollier et Mme Caponsacchi interprètent brillamment une sonate de Saint Saëns ; les Orphéonistes Valenciennois donnent leur concert annuel. **Douai** est la ville des Sociétés

Chorales : "Les Mélomanes" et "la Lyre" sont aussi parfaites l'une que l'autre. M. Culenaere, chef d'orchestre des *Concerts Populaires* plaide la cause de la bonne musique en exécutant la Symphonie de Dukas. **Reims** accueille avec enthousiasme la Sonatine de Ravel et son interprète, M. Paul Dazy. On attend, à **Bernay**, que la température soit plus clémence, pour donner (le 30 juillet) un concours international de Musique (7000 frs de prix !)

A **Angers** Rhené-Baton se montre éclectique et conduit avec autant d'aisance l'ouverture de l'Epreuve Villageoise de Grétry que l'Italia de Casella.

Tout **Nantes** se rue vers la Salle de la Renaissance pour écouter "l'Association Nantaise des Grands Concerts" qui vient de naître et qui promet beaucoup ; car M. Louis Morin en est le chef. Le *Tonkünstler Orchester*, ne se méprenant pas sur les goûts musicaux des Nantais remporte un grand succès. A la **Roche-sur-Yon**, la *Société Orphéonique* se fait applaudir comme elle le mérite.

Que de musique à **Bordeaux** : le *Quatuor Gaspard*, le violoniste Josz, les auditions symphoniques de Raoul Duprat, la *Société Ste Cecile*, (privée momentanément de son excellent chef M. Pennequin à qui nous souhaitons un prompt rétablissement) le *Tonkünstler Orchester* ! A **Bayonne**, signalons tout particulièrement le *trio Bazelaire-Bilewski*, interprète délicat de délicates musiques.

Nous voici en plein midi. A **Pau** "l'Attaque du Moulin" du Bruneau voisine avec la "Salomé" de Mariotte. Les *Concerts Classiques* ne craignent pas la concurrence de l'Orchestre de Lassalle et leur chef, M. Brunel, les mène à la victoire. A **Hyères**, la colonie étrangère apprécie l'orchestre de M. Le Rey comme il convient.

A **Lyon**, en l'église Ste Bonaventure, on a fêté les noces d'or de l'organiste titulaire, M. Léon Reuschel : 50 ans de présence au grand orgue de la même église ! A cette occasion un salut solennel a été célébré. MM. Amédée et Maurice Reuschel s'y sont fait entendre aux côtés de leur père. A la *Salle Béal*, M. Amédée Reuschel donne une audition de Musique de Chambre consacrée à ses œuvres. Le *Tonkünstler Orchester* exécuté la 4^e Symphonie de Brückner. A la *Société des Grands Concerts* Witkowski dirige la 9^e de Beethoven. **Ambert**, près de Clermont-Ferrand décide l'exécution du monument à Emmanuel Chabrier. Le buste sera fondu d'après un plâtre fait, du vivant du compositeur, par Constantin Meunier. **Belfort** fait un accueil chaleureux à M. Van Campo et à son quatuor, à Mlle Schoeffer, pianiste et à M. Cabrol, clarinettiste. Enfin à **Nancy**, Guy Ropartz ouvre les portes des Concerts du Conservatoire à Blanche Selva qui se couvre de lauriers dans un Concerto de Beethoven et la Rhapsodie basque de Ch. Bordes.

Belgique

Mlle Jeanne *Samuel*, violoniste, M. Léopold *Samuel*, violoncelliste, nous ont offert trois séances vraiment remarquables, avec la collaboration d'artistes fort distingués, parmi lesquels, hors pair, nous citerons Mlle *Laenen*, pianiste douée d'un tempérament tout à fait exceptionnel, d'une merveilleuse intelligence, d'un talent vif, pénétrant, sachant mettre en lumière les subtilités les plus intimes des œuvres qu'elle interprète ; M. Bureau, chanteur à la voix sympathique, chaleureuse. La place, en vérité, nous manque pour détailler ici les programmes éclectiques, salués d'un gros succès, de ces soirées. Nous retiendrons seulement la troisième, entièrement consacrée aux œuvres de MM. *Edouard Samuel*, professeur d'harmonie au Con-

servatoire de Bruxelles, *Léopold Samuel*, son fils. J'aurai tout prochainement l'occasion de dire la grande valeur des travaux scolastiques et historiques de M. *Edouard Samuel*, — un musicien savant, qui possède une âme de ferveur, d'enthousiasme sincères. Ses compositions sont toujours belles, et de profonde musicalité. Quant à M. *Leopold Samuel*, il confirme victorieusement les promesses que nous offrissent ses premiers lieder entendus. Nous avons rarement éprouvé une émotion aussi sympathique à celle du créateur qu'à l'audition des *Trois Poèmes* (*Heures claires*) de Verhaeren, sur lesquels il écrivit de merveilleuses évocations musicales. Infiniment délicat et fluidique, l'art du jeune compositeur atteste une nature riche et passionnée. C'est en poète autant qu'en musicien inspiré que *Léopold Samuel* enveloppe ses visions d'un charme immatériel, éthéré, fait de nuances, de lumières et de couleurs atténuées, de prenante mélancolie.

Présentons aussi tous nos compliments à Mlle *Samuel*, violoniste de la meilleure école, exquisement gracieuse. Son jeu compréhensif et sérieux, la souplesse expressive, la clarté, l'élégance de son talent révèlent une âme certainement sensible, encore que volontaire.

R. L.

— Le IV^e concert *Ysaye* était intéressant au plus haut point parce que son programme sortait un peu de la routine habituelle. Il était consacré aux modernes. La symphonie de *Léon Delcroix* nous a paru pleine de promesses. Pourtant, le métier semble bien y étouffer le sentiment, l'œuvre, malgré l'allure que le chef d'orchestre sut lui donner, reste un peu sèche. On entendit ensuite *Lenore*, de Duparc, *Viviane* de Chausson, œuvre d'une belle musicalité. — Le pianiste russe *Gabrilovitzch* joua en soliste : son talent est vigoureux.

— Le II^e Concert *Durant* était consacré à la musique française, de même. D'exquises pièces de *Sénailly* (v. 1700) et de *Le clair* (v. 1750) furent délicieusement nuancées par l'éminent violoniste de LL. MM. le Roi et la Reine des Belges : M. *Edouard Deru*. *Jeux d'Enfants* de Bizet, *Carnaval Romain* de Berlioz, *Marche Héroïque* de St-Saëns, *Prélude de Fervaal* de Vincent d'Indy, *Suite Française* de Roger-Ducasse, *Rhapsodie espagnole* lumineuse, pleine de vie et personnelle, de Ravel, *Image* n° 3 moins intéressante, de Debussy. — M. *Edouard Deru* rendit dans un style admirable, avec la rigueur toute classique qu'il apporte dans ses exécutions le *concerto* de Lalo op 20. — Concert vivant dirigé par M. *Durant* avec conscience et non sans vigueur.

— Le *Deuxième Concert de la Société Bach* fut rehaussé d'un vif éclat par la collaboration de Mme *Wanda-Landowska*. Cette admirable interprète des vieux maîtres, cette artiste passionnée qui sut rendre la vie à la musique d'autrefois, grâce à des trésors d'intelligence et des dons merveilleux, exécuta sur le clavecin plusieurs pièces de *Bach* et le *Concerto en sol mineur* pour clavecin, avec orchestre. Nous n'avons plus à dire l'admiration vouée à Mme *Landowska* ; elle fut fêtée comme il convient par le public bruxellois que son nom seul fait accourir. — Au reste, le *Concert Bach* fut remarquable en tous points, l'orchestre était bien stylé bien conduit — Mme *Reddigius*, MM. *Kohman*, *Froelich* et MM. *Busser* et *Minet* furent parfaits.

— *Carl Friedberg* a trouvé gros succès à son 2^{me} récital. Ce pianiste possède en vérité une technique remarquable, et un sentiment parfois délicat. — *Emile Sauer* aussi nous donna un récital : ce grand artiste est des meilleurs maîtres modernes du clavier. — Le deuxième concert des *Compositeurs Belges* aura lieu le 13 mars. Au programme : *Gilson*, *Jaspar*, *Nawet*, et *Moulaert*. Compte-rendu au n° prochain.

Le compositeur *Charles Mélant* vient de trouver nouveaux succès. Le théâtre de *l'Alcazar* a représenté son *Miroir aux alouettes* qui à donné gros bénéfice à l'*Oeuvre des Hôpitaux*, ses *Images* vont passer au même théâtre. D'autre part son petit drame lyrique, *Réveil l'Hôpital*

fut un véritable régal, au *Théâtre lyrique*. Madame Du Plessy qui interprétait le rôle difficile de la sœur se montra très émouvante. Magistralement enlevée par 200 exécutants, la partition, chœur et orchestre fit grande impression. Nos félicitations au toujours jeune et actif maestro.

GAND. — *Le Quo Vadis?* de Jean Nouguès vient d'être monté à notre *Grand Théâtre*; c'est une pièce qui tient plus du cinématographe que du théâtre lyrique. Il peut être constaté, à l'honneur des Gantois, que l'œuvre n'a pas eu de succès.

Au troisième des *concerts d'hiver* si méritoirement dirigés par M. Edouard Brahy, Mark Hambourg a fait applaudir dans Rameau une virtuosité étourdissante, qui montre combien studieuse a été la retraite dans laquelle le célèbre pianiste s'est plongée pendant deux ans. On a moins goûté ses interprétations très discutables de Beethoven et de Chopin.

PAUL BERGMANS.

LIÉGE. On a beaucoup applaudi deux sociétés étrangères : celle des *Concerts d'autrefois*, détentrice de la finesse française et l'orchestre munichois dirigé par Lassalle (*le Tonkünstler-orchester*) représentant de la discipline germanique. Notons aussi deux récitals de piano, l'un de Mark Hambourg, l'autre de Louis Closson, qui consacrait sa séance à Liszt. Puis une séance de Sonates où le jeune violoniste René Bohet s'affirma artiste d'avenir. Sa partenaire pianiste, M^{me} Dosogne, montra de l'habileté. M. L. Charlier a dirigé une audition de musique slave des plus réussies.

Le promoteur de la musique russe à Liège qui, dès 1885, fit entendre les œuvres principales de Borodine, Rimsky-Korsakoff etc. M. Théodore Fadoul, vient de recevoir le brevet de chevalier de l'ordre impérial de Saint Stanislas. C'est presque "trente ans de la vie d'un... pianiste."

DR DWELSHAUVERS.

MALINES. Le congrès archéologique qui se tiendra de 5 au 11 août comprend une section musicologique des plus intéressantes à laquelle les musiciens étrangers à la Belgique devraient s'intéresser, car elle représentera une tribune libre pour la discussion de toutes les questions d'intérêt musicologique cosmopolite. On annonce déjà l'étude du séjour de Frescobaldi à Malines (1607), du descriptif chez Bach, de l'importance de Pergolesi et de Sammaritani dans la genèse de la Symphonie, des facteurs d'orgue Liégeois, de Brebas, de maître Simon maître des ménestrel de la vielle (1313) de la pénétration de l'opéra italien en Belgique au XVII^e siècle, de l'origine des ménestrels dans nos provinces, des recherches faites et à faire dans les fonds musicaux de la province de Liège etc. etc. Malines est aux portes de Bruxelles où l'on peut loger ; la cotisation du congrès est de *dix* francs seulement, y compris les imprimés du congrès (sans ceux-ci, 5 francs). Pour tous renseignements musicaux, s'adresser à M. Ed. van Doorselaer, 34, rue des Tanneurs, Malines.

ALBERTO BACHMANN



A. Bachman n'est pas né en 1715 et mort en 1800 comme on pourrait le croire en lisant le Répertoire de Pazdirek, mais en 1875, et se trouve être encore en pleine vigueur. Ce qui ne l'empêche pas d'être virtuose émérite, et de se recommander de ses maîtres Ysaye, Hubay et Petri de Dresde.

Depuis vingt ans il parcourt l'Europe et l'Amérique, propagant le goût de toutes les musiques anciennes et modernes. C'est le violoniste le plus occupé de la terre. Virtuose, professeur, compositeur, il trouve encore le moyen de réviser des œuvres anciennes comme celles de Vivaldi. Ses propres Concertos ont étonné le monde du violon. Sa combativité lui peut-être fait quelque tort, mais son arche lui a concilié la faveur du public.

Etranger

MILAN. — Depuis quelques temps la vie musicale à Milan est réduite à un véritable minimum. Ce qui fut jadis un des centres de l'activité artistique de l'Europe est aujourd'hui plongé dans une sorte de léthargie. Si nous passions en revue toutes les manifestations musicales qu'il nous est donné d'entendre ici, nous constaterions qu'il manque à chacune d'elle soit le véritable élément de succès, soit l'attrait de l'actualité, soit une exécution de premier ordre. De tout ce que nous avons eu depuis huit mois il reste à peine vingt ou vingt-cinq auditions dont on puisse parler.

Milan compte cependant deux sociétés imposantes : le *Quartetto* et l'*Associazione italiana dei Amici della Musica*. On peut même leur adjoindre la *Società dei Concerti Sinfonici*. Et l'on parle d'une nouvelle *Società per le Audizioni musicali*, réservée aux jeunes. Ces institutions font leur possible pour satisfaire leur public. En particulier le *Quartetto* fait passer devant nous les productions internationales de la musique de chambre. Il nous fait entendre des virtuoses comme Micha Eleman, Vianna da Motta ou M^{elle} Gerhardt, qui se couvrent de lauriers. Les *Amici della Musica* sont plus éclectiques et s'intéressent à tout notre glorieux passé musical. C'est ainsi qu'ils ont donné l'*Orfeo* de Monteverde et la *Serva Padrona* et au théâtre Manzoni le *Stabat* de Pergolèse sous la direction de comte Guido Visconti di Modrone, avec le concours de la marquise Paveri, de M^{elle} Chiarini. Enfin le quatuor Polo da Milano a eu l'heureuse idée de consacrer une séance à la musique de chambre italienne du XVIII^e (Pergolèse, Boccherini et Pugnani).

A l'opéra *Siegfried* et *Simon Boccanegra* de Verdi nous ont permis d'applaudir MM. Borgetti, Rattistini, Agostinellei. Nous attendons le *Matrimonio Segreto* et la *Saffo* de Pacini. On prépare également *Ariane et Barbe bleue*, dont on dit merveille et le *Rosencavalier*. Espérons que ces grandes œuvres donneront un peu de relief à notre saison et que nous traverserons rapidement cette crise de la musique à Milan.

CARLO CENSI.

LA HAYE. — On sait l'importance de la vie musicale hollandaise et le rôle que nos artistes jouent dans l'Europe entière. Des cantatrices comme M^{mes} de Haam, Tilly Koenen, Julia Culp, des chanteurs comme Meschaert, Urlus van Roy, Albers etc... les chœurs d'Averkamps et de Spoel, des orchestres comme celui de Mengelberg ont une réputation mondiale. Le grand défaut ici comme en plusieurs pays c'est l'abus des concerts et l'encombrement des programmes qui ne permet pas aux jeunes de se faire entendre. On admet difficilement qu'une ville comme La Haye de 300.000 habitants ait besoin de deux grands concerts symphoniques par semaine, d'un opéra français et d'une avalanche d'auditions de toutes sortes. Et lorsque le printemps ramènera quelque calme, le Casino de Scheveningue ouvrira ses portes à la musique. Tout bon dilettante de La Haye est abonné à ce casino et va chaque jour assister aux concerts de Scheveningue. Il ne lui reste donc pas une minute de repos dans l'année entière !

Il convient de signaler parmi ce flot notre grand pianiste Carl Oberstadt, M^{elle} Signori Franchilucci à la voix habile mais faible, Lilly Lehman, (pour moi une des plus grandes cantatrices modernes) le chœur de Spoel qui donna un intéressant programme et que d'ailleurs vous avez pu applaudir à Paris dernièrement. Au théâtre *La dame Blanche* en français et *Quo Vadis* en Hollandais (Rembrandt Theater d'Amsterdam). Le baron van Zuylen a dirigé avec un

succès fou plusieurs concerts de l'orchestre populaire. Enfin au premier avril grande fête Beethoven, festival monstre destiné à propager et à réaliser l'idée d'une maison Beethoven, sorte de temple dédié au Maître. N'oublions pas aussi le Théâtre Wagner qui va s'édifier à Scheveningue et dont l'inauguration coïncidera avec celle du Palais de la Paix. Beethoven, Wagner et la Paix ! On ne dira pas que les Hollandais restent inactifs.

Ajoutons qu'à Harlem, l'Orchestre dirigé par M. Viotta a exécuté de remarquables variations sur un thème de Händel, de M. Louis Delune.

A. S.

LEIPZIG. — Qu'il est loin, bien loin, le temps heureux où Leipzig se paraît avec raison du titre de "centre musical de l'Allemagne !" Il est passé, ce temps et le "centre musical" s'est singulièrement rétréci ; il ne s'applique plus qu'à la Saxe. Le vrai centre musical de l'Allemagne, abandonnant Leipzig a longtemps évolué. Ce fut d'abord Berlin ; mais la Musique ne se sentit pas à l'aise dans cette grande ville-caserne et c'est vers Munich que se tournent à présent les regards de ceux qui ont à cœur l'activité artistique de l'Allemagne. Dans dix ans, Munich sera la capitale intellectuelle et artistique de l'empire.

Leipzig est donc détrônée, par sa propre faute ; elle est tombée au rang des villes d'activité musicale secondaire, comme Dresde, Hambourg, Cologne, etc. On y fait encore beaucoup de musique, il est vrai, mais beaucoup de médiocre et, fréquemment, l'auditoire est très restreint.

La psychologie du lipzien, au point de vue musical est très curieuse.

Leipzig sait qu'elle possède la meilleure salle de concerts qui existe au monde, que son orchestre du Gewandhaus est parfait et universellement renommé. Il lui suffit donc de maintenir cette réputation et, pour cela, de soutenir les concerts du Gewandhaus. C'est ainsi que nous voyons ces séances suivies par le Tout-Leipzig. Peu importe que l'on aime ou comprenne la musique ; on s'y rend, on paie pour que la ville possède toujours le meilleur orchestre d'Allemagne. D'ailleurs, ces grands concerts sont avant tout des réunions mondaines ; les vrais amateurs de musique suivent les répétitions générales.

Le public mondain de la ville ayant donc fait acte de bon citoyen en s'abonnant aux grands concerts sus-nommés se désinteresse complètement ou à peu près des autres séances musicales quelqu'intéressantes qu'elles puissent être. Les concerts Göhler et Windentein ne sont fréquentés que par des rares amateurs de musique, les amis personnels des chefs d'orchestre ; les élèves du conservatoire de musique et les étudiants. Quant aux récitals et concerts particuliers, ils n'obtiennent un public qu'après une ample distribution de cartes gratuites. Ajoutons que le fait de remettre ces billets non payant à profusion amène un disinteressement général du public pour ces récitals. Que de gens pourvus de "freibillet" les remettent à leur concierge ou à leurs domestiques !

L'activité musicale lipzienne tombe donc par la faute du grand public qui ne la soutient pas suffisamment. Cette indifférence coupable a pour résultat d'écartier de Leipzig les grands artistes en tournée, les grandes manifestations artistiques, etc. Il n'y a plus, en notre ville, que trois noms à retenir, à placer hors paix : H. Riemann, Nikisch et Göhler. Si ces trois personnalités venaient à disparaître, Leipzig tomberait au niveau des villes de province françaises.

Après ces considérations générales, examinons en détails les différentes manifestations musicales auxquelles il nous fut donné d'assister ici depuis le début de la saison d'hiver.

A tout seigneur, tout honneur. Parlons d'abord des concerts du Gewandhaus.

Faire l'éloge du chef d'orchestre Nikisch serait oiseux ; Paris l'a applaudi dernièrement et sait qu'il compte parmi les plus grands maîtres du bâton. Et, cependant, il est assez inégal

dans sa direction. Certaines exécutions étaient médiocres. Nous y avons notamment entendu une parodie de la *Damnation de Faust* de Berlioz, du plus mauvais goût. Mais, lorsqu'il dirige Brahms, Tschaïkowsky ou Mozart, l'exécution est impeccable. Et comme il faut déplorer que le cycle d'œuvres présentées au Gewandhaus soit si restreint ! Encore et toujours la 5^e et la 7^e de Beethoven, la pathétique de Tschaïkowsky, les 4 symphonies de Brahms, celle en sol de Mozart et celle en ut de Schubert ! Nous aimons beaucoup les symphonies de Beethoven ; mais qu'il serait agréable qu'on les enfermât dix ans dans un tiroir ! On en est sursaturé. Et il y a tant d'œuvres laissées dans l'ombre ! Cette année, nous avons entendu jusqu'à présent les symphonies en ut et en si mineur de Schubert, la *Tragica* de Dræscke, la 5^e, la 7^e, la 8^e de Beethoven, la 6^e de Tschaïkowsky, la *Dante-Symphonie* de Liszt, celle en sol min, et en mi b de Mozart, la 5^e de Bruckner, la 3^e de Brahms ; les variations de Brahms sur un thème d'Haydn, le 3^e concerto grosso de Bach, un sérénade de Mozart ; les *Hébrides* de Mendelssohn, ouverture du *Brachi de Bagdad* de Cornélius, variations de Berger, prélude de *Lohengrin*, ouverture *Rosamonde* de Schubert, messe en mi b de Schubert, madrigal de Palestrina, Fantaisie et fugue pour orgue, de Liszt (K. Sharibe), l'*apprenti sorcier* de Dukas, la 4^e symphonie de Brahms, ouverture du *Freischütz*, le *Préludes* de Liszt, ouverture, scherzo et final de Schumann, *Istar* de d'Indy. Parmi ces œuvres, il faut citer particulièrement la *Tragica* de Dræscke, la *Dante* symphonie de Liszt — un peu longue, cependant — le concerto grosso de Bach, l'*apprenti sorcier* de Dukas et, avant tout la superbe symphonie en si b de Bruckner. Qu'il est triste de constater qu'en France la majorité des intelligences sont fermées aux œuvres de ce maître symphoniste ! Après Berlin, qui avons-nous en France à présenter aux côtés de Bruckner et de Mahler ? Pourquoi nos jeunes compositeurs ne viennent-ils pas étudier deux ou trois ans en Allemagne ; sans compromettre leur originalité, ils acquerraient un bon solide qui leur manque.

A côté de ces exécutions orchestrales, signalons celle de *Manfred* avec le superbe Possart. Ah ! que c'était beau ! Hélas, après le beau temps, la pluie ! Pauvre Berlioz, s'il avait entendu sa *Damnation de Faust* massacrée comme elle le fut au 9^e concert du Gewandhaus, il se fut écrié : "Feux et tonnerre !" et il eût étranglé chanteur et chef d'orchestre ! ô cette course à l'abîme transformée en marche funèbre, exécutée dans le plus beau *lento* qu'on puisse imaginer. Et les chœurs de femmes stridents et aigus à donner le frisson ! Les Français qui s'étaient rendus à cette exécution étaient indignés.

Pour en revenir à des meilleurs souvenirs, citons la *suite fantastique* du pianiste E. Schelling, une œuvre des plus intéressantes ; Schelling deviendra certes l'un des bons compositeurs modernes ; comme exécutant il mérite autant d'éloges que comme compositeur. Parmi les autres solistes applaudis citons le grand Isaye (concerto grosso n° 8 de Corelli et concerto de Beethoven) ; Pugno (3^e concerto de Beethoven et les Djinns), Marteau (concerto de Mendelssohn) ; citons encore les cantatrices E. Gerhardt, Marg. Siems (airs de Mozart et Donizetti), le D^r F. von Kraus. Un excellent violoniste, Alex. Schmülle s'est imposé de nous faire entendre le concerto de violon de Max Reger et la pianiste Frieda Kwast-Hodapp le concerto de piano du même compositeur.

Nous croyons préférable de ne pas parler des travaux du D^r Max Reger. On pourrait ici appliquer le mot de Cherubini : "on n'a pas besoin de savoir comment il ne faut pas faire".

L'un des concerts du Gewandhaus fut dirigé par Fritz Steinbach, le célèbre chef d'orchestre du Kursaal de Cologne ; sa direction de la 5^e de Beethoven et des variations de Brahms fut magistrale. Pour connaître et apprécier Brahms, il faut l'avoir entendu interprété par Steinbach. Comme nous l'avons dit plus haut, l'activité musicale au Gewandhaus est intéressante, mais elle devait l'être davantage. Du temps de Reinecke, imbu des idées classiques, une certaine

routine s'expliquait assurément ; à présent, il devrait en être autrement. Les bonnes symphonies russes (Borodine, Rimsky, Glazounow), françaises (Saint-Saëns, Magnard), etc. devraient tenir une meilleure place dans les programmes de cette société.

Mais, à côté du *Gewandhaus* à l'allure officielle s'est constituée une société musicale récente — elle date de deux ans, à peine — qui a donné une regain de vitalité au mouvement musicien lipsien. Cette société a choisi comme chef d'orchestre Georges Göhler, l'une des personnalités les plus intéressantes de l'Allemagne musicale. Göhler est un vrai chef d'orchestre et non un batteur de mesure. L'interprétation qu'il présente des œuvres exécutées par son orchestre est parfaite de rythme, de précision, de clarté. Que l'on voudrait voir cet homme à la tête d'un ensemble symphonique comme celui du *Gewandhaus* ! il serait un digne successeur de Nikisch. Ce n'est pas sans peine que Göhler s'est maintenu à la tête de la "Musikalische Gesellschaft". De basses critiques, des cabales honteuses ont été tramées contre lui par les curieux, les jaloux et les incapables, qui sont légion à Leipzig. Mais il se sentait fort et il a triomphé de toutes les difficultés. Göhler, qui est en outre un musicologue apprécié, offre à son public des programmes extrêmement variés et du plus haut intérêt. Il se dévoue beaucoup pour faire connaître la musique française ; c'est ainsi qu'il a dirigé cet hiver *Ibéria* de Debussy, la *Fantastique* de Berlioz et qu'il annonce la *Damoiselle élue* de Debussy. L'exécution de la *Symphonie Fantastique* du plus grand des maîtres français fut superbe. Il n'y a qu'un détail à critiquer : l'emploi de pianos au lieu de cloche lors du "songe d'une nuit de Sabbat". Mais la *marche au supplice* fut enlevée avec un brio étonnant. Nous avons en outre entendu *Jehovah*, oratorio de Handel, donné aux le concours du *Riedel-Verein* (solistes : Elsa Hensel-Schweitzer A. Legdheeker, Dr Röemer, Dr Fr. Plaschki).

On se rappelle que le *Riedel-Verein* qui a participé à l'exécution de la 8^e symphonie de Mahler à Munich obtient, par l'exécution de cette œuvre, un très vif succès qui s'est répété après celle de Leipzig. A d'autres concerts furent donnés les symphonies en si mineur de Schubert, en ut mineur (4^o 2) de Bruckner, la 8^e de Beethoven, une *Partita* de Fischer pour cordes et trompettes, une symphonie concertante de Mozart pour violon et alto (M^r et M^{me} Petschnikoff), un concerto de violon de Haydn (Petschnikoff), *Lucregia*, cantate de Händel (A. Legdheeker). A citer tout spécialement le concerto en la, de Liszt, (Ella Raffelson), les *Kindertotenlieder* et *Lieder einen fahrenden gesellen* de G. Mahler (soliste : Carl Leydstrom). Ces deux dernières œuvres, écrites pour ténor et orchestre comptent parmi les meilleures dues à la plume du grand symphoniste. Outre les concerts de la "Société Musicale", G. Göhler dirige également ceux du *Riedel-Verein*, la meilleure des sociétés chorales lipsiennes. C'est peut-on dire, la seule qui présente des exécutions intéressantes, car les chœurs du *Gewandhaus* et ceux du *Bach-Verein* sont des plus médiocres. Le premier concert du *Riedel-Verein* présentait un choix d'œuvres à cappella de Hugo Wolf, Liszt, Grieg, agrémenté d'œuvres pour orgue (soliste: Max Fest) de Puiti (sonate) Eurier Bossi (Pastorale), Brahms (prélude) et Bach (prélude). Ces exécutions ont lieu à l'église Saint-Thomas, où Bach tint jadis les grandes orgues ; que la musique religieuse est impressionnante, entendue dans l'ombre et le calme du temple ; on y sent suivant l'expression allemande intraduisible et si caractéristique, une vraie *Stimmung*. Pourquoi ne pas tenter l'essai chez nous ? Il est vrai que cela serait peut-être difficile à réaliser à cause des misérables questions religieuses ; on vient d'en avoir la preuve à Liège, en Wallonie ; la société Bach nouvellement fondée par M. Dwelshauvers a rencontré de nombreuse difficultés et oppositions de la part du public catholique parce qu'elle projetait de donner ses séances dans le temple protestant de la ville ! Les allemands, plus rigoristes que nous au point de vue religieux ne voient cependant aucune inconvénient à laisser exécuter de bonne musique religieuse dans les églises.

PAUL MAGNETTE.

TRIESTE. — Notre mouvement musical est devenu très important. Le théâtre Verdi nous a donné *La Vestale* de Spontini et *Boris Godounoff* de Moussorgsky, sous l'excellente direction de M. R. Ferrari. Et nous aurons bientôt le *Crépuscule*, *Salomé* et le *Chevalier à la Rose*.

Les virtuoses sont venus nous rendre visite: Pablo Casals, Franz von Vesey, Maria Carreras, le jeune hollandais Jan Sickesz.

Le "Quatuor de Trieste" est une des manifestations les plus importantes de notre vie musicale. Les artistes qui le composent (MM. Jancovich, Viezzoli, Dudovich, Baraldi) montrent une parfaite compréhension des œuvres modernes: Quatuor de Debussy, œuvres de d'Indy, Ravel, Reger, Strauss, Borodine, Tchaïkovsky, Dvorak, Sinding, etc...

Signalons, entre autres nouveautés musicales le quatuor de M. Carlo Perinello, professeur au Conservatoire de Trieste, qui nous fut révélé dernièrement et efforçons-nous d'attendre sans trop d'impatience l'exécution d'un poème symphonique du même auteur intitulé "La rafale de printemps."

M. N.

GENÈVE. — Le professeur Kling a organisé un intéressant concert au cours duquel M. Kling fils s'est fait entendre sur la viole d'amour; un double quatuor vocal exécuta à la perfection trois psaumes de L. Bourgeois, sous la direction du professeur Kling.



SOCIÉTÉ MUSICALE G. ASTRUC & Co.

SALLE PLEYEL, 22, rue Rochechouart

MARDI 28 MARS 1911, à 9 heures précises du soir

Wanda LANDOWSKA

PIANO ET CLAVECIN

PROGRAMME

I.	Sonate en ré majeur (au piano)	W.A. MOZART
	Fantaisie chromatique et Fugue (au clavecin)	J.S. BACH
II.	Deux polonaises (au piano)	W. FR. BACH
	Le Coucou (au piano)	GASP. KERL
	Préludes et fugues du Clavecin bien tempéré (au clavecin)	J.S. BACH
III.	Virginalistes anglais de l'époque de Shakespeare (au clavecin)	

On trouve des billets: chez MM. DURAND, 4, place de la Madeleine, chez GRUS, 116, Boulevard Haussmann et chez Madame LANDOWSKA, 24, rue Jacob.

Cours et Conférences

LES GRANDES ÉPOQUES DE LA MUSIQUE. — Dans ses dernières conférences M. Landormy a parlé de la vie et de l'œuvre de César Franck, puis il a passé en revue ses successeurs immédiats et à leur suite ceux qu'on pourrait appeler ses petits fils, notamment la jeune génération sortie de la Schola. Pour la fin, M. L. avait gardé les impressionnistes et les indépendants, dont le premier en date fut Chabrier. La personnalité de M. Debussy fut analysée avec infiniment de mesure et de circonspection.

INSTITUT FRANÇAIS DE FLORENCE. — (Université de Grenoble). M. Paul-Marie Masson, chargé de conférences d'histoire de la musique, fait cette année son cours public sur *La musique française depuis le seizième siècle jusqu'à Gluck*. Voici les titres de quelques leçons ou groupes de leçons professées depuis le début de décembre, date de l'ouverture du cours : *La musique en France à la fin du XV^e siècle*, *La polyphonie franco-flamande*, *La "chanson française" du XVI^e siècle*, *La musique instrumentale en France au XVI^e siècle*, *L'Humanisme et la Réforme dans la musique française*, *Le ballet de cour*, *L'air de cour dans la première moitié du XVII^e siècle*, *Jean-Baptiste Lulli et les origines de l'opéra français*.

Cours réservé aux étudiants inscrits : Explication historique et critique de textes musicaux relatifs à l'histoire de l'opéra italien au XVII^e siècle.

HAUTES ETUDES SOCIALES. — M. Pirro consacra quatre séances (13, 20, 27 Janvier et 3 Février) à étudier la musique instrumentale de Buxtehude dont l'an dernier il avait analysé les cantates. M. P. s'est tout d'abord occupé des sonates pour cordes et clavecins, ce qui l'a amené, comme entrée en matière, à parler de la musique de chambre en Allemagne à cette époque, constituée par deux groupes principaux : les suites, à l'origine formées par des danses, les sonates que les Italiens avaient introduites. M. P. a ensuite entretenu son auditoire des pièces pour orgues, puis des chorals pour orgues et enfin des pièces pour clavecins.

M. Calvocoressi (10 Février) a passé en revue les dernières manifestations du théâtre lyrique. *Macbeth* accueillie avec sévérité, mais sans antipathie est une œuvre honorable, mais déplaisante, le sujet prêtant peu à la musique ; l'auteur avait trop présumé de ses forces. Le livret de *Don Quichotte* est un abominable sacrilège, où M. Cain s'est inspiré non du chef d'œuvre de Cervantès, mais d'une élucubration du savetier poète Le Lorrain. Quant à la musique, M. Massenet n'a cherché qu'à plaire.

L'Ancêtre de Saint Saëns est d'une plus haute tenue artistique mais on n'y trouve rien qui étonne.

Le Miracle de Georges Huë permet à M. C. de critiquer avec justesse le fameux article du cahier des charges de l'opéra. *Le Miracle* est un gros opéra. M. Georges Huë s'y est essoufflé.

M. Prunières (17, 24 Février) a montré comment l'opéra italien s'implanta en France grâce à Mazarin et comment les éléments nationaux prévalurent.

GABRIEL ROUCHÈS.

Çà et Là

LE CŒUR DE L'AMIRAL DUQUESNE.

En 1901 — la coquette ville d'Aubonne, construite sur les bords du Léman, organisa un concours de musique, qui réunit la plus grande partie des sociétés du canton de Vaud.

Aubonne, située en plein vignoble Vaudois, a conservé les mœurs des anciens habitants du pays. Les jeunes filles portent encore le costume traditionnel, jupe rouge, brassières noires et chemisettes blanche. C'est à la fois, coquet et pittoresque.

Le concours devait avoir lieu à 10 heures. On avait choisi comme local, un vieux temple protestant, austère et froid, aux parois des murs gris et humides étaient inscrits des versets de la Bible.

Au centre, une chaire et à l'extrémité nord une tribune sur laquelle on avait installé le lutrin et les orgues. Le jury dont je faisais partie prit place sur cette tribune en attendant les orphéonistes concurrents. Nous étions convoqués pour 10 heures, mais les musiques que nous avions à juger, nous faisaient compter de longues *pauses*. En Suisse, les discours priment l'harmonie, comme il s'agissait de remettre le drapeau fédéral aux Sociétés Vaudoises, cela prit beaucoup plus de temps qu'il avait été prévu, car les orateurs étaient nombreux et abondants.

A onze heures, nous attendions encore.

Pendant ce long loisir, l'éminent compositeur J. Ritz et moi, furetions dans tous les coins du vieil édifice, pour y chercher quelques dates, quelques anciens souvenirs du temps passé mais rien, deux ou trois pierres tombales sans grande importance, quelques inscriptions sans valeur. Nous allions battre en retraite, lorsque dans un angle bien éclairé par de larges vitraux nous aperçûmes une grande plaque de marbre scellée dans la muraille. Nous nous approchâmes avec curiosité et à notre grand étonnement nous lûmes cette inscription :

“Arrête tes pas, voyageur. Ici est conservé le cœur d'un invincible héros: le très noble et très illustre Abraham Duquesne, de Walgrand, de Monrose, de Quérichaud, d'Indrette. etc. amiral des flottes françaises, dont l'âme est dans ces lieux, mais dont le corps n'a trouvé encore nulle part de sépulture. Toutefois, jamais ne sera enseveli le souvenir de ses exploits. Si tu peux ignorer la fidélité incorruptible d'un si grand homme envers son prince, son courage inébranlable dans les combats, sa sagesse extraordinaire dans les conseils, la noblesse et l'élévation de son âme, son zèle ardent pour la vraie Religion, interroge la Cour, l'Armée, l'Eglise ou plutôt l'Asie, l'Afrique et les deux mers.

Mais si tu demandes pourquoi il a été élevé un superbe monument au vaillant Ruyter, et aucun au vainqueur de Ruyter, le respect du au roi dont la puissance s'étend au loin, empêche de répondre. Henri son fils aimé, seigneur de cette terre et patron de cette église, lui a érigé dans le deuil et les larmes ce triste monument de sa douleur en l'année 1700”

Il était donc vrai que le cœur du grand amiral reposait dans ce modeste temple des bords du Léman. Cette inscription empreinte d'un sens mystique, laisse échapper une amertume que les dessous de l'histoire peuvent seuls expliquer.

Duquesne, naquit à Dieppe en 1610, d'une famille protestante. Il fut le vainqueur en 1676 du fameux Ruyter, amiral hollandais surnommé le roi de la mer et la terreur de la Manche. Il bombarda Alger en 1683, et Gènes, en 1684. Louis XIV fit rendre les honneurs

au vaincu de Duquesne, mais parce que celui-ci était protestant, il ne put jamais s'élèver qu'au grade de lieutenant-général. La révocation de l'édit de Nantes le disgracia, il fut oublié et mourut au Bouchet en 1688.

Je dois à l'obligeance de M. Perret, syndic d'Aubonne, quelques renseignements complémentaires sur ce curieux monument peu connu des touristes et des étrangers.

Il y a plusieurs années, une délégation de la ville de Dieppe, se rendit à Aubonne pour être autorisée à reprendre le cœur du grand Marin et à le reporter dans sa ville natale. — La municipalité Vaudoise s'y opposa — une grande cérémonie eut lieu, la pierre fut descellée et les délégués Dieppois purent constater que le cœur de leur illustre compatriote était encore intact et bien conservé.

Ainsi qu'on le voit la musique mène à beaucoup de choses, et les lecteurs de l'*Actualité Musicale*, grâce au concours d'Aubonne profiteront d'une intéressante leçon d'histoire.

L. LÉPAGNOLE.



Courrier Financier

La baisse continue des cours des obligations et actions de nos grandes Compagnies de Chemins de fer est actuellement un des événements financiers les plus préoccupants.

Des économistes éminents lui ont attribué une telle importance qu'un Syndicat vient de se constituer sous la Présidence de M. A. Lebon, Ancien Ministre, pour la défense des intérêts des porteurs de valeurs des Chemins de fer français.

Que cette baisse ininterrompue soit due, en grande partie, à des causes particulières, telles que la désorganisation du personnel de nos grandes Compagnies, l'Etatisation de certaines lignes, les préoccupations d'ordre fiscal, etc., cela est certain ; mais il y a une autre cause plus importante et, en tout cas, plus générale qui vient précisément d'être mise en évidence par M. Neymark, dans une conférence faite au dernier dîner mensuel de la Société d'Economie Politique et qui mérite de retenir un instant notre attention.

M. Neymark, constate qu'il y a toujours en France "abondances d'épargnes annuelles, de capitaux disponibles, de ressources" mais que, de plus en plus, nos capitaux ont tendance à émigrer à l'étranger ; et, à son avis, les causes de cette émigration sont de trois sortes :

D'abord, l'obsession fiscale, les attaques continues contre le capital, et ce qu'une certaine école appelle le "capitalisme."

Ensuite, l'absence de grandes entreprises françaises nouvelles ayant besoin de nombreux capitaux.

Mais, à son avis, la cause la plus efficiente est la diminution du rendement des titres à revenu fixe et l'accroissement des besoins et des dépenses.

Le capitaliste, par nécessité ou pour se donner un peu plus de bien-être et de satisfaction matérielle, est incité à chercher des placements plus productifs. Ce qui est aujourd'hui besoin pour nous était luxe pour nos parents, et nos arrière-parents n'y songeaient même pas. Le capitaliste a voulu accroître son revenu ; il a commencé par se porter sur des titres qui rapportaient un peu plus que les autres, il y a eu une véritable poussée et, suivant une expression d'Adam Smith, le possesseur d'un capital s'est mis à la recherche d'un autre possesseur de capital pour le déloger de son placement, si ce placement rapportait davantage que le sien propre.

Cela se comprend si l'on considère que les placements en Fonds étrangers effectués par nous depuis une trentaine d'années — particulièrement depuis 1890 — ont été fort productifs ; ils ont donné un accroissement de capital et une augmentation de revenu sensibles. A l'exception des fonds anglais, pour des causes spéciales, tous les autres fonds étrangers achetés à cette époque et depuis cette époque, sauf encore en 1897 et 1898, époque à laquelle tous les fonds d'Etat, sans aucune distinction, ont atteint leurs plus hauts cours, tous ont procuré ou donné un accroissement de capital et une augmentation de revenu.

Cette opinion d'un éminent Économiste était d'autant plus intéressante à connaître qu'il ne s'agit pas d'une appréciation personnelle, mais de la constatation pure et simple d'une orientation nouvelle des capitaux.

Il est certain que, dès à présent, on ne peut pas présager utilement de l'influence que prendra sur la cote des valeurs de nos grandes Compagnies de Chemins de fer, la constitution d'un Comité de Défense. Ce que l'on peut dire, c'est que la Présidence en a été assumée par

un homme de grande valeur, très à même de rallier à son influence l'élite du monde financier et par conséquent de former un groupement influent.

La question qui se pose donc est de savoir si la volonté humaine peut réagir utilement contre les événements ou si l'évolution naturelle des forces économiques n'est pas plus puissante que les digues qu'on cherche à lui opposer.

Nous souhaitons, dans l'intérêt des nombreux porteurs d'actions et surtout d'obligations de Chemins de fer, que l'avenir donne raison à M. A. Lebon et à ceux qui l'auront suivi.

Société Auxiliaire des Banques Régionales

34, rue de la Victoire, Paris.



NOS CORRESPONDANTS EN PROVINCE

Abbeville
Aire s/Adour
Aix en P.
Albi
Alençon
Alger
Amiens
Angers
Angoulême
Annecy
Arcachon
Arles
Armentières
Arras
Auch
Aurillac
Avignon
Ay
Bayonne
Belfort
Belle
Besançon
Béziers
Blois
Bordeaux
Bordeaux
Bourg
Bourges
Brest
Cambrai
Caen
Cannes
Carcassonne
Carpentras
Cette
Chalons s/Saone
Chalons s/M.
Chambery
Charleville
Chateau Goutier
Cherbourg
Clermont Ferrand
Dijon
Dôle
Douai
Dunkerque
Épinal
Evreux
Foix
Grenoble
Guéret
La Roche sur Yon
La Rochelle

MM. Beuzart
J. Lalanne
Moreau
Noël Laffont
Mlle Védie
M. Rouanet
A. Alexandre
Mme Bagnoli
Le Ricolais
J. Ritz
E. Nicaise
E. Fabre
H. Dujardin
L. Georges
L. Luigini
Robin
Rippert
H. Brugnon
Haurat
J. Cabrol
E. Baetz
Lépagnole
J. Robert
F. de Froberville
R. de Lestapis
V. Gendreu
Ecochard
O. M.
J. Parc
P. Cormont
Mancini
Binetti
J. Cals
A. Simon
Mayan
Suiste
J. Huet
G. Libersac
Nicaise
L. de Schepper
Barbe
Augé
Ch. Suiste
Gardien
A. Gillet
E. Salignon
Mlle Hurstel
R. Lesauvage
F. Labelle
A. Allix
J. Marsal
Guyonnet
Mathé

Langres
Laon
Laval
Le Havre
Le Puy
Lille
Limoges
Lorient
Lyon
Mâcon
Marseille
Montauban
Montbeliard
Mont de Marsan
Montluçon
Montpellier
Moulins
Nancy
Nantes
Narbonne
Nevers
Nice
Nîmes
Niort
Oran
Pau
Perigueux
Poitiers
Privas
Reims
Rennes
Rethel
Rodez
Rouen
Sables d'Olonne
Saint Brieuc
Saint Etienne
Saint Jean de Luz
Saint Lô
Saint Quentin
Salon
Saumur
Sedan
Senlis
Toulon
Toulouse
Tours
Trouville
Valence
Valenciennes
Vannes
Verdun
Versailles
Vesoul

MM. P. Balland
St. Maurice
P. Morton
J. G. Aubry
M. Versepuy
P. Cavro
Ch. Lalo
Ch. Sinoir
E. Baux
Oberdoerfer
J. Bonnin
Abadie
van Campo
Darrieux
Hours
E. Perrin
L. Vierge
Parisot
Dr. Ballereau
E. L. Fabre
Gauthron-Petit
H. Fortis
L. Blanc
Sutter
Perret-Boutry
L. Daran
F. Courtey
M. Hachette
A. Ruff
P. Dazy
H. Delalande
Dr. Gobinet
L. Froment
P. L. Robert
Pineault
Gaudu
E. Michel
Mlle Genty
P. Levatois
Mme Marchand
L. Liautaud
Fouquet
A. Parisset
Tinel
Grégoire
Hugounenc
Hennion
Poret
Depeux
L. Théry
P. Tarnier
Deshayes
Hardy
Lanzoni