

*Bibliographie de A. Serié, seul directeur du Système Musical et de l'Harmonie d'Essence Finie*

# S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE



HOMMAGE A E. CHABRIER, par Legrand-Chabrier. ♣ LETTRES INÉDITES ET QUALITÉ SUR DES MOTIFS DE TRISTAN, par Chabrier. ♣ CADENCES ET TONALITÉS, par A. Machabey. ♣ LES PRÉCURSEURS DU VIOLON, par L. Greilsamer. ♣ LES LIVRES ♣

URS MAINS, (Mains de X. Leroux et de J. Massenet), par P. Jobbé-Duval. ♣ QUESTIONS SOCIALES, par M. Daubresse. ♣ A TRAVERS LES REVUES. ♣ L'ÉDITION MUSICALE. COURS ET CONFÉRENCES ♣ LES AMIS DE LA MUSIQUE. ♣ THÉÂTRES ET CONCERTS. ♣

RÉDACTION:  
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 f



# 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<sup>me</sup> ALEXANDRE ANDRÉ.

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

M. GEORGES GAIFFE.

M. FERNAND HALPHEN.

M<sup>me</sup> LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M<sup>me</sup> LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M. LOUIS HAVET, *de l'Institut, professeur au Collège de France.*

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

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

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

M<sup>me</sup> LA COMTESSE PAUL DE POURTALES.

M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND, *professeur à la Faculté des Lettres de Paris.*

M. LOUIS SCHOPFER.

M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.

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

M. JEAN WEBER, *agrégé de l'Université.*





EN HOMMAGE A

EMMANUEL CHABRIER

Les œuvres d'art vivent de leur vie propre. Mais elles restent liées longtemps encore après leur conception et leur publication à leur créateur. Et c'est pourquoi les contemporains les jugent autrement que la postérité ne fera. Ils y mettent leurs passions humaines, ils sont hommes, et l'artiste n'est pas moins homme qu'eux, il l'est même plus douloureusement par la richesse de sa sensibilité consciente et par son besoin instinctif d'attirer sur soi, fût-ce à son détriment, les élans d'autrui. L'œuvre est moyen d'attaque et de défense, et elle subit le contre-coup de la fortune de celui qui l'a animée. Au milieu du tumulte vital des êtres grouillant dans le même coin du monde, elle est exaltée parfois, elle se perd souvent, et les raisons qu'un observateur philosophe peut donner de son sort sont toujours extérieures à l'œuvre elle-même. Survient la mort, sur ce point la vieillesse équivaut à la mort, les hommes sont tombés soit dans l'oubli soit dans le souvenir, et l'homme-artiste partage la commune destinée. C'est l'œuvre alors qui prend toute sa valeur individuelle en entrant dans la seconde phase de sa vie. Elle est détachée. Elle devient la proie intellectuelle de tous et de personne. C'est ce que son créateur, et les amis, et les ennemis de celui-ci appellent : la postérité. Devant cette postérité une œuvre très forte maintiendra quelque chose de son créateur en tant qu'homme. Elle fera naître et développera sa légende, laquelle naturel-



lement portera le double reflet du temps où a vécu l'homme qui en est sujet et du temps où la légende elle-même vit. Car enfin il faut bien toujours conclure qu'il n'y a que le présent qui compte, ou qui paraît compter.

Je crois que l'œuvre d'Emmanuel Chabrier en est au point précis où elle se sépare des hommes qui ont lutté avec elle, pour et contre. J'avance que la date de la reprise de *Gwendoline* à l'Opéra se trouve prendre cette importance historique de marquer l'événement. Peut-être pourrais-je dire mieux : de dénoncer l'avènement de la musique de Chabrier dans cette sorte de domaine esthétique où elle vivra sa vie libérée... ce qui ne prétend pas la mettre hors la vie humaine, ce qui ne veut pas la placer en je ne sais quel empyrée glorieux et vague, classique paradis de chefs-d'œuvre, à l'abri de toute mésaventure mais aussi de toute activité. Au contraire, puisque c'est l'appeler à la communion générale.

Je laisse à chacun sa personnelle jouissance musicale, la conscience qu'il en prendra, le besoin qu'il éprouvera de la déclarer ou de s'en taire, de l'exalter ou de la dénigrer. Je laisse aux critiques musicaux<sup>1</sup> de toutes les générations que nous pouvons voir ou prévoir le rôle d'écrire l'histoire de la vie, des œuvres, de l'influence d'Emmanuel Chabrier. Mais ce que je veux faire remarquer, c'est ceci : en même temps que l'œuvre se dissocie de la personne même (il ne s'agit pas tant de la mort matérielle et stricte de l'individu que de cette mort lente, ami à ami, que cause la disparition successive des hommes qui, ayant vécu avec lui, lui ont survécu, et en les cerveaux desquels il continuait donc de vivre), il apparaît que la légende se forme, que Chabrier devient un type, que son nom prononcé commence à évoquer une silhouette assez nette, qu'aussitôt un faisceau d'idées se dégage de cette évocation, et non point seulement chez les musiciens, mais chez tout artiste.

Oui, chez tout artiste. Il y a là une espèce du phénomène des "Correspondances" baudelairiennes, et qui est en rapport avec ce que l'on connaît des mœurs spirituelles de Chabrier. Il est certain en effet que son expansion cérébrale, dont la vibration et l'intensité ont frappé tous

<sup>1</sup> Il faut déjà signaler, en plus des pages éparses dans les journaux et revues, et de l'un des *Profils de Musiciens*, par Hugues Imbert (Paris, Fischbacher, 1888), l'étude très vivante et très sûre de M. J. Desaymard, dans la *Revue d'Auvergne*, publiée en brochure (Clermont-Ferrand, Imprimerie Mont-Louis, 1908) et le livre de M. R. Martineau : *Emmanuel Chabrier* (Paris, Dorbon aîné, 1910), à la riche et exacte documentation. On sait que M. Robert Brussel prépare un ouvrage considérable sur Emmanuel Chabrier dont on connaît quelques esquisses importantes, entre autres l'article de la *Revue d'Art dramatique*, Octobre 1899 : *Emmanuel Chabrier et le Rire musical*, qui fait autorité.





CHABRIER PAR MANET (1879)

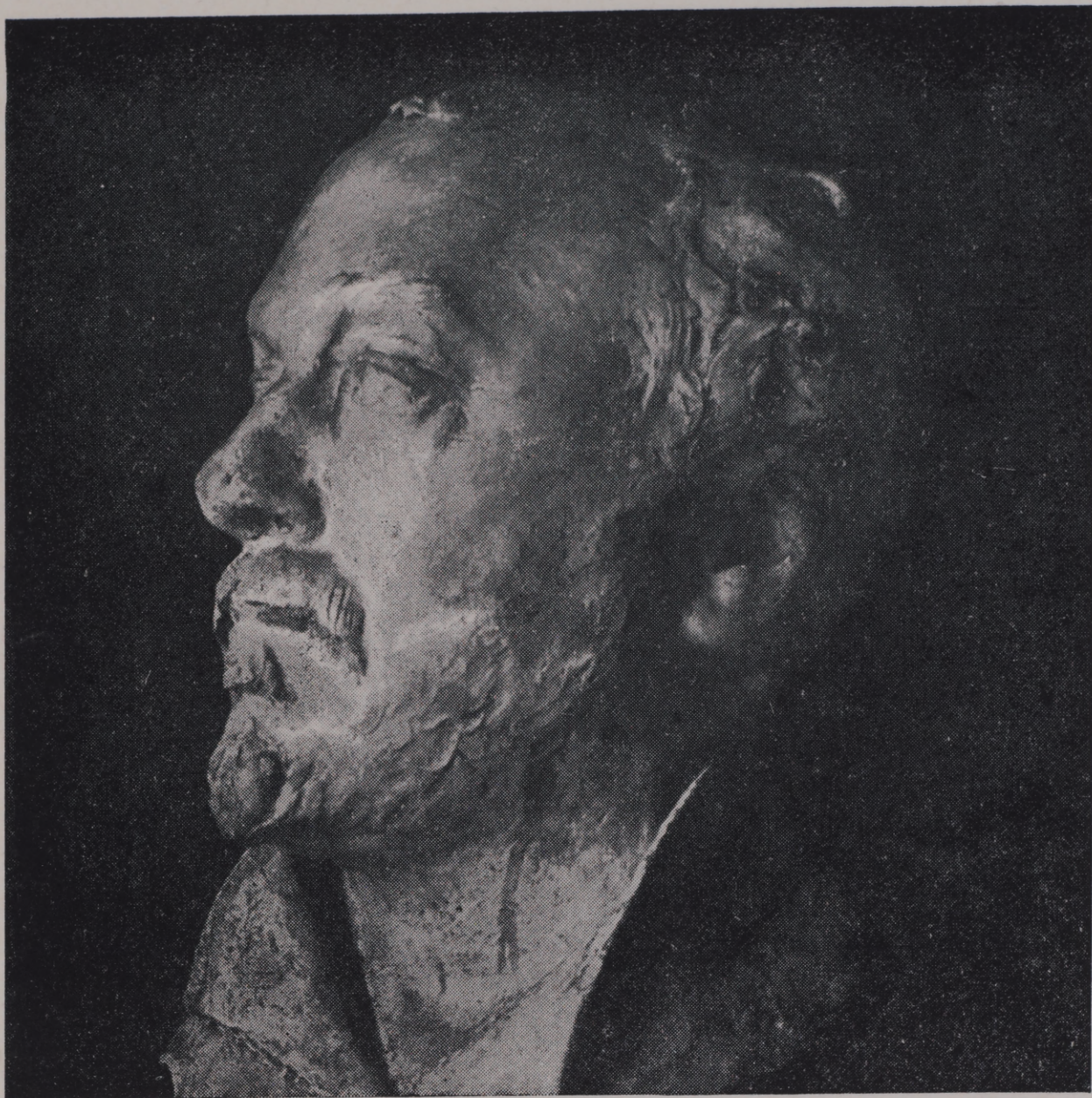
*Collection André Chabrier*



ceux qui l'ont connu, encore que commandée par la musique, n'a point été exclusive. Il ne faut pas se moquer du violon d'Ingres si

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Mais, non plus, ne faut-il point offrir le violoniste Ingres en exemple aux musiciens ! Je préviens donc que si j'insiste sur les aspects généraux de Chabrier, ce n'est pas méconnaître sa géniale spécialisation, c'est rendre hommage à l'artiste complet qu'il fut. Et j'en trouve un assentiment dans ce fait que parmi les nombreux articles qui furent écrits à l'occasion de la première représentation de *Gwendoline* à Paris, et parmi les nécrologies qui les suivirent de près, jamais leurs divers auteurs n'ont comparé<sup>1</sup> Chabrier à un autre musicien... mais ayant l'humaine manie de la comparaison ils ont évoqué



*Collection André Chabrier*

BUSTE DE CHABRIER PAR CONSTANTIN MEUNIER (1886)

Rabelais, et ces somptueux peintres : Rubens, Jordaens, Véronèse.

Les contemporains sculpteurs, peintres, dessinateurs, photographes, nous ont conservé un assez grand nombre de portraits d'Emmanuel Chabrier. A quelques pages plus loin une suite de reproductions qui forme une iconographie choisie et curieusement composée le prouvera. Mais avant même que de la feuilleter ne vous figurez-vous pas, rien qu'à l'appel du nom, l'homme petit, trapu, replet, bedonnant, le ventre comme gros du rire qui éclate intarissablement à la bouche, les gestes vifs et incessants

<sup>1</sup> Influence n'est pas comparaison : je sais qu'on y a beaucoup parlé de Wagner, et un peu de César Franck. De même est-ce comparer Debussy et Ravel à Chabrier que d'indiquer Chabrier comme leur précurseur.



allégeant de leurs signes de joie le corps un peu massif et épais ; au repos, vous songez à l'ample front découvert et vous animez les yeux de ce regard révélateur de l'âme et qui chez Chabrier était si tendrement quêteur de douceur réciproque.

Volontiers on assied Chabrier au piano. La tradition en est cause qui se souvient de l'extraordinaire pianiste qu'il fut. Très singulier en effet. Voici le témoignage d'Henry Bauer " Ce n'était ni le pianiste correct, ni le virtuose agile, rompu aux difficultés, oh ! que non ! mais un tempérament endiablé qui s'incorporait dans un instrument. " Voici celui d'Alfred Bruneau : " Il jouait du piano comme jamais on n'en avait joué avant lui et comme jamais on n'en jouera. Le spectacle de Chabrier s'avancant du fond d'un salon orné de femmes élégantes vers l'instrument débile et exécutant *Espana* en un feu d'artifice de cordes cassées, de marteaux en miettes et de touches pulvérisées, était chose de drôlerie inénarrable, qui atteignait à la grandeur épique. " Ce Chabrier-là, c'est celui que nous fixe le célèbre dessin de Detaille, c'est celui de la légende naissante, ce n'est pas le compositeur plus sérieux, un peu froid en sa ressemblance cependant exacte, que Fantin-Latour posa — et fit poser — devant un piano.<sup>1</sup> Sur le piano de Fantin, il exécute, pieusement enthousiaste, du Wagner. Sur le piano de Detaille il improvise le quadrille de Tristan !

Comment Chabrier n'a-t-il pas rendu exubérant cet *Autour du Piano* ? Je soupçonne qu'il aima beaucoup plus les admirables Fantin-Latour si imprégnés des motifs de Wagner qu'on les dirait sonores, et qu'on les entend en même temps qu'on les voit. Mais il est sûr que Chabrier adora Manet. Leur amitié est connue. Des faits matériels la constatent. Il y eut plus qu'une liaison sincère et serrée entre deux amis : il y eut la passion de l'artiste pour l'artiste. Son tempérament de perpétuel jouisseur intellectuel le portait, lorsqu'il se détournait de son travail musical, vers la lumière picturale des grands impressionnistes. Les murs de son salon n'étaient plus des murs, mais autant de fenêtres plus étincelantes que celles qui donnaient sur les toits de Montmartre : Claude Monet, Sisley, Renoir triomphaient. Et si jamais un jour qu'il faut souhaiter, retour de

<sup>1</sup> Je signale aux amateurs des jeux du hasard l'historique de ce tableau inscrit dans le *Courrier Musical* du 1<sup>er</sup> Janvier 1907 par son possesseur Adolphe Julien. On y verra comment Chabrier ne devint le modèle de Fantin-Latour que par rencontre, comment la réunion des divers personnages ne fut nullement préméditée, fut même assez artificielle, n'eut pas le caractère wagnérien qu'on lui attribua, et qu'on continuera peut-être à lui attribuer.



# AUTOUR DU PIANO (Salon de 1885)

par Fantin-Latour



A. BOISSEAU  
ADOLPHE JULLIEN  
CAMILLE BENOIT  
EMMANUEL CHARRIER

EDMOND MAITRE

A. LASCOUR  
VINCENT D'INDY  
AMÉDÉE FIGUON  
Appartient à M. Adolphe Jullien



lointaines collections américaines, le *Bar aux Folies-Bergère* et le *Skating*, d'Edouard Manet, rejoignaient l'*Olympia* au Louvre, il serait juste de se souvenir que leur premier logis après l'atelier fut le modeste appartement de l'avenue Trudaine où ces tableaux vécurent dix ans dans l'atmosphère non d'un collectionneur, mais d'un artiste digne d'être soutenu et excité par eux à de nouvelles œuvres — correspondantes.

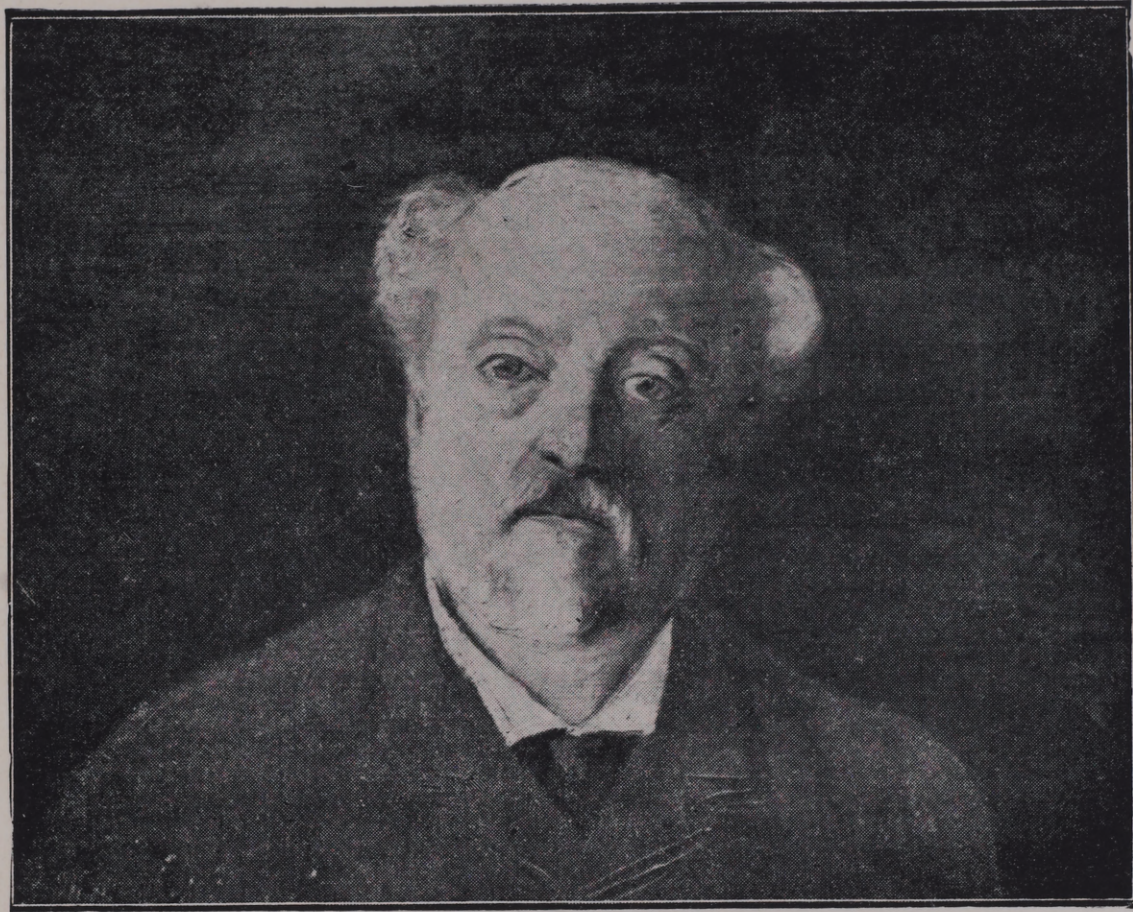
Le goût de la peinture sera certainement un des traits qui ne s'effaceront pas de la mémoire légendaire de Chabrier. On remarquera que c'est un goût qui s'est exercé non pas à propos de chefs d'œuvre de musée, mais en faveur et communion d'artistes de son temps, lesquels le monde alors méprisait et blasonnait. Il a discerné leur génie sous les sottises contemporaines, et naturelles, et nécessaires. Il a souffert pour eux. Ont-ils souffert pour lui... car enfin le génie de Chabrier, très daté si l'on veut, et c'est le caractère des grands artistes d'être de leur époque avant d'être des suivantes, et tout à fait en accord avec le leur, a eu à souffrir terriblement de son ambiance temporelle. Comme eux il fut tenu à l'écart, moins attaqué sans doute, mais, suprême torture pour un musicien, mis au silence ! Le plus français sans doute de nos musiciens modernes fut condamné au chemin de croix à l'étranger, puis en province, et l'on sait les stations de *Gwendoline* avant l'Opéra de Paris.

*Gwendoline* fut représentée pour la première fois à Paris le 27 Décembre 1893. Si soudain nous nous ramenons à cette date, quelle ville frissonnante et tumultueuse se réveille : en Juillet, troubles du Quartier-Latin ; en Octobre, arrivée des marins russes ; en Décembre, la bombe de la Chambre des Députés. Le bruit court qu'à la première de *Gwendoline*, à laquelle assisteront le président de la République et Mme Carnot, un anarchiste renouvellera l'exploit de Vaillant. N'avait-on point donné ordre que la quatrième galerie restât éclairée ? D'autre part on chuchottait qu'un câble de soutien du lustre de l'Opéra avait été scié. La représentation n'en fut pas moins triomphale. Les courriers mondains notent la présence de la Reine de Serbie, Nathalie, " éblouissante en robe blanche, avec une parure de diamants, un bijou en forme de poignard dans la tresse de ses cheveux d'ébène, " accompagnée de sa dame d'honneur Draga Muschina... laquelle ne vit point sans doute s'interposer, entre elle et le spectacle de *Gwendoline* mourant embrassée de son Harald, le spectre de la future tragédie qui la clouerait sanglante dans une armoire du palais de Belgrade contre son royal mari.



J'ai parcouru les articles du lendemain. Ils sont décents mais d'une banalité obligeante. On éprouve combien le temps fait au chef-d'œuvre. Il y est évidemment question d'une réparation. On veut bien s'apercevoir du long voyage à l'étranger, et des stages du concert. C'est à peine s'il perce le regret de l'irréparable. J'ai évoqué un tragique soudain. Voici un autre tragique moins rouge, non moins terrifiant à la réflexion. Si *Gwendoline* avait été jouée avec le succès mérité dès 1886, non à Bruxelles mais à Paris, au lieu du découragement, de la lassitude causée par les efforts sans cesse à répéter pour la faire revenir en France, pensez à l'exaltation productive de Chabrier pendant ces sept ans là ! Et comme elle sonne dure et stupide cette phrase que je copie dans le compte-rendu optimiste d'un journaliste lyonnais : " Tout vient à point à qui sait attendre... les auteurs ont maintenant oublié leurs déboires. "

Mais il ne savait donc point, cet indifférent, ce content de soi et des autres, que l'ovation de la répétition générale s'adressant à la loge d'Emmanuel Chabrier avait touché



*Appartient à M<sup>me</sup> Costallat*

CHABRIER PAR H. ROYET (1889)

un homme déjà frappé en son esprit... Sa femme, deux jeunes gens, ses fils, sont autour de lui ; que guettent-ils avec cette anxiété ? Une lueur du regard aimé qui leur donnera cette joie un peu consolatrice que leur cher malade a compris le triomphe de sa bien-aimée *Gwendoline*. Est-on assuré qu'elle ait lui?...

On a dit qu'à parler d'Emmanuel Chabrier il est impossible de s'attrister longtemps tant il a de vie, de force, d'allégresse. Peut-être.

Tout de même après une telle évocation qu'on pourrait faire suivre d'autres deuils, il faut une courageuse confiance dans l'art et une forte conscience de l'être tendant à persévérer dans son être. C'est l'exaltante leçon que nous offrent en Chabrier l'artiste et l'homme. A l'appui, lisons sa correspondance.



Cette correspondance est d'une pétulance inouïe avec mille mouvements à revers sentimental. Je ne suis pas partisan de l'exhibition systématique des papiers intimes, non plus que des rognures de chefs d'œuvre retrouvées dans les tiroirs. Mais quand l'exception est belle, et qu'une haute raison, qui n'est donc ni de commerce, ni de badaudage, ni de vengeance, soutient ceux qui publient ce genre de documents, et qu'ils ne le font qu'avec pudeur, j'estime qu'ils agissent dignement. Qui donc, ayant lu les *Lettres à Nanine*, en mésestimera Emmanuel Chabrier, qui donc, prenant texte d'une phrase de ces lettres sera imprégné d'autre chose que de bonté active ? Je crois qu'il serait regrettable de ne pas connaître beaucoup des lettres familiales et amicales, pour les mêmes motifs, pour d'autres aussi.

D'abord elles confirment l'intensité de la vie cérébrale chez Chabrier. Il ne faudrait pas croire que toute correspondance d'artiste présente ce caractère, pas même celles des artistes littéraires. Au contraire nous saisissons ici sur le vif cet épanouissement d'un être selon le mode intellectuel. Il y a de l'art spontané à chaque paragraphe — et voilà, à mon avis, la meilleure justification de la publication des lettres, beaucoup plus que les petits renseignements qu'elles peuvent fournir, plus même que certaines opinions et certaines malices qu'on y lira d'ailleurs avec plaisir bien humain. Il y a de l'art, et l'Emmanuel Chabrier artiste complet que j'ai présenté plus haut s'y révèle sous un autre aspect. J'ai parlé de ses amitiés de peintres. Ses amitiés avec des hommes de lettres ne furent ni moins nombreuses, ni de moins bonne qualité. Il n'est point de biographe qui n'en parle, qui n'en parlera. Mais lui-même, s'il s'est refusé à faire ce que Berlioz et Reyer acceptèrent, à écrire régulièrement sur son art,<sup>1</sup> c'est qu'il sentait que tout chez lui était d'élan (Catulle Mendès disait qu'il avait des fringales de travail), et qu'il y avait une impossibilité de contenir, de maîtriser par méthode et habileté, l'éruption de son tempérament. Ainsi il avait pris souveraine conscience de la richesse de son génie lequel ne pouvait procéder par retranchement mais par adjonction. Ce n'est pas par défaut de style, ni de goût de l'exercer. Un exemple extrait d'une lettre à sa femme montrera le contraire très nettement :

Maman, je t'envoie les clefs qu'avait la grand'mère, c'est-à-dire celle de l'argenterie, je crois, et les secondes de la maison. Mais impossible de trouver celle du secrétaire...

<sup>1</sup> En 1890 une revue demanda à Chabrier de devenir son collaborateur mensuel pour des "Lettres confidentielles sur la musique". M. R. Martineau a retrouvé la lettre de refus, et l'a publiée dans son livre.





*Collection André Chabrier*

CHABRIER PAR A. HIRSCH (1876)



## EN HOMMAGE A EMMANUEL CHABRIER 11

C'est une lettre brève,<sup>1</sup> écrite très vite, aux renseignements précis. Il n'y a rien à y ajouter. Pourquoi la publier ? Parce que le texte que je viens d'inscrire est tronqué. Et Chabrier si pressé qu'il fut dans ce billet a eu le naturel besoin de caractériser les clefs, de traduire la personnalité qu'elles avaient pour lui : tout singulariser, n'est-ce pas l'essence de l'artiste ? Voici le texte exact, où je souligne ce que j'avais retranché :

Maman, je t'envoie les clefs qu'avait la grand'mère, c'est-à-dire celle de l'argenterie, je crois, *celle qui a l'air bête*, et les secondes de la maison, *celles qui ont des lubies*. Mais impossible de trouver celle du secrétaire...

Ainsi s'exprime spontanément dans son particulier cet artiste complet et incessant. Celui-là n'a pas fait deux parts dans sa vie et ne va pas à l'art comme à un bureau. Dans une lettre à sa femme,<sup>2</sup> toute intime, toute confidentielle, éclate cette méditation descriptive et lyrique qui n'a point été faite pour la galerie et que je place ici en hommage au goût et à la puissance littéraires d'Emmanuel Chabrier :

Du reste, la mer, ma mer chérie, est toujours là, et tu sais si je l'aime. C'est bête comme chou, mais je reste là des heures à regarder comme en extase. Cette immensité me fait faire mille réflexions, ces levers de soleil, ces couchers avec ces tons dorés, violets, ces petites barques au loin, ces majestueux et prud'hommesques vapeurs qui viennent du Hâvre et vont soit à Southampton, soit dans la mer du Nord, cette mer qui a tous les tons de la palette, du plus clair au plus sombre, avec des diaphanéités inouïes, des reflets incomparables, des verts émeraude à faire envie à ta sœur, des expressions vagues de bleu à désespérer Lamartine, et des moutonnements sur les rocs à inspirer des vers d'un kilomètre à Hugo ; avec des frissons, des spasmes, des soupirs à étouffer Musset, avec des aiguilles, des coins inconnus, des phosphorescences, des reflets métalliques à faire pâmer Monet ou à esquinter la verve voulue de Baudelaire, que te dirai-je ? toute cette poésie, toute cette peinture, toute cette harmonie, ce bruit haletant et cadencé de la vague qui meurt et qui contient depuis Beethoven jusqu'à Shakespeare en passant par Michel Ange, tout ça me transporte, me paralyse, m'énerve, me comble, me crible de joies. C'est inouï ce que j'éprouve sur les bords de la mer.

Et maintenant écoutez *Gwendoline*... n'y a-t-il pas correspondance ?

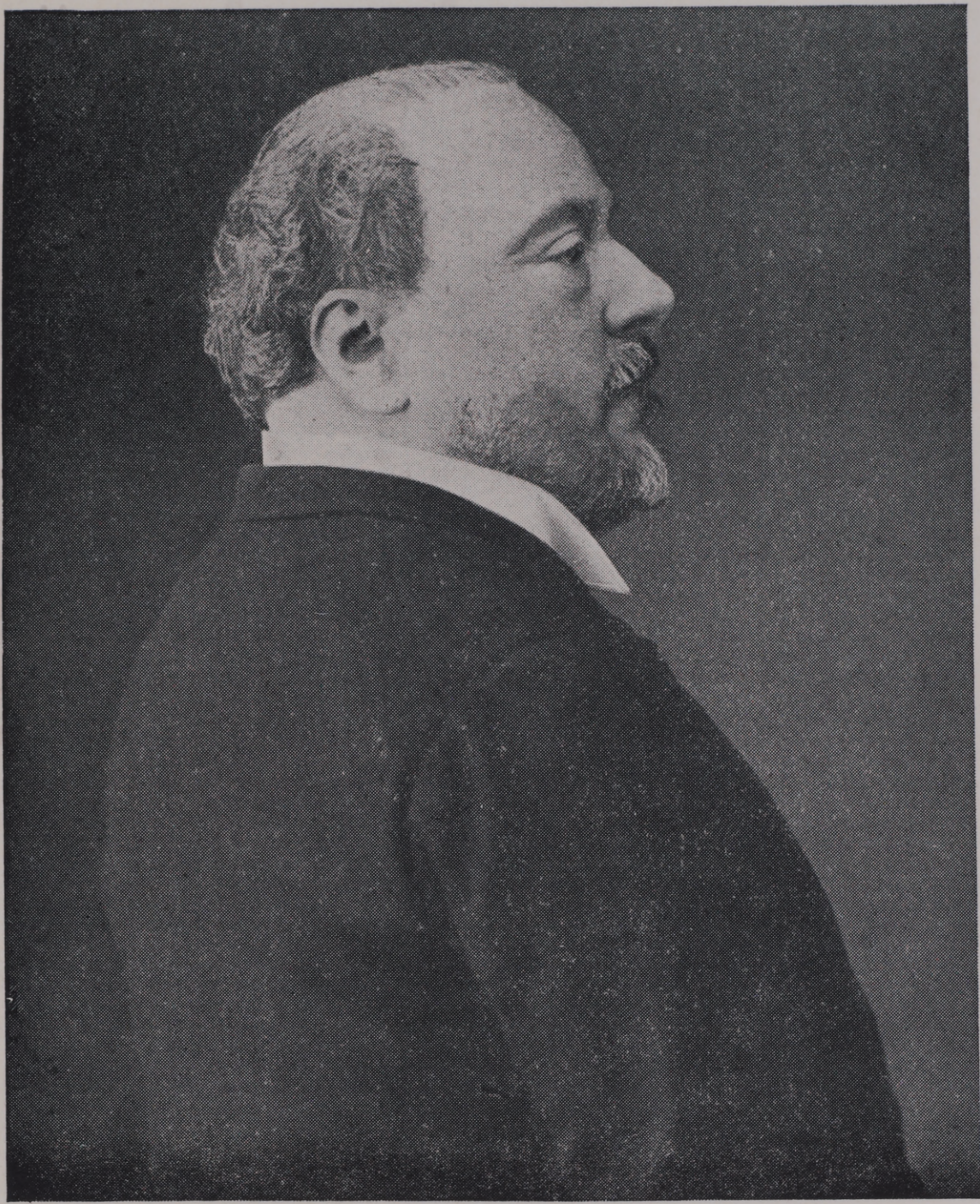
Alors, vraiment nous comprenons quelle erreur ce serait de ne voir en Chabrier qu'un musicien gai, qu'un auteur bouffe même dans le sens le plus élevé du mot. Sans doute il faut regretter qu'il n'ait pu traiter musicalement un *Pantagruel*, qu'il n'ait pu selon son désir, que nous

<sup>1</sup> Elle figure en reproduction autographique dans l'étude de M. J. Desaymard.

<sup>2</sup> Lettre inédite.



apprend Emile Bergerat, s'attaquer à un *Falstaff*, et que soit erroné le fait publié par le *Monde Illustré* du 30 Décembre 1893 : "on a parlé d'un *Don Quichotte* que M. Chabrier aurait tout prêt en portefeuille." Mais si corporellement Emmanuel Chabrier fut plutôt Sancho, que son âme était à la *Don Quichotte* ! Il fut un tendre, un sentimental. Les hommes méchants et égoïstes ne sont jamais vraiment gais. Un sot peut être gai, mais ne sera que gai. Une gaîté qui n'a pas une armature de mélancolie,



CHABRIER EN 1888

qui n'est pas gonflée de bonté devient vite très irritante. La gaîté de Chabrier a toujours cette mélancolie et cette bonté.

Il ne peut s'empêcher de plaindre son prochain le plus quelconque :

Ce matin à 4 h. la maison close a été réveillée par le marchand de poulets. Il vend ici les poulets à 4 h. du matin ; à 5 h. il les vend à Tours, à 6 h. à Blois, à 7 h. à Etampes. Il revient de là à Neuillé avec son panier vide, se couche et recommence le lendemain. Et cet homme est pauvre !

Que l'ironie a de force compatissante après cette géographie qui, d'un départ réel, s'élance avec une fougue approximative à la Rabelais !

A un instant angoissant de sa vie, lorsque le départ brusque d'un banquier l'éprouve en sa fortune, dans la même lettre où il confie à sa femme sa crainte d'avoir à modifier leur train de maison, il a ce cri vers celui qui l'a entraîné à placer de l'argent dans cette banque et qui était le caissier : "... Et lui, bonnejean, s'il perd sa place, ils sont à la misère tous les quatre ; ah ! c'est du propre..." Où il semble n'y avoir place que



## EN HOMMAGE A EMMANUEL CHABRIER 13

pour la désolation personnelle, Chabrier a pensé à autrui malheureux !

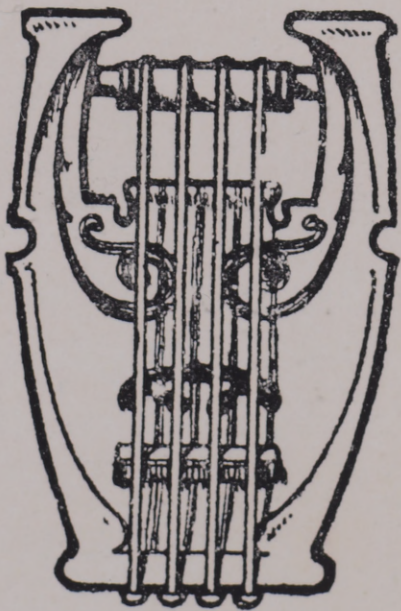
Et pour sa famille ! Il est tout en appels d'amour conjugal et paternel. Ses fils... Soyez sûr que si pour la perte d'un serin il écrit à son petit André : " Mon petit chéri, ça nous a fait de la peine de savoir que ton petit oiseau était mort. La maman s'est mise à pleurer, et ton pauvre bougre de père avait aussi la larme à l'œil, " ce n'est que la plus stricte vérité. Et je ne puis me retenir, malgré son caractère très privé, de publier cet émouvant début de lettre :

Ma bonne chère femme, ta lettre si tendre d'hier matin m'a fait un plaisir extrême. Je l'ai lue et relue trente fois. Voilà les lettres que j'aime et je dirai plus, les lettres que je crois mériter. Toutefois, tu ne me parles pas de notre Marcel : il est toujours à se promener quand tu m'écris ; arrange-toi donc de manière à ce qu'il soit là quand tu es pour fermer ta lettre ; je voudrais que ta main prît la sienne et qu'il traçât quelques lignes qui dictées par la mère et comprises par le fils allassent droit au cœur du père. Notre Marcel comprendrait fort bien qu'il écrit à son "bougre de père" et mon souvenir, pendant que tu lui tiendrais la main, ne l'abandonnerait pas. Tout artificiel que soit ce genre d'exercice, sa pensée pendant ce temps-là serait toute avec moi et c'est tout ce qu'on peut lui demander et attendre de lui. Je ne vis que par vous et pour vous...

L'admirable Carrière ! s'écriera qui aura l'esprit cousin de Chabrier : la mère, l'enfant... de loin le père créant par son désir cette scène de sérénité. Mais il nous faut bien songer que ces trois êtres sont rentrés — si tôt — dans la grande paix des morts.

Un à un, nous allons, nous aussi, y rentrer, cependant que forte et vibrante, radieuse de la silhouette légendaire de son créateur, homme si simplement humain, l'œuvre d'Emmanuel Chabrier s'efforcera de vivre glorieusement ce que s'appelle la seconde vie esthétique.

LEGRAND-CHABRIER.







CHABRIER DEUX MOIS AVANT SA MORT (1894)



# Lettres d'Emmanuel Chabrier

Ces lettres sont inédites, à l'exception de celle du 26 avril 1890, publiée en partie par notre collègue R. Brussel dans la revue d'Art dramatique en 1899. Nous remercions très sincèrement MM. Charles Lecocq, Edouard Moullé et Paul Vidal qui ont bien voulu nous confier, pour les publier, ces précieux autographes. Nous devons une particulière reconnaissance à M. André Chabrier, fils du maître, qui a pris soin de réunir ces documents et grouper autour d'eux l'abondante iconographie qui orne ces pages.

A CHARLES LECOCQ

1891.

Merci, camarade. J'ai bien regretté aussi de ne point vous serrer la dextre à la sortie.

Ce Grieg, mais je ne connais que ça ! C'est ravissant, nous jouerons ça à 4 pattes au prochain vendredi soir. Avez-vous aussi — à 4 m. — les œuvres d'un nommé Schubert, qui avait des idées ?.. nous en distillerons également.

A c'te heure, je réduis cette excellente *Sulamite* pour le piano ; c'est plus compliqué que "j'ai du bon tabac" ; ça me donne du mal pour ne pas rendre la chose inabordable. — A propos d'inabordable, le S<sup>r</sup> Réty est rétif à *Gwendoline* ; je n'ai pas de chance avec le Figaro ; ça me fait une peine de chien, car ils sont là une collection de grands artistes et c'est vraiment pénible de déplaire à d'aussi impeccables connaisseurs. Dorénavant, je soumettrai

ce que je ferai à M. Darcours ; il est toujours bon de consulter les uns et les autres : si l'on veut être original, il n'y a décidément pas d'autre manière de procéder.



CHABRIER ET SA MÈRE (1848)



A bientôt, mon bon ami. Mes compliments bien empressés à Madame Lecocq et à vous de tout cœur.

EMMANUEL CHABRIER,  
13, avenue Trudaine.

A CHARLES LECOCQ

*La Membrolle*, 30 mai 1891.

Mon bon Lecocq,

Je farfouille dans mes petits papiers et j'y retrouve votre si charmant sixain qu'Enoch m'avais remis il y a quelques jours. Entre parenthèses, impossible d'aller



CHABRIER AU COLLÈGE (1857)

pousser ma pointe à Asnières, j'ai passé fort peu de temps à Paris et j'étais pincé par le Concours de la Ville de Paris et un concert chez le Ministre des Beaux-Arts où B. et Madame B. ont... mettons chanté (!?!?) enfin ! le duo du second acte de *Gwendoline*. J'ai cru que mes cheveux allaient repousser pour protester et se dresser sur mon chef; non, hélas, c'est bien de la bonne calvitie !... Du reste, l'on n'écou-  
tait pas, les hommes suaient, les femmes éventaient leurs nichons, tous bavardaient. Et que de peine l'on se donne pour faire répéter sa pauvre et chère musique, que de déplacements, que de temps perdu, que de ... compliments et platitudes dans ce triste métier que nous faisons pour ne pas atteindre le but ! Et s'ils lisaient ces lignes, ils me traiteraient de triple ingrat. Mais c'est ainsi,

n'insistons pas. De toute façon, le Ministre a été charmant pour moi et je lui



Je suis reconnaissant : il ne les changera pas, ni moi, ni vous, ni personne. Ça n'est pas drôle, et il faut subir.

Je me remets à *Briséis*, mais que c'est dur ! Je crois que je me ramollis, je ne trouve que des foutaises ! Nous allons pomper, mon pauv'vieux, pomper ferme ; il y a peut-être encore quelque chose à faire de mon sacré cerveau, mais je n'ai pas la facilité de papa Rossini ; homme mélodique, viens à mon aide !

A propos du petit sixain, par trop bienveillant, mais si réussi, dites-moi, au lieu de ce petit bout de papier que vous m'avez laissé, mettez-moi donc *en musique* ces six vers sur un bout de papier réglé — paroles et musique de Charles Lecocq — et envoyez-moi ça : je le conserverai, ça me fera plaisir.

Je vous embrasse affectueusement tous les deux.

EMMANUEL CHABRIER.



CHABRIER EN 1862

## A EDOUARD MOUILLÉ

*Saint-Pair 22, est-ce le 22 ? enfin jeudi ;  
hier, pour toi qui me lis.*

Merci de ta bonne grosse lettre, bourrée d'observations critiques et sincères. Je suis bien de ton avis ; *Gwendoline*, c'est du Liebig musical ; c'est trop compact ; il faudrait en prendre une boulette pour mettre dans un honnête délayage et agiter avant de servir le *morceau* ; mais je compose sans ambition, sans entraînement immédiat ; je ne crois jamais que je serai joué ; je fais un peu *des études*, comme les peintres, qui accrochent ça dans un coin de l'atelier en se disant : un chic tableau pour plus tard !

— Quant à un four avec *Gwendoline*, c'est un four immense, mais je me l'offrirai certainement. Les poèmes d'opéra sont tous assommants ; lire le livret du *Roi de Lahore*, c'est à vomir debout ; item de *Guillaume Tell* ; ça s'est joué tout de même ; *Guillaume Tell* a même réussi. Je vois bien ; ce que me répondrait



Prudhomme ; je n'ai pas la prétention de me comparer au cygne de je ne sais plus où, de Pesaro je crois ; mais *Gwendoline* serait un ouvrage curieux et *opportun* ; on ferait autour de son *cercueil* beaucoup de discours ; on ne l'enterrerait pas sans bruit, ignominieusement ; du reste, cet ouvrage n'est pas terminé ; et le poème doit — tôt ou tard — être modifié.

Pour le moment, je travaille à la douce aux *Muscadins*.

Là, plus de légende, plus de rythmes bizarres ; c'est du drame à la Dumas père ; il faut que ça sente la France à cette époque, et la couleur de celà est très difficile à trouver. Ce n'est pas le pays du Bleu où j'aime à baigner ma rêverie et à puiser des rythmes — pas de farfadets, rien ; des patriotes, des chants *chauvins*, et dam, des phrases carrées par la base ; avec mon horreur de la banalité, tu penses si la chose se complique !

Le sujet me plaît surtout parce que j'y vois une réalisation très prochaine de mes vœux : être joué ; en haut lieu, cette époque fixera l'attention ; ça ne s'est pas fait : j'ai des chances, j'en suis convaincu ; mais fatalement la musique *qu'il faut* mettre là dedans est moins mon affaire que *Gwendoline* ou autres ouvrages d'une forme poétique. Enfin, tu verras. Je n'en ai pas encore abattu lourd ; je me ballade, j'en prends, j'en laisse. —

— Rasé le voyage en Italie. On a craint que les Italiens et les Français ne se flanquassent leurs bugles à la tête ; les Lyonnais surtout qui ont la clarinette près du bonnet. Le concours a été renvoyé à l'année prochaine. Nous tâcherons de nous faire coller du Jury à cette époque.

Je suis dérangé par un tonneau de cidre qui arrive. Je reprendrai tantôt.

— Vendredi 7h 1/2 m. ça a duré longtemps, la mise en place du tonneau.

Ma femme est à Cauterets avec sa mère jusqu'au 16 juillet et comme je ne puis pas m'ahurir indéfiniment sur le même sujet, je vais m'offrir un brin de ballade ; où ? St. Malo, Jersey, Jersey, St. Malo, Londres est trop loin. — Et toi bougeras-tu de Paris, cette année-ci ? et ta femme et le petit, c'est de l'Asnières forcé à perpét ? le vrai crampon dans la vie, ce n'est pas la femme, comme l'a dit un grincheux enclin au paradoxe, c'est bien une maison de commerce ! comment lâcher ça ? il faut alors *se défalquer* et ce n'est plus drôle ; mettre carrément la clé sous la porte, il n'y faut pas compter ; bref celui qui fait ici-bas tout ce qu'il veut, est encore un joli veinard.

Allons, bonne santé, mes enfants, je vous embrasse bien cordialement tous les trois.

TON EMMANUEL.

Mille affect. compl. à ta chère mère et une forte accolade à Albert.



A EDOUARD MOULLÉ

*Grenade, 4 novembre 1882.*

“Trop de fleurs !” disait Granier, dans je ne sais plus quoi... trop de mer-  
veilles ! m'écrierai-je à mon tour ! nous sommes rassasiés, repus, soûls de chefs-  
d'œuvres ! Oui, cher vieux camarade, c'est un bien admirable pays que celui-là !  
Les cathédrales de Burgos, d'Avila, de Tolède et de Séville, le musée de Madrid,

la Cartuja de Mira-  
florès, la blanche  
Cadix, le radieux  
Malaga, ici l'Alham-  
bra, le Généralife, la  
Sierra Névada, —  
Cordoue que nous  
allons voir dans quel-  
ques jours puis Mur-  
cie, puis Valence,  
Elche au milieu des  
palmiers et Barce-  
lonne et Saragosse  
— nous aurons tout  
vu, tout parcouru, et  
dans un mois, il fau-  
dra la quitter cette  
adorable Espagne —  
et dire adieu aux  
Espagnoles, — car,  
je ne te dis que ça,  
elles sont réussies,  
les petites mâtines !  
Je n'ai pas vu une  
femme vraiment lai-  
de depuis que je suis  
en Andalousie : je ne  
parle pas des pieds,



PHOTOGRAPHIE PRISE A CHATOU EN 1889

CH. LAMOUREUX

E. CHABRIER

VICTOR WILDER

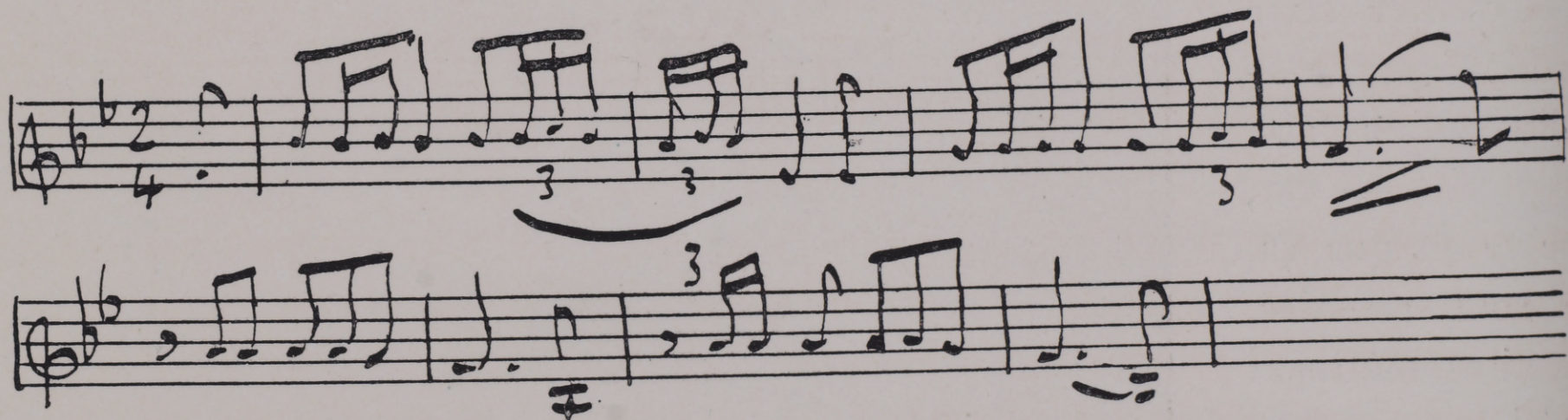
ils sont si petits que je ne les ai jamais vus, les mains sont mignonnes et soignées



et le bras d'un contour exquis ; je ne te parle que de ce qu'elles montrent ; mais tout celà, elles le montrent bien ; ajoute à celà les arabesques, accroche-cœurs et autres ingéniosités de la chevelure, l'éventail de rigueur, la fleur dans le chignon, le peigne sur le côté, bien en dehors, le châle roulé à fleurs en crêpe de Chine et à longue frange noué autour de la taille, le bras nu et l'œil bordé de cils qu'elles pourraient friser tant ils sont grands, la peau d'un blanc mat ou de couleur orange, selon la race, tout ça riant, gesticulant, dansant, buvant et se fichant pas mal de Montceau-les Mines ;

Voilà l'Andalousie.

Tous les soirs, nous roulons avec Alice les cafés-concerts, où se chantent les Malaguénas, les Solédas, les Zapatéados et les Péténéras ; puis les danses, qui sont absolument arabes, c'est tout dire ; si tu les voyais tortiller du derrière, se déhancher, se contorsionner, je crois que tu ne demanderais pas à t'en aller !... A Malaga, la chose devint tellement forte que j'ai dû sortir mon épouse de là-dedans : ce n'était même plus drôle. Ça ne s'écrit pas, mais ça se retient et je te le raconterai. — Je n'ai pas besoin de te dire que j'ai noté une masse de choses ; le tango, une manière de danse où la femme imite avec son derrière le tangage du navire est la seule à 2 temps ; tout le reste, tout, est à  $3/4$  (Séville) ou à  $3/8$  (Malaga et Cadix) ; — dans le Nord, c'est autre chose, il y a du  $5/8$  très curieux. Le  $2/4$  du tango est toujours genre habanèra ; voici le tableau : une ou deux femmes dansent, 2 drôles grattent n'importe quoi sur de maigres guitares, et 5 à 6 femmes hurlent, avec une voix très cocasse et des triolets impossibles à écrire, car elles changent l'air — des bribes d'air à chaque instant, — hurlent, dis-je, des machines dans ce genre là



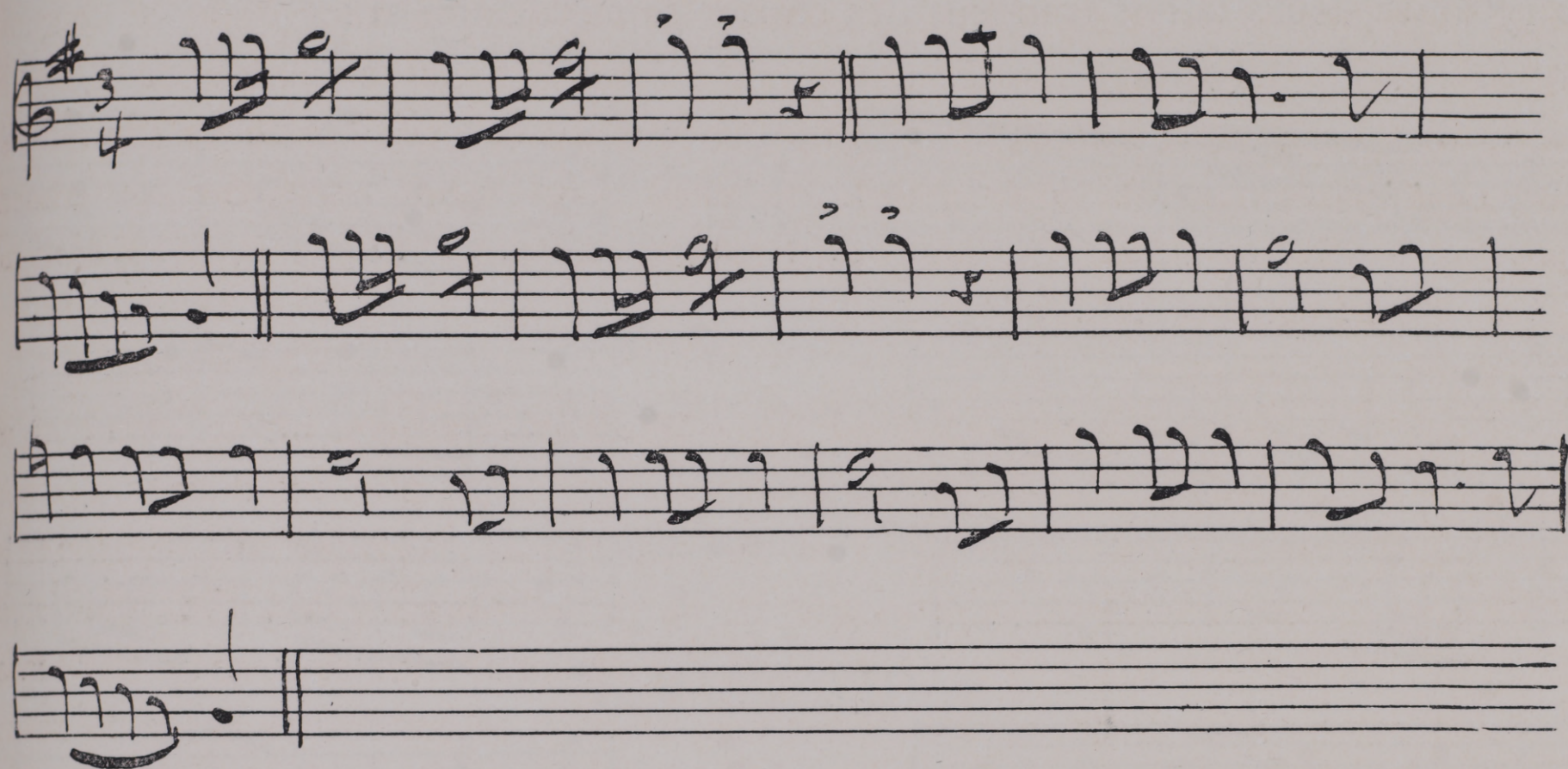
avec les syllabes, les paroles, les ports de voix, les mains qui claquent et frappent les six croches en accusant la 3<sup>me</sup> et la 6<sup>me</sup> ; les cris de Anda ! Anda ! la Salud ! es la Mariquita ! gracia, nationidad ! Baïla, la chiquilla ! Anda ! Anda ! Consuelo ! Olé, la lola, olé la Carmen ! que gracia ! que elegancia ! tout ça pour exciter la jeune personne à la danse ! c'est vertigineux, c'est inénarrable !



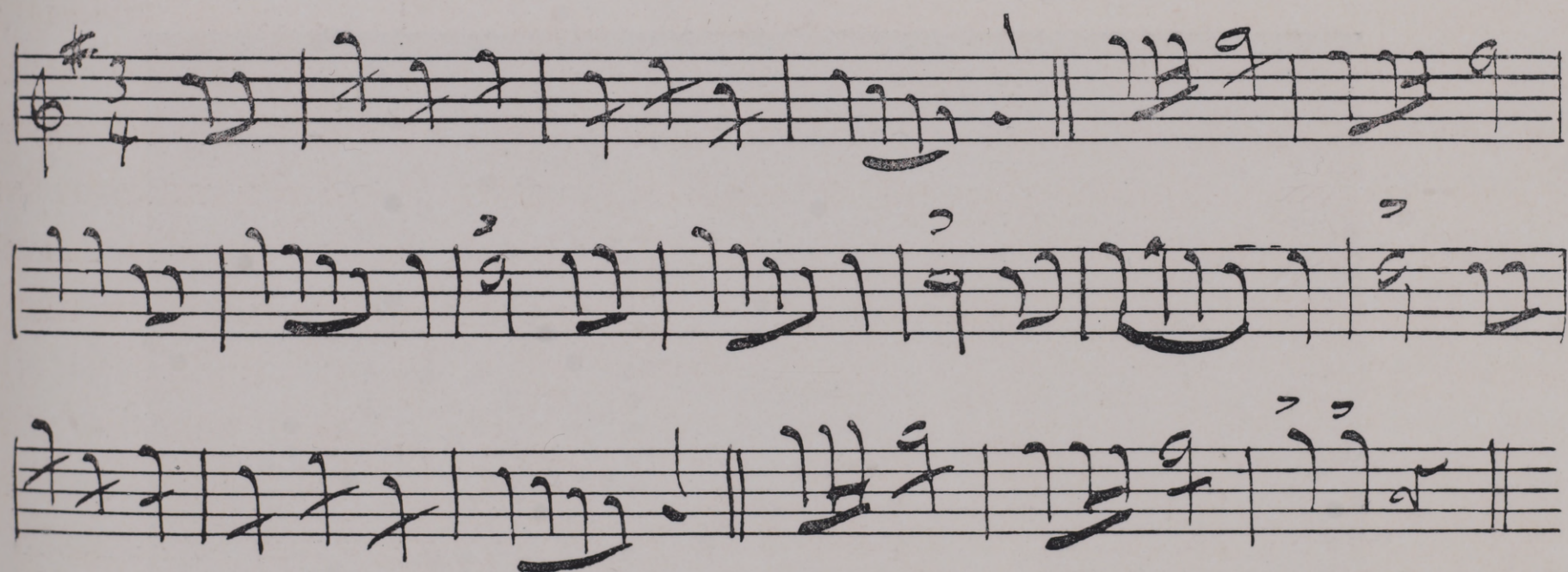
# LETTRES D'EMMANUEL CHABRIER

21

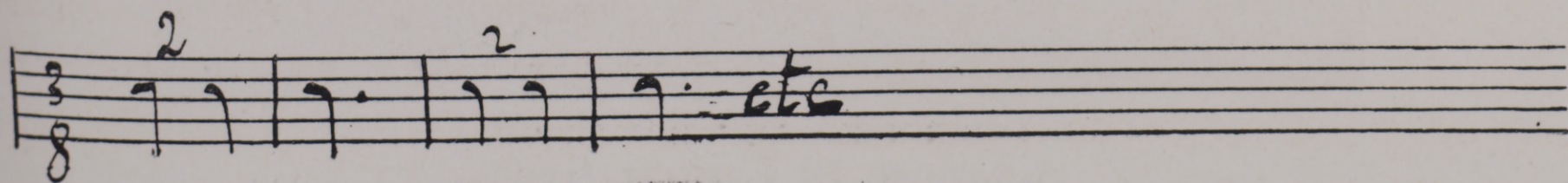
La Sévillana, c'est autre chose : c'est le 3/4 dans ce genre-ci (et avec castagnettes)



ou bien



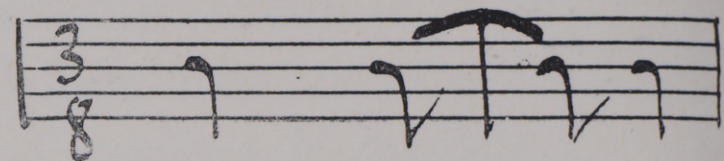
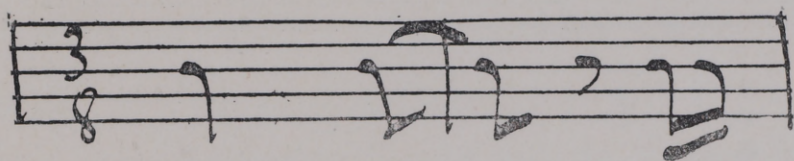
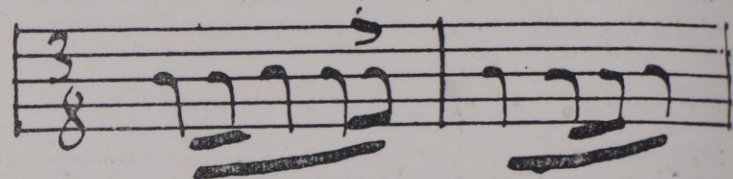
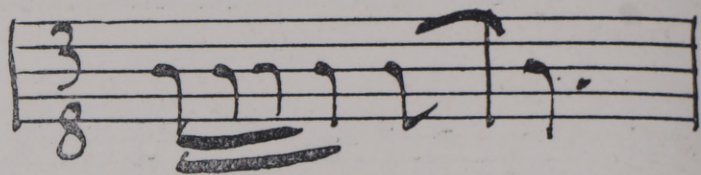
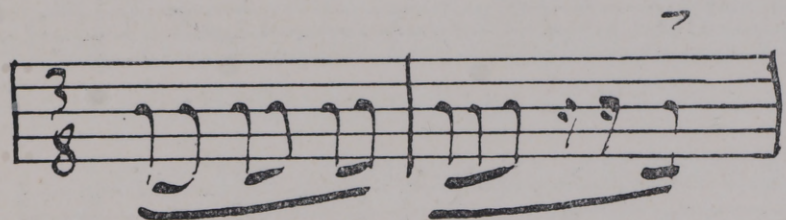
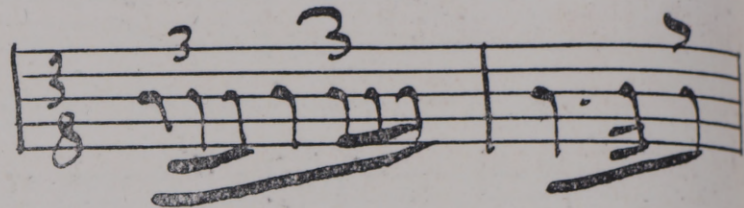
Tout ça prend une allure extraordinaire avec deux accroche-cœurs, une paire de castagnettes et une guitare. — Les Malaguénas ne peuvent pour ainsi dire pas s'écrire : c'est une mélodie qui a pourtant une forme et qui se termine toujours sur la dominante ; la guitare fournit quand même un 3/8 et le bonhomme (quand c'en est un) est toujours assis à côté de son guitariste, tient une canne entre ses jambes et bat avec le 3/8 sur ce rythme-là :





toujours syncopé ; les femmes elles-mêmes, d'instinct, syncopent les mesures de mille manières et arrivent, dans la danse, avec les pieds, à frapper un nombre inouï de rythmes, leurs talons frappent des choses comme celles-ci ;

(4 fois)



CHABRIER EN FAMILLE (1883).



tout ça avec le talon ; c'est du rythme et de la danse : les airs que gratte la guitare n'ont pas de valeur ; du reste ils ne peuvent s'entendre, avec les cris de Anda ! la chiquilla ! que gracia ! que elegancia ! Anda ! Olé ! Olé ! la chiquirritita et plus on crie, plus la danseuse rit à pleines dents et se déhanche et est folle de son corps.

Si tu veux une course de taureaux — nous en avons 15 sur la conscience, — il faut m'écrire *avant*, poste restante, à *Valencia* (España) — où j'aurai le plaisir de te lire ! —

Avec les meilleures amitiés d'Alice pour la bonne madame Moullé et pour ta chère femme, bon souvenir à Albertito et bésitos au chiquirritito,

ton Emmanuel.

Les miens vont bien, ils planturent à Bordeaux avec Nanon — chez ma belle-sœur.

A PAUL VIDAL

*La Membrolle, 9 août 1893.*

Mon bon petit Vidal,

Je suis ici avec ma smala et nous rentrons ma femme et moi à Paris vendredi prochain. Nous te prions tous deux de venir samedi matin déjeuner chez nous à 11 heures et demie. Catulle Mendès que j'ai prévenu par le même courrier viendra. Nous serons quatre. J'ai beaucoup travaillé mon piano. Je pourrais te remplacer. Je ne serais même pas fâché de faire voir à ma rentrée à l'opéra que j'ai encore mes jolis doigts d'autrefois. Ça épaterait Gailhard et les chœurs. C'est effrayant ce que j'ai fait de progrès, depuis dix-huit jours. Si tu es matinal, viens à dix heures précises. Je te ferai prendre un bon apéritif et je te jouerai tout le premier acte de *Parsifal*.

TON EMMANUEL CHABRIER.

A MADAME EMMANUEL CHABRIER

*Brunswick, 1888.*

Hier soir, petite maman, soirée au théâtre. On jouait une bougrerie d'opérette, dans le style de Boieldieu suivie d'un mince ballet avec d'assez jolies femmes à la clef. A 10 h., M. Litolff, son beau-frère Wilhem et moi, sommes allés souper près du théâtre. Ah ! il fait bien les choses, le nommé Litolff ! Huîtres, entrecôtes à la Béarnaise, coq de bruyère, plat sucré et vins à l'avenant, avec un



fin verre de Kummel pour pousser la digestion. Mme Litolff était restée à la maison. A minuit, adieu.

Vendredi — de 10 à 1 heure, pendant que ces messieurs causaient d'affaires, je roulais dans Brunswick qui est la ville la plus allemande, la plus moyen âge, la plus curieuse que j'aie jamais visitée. C'est une merveille ; tout le temps, j'aurais voulu t'avoir près de moi. Tu te serais ébahie à chaque pas. En été, ce doit être ravissant, mais il y a partout un bon pied de neige et ce manteau blanc répand un peu de tristesse et embrume l'air : *on ne voit pas assez*. C'est plus pittoresque encore que Nuremberg, paraît-il. Mais il est possible que les habitants de Nuremberg ne soient pas de cet avis. Enfin, c'est délicieux, je t'expliquerai tout cela de vive voix.

Je viens de déjeuner superbement ; et après un peu de musique au salon, je remonte au bureau et te gratifie de cette littérature, pendant que Wilhem, qui a déposé des parents partout, va voir quelques cousines. Je suppose qu'il y a aussi des cousins.

.....Ce soir, soirée chez les Litolff ; demain, pas grand' chose, et vers minuit, demain, départ pour Cologne.

Soigne bien le petit. Embrasse notre Marcel, — amitiés à la Nanine.

Je commence à avoir besoin de la maman.

TON EMMANUEL.



Tout à fait à la fin  
continue le rythme *ff*  
de la timbale seule, sous la  
foule de las arpas !!

n'oublie pas la grosse caisse — mais place-la *raisonnement* ; c'est  
ignoble & fais sur 10 — mais 128 — chie. avec soin par hasard.

FRAGMENT D'UNE LETTRE DE CHABRIER A VINCENT D'INDY



A MADAME EMMANUEL CHABRIER

Karlsruhe, (Janvier 1888).

A 11 h. nous avons vu le Pudlitz au th. dans son cabinet. On lui donne de l'*Excellence* gros comme le bras. — C'est convenu, c'est arrangé : "alors, je puis écrire à mes éditeurs pour hâter la traduction, faire annoncer la bonne nouvelle dans les journaux....." — "Attendez ; je veux terminer tout à fait, vous dire

ce que nous donnons au compositeur ; ça dépend de la longueur de l'ouvrage ; je vous ferai prévenir, je pense que vous serez content. Mais je considère l'affaire comme conclue ; je vous donne Plank, Oberlinder et M<sup>lle</sup> Mailhac. A demain !"

A 1 h., dîner ; j'ai raconté notre entrevue à Mottl qui va presser ce vieillard aimable mais temporisateur. Après dîner, Mottl nous a dit de l'accompagner chez lui ; nous avons joué l'ouverture à 4 mains, le premier chœur, la légende (qu'il trouve admirablement écrite) et tout le troisième tableau, la



VAN DYCK ET CHABRIER (1890)

bataille. Il est très enlevé ; il répétait : *jamôse, jamôse !* Vendredi soir, nous lisons devant lui le rôle de Gwendoline à M<sup>lle</sup> Mailhac, chez elle. C'est la première fois que Mottl se met en aussi grands frais pour quelqu'un. Je le crois fort sincère. Il répétait aussi : original, personnel, etc. — Nous l'avons quitté vers 3 h. et demie — nous avons fait un tour en ville et nous nous sommes rendus dans les grands jardins de la ville où, sur un petit lac gelé, nobles, bourgeois et vilains patinaient gaiement. Pudlitz ayant prié Van Dyck de chanter demain à 5 h. et demie chez le Grand Duc, Van Dyck avait prié Bopt de tenir le piano et devait chanter



entre autres choses, "*Chanson de Jeanne*" ; donc, à 6 h. Bopt arrive à l'hôtel, mais Van Dyck a un sale enrrouement et ne veut pas chanter dans cet état là. Sur mon conseil, il vient de filer chez le Fauvel de l'endroit pour savoir ce qu'il doit faire. S'il devait ne pas chanter, il se procurera une attestation du médecin qu'il montrera à Pudlitz. Ces gens là, quand on ne fait pas leurs trente-six volontés, sont toujours prêts à croire qu'on y met de la mauvaise volonté. Je n'ai pas été invité à aller à cette soirée chez le Grand Duc et j'en suis d'autant plus heureux que pendant le concert, je serai à la répétition de *Siegfried* qui a un bien autre intérêt pour moi. — A la promenade, tantôt, nous l'avons rencontré (le Grand Duc), se promenant avec sa femme, la fille de Guillaume, à pied, tous les deux suivis par un simple chien-loup, marchant assez vite ; il était en uniforme, l'éternelle casquette à bordure rouge et un long manteau, le bout du sabre dépassant un peu. C'est un homme de haute taille, dans les 55 à 60 ; longue barbe, très droit, énergique. A leur passage, les hommes saluent très bas ; les militaires s'arrêtent et font le salut militaire ; les femmes y vont d'un demi-génuflexion, comme dans les opéras comiques, quand une jeune paysanne tire sa révérence au bailli. C'est tout à fait édifiant.

Sur toutes les places, les militaires font l'exercice ; ah ! ils n'ont guère le temps d'engraisser ; cet art là est plus compliqué que le contrepoint.

Ce soir, soirée glaireuse, souper à 9 h., coucher à 11 h. S'il fallait vivre ici, ah, non !

Van Dyck se fait attendre.

Van Dyck est de retour. Défense absolue de chanter pendant trois jours. Ce sacré concert n'aura pas lieu. Pudlitz est prévenu. Tout va bien.

TON EMMANUEL.

Embrassades générales et à demain.

A MADAME EMMANUEL CHABRIER

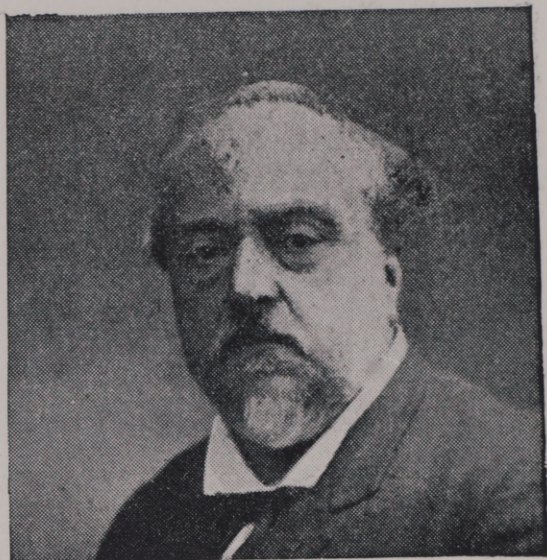
Karlsruhe, mardi 4 mars 1890.

Ce matin, l'intendant est venu me prendre et nous sommes allés ensemble chez le Grand Duc, le Carnot de l'endroit. Il a été d'une amabilité parfaite et a trouvé le moyen de me dire qu'il était personnellement heureux qu'un compositeur français vint se faire applaudir à Karlsruhe, que les deux nations étaient faites pour s'aimer et que la présence d'un artiste EMINENT le touchait profondément. C'est lui qui me remerciait !!! Il m'a reçu en costume, avec d'énormes poignées de main. C'est un allemand, évidemment, mais il a l'air bon comme le pain.

Puis, (1 h. un quart), toujours avec l'intendant et dans son équipage, nous



sommes allés déjeuner chez le frère, le Prince Guillaume. Celui-là, c'est encore plus joli ; il est venu nous attendre à sa porte ; et tout ça parle des français étonnants ; de 57 à 60 ans, avec des barbes superbes et des airs très chics. La Princesse est d'origine russe. A table, je connaissais à peu près tout le monde, car j'ai depuis huit jours roulé ma bosse dans tout le gratin solennel de la localité. On était une quinzaine, — après le déjeuner, — exquis — café, liqueurs, cigarettes, *valse du roi* sur un Erard, puis musique à 4 mains avec Mottl. A trois heures et demie, on a pris congé les uns des autres. — Mais ce que ces gens là sont aimables, tu ne te le figures pas. Il m'a dit qu'il était HONORÉ de me recevoir. !!!



CHABRIER EN 1887

Je viens de faire quelques visites d'adieu, (car demain je passe presque toute la journée à Bade), et à 6 h. et demie, je vais avec l'intendant chez la Grande Duchesse qui tient, dit-on à me faire bavarder et est curieuse de me voir.

.....A demain, le loup.

EMMANUEL.

## A MADAME EMMANUEL CHABRIER

*La Membrolle*, 26 avril 1890

Je vois, la petite maman que tu ne t'en es pas si mal tirée que ça, avec ta grosse malle et tes accessoires ; on t'aura prise pour la femme du préfet de police, à ce que je suppose, tu fais trembler le personnel des gares et le sergent de ville se roule à tes pieds ; je ne te vais pas à la cheville, la petite femme, le loup est dépassé !

Embrasse bien les petits loups pour moi et particulièrement le louveteau qui accomplit demain un acte caractéristique et plein de douceur. Recommande-lui de demander à celui qu'il invoque de nous protéger tous, nous qui cherchons à faire de notre mieux et qui ne sommes pas des méchants ; dis-lui de demander pour la maman la bonne vue et la santé, des bulletins propres pour le grand frère, et pour le pauvre père beaucoup d'inspirations et un peu d'argent. Ça fait pas mal d'affaires, tout ça, et le bon Dieu est toujours très occupé, mais les jours de première communion, je suis certain qu'il dresse spécialement ses oreilles divines pour écouter les petits enfants épris du ciel et frisés pour la circonstance, et que finalement il doit être très doux, très coulant, très accessible, et les petits enfants, c'est si roublard ! J'espère énormément.

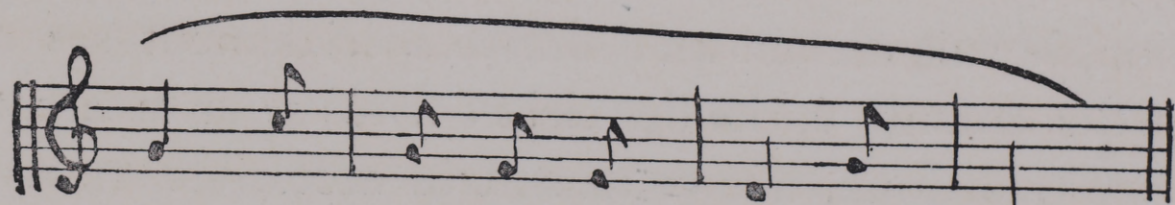


Tâche de trouver quelques heures dans l'après-midi pour aller avec tes jeunes calices embrasser la pauvre vieille qui s'embête là-bas et vous attend de



CHABRIER S'AMUSANT AVEC SES FILS

les portes et la rafale secoue de grands frissons la maison tout entière ; c'est imbécile parce que ça manque de majesté, de grandeur, de décor ; au bord de la mer, dans la solitude des hautes montagnes, je me lécherais, mais à la Membrolle, c'est grotesque et lugubre. Hier matin, en ouvrant ma fenêtre, ça pleuvait, ça ventait infernalement et tous ces grands bêtas de peupliers se courbaient tous du côté de Tours, comme pour saluer celles de la cathédrale ; ça finissait par m'amuser, aïe donc, aïe donc, ils étaient d'une politesse exquise. Les marronniers, des durs à cuir, s'en foutaient, mais les sacrés pommiers, fiers d'être en fleurs depuis quelques jours, avaient des accès de folle rage de voir ainsi s'éparpiller aux cinq cents diables



leurs jo - lis pe - tits blancs plu - mets

tout son cœur ! Fais-le, je t'en prie : pour les enfants, c'est un pieux devoir, c'est ensuite un plaisir, ça leur apprend à se souvenir et ça les rend bons. Si la paresse est la mère de tous les vices, l'ingratitude en est le père.

La grand mère, — pas de tous les vices, — est dans des rages bleues ; on ne peut pas fourrer le nez dehors ; ce ne sont que giboulées, averses, vents déchaînés ; la nuit, ça pleure, ça hurle sous



Raconte-moi bien tout ce que tu fais ; moi, ma vie est tellement simple qu'elle tient entre une table et un piano. Si je n'avais pas cette richesse d'imagination qui fait ton orgueil et ta joie, je ne serais guère fichu de remplir ces quatre pages. Tantôt, la grand'mère m'a raconté à déjeuner l'histoire de ses bonnes pendant qu'elle était à Chatou ; cette histoire, palpitante comme un cœur de jeune fille, ou même de ma Chtite à l'approche du bien aimé au casque d'or, naturellement — cette histoire, dis-je, fera le sujet de ma prochaine. Tu vois que tu as encore de fiers moments à passer ici bas, où tous les lilas meurent, comme le chante M<sup>me</sup> E.

A demaingue !

Le père Lustucru,  
EMMANUEL

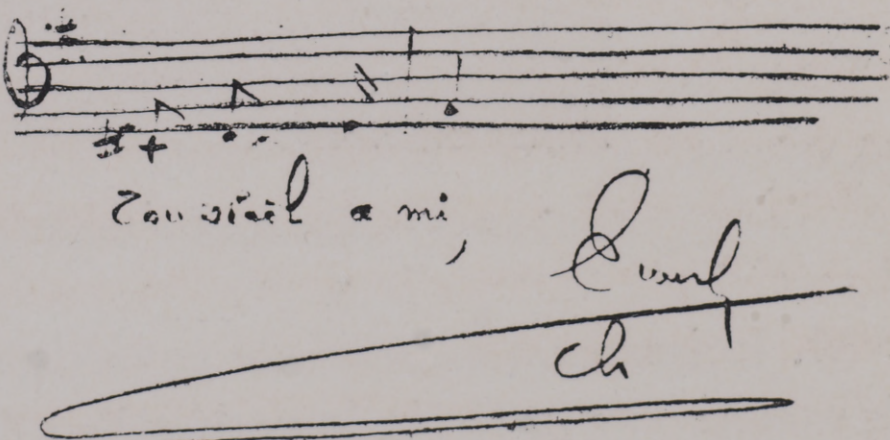
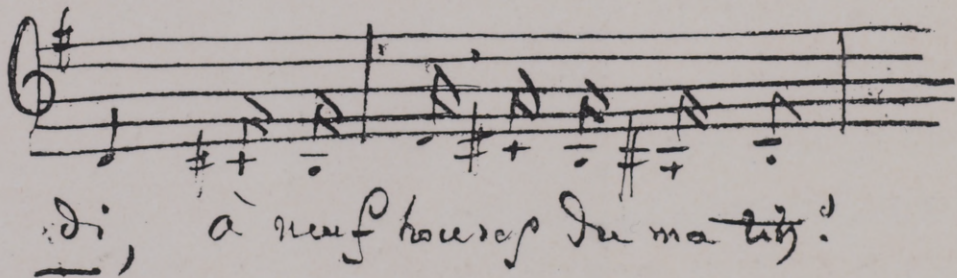
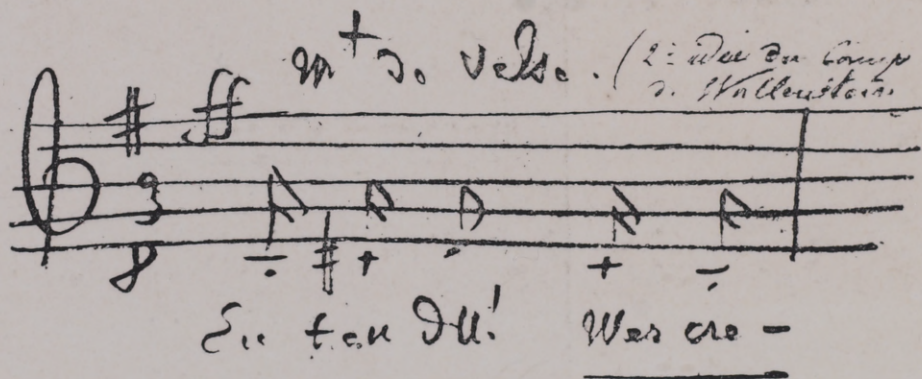
A MARCEL CHABRIER

La Membrolle, 16 mai 1890.

Mon petit Marcel,

Je te remercie de la lettre que tu m'as écrite il y a quelques jours et de celle que tu vas m'écrire, si j'en crois M. Enoch qui m'a adressé deux mots ce matin et me raconte votre ballade au Jardin des Plantes. Il n'est pas mauvais, de temps à autre, d'aller faire aux bêtes une petite visite ; ça repose de l'homme. Toutefois, il faut toujours raisonner ce que l'on voit et ne passer devant aucun objet, aucun animal, aucun produit sans se demander à quoi ça sert, comment ça vit et ne pas s'attacher uniquement à la forme. A ton âge, une promenade de ce genre doit toujours contenir un enseignement, ne pas être un pur spectacle pour les yeux ; ton petit cerveau doit être de la partie. Il y a tant de gens, et de ceux qui se croient malins, qui vont à l'Exposition de peinture, visiter les églises, se promener au bois, assister à un cours, s'installer au théâtre,

*Emmanuel Chabrier*  
*jeudi. (1889)*



*Al. j'ai une bourse, un*

LETTRE DE CHABRIER A V. D'INDY



et qui reviennent de tout cela la tête vide, n'ayant rien observé, ne s'étant rien assimilé de ce qu'ils ont vu ; c'est du troupeau qui passe, ça tue le temps, en attendant le dîner, qui est la grosse affaire. Pénètre-toi bien de ce que je te dis là, tu ne seras jamais assez *curieux*, dans le sens où je l'entends, naturellement, et c'est maintenant que les belles curiosités doivent s'éveiller dans ton esprit. Lâchons les singes et causons d'autre chose.



CHABRIER A WIMEREUX (1887)

M. Loiseau est en train de gaver le cher frère ; il est venu même hier, jour férié, excessivement férié ; le petit a l'air de travailler, mais il doit avoir une croûte sur l'intellect ; ça sera long à gratter cette épaisseur avant de trouver le bon nanan ! Je n'ai jamais pu lui faire comprendre que *cent* s'accordait quand il y avait des chiffres devant et que ce mot était invariable quand ils étaient placés après ; on lui



dit : as-tu compris ? — oui, papa, — et il vous dit tout le contraire. Il y a certainement chez M. Pasteur des pères de famille chez lesquels la rage s'est évidemment développée au fréquent contact de moutards pareils. Enfin, il ne faut pas quitter toute espérance ; Dante était d'un autre avis, mais il n'avait peut-être pas d'enfants.

Nous avons une nouvelle bonne, une veuve d'un jardinier de Mettray, dans les trente ans ; elle a l'air un peu *dame*, mais il y a de la bonne volonté. Espérons.

. . . . .  
. . . . .

E. C.

A MARCEL CHABRIER

*La Membrolle*, 13 juin 89.

Mon bon petit Marcel,

Certes, je suis heureux de voir que tu es galant auprès des demoiselles ; la femme est créée et mise au monde pour recevoir nos hommages et être aimée ; ça, c'est convenu. Mais, pour le moment, il ne faut pas que *l'un* empêche *l'autre*, et l'autre, c'est l'examen, c'est l'entrée en seconde ; c'est *là* que doit surtout porter ta galanterie. Si tu veux me faire grand plaisir, sois insinuant auprès de la version latine, tendre avec le thème latin, plein de délicatesse pour la version grecque ; mets-toi à deux genoux devant l'Histoire et envoie des baisers à la Géographie ; sois courtois envers le calcul et plein de feu auprès de la Narration.

Pour le quart d'heure, tâche d'oublier les petites ..... et souviens-toi que si tu veux plus tard être libre, tu as encore trois ou quatre ans à ne penser qu'à tes études. — Tu comprends que nous sommes enchantés que l'on te trouve gentil, — mais *mon* devoir est de te rappeler *au tien* encore et toujours.

Fais-moi donc une carte d'Allemagne avec les *royaumes ou auchés unis*, avec les *capitales* et les cours d'eaux principaux, — et envoie-moi ça. Sépare bien chaque pays par un trait au crayon bleu ou rouge, Bade, Bavière, Wurtemberg, etc.

Ecris-moi souvent. Je t'aime tant !

- Cancans : Angèle se marie le 8 juillet et sa sœur la remplace ici.
- Un de mes amis, le baron Taylor, qui était aveugle, vient de mourir.
- Le fils d'Auguste Valin se marie le 19 juin. Je suis de noce, turellement.
- Le jardin est ravissant. J'ai enlevé ce matin plus de 300 gratte-culs.
- Ci-inclus, un timbre de Buenos-Ayres ; il se trouvait sur l'enveloppe



d'une lettre de Nicolini, écrite, ces jours-ci, à la grand'mère. Tu dois l'avoir ;  
enfin, ça ne fait rien.

Ne me laisse pas sans lettres, je t'en prie !

Embrasse la pauvre mère, André et la vieille Nanine.

Ton papa  
EMMANUEL.



Emmanuel  
A. L. O. R. I. E. T. S.



*A Monsieur LASCOUX.*

# SOUVENIRS DE MUNICH

## QUADRILLE

pour piano à quatre mains

SUR

les Thèmes Favoris

DE

TRISTAN & ISEULT

PAR

EMMANUEL CHABRIER

Copyright MCMXI by André Chabrier

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction et d'arrangements réservés pour tous pays.



# PANTALON

## SECONDA

*ff*

*Pour finir ff*

*ff Fin dolce*

*p cresc.*

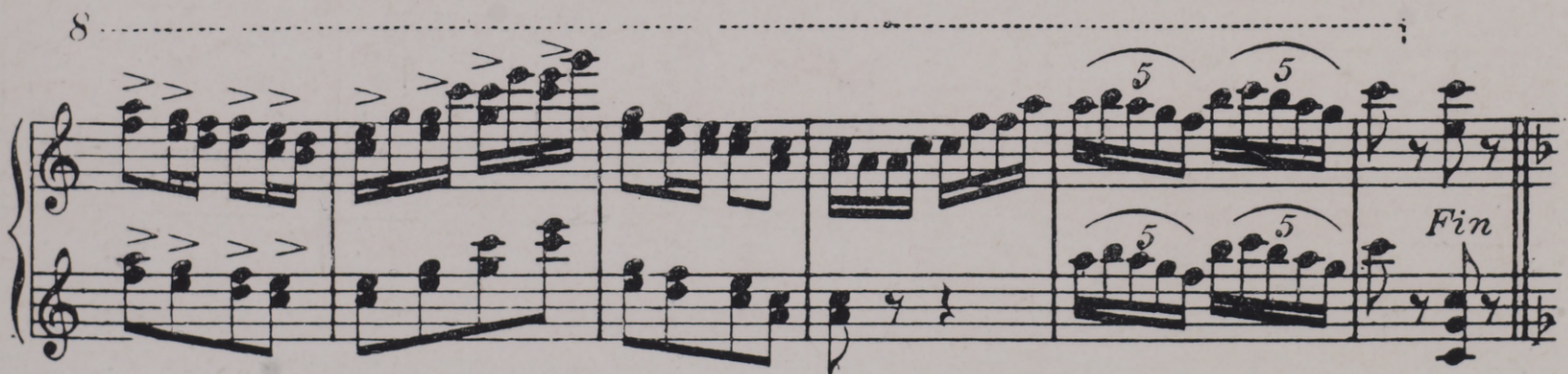
*S*

The musical score consists of six systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a section marked *S*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a section marked *S* in the bass staff. The fourth system includes the instruction *Pour finir ff*. The fifth system concludes with *ff Fin dolce*. The sixth system begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking, leading to a final section marked *S*.



# PANTALON

PRIMA





# ÉTÉ

## SECONDA

First system of musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex, rapid melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a supporting bass line in the left hand. A section marked with a double bar line and a repeat sign is followed by a final flourish. The word "Fin." is written at the end of the system.

1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> fois

Second system of musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex, rapid melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a supporting bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* and the tempo marking *appassionato* are present. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex, rapid melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a supporting bass line in the left hand. The dynamic marking *cresc.* and *ff* are present. The system ends with a double bar line.

2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> fois

Fourth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex, rapid melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a supporting bass line in the left hand. The dynamic marking *ff* is present. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a complex, rapid melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and a supporting bass line in the left hand. The system ends with a double bar line.



# ÉTÉ

PRIMA

8

ff

Fin

This system contains the first two staves of music. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. It features a series of eighth notes with accents, some grouped in threes. The second staff begins with a bass clef and a key signature of two sharps, also featuring eighth notes with accents. The system concludes with a double bar line and the word 'Fin'.

This system contains the third and fourth staves of music. The first staff continues with eighth notes and accents, some grouped in threes. The second staff continues with eighth notes and accents. The system concludes with a double bar line.

f

This system contains the fifth and sixth staves of music. The first staff continues with eighth notes and accents, some grouped in threes. The second staff continues with eighth notes and accents. The system concludes with a double bar line.

2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> fois

8

f

ff

This system contains the seventh and eighth staves of music. The first staff continues with eighth notes and accents, some grouped in threes. The second staff continues with eighth notes and accents. The system concludes with a double bar line.

8

ff

This system contains the ninth and tenth staves of music. The first staff continues with eighth notes and accents, some grouped in threes. The second staff continues with eighth notes and accents. The system concludes with a double bar line.



# POULE

## SECONDA

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a melodic line marked *mf* and a fermata. The bass clef staff has a *loure* marking. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *ff* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system ends with a repeat sign.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a *ff* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8<sup>a</sup> basse*.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *ff* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled *Fin*.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *ff* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a repeat sign.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a *ff* marking. The bass clef staff continues the accompaniment. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled *8*.



# POULE

## PRIMA

First system of musical notation. The piece is in 6/8 time. The right hand begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The left hand begins with a bass clef. The first measure of the right hand contains a dynamic marking of *mf*. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '8'.

Second system of musical notation. The right hand continues with a treble clef. The left hand continues with a bass clef. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '8'.

Third system of musical notation. The right hand continues with a treble clef. The left hand continues with a bass clef. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '8'.

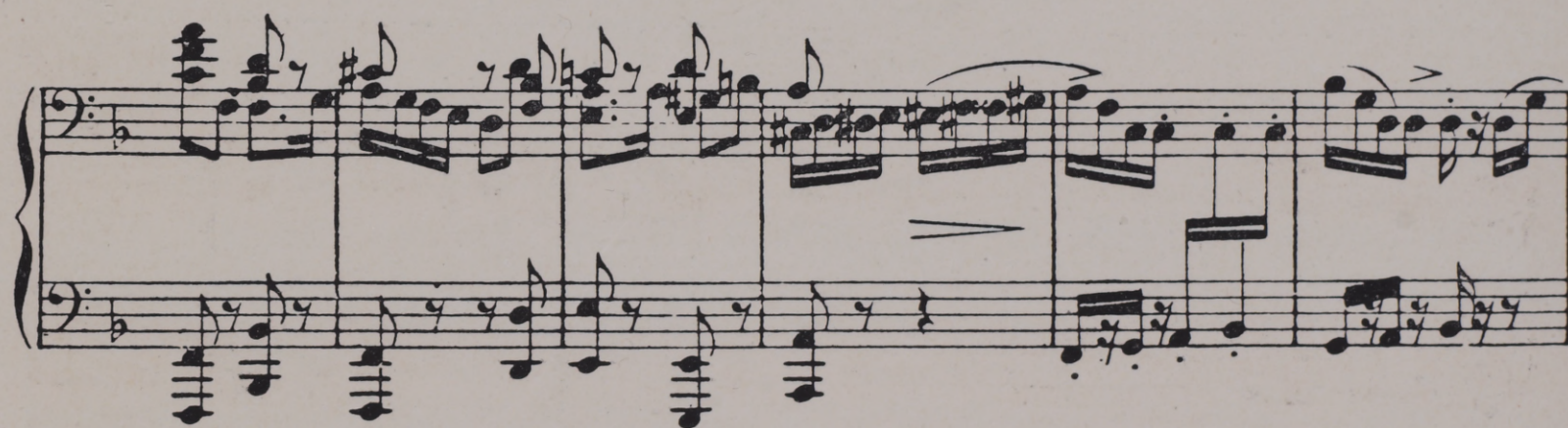
Fourth system of musical notation. The right hand continues with a treble clef. The left hand continues with a bass clef. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '8'.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a treble clef. The left hand continues with a bass clef. The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled '8'. The word *Fin* is written below the first measure of the right hand. The system concludes with a dynamic marking of *mf*.



# PASTOURELLE

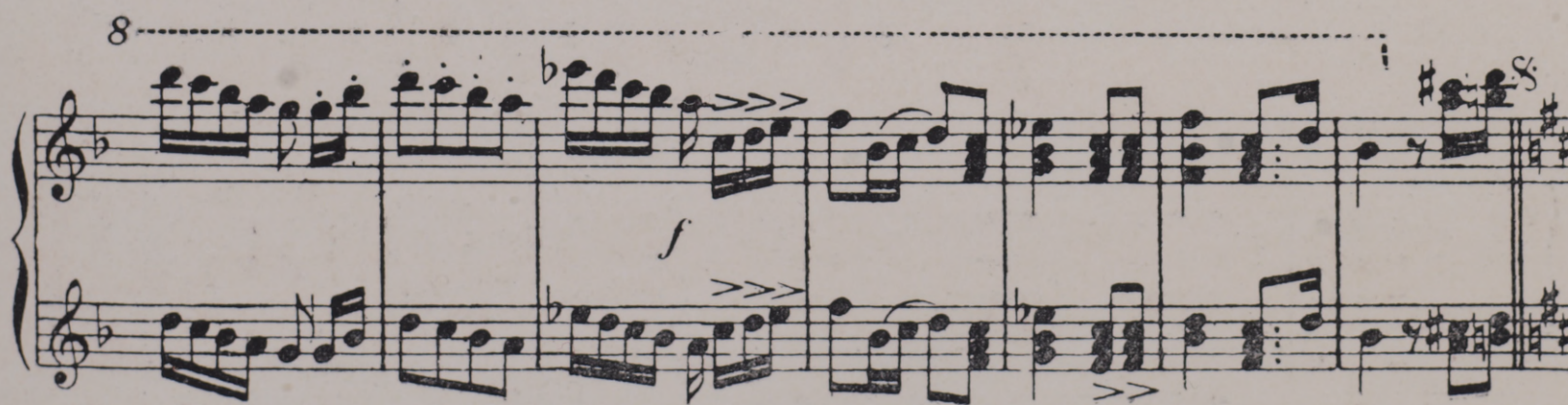
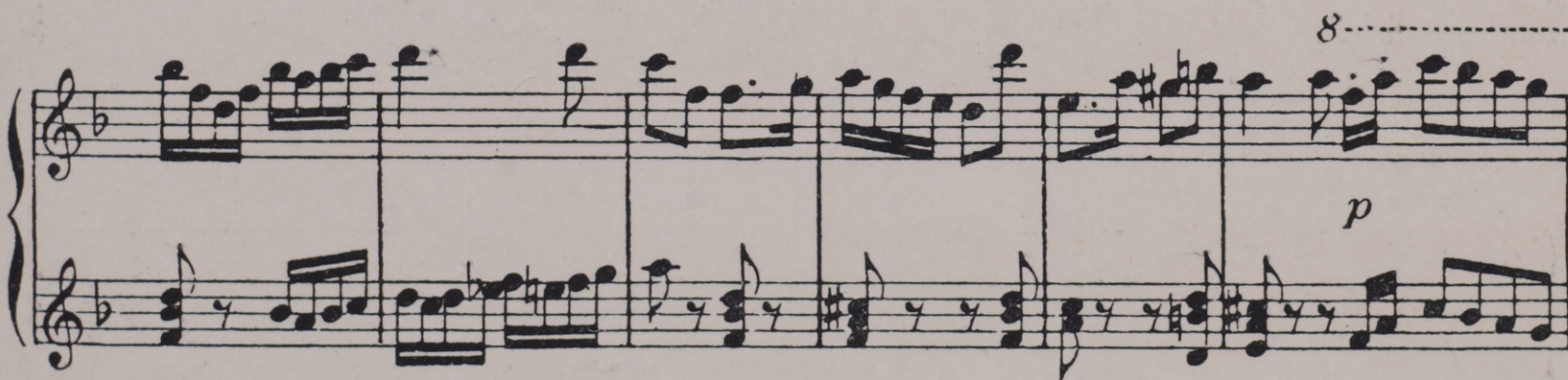
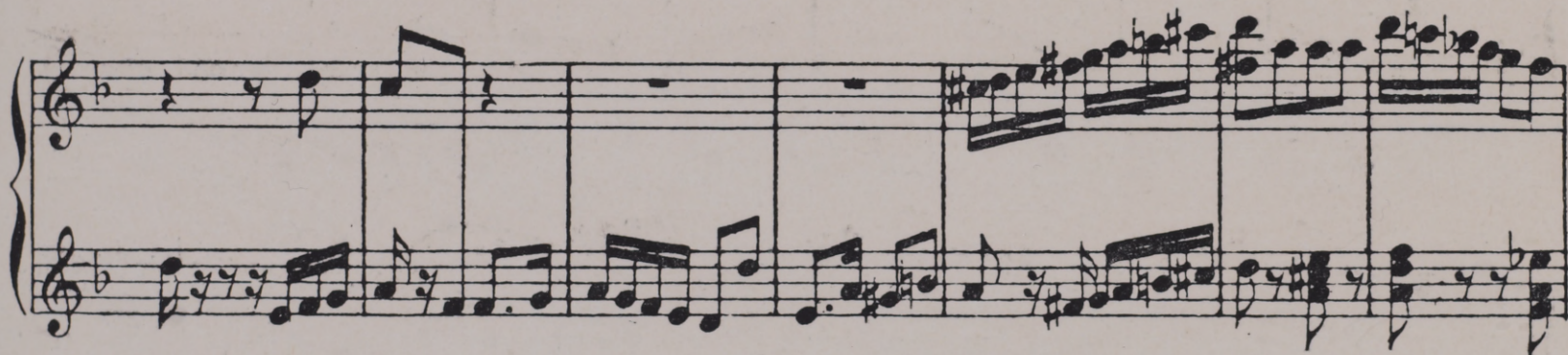
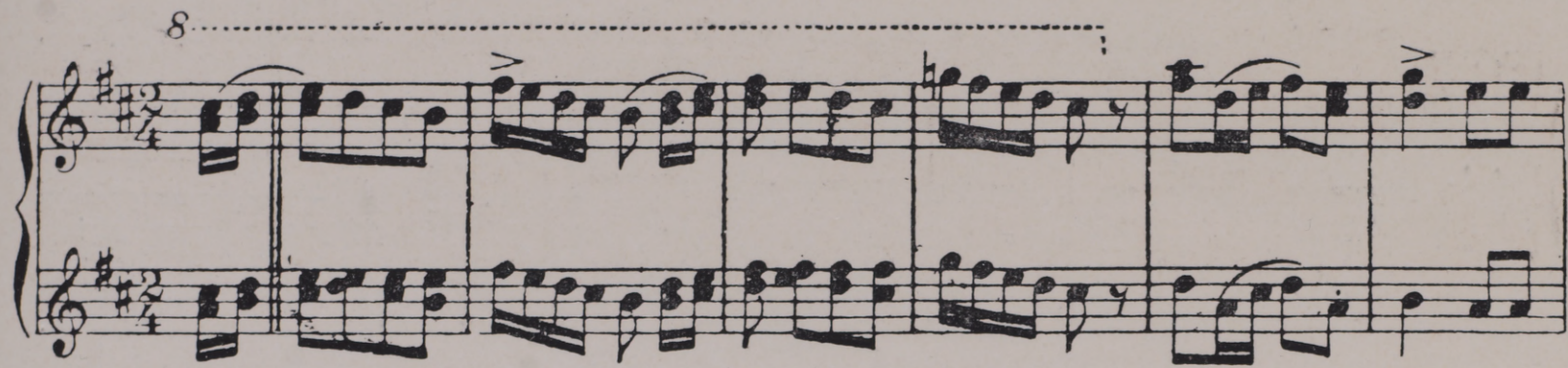
## SECONDA





# PASTOURELLE

PRIMA





# GALOP

## SECONDA

The first system of musical notation is in 2/4 time. The right hand features a complex, rapid melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *p* (piano), and *cresc* (crescendo).

The second system continues the piece. The right hand has a melodic line with some rests and beamed notes. The left hand plays a consistent eighth-note accompaniment. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present in the right hand.

The third system shows the continuation of the galop. The right hand has a more active melodic line with frequent beaming. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is visible.

The fourth system features a melodic line in the right hand with some triplet markings. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo).

The fifth system shows a change in the right hand's texture, with more sustained chords and block chords. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *f* (forte) dynamic marking is present.

The sixth system concludes the piece. The right hand has a melodic line with some beaming. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. A *marc.* (marcato) marking is present. The system ends with a final chord and a repeat sign.



# GALOP

PRIMA

8

*cresc.*

8

*tr* *tr* *tr* *ff*

1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> fois.

*tr*

8

*mf*

2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> fois

8

8

8





A L'AMI CHABRIER  
E. DETAILLE

CHABRIER, PAR E. DETAILLE (1887)





## CADENCES ET TONALITÉS

La thèse que je vais présenter ici aussi brièvement que possible, ne constitue pas une découverte. Je ne prétends pas qu'on ne découvrira plus rien en musique, comme ce savant anglais qui proclamait définitivement close l'ère des découvertes chimiques; je ne dis pas non plus, [je ne le crois même pas], que cette thèse une fois établie conservera sa valeur pour les époques à venir. Mais j'ai seulement l'intention de mettre en lumière, de vulgariser, des tendances, des essais, des hardiesses, qui sont encore considérés comme des exceptions, et je voudrais montrer que ces exceptions apparentes doivent être envisagées comme la forme moderne de la loi, dans le domaine de la musique.

*Il confond loi et habitude ou la loi et la mode*

Les dogmes ne sont pas immuables : qu'ils soient religieux, scientifiques ou artistiques (car chaque forme de la pensée humaine a ses dogmes), ils évoluent tous avec une rapidité proportionnelle à celle de l'évolution générale de la société qu'ils semblent régir ; malgré cela, ce n'est pas toujours sans difficultés qu'une phase nouvelle remplace une phase ancienne, et bien souvent un ensemble d'idées surannées se prolonge parmi d'autres, récentes, comme les dernières traînées nuageuses d'un orage sur le ciel redevenu bleu.

C'est précisément, je crois, ce qui arrive de nos jours pour la musique, et le dogme musical que je viens attaquer présentement, est celui de la *Tonalité*.

Les historiens de la musique se plaisent à nous montrer la longue évolution de cette tonalité depuis l'antique échelle pentatonique des Chinois et des Hindous, jusqu'à la gamme actuellement en usage. Mais c'est surtout depuis le moyen âge que le phénomène devient intéressant pour nous : c'est d'abord la substitution d'une seule échelle aux nombreux modes ecclésiastiques ; puis sa transposition, à partir des différents degrés



qui la composent; puis l'emploi, pour les points de départ, des degrés chromatiques; l'introduction progressive des "altérations" *qui ne modifient pas la tonalité fondamentale*; les licences, toujours de plus en plus nombreuses et plus hardies, qui se rencontrent dans les plus austères compositions etc. etc. Il suffit d'ailleurs de lire, dans l'ordre chronologique, un certain nombre d'œuvres musicales depuis H. Schütz jusqu'à M. Debussy pour se rendre compte de l'incessant envahissement de l'écriture *pratique* dans le domaine du défendu théorique. Cependant un fait qui domine cet examen, c'est (sauf pour les œuvres modernes) l'uniformité, la rigidité de la *cadence parfaite*.<sup>1</sup>

Or, cette cadence parfaite est inséparable d'autres faits :

1<sup>o</sup> Unité tonale :

2<sup>o</sup> Croyance à la proximité des tonalités [sol voisin d'ut etc.] ce qui engendra cette règle d'école : le 2<sup>me</sup> thème d'une sonate doit être au relatif ou à la dominante du ton principal. Nous verrons à quoi se réduit ce ton principal, même dans certaines œuvres absolument classiques.

3<sup>o</sup> Théorie des notes attractives et toutes les règles d'Harmonie relatives à l'enchaînement des accords ;

4<sup>o</sup> Construction même de la fugue, dont nous parlerons assez longuement.

Enfin cette cadence parfaite est encore et surtout étroitement dépendante de la structure de notre gamme diatonique, et par conséquent, de la conviction enracinée encore de nos jours, que cette gamme est scientifique !

On invoque, il est vrai, à ce sujet, le parallélisme presque parfait entre la gamme tempérée, la résonnance du corps sonore et la progression par quintes successives. Or, on pourrait demander pourquoi, puisque cette correspondance n'est pas *parfaite*, il se fait que l'on considère cependant la gamme comme scientifique ? Mais vraiment ce serait jouer sur les mots et les chiffres, et produire de faibles arguments, que de contester de cette façon la légitimité de la gamme. Je demanderai seulement (après quelques auteurs) pourquoi la gamme a 7 notes et pourquoi on adopte la génération par 5<sup>tes</sup> pour trouver ces 7 notes.

Pour les réponses "scientifiques" détaillées, à ces 2 questions, je

<sup>1</sup> Assurément, dans le début, on trouve employée concurremment avec elle, la plagale ; mais ce n'est là qu'un de ces prolongements dont je parlais, et qui provient simplement des habitudes engendrées par le long emploi des modes d'église.



renvoie à tous les ouvrages de théorie musicale et de physique qui les ont traitées depuis 3 siècles environ ; je me borne à dire qu'elles se résument en fin de compte au cercle vicieux suivant :

1<sup>o</sup> La gamme a 7 sons parce que la génération par quintes donne 7 sons "naturels" ; les autres sont "altérés" et le dernier correspond sensiblement au 1<sup>er</sup>. [C'est la justification des musiciens.]

2<sup>o</sup> La résonnance du monocorde fournit une série de sons dont les premiers (4) correspondent à ceux de la gamme musicale et dont les autres, s'en éloignent de plus en plus. [C'est la proposition des physiciens.]

Il suffit de considérer ces deux explications, qui s'appuient l'une sur l'autre, pour se rendre compte que la gamme actuelle manque absolument de cette base scientifique qu'on lui prétend et qui la rendrait immuable ; en réalité, notre oreille occidentale s'y est habituée, comme il est facile de le voir par la comparaison avec les intervalles employés par des peuples appartenant à des civilisations différentes [voir l'échelle grecque actuelle, l'échelle hindoue etc.] ; notre gamme n'en est pas moins utile et surtout pratique ; elle répond à nos besoins beaucoup mieux probablement que si l'on se fût avisé d'instaurer une échelle sur chaque komma de l'octave, attendu que l'écriture polyphonique compliquée de nos auteurs modernes s'accommoderait mal d'une justesse si difficilement réalisable.

Je crois d'ailleurs, sans insister autrement sur le sujet, que les 7 notes de la gamme trouvent leur explication dans les théories de l'Inde, de la Chaldée, de l'Egypte, de la Grèce, et même dans les témoignages des Pères de l'Eglise, et qui se résument à ceci :

Les 7 notes de la gamme correspondent aux 7 planètes connues des anciens.

Comme, après des recherches personnelles, je suis arrivé à cette conclusion qui est également celle de M. Combarieu [à qui je laisse d'ailleurs tout l'honneur de l'avoir, le premier établie] je ne puis que renvoyer le lecteur à son très bel ouvrage : *La Musique et la Magie* ; je crois que les faits et documents les plus authentiques et les plus convainquants en faveur de la constitution artificielle de la gamme heptatonique s'y trouvent réunis.

Le problème se pose donc ainsi :

La gamme diatonique de 7 sons, qui est devenue celle, chromatique, de 12 sons, est légitimée par son emploi général, par les ressources qu'elle



offre et la facilité avec laquelle elle est maniée. Quelle est, en ce cas, la valeur de la cadence parfaite et de toutes les lois qui s'y rattachent ?

Autrement dit, puisque l'échelle diatonique semble aujourd'hui invulnérable, la cadence parfaite qui s'y rattache l'est-elle aussi ?

Je réponds: Non. La cadence de Dominante à Tonique n'est pas liée à la gamme d'une façon aussi étroite qu'on le croit. Une cadence affirme et affermit une tonalité ; mais elle l'affermit par son caractère concluant ; qu'elle éclate au début ou à la fin d'une phrase, elle conclut. Or, il s'agit de savoir :

1<sup>o</sup> Pourquoi elle conclut.

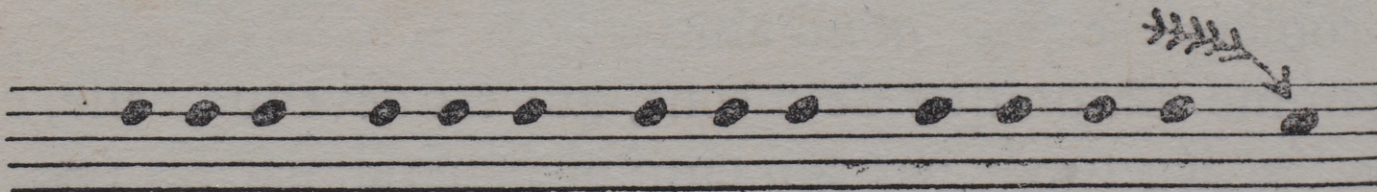
2<sup>o</sup> Si elle est seule à posséder ce pouvoir.

A la première question la réponse est à peu près unanime : elle conclut d'abord parce qu'il y a un rapport immédiat entre la fondamentale et sa 5<sup>te</sup>, et que cette fondamentale se présente alors comme le dernier terme de la résonnance, qu'on descendrait au lieu de remonter ; et ensuite, parce que l'oreille y est habituée.

Réponses sans valeur : encore une fois, pourquoi choisit-on l'harmonique 3 plutôt que 2 ou 5 ? Pourquoi la 5<sup>te</sup> inférieure en usage dans toute l'antiquité n'a-t-elle plus droit de cité ? Evidemment c'est que notre sens auditif a évolué, et c'est ce qu'il faut retenir ; nous entendons autrement qu'il y a quelques centaines d'années et notre musique peut et doit ne plus obéir aux mêmes règles : l'antiquité nous présente des phases frappantes de cette évolution, et son témoignage est tellement irréfutable que je m'appuierai en partie sur lui dans ce qui suit. Tout ce qui est éducation est essentiellement modifiable, et on n'a pas le droit d'astreindre l'oreille à des formules figées par le prestige d'un dogme, lorsqu'elle est susceptible *d'entendre et comprendre autre chose, et plus de choses.*

Quant à la seconde question, à savoir : la cadence parfaite est-elle seule concluante ? il est facile d'y répondre négativement, et pour ce faire j'irai puiser mes arguments, non dans la musique harmonique, mais dans la monodie, ce qui sera, je crois, plus persuasif encore.

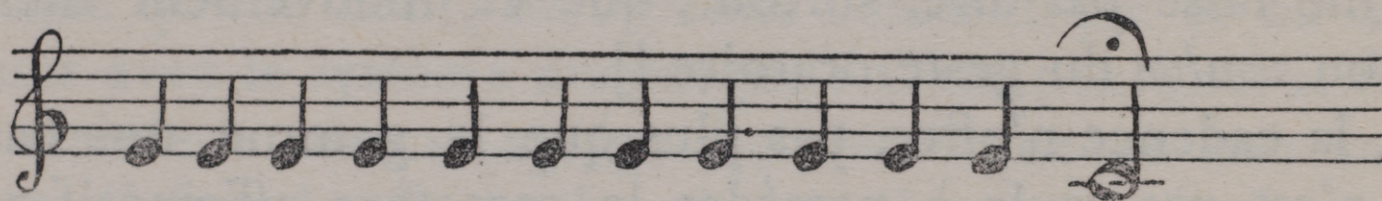
Il me semble, en effet, que la chute de seconde majeure a un caractère nettement conclusif et je citerai à ce propos la phrase ambrosienne suivante :





Il faut remarquer que M. d'Indy étudie également la cadence en dehors de toute préoccupation harmonique ; mais il veut absolument que la mélodie oscille de la T à la D, et vice-versa. Et nos amateurs d'interprétations "scientifiques" diraient que le *la*, constituant la seconde, est en fonction de dominante : c'est la 5<sup>te</sup> de la dominante de sol ; ce serait donc par suite d'un sentiment "instinctif" de la cadence parfaite que, même étrangers à l'harmonie, les anciens concluaient si logiquement et si parfaitement au moyen de ce second degré, qui en réalité appartient à notre formule D T. Il n'est pas besoin d'insister sur la vanité de telles interprétations, qui, pour vouloir "quand même" être scientifiques, sont outrées et invraisemblables.

De plus comment interpréter dans le même sens le caractère, concluant de la tierce majeure ?



Il est vrai que c'est la 3<sup>oe</sup> de l'accord parfait de tonique, mais alors, si la 3<sup>oe</sup> est susceptible de former une cadence parfaite, pourquoi choisir à tout jamais la 5<sup>te</sup> ?

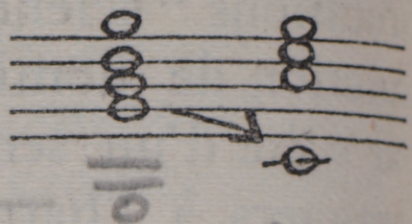
Il est enfin très remarquable que les cadences se présentent à nous dans un ordre chronologique [tout au moins pour la musique occidentale] : La 2<sup>de</sup> descendante, la 3<sup>oe</sup> majeure, la 4<sup>te</sup> ou cadence plagale, puis la 5<sup>te</sup> ou cadence parfaite ; celle-ci semble avoir fait son temps, du moins comme loi unique, et partager son règne avec ses aînées, dans notre musique moderne.

Mais je dois encore, avant de terminer la critique particulière de la cadence, attirer l'attention sur le fait suivant : la cadence réside autant dans l'intention de l'auteur et l'exécution de l'instrumentiste ou du chanteur que dans l'enchaînement sonore ; et je ne puis m'empêcher de rappeler l'opinion de M. Schuré au sujet de notre cadence. Les Grecs, pense-t-il, par suite de l'union intime de la musique, de la poésie et du geste, concluaient avec ce dernier : le geste finissait le discours et l'action. Lorsque la mimique disparut sous l'influence des idées chrétiennes, il fallut trouver dans la musique même un élément conclusif, et ce fut la cadence. On est donc fondé à regarder la cadence comme un "geste musical" qui a eu ses modes, qui s'est développé, enrichi, affecte aujourd'hui la formule D. T,

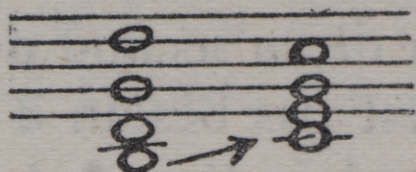


mais n'est nullement obligé d'être figé dans un moule unique, présenté comme tel par l'enseignement dogmatique.

La cadence est tellement un geste, qu'elle en est presque la représentation graphique. Qui peut contester que la formule



soit plus affirmative que la formule



C'est cependant la même harmonie ; mais le premier enchaînement est plus caractéristique que le 2<sup>me</sup> à cause du mouvement mélodique sol-do, de la basse qui présente une analogie manifeste avec le geste oratoire. [Qu'on ne me fasse pas dire, surtout, que ce mouvement mélodique est une imitation *voulue* du geste oratoire !]

Donc, la cadence n'offre, pas plus que la gamme, une base scientifique ; elle n'est pas seule à posséder le caractère affirmatif qui fait son importance. C'est donc un dogme : s'il était immuable, ce serait un fait unique dans l'histoire de l'univers, car en dehors de la vérité des chiffres, rien n'est incontestable et la cadence, quoi qu'on en puisse dire, n'a rien de l'évidence mathématique. La formule D. T. est d'introduction récente dans notre musique : elle est une conséquence de l'évolution tonale ; comme celle-ci continue sa route [ainsi que nous allons le voir] la cadence dite parfaite doit évoluer parallèlement et changer de constitution ou perdre de son importance. Consacrée d'abord par l'usage, elle le fut ensuite par *l'école*, qui oppose en musique comme partout une inertie énorme (et utile en un sens) aux mouvements du sentiment.

Or, la cadence est la base de toute la musique depuis 3 siècles : d'éminents professeurs ont eu la perspicacité, pour faire analyser la musique classique, de réduire les mouvements de la basse à des 5<sup>tes</sup> et des 4<sup>tes</sup>. Mais si cette constitution harmonique a pour cause la structure de la mélodie et par conséquent de la gamme à laquelle elle appartient, en revanche, elle eut un retentissement considérable et très visible sur la mélodie qui s'est limitée — sous l'influence de l'éducation et de l'habitude — à des contours susceptibles d'être classés dans l'échelle tonale, et d'être harmonisés suivant les lois qui en dépendent et sont, en définitive, celles de la cadence.



Mais ici surgit un fait nouveau : plus nous approchons de notre époque, plus la ligne mélodique se charge de notes qui n'appartiennent pas à sa constitution initiale : ce sont les fameuses "altérations" des harmonistes et nous nous trouvons alors en face d'un véritable subterfuge pour expliquer [toujours "scientifiquement"] un fait qui paraît anormal. On peut, par exemple, en Ut majeur employer le Ré  $\flat$  qui entraîne le  $\text{la } \flat$  : c'est le "second degré baissé" ce qui, je crois, n'explique absolument rien ; on peut "faire un emprunt" au mode mineur et se servir du  $\text{mi } \flat$ , du  $\text{la } \flat$ . Dans l'accord de "sixte augmentée", le  $\text{fa } \sharp$  est légitime en compagnie du  $\text{la } \flat$  [ou du  $\text{sol } \sharp$ ?....] enfin "l'altération ascendante" du 6<sup>me</sup> degré,  $\text{la } \sharp$ , est bien connu de tous les élèves. On ajoute que toutes ces notes peuvent être utilisées à la condition qu'elles se résolvent naturellement. En réalité nous nous trouvons en face du fait suivant : la gamme, de diatonique qu'elle était, est devenue chromatique et on a continué à l'harmoniser avec le système diatonique ! C'est pourquoi il faut résoudre les notes altérées : aucune agrégation diatonique ne leur correspondant exactement, il faut les faire aboutir sur des notes de la gamme, dites naturelles, qui correspondent à des harmonies diatoniques. Le jour où l'on aura reconnu la légitimité de la gamme chromatique, et fondé un système d'harmonie chromatique, la résolution des notes attractives sera inutile.

Cette résolution n'a d'ailleurs rien de scientifique : pourquoi le si qui est assimilé au 15<sup>e</sup> harmonique du *do*, doit-il se résoudre sur cette note ? Pourquoi le *mi*, qui ne se trouve à côté du *fa* que par suite du classement opéré arbitrairement dans les harmoniques doit-il se résoudre sur ce voisin d'occasion ? Il y a là, un fait de convention et aussi d'usage qui se rattache à l'importance de la cadence parfaite. D'autre part les musiciens affirment presque unanimement que c'est de la résolution des notes attractives que proviennent toute la passionnalité, toute l'émotivité de la musique moderne. Je le crois parfaitement, mais je ferai observer que c'est là un fait d'ordre expressif et non d'ordre scientifique — qu'il n'y a aucune corrélation entre eux — et qu'enfin il est assez croyable que les musiciens n'auront pas toujours que cette seule ressource d'expression : ils y ont déjà ajouté le chromatisme, l'orchestration, et même..... la non — résolution des sensibles !

La constatation de ce désaccord entre la gamme et l'harmonie nous conduit à une autre constatation riche d'enseignements et de conséquences.

Comment se fait-il qu'un Beethoven ait construit un si admirable



édifice sur des bases aussi peu homogènes? Evidemment on peut alléguer l'habitude — mais le véritable mot de l'énigme, c'est que l'oreille s'est affinée, s'est fatiguée de l'ancienne monotonie et s'est habituée à d'autres agrégations que celles fournies par le système diatonique; c'est que l'oreille, par suite d'une évolution insoupçonnée, a contredit et contredit plus que jamais la prétendue science des théoriciens! Le fait est constatable tous les jours: l'accord de 5<sup>te</sup> augmentée est prohibé par les traités; pourtant l'auditeur est agréablement surpris par les accords de "Pelléas et Mélisande." Et les exemples sont légions: de nos jours ils ne sont plus l'exception, mais la loi — ou tout au moins l'habitude qui devient souvent la loi.

Par un graduel enchaînement, nous nous trouvons amenés à traiter des questions de plus en plus importantes: l'oreille en s'habituant au désaccord d'une tonalité chromatique et d'une harmonie diatonique [car c'est le fond de la musique depuis plus d'un siècle] nous prouve 2 choses

1<sup>o</sup> La valeur toute relative de la cadence.

2<sup>o</sup> Son aptitude à accepter comme *musicales* des agrégations rejetées par les traités.

Quelle est donc maintenant la valeur de la Tonalité?

Je ne dis pas qu'elle soit nulle, mais elle a infiniment diminué.

Comme il n'est pas important d'entrer dans le détail des faits, je citerai seulement les preuves les plus frappantes:

Les premières fugues, les premières suites, etc. sont absolument monotoniques. Qu'on jette un coup d'œil sur une sonate moderne: elle est criblée d'accidents, l'armature en est constamment annulée ou exagérée par les signes accidentels, dès la 2<sup>me</sup> note jusqu'à l'avant-dernière, il n'y a guère que la 1<sup>re</sup> & la dernière (et encore) qui appartiennent nettement à la tonalité indiquée par l'armature, et celle-ci semble bien plutôt destinée à localiser les thèmes principaux dans des registres déterminés, et surtout à établir un point d'appui et de comparaison pour la construction de tout l'édifice, qu'à régir, par un système diatonique déterminé, toute l'œuvre qui en est pourvue.

Qu'en conclure, si ce n'est que l'oreille et la pratique ont devancé les théories et les enseignements? Et pourtant ce sont les chefs de la musique moderne, des artistes remarquablement instruits qui malmènent si cavalièrement les antiques lois de la tonalité.

Autre fait. On écoute un long passage écrit dans une seule tonalité. Vienne une note étrangère qui se prolonge ou se répète: la tonalité



précédente disparaît sans laisser de souvenir pour faire place à celle à laquelle appartient la note modulante. Le véritable effet expressif a lieu pendant la transition : une fois la nouvelle tonalité établie l'intérêt, l'expression nous viennent du contour mélodique, de l'orchestration, de l'harmonisation, etc. Cela revient à dire que la tonalité de Si M. n'est pas plus claire que celle de La M. ou de Sol : elle produit, après l'une d'elles, un effet de clarté au moment où elle s'impose et où les deux tonalités ne sont pas encore séparées ; la séparation faite, l'effet disparaît. Assurément cet effet peut être saisissant ; Bach l'avait utilisé dans ses cantates, Beethoven dans ses œuvres instrumentales, et M. d'Indy dans sa belle brochure sur Franck et dans son *Traité de Composition* fait voir tout le parti qu'on en peut tirer. Seulement..... il faudrait généraliser : dans une œuvre symphonique, par exemple, où tout l'intérêt, toute l'expression proviennent de la musique seule, et par conséquent, où *tout* doit concourir à les faire naître, la modulation habile ne nous donne qu'une satisfaction intermittente, puisque le saisissement produit dure à peu près l'instant de cette modulation..... où alors, il faudrait moduler tout le temps ! Et c'est à peu près ce qui arrive avec le chromatisme et une harmonie appropriée, qui, bien que ne figurant pas encore dans les traités, sont employés déjà couramment par les éclaircisseurs de l'art musical.

De l'établissement des faits précédents résulte la conséquence la plus importante de la présente thèse. Elle touche à la construction musicale elle-même, et s'attaque aux lois qui régissent l'édification de la fugue et de la sonate. J'ai peut-être quelque témérité à exposer les idées suivantes, puisqu'elles constituent une opposition aux enseignements des maîtres les plus incontestés et les plus vénérés. Pourtant comme elles résultent logiquement des conclusions qui précèdent, je crois devoir pousser jusqu'au bout mes déductions.

Pourquoi s'obstine-t-on à construire des fugues monotoniques ?

Pourquoi le 2<sup>me</sup> motif d'une sonate est-il à un ton voisin de celui du début ? Je sais qu'à la première question on objecte l'autorité de Bach : toutes ses fugues sont monotoniques, même les plus longues, et elles forment, par leurs entrées successives et régulières une vaste cadence. Je suis persuadé que cette objection n'a pas de valeur : d'abord j'ai fait remarquer la fragilité de la valeur attribuée à la cadence, je n'y reviens donc pas ; ensuite, Bach a *créé* la fugue [malgré tous ses précurseurs], il faut donc le replacer à son époque : la nouvelle tonalité était encore mal établie, quoi qu'on en



dise, et en tous cas on n'en avait pas découvert toutes les ressources ; de plus le "Clavecin bien tempéré" de 1722 fait usage *contre la coutume*, de toutes les tonalités : certaines d'entre elles [d'une armature très chargée] étaient inusitées dans la pratique, d'autres rarement employées ; les témoignages sont, à ce sujet, irréfutables. Ajoutons que la fugue typique est celle d'orgue, qui a conservé toute l'austérité de l'atmosphère ecclésiastique. Les autres formes instrumentales, la Suite en particulier, étaient monotoniques. Quoi d'étonnant à ce que la fugue le fût ? Et c'était même sous ce rapport la forme la plus perfectionnée, puisqu'elle faisait entendre le sujet principal à des tons relativement éloignés [2<sup>me</sup> degré, 3<sup>me</sup> mineurs]. De la structure monotonique de la fugue de Bach, on ne peut donc tirer un argument qui justifie la copie servile qu'on en a fait depuis 200 ans : persister dans la "fugue d'école" c'est arrêter volontairement son évolution.

De plus, j'ajouterai qu'il y a eu erreur d'interprétation, quant aux entrées successives de la fugue : ces entrées correspondent à une constitution *rythmique* et non *tonale* de cette forme, comme il est facile de s'en rendre compte par l'analyse rythmique des fugues de clavecin et surtout d'orgue. La liberté avec laquelle Bach dispose ses entrées, l'absence de certaines d'entre elles, qui devraient pourtant figurer, si véritablement c'est le régime tonal qui domine, etc. ne peuvent s'expliquer que par un équilibre rythmique. Si l'on considère alors la succession des entrées d'une fugue de Bach, comme dominées par le souci ou l'intuition d'un agencement régi par le rythme et non la tonalité, on se trouve parfaitement fondé à proclamer que ces différentes entrées ne sont pas astreintes à former une cadence tonale, et que leur enchaînement doit avoir pour but, seulement, de souligner par des modulations les phases les plus caractéristiques, les strophes, les systèmes etc. : par conséquent le choix des tonalités affectées à ces entrées ne dépend que du caractère général qu'on veut donner à l'œuvre d'art, et n'est donc astreint qu'à cette sorte de symétrie expressive, qui constitue, au-dessus de la structure scholastique, un rythme poétique, musical et artistique, très supérieur et d'origine beaucoup plus intuitive que scientifique.

Pour la sonate, la différence de tonalité entre le 2<sup>me</sup> thème et le premier n'est que l'extension et la consécration par l'usage, de la disposition adoptée dans la suite primitive ; donc, d'un enchaînement historique très naturel (comme pour la fugue) à une époque où l'emploi des tons "éloignés" était rare.



Ajoutons à cela que la science très peu étendue des instrumentistes était un obstacle sérieux aux armatures chargées ainsi qu'au trop grand nombre d'accidents nécessités par de nombreuses modulations : il faut se souvenir qu'à la fin du XIX s. les musiciens de certains grands orchestres déclaraient impossible à jouer certain passage de Franck. Beethoven, déjà, rencontra les mêmes difficultés !

Il était donc naturel que pour varier la tonalité initiale, (ut par ex.) on n'employât que le ton de sol, introduisant seulement le fa #, ou fa avec si b, ou la min. avec sol #. Si le ton de sol l'emporte, c'est, comme je l'ai fait pressentir plus haut, à cause de l'importance toujours grandissante de la cadence parfaite. Mais ce qui est consacré par une époque ne l'est pas pour une autre : et nous avons le droit de nous demander si depuis la généralisation de la tonalité chromatique il est encore logique que le 2<sup>me</sup> thème d'une sonate soit à la Dominante ou au relatif majeur du ton initial. Je crois inutile de revenir sur ce que j'ai dit précédemment et qui contient la réponse à cette question. Le peu d'importance d'une tonalité dès qu'elle est remplacée par une autre, le peu de persistance de la 1<sup>re</sup> et son évanouissement au bout de quelques notes, suffisent à prouver qu'il n'y a plus aujourd'hui aucun lien réel, pratique, et obligatoire, entre le 1<sup>r</sup> et le 2<sup>me</sup> thème d'une sonate, au point de vue tonal. L'habitude d'intercaler entre eux deux un pont souvent étendu et modulant, a détruit au reste la prépondérance illusoire du ton initial, dit ton principal.

Beethoven avait déjà réalisé ce progrès dans certaines de ses œuvres [voir par exemple sonate 31 n° 1, 0.53-0.81 etc.] où un éminent maître moderne s'étonne de voir que le 2<sup>me</sup> thème est, par exemple, en si, alors que le premier est en sol. Assurément, c'est une exception chez Beethoven, qui était encore sous l'influence de son époque, et qui eut assez à faire de renouveler les *formes*, sans s'occuper particulièrement de la *tonalité* ; mais cela prouve aussi qu'il ne voyait pas une absolue nécessité à écrire le 2<sup>me</sup> thème à un ton voisin du 1<sup>r</sup>. Le choix de cette 2<sup>me</sup> tonalité dépendra d'une foule de circonstances, principalement de la tonalité à laquelle aboutit le développement musical du thème initial ou du pont — de l'allure même du 2<sup>me</sup> thème — du registre où il doit se faire entendre etc. Mais il ne peut au nom d'aucune loi, d'aucune expérience, être déterminé à l'avance par la tonalité dite principale, souvent effacée elle-même dès les premières mesures.

Il reste un point à examiner : Une pièce musicale doit-elle finir dans



la tonalité où elle débute ? Je dis : *oui* ; non pour satisfaire les lois de la tonalité, mais celles de ce rythme tout artistique dont je parlais tout à l'heure.

Les deux piliers sur lesquels s'appuie l'arche d'un pont sont égaux, et sont coupés par un même plan horizontal : nous aimons à retrouver cette symétrie dans toute œuvre artistique et principalement musicale. A vrai dire, elle satisfait l'œil, l'intelligence surtout de l'auteur, mais peu l'oreille de l'auditeur, qui, je m'en suis rendu compte, ne pense que bien rarement à comparer le point de départ et le point d'arrivée ; je me suis à cet effet, amusé à écrire une assez longue composition [car il n'en existe pas à ma connaissance, de cette forme, dans les éditions actuelles] qui débute en ut  $\flat$  passe par de nombreuses tonalités et se termine après une importante péroration en ut  $\sharp$  Maj. Personne, en l'entendant, n'a jamais songé à remarquer que je commençais dans un ton et finissais dans un autre : preuve frappante de l'effacement d'une tonalité par l'imposition d'une autre, et aussi que l'auditeur n'est pas gêné par un manque de symétrie qui contrarie vivement l'auteur.

Je crois donc que ce qui doit dominer la composition, c'est l'intelligence *du rythme*, de la *proportion*, de la *symétrie artistiques* et non les lois tonales dont je ne conteste pas l'importance et la légitimité pour les périodes antérieures, mais qui sont à peu près illusoires de nos jours, comme je pense l'avoir établi.

Je ne puis que refaire ici l'observation du début : Je n'ai rien découvert, j'ai seulement mis en valeur des faits devenus courants, devenus la loi et qui réduisent l'autorité des dogmes actuellement imposés par les écoles. Ainsi, l'ancienne tonalité plain-chantaise subsistait et semblait régner en maîtresse au temps de Glaréan, alors que depuis 3 ou 4 siècles les compositeurs du peuple se servaient de la gamme actuelle, exclue du système ecclésiastique.

Il n'est pas besoin, je pense, d'insister sur les " faits courants " dont je veux parler : la musique de Claude Debussy d'une part, celle de R. Strauss d'autre part, que les théoriciens se font forts de ramener à l'étroitesse de leurs traités, d'analyser et de condenser dans leurs formules de cadence, sont l'irréfutable preuve que l'échelle chromatique règne, sans prépondérance des degrés dits " naturels " sur les degrés dits " altérés. " Les uns comme les autres sont des produits légitimes de la génération des sons par Quintes, et ils ont tous la même importance dans l'échelle moderne : c'est

*non*



au compositeur à les disposer suivant un ordre adapté à ce qu'il veut peindre ou exprimer.

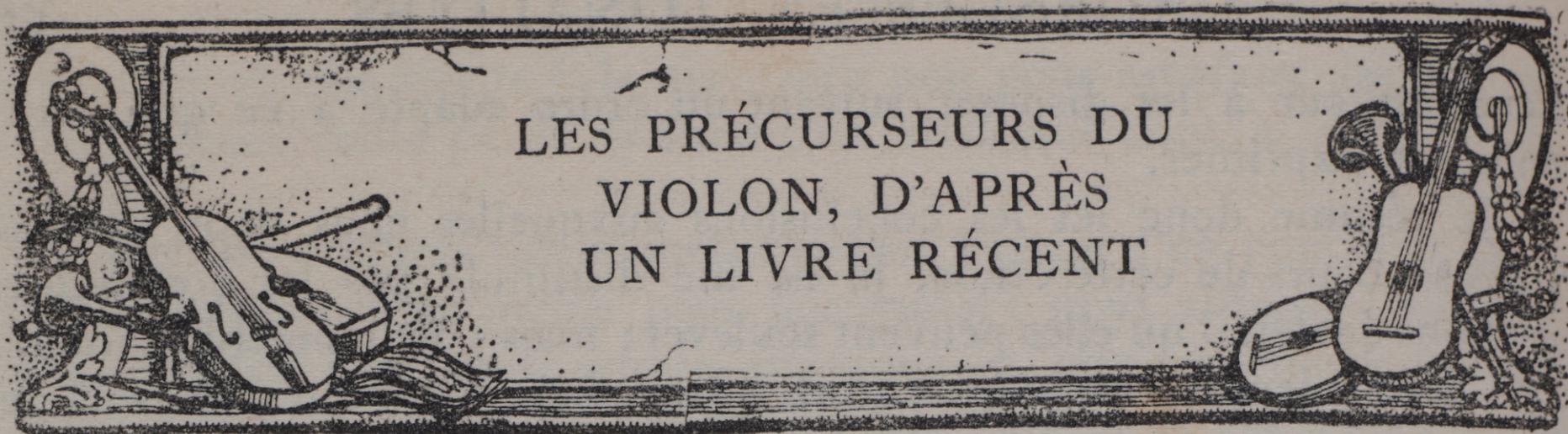
Je résume donc ici les conclusions auxquelles nous nous sommes arrêtés au cours de cette étude. Je ne me dissimule pas les nombreuses objections de détail qu'elles peuvent soulever ; mais j'ose espérer néanmoins qu'un jour viendra, où elles auront place dans les traités de solfège, d'harmonie et de composition musicale.

- 1<sup>o</sup> La gamme est la série des sons chromatiques contenus dans l'octave.
- 2<sup>o</sup> La cadence parfaite n'a pas plus de valeur que la cadence au 2<sup>e</sup> degré, ou plagale etc. Le choix de la cadence dépendra de la nature de la phrase musicale.
- 3<sup>o</sup> La résolution des notes attractives, nécessaire avec un système d'harmonie diatonique devient inutile avec une harmonie chromatique [qu'il faudrait peut-être instituer ?.....]
- 4<sup>o</sup> L'enchaînement traditionnel des tonalités de la fugue et de la sonate n'est plus impératif pour la composition moderne.
- 5<sup>o</sup> Les lois de la construction musicale dérivent directement du rythme, c'est-à-dire de l'équilibre dans l'étendue, la forme, l'importance, et le degré d'émotivité des fragments constitutifs de l'édifice musical.

Il va sans dire que ces réformes bien loin de supprimer l'étude de la musique classique ne font que l'instaurer sur des bases nouvelles : les fugues de Bach deviennent une source d'enseignements, dont les rythmicistes allemands eux-mêmes, Westphal excepté, ne soupçonnèrent peut-être pas la richesse inépuisable.

A. MACHABEY.





*Communication faite à la Société Internationale de Musique dans sa séance du 17 février.*

MESSIEURS,

Dans le courant de l'année dernière, notre distinguée collègue Miss Kathleen Schlesinger, publia à Londres, un livre très documenté,<sup>1</sup> attribuant à notre quatuor à cordes une origine différente de celle que les auteurs lui ont assignée jusqu'à ce jour. Ce qui m'a fait si longtemps différer le moment de vous présenter cet ouvrage, malgré le désir que j'en avais, c'est la foule d'incertitudes nouvelles qu'il ajoutait à mes incertitudes anciennes, et aussi, dois-je le dire, la crainte que, vu sa nature, vous ne vous en désintéressiez.

Cependant un tel sujet me paraît devoir entrer naturellement dans le cadre d'études de musicologie, études où il n'est pas toujours suffisant de s'occuper uniquement de l'évolution de la pensée, mais où il est parfois nécessaire de connaître parallèlement les moyens matériels par lesquels cette pensée fut exprimée. Cette branche de la musicologie a peu d'adeptes, et je ne serais pas éloigné d'imputer bien des insuccès à ce que nous avons fait porter nos recherches uniquement sur la théorie, en négligeant de vouloir connaître comment cette théorie fut réalisée matériellement. La création d'un *corpus* iconographique rendrait de grands services dans ce sens, et je crois savoir que notre regretté collègue Aubry y avait songé pour son usage personnel. Laissons-nous à l'Étranger l'initiative d'une telle entreprise?

La musique, comme les autres arts, vit de réalisations, non de spéculations, et elle peut se passer, sans cesser d'exister, de tout l'appareil scientifique dont on a des tendances à vouloir l'envelopper. Nous ignorerions le rapport numérique ou de vibrations existant entre les deux notes d'une quinte, que notre oreille n'en constaterait pas moins la justesse ou la fausseté, aussi exactement que l'appareil de physique le plus parfait, sans l'ombre d'une hésitation, d'un seul coup. Ce n'est donc pas le calcul cérébral qui est juge dans ce cas, c'est le sens de l'ouïe. Le calcul vient seulement constater un phénomène se produisant dans un de nos sens, et le traduire, pour le mettre à la portée de notre intellect. La plus belle composition n'existe pas musicalement, s'il nous manque les moyens matériels de l'exécuter, et Beethoven devenu sourd, resta encore musicien par la seule force du souvenir : il n'est pas de musicien né sourd, pas plus qu'il n'y a de peintre né aveugle. Il pourrait se trouver un statuaire dans ces conditions.

Il paraît donc impossible de comprendre un art passé à qui en ignore la réalisation, et même, pour la musique, toute pensée transcrite dans un autre ton, réalisée sur un autre instrument, ou chantée par un autre voix est *musicalement* pervertie, alors que *scientifiquement* elle peut paraître identique. Quand il s'agit de musique vocale, cela s'étend au delà du timbre et du registre, la question de langue et d'accent tonique intervenant à son tour.

<sup>1</sup> *The instruments of the modern Orchestra and early records of the precursors of the violin family.* (London W. Reeves 2 vol. in-8° 1910.)



Pour rester dans le domaine instrumental, il serait bien intéressant par exemple, de savoir comment les grecs et les romains jouaient de ces fameuses cithares dont les écrivains anciens font tant de cas, qui eurent leurs Paganinis *Citharædi*, et qui inspirèrent à l'empereur Néron une telle passion. Nous pourrions certainement nous en faire une idée peut-être éloignée, mais au moins correcte, si nous voulions un instant cesser de lire pour regarder, car les documents abondent, les musées en sont remplis : Vases grecs, vases romains, bas reliefs, statues, images de toutes sortes. Qu'y trouvons-nous presque invariablement ?

L'exécutant tenant de la main droite le plectre, destiné ainsi que son nom l'indique, à frapper les cordes ou à les froter violemment. Pourquoi cet objet ? évidemment en vue de ménager les doigts délicats : le coup frappé devant être énergique ou rapide, et cela probablement à seule fin d'avoir la possibilité de faire sonner plusieurs cordes simultanément. La position de la main gauche va confirmer notre hypothèse. Les doigts ne sont pas posés arrondis sur les cordes comme pour les pincer, ainsi que le font les harpistes ; la main est ouverte, et les phalanges sont posées à plat, position dans laquelle il est impossible de mettre une corde en vibration. Pourquoi ? C'est bien simple. Les doigts ont seulement pour but de servir d'étouffoirs, d'empêcher certaines cordes de vibrer, tandis que les autres, celles restées libres, entreront en vibration lorsqu'elles seront frappées par le plectre. Aussi voyons-nous sur certains vases grecs et romains représentés des citharistes en train de jouer, et ayant deux ou trois doigts posés sur une seule corde. Tout cela est généralement dessiné avec la netteté et la précision que les anciens ont su mettre dans leurs productions artistiques, et qui en font en même temps des œuvres documentaires.

D'autres fois, nous voyons l'exécutant privé du plectre, et jouant des deux mains. Alors, tandis que la main gauche garde la position dont j'ai parlé plus haut, les doigts de la main droite sont serrés les uns contre les autres, et le bras est levé dans l'attitude que l'on prendrait si l'on allait frapper violemment. Et c'est de la même manière que les anciens Égyptiens jouaient eux aussi de la Kithara. Il est bien entendu qu'il est question ici de la Cithare, et non de la harpe ou analogues.

Et si ces hypothèses suggérées par une représentation matérielle se justifiaient, elles impliqueraient l'idée que les anciens ont pratiqué l'harmonie. J'y songeais encore une fois en voyant défiler sous mes yeux les images de documentation excellente sur la Cithare qui abondent dans le livre de Miss Schlesinger. Mais, ainsi que je l'ai dit en commençant, tel n'est pas le but de cet ouvrage. Il s'agit de déterminer l'origine des instruments de la famille du violon. Jusqu'à présent, on avait admis d'une façon générale que cette famille devait son origine à l'Inde, où, depuis les temps les plus reculés on a joué d'un instrument à archet assez primitif appelé *ravanastron*. Cet instrument ne se perfectionna pas, et maintenant il est abandonné au peuple de la dernière classe, et à de pauvres moines bouddhistes qui vont de porte en porte, demander l'aumône. D'après la tradition de l'Inde, il a été inventé par Ravana, roi de Ceylan, cinq mille ans avant l'ère chrétienne. Le *ravanastron*, ou plutôt l'une de ses transformations, en passant chez d'autres peuples, est devenu le *rebab* des Arabes, introduit en Espagne au 8<sup>me</sup> siècle, par les Maures. Ici se présente un document écrit, qui embrouille singulièrement la question : c'est le poème de Venance Fortunat, évêque de Poitiers, signalant vers 570 l'existence du *crowt*. Or, si l'on admet que cet instrument d'origine celtique était déjà un instrument à archet du temps de l'évêque en question, et rien ne l'indique, ni un écrit, ni un monument figuré ou une image quelconque, il faudrait remonter à l'origine indo-germanique des celtes, pour y reconnaître la filiation avec le *ravanastron*. Rien n'est moins certain, et au contraire, les documents semblent concorder pour nous apprendre que l'on n'appliqua l'archet au *crowt* que vers le onzième siècle, et qu'auparavant les cordes en étaient pincées comme



dans la *rota*. Pour ce dernier instrument, il ne saurait plus y avoir de doutes, depuis la mise en lumière de la phrase du moine Notker de St Gall (une des 3 écoles de musique fondées par Charlemagne), phrase datant de la 2<sup>me</sup> moitié du 10<sup>me</sup> siècle :

“ Les lyres et les rotes ont respectivement 7 cordes et ces 7 cordes sont mises en vibration par le même moyen ” qui corrobore la lettre de Cuthbert, archevêque de Canterbury (750) dans lesquelles il est dit que la cythare et la rota sont une seule et même chose. J'ajouterai que ni l'antiquité grecque ni l'antiquité romaine ne paraissent avoir connu l'emploi de l'archet, puisqu'aucun écrit n'en parle, et qu'on ne le voit figurer sur aucun monument.

D'autre part, si comme nous le supposons, l'archet fut introduit en Europe avec le rebab par les Maures, un document probant nous apprend qu'il était connu au commencement du 9<sup>me</sup> siècle : Le manuscrit de l'abbé Gerbert nous montre un instrument monocorde, en forme de poire, n'ayant rien de commun avec le crowt, et mis en vibrations par une main tenant un archet.

En se basant sur ce fait que le crowt ne fut pas en Europe l'instrument à archet révélé, tombé du ciel ou créé d'une pièce, mais que l'adjonction de l'archet n'est qu'un épisode de plus aux transformations subies par lui, puisque pendant longtemps il fut seulement pincé, puis servit à double fin, pincé et frotté, puis finalement seulement frotté, et que d'autres instruments furent munis de l'archet bien avant lui, Miss Schlesinger a cru devoir écarter complètement la question d'archet, pour établir la généalogie du plus noble des instruments, en considérant uniquement la forme du corps sonore.

Le paradoxe posé, et l'archet mis hors de cause, l'auteur établit que deux familles bien distinctes d'instruments à cordes ont existé depuis la plus haute antiquité : la première, ayant pour ancêtre la *lyre* ou *Chelis*, à fond fortement voûté et creusé d'une seule pièce, par conséquent sans éclisses, avec une table d'harmonie absolument plate ; la seconde, dérivant de la *Ketharah* asiatique devenue la *cithara* grecque, ayant le dos et la table d'harmonie relativement plats, et reliés par des éclisses placées perpendiculairement à l'un et à l'autre. Il est à noter que les monuments anciens reproduisent une foule d'instruments à cordes munis de manches, semblables à la mandoline, la pandoura etc., appartenant donc à la première famille, tandis que, à part deux exemples douteux, que le consciencieux auteur ne manque pas de nous donner, ils ne nous représentent nulle part des instruments munis de manches ayant la forme plate, et pourvus d'éclisses. Chose curieuse, depuis l'origine, nous voyons ces deux dynasties vivre et se perpétuer parallèlement, non seulement, dans les instruments à cordes pincées comme la mandoline et la guitare, mais aussi dans les instruments à archet, où l'antique rebec n'est jamais complètement évincé par les violes et les violons. Déchu au rang d'instrument pour ménétriers, il les cotoie longtemps, puis avant de disparaître, il s'anoblit tout d'un coup, devient la pochette gondole ou bateau, et continue sous cette forme à servir Terpichore, jusqu'à la révolution française.

Il semble donc bien probable que les instruments de la famille du violon, caractérisés précisément par les éclisses et le peu d'élévation des voûtes du fond et de la table, dérivent de la cithare. Où ? Comment ? Sous quelle influence ? A quelle époque la transformation s'est-elle produite ? Voilà ce que la sagacité de l'auteur a crû devoir trouver dans un manuscrit appelé le psautier d'Utrecht. La date et l'origine de ce manuscrit sont incertaines, et différents spécialistes les ont cherchées sans se mettre d'accord. Il paraît sage de ne pas le faire remonter au delà du 9<sup>me</sup> siècle de notre ère. Quelques archéologues y trouvent les signes certains d'une origine orientale ; les scènes, les costumes, les ornements, la faune et la flore, tout semble dénoter l'œuvre d'un artiste vivant à Alexandrie avant la destruction de la bibliothèque (638), ou tout au moins la copie d'une telle œuvre.





*cliché W. Reeves*

LE ROI DAVID  
miniature du psautier de Lothaire, IX<sup>me</sup> siècle





*cliché W. Reeves*

Bas relief antique montrant la Cithare et le Barbiton. (Musée du Louvre).



Les illustrations de ce psautier montrent quelques petits bonhommes armés d'instruments à cordes pincées, parmi lesquels on peut reconnaître la cithare, puis sa première transformation la rota, et enfin une sorte qui nous est inconnue. On dirait le corps d'une cithare privée de ses colonnettes et de leur traverse (Kerata et Zugon), et auquel on aurait adapté un manche d'une longueur hors de proportion, trop long, comme en ont beaucoup d'instruments orientaux anciens ; sur l'un d'eux on voit très nettement des frettes indiquant la division des cordes, comme en sont pourvues les guitares modernes ou les violes anciennes. Miss Schlesinger voit dans ces images la représentation des transformations qu'a subie la cithare pour devenir la viole.

Nous nous figurons volontiers une transition lente et logique s'opérant dans la transformation de la cithare en rota, de la rota en crowt. Ce dernier muni de l'archet est déjà la viole ou le violon primitif. Pour lui donner la forme définitive, il ne reste plus qu'à supprimer les deux bras de la rote devenus inutiles, et le manche se dégage avec sa longueur normale.

Miss Schlesinger préfère, en se basant sur cet unique manuscrit de date et d'origine incertaines, abandonner le crowt, et admettre à la cithare l'adjonction d'un manche de longueur anormale, concordant avec la suppression des parties devenues inutiles.

Nous supposons que la transformation s'est faite en Occident, tandis que l'auteur la veut en Orient.

Si fragile que nous paraisse cette partie de la thèse, j'estime que la circonspection est de rigueur en ces matières. Ainsi nous trouvons le dessin d'un violon de forme guitare à archet, dans un manuscrit grec datant de 1066, écrit à Cœsarée par l'archiprêtre Théodorus. Cet instrument oriental est en avance sur ceux de la même forme que nous ne voyons guère apparaître en Occident avant le 12<sup>me</sup> siècle.

L'histoire est complexe en général ; l'histoire de l'art l'est au plus haut degré. Elle est intimement liée aux migrations des peuples, aux pérégrinations des voyageurs pacifiques, et aux guerres de conquêtes. De cette variété de contacts plus ou moins prolongés, naissent de nouvelles combinaisons, où nous trouvons que ni la race ni le climat n'influent sur l'art, et où se présente parfois le contraste singulier du vaincu adoptant l'esthétique du vainqueur, tandis qu'ailleurs les vainqueurs sont envahis et vaincus à leur tour par l'idéal artistique de ceux qu'ils viennent d'asservir.

Nous voyons pour l'Espagne trois sources d'importation :

1° L'Asie faisant connaître à ce pays par l'intermédiaire de voyageurs comme les phéniciens, la kitarah qu'elle avait déjà donnée aux grecs.

2° Rome apportant à son tour la cithare et la lyre, qu'elle tenait des grecs.

3° Les maures, introduisant lors de leur conquête, leurs instruments à cordes pincées.

Pour la Gaule que se passe-t-il ?

D'après le témoignage de Diodore, c. à d. Avant Jules César, les Gaulois auraient eu des bardes qui se servaient d'un instrument semblable à la lyre. De qui tenaient-ils cet instrument ? Peut-être des Ibères ?

Les Bretons aussi possédèrent la lyre, bien avant les temps historiques et les invasions connues. L'axiome cher à Fétis : *Tout ce qui est dans l'Occident vient de l'Orient*, serait peut-être vrai seulement à partir d'une certaine époque, et savons-nous si l'Orient n'a pas fait là que rendre à l'Occident ce qu'il tenait de lui à des époques antérieures ?

Un point me reste à examiner, et j'aurais aimé le voir au moins soupçonné dans le livre qui nous occupe : puisque l'archet est connu depuis une si haute antiquité, pourquoi la généralisation de son emploi en est-elle si moderne ?

Mettons encore une fois notre méthode en pratique, et examinons avant de dissenter.



Nous avons sous les yeux toute la famille des instruments à archet de l'Inde, depuis le Ravanastran cinquante fois centenaire, jusqu'à la Sârangî et ses congénères. Prenons maintenant la famille du Rebab arabe depuis la conquête Maure, jusqu'au rebec européen. Nous nous rendons compte, sans qu'il y ait l'ombre d'un doute possible, que la sonorité de tels instruments devait être extrêmement faible, presque nulle. Il leur manquait la chose essentielle, sans laquelle il ne peut y avoir de sonorité dans le vrai sens du mot et qui est l'âme de notre quatuor, je l'ai nommée : *l'âme* tout simplement. Dans les instruments indiens, la table d'harmonie est une peau tendue sans ouvertures. Par où aurait-on pu fixer l'âme, et en admettant qu'on y ait réussi, à quoi aurait-elle servi, devant la minceur et le peu de résistance de cette table ? Quant aux instruments genre rebec, à table d'harmonie en bois, plate, nous les trouvons dans les temps anciens, et même jusqu'au 17<sup>me</sup> siècle, presque toujours ornés de rosaces sculptées, ajourées, plus ou moins grandes, mais par lesquelles il eut été impossible de poser et de régler une âme. Les rebecs à ouïes normales et bien posées sont rares, et beaucoup sont des objets de curiosité de fabrication moderne et de haute fantaisie.

Fait digne d'attention, alors qu'apparaissent, même assez tôt des instruments, munis d'ouïes admettant la possibilité d'une âme, et capables de produire une sonorité incomparablement supérieure, nous voyons parallèlement se perpétuer la famille de ces instruments à sonorité minime et défectueuse, et cela jusqu'au cœur du 17<sup>me</sup> siècle, âge d'or de la lutherie italienne. Il est probable que, tandis que des esprits éclairés et des oreilles délicates encourageaient les progrès dûs à cette invention merveilleuse, *l'âme*, des retardataires continuaient, au nom de la sainte routine, à préférer des sonorités de mauvaise qualité. Et cela n'est pas pour nous surprendre ! Nous savons que les violes jouirent encore longtemps d'une certaine faveur, alors que le quatuor à cordes était définitivement constitué depuis plus d'un siècle.

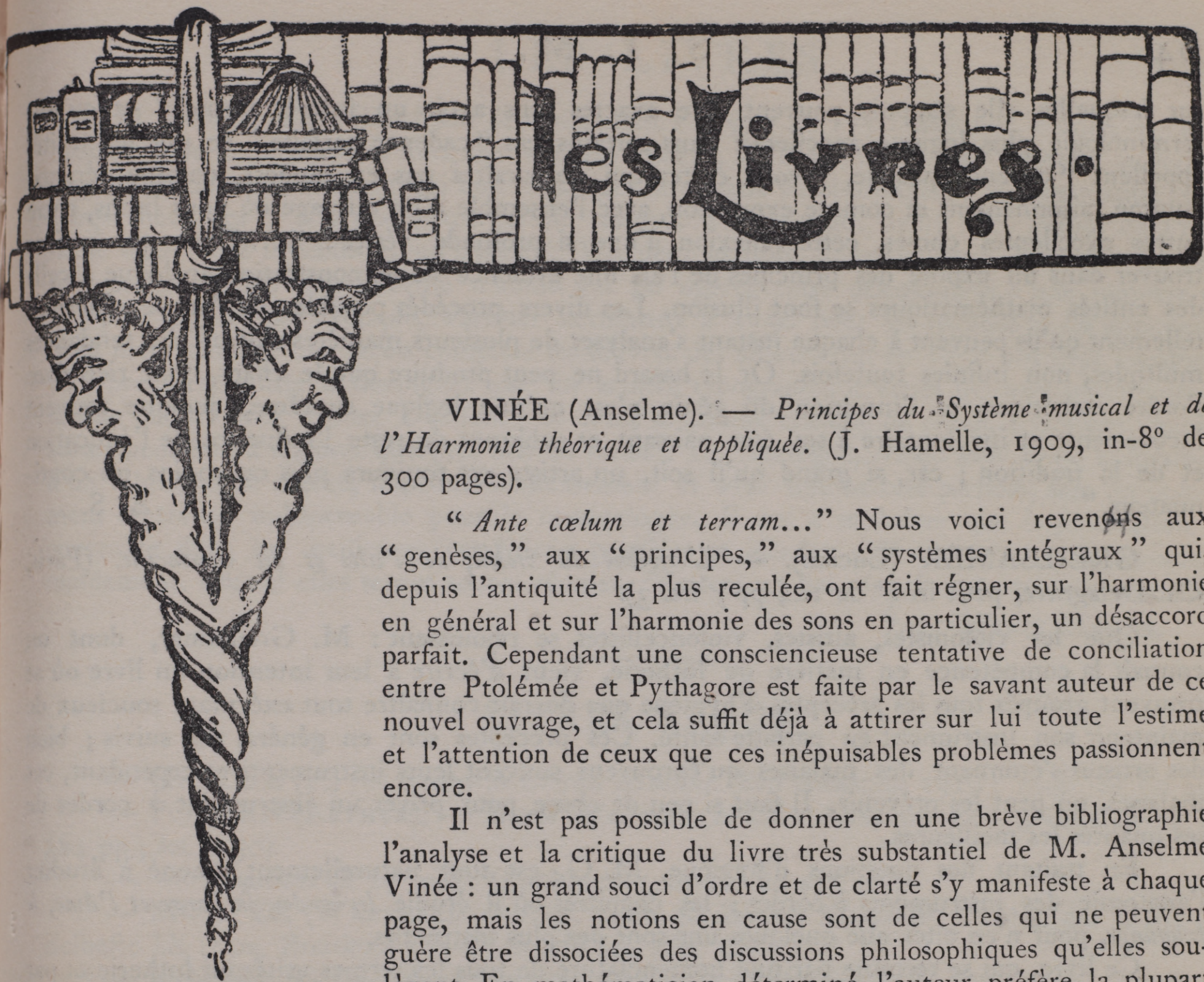
Il semble impossible de déterminer quand l'âme fut trouvée, et de connaître le nom de son inventeur, sans lequel notre musique symphonique moderne n'existerait pas.

On a rarement l'occasion de se rendre compte de l'infériorité sonore des instruments à archet par rapport à la guitare et à la mandoline, lorsqu'ils sont joués en plein air. Ecoutez dans ces conditions un ensemble ainsi composé : de loin, vous ne percevrez pas le son des cordes frottées ; seules, les mandolines et les guitares parleront à votre oreille. En vous rapprochant beaucoup, vous finirez par entendre peu à peu les violons, altos et violoncelles. Ces instruments acquièrent toute leur puissance uniquement dans la salle de concert, et encore faut-il que cette dernière soit construite dans des proportions favorables.

Vous semble-t-il hardi de déduire d'une telle observation que les instruments à archet durent prendre toute leur importance dans des pays au climat tempéré, où la vie publique et privée se passe presque complètement dans les habitations. Il n'est pas ridicule de supposer que si les grecs et les romains connurent les instruments à archet primitifs et sans âme des indiens, c'est à dire doués d'une sonorité infime, ils les méprisèrent, leur préférant les cithares éclatantes. Et de même encore aujourd'hui, le peuple italien et espagnol vivant beaucoup en plein air, a une prédilection pour la guitare et la mandoline, qui ne se pratiquent guère dans les pays au climat plus rude comme l'Angleterre, l'Allemagne et la France.

Miss Schlesinger a recherché les origines de la famille du violon, en faisant abstraction de l'archet, et en s'intéressant uniquement à la forme du corps sonore. Je conclurais volontiers, en affirmant que ce corps sonore à son tour, ne commença à vibrer et à vivre, que le jour où un génial anonyme le dota d'une âme, et que c'est à partir de ce moment, et pas avant, que le premier instrument de la famille du violon fut véritablement créé.





VINÉE (Anselme). — *Principes du Système musical et de l'Harmonie théorique et appliquée*. (J. Hamelle, 1909, in-8° de 300 pages).

“*Ante coelum et terram...*” Nous voici revenons aux “genèses,” aux “principes,” aux “systèmes intégraux” qui, depuis l’antiquité la plus reculée, ont fait régner, sur l’harmonie en général et sur l’harmonie des sons en particulier, un désaccord parfait. Cependant une consciencieuse tentative de conciliation entre Ptolémée et Pythagore est faite par le savant auteur de ce nouvel ouvrage, et cela suffit déjà à attirer sur lui toute l’estime et l’attention de ceux que ces inépuisables problèmes passionnent encore.

Il n’est pas possible de donner en une brève bibliographie l’analyse et la critique du livre très substantiel de M. Anselme Vinée : un grand souci d’ordre et de clarté s’y manifeste à chaque page, mais les notions en cause sont de celles qui ne peuvent guère être dissociées des discussions philosophiques qu’elles soulèvent. En mathématicien déterminé, l’auteur préfère la plupart du temps procéder par affirmations et “supposer le problème résolu.” La méthode a de grands avantages : elle nous conduit

à l’énoncé des véritables lois, dont plusieurs sont extrêmement fécondes, notamment celles qui concernant les *flexions de la voix* s’adaptant aux agrégations harmoniques émises par des instruments à sons fixes. Il pourrait bien y avoir ici la solution de la querelle entre les défenseurs et les contempteurs (également outranciers) du *tempérament* : on regrette que quelques aperçus sur le rôle *expressif*, donc éminemment *musical*, de ces flexions aient été passés sous silence : il eussent complété avantageusement les considérations fort justes de l’auteur sur les *sons régulateurs*, nécessairement inhérents à cette *hiérarchie sonore* que les musiciens s’essaient diversement à arbitrer. Cette *plasticité* des intervalles sonores étant constatée et admise, on ne voit pas bien l’utilité qu’il y a à faire dépendre tout le *Système intégral* de quatre progressions triples différentes ayant pour origine quatre sons en intervalles de tierces majeures superposées. Rien n’est moins “intégral” que cette conception, rien n’est moins conforme au *principe philosophique d’unité* dans l’œuvre d’art. Mais ce serait un jeu trop facile que celui qui consisterait à relever des contradictions de détail dans un ouvrage dont l’ensemble se tient au contraire fort bien et où éclate à chaque instant la pensée très une et très cohérente de l’auteur. Pourquoi cependant l’énoncé très nettement formulé du rôle de la *progression triple* (p. 13) en ses deux sens, ascendant et descendant, n’a-t-il pas suffi à mettre M. Vinée en défiance contre l’extrême subtilité de sa conception des accords parfaits mineurs gouvernés par leurs *médiantes* ? Rejeter toute la loi de symétrie des deux modes, sous prétexte que “les expériences



sur lesquelles elle s'appuie peuvent être exactes sans avoir un intérêt formel" et qu'une terminologie plus logique appellerait dans certains cas "cadence parfaite" ce que les traités appellent "cadence plagale," voilà certes qui ne paraîtra pas en rapport, comme sérieux, comme raisonnement et comme expression, avec l'ensemble d'un ouvrage où nous lisons, entre autres excellentes choses, cette réflexion d'une si profonde vérité : "... Ceux qui croient trouver dans un exposé des principes de l'art une évidence de démonstration analogue à celle des entités mathématiques se font illusion. Les divers procédés possibles de l'art se pénètrent tellement qu'ils peuvent à chaque instant s'analyser de plusieurs manières suivant des tendances multiples, non infinies toutefois. Or le hasard ne peut produire que le chaos, donc rien dans l'ordre esthétique, et l'intuition du génie n'est qu'une logique suprême, quoique souvent inconsciente et involontaire à son état naissant et subissant du reste l'influence de l'éducation et de la tradition ; car, si grand qu'il soit, un artiste est toujours plus ou moins un continuateur."

A. S.

GREILSAMER (Lucien). — *L'hygiène du violon, de l'alto et du violoncelle*. (Paris, Ch. Delagrave, petit in-4° de 124 pp ; frs. 3).

Que les violonistes, altistes, violoncellistes se réjouissent : M. Greilsamer, dont on connaît la compétence en matière de lutherie, vient d'écrire à leur intention un livre où se trouvent groupés tous les préceptes d'hygiène que devrait connaître tout exécutant soucieux de maintenir son instrument en parfaite santé. Ces préceptes sont en général peu suivis ; bien des artistes s'étonnent des malaises qu'éprouvent souvent leurs instruments et cependant, ces malaises, on peut les prévenir. Il faut si peu de chose pour priver un instrument à cordes de ses qualités les meilleures.

En traitant des questions d'hygiène, M. G. est tout naturellement amené à étudier l'anatomie des instruments à cordes ; les chapitres où il étudie *les cordes, la barre et l'âme, le truquage*, pour n'en citer que quelques uns sont des plus instructifs.

Ce livre, qui se termine par une nomenclature de tous les termes usités en lutherie et par un index bibliographique des ouvrages à consulter, permet de devenir *connaisseur*. Il rendra service aux professionnels qui y trouveront complétées les connaissances qu'ils peuvent avoir, et aux amateurs qui y apprendront beaucoup.

CH. L.

ECORCHEVILLE (Jules). — *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale*. (Publications annexes de la société internationale de musique, section de Paris), Vol. I, (Paris, Terquem et C<sup>ie</sup>, 1910, in-4° 241 pp.).

Tous ceux qui ont travaillé à la Bibliothèque Nationale de Paris sur des questions d'histoire musicale savent combien il est difficile, faute de catalogues spéciaux, d'établir rapidement et d'une façon complète la bibliographie d'un auteur ou d'un sujet. La publication monumentale entreprise par notre collègue Jules Ecorcheville et attendue avec impatience sera donc d'un précieux secours pour tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la musique. M. Ecorcheville a droit à la reconnaissance unanime de tous ses confrères en musicologie. Le premier volume de son *Catalogue* permet déjà d'apprécier les services que rendra l'œuvre complète. L'importante rubrique *Air* occupe à elle seule presque tout le volume. Les recueils d'airs manuscrits des XVII et XVIII siècles, parmi lesquels les recherches étaient si longues et si malaisées, ont été complètement dépouillés par M. Ecorcheville, et chaque pièce musicale qu'ils contiennent a été signalée d'une façon brève mais sûre par une indication thématique. Rien qu'à parcourir le volume et à lire tous ces petits bouts de musique, on apprend ou l'on devine bien des choses, qui éclairent et précisent notre connaissance de l'art musical français sous l'ancien régime.



M. Ecorcheville a limité son dépouillement à la date de 1750, estimant, à cause de l'évolution rapide de la musique française à cette époque, qu'il convenait de "réserver le dernier tiers du siècle au classement qui doit embrasser la période révolutionnaire, le romantisme et les temps modernes". Il y a ainsi un certain nombre d'auteurs qui, ayant vécu autour de 1750, ne se trouveront inventoriés qu'à moitié. Un petit nombre, heureusement. Toutefois on peut se demander si M. Ecorcheville n'aurait pas pu opérer cette délimitation d'une manière un peu plus souple : par exemple, s'arrêter nettement à 1750 pour les recueils et les anonymes, mais mentionner d'une façon complète les œuvres des auteurs qui en 1750 ont déjà commencé à produire, quitte à distinguer par un artifice typographique celles qui sont postérieures à la date choisie pour limite. D'ailleurs, ce n'est là qu'une critique de détail, à laquelle l'auteur aurait peut-être à opposer quelques bonnes raisons. Ce catalogue, conçu avec toute la méthode d'un bibliographe exercé, imprimé luxueusement et avec une netteté parfaite, sera un instrument de travail indispensable pour le musicologue. Il est à souhaiter que la publication se poursuive dans les meilleures conditions possibles et que les différentes lettres se succèdent rapidement. Quand elles seront toutes réunies, cela fera un bel alphabet de science musicale.

PAUL-MARIE MASSON.

## LIVRES REÇUS

- GASCUE (F.) — *Ensayo de Critica Musical*. (San Sebastian 1910 ; in-8° de 68 pp.)
- POUGIN (ARTHUR). — *Marie Malibran. Histoire d'une cantatrice* (Plon ; in-12 de 284 pp ; frs. 3.50).
- — *Musiciens du 19<sup>e</sup> siècle*. (Fischbacher, in-12° de 275 pp.)
- MULLER (WALTHER). — *J. A. Hasse als Kirchen Komponist*. Public. der I. M. G. Beihefte IX (Lpz. Breitkopf ; in-8° de 178 pp. Mk. 5.)
- KINSKY (G.) — *Musikhistorisches Museum von W. Heyer in Köln*. (Lpz. Breitkopf 1910 in-4° de 480 pp. Mk. 24.)
- POCHHAMMER (A.) — *L'anneau du Nibelung*, analyse dramatique et musicale, traduit de l'allemand par J. CHANTAVOINE. (F. Alcan in-12° de 170 pp. 2 fcs.)
- REY-PAILHADE (EMILE DE). — *Essai sur la musique et l'expression musicale et sur l'esthétique du son. Les instruments anciens et modernes*. (Fischbacher 1911 in-8° de 162 pp.)
- PADEREWSKI (I. L.). — *A la mémoire de Frédéric Chopin*. (Paris Agence polonaise de presse 45 rue de Rennes, in-4° de 16 pp.)
- ALTMANN (WILHELM). — *R. Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern*. Bd. I. (Breitkopf 1911 in-8° de 240 pp. Mk. 6).
- HASE (OSCAR VON). — *Breitkopf et Haertel, Gedenkschrift und Arbeitsbericht* (Breitkopf 1910 in-4° de 134 pp.)
- HEVESY (ANDRÉ DE). — *Petites amies de Beethoven*. (Paris, H. Champion, 1910, in-12° de 118 pp.)
- KWARTALNIK MUZYCZNY *Revue musicale trimestrielle publié par la Section Polonaise de la Société International de musique*. N° I, janvier 1911 (Varsovie in-4° de 112 pp. et 16 pp. de musique en supplément).
- SONIKY (S.). — *Théorie de la pose de la voix*. Traduction du russe par M<sup>lle</sup> L. MARVILLE. (Fischbacher 1911 in-12° de 233 pp.)
- DENKMAELER DER TONKUNST IN OESTERREICH. *Jahrg. XVIII*, vol. 1 et 2. (Wien, Certaria, 1911, in-fol.).



# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DU 27 MARS 1911

La séance est ouverte à 4 heures précises, sous la présidence de M. Ch. Malherbe, président. Assistaient à cette séance : MM. Laloy, L. de La Laurencie, Prod'homme, Ecorcheville, Wagner, de Bertha, Docteur Laugier, A. Laugier, Poirée, Mutin, M<sup>mes</sup> Gallet, Wiener-Newton, Roche, MM. Bouvet, Bosc, Quittard, M<sup>me</sup> Brenet, MM. Chantavoine, Cucuel, G. Lefeuve, M<sup>me</sup> Lefeuve, MM. Greilsamer, Ch. Legrand, M<sup>lle</sup> Sauvrezis, M. Raymond-Duval, M<sup>lle</sup> Pereyra, MM. Guérillot, Landormy, Calvocoressi, M<sup>me</sup> Filliaux-Tiger.

S'étaient fait représenter : M. Astruc, M<sup>lle</sup> Babaian, MM. Baudin, Boutarel, Brussel, Comte de Camondo, M<sup>me</sup> Capoy, M. Cesbron, Comtesse de Chabannes, M<sup>lle</sup> Daubresse, M. Expert, M<sup>me</sup> Fouquier, MM. Gandillot, A. Gastoué, E. Gaveau, M<sup>lle</sup> Girod, MM. Griveau, A. Guilmant, Hébert, M<sup>me</sup> L. Laloy, MM. Lejeune, H. Marcel, Maus, L. de Morsier, Moskovsky, Ogier, Ch. Petit, Philipp, A. Pirro, Max Rikoff, G. de Saint-Foix, Ch. Sautelet, Schneider, Salabert, J. d'Udine, R. Vinès.

Le Président ouvre la séance en rappelant les raisons qui ont motivé la réunion de cette Assemblée Générale extraordinaire, pour faire suite à l'Assemblée Générale du mois de décembre, dont l'ordre du jour n'avait pu être épuisé.

Il donne ensuite la parole au Trésorier dont le rapport annuel n'avait pu être lu à l'Assemblée Générale de décembre. Ce rapport est approuvé à l'unanimité.

La candidature de M. Jacques Pasquier, présentée par M<sup>me</sup> Gallet et M. Ecorcheville est adoptée à l'unanimité.

Les modifications proposées aux Statuts, et dont le principe avait été adopté à la dernière Assemblée Générale, mais dont le texte n'avait pas été rédigé, sont adoptées à l'unanimité.

Le Président rappelle ensuite, qu'un certain nombre de nos membres ne paraissent pas se rendre un compte exact du fonctionnement de notre Société, ainsi que le prouve une question posée par M. Chantavoine, lors de l'Assemblée Générale de décembre. Le Président indique successivement tous les organismes de notre Société, il montre que les Sections ont la plus grande autonomie, et sont loin de régler leurs travaux les unes sur les autres. En outre, certaines de ces Sections publient des Bulletins particuliers, c'est le cas de la Section de Londres, de Varsovie, et aussi de la Section de Paris. Le Président fait alors l'historique de la création de la revue S.I.M. créée par un vote de décembre 1906, et avec le concours de l'éditeur Fortin. Il montre la part prépondérante de quelques membres de la Société dans la gestion de cette publication, et termine en demandant à l'Assemblée Générale de sanctionner par un traité qui lui est soumis, les droits de tous ceux qui ont contribué à la prospérité de la Revue. Ce Contrat mis aux voix est adopté. La Séance est suspendue pour permettre à nos Collègues de prendre part au vote du Comité qui donne les résultats suivants :

Sont élus membres du Comité : MM. A. Boschot, J. Ecorcheville, L. Laloy, L. de La Laurencie, Ch. Malherbe, A. Mutin, J.-G. Prod'Homme, H. Quittard, E. Wagner.

La Séance est levée à 6 heures 1/2.

---

Le Comité dans sa séance du 4 avril, se conformant à l'article IV des statuts a élu : Ch. Malherbe, président ; J. Ecorcheville, vice-président ; J. Prod'homme, secrétaire général ; L. de La Laurencie, secrétaire-adjoint-archiviste ; A. Mutin, trésorier.



# Revue et Périodiques reçus

Nous publions la liste des revues et périodiques que nous recevons dans les bureaux de la Section de Paris. Nous attirons tout particulièrement l'attention de nos collègues parisiens sur cette collection qu'ils ne connaissent pas tous et qu'ils pourront consulter au siège de la Section, 22, rue Saint-Augustin tous les Jeudis après-midi.

- |   |  |   |
|---|--|---|
| Ars et Labor, <i>Milan.</i>                         | Mercure de France, <i>Paris.</i>             | Revista Musical, <i>Buenos-Aires.</i>                 |
| L'Art Décoratif, <i>Paris.</i>                      | Der Merker, <i>Vienne.</i>                   | Revista Musical Catalana, <i>Barcelone.</i>           |
| Art Moderne, <i>Bruxelles.</i>                      | Monde artiste, <i>Paris.</i>                 | Revista Musicale Italiana, <i>Turin.</i>              |
| Arte Musical, <i>Lisbonne.</i>                      | Monde Musical, <i>Paris.</i>                 | Revue bibliographique belge, <i>Bruxelles.</i>        |
| Balance, <i>Moscou.</i>                             | Monde Artistico, <i>Milan.</i>               | Revue du Chant Grégorien, <i>Grenoble.</i>            |
| Bayreuther Blätter, <i>Bayreuth.</i>                | Monthly Musical Record, <i>Londres.</i>      | Revue de Hongrie, <i>Budapest.</i>                    |
| Bibliofilia, <i>Florence.</i>                       | Münchner Neueste Nachrichten, <i>Munich.</i> | Revue des Lettres et des Arts, <i>Nice.</i>           |
| Chronique Médicale, <i>Paris.</i>                   | Musica, <i>Paris.</i>                        | Revue Musicale, <i>Paris.</i>                         |
| Cœcilia, <i>Strasbourg.</i>                         | Musica, <i>Rome.</i>                         | Revue Musicale de Lyon.                               |
| Comœdia illustré, <i>Paris.</i>                     | Musica musicisti, <i>Milan.</i>              | Revue de Synthèse Historique, <i>Paris.</i>           |
| Courrier musical, <i>Paris.</i>                     | Musical America, <i>New-York.</i>            | Rheinische Musik und Theater Zeitung, <i>Cologne.</i> |
| Cronaca Musicale, <i>Pesaro.</i>                    | Musical Antiquary, <i>Londres.</i>           | La Rinascita Musicale, <i>Parme.</i>                  |
| Deutsche Militär Musikerzeitung, <i>Berlin.</i>     | Musical Courier, <i>New-York.</i>            | Santa Cecilia, <i>Turin.</i>                          |
| Deutsche Sängerbundeszeitung, <i>Leipzig.</i>       | Musical Opinion, <i>Londres.</i>             | Schweizerische Musik Zeitung, <i>Zurich.</i>          |
| Le Diapason, <i>Bruxelles.</i>                      | Musica Sacro-Hispana, <i>Bilbao.</i>         | Signale für die Musikalische Welt, <i>Berlin.</i>     |
| The Etude, <i>Philadelphie.</i>                     | Musical Standard, <i>Londres.</i>            | Symphonia, <i>Naples.</i>                             |
| Express Musical, <i>Lyon.</i>                       | Musical Times, <i>Londres.</i>               | Théatra. <i>Marseille.</i>                            |
| Le Feu, <i>Marseille.</i>                           | Musician, <i>Boston.</i>                     | Tribune de St. Gervais, <i>Paris.</i>                 |
| La Française, <i>Paris.</i>                         | Musikalisches Wochenblatt, <i>Leipzig.</i>   | Vers et Prose, <i>Paris.</i>                          |
| Gazette Musicale Russe, <i>St. Péterbourg.</i>      | Musique, <i>Moscou.</i>                      | Vie Musicale, <i>Lausanne.</i>                        |
| Grande Revue, <i>Paris.</i>                         | New Music Review, <i>New-York.</i>           | Zeitschrift für Instrumentenbau, <i>Leipzig.</i>      |
| Guide du Concert, <i>Paris.</i>                     | Nouvelle revue française, <i>Paris.</i>      | Zenevilag, <i>Budapest.</i>                           |
| Guide Musical, <i>Bruxelles.</i>                    | La Nuova Musica, <i>Florence.</i>            |   |
| Hudebni Revue, <i>Prag.</i>                         | L'Occident, <i>Paris.</i>                    |   |
| Die Kirchenmusik, <i>Paderborn.</i>                 | L'Orfeo, <i>Rome.</i>                        |   |
| Leonard's Illustrierte Musikzeitung, <i>Berlin.</i> | Pan, <i>Paris.</i>                           |   |
| Ménestrel, <i>Paris.</i>                            |  |   |



# Leurs Mains

XAVIER LEROUX

Grands Dieux ! On les prend tous à témoin, ils ne seront pas de trop pour s'étonner...

Quelles mains compliquées. Doigts et ongles courts. Mont du Pouce énorme, belle ligne imaginative, sens pratique de l'argent absent. Beaucoup de cœur, de tendresse et d'idéal. S'il n'est pas question d'un artiste de valeur et qui est musicien, compositeur, Madame de Thèbes déclare ne plus connaître la chiromancie.

Que peut-on faire si ce n'est de la Musique ?

Le rythme, la mathématique, l'imagination essentielle à tout compositeur se trouve dans ces mains.

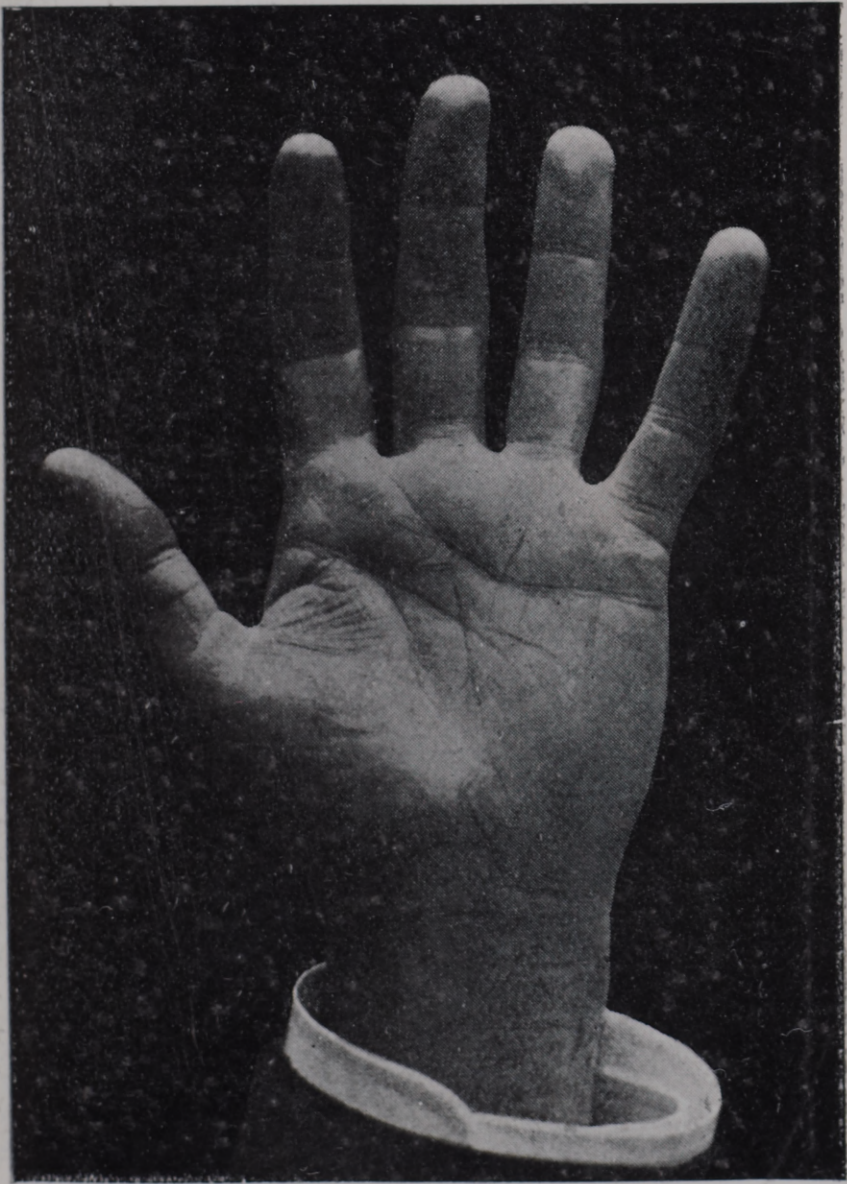
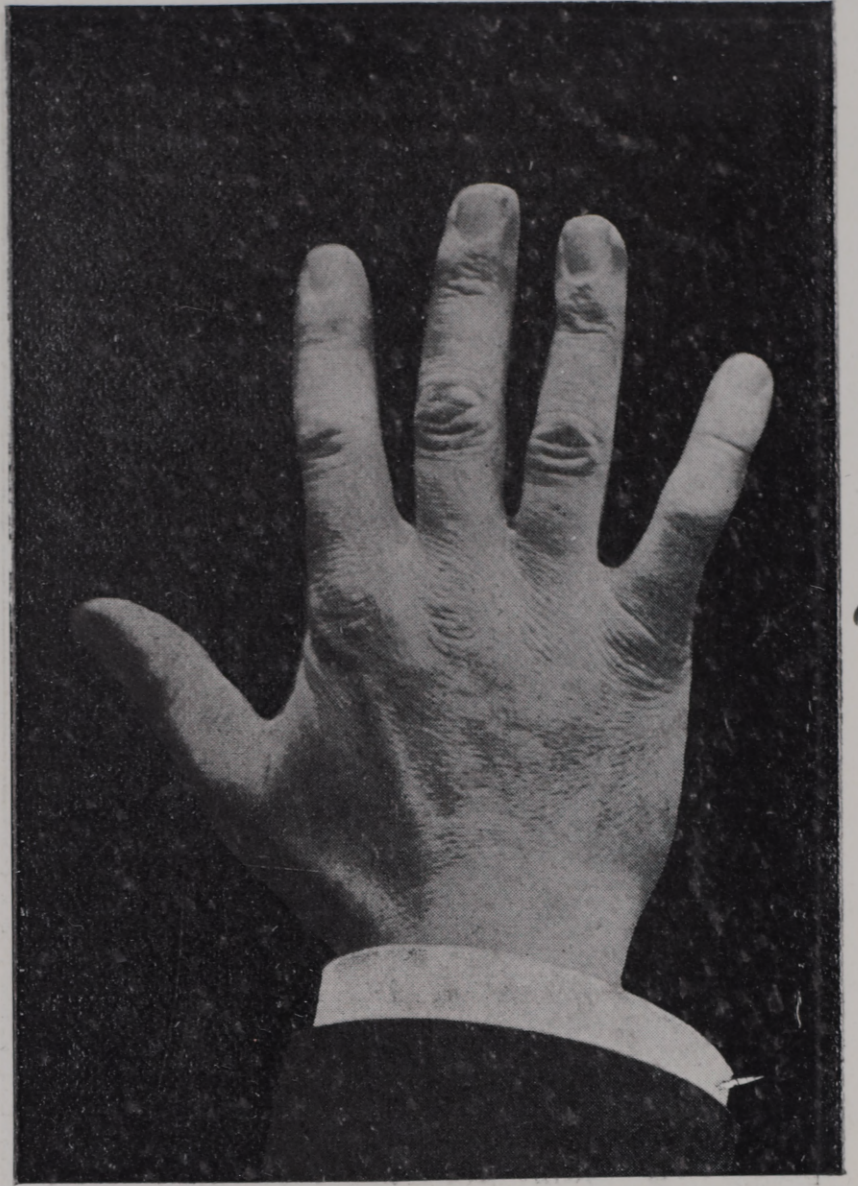
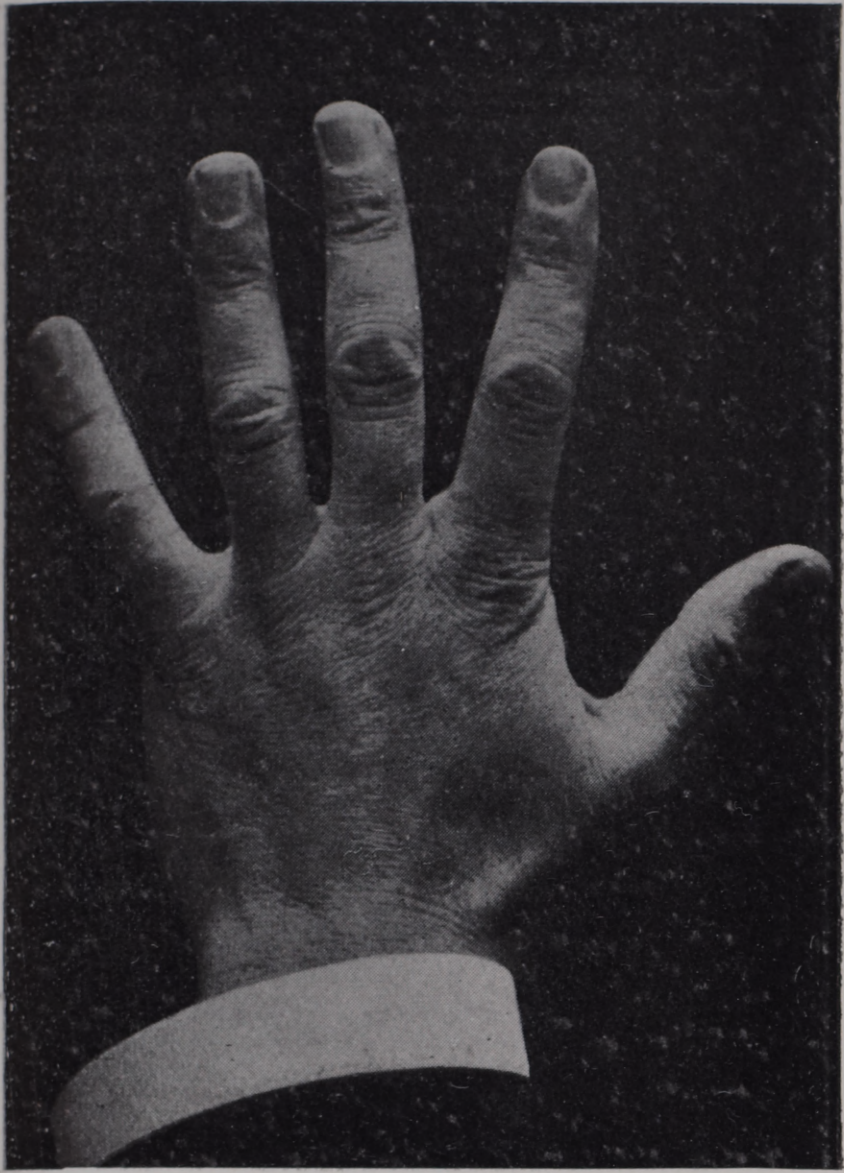
La *ligne de Soleil* est belle, donc Réputation. On a réussi jeune. On est en vue.

On n'est pas prêt de s'amoindrir par dépression intellectuelle ou physique. On est intéressant à tous points de vue. Les points de vue sont beaux, agrestes, avec un rien de rocailleux, de sauvage, de bohémien qui séduit Madame de Thèbes.

Mais quelle exubérance, quelle indépendance folles ! Cet homme a-t-il du vif argent ou du feu dans les veines ? C'est mieux qu'un vivant, c'est la vie même, avec toute sa force de mouvement, de fermentation. Quelle nature, quelle riche nature ! Mais, que l'on se méfie, on n'est pas tout à fait de son époque. On a le sang d'un autre âge. On est dépourvu de ruse. On n'a pour ainsi dire, aucune diplomatie. On a déjà dû se colleter comme un furieux avec une foule de choses et de gens qui vous répugnaient. On a dû faire des tours de casse-cou qui ont réussi. Attention pour l'avenir, les meilleurs express peuvent dérailler. Enfin comme on doit être du Midi plutôt que de l'Ouest... Toutefois ne brûlons pas trop les stations. Attention aux signaux. La destinée est, en effet, jalonnée de violences qui ne manquent pas de grandeurs, de beautés, mais de danger aussi.

Ah oui ! que l'on est fait pour une vie intensive et passionnante ! Mais encore une fois, le frein dans les descentes, s'il vous plaît ! Bien que,..... Oui, pourquoi ne pas l'avouer, on sautera des précipices comme une petite fille joue à la corde,... Avec les pouces dont on dispose, il est clair que l'on est merveilleusement défendu contre l'adversité. Il serait donc bien étrange que la Fatalité vous touche. Si elle le fait....

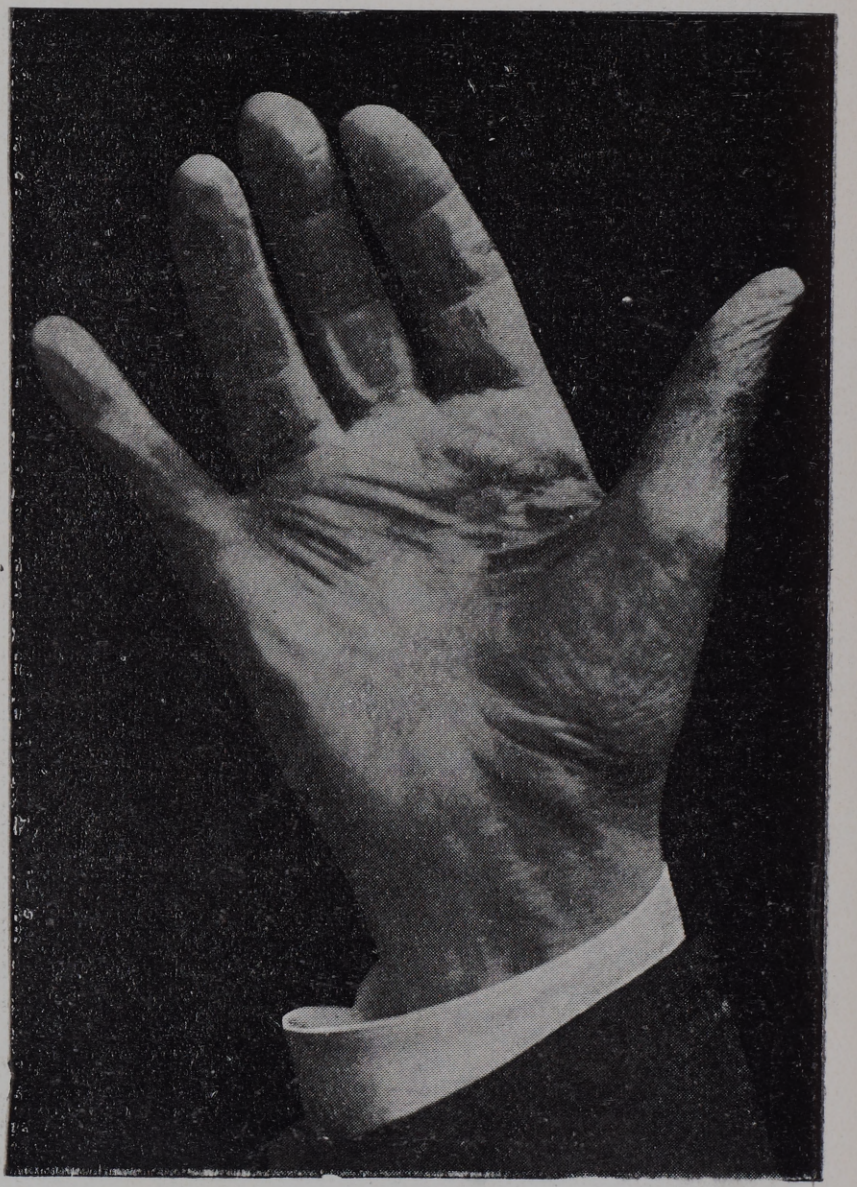
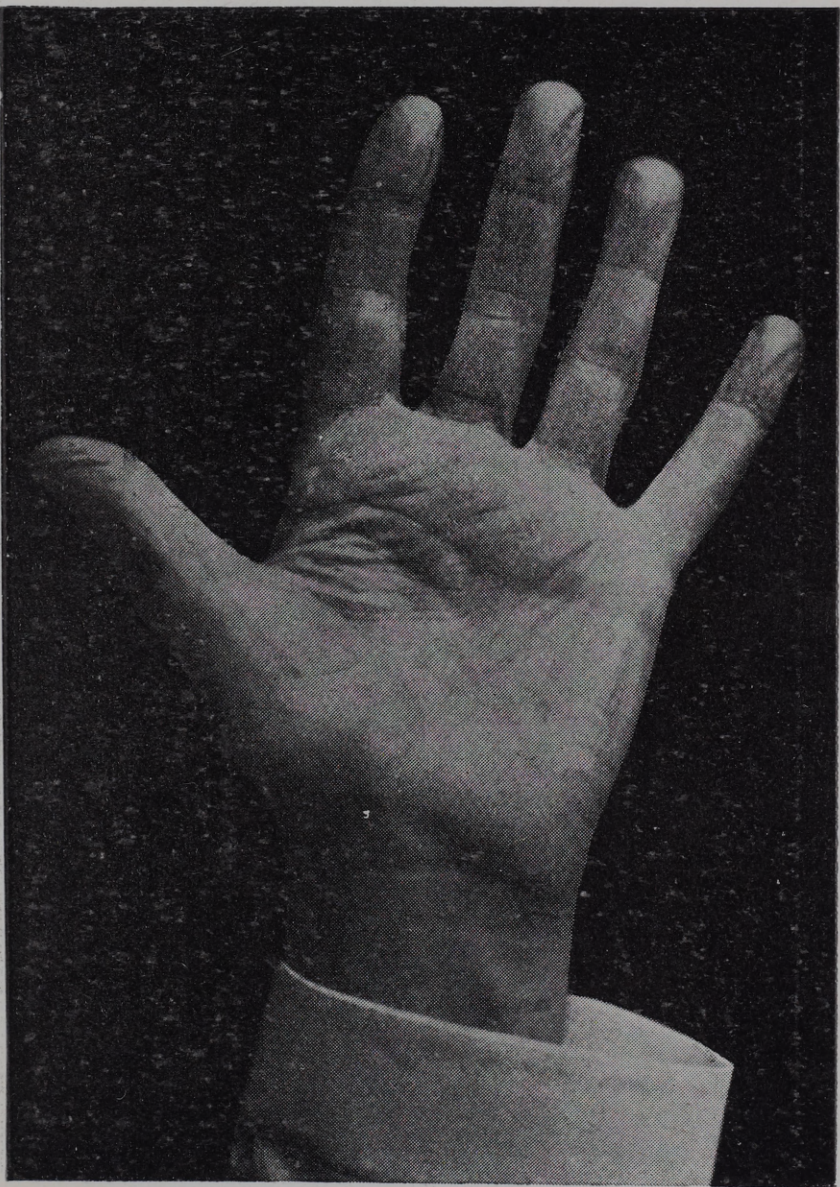
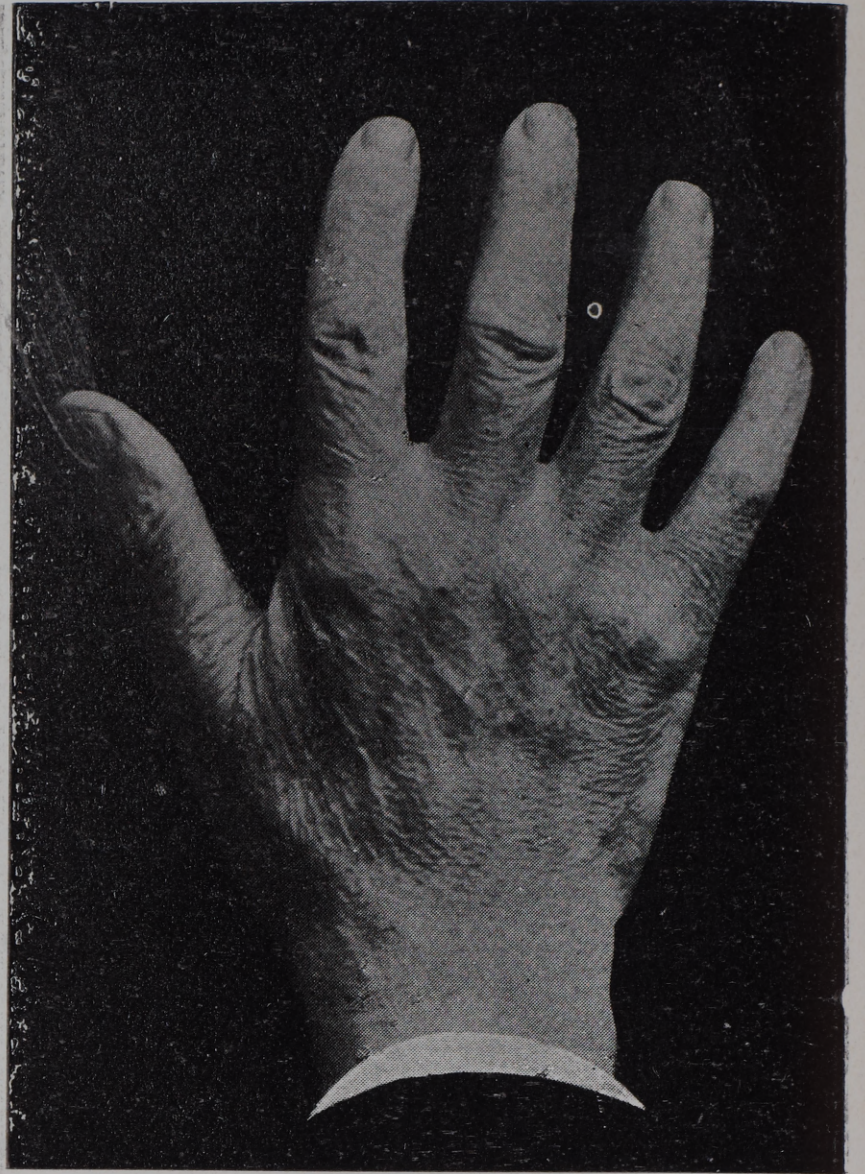
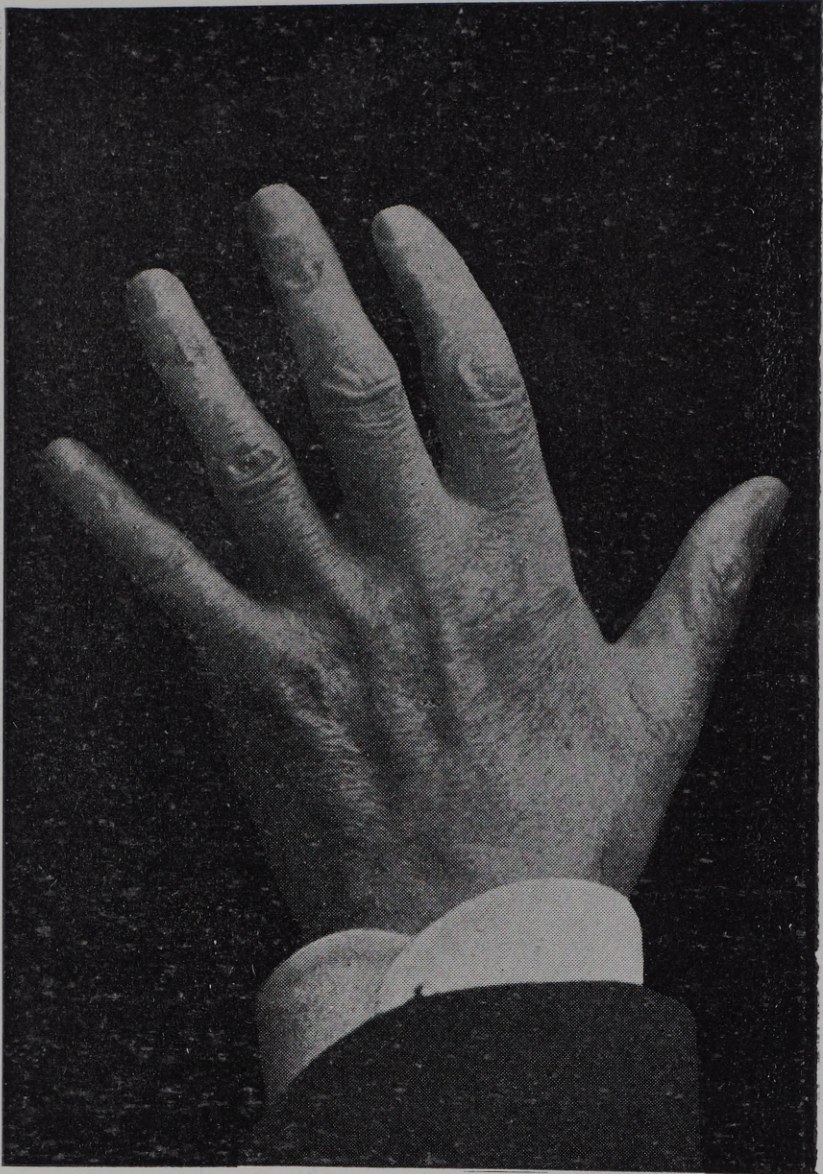




MAINS DE XAVIER LEROUX.

*Cliché P. Berger.*





MAINS DE MASSENET.

*Cliché P. Berger.*



## M A S S E N E T

L'harmonie dans la silhouette interne autant qu'externe prouve que ces mains ne relèvent pas seulement d'un modèle bien équilibré, mais d'un type personnel, d'un caractère. Race sans aucun de ce mélange ni hésitation qui font les races mixtes, sinon bâtardes. Nous croyons pouvoir dire, qu'il s'agit d'un *pur sang*. La classification étant toute à sa gloire, le propriétaire nous en passera l'expression un peu hyppique, un peu cavalière...

Après cette première reconnaissance sur la forme extérieure sur le modelé des mains, cette frontière de la Destinée, entrons dans le pays : dans les paumes. Quelles lignes peu accusées. Quelle écriture fine. Que la bonne Fatalité a légèrement gravé ! Coquetterie ou pudeur ? En effet, tous les bons sorts ne sont guère visibles qu'à la loupe. Vraiment le langage de ces mains prend l'allure d'une confidence cachée aux profanes, mais palpitante pour l'initié.

Les signes qui se correspondent et se confirment les uns les autres ne laissent pas de doute. Nous tenons un artiste. Comme ces mains sont fortement sensuelles et d'une sensualité qui promet une longue carrière, si nous n'avions pas une telle abondance un tel chœur de signes artistiques, nous pourrions croire un instant qu'il s'agit aussi d'un incorrigible amoureux. Mais non, l'argument du pouce délié, signe d'idéalisme, renforcé par celui non moins puissant constitué par l'égalité presque exacte de la hauteur des doigts avec celle de la paume, prouve qu'il s'agit vraiment d'un être voué aux arts. N'est-il pas aussi grand amoureux des femmes que de son art ? Le succès pourtant certain près des femmes doit être moindre encore que celui remporté par sa vocation. Succès qui doit être une gloire.

Sans doute moins grande que les dons, mais appréciable, il entre dans cette gloire une bonne part de travail, d'acquis. On doit avoir le travail très facile. On se laissera fatalement entraîner à la surproduction. Mais c'est un vice que l'on peut se permettre car on est doué d'une remarquable force créatrice et toujours pleine d'intérêts.

Homme et artiste : être excessivement nerveux, d'une tendresse aussi communicative qu'instinctive, excessive mais non préméditée. Si l'on se fie aux signes intéressant les Arts, nous trouvons une bien moins grande exagération des sentiments superficiels. La ligne de direction moins faillible prouve que le raisonnement, la pratique a plus de place, de force, d'autorité. D'où l'on peut déduire que son Art est merveilleusement servi par une excessive sensualité. Si on est un tendre et un sensuel, on est volontiers un combatif. On se manifeste tel par accès. Ce ne sont pas là tressaillements de mauvaise humeur, mais un sorte d'apport de fantaisie qui est un charme de plus. On est très serviable. On aime la jeunesse. On doit en être aimé, car on a l'un de ses instincts les plus caractéristiques : la spontanéité.

On est fait pour être heureux tout en s'énervant prodigieusement et souvent pour des préoccupations puériles : On doit être beaucoup grand Homme et un peu grand Enfant.

Ces mains seraient celles de notre maître Massenet que Madame de Thèbes n'en serait nullement surprise. Mais la célèbre chiromancienne conclut à une ressemblance frappante — giffante puisqu'il s'agit de mains. — *“ Ces mains ne peuvent être de Massenet, dit elle, puisque pas plus à moi qu'à d'autres spécialistes, le Maître n'a voulu les montrer. ”*

— *Vos yeux me font peur. Ils me vrillent. Vous devez trop bien voir. Vous aurez mes mains plus tard, quand je serai très très vieux.*

— *Voilà ce que me disait le Maître un jour qu'avec lui et d'autres amis nous allions enterrer Dumas... Et j'attends toujours !*

Madame de Thèbes sait aujourd'hui qu'elle n'attendra plus.

PIERRE JOBBÉ-DUVAL.

*A suivre aux prochains numéros, M.M. Messenger, G. Paulin,  
Maurice Ravel, Saint-Saëns, Vidal, Widor.*



# Questions Sociales



## DE L'INFLUENCE DU MILIEU SUR L'ÉDUCATION MUSICALE

Dans les pages magistrales qui ouvrent sa *Philosophie de l'Art*, l'admirable Taine expose une théorie qui lui est particulièrement chère, dont la portée fut incalculable et qui reste comme le fondement d'une nouvelle esthétique. Elle pourrait se définir : "de l'influence du milieu sur la production de l'œuvre d'art". Si nous le rappelons ici, c'est qu'il nous est possible de l'appliquer à notre modeste sujet et d'en voir se développer, dans une autre direction, les utiles conséquences. Il suffit d'un mot changé pour le faire apparaître ; disons : de l'influence du milieu sur l'*acquisition* artistique ; acquisition n'étant pas entendue dans le sens d'achat, mais bien comme l'assimilation longue et patiente de l'œuvre d'un maître, ou de plusieurs maîtres, par celui qui les étudie. Cette nécessité du milieu favorable, à en juger par la façon dont se comportent un grand nombre de nos contemporains, paraît, en matière d'enseignement artistique, ou méconnue, ou totalement négligée, et tel qui ne songerait pas à cultiver le houblon en Provence et la vigne dans le Pas de Calais ne trouve pas étrange d'essayer la culture d'un art dans des conditions de "température morale", comme dit Taine, des plus nuisibles à son entreprise.

Le milieu s'entend du point où se trouvent réunies l'ensemble des circonstances, ou au moins le plus grand nombre possible des circonstances, favorables au développement d'un être. Qu'il s'agisse de la culture d'une plante ou de celle d'une intelligence, la définition est la même ; l'une et l'autre doivent trouver, en un certain lieu, les substances qui sont utiles à leur croissance et, dans leur constitution, la possibilité de les assimiler. La plante tire les sucs qu'elle réclame du sol nourricier, et l'être humain des permanents combats de ses sens avec la réalité. Idéales antennes, frémissant à toutes espèces de choc, sa vue, son ouïe, son odorat, le renseignent, l'instruisent en lui apportant cette quantité d'excitations sous lesquelles il réagit ; actions et réactions qui constituent tout l'essentiel d'une existence humaine.

Chaque sens a son domaine propre d'où il tire le nécessaire, l'utile et le superflu. Le nécessaire, pour mon oreille, c'est de m'avertir de l'approche du danger : d'entendre, par exemple, l'affreuse trompe d'une redoutable automobile, agent de meurtre entré dans notre civilisation ; l'utile c'est de m'apporter la parole d'autrui ; le superflu c'est l'entrée au jardin fleuri des sons organisés, au paradis, plein de miracles, de la divine Musique. Si nous ne craignons d'amorcer une complication inutile nous dirions volontiers que l'homme a "trois" oreilles, ou, si l'on veut, trois centres auditifs : *L'oreille simple, l'oreille verbale et l'oreille musicale*. Toutes trois ont besoin, pour arriver à leur degré de perfection, d'un continuel exercice, dans un milieu choisi ; or, si les deux premières sont longuement, quotidiennement et forcément



éduquées par les conditions mêmes de notre existence, la troisième l'est, trop souvent, d'une façon intermittente, restreinte, incomplète, sans méthode, sans goût, d'où suivent plusieurs résultats fâcheux.

Acceptons, pour un instant, cette multiplication d'oreilles et considérons l'oreille musicale. On commence à l'éduquer, chez l'enfant, assez tard, quand l'oreille verbale est déjà formée. Pourquoi l'exerce-t-on ? Quels sont les motifs de la décision prise ? Est-ce parce que l'enfant fait preuve de dispositions musicales exceptionnelles ? — Le cas est rare. Est-ce pour lui assurer, dès son jeune âge, un supplément de joie, et, comme nous le disions, l'entrée radieuse du jardin de la Musique ? — Ceci est la moindre préoccupation des parents. On fait commencer la musique, à un enfant, quelquefois pour lui donner une profession : on le destine à la musique comme on le destinerait à la banque ou au commerce ; quelquefois pour obéir à un préjugé social. Il était, jadis, dans les habitudes d'une bonne éducation d'être musicien, toute chose s'étant démocratisée, l'ensemble des coutumes qui institue une bonne éducation a été adopté par un grand nombre de gens qui, autrefois, n'y auraient point songé. De cette façon ils acquièrent pas toujours l'éducation bonne mais les signes, les marques, en un mot, les apparences d'une chose si enviable. Ainsi, et par l'effet d'une mode nouvelle, l'enseignement de la musique a pris une grande extension. Décidant d'instruire l'enfant de la musique, les familles ne se demandent pas quelles sont les conditions les meilleures pour la culture de l'esprit musical chez leur progéniture et surtout elles ne s'interrogent pas sur le point de savoir en quoi elles peuvent contribuer à cette culture autrement que par des leçons cher payées. Il est à remarquer que les familles se posent rarement des questions sur le psychisme collectif qu'elles constituent ou, si l'on veut, sur la qualité de leur âme collective et le degré d'influence qu'elle exerce sur l'enfant.

Si l'on s'avisait de cultiver l'oreille *verbale* d'un enfant à intervalles espacés, par exemple si on lui parlait et le faisait parler ou écrire seulement trois fois par semaine, ou une heure chaque jour, il est probable que ses progrès seraient peu rapides et qu'il trouverait difficilement à exprimer les choses les plus simples. Chacun sent le ridicule d'une telle méthode et ne songe pas à la mettre en pratique. Petits garçons et petites filles, nous dirions volontiers, petits citadins, arrivent, dès le plus jeune âge, à une facilité d'élocution surprenante parce qu'ils sont placés dans un milieu " verbal " où la stimulation est, pour ainsi dire, constante. Mais ce qui semble tout naturel pour le perfectionnement de l'oreille verbale n'est même pas envisagé pour l'oreille musicale, en sorte que, pour beaucoup d'élèves, l'enseignement de la musique consiste à prendre deux ou trois leçons par semaine, avec un professeur, et à travailler, une heure environ chaque jour, seul, ou avec un répétiteur, et, pour le reste du temps, à ne jamais entendre de musique et à ne jamais entendre quelqu'un s'intéresser à la musique. L'élève, à ce point de vue spécial de la musique, est un peu comme un poisson qu'on voudrait faire vivre hors de l'eau, ou une plante qu'on tenterait de faire pousser les racines à l'air. Il ne plonge pas dans le milieu nécessaire à son développement musical. J'en appelle à tous les professeurs. Combien ont-ils, dans leur clientèle, de familles où les parents AIMENT la musique ; la pratiquent *d'une façon désintéressée* ; la font pratiquer à leur enfant, non comme un ennuyeux devoir ajouté aux autres, mais comme la plus délicieuse des récréations. Quel est l'élève qui a, dans sa petite chambre, parmi ses meilleurs souvenirs, les bustes <sup>1</sup>, les portraits, les images enfin des Beethoven, des Rameau, des Bach et des Haendel ?... Où sont les maisons familiales dans lesquelles on organise des séances de musique de chambre où l'enfant est admis à tenir sa petite partie ? Dans quelles réunions mondaines remplace-t-on le stupide boston par des chœurs où les voix juvéniles formeraient le plus charmant ensemble ?... A quel âge met-on entre les mains du jeune homme, ou

<sup>1</sup> Il y a des maisons à Paris où l'on vend, bon marché, ces petits bustes de quelques centimètres de haut.



de la jeune fille, les biographies des maîtres de la musique, leur faisant comprendre et sentir que ces admirables génies ont vécu, ont souffert, ont chanté et qu'ils sont plus grands que les autres et à jamais vénérés parce que leur voix est la voix du temps où ils vécurent ; parce que, grâce à eux, les générations passées nous ont transmis le son même de leur âme et le secret harmonieux des émotions dont elles vibrèrent. Créer un milieu musical, au futur musicien, c'est lui faire la musique aussi naturelle que la parole, aussi nécessaire que l'air qu'il respire, c'est, non pas lui rappeler, à heure fixe, le pénible devoir d'étudier le piano, le violon, ou la flûte, mais mêler à toute sa vie enfantine, le son mélodieux des instruments et la joie du plus beau de tous : la voix humaine.

N'y a-t-il pas un de nos maîtres modernes qui écrira, *pour les enfants*, de petits quatuors, de modestes quintettes, très mélodiques, très simples ; construits en honnêtes quatre parties chantant correctement. Cela constituerait pour les apprentis violonistes, altistes et violoncellistes, une excellente préparation à l'étude des grands classiques. N'y a-t-il pas une maîtresse de maison qui profitera de l'adoption, en France, des mœurs américaines qui, de plus en plus, permettent aux jeunes gens et aux jeunes filles de se réunir plus facilement entre eux que ne le comportaient nos habitudes françaises, pour instituer des réunions chorales et entremêler les interminables parties de tennis d'un divertissement d'une qualité plus rare. Quels sont ceux qui prendront à tâche de faire entrer la musique dans le tissu de notre vie comme la plus belle fleur jetée sur le gris terne de nos jours.

Quelqu'un m'objecte : Ce que vous demandez pour la musique, cette création d'un milieu musical, le peintre, enthousiaste de son art, le réclamera pour la peinture ; le sculpteur pour le sien ; le poète joindra sa voix aux deux autres ; il ne manquera plus que le danseur s'y ajoute et, si nous écoutons tous ces gens, nous passerons notre temps à préparer nos enfants à l'existence et non à les laisser vivre. En outre nous avons assez de soins et d'affaires, sommes accablés d'assez de soucis pour n'avoir point le loisir de tant de créations.

— Puissent les dieux accorder à mon modeste effort l'inappréciable faveur de voir les peintres, les sculpteurs, les poètes, les danseurs — je préfère les rythmiciens<sup>1</sup> — réunis et clamant d'une seule et formidable voix : “ Assez de laideurs et de hideurs dans notre société moderne. Si nous avons supporté trop longtemps leur vue odieuse, révoltons nous enfin, unissons-nous, créons, pour nos descendants, pour nos fils et nos filles, un milieu plus salubre.

Assez diront les peintres, de ces affreuses caricatures qui déshonorent tant de journaux et exposent l'horreur de leurs lignes désarticulées à toutes les devantures.

Assez, diront les sculpteurs de ces modes qui sont un défi à l'esthétique et laissent le promeneur étonné croire, en voyant passer beaucoup de femmes, à un perpétuel et triste carnaval.

Assez diront les rythmiciens de tant d'attitudes faussement gracieuses, ou lâchement abandonnées, brutales ou grotesques.

Assez, diront les musiciens, de tant de scies populaires que répètent, ridicules phonographes humains, tous les gars de nos provinces. Ecoutez les chanter, un soir de fête, et vous entendrez ces voix mâles qui pourraient s'unir en de si beaux et si touchants accords, s'érailler en lançant à la face du ciel étoilé, qu'ils outragent, les plus bas refrains des cafés-concerts parisiens.

Assez, diront les poètes de cette littérature qui présente comme héros, au théâtre, ou dans des livres, les pires détraqués, les unités malades d'une société déséquilibrée, tous ces tarés qui réclament plutôt les bons soins d'un aliéniste que la bruyante publicité des grandes vedettes.”

Et vous prétendez que vous n'avez pas le temps de travailler à une pareille œuvre ?...

<sup>1</sup> Adepte de la Gymnastique Rythmique.



Quels soucis plus importants avez-vous donc que la préparation de demain et l'avenir même de vos enfants ?...

— Oui, je sais, la conclusion dépasse les prémisses, l'influence du milieu sur l'éducation musicale nous entraîne bien loin et cette revue n'est pas une tribune pour les rénovateurs de l'ordre social. — C'est possible, mais quand un artiste a l'honneur de signer la rubrique "Questions Sociales" il ne peut pas s'enfermer dans la tour d'ivoire et y goûter le repos de l'indifférence et du dilettantisme ; il ne peut pas se désintéresser du temps où il vit et d'une société où descendent peu à peu les ombres inquiétantes d'une nuit sans lendemain. Passionné-ment il désire que son Art soit le vivifiant, le bienfaisant, le divin rayon de lumière vainqueur des nuages qui nous enténébrent, et, de la pointe de sa flèche d'or éveillant, de nouveau, le monde à la Beauté.

M. DAUBRESSE.





## A Travers les Revues

BEAUMARCHAIS MUSICIEN. — Sur ce sujet piquant et mal connu en général, une étude encyclopédique fort bien faite de M. G. Roulleaux-Dugage jette une pleine lumière. Financier, dramaturge, commerçant, artiste, le célèbre auteur du *Barbier de Séville* est un musicien moins célèbre sans doute, mais digne de quelque attention. Il avait pour la musique un “penchant effréné,” et ne la délaissa jamais. Il jouait de la guitare, de la flûte, de la viole et de la harpe, et perfectionna ce dernier instrument d'appréciable manière (ses améliorations furent reprises par un certain Cousineau, en 1772). Plus tard musicien en titre des filles de Louis XV, il composa des œuvres diverses, fort goûtées en leur temps, maintenant perdues pour la plupart. Il improvisait, paraît-il, de façon charmante, il mérite d'être compté comme un précurseur des musiciens folkloristes modernes, car il recueillit sur place des thèmes nationaux espagnols. Sa correspondance fourmille en aperçus sur la musique, qui “fut pour lui une passion, un moyen et un délassement.”

M. Roulleaux-Dugage examine le rôle de Beaumarchais dans la querelle des Ramistes et le montre enthousiaste partisan de Rameau puis de Gluck. Puis, il retrace l'histoire de l'Opéra *Tarare* et indique qu'on trouve dans Beaumarchais, un prédécesseur de Richard Wagner. “Beaumarchais, conclut-il, ne fut pas un grand musicien, mais il aima la musique, la comprit et la défendit de toute son énergie. Son génie intuitif et précurseur ouvrit des horizons plus larges aux musiciens futurs...”

UN POÈME SYMPHONIQUE SUR PELLÉAS ET MÉLISANDE. — Le correspondant berlinois du *Musical Times* nous apprend (1 mars) l'apparition de cette œuvre, due à M. Arnold Schönberg. Il paraît qu'elle est curieuse et attrayante. Elle dure 50 minutes. Y sont évoquées : les figures de Pelléas, Mélisande, Roland, Yniold, et des scènes caractéristiques, la Fontaine, la Fenêtre, etc. M. Schönberg paraît-il, est peu connu sauf à Vienne; mais là, chacune de ses œuvres provoque un véritable succès de scandale. Hé, hé ! M. Schönberg est peut-être de ceux dont le nom est à retenir; il est certaine partition, de titre non sans analogie avec celle dont il est ici question, qui scandalisa fort le public avant que de devenir glorieuse...

DARGOMYFSKI ET WAGNER. — La comparaison que résume ce titre ne surprendra pas autrement quiconque a lu *la Musique en Russie* du M. César Cui. *Mouzyka* l'excellente petite revue moscovite, publie (26 février) un article, extrait d'un recueil posthume d'essais par Rimsky Korsakow, où elle est traitée à fond. La question de la valeur des œuvres de Dargomyfski, tant au point de vue intrinsèque qu'à celui de la réforme dont elles sont grosses, est mise hors de doute par Rimsky-Korsakow, Stassow et M. Cui. Elle n'a jamais été abordée encore hors la Russie.

ŒUVRES NOUVELLES DE L'ÉCOLE RUSSE. — Le même numéro contient une étude du *Prométhée* de M. Scriabine par M. Léonid Sabanéïew, et le suivant (5 mars) est en majeure partie consacré à M. Vassilenko et à ses œuvres.

QUE PEUT-ON METTRE EN MUSIQUE ? — Sous ce titre, l'éminent chef d'orchestre Weingärtner émet quelques vérités premières qui se trouvent imprimées dans la *Rheinische Musik-und Theater-Zeitung* (4 mars). “Il ne faut point mettre en musique la Gazette de Hollande” pourrait servir d'épigraphe à cet essai, sévère au reste pour certains opéras modernes “dont tout l'intérêt est dans les paroles”, et qui conclut que l'on ne doit s'inspirer que d'un texte vraiment inspirateur.

M. D. CALVOCORESSI.



# ŒUVRES DE S. B. SCHLÉSINGER

## PIANO

Etude en ut mineur . . . . .	1.75
Impromptu-Caprice . . . . .	2.00
Marche Nuptiale . . . . .	2.00
Nocturne . . . . .	2.00
Novelette . . . . .	1.75
Feuille d'Album. . . . .	1.50

## PETIT ORCHESTRE

Marche Nuptiale. Petit orch. Partition	3.00
Matériel . . . . .	2.50
Parties supplémentaires. . .	0.50
Novelette. Petit orchestre. Partition .	3.50
Matériel . . . . .	5.00
Parties supplémentaires. . .	0.50

## GRAND ORCHESTRE

Etude en ut mineur. Partition . . .	3.50
Matériel complet . . . . .	5.00
Parties supplémentaires. . .	0.50
Impromptu Caprice. Partition . . .	3.50
Matériel complet . . . . .	5.00
Parties supplémentaires. . .	0.50
Marche Nuptiale. Partition . . . . .	3.50
Matériel complet . . . . .	5.00
Parties supplémentaires. . .	0.50
Nocturne. Partition. . . . .	3.50
Matériel complet . . . . .	5.00
Parties supplémentaires. . .	0.50

## MÉLODIES, ROMANCES

*Ariel*  
*A ma Bien-Aimée*  
*Aubade*  
*Ave Maria*

*Chanson des Petits Souliers*  
*Chanson (O ma Charmante)*  
*Chevauchée*  
*D'une Prison* (1 en ré bémol)  
                   (2 en mi bémol)  
*Feuilles d'Album*  
*L'Heure exquise*  
*Lettre à Ninon*  
*La mort d'un Enfant*  
*Page d'Album*  
*Ne pleure pas ma Blonde*  
*Le plus doux chemin*  
*La première Larme*  
*Sirène*  
*Toujours*

### 1<sup>er</sup> Recueil de Mélodies (25 Mélodies) 3<sup>e</sup> éd.

1. Un grand Sommeil
2. Le Rideau de ma Voisine
3. Salut à toi.
4. D'une Prison
5. La mort d'un Enfant
6. L'heure exquise
7. Les Présents
8. Ces doux Yeux
9. Aubade
10. Ariel
11. Page d'Album
12. Chanson (O ma Charmante)
13. A ma Bien-Aimée
14. Toujours
15. La première Larme
16. Sirène
17. Lettre à Ninon
18. La mort d'un Enfant (avec violon obligé).
19. La Première
20. Le plus doux Chemin
21. Chanson des Petits Souliers
22. Chanson Lithuanienne
23. Avec un Bouquet
24. Crépuscule
25. Crépuscule (avec alto obligé).

**A.Z. MATHOT** Editions littéraires et musicales

**11, rue Bergère, PARIS.**



J. HAMELLE, ÉDITEUR  
22, BOULEVARD MALESHERBES

---

*Vient de paraître :*

# JACQUES AUBERT 1683-1753

## Sonate a 2 violons sans basse

NET 3 FR.

J. AUBERT musicien du duc de Bourbon, passé de la chambre du roy fut, avec Leclair un des violonistes les plus fêtés vers 1730. Ses sonates à 2 violons sans basse, dont l'édition est aujourd'hui rarissime, méritent d'attirer l'attention de tous les amateurs de la belle technique du XVIII<sup>e</sup> siècle française.

---

# E. STIEVENARD

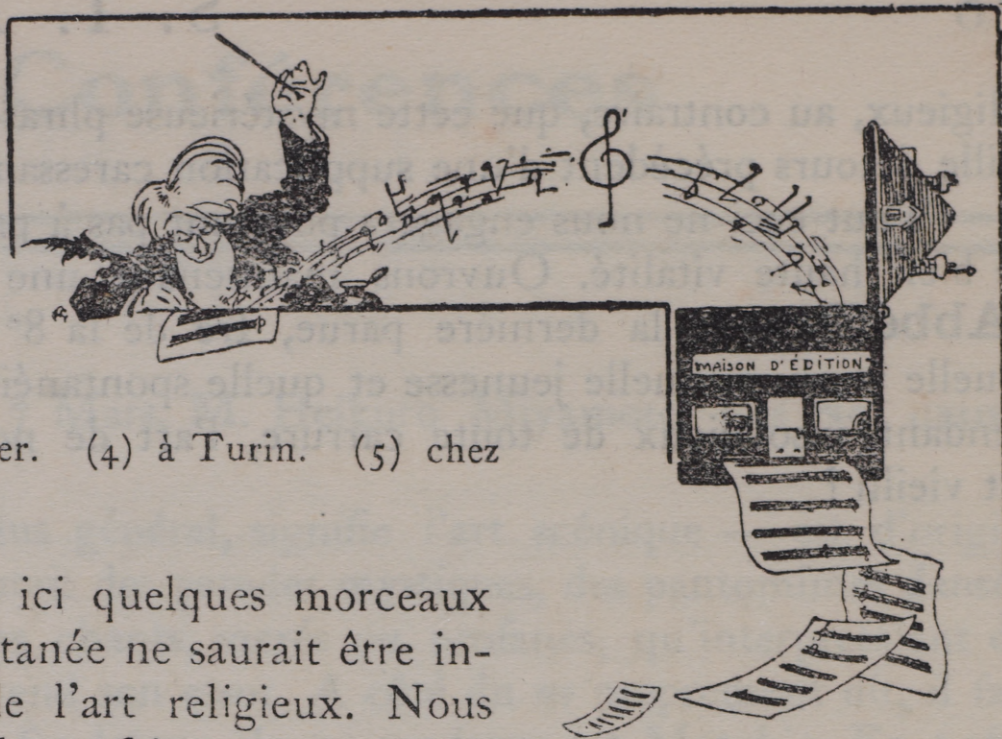
## LES PRINCIPES DE LA MUSIQUE

Ce traité ouvre l'accès de l'harmonie et du contrepoint d'une manière toute nouvelle et essentiellement publique. Chaque chapitre est suivi d'exercices et de devoirs.

**1 vol. net 4 fr.**



# L'Édition Musicale



(1) chez Durand. (2) Costallat. (3) Fürstner. (4) à Turin. (5) chez l'auteur, rue de Marsan, à Bordeaux.

Il est peut-être opportun de signaler ici quelques morceaux de musique d'église, dont l'apparition simultanée ne saurait être indifférente à ceux que préoccupe l'avenir de l'art religieux. Nous demanderons donc pardon à **M. Labey**, de ne faire que mentionner ici son *quator* pour piano et cordes, (1) œuvre de longue haleine, qui nécessitera une sérieuse étude, et sa réduction pour piano 4 mains des *Souvenirs* de Vincent d'Indy ; (1) De même, nous ne ferons que signaler en passant une *étude* de concert pour violon et piano, transcrite d'après Graun (2), par **M. Herwegh**, et une *Sonate* de Scarlatti, transcrite pour piano seul par **M. L. Delafosse** (1). Puis, deux nouvelles partitions piano et chant : *Elsen*, d'**Adalbert Mercier** (2), et le *Rosenkavalier*, de **R. Strauss** (3).

Examinons donc, parmi beaucoup d'autres œuvres récentes, celles qui sont destinées à l'église. Également respectueuses, également soumises aux intentions du Motu Proprio de 1903, les unes nous viennent d'Italie où elles sont consciencieusement éditées par Marcello Capra (4), les autres de France. Mais il n'y a guère lieu de distinguer ici entre les écoles. Partout même recueillement et même sérénité un peu vague, franchise absolue de l'harmonie et de la tonalité, correction et aisance parfaites de l'écriture vocale. Demandons-nous cependant si le St. Père en prescrivant à la musique d'église "la bonté, le sérieux et la gravité" exigeait une abdication aussi totale du style et de la couleur ? **M. Ravanello**, met en musique, dans ses *Lamentationes* et *Responsoria* à trois voix, les Leçons de Jérémie. A quelles envolées magnifiques ne prêterait pas un texte comme celui-là ? Mais tout accent dramatique est aujourd'hui proscrit de l'église et les déplorations prophétiques elles-mêmes y ont gagné une sereine indifférence. Avec **M. Marabini**, maître de chapelle à Faenza, le *Stabat Mater* cette page poignante entre toutes, est devenu une suite de cantiques à trois voix. Avec **M. Botazzo**, le *Miserere*, fait songer à d'agréables leçons de Solfège. La Messe *in dominica Resurrectionis*, ne comportant que de l'allégresse, inspire plus heureusement **M. Amatucci** maître de chapelle du dôme de Pise ; il s'en tire fort dévotement avec des Alleluias en vocalises. Toute cette Messe est écrite pour Chœur à l'unisson.

Dira-t-on que le génie italien, essentiellement dramatique, suit ici une voie qui lui est contraire ? En France, nous ne sommes pas beaucoup mieux partagés. **M. de la Tombelle**, avec une messe, trois *motets* et un petit *salut* à trois voix mixtes, affirme à peine une personnalité un peu plus nette. Cependant, notons le *Tantum Ergo* de son petit *salut*, où la phrase liturgique, confiée aux ténors, est entourée par les autres voix, des broderies les plus ingénieuses ; et son motet, *oremus pro pontifice*, charmant de naïveté, de confiance et d'abandon.

Passons rapidement sur 6 *pièces symphoniques* pour Orgue ou Harmonium, de **René Lambinet** (5), grandes improvisations fort décousues, dont, je l'avoue, la raison d'être m'échappe ; et arrivons à la jeune école indépendante, représentée par un *salve regina* de **Roger Ducasse** (1) pour voix seule. La franchise mélodique de tout à l'heure a fait place ici au chromatisme le plus subtil, mais le recueillement n'en est pas amoindri ; rien de plus



religieux, au contraire, que cette mystérieuse phrase de la fin : o dulcis Virgo Maria ! dont les mille détours précèdent d'une supplication caressante le dernier Amen.

Tout ceci ne nous engagera pourtant pas à prédire à notre musique d'église une période de bien haute vitalité. Ouvrons maintenant une livraison de *Saluts Grégoriens* publiés par l'**Abbé Brun** ; la dernière parue, Ire de la 8<sup>e</sup> série, chants en l'honneur de St Joseph. Quelle verdure, quelle jeunesse et quelle spontanéité. Auprès de cet art grégorien libre, indépendant, insoucieux de toute carrure, l'art de notre église actuelle ne fait-il pas l'effet d'un art vieilli ?

V. P.





# Cours et Conférences

SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE. 7 Mars. M. Heikuro Miyamoto. Les No, drames lyriques du Japon.

Le *No*, — mot qui, dans un sens plus général, signifie l'art scénique — est d'origine religieuse. Dès une époque reculée on exécutait des parades mystiques, des pantomimes dansées pour distraire les assistants, puis vinrent les chants, sacrés ou profanes, qu'interprétaient des pèlerins. C'est au XIII<sup>e</sup> siècle que le *no* prend son essor. A côté du *no* proprement dit, il faut distinguer le *no* bouffon ou *chioguen*. Le fondateur du *no* moderne est Motokio. En 1460, 3 jours durant, il y a une représentation de *no* près de Kioto. A Yedo les premières représentations eurent lieu en 1607 seulement.

Le *no* se joue sur une estrade carrée ouverte de trois côtés et adossée à un mur de bois. A gauche un passage conduit aux coulisses. Les spectateurs se tiennent autour de l'estrade. Sur cette sorte de scène, d'une part sont les déclamateurs, de l'autre les musiciens (une flûte, un tambour, deux tambourins). L'action est rapide. Les acteurs sont masqués et vêtus somptueusement. Cinq écoles célèbres gardent les traditions, les écoles Kambé, Komparo, Kongo, Kito et Hosko. Les différences entre ces écoles consistent dans la manière de moduler. Chacune d'elles a ses partisans, est généralement entretenue par une famille riche et possède une garde robe somptueuse remontant à 300 ans.

Trois cents *no* nous sont parvenus. Ils sont dûs en majorité à des bonzes. Les bonzes furent au moyen-âge les gardiens de la littérature et certains allèrent voyager en Chine. Les *no*, en vers, en prose poétique, en simple prose ont eu une grande influence sur la littérature et le théâtre. Certains critiques d'Occident, que M. Miyamoto trouve injustes dans l'occasion, déplorent dans le *no* l'abus du *pibo*, sorte de jeu de mots.

HAUTES ÉTUDES SOCIALES 10 et 17 mars, M. de la Laurencie, les pastorales en musique aux XVII<sup>e</sup> siècle en France.

M. de la Laurencie indique les origines italo-espagnoles de la pastorale, des personnages habituels, son histoire au début du XVII<sup>e</sup> siècle avec Montchrestien, Nicolas Chrestien, Alexandre Hardy. Le premier, Favier, compose des pastorales en musique. Il ne réussit pas. Nos musiciens préfèrent le ballet qui parfois se rapproche assez de la pastorale. Andromède de Corneille est une véritable tragédie lyrique. Avec Perrin et Cambert (*La Pastorale d'Issy*, *Ariane de Bacchus*, *Pomone*) c'est une éclosion du genre. Lully, d'autres musiciens Mollier, Oudot en composèrent. La pastorale subsista pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle. En 1791 on joue la dernière Corisandre.

SORBONNE. — Signalons la très remarquable confiance fait le 31 mars par J. H. Davies de l'University College du pays de Galles, sur le FOLK LORE GALLOIS avec audition de chants nationaux par un quatuor gallois. Nous reviendrons sur cette manifestation qui honore la Sorbonne, et où l'on recouvrait l'infatigable artiste de votre compatriote M<sup>me</sup> Barbier.

G. ROUCHÈS.



# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

Le Conseil d'administration des Amis de la musique a pris dans ses séances dernières une série de décisions dont les membres de la société ont accueilli la nouvelle avec joie.

Tout d'abord, et d'accord avec M. Gabriel Astruc, il a été décidé d'organiser sous le patronage de la société un grand *Festival Beethoven*, dirigé par Félix Weingartner et composé de quatre concerts qui auront lieu au début de mai. Les Amis de la musique, inscrits dans les délais qui leur ont été indiqués, seront conviés gracieusement aux répétitions générales des auditions remarquables.

En outre le Conseil a pris l'initiative de réunir périodiquement les membres de la Société, pour leur permettre de se connaître et de se voir dans l'intimité. La première de ces réunions, organisée le 5 avril chez M.M. Pleyel Lyon et Cie, qui avaient très généreusement mis leurs salons à la disposition de la société, eut le plus vif succès.

Enfin, à l'exemple des Amis de Louvre, des *Promenades Musicales* à travers Paris, ont été décidées. Elles ont commencé par une visite à la Salle Aeolian, le 31 mars, sous la conduite de M. L. Laloy, maître de conférences suppléant à la Faculté des Lettres, et avec le concours de Mlle Hatto de l'opéra comique et de M. F. Touche, professeur au Conservatoire. Dans la salle éclatante, qui ressemble à quelque Grotte de Fingal, une centaine d'Amis de la musique ont eu le rare plaisir d'entendre un musicologue parler des instruments mécaniques et de leur application à l'art moderne de la musique.

“Les instruments mécaniques, rappelle le conférencier, ont en Europe un assez facheux renom, parceque nous n'en connaissons que les formes rudimentaires, triviales, appropriées à la mendicité, ou à la publicité, à la torture des oreilles dans l'un et l'autre cas. C'est le piano à manivelle trainé dans nos campagnes ou même en quelques rues désertes de Paris par un âne plus qu'évangélique, et dont le tumulte discord ameuté les marmots. C'est l'orgue si bien nommé de Barbarie, dont on conjure volontiers la hantise monotone par le sacrifice de quelque billon. Ce sont enfin les orgues dorés et chamarrés de quelques fêtes foraines parmi le tournoiement des chevaux de bois.”

M. Laloy montre comment l'idée du mécanisme appliqué aux instruments s'est peu à peu épurée, d'abord grâce aux instruments de simple enregistrement, puis grâce aux instruments d'interprétation. Il expose en quoi consiste la supériorité des appareils Aeolian et insiste particulièrement sur leurs facultés expressives qui seules permettent de faire de la vraie musique.

Après cette conférence, qu'il faudrait pouvoir citer en entier, les différentes ressources du pianola ont été présentées, seules d'abord, puis unies au violon, mêlées à la voix humaine, et enfin associées à l'orgue puissant et multiple, dans l'interprétation des *Amours du Poète* de Schumann, *Obertass* de Wieniawski et *Kammenoi-Ostrow* de Rubinstein. Les Amis de la musique ont eu l'agréable surprise de constater que la souplesse du Pianola permet d'accompagner très délicatement les inflexions d'une belle voix comme celle de Mlle Hatto ou le jeu expressif et varié d'un maître comme F. Touche. Tous ceux qui ont assisté à cette démonstration en conserveront le plus agréable souvenir.



# Théâtres et Concerts

ELSEN, *drame lyrique, musique d'Adalbert Mercier, livret de Jean Ferval, représenté au Théâtre Lyrique.*

Bien que l'auteur de cette œuvre se nomme Ferval, il n'y a aucun rapport entre le lyrisme de Vincent d'Indy et celui de A. Mercier. L'œuvre, couronnée par la Ville de Paris et qui vient de voir la scène, est avant tout destinée à ce que Shakespeare appelait *the million*. Tout s'y passe fort bien, au bord de la mer chez des pêcheurs endurcis, mais cependant accessibles à la passion dramatique et dramatisée. La musique est habile dans sa simplicité, d'un style aisé, qui plaira, sans rien révolutionner. Et après tout n'est-ce pas le droit du compositeur de chercher le bon succès de la millième, le succès des Dragons de Villars et de Faust ? L'idiome musical que parle M. Mercier est un peu le langage de tout le monde ; je ne lui en fais pas un crime. Le public lui en fera un mérite, car il est un peu las du transcendant, et de ce perpétuel effort vers un génie qui ne vient pas. M. C.

AUTOUR DE LA CRÈCHE, *texte et musique de Jean Hubert.* — Un piano, une harpe, un hautbois, un violon, un célesta-mustel, un récitant et un petit chœur mixte, il n'en faut pas plus à la conviction religieuse, aidée du talent musical, pour nous enchanter pendant une heure, M. Alexis Rostand et M<sup>me</sup> Rostand nous conviaient à ce régal en leur hôtel de l'Avenue de Villiers, et, par une transition raffinée, une la Sonate de Lekeu, œuvre de musique pure, transportait l'auditeur de ces émotions religieuses, jusqu'au rire profane et à l'opéra bouffe, le *Relai imprévu*, de Jarry et Terrasse.

M. Griset tour à tour suppliant ou féroce, aguicheur ou foudroyant prêtait à cet ensemble l'autorité de sa direction. Et là devant trois cents personnes dont la Figaro a donné les noms éclatants l'œuvre de Jean Hubert a pris conscience d'elle même. Cette petite pièce d'un mysticisme calme qui dépasse de beaucoup les limites d'un salon à toute la suavité d'un conte populaire. Le hautbois (bravo François Jean !) y règne et apporte son leit motif de musette ; les patres s'agenouillent, l'étoile luit, le récitant ténorise, le chœur s'en mêle, le célesta aidé de la harpe pique ses notes claires, un solo de violon plane sur le tout, et l'impression est d'une religiosité reposante. L'auteur connaît à la fois la Passion de St. Mathieu et Marie-Magdeleine, et ses admirations de l'empêchent pas de rester personnel. N'assisterons-nous pas un jour à son triomphe à l'opéra comique ? J. E.

Mars fut au Conservatoire un mois de demi repos : un seul concert et une seule nouveauté, le *Concerto de piano de Liapounow*. La merveilleuse technique et le souple talent de M. Ricardo Viñes ont bien rendu cette œuvre où des idées personnelles sont présentées avec adresse et cohésion, sans rien de subversif. Et l'auditoire fut à peine dégelé. C'est décourageant. Il s'était trop dépensé pour la Symphonie en ut mineur de Saint-Saëns, désormais consacrée. L'exécution en fut d'ailleurs excellente, ainsi que pour les 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> Béatitudes, de Franck. Et ce fut tout.

La première partie du Faust, de Schumann, la deuxième de la Damnation, et tout le Faust de Liszt — avec le chœur final — ont formé un superbe triptyque deux dimanches de suite, aux Concerts Lamoureux. Certes, de ces trois tableaux aucun n'a vieilli, mais celui de



Liszt ne vit-il pas d'un lyrisme plus jeune et plus sincère que jamais ! On ne peut se lasser de cette musique toute de charme et de séduction. M<sup>me</sup> Raunay et M. Paulet furent justement applaudis dans Berlioz et Schumann. M. Seagle a une belle voix, mais son accent étranger est désastreux.

Voici enfin deux nouveautés de quelque importance : une *Suite populaire* de M. Casadesus et une *Légende symphonique* de M. Henri Lutz. Une *Petite Suite*, transcription de trois petits, tout petits morceaux pour piano à quatre mains, de M. Roger Ducasse, ne compte guère. Il y a beaucoup de vie et d'action dans l'œuvre de M. Casadesus, extraite de sa partition du Moissonneur, pour un drame de M. Charbonnel, toute imprégnée d'airs limousins, très sincère, très mélodique, un peu simple peut-être. La Société de Chant Choral et la Société des Instruments anciens (unis dans un Intermezzo à l'orchestre), M. Teissié (baryton) et M<sup>me</sup> Buisson (mezzo) ont mis en valeur cette agréable musique. De M. Henri Lutz le Conte "Il était trois jeunes princesses" n'a pas, lui non plus, d'excessives prétentions. Le scénario voudrait plus de développement musical. C'est trop court, défaut bien rare, car c'est joliment écrit et plein d'heureux commencements. L'emploi de trois voix de femmes, en mélodie, sans paroles, est ingénieux et bien réalisé. N'a-t-on pas entendu quelque chose de ce genre l'an dernier à la S. M. I. ? Mais moins réussi, me semble-t-il, que l'œuvre intéressante de M. Lutz.

M. Chevillard donna ce mois-ci deux instrumentistes de valeur : M. Hekking dans le Concerto de Violoncelle — un peu vieilli — de Haydn, et M. Carl Flesch dans le Concerto pour violon — un peu long — de Brahms. M<sup>lle</sup> Alice Verlet fut empêchée de chanter au dernier concert, par un deuil soudain et tragique pour lequel nous lui présentons nos profondes condoléances.

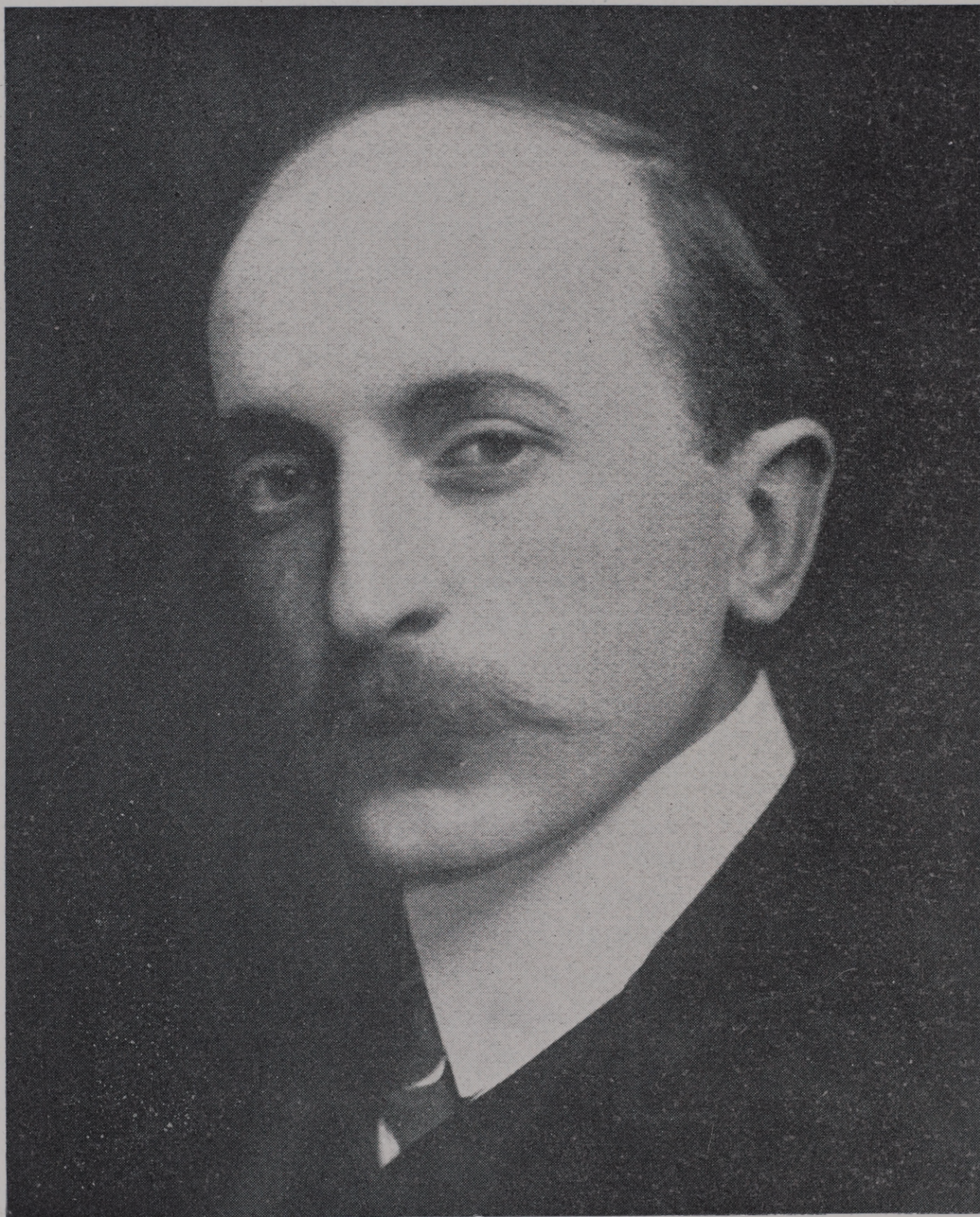
On était en droit d'avoir quelques craintes lorsque M. Pierné annonça la *Messe en ré*, de Beethoven. Le Conservatoire avait le monopole de cette œuvre d'exécution vraiment ardue pour les chœurs qui y ont un rôle plus complexe encore que dans la messe en si mineur de Bach et d'une teinte plus étendue. Les ensembles furent, au Châtelet, aussi bons que possible. L'imperfection, tient sur cette scène trop vaste, à l'éparpillement des exécutants. Les sons n'arrivent pas à l'oreille avec une absolue simultanéité, ceux des instruments à percussion, en particulier. En outre, pour presque tous les auditeurs du rez de chaussée, les détails d'orchestre sont étouffés par les chœurs.

Le succès fut considérable et M. Pierné doit en être fier. Trois exécutions ne l'ont pas épuisé, bien loin de là. Les solistes (M<sup>mes</sup> Mellot Joubert et Philip, MM. Nansen et Gebelin) y contribuèrent. M. Touche eut dans le solo de violon du Benedictus un succès prévu.

Après cela, un "Festival Wagner", fût-il même orné d'"Artistes du Théâtre Bayreuth" perd de son intérêt. Gros succès de recette, salle comble, applaudissements copieux à M. Heinrich Hensel et à M<sup>me</sup> Leffler Burckard, mais transplantation au moins inutile d'œuvres essentiellement dramatiques.

En terminant sa trop courte série de concerts, M. Hasselmans passa son bâton de commandement à M. Casella pour diriger sa deuxième symphonie. Qui eut cru ce jeune pianiste calme, mince et pacifique, capable de perpétrer cet horrible vacarme ? Il s'est trompé de porte et, avec ses crescendos furieux grimpant au pas de charge jusqu'à une explosion de gong, de cloches, de grosse-caisse et de cymbales, son œuvre accompagnerait mieux une pantomime militaire à l'Hippodrome. Comme Strauss et Malher, M. Casella trouve trop pauvre le vieil orchestre. Mais son effroyable complexité de rythmes et de timbres, ses motifs assez vulgaires ne rendent guère ses intentions. Il les exprimait en un programme, m'a-t-on assuré. Que pouvait-il bien dire ? L'andante seul a un calme relatif, très relatif, car, après un début expressif et bien déduit,





CHARLES SAUTELET



agitation frénétique reprend. M. Casella écrira, dès qu'il le voudra, de jolies choses ; qu'il le veuille donc !

Une nouveauté mieux venue est *la Menace*, poème lyrique de M. Roussel. M. Engel y tint la partie de ténor. Mais l'intérêt en est surtout dans une orchestration très moderne, très expressive et sans excentricités.

Deux concerts Séchiari : Au premier, trois *Ballades* de Villon, mises en musique de fort agréable façon par M. Debussy et chantées par M. Clark, ont eu un grand succès. Elles sont de style différent, délicatesse, recueillement et entrain, toutes trois bien venues. De M. Debussy également, trois *Ariettes Oubliées*, mais souvent entendues, dont Miss Maggie Teyte fut l'interprète idéale. Il y eut encore M. Risler et M. Victor Gilles au piano, c'est dire que les deux séances furent intéressantes. L'orchestre est en progrès.

La deuxième partie de la *Passion selon St Matthieu* fut exécutée pour la première fois par la Société J. S. Bach le 17 mars. Les deux concerts où elle donna cette grande œuvre marquent certainement dans l'évolution de la Société devenue prospère (et riche, ce qui ne gâte rien). Nous voici loin des débuts modestes, salle de l'Union, et personne plus que nous n'applaudit à ce rapide succès. Mais il ne faut pas s'amollir dans les délices de Capoue et nous souhaitons à M. Bret de la fermeté dans le commandement. Les chœurs sont précis et justes, pas très nuancés ; les mouvements sont en général trop lents. Comme solistes, ce fut très satisfaisant. M<sup>me</sup> Altmann-Kuntz chanta avec beaucoup de style, M<sup>me</sup> Mary Mayrand avec une belle voix. Le ténor Baldzun dans la partie difficile du récitant et les deux basses Geist et Vaterhaus furent justement applaudis. En mai, nous aurons l'Ode Funèbre et l'amusant Défi de Phœbus et de Pan (ce sera le 5 mai.)

M. Boschot, dans l'Echo de Paris, a l'autre jour excellemment parlé de la Société Haendel et de son chef M. Raugel. Ils ont de grands éléments de succès, et, le premier de tous, la foi en leur œuvre ; il faut donc suivre leurs efforts et les encourager en leur conseillant d'étendre leur domaine car on éprouverait quelque lassitude au culte trop exclusif de Haendel. A la séance de mars, nous eûmes du Maître une charmante sonate pour deux hautbois et basson et la *Fête d'Alexandre* dont certaines pages ont conservé tous leur intérêt, malgré un bien singulier livret.

Mentionnons une matinée de charité, donnée sous de hauts patronages et sous la direction de M. Widor. (Il y manqua seulement l'habit vert du nouveau membre de l'Institut). On y joua l'exquise suite d'Orchestre du *Conte d'avril*, puis un *Concerto* de Bach pour piano, deux flûtes et orchestre. M. Delafosse nous parut y avoir un jeu sec, mais il joua mieux du Chopin, un *Allegro* de Widor et deux pièces de sa composition. M<sup>lle</sup> Edwina, cantatrice polyglotte, fit apprécier une voix agréable, un immense chapeau et un énorme manchon. C'est, m'assure-t-on, la toilette pour les concerts en matinée.

Pour être complet — ou à peu près — avec les Concerts d'Orchestre, il faut citer l'Orchestre Mozart qui sous l'active et adroite direction de M. de Méo donne des séances rue d'Athènes. Celle du 7 mars comprenait, avec la *Symphonie en la* et l'*Ouverture d'Egmont* de Beethoven, avec une *sérénade* de Mozart, avec la *Suite de Peer Gynt*, de Grieg, la sonate de violon de M. Chevillard (l'auteur et M. Geloso) toute une série de mélodies chantées par M<sup>lle</sup> Suzanne Cesbron. Copieux programme. Les mélodies étaient de M. René Lenormand et de musiciens anonymes persans, annamites et polynésiens. On les a presque toutes redemandées, ce qu'on n'eût peut-être pas fait pour des lieder de Schumann ou de Fauré.

Les cinq *Concerts de Musique de Chambre moderne française* organisés par MM. Durand sont l'événement musical du mois, peut-être de l'hiver, par le choix des œuvres et leur exécution. Comment en parler avec intérêt alors que nous sommes condamnés à moins qu'une



nomenclature, à la mention de quelques noms ? Sachez donc que ce fut un superbe résumé de notre musique de chambre depuis un quart de siècle, car, partis de Lalo (3<sup>e</sup> trio) et de M. Saint-Saëns (trio, quatuor, sonate de violoncelle), nous sommes arrivés à M.M. Samazeuilh, A. Roussel et M. Ravel, en passant par MM. Widor, d'Indy, Magnard, Dukas, Debussy, Ropartz et Witkowski. Pas d'œuvres absolument inédites, mais plusieurs encore peu connues du public, comme les *Préludes* de M. Debussy. Quelle revue glorieuse et quelle admirable exécution ! Songez donc, M<sup>lle</sup> Selva, le Quatuor Hayot, MM. Thibaut, Parent, Salmon, Pollain, Risler, Viñes, Lortat, Debussy... artistes bien français dans de la musique bien française. C'est là une initiative qui fait doublement honneur à MM. Durand car la totalité de la recette alla à des œuvres de charité.

La déjà vénérable (quarante ans, 380 concerts) *Société Nationale* et la jeune *S.M.I.* nous ont comblés en ce mois surabondant, chacune avec deux séances. A la Nationale, un *Quatuor Cordes* de M. Turina, œuvre personnelle, recherchée sans excès, un peu flottante et imprécise de forme, très intéressante ; une *sonate* de violon, longue et diffuse, de M. Jongen ; un *trio* agréable et bien écrit de M. Thirion ; quatre *ballades* françaises fort réussies, exquis, de M. Raymond Bonheur, chantée à quatre voix par les élèves de M<sup>me</sup> Bathori ; enfin les cinq pièces sur le nom d'Haydn que notre Revue a suggérées et publiées, voilà, avec des œuvres déjà entendues, le bilan mensuel. A la S.M.I., le *Quintette* connu, distingué, expressif, complexe, de M. Florent Schmitt et le deuxième Quatuor de R. Gliere, très debussyste, ont encadré une sonate de violon de M<sup>me</sup> de Polignac et une de M. Barlow, bien écrite, pas trop longue, mélodique, mais trop tendue, trop grandiloquente. Rien à dire des mélodies de MM. Berthet et Melchers et de l'*Adagio* pour orgue de M. Koechlin ; beaucoup de bravos à M<sup>me</sup> Landowska exquise, comme toujours, dans des valse de Schubert et des danses polonaises anciennes.

La première séance des "Auditions Modernes" ne nous a rien valu de pénible mais rien de très bon : le Quatuor beaucoup trop Beethovenien de M. Binenbaum, la sonate de violon de M. Jemain, pages estimables, le trio de M. A. Laurent, un peu trop debussyste. La Société des Compositeurs de Musique a consacré sa troisième séance à un Quatuor de M. Ganaye que nous n'avons pas entendu, à quatre agréables mélodies de M. Bellenot, deux (dont une charmante, le Chèvrefeuille) de M<sup>me</sup> de Faye Jozin et un *trio* piano (MM. Laparra, Drœgmans et Schiedenhelm) non sans mérite de M<sup>me</sup> C. P. Simon.

A l'Union des femmes professeurs et Compositeurs, où l'on sent l'impulsion active de M<sup>me</sup> M. Gallet, une bonne séance d'œuvres de Fauré (M<sup>me</sup> Long, Quatuor Riant Réol) et une d'œuvres de membres de la société : trio agréable de M<sup>me</sup> Bourdeney, mélodies très fines et discrètes de M<sup>me</sup> Delage-Prat, moins intéressante de M<sup>me</sup> Grodvolle.

Salle Gaveau Maurice Desrez, célèbre le printemps. Bravo pour l'audace juvénile de cet adolescent épris de lyrisme !

A l'amphithéâtre Richelieu des chanteurs gallois folklorisent sous la direction de M<sup>me</sup> Barbier, qui a réussi à *galles-vaniser* ces musiciens aux voix robustes.

Les excellentes séances de la Philharmonique ont pris fin avec l'apothéose de M. Kreisler, l'admirable violoniste, dans un Concert avec Orchestre : Un Concerto de Vivaldi, un peu mince, le Concerto en ré de Mozart, la sonate de Tartini (le trille du diable) et, sur des rappels sans fin, le prélude de la 2<sup>e</sup> sonate de violon seul de Bach. Exécution impeccable, plus expressive, heureusement, que la figure impassible de l'exécutant. Mais pourquoi cet orgue indiscret dans le Concerto de Vivaldi et la sonate de Tartini ? M<sup>me</sup> Gerda Magnus joua avec quelque sécheresse le *Concerto* de piano en ré mineur de Bach. Au concert précédent, M. Casals, violoncelliste idéal, avait joué une *suite* de M. Moor, une sonate, de J. S. Bach et une sonate



THÉÂTRE SARAH-BERNHARDT ✎ Mai-Juin 1911

# GRANDE SAISON RUSSE

## OPÉRAS ET BALLETS

organisée par l'Association pour la PROPAGATION DE LA MUSIQUE SLAVE

AVEC LE CONCOURS

d'artistes des Théâtres Impériaux de Russie et des principaux Théâtres de France et de l'Etranger :

Mmes Van Brandt, M. Boyer, Czaplinska, Drouziakina, Hèglon, Korolewicz, Litvinne, Makarova, Marcia, Tcherkaskaïa, Thevenet, Zakharova, etc.

MM. Baklanow, Bolchakow, Bourbon, Léon David, Didur, Nivette, Rousselière, Séveilhac, Smirnow, Vallier etc.

Danse: Mme Julia Sédova, MM. Clustine, Legat etc.

### REPERTOIRE

*OPÉRAS, joués en Russe et en Français*

LA ROUSSALKA

(Dargomyjski)

LA FIANCÉE DU TSAR

(Rimsky-Korsakow)

LA NUIT DE MAI

(Rimsky-Korsakow)

LA DAME DE PIQUE

(Tchaïkowsky)

LE DÉMON

(Rubinstein)

ONÈGUINE

(Tchaïkowsky)

### BALLETS (*Sketches*)

LA BELLE AU BOIS DORMANT

(Tchaïkowsky)



LE LAC DES CYGNES

(Tchaïkowsky)

LA FORÊT ENCHANTÉE

(Drigo)

KONIOK GORBOUNOK

(Puni)

Il y aura trois abonnements de six spectacles

SÉRIE A. Les Mardis 2, 9, 16, 23, 30 Mai et 6 Juin

„ B. Les Jeudis 4, 11, 18, 25 Mai, 1 et 8 Juin

„ C. Les Samedis 6, 13, 20, 27 Mai, 3 et 10 Juin

PRIX DES PLACES pour chaque abonnement de six représentations

Avant-Scènes du rez-de-chaussée, la place : 180 fr.; Avant-Scènes de Balcon, 180 fr.; Baig-noires, 150 fr.; Loges de Balcon, 150 fr.; Fauteuils d'Orchestre 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> rangs, 150 fr.; Fauteuils d'Orchestre, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> et 8<sup>e</sup> rangs, 120 fr.; Fauteuils d'orchestre 11<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup> et 14<sup>e</sup> rangs, 90 fr.; Fauteuil de Balcon, 1<sup>er</sup> rang, 150 fr.; Fauteuils de Balcon, 2<sup>e</sup> rang, 120 fr.; Avant-Scènes de 1<sup>re</sup> Galerie, 72 fr.; Loges de 1<sup>re</sup> Galerie à salon, 72 fr.; Loges couvertes de 1<sup>re</sup> Galerie, 54 fr.; Fauteuils de 1<sup>re</sup> Galerie, 54 fr.; Avant-Scènes de 2<sup>e</sup> Galerie, 30 fr.; Stalles de Parterre, 21 fr.; Fauteuils de 2<sup>e</sup> Galerie, 30 fr.; Stalles de 2<sup>e</sup> Galerie, 15 fr.; Stalles d'Amphithéâtre, 6 fr

Droit des pauvres (pour les places de 5 fr. et au-dessus) 10 o/o en sus.

Les abonnements sont reçus dès aujourd'hui au bureau de location du Théâtre Sarah-Bernhardt.



Société Musicale G. ASTRUC & Cie, 32, rue Louis-le-Grand

# TROIS CONCERTS

DONNÉS PAR

# JAN KUBELIK

---

## 1<sup>re</sup> CONCERT

le Mardi 18 Avril 1911, à 9 heures du soir

## SALLE GAVEAU

---

## 2<sup>me</sup> CONCERT

le Mardi 25 Avril 1911, à 9 heures du soir

## à l'OPÉRA

---

## 3<sup>me</sup> CONCERT

le Samedi 29 Avril 1911, à 9 heures du soir

## au TROCADERO

AVEC LE CONCOURS DE

## l'ORCHESTRE COLONNE

sous la direction de M. GABRIEL PIERNÉ.



de Beethoven, ces deux dernières sensiblement préférables ; M<sup>lle</sup> Maria Freund avait intelligemment chanté des lieder de Schumann et de Wagner. Disons au revoir à M. Rey, impresario heureux qui a toujours salle comble.

Au Cercle Musical, de belles séances avec le Quatuor Touche, M. Lucien Wurmser, M. Vierne, M. Marneff et M<sup>me</sup> Raunay et surtout avec Debussy dirigeant les Gymnopédies de Erik Satie. Rappelons enfin les Soirées d'Art, plus prospères que jamais. M. Van Dyck, M<sup>me</sup> Raunay dans des lieder, le Quintette de M. Chevillard et beaucoup d'autres belles œuvres remplirent la salle chaque samedi.

Quatrième séance tchèque du Quatuor Lejeune. Le *Quatuor* de M. Kunc est bien, celui de M. Suk (si b) est mieux. L'intermezzo est une page charmante. Il y a dans les mélodies qu'à chantées avec goût M<sup>me</sup> Kacerovska une exquise mélancolie. Ce sont de bien jolies choses.

Le Pax Quatuor continue avec succès ses séances classiques sous la direction de M<sup>me</sup> Muller de Beaupré. Le Quatuor Lefeuvre donna le 29 une soirée où, à côté du Quatuor de A. de Castillon, qu'on entend toujours avec plaisir, figurèrent la *suite* pour piano, très originale, de M. A. Roussel (M. Motte Lacroix), d'agréables mélodies de M. Orban (M<sup>me</sup> Bathori) et un *Quatuor* à cordes nouveau de M. Blanchart du Val que nous eûmes le regret de manquer.

Enfin le Quatuor Sailer fit entendre le *Concert* de Chausson et la petite sérénade avec flûte, de Beethoven. Exécution excellente. M<sup>lle</sup> Charny chanta de plus mélodies de M. Paul Vidal dont plusieurs eurent les honneurs du bis.

Le Trio Chaigneau auquel nous avons dû des heures musicales agréables, revit cette année bien que deux de ses charmantes partenaires soient devenues M<sup>me</sup> Piazza et M<sup>me</sup> Joachim. Il donne avec d'intéressants concours cinq ou six séances dont la première, toute de Bach, nous valut le *Concerto pour trois pianos* trop rarement entendu et la seconde le *Quintette en sol Mineur*, de Boccherini, dont le menuet est resté populaire, la *sonate en ré* de Mozart pour deux pianos, une jolie *sarabande* pour deux flûtes (qu'on fit répéter) et la Cantate *Orphée*, de Rameau (M<sup>lle</sup> Germaine Sanderson).

Un contre temps avait empêché le Quatuor Vocal Mauguière (M<sup>mes</sup> Maud Herlenn, Mirey, MM. Mauguière et Sigwalt) de donner le concert annoncé pour février. Nous l'eûmes le 13 Mars. Nous avons trop peu de quatuor vocaux chantant juste et bien. Celui-ci est presque parfait. Programme tout moderne où à côté de *Quatuors* de MM. Lenormand, Labori Kœchlin et Alexandre Georges, figurèrent des soli de chacun des partenaires et de M. Marsick. On applaudit surtout *l'Oiseau Bleu*, de M<sup>me</sup> Toutain Grün et les œuvres de M. A. Georges, musique toujours claire et expressive.

Ce mois fut abondant en cantatrices de Concerts. Qu'elles nous pardonnent nos oublis et notre laconisme. M<sup>me</sup> Mysz-Gmeiner qui donna deux séances de lieder, accompagnée par M. Casella, est excellente dans ces œuvres intimes et de petite étendue. Ces qualités sont aussi celles de M<sup>lle</sup> Skarbek qui fut applaudie salle Pleyel. Nous avons déjà dit tout le mérite et l'intelligence de M<sup>lle</sup> Chevalet, au talent très souple. La charmante M<sup>lle</sup> Sonia Darbell — avec l'orchestre de M. Chevillard, lui-même, avec M. Capet, lui-même — donna un beau concert. Son contralto a du charme, mais manque un peu d'étoffe. Triomphe de M. Capet qui revint jouer une partie de la 2<sup>e</sup> sonate de violon seul de Bach. M<sup>lle</sup> Darbell chanta une mélodie de M. Marcel Samuel Rousseau, dont l'orchestration est curieuse. Deux mentions très honorables enfin pour M<sup>lle</sup> Alice Nobya (jolies mélodies de M. Levadé) et pour M<sup>lle</sup> Gotha Weckman, cantatrice finlandaise qui chanta au Pax Quatuor, de belles mélodies des auteurs de là-bas, Sibelius et Merikanto. M<sup>me</sup> Povla Frisch, cantatrice danoise, si souvent applaudie, mérite mieux qu'une mention. Elle chanta en grande artiste des lieder de Schubert et de Schumann



à une séance de piano (M. Casella qui nous fit, ce soir là, oublier sa symphonie) et de violoncelle (M. Hekking, d'Amsterdam, au jeu simple et expressif.)

M. Charles Sautelet, ténor et diseur exquis des œuvres modernes, donna à la fin du mois un concert un peu long, mais bien composé. Il fut bon dans des mélodies de Schubert et de Schumann, excellent dans celles de M. Louis Aubert qui sont de délicates petites choses, tristes et subtiles, et dans deux de M. Gabriel Dupont (*Douceur du Soir* est charmante). M. Motte Lacroix joua beaucoup de morceaux de piano et M. Fleury, flûtiste, un joli *Madrigal* de M. Aubert.

N'oublions par une brillante réception de M<sup>me</sup> Capoy, où la maîtresse de maison fit valoir son style impeccable entre M. Chanoine d'Avranches, voix vigoureuse, M. Lefeuve, voix chaude, et M. Raoul d'Harcourt, voix pathétique. La flute en bois d'Hennebains, le brio de M<sup>lle</sup> Himmel, le charme des élèves de M<sup>me</sup> Capoy s'ajoutaient à cet ensemble exquis.

Le violon est entré ce mois-ci en lutte ouverte avec le piano. Que d'artistes, que de bons artistes ! Nous avons parlé de M. Kreisler. Glorifions M. Enesco, un des concertistes "faisant" salle comble partout. Son Concert avec Orchestre salle Gaveau, avec l'*Invention en si b* de Bach, le *Concerto* de Brahms, le 3<sup>e</sup> de Saint Saëns, fut triomphal, car de charmantes auditrices lui lancèrent leurs bouquets et peut-être des baisers. Je me suis borné à des bravos, surtout dans le *Concerto* de Saint Saëns. M. Enesco a toujours son jeu ample et puissant. L'archéologue du violon, M. Debroux, qui est en même temps un exécutant hors de pair, a donné une séance avec orchestre d'un réel intérêt. Leclair et Aubert ne m'étaient pas inconnus, mais John Humphries, mais Hertel, mais Tessarini ? La littérature du violon au XVIII<sup>e</sup> siècle est considérable. M. Carembat a, lui aussi, donné une séance de concertos à lui dédiés, dont un bien venu de M. de Francmesnil. Il y a déployé sa solide technique et son beau style. Nommons enfin les "dii et deæ minores", M<sup>lle</sup> Yvonne Astruc, entendue déjà en février, M<sup>lle</sup> Simonne Pilon, à la précoce virtuosité, M<sup>lle</sup> Béatrix Leech, M<sup>lle</sup> Christiane Roussel, M<sup>lle</sup> Sizes, toute jeune et déjà remarquable, M<sup>me</sup> Debaets-Iwanoffska, M<sup>lle</sup> Léonie Lapié, — le sexe laid est décidément évincé et nous n'avons guère entendu que MM. Calascione, Tracol, un de nos meilleurs violonistes, et Vela, qui joua une intéressante et nouvelle sonate de M. R. Villar.

Dans le domaine du violoncelle, nous rencontrons d'abord M<sup>me</sup> Delune, artiste toujours intelligente et distinguée, qui fit entendre à la salle du journal Les Modes des œuvres de M. Louis Delune, notamment son *Poème* dont nous avons déjà dit tout l'intérêt. Le programme comprenait une douzaine de mélodies de M. Delune que M<sup>lle</sup> Jackson et M. Cotiart mirent en valeur. M. René Jullien donna une agréable séance Salle Erard avec le concours de M. Lazare Lévy et M. Antonio Sala s'avéra comme bon virtuose à la Salle Gaveau.

Des quatre séances de piano qu'a annoncées M. Ed. Risler, la troisième eut lieu le 9 mars, consacrée à une *sonate* de M. Théodore Dubois, d'une clarté toute française, à des ballades (celle de M. Fauré transcrite pour deux pianos, avec l'auteur au second) et à des rapsodies. Nous entendîmes quelques jours après M. Risler au Concert Durand dans les remarquables *Promenades* de M. Magnard et dans la savante et terrible *sonate* de M. Dukas. On a épuisé toutes les louanges pour M<sup>me</sup> Wanda Landowska. Qu'elle joue du clavecin, il semble qu'on n'a jamais pu en jouer mieux qu'elle ; qu'elle joue du piano, il semble que seule elle puisse jouer, dans une vaste salle et sur un grand Pleyel ouvert, du Mozart avec cette discrétion et cette finesse. Ce concert du 28 mars fut merveilleux. Après les cinq pièces de virginalistes anglais qu'elle joua à ravir (les deux de Peerson semblent dater d'hier) on la rappela au point qu'elle dut jouer encore trois morceaux (*Concerto Italien* de Bach, deux *Tambourins* de Rameau). Et que de fleurs !



M. Paul Goldschmidt est un vrai pianiste et ses deux récitals d'œuvres vraiment pianistiques (Schumann, Chopin, Lizst) le prouvent. Il a une remarquable sonorité. Il faut en dire autant de M<sup>lle</sup> Adeline Bailet qui triompha des *Etudes transcendantes* de Lizst, et de la jeune M<sup>lle</sup> Lewinsohn au talent très délicat, déjà très appréciée car on refusa du monde à son concert. M<sup>lle</sup> Rose Landsmann nous intéressa surtout par son interprétation de pièces romantiques de Schumann où elle fut très personnelle. M<sup>lle</sup> Hélène Barry a une belle virtuosité et du style. Après avoir mentionné avec éloges la charmante séance de M<sup>me</sup> Fleury Monchablon, secondée par la flûte enchantée de M. Fleury et la voix agréable de M<sup>me</sup> Mellot Joubert, nous citerons encore un groupe de pianistes nullement négligeables : M. Vargas-Nunez, M<sup>lle</sup> Nelly Eminger, M. Montoriol Torrès. Que de pianistes, mon Dieu ! et, ma foi, que de bons pianistes !

Il me reste encore quelques lignes pour citer à la hâte une Fête de la Poésie féminine, présidée par M<sup>me</sup> la duchesse de Rohan, où la musique tint une large place. M<sup>lle</sup> Mitza Rosario, à la belle voix de soprano, fut applaudie dans des lieder de Beethoven.

Deux sociétés artistiques, très actives et dignes d'intérêt, la Société Symphonique des Postes, Télégraphes et Téléphones et la Société Artistique et Littéraire de l'Ouest ont convoqué la S.I.M. à des séances dont nous fumes fort satisfaits. Cette dernière réunit des noms comme le Trio Chaigneau, M<sup>lle</sup> Suzanne Cesbron, M<sup>lle</sup> Sauvrezis, M<sup>me</sup> Delage Prat, c'est dire qu'on y fait réellement de la musique.

M<sup>lle</sup> Ariane Hugon, de l'Opéra, sait avec quel intérêt nous suivons ses Interprétations de la Musique par le geste, la danse et l'expression. Elle se montre profondément artiste dans cette œuvre et sa foi sera récompensée. Nous reviendrons sur ses séances dans notre numéro du 15 mai.

Enfin il faut magnifier le talent, l'incroyable talent de Granados. Qui n'a pas entendu Granados jouer ses Goyescas, ne se doute pas de ce que peut être le style moderne espagnol.

F. GUÉRILLOT.

## LA LÉPREUSE

Tout est bien qui finit bien. M. Carré va jouer *La Lépreuse* de Lazzari et Bataille. Après dix ans de luttes, auteurs et directeur se sont réconciliés. Cette heureuse solution nous fera oublier le jugement qui avait clôturé le récent procès avec un admirable mépris des droits du compositeur de musique.

J. B.

## Province

Commençons aujourd'hui notre tour de France par **Annecy** où le Cercle Musical donne son premier Concert de l'année, avec un programme dont la variété fait le plus grand honneur à M. Jean Ritz ; une Brunette de Duvernoy et une mélodie de Jean Ritz intitulée Hiver mettent en valeur les grandes qualités vocales de M. Cons ; M. Emmanuel Ritz se joue des difficultés pianistiques des pièces de Debussy, d'Indy et Th. Dubois ; M. Ressicaud joue du hautbois à ravir ; enfin les dames de la Chorale mixte chantent avec enthousiasme une mélodie



bretonne harmonisée par Bourgault-Ducoudray. A **Nancy**, M. Guy Ropartz donne la première audition de la belle Symphonie française de Th. Dubois, d'un concerto de M<sup>me</sup> Joutard-Loevensohn, joué par M. Marix Loevensohn, et d'un entr'acte pour un drame inédit de Duparc, aux Etoiles ; la harpe de M<sup>lle</sup> J. Poulain vibre dans un concerto de Haendel. **Valenciennes** chôme quelque peu et nous annonce une mauvaise nouvelle : la mort de M. Ch. Deromby président dévoué de la Société des Orphéonistes Valenciennois. A **Cambrai** on fête la cinquantième année d'existence de l'union Orphéonique et cela très dignement ; et les éloges ne sont pas ménagés à M. Léon Morand, le promoteur de cette belle manifestation musicale. **St Quentin** possède en M<sup>me</sup> Marchand une conférencière très érudite qui expose l'histoire de la Sonate ; M<sup>lle</sup> Marchand, pianiste et M. Jenck, violoniste jouent du Mozart, du Beethoven et du Lekeu.

**Abbeville** accueille chaleureusement des artistes de Paris tels que le quatuor Morhange-Pelletier, M. Claveau, etc. ce qui n'empêchera pas, espérons-le, les artistes abbevillois de faire apprécier, eux aussi, leur talent. **De Saint-Lo** on nous annonce la naissance d'une Société philharmonique ; le nouveau-né parle ou plutôt balbutie paraît-il ; mais il grandira ! Par contre, la Musique municipale et la Chorale sont très éloquentes.

Quittons Saint-Lô les oreilles encore toutes carressées des harmonies que M. Levatois fait éclore chaque dimanche à l'orgue de Notre-Dame et gagnons la **Roche-sur-Yon** où M. Lejus fait exécuter par la Philharmonique dont il est le dévoué directeur, l'Ouverture de la Sirène d'Auber et bien d'autres choses heureusement plus modernes telles que les fragments de sa délicate pantomime Amours de Masques.

A **Bourges** c'est encore une Société Philharmonique qui nous révèle une violoniste, M<sup>me</sup> Chemet au jeu sympathique et vibrant : bravos, bis, rappels... L'Orchestre de la Métropole, ses chœurs, les enfants de la maîtrise attirent un public nombreux et enthousiaste.

A **Guéret**, M. Caillard confère sur Musset et Chopin qu'interprète M<sup>me</sup> Lemoine sans mièvrerie.

A **Limoges**, la Société Philharmonique poursuit son œuvre de vulgarisation méritoire mais a le tort d'intercaler entre les diverses parties de la 1<sup>re</sup> symphonie de Beethoven plusieurs morceaux peu beethovéniens. M<sup>me</sup> Marie Robert fait un tour de force en sachant faire apprécier par un public ordinairement indolent quatre mélodies de Moussorzkysky.

Arrivons à **Bordeaux**. La St<sup>e</sup> Cécile clôturé brillamment sa saison sous la direction de Büsser et avec le concours de Capet et du harpiste Jandelly. Les musiciens bordelais sont d'une activité inlassable : Prof. Gaspard, MM. Lespine et Falcon (sonates modernes) le violoniste Jostz... **Pau** voit arriver (pas en aéroplane) le meilleur de l'Opéra Comique, de l'Opéra et de la Monnaie porteurs des partitions de M<sup>me</sup> Butterfly, Werther et Lohengrin. Toujours même succès pour les Concerts Classiques.

A **Lyon**, enfin, la Société Lyonnaise de musique ancienne donne un concert avec le concours de MM. Amédée Reuschel (clavecin), Maurice Reuschel (viole d'amour et violon), Alexis Ticiec (viole de gambe), M<sup>lle</sup> Henriette Porte (chant) ; Couperin, Lully, Rameau, Bach, Händel sont interprétés avec finesse par des artistes qui les comprennent et qui les aiment.

Mais voilà un long voyage ; regagnons Paris et attendons le mois prochain pour constater à nouveau la vitalité de la musique en province.



# SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

11, RUE BERGÈRE

PARIS



11, RUE BERGÈRE

PARIS

Téléphone 234-31

Téléphone 234-31

## EXTRAIT DES STATUTS

ART. I. Une Société est formée sous le nom de *Société Musicale Indépendante* entre les soussignés qui en composent le Comité et tous ceux qui, par la suite, adhéreront aux présents Statuts.

ART. II. — Le siège de la Société est à Paris, 11, rue Bergère.

ART. III. — La Société a pour objet de faire connaître par l'exécution, les œuvres de la musique moderne, française ou étrangère, éditées ou non, sans aucune exception de genre, ni de style.

ART. IV. — La Société comprend :

1<sup>o</sup> Des Fondateurs, ayant versé à titre de don une somme minimum de 500 fr.

2<sup>o</sup> Des Sociétaires, versant une cotisation annuelle de 30 fr. exigible au début de chaque exercice et susceptible d'être rachetée par un versement unique de 300 fr.

ART. V. — Tout sociétaire a le droit de proposer ses œuvres pour l'exécution.

ART. IX. Chacun des Sociétaires aura droit à trois places pour chaque concert. Chaque Membre Fondateur aura droit à trois places réservées et à deux invitations pour chaque concert.

ART. XII. — La Société, poursuivant un but purement artistique, ne pourra disposer des fonds recueillis par souscriptions, cotisations ou dons, que pour étendre sa sphère d'action. Tout excédent de recettes, à l'expiration d'un exercice, sera intégralement affecté à l'organisation de concerts supplémentaires.

L'administration artistique de la *Société Indépendante* est assurée par le Comité soussigné, sous la Présidence effective de M. GABRIEL FAURÉ, Directeur du Conservatoire.

### *Le Comité :*

GABRIEL FAURÉ, LOUIS AUBERT, ANDRÉ CAPLET, ROGER DUCASSE, JEAN HURÉ, CHARLES KOECHLIN, MAURICE RAVEL, FLORENT SCHMITT, EMILE VUILLERMOZ.

*Secrétaire général :* A.-Z, MATHOT.

Envoyer les adhésions, les souscriptions, les manuscrits et les demandes d'exécution au Secrétariat général de la Société, 11, Rue Bergère. Téléphone 234-31.

Les prochains concerts auront lieu SALLE GAVEAU aux dates suivantes :

**12<sup>me</sup> concert : 24 Avril**

**13<sup>me</sup> concert :** (sans noms d'auteurs) **9 Mai**

**14<sup>me</sup> concert :** (orchestre) **23 Mai.**



**Administration de Concerts A. DANDELOT**

**83, rue d'Amsterdam, Tél. 113-25**

---

**SALLE GAVEAU, 45, RUE LA BOETIE**

---

**VENDREDI 28 AVRIL, LUNDI 1 MAI, SAMEDI 6 MAI, LUNDI 8 MAI**  
à 9 heures du soir

**Quatres séances --- YSAYE - PUGNO**

---

**SALLE ERARD, RUE DU MAIL**

---

**JEUDI 11 MAI 1911, à 9 heures précises**

**Récital de Piano donné par EMIL SAUER**

---

**SALLE DES AGRICULTEURS, 8, RUE D'ATHÈNES**

---

**MARDI 16 MAI 1911, à 3 heures précises de l'après-midi**

**RÉCITAL DE CHANT**

**DONNÉ PAR M<sup>me</sup>**

**LULA MYSZ-GMEINER**

**AVEC LE CONCOURS DE**

**Rudolf Gmeiner et de Alfred Casella**



## MONUMENT CHABRIER

Elevé sous les auspices de la Revue régionaliste *La Veillée d'Auvergne*, il sera inauguré à Ambert (Puy-de-Dôme) en Septembre 1911.

Le monument consiste en un buste en bronze, fondu d'après l'original exécuté par Constantin Meunier (cet original a été offert par M. André Chabrier) et reposant sur un socle dont le sculptural a été confié au sculpteur Vaury.

Les fêtes d'inauguration seront présidées par M. Dujardin-Beaumetz.

Ajoutons que les souscriptions destinées à couvrir les frais de ce monument sont reçues chez M. Enoch, 27 Boulevard des Italiens et aux bureaux de la Vallée d'Auvergne, 18 Rue Jacob.

## Belgique

La saison s'achève, sans vif éclat, surtout à notre point de vue belge. Sans doute, jamais peut-être autant d'auditions ne furent organisées : mais nous sommes au règne du mercantilisme et du bluff. Les compositeurs belges tentent, quand même, un geste de défense. Il n'est point parvenu encore à réveiller l'âme engourdie. La voix profonde de notre art ne s'écoute plus, dans le désert de la Cité. Parlez de la Musique belge : on sourit, on feint d'ignorer ses forces toujours vives et jeunes. — N'a-t-on pas vu récemment tel directeur d'un théâtre subsidie prétendre net que nos musiciens sont incapables de créer œuvre viable à la scène (c'est à dire œuvre de gros rapport !)... Il faut, ma foi, reconnaître que l'expérience leur a manqué, et que le public n'a guère pu juger de leur savoir-faire, depuis bientôt dix ans !

Tandis que les virtuoses, petits et grands, se donnent carrière, les trafiquants nous offrent l'attristant spectacle de leurs querelles intéressées. Ils osent se réclamer de l'Art — chacun devant son coffre-fort — de l'Art qu'ils méprisent et vendent. Mais les éloges d'une presse vénale, les compliments balourds d'artistes qui se devraient, et à leurs œuvres, une attitude plus orgueilleuse, ne réussissent pas à donner le change. Qu'importent, après tout, les trahisons et les palinodies : la vraie gloire est à ceux qui travaillent pour l'Avenir.

\* \* \*

Parmi les nombreuses séances dont nous avons pris tâche de signaler ici les plus marquantes, bien peu furent révélatrices ou même simplement de nature à susciter un enthousiasme. Auteurs, interprètes attestent généralement beaucoup de métier, mais une déplorable sécheresse de cœur. D'autre part, les dilections des snobs, stylés par la critique, vont aux acrobates et aux farceurs. — J'ai, sur ma table de travail, une montagne de programmes, élégants d'ailleurs, ornés pour la plupart d'agréables figures. J'en détacherai, tout d'abord, la modeste feuille me rappelant la deuxième séance de la *Société Nationale des Compositeurs belges* (ancien groupe). Elle porte les noms de Jaspar, Mawet, Gilson, Moulaert, Wilfords et Gresnick (compositeur belge du 18<sup>e</sup> s.). Madame Fassin, cantatrice, M<sup>re</sup> Laenen, pianiste, MM. Dantzenberg, corniste, Brosa, violoniste, y prêtaient leur concours. Ils firent apprécier des mélodies intéressantes de M. Jaspar (dont nous reparlerons), une *Fantaisie pour cor* du même, rêverie sous



bois, interrompue par la chasse ; un air de Gesnick, quelques lieder sur des poèmes délicats de Verlaine, du toujours distingué, tendre et sincère mélodiste Lucien Mawet. La Petite Suite de Paul Gilson est une charmante œuvrette. *Nocturne* surtout nous séduit. Cette page émue évoque la nuit silencieuse, calme et grave, où les étoiles, mélancoliquement, se penchent vers les bois, dans l'onde noire d'un étang où voguent, pâles clartés voyageuses, des cygnes... Des visions tristes et douces, angoissantes aussi, parfois, envahissent le songe : une voix chante. De Ray. Moulaert, les *Variationi quasi sonata* retinrent déjà notre attention. Ces pages, où une personnalité peu sûre d'elle-même encore dans le choix des moyens, se cherche avec sincérité, contiennent un *Andante* large et beau, de structure puissante, de haute élévation, de grande ligne, et digne, par la forme concentrée, de l'épithète classique.

— *Mathieu Crickboom* nous a offert aussi quatre séances remarquables. Ce violoniste, au style parfait, d'élégance, de finesse, de distinction aristocratiques, virtuose impeccable n'occupe pas, nous semble-t-il, malgré sa très brillante carrière mondiale, la place qu'il mérite, dans la littérature musicale de l'époque. Les astres en feu du ciel de l'art ont le défaut de nuire au rayonnement plus discret, mais non moins lumineux et splendide, des modestes étoiles. M. Crickboom nous apparaît artiste sincère son jeu sobre, bellement sonore ; sa compréhension, sa conscience, sa chaleur de sentiment révèlent une esthétique profonde et une vitalité exceptionnelle. Ses concerts lui furent l'occasion d'un nouveau succès que nous notons avec un réel plaisir.

— Le cinquième concert *Isaye* amenait au pupitre Elgar, et le maître E. Isaye lui-même, M. Gérardy, soliste, qui nous revient des Amériques, joua le concerto pour violoncelle et orchestre de M. J. Jongen, œuvre bien faite, mais sèche un peu. Quant à la symphonie d'*Elgar*, c'est une œuvre admirable tout simplement, conçue, réalisée en dehors des écoles. L'orchestre, sous la direction de l'auteur, fut homogène, et fervent. —

On nous annonce la troisième séance des *Compositeurs belges*, avec au programme : Lekeu, Jongen, Lebrun, Wambach, Eekhoutte, Mestdag, Samuel (Léopold) et Freniolle, — le 6<sup>e</sup> concert *Isaye*, avec le concours du grand virtuose, des récitals de piano : Jean Jansens, Ramon Soria, M<sup>me</sup> Eggermont Robba, — etc. Compte-rendus au n<sup>o</sup> prochain.

R. L.

*Salle Astorias*, le baryton italien Giuseppe Guisto, charma la plus brillante assistance, à ses roulades napolitaines, le pianiste Charles Henusse, avec grand art, joua l'Impromptu de Schubert et le mauve *Clair de Lune*, des meilleures impressions de Debussy. — A la *Schola Musicale* le concert donné à l'occasion de la remise des diplômes aux lauréats des derniers concours fut l'occasion, pour cette bonne institution, de faire apprécier son enseignement. Les élèves exécutèrent remarquablement le programme consacré à Händel, Mozart, Saint Saens, Lizst, Delibes et Gounod. — *Salle Erard*, M<sup>me</sup> Thiery-Merck s'est fait entendre avantageusement dans un récital éclectique. — A la *Grande Harmonie*, M<sup>lle</sup> G. François et Miss Gladys Mayne, élevés de G. de Greef ont révélé de sérieuses qualités. Madame la Comtesse de Scharbek, la distinguée cantatrice polonaise, accompagnée par Jean Huré, a trouvé le succès habituel, à son récital.

— M. *Joseph Lefebure* compositeur gantois bien connu entreprend une tournée consacrée à l'exécution de ses œuvres de musique de chambre. Nous recommandons chaleureusement ce musicien aux organisateurs, aux sociétés, aux amateurs. —

A *Verviers*, M<sup>lle</sup> Marthe Lorrain, cantatrice et Maurice Jaspar, pianiste, avec le concours de M<sup>lle</sup> A. Cholet, violoniste, M<sup>r</sup> Camille Vranken, violoncelliste, et Ch. Delchevalerie homme de lettres, ont donné une séance consacrée à *Albert Dupuis*, avec le plus vif succès. —



— *Nécrologie*, L'éminent directeur de Conservatoire de Liège, M. Théodore Radoux, vient de mourir. Il était né à Liège en 1835. Prix de Rome en 1859, il fut nommé directeur à Liège en 1872. Parmi ses principales œuvres ; citons : *La coupe enchantée*, représentée en 1882, *Caïn*, un poème lyrique ! *Patrin*, *le Festin de Balthasar* ! l'étude sur *Vieux temps* etc. — M. Radoux était membre de l'Académie de Belgique depuis 1874. —

GAND. — Grand succès pour le *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss au 2<sup>e</sup> concert d'abonnement du Conservatoire royal. M. Mathieu a eu l'heureuse idée de jouer deux fois l'œuvre, dont l'originalité et l'humour n'en furent que mieux appréciés.

Au 4<sup>e</sup> concert d'hiver, M. Brahy a fait applaudir l'admirable *Dante-symphonie* de Liszt, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo, etc. Le beau contralto de M<sup>me</sup> Raveau a été goûté, quoique l'articulation et la prononciation laissent à désirer.

Notons les concerts donnés par les pianistes Jules Firquet, doué d'un mécanisme remarquable, et Ohpélie Vertroost, talent distingué et aimable, ainsi que la causerie de M. Mathieu sur les opéras de Mozart, avec le concours d'un joli soprano très sopranisant, M<sup>lle</sup> Cecil Grey.

PAUL BERGMANS.

LIÈGE. — Grand succès pour Kreisler, qui s'est fait entendre dans le Concerto de Beethoven au troisième Concert Debefve.

A l'Œuvre des Artistes, M. René Lyr a fait une très attachante causerie sur les jeunes musiciens belges, illustrée d'exécution de M<sup>me</sup> Fassin, MM. Jaspar et Vranken ; la même société a apporté tous ses soins à la "Célébration Grétry", soirée fort réussie donnée à l'occasion de la reconstitution prochaine de la maison natale du maître.

Le premier concert de la Société Bach a obtenu un succès sur lequel je ne puis insister, ayant dirigé cette séance : l'intérêt montré par le public pour les œuvres instrumentales des plus sérieuses qui la composaient est d'un bon augure.

M. Maurice Jaspar dirigea au Conservatoire une audition Mendelssohn et M. Louis Lavoy fit entendre en un récital la meilleure partie de l'œuvre d'orgue de César Franck.

DR. DWELSHAUWERS.

## Etranger

MUNICH. — Résumer en quelques pages quatre mois de la vie musicale de la ville d'Allemagne où, immédiatement après Berlin, elle est la plus exubérante, n'est pas chose aisée. Je demande l'indulgence pour la nomenclature assez sèche qui va suivre. La moyenne des concerts est à Berlin de 7 à 8 par soir ; à Munich de 4 à 5. La saison, commencée presque aussitôt après le festival français, a été du reste et sera, dit-on, l'une des plus intéressantes que nous ayons eues depuis longtemps. Je vais essayer de grouper autant que possible, par auteur et par maisons, les nouvelles essentielles.

Au *Konzertverein*, c'est le grand triomphe du cycle Bruckner avec M. Ferdinand Löwe, le vrai spécialiste du Maître qu'il a aimé, fréquenté, appuyé avant personne, édité, étudié et joué mieux que personne. Nous en sommes à la *Quatrième Symphonie*, et décidément il se démontre que le génie du musicien veut qu'on passe outre toutes les critiques que Paris, ces



dernières années, s'est appropriées, identiques à celles de l'Autriche d'il y a vingt ou trente ans. Pour nous, vivant en Allemagne et nous efforçant de comprendre les choses du point de vue allemand, la cause est entendue. Là où l'on a dit *désordre*, nous disons *ordre nouvellement appliqué*, et nous constatons la réalisation d'une forme cyclique différente de celle de Franck, mais aussi fortement organique. Bien plus, nous prétendons qu'entendues aussi souvent que celles de Beethoven ou de Brahms, ces symphonies sont aussi fécondes en surprises et en enseignements, et nous constatons avec joie qu'elles sont la moëlle substantifique de la génération montante. Il faudra donc compter avec elles de plus en plus. Les soi-disantes fautes de goût, de mesure, sont inhérentes non à Bruckner, mais à l'Allemagne toute entière : il resterait donc à établir si elles existent véritablement, le goût du voisin ayant autant de chances d'avoir sa raison d'être que le mien, et la question des goûts et des couleurs restant en somme à tout jamais réservée pour les gens sages, qui ne croient à aucun absolu réalisable sur cette terre. Si faute de mesure il y a, du moins n'y a-t-il jamais faute de proportions. Enfin les "interminables recommencements", le "Bruckner-Sisyphé" des critiques d'antan, finissent par apparaître ce qu'ils sont vraiment, de grands ensembles *décoratifs* musicaux. Tout cela, qui est du domaine de la discussion, importe du reste assez peu. L'essentiel est que nous soyons émus, empoignés, et surtout élevés par cet idéal tant bafoué, d'un chrétien, d'un Autrichien et d'un naïf, qui se trouve avoir été l'un des plus solides, des plus grandioses constructeurs qui aient jamais existé. Et je conseille à qui doute des triomphes qu'on peut remporter avec de telles œuvres, auprès d'un public musical d'élite, qui n'a rien à voir avec celui d'été, simplement de prêter l'oreille au bruit qui provient de ces Lundis de M. Ferdinand Löwe. La tentative était plus hardie que de produire n'importe quelle nouveauté de Delius, de Schoenberg ou des vôtres. Il est désormais prouvé que l'on peut sans indigestion se repaître de Bruckner en bloc, toute une saison au même titre que du plus grand classique.

Le même public a pas mal sifflé la *Première symphonie* de Mahler, la plus dangereuse, plus même que la *Cinquième*, dans certaines salles. Nous qui applaudissions, c'était de ce que M. Löwe nous l'eut donnée ; mais nous ne faisons aucune difficulté à déclarer que, s'il est l'homme de Bruckner, de Brahms et de Beethoven, il n'est pas celui de Mahler. Au surplus ne le donne-t-il que par devoir ou acquit de conscience. Qu'il y renonce désormais ! Il a mieux à faire que de lutter contre sa conviction et son tempérament : on sent trop que l'amour n'y est pas. Or si cette musique ne peut guère se passer de la nervosité et des saccades frénétiques des chefs d'orchestre formés par Mahler, elle ne saurait encore moins se jouer sans feu et sans amour. C'est pour ces raisons justement que la *Quatrième symphonie*, avec M. Goehler, a connu un véritable triomphe : Quant aux *Lieder des Enfants morts* avec Mottl et M<sup>me</sup> Preuze Matzenauer ce fut bouleversant. Vraiment on a beau jeu de parler de mégalomanie ou de musique juive en présence de telles œuvres ! Jaillies tout droit du cœur, elles vont tout droit au cœur, et l'étrangeté de la première minute passée, elles apparaissent, simples et sincères à un point qu'aucun musicien depuis Schubert n'avait atteint.

La révélation de M. Adolphe Schoenberg, d'abord par les solistes du *Konzertverein* avec le Sextuor *Verklärte Nacht* (impossible d'interpréter autrement que *Des ténèbres à la lumière* un mot à mot qui donne *Nuit transfigurée*) ensuite par le groupe Rosé de Vienne, avec les œuvres les plus récentes, a été l'événement important pour Munich, depuis le VIII<sup>me</sup> Symphonie de Mahler.

Nous nous trouvons en présence d'un admirable tempérament musical, capable des plus grandes choses, dans des données à peu près normales, à preuve les opus 4 et 7, et qui, peu à peu, par la force-même de son développement logique, en arrive à rejeter par dessus bord toute entrave tonale et à se développer dans un chromatisme, fluide et versicolore, où le



public munichois, encore que prévenu, a paru perdre pied un peu trop facilement. Les professionnels se sont fâchés tout rouge. Mes dix années de vie bavarroise ne m'avaient encore jamais réservé un spectacle aussi désolant que celui de cette salle pendant l'héroïque exécution de l'op 11 (*Trois morceaux de piano*), par la conviction courageuse de M<sup>lle</sup> Etta Werndorff. Pour la première fois en Allemagne, j'ai vu une salle décidée à ne pas écouter non seulement, mais usant d'intimidation à l'égard de qui désirait y parvenir. Je ne prétends pas, pour ma part, avoir pénétré de prime abord tout le mystère et la sombre fascination de l'op 10, quatuor avec chant aux deux dernières de ses parties, (soliste Marie Gutheil Schoder, s'il vous plaît); mais aussi vrai que le Festival français ne nous a rien apporté de nouveau, nous avons senti là, non comme on l'affirme, une divagation anarchiste voulue, mais l'entraînement d'une sincérité dans des voies qui mènent tout droit vers des contrées inconnues, où la beauté nouvelle forcément nous attend. Nous sommes là quelques-uns, prêts à nous porter garant qu'il ne ment pas et ne joue pas à l'Erostrate, le Maître de tant de *lieder* si profondément sentis et du magnifique, formidable op 7 en un seul morceau. M. Schoenberg n'est pas le novateur-destructeur, que l'on veut bien dire, mais simplement l'homme "qui a lu plus avant ce jour là..." Je sens en lui un de ces maîtres dont l'œuvre de l'esprit est inséparable de l'œuvre de l'âme et même de la chair, et il m'étonnerait fort que la génération suivante ne trouve pas en ces musiques, si redoutables aujourd'hui, ce quelque chose de profondement humain et de poignant que j'y ai entrevu à certains tournants. Les pays de mon choix parce que j'ai l'heur de m'y plaire ne seront jamais ceux de l'impassibilité voulue, de l'objectivisme musical.

De l'activité de M. Paul Prill je me vois forcé à mon grand regret de ne retenir que la belle symphonie de M. Sgambati, dédiée à la reine Marguerite d'Italie. Il faudrait la rapprocher de celle charmante, *fa* majeur, de Gœtz que M. Mottl a exhumée. Elle porte sa date et même la marque d'une étude raisonnée des symphonies de Brahms, mais s'il fallait prouver qu'on peut être, de nos jours aussi, italien avec un grand cachet de distinction, je citerais d'emblée cette œuvre, sereine et délicate, que notre temps peut méconnaître, mais qui n'en a pas moins sa place marquée dans la production symphonique du dernier quart du dix-neuvième siècle.

Janvier 1911.

WILLIAM RITTER.

#### TURIN. — I. — LA MUSICALITÉ PIÉMONTAISE

Pourra-t-on jamais déterminer la marche et la durée de certains préjugés dont naturellement on ignore l'origine, et n'y a-t-il pas pour les pays comme pour les individus de curieuses destinées qui agissent pendant des siècles au détriment des populations?

Tel est précisément le cas de la "musicalité Piémontaise." La *petite région au pied des Alpes* est la terre qui a alimenté plus constamment le sentiment de la liberté nationale, qui a préparé l'unité de l'Italie, qui a raffermi à chaque époque les plus émouvantes traditions de patriotisme. Mais combien de fois on a écrit que le nom de Piémont signifiait vertu civique, force, fidélité, héroïsme, mais qu'en fait d'art et de lettres le berceau de l'unité Italienne n'avait jamais pu s'élever au niveau de beaucoup d'autres provinces sœurs?

Il faut déclarer que malgré de telles déclamations peu d'injustices ont été si frappantes : toutes les formes du Beau en effet ont été comprises et appréciées en Piémont, et dans la Savoie (qui n'a formé qu'une famille seule avec le Piémont jusqu'au 1860), toutes les nobles explications de l'esprit ont été acceptées et admirées et appuyées, tous les artistes ont été reçus avec empressement et avec la plus large hospitalité par les Princes de la Maison de Savoie et par les familles Seigneuriales depuis le Moyen Age. C'est le côté extérieur, c'est



pour ainsi dire *la mise en scène* qui quelque fois a fait défaut chez les Piémontais, dont le naturel est aussi franc que rude, et qui n'ont en général pas la facilité de parole communicative d'autres confrères italiens, c'est le caractère septentrional du pays, peu souriant en général qui comme décor ne favorise pas les reliefs des monuments, c'est le milieu enfin qui n'est pas toujours favorable aux impressions momentanées mais ce n'est pas le goût ni l'amour pour les manifestations artistiques qui ont manqué en aucun temps à nos aïeux. — Les terres Piémontaises sont parsemées d'églises, de sanctuaires qui gardent des chefs-d'œuvre de maîtres tels que Defendente et Gaudenzio Ferrari qui a rivalisé avec Raphaël, les trésors du Moyen âge se trouvent partout, les châteaux ont une importance architecturale de premier ordre, l'Université de Turin a été une école de réputation Européenne, les Académies scientifiques, littéraires, artistiques ont tenu une place fort remarquable. Bref : dans aucun temps, l'art de la guerre dans lequel les Piémontais ont excellé n'a rien ôté aux arts de la paix.

La musique pour son compte n'a jamais été dédaignée, elle a suivi le développement social, elle a été l'apanage de la partie intellectuelle, elle a été soigneusement cultivée surtout dans le milieu des familles nobles, qui accueillaient, fêtaient, entouraient de milles égards les artistes et les poètes, et personne n'ignore comment le Tasse a été, d'après son témoignage, reçu à la Cour de Savoie. De la Provence surtout les troubadours et les maîtres de chapelle migraient en Savoie, s'éparpillaient dans le Piémont, y lançaient leurs couplets, leurs refrains romantiques, leurs histoires d'amour, et aussi leurs compositions d'église, inspirées en général plus par l'école flamande que par le style italien : le commerce artistique était plus actif avec la région des Gaules qu'avec les maisons princières de Lombardie et de Vénétie qui entretenaient cependant des musiciens en quantité.

Un fait assez singulier est que ni les questions relatives à la musique d'Eglise ni le mouvement qui s'est déclaré à la suite de la *Camerata dei Bardi* n'aient été guère sensibles en Piémont et en Savoie. A la vérité les recherches sur la musicalité Subalpine avant le XVII<sup>e</sup> siècle et dans ce siècle n'ont pas donné de résultats essentiels : les documents que les Archives nous offrent ne sont pas nombreux et manquent de précision et de détails. Avec une large érudition et une patience de Bénédictins deux historiens, M. François Rabut, qui était il y a une trentaine d'années professeur à Dijon, et le général Auguste Dufour ont étudié l'argument dans un beau volume. (*Les musiciens, la musique et les instruments de musique en Savoie du XIII au XIX siècle-Chambéry 1878*). Mais de tout ce que les savants auteurs ont amassé nous ne pouvons pas conclure à une notion exacte du mouvement artistique, ni nous renseigner sur le naturel intime musical des habitants.

## II. — LE CHANSON POPULAIRE

Il faudrait étudier les chansons passées et les mélodies qui fleurissaient chez le peuple, ou, pour mieux dire il aurait fallu les étudier il y a quelque dizaine d'années lorsque l'élément d'origine, quoique ayant subi le contact des invasions successives était encore connaissable à travers les dérivations. Mais à présent la besogne est beaucoup plus difficile, car à partir de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le Piémont a vu une immensité d'agglomérations d'émigrés des autres régions d'Italie qui sont venus former la grande famille nationale, qu'on a reçu à bras ouverts et qui ont apporté de nouveaux éléments rythmiques, de nouveaux types de chants, toute une flore musicale différente de la locale. La *tarantella* napolitaine, la *barcarola* vénitienne, le *stornello* de la Toscane, la *canzone* lombarde ont gagné chaque jour de sympathie et d'importance en Piémont, la *monferrina*, la *scianfërla*, la *ronda* et les autres formes originaires du pays perdirent de plus en plus le terrain au point d'avoir presque disparu. Dans les montagnes,





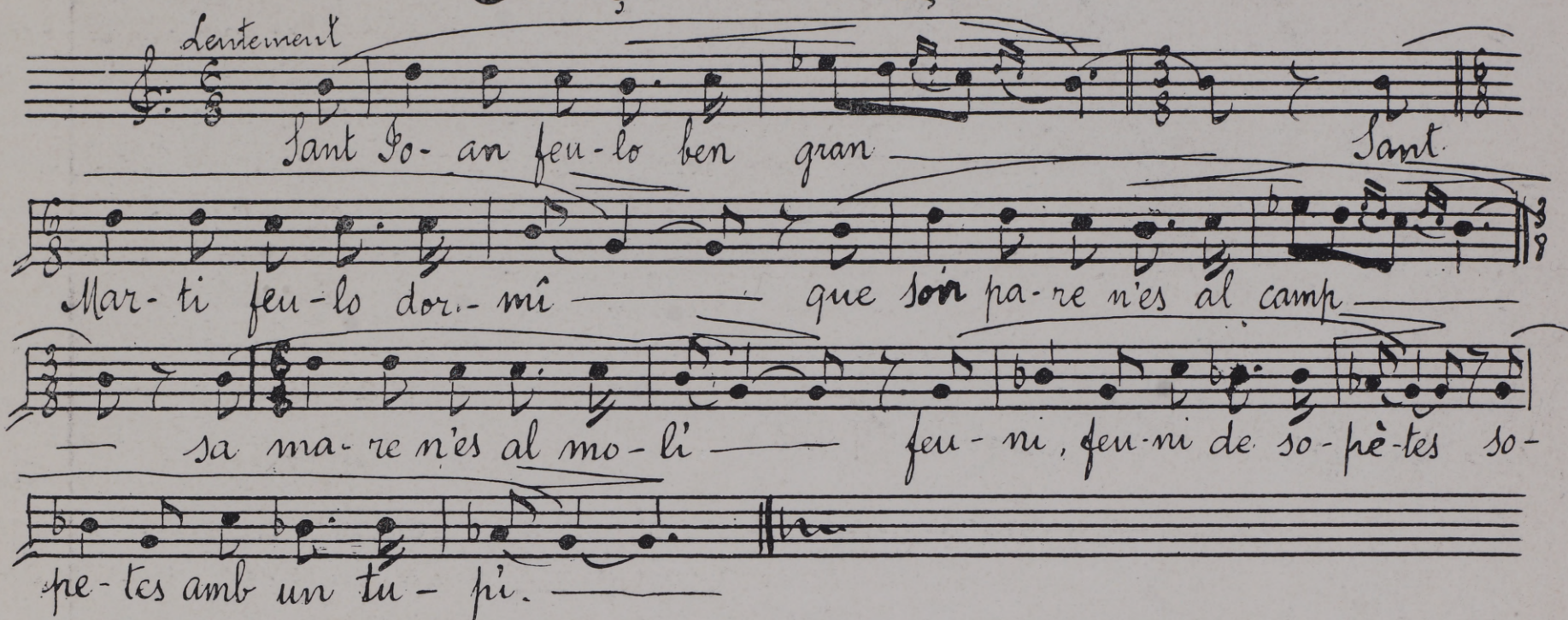
LA CINQUIÈME FÊTE DE LA MUSIQUE CATALANE

AU PALAIS DE LA MUSICA A BARCELONE.



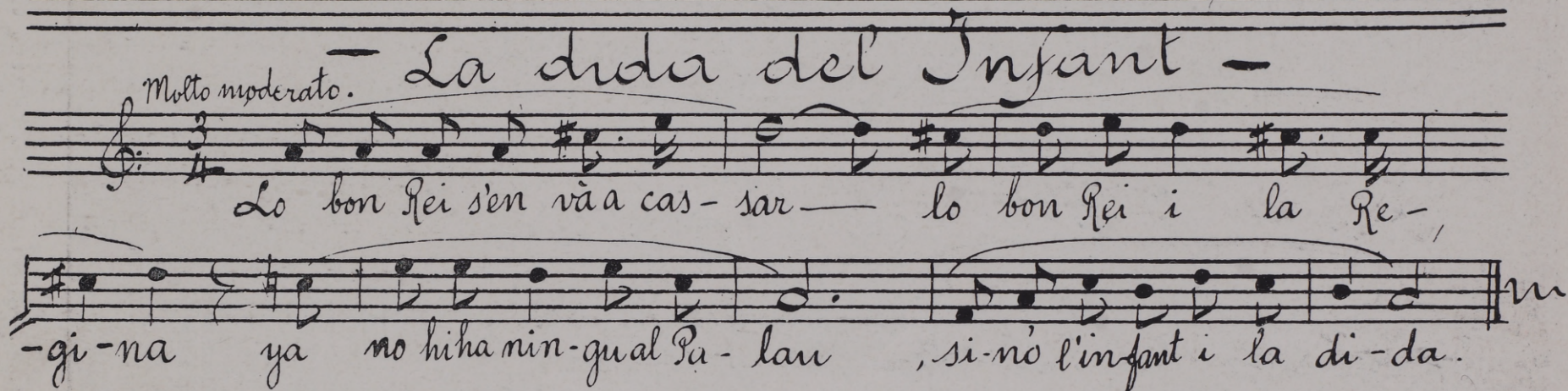
## Cançó de bressol

*Lentement*



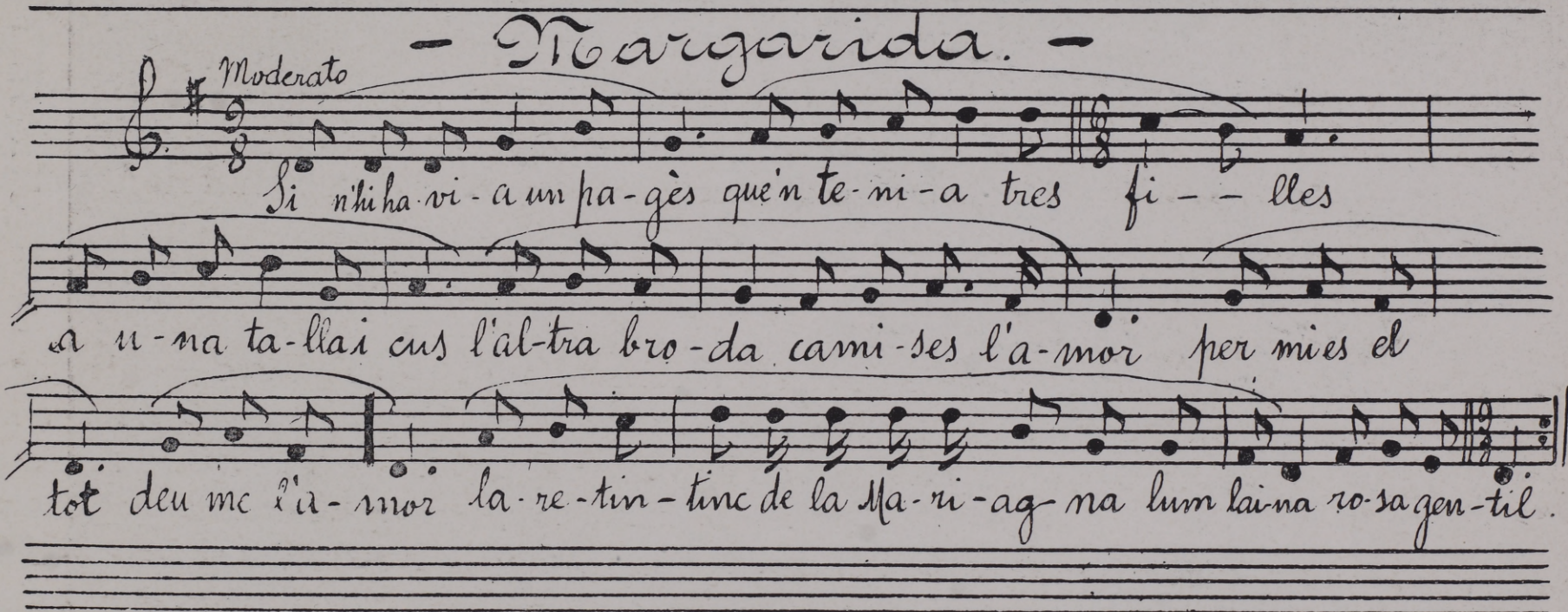
Sant Jo-an feu-lo ben gran — Sant  
 Mar-ti feu-lo dor-mí — que son pa-re n'és al camp  
 — sa ma-re n'és al mo-li — feu-ni, feu-ni de so-pè-tes so-  
 pe-tes amb un tu-pi.

*Molto moderato.* — La dida del Infant —



Lo bon Rei s'en vâ a cas-sar — lo bon Rei i la Re-  
 -gi-na ya no hi ha nin-qual Pa-lau, si-nò l'infant i la di-da.

*Moderato* — Margarida. —



Si n'hi ha vi-a un pa-gès qu'en te-ni-a tres fi-lles  
 a u-na ta-llai cus l'al-tra bro-da cami-ses l'a-mor per mies el  
 tot deu me l'a-mor la-re-tin-tinc de la Ma-ri-aq-na lum lai-na ro-sa gen-til.

TROIS CHANSONS POPULAIRES CATALANES  
 exécutées à la fête de l'Orfeo Catala.



dans des endroits reculés au temps des fenaisons, dans les plaines à l'époque des vendanges, en quelque village éloigné vers Noël on trouvera encore quelque écho de strophes aborigènes d'allure originale, mais le peu qui reste va être englouti par le mouvement des touristes, et par cette tendance à centralisation qui souvent n'a rien à voir avec la civilisation mais qui est néfaste pour la couleur locale.

Armé de grande patience et d'une vive perspicacité, un *fokloriste* attentif a essayé — il y a plus de six lustres — de fixer quelques-uns des moments musicaux du peuple Piémontais. Et dans une étude devenue extrêmement rare, a relevé une *complainte*, une *ballade*, une *berceuse*, une espèce de *fabliau* en style de cantique, une *ronde enfantine* et des *chansons* "empreintes d'une naïve et délicieuse rusticité !" Malheureusement M. Edmond Van der Straeten dans ce mémoire (*Turin Musical* — Audenarde, Imprimerie Bevernaege van Eeckaute 1880) n'a pas reporté les mélodies, qu'il avait selon toute probabilité notées, et qui égarées dans ses papiers dispersés après sa mort se seront perdues ; nous ne pouvons donc plus avoir d'idée de cette trouvaille, ces "joyaux mélodiques" déjà si maltraités par le temps, n'existeront plus dans une forme appréciable. Quant aux compositions déclarées Piémontaises dans quelques textes (comme par exemple dans le *Recueil de Terpsichore*, opuscule curieux de J. B. Hullin "professeur de danse et de musique à Paris") il s'agit simplement de pont-neufs les plus anodins, les plus filandreux, les plus insipides qui se puissent entendre.

Le Piémont a produit assez de poètes qui se sont servi du patois pour *toutes les gloires*, pour *tous les malheurs*, et aussi pour la satire et la plaisanterie : le Père Isler, par exemple, en 1700 a laissé une suite de chansons d'une banalité grossière qui ne les a pas empêchées de devenir populaires, mais le Docteur Calvo, le véritable Tyrtée du pays, et Brofferio patriote de premier ordre ont largement racheté la dignité de la Muse Piédémontaine. Les chants de Calvo et surtout de Brofferio sont encore vivants dans la bouche du peuple : cependant les airs sur lesquels se déroulent les couplets sont en général des dérivations de motifs d'opéras et n'ont rien de caractéristique régional.

A l'état actuel, l'authenticité Piémontaise mélodique des chansons que l'on entend est fort rare : parmi les échantillons j'en citerais deux, pour ainsi dire de genre (*Toni, Toni, l'aso ant'l prà*, Antoine, l'âne est dans le pré, et *L'merlo l'a pers lu coua*, le merle a perdu la queue) et une plus moderne et patriotique (*Noï sōma i fieni d'Giandouia*, Nous sommes les enfants de Jacques de la douille). Mais le riche écrin a désormais perdu une grande partie de ses bijoux : et l'insouciance des contemporains malheureusement contribue à effacer complètement le peu qui reste des précieux souvenirs du pays.

IPPOLITO VALETTA.

BARCELONE. — Nous avons eu, tout dernièrement, la Cinquième *Festa de la Musica Catalana*. Ainsi que j'ai dû le dire ici même, cette fête a été créée par l'*Orfeó Català*. Elle est à la Musique ce que les Jeux Floraux sont à la Poésie. C'est, en somme, un véritable concours musical dans lequel tous les compositeurs catalans sont conviés. On admet toute sorte de compositions musicales : chœurs, quatuors, *Lieder*, recueils de chansons populaires, etc. — La dernière *Festa* a été, ainsi que les précédentes, extrêmement brillante. La belle estrade de l'*Orfeó* offrait un aspect vraiment superbe. Comme toujours, toutes les autorités, ainsi que toutes nos principales associations, avaient été invitées. Outre le Jury de la Fête, la direction de l'*Orfeó* et les choristes, tous, de l'*Orfeó Català*, on voyait, donc, sur l'estrade, des représentants du Conseil Communal, du Conseil Provincial, de Monseigneur l'Evêque, de l' "*Ateneo Barcelonès*," "*Lliga Regionalista*," "*Unió Catalanista*," "*Associació Musical*," etc. On entendit, d'abord, les discours de M. Cabot, Président de l'*Orfeó Català*, de



M. Martinez Imbert, Président du Jury, et de M. Francesc Pujol, Secrétaire du Jury, qui fit une critique très sérieuse des compositions reçues. Puis, M. Vidal commença la lecture des noms des compositeurs lauréats. Ce fut M. Joan B. Lambert qui gagna la *Fleur naturelle*. Il nomma, donc, la Reine de la *Fête*.

Voici, maintenant, le nom des compositeurs lauréats :

M. Joan B. Lambert gagna, ainsi que nous l'avons dit, la *Fleur naturelle*.

M. l'Abbé Romeu : prix offert par Monseigneur Cortés.

M. R. Villar (quatuor pour instruments à cordes) : prix offert par l' "*Ateneo Barcelonès*."

M. J. Masó (recueil de chansons populaires), Mlle Pilar Roca (recueil de chansons populaires) : prix offert par le "*Centro Excursionista de Catalunya*."

M. J. Cumellas (Recueil de *Lieder* originaux) : prix offert par la "*Lliga Regionalista*."

Mr. C. Sadurni (trois mélodies) : prix offert par l' "*Associació Musical*."

M. l'Abbé M. Viñas (composition chorale) : prix offert par "Quelques amateurs de la musique catalane."

M. F. Fornells (transcriptions en notation moderne d'un grand nombre d'anciennes compositions catalanes) : prix offert par la maison éditoriale Dotesio.

M. J. Sancho Marraco, M. J. Cumellas (chansons populaires harmonisées) : prix offert par les choristes de l'*Orfeó Català*.

MM. F. Brunet, A. Gelabert et A. Perez gagnèrent, enfin, quelques prix également.

L'*Orfeó Català* chanta, il va sans dire, quelques-unes de ces compositions et il y en eût une (*Canço de breçol* — Berceuse — de la Province de Tarragona) d'un bel *orientalisme*, qui plut tout particulièrement à Madame Wanda Landowska !... — Lopez Chavarri n'ayant pu assister à la *Fête* on lit son vibrant discours et, pour terminer, on chanta, comme toujours, un hymne catalaniste que l'*Orfeó* a rendu populaire ! Une belle et noble fête, en somme, dans laquelle tout fut beau : musique, discours, décors, toilettes !... Ai-je besoin d'ajouter que grâce à ces fêtes, que l'*Orfeó Català* eut la bonne idée d'organiser, on doit à bien de nos compositeurs des pages qu'ils n'auraient peut-être jamais écrites ?

F. LLIURAT.

MALAGA. — La vie musicale en Andalousie est peu intense, à en juger seulement aux signes extérieurs où se reconnaît communément cette activité.

Les représentations lyriques, outre qu'elles sont peu fréquentes et généralement médiocres, sont peu instructives parce qu'on y ressasse toujours la même musique, propice uniquement aux acrobaties vocales des "divi" ou demi-"divi" aimés de nos publics. Il y a quelques années, l'école veriste imposa ici, comme partout, le clinquant de son pseudo-réalisme ; plus tard, la musique "digestive" des "Veuve Joyeuse", "Rêve de Valse", etc., est venue aggraver encore une situation qui serait mauvaise partout, mais qui devenait ici particulièrement détestable parce que notre public a manqué, jusqu'à une date toute récente, du contrepoids nécessaire : je veux parler des concerts de musique pure.

Un musicien de notre ville, qui est, en même temps qu'un brillant pianiste, un homme d'action, a entrepris de combler cette lacune. Par sa volonté tenace, par ses efforts inlassables, M. José Barranco, dont le nom est familier à bon nombre d'artistes éminents, a su réaliser ce miracle d'animer d'une vie nouvelle le corps expirant de notre Société Philharmonique, dont le Bureau lui a, — il convient de le dire, — prêté un appui résolu. C'est donc grâce à M. Barranco que nous avons pu applaudir, depuis l'année dernière, des artistes tels que les pianistes Malats et Granados, le violoncelliste Antonio Sala, le savant et délicat guitariste Miguel Llobet, le quatuor à cordes Telmo Vela, dont le chef, renonçant pour un temps à la



DÉSIREZ-VOUS CONNAITRE L'ADRESSE

d'une Maison donnant en LECTURE non seulement de la

**Musique Française**

---

MAIS ÉGALEMENT ET SURTOUT

**Toute la Musique Étrangère**

---

ET MÊME DES

**Partitions d'Orchestre ?**

---

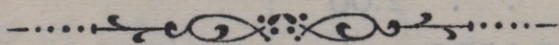
ADRESSEZ-VOUS A

**M. MAX ESCHIG, 13, RUE LAFFITTE, 13, PARIS**

TÉLÉPHONE 108-14

qui vous enverra immédiatement toutes les conditions

SERVICE POUR PARIS ET LA PROVINCE



**ÉDITION POPULAIRE SIMROCK**

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE BRAHMS, BRUCH,  
DVORAK, SCHUTT, ETC.

POUR LA MOITIÉ DE LEURS PRIX ANCIENS !

DEMANDEZ LE CATALOGUE SPÉCIAL



# ŒUVRES DE EMANUEL MOOR

## PIANO A DEUX MAINS

*Impressions pour piano, op. 86.*

En recueil . . . . .	5.00
Séparément N° 1 . . . . .	1.75
— „ 2 . . . . .	1.50
— „ 3 . . . . .	1.50
— „ 4 . . . . .	1.50
— „ 5 . . . . .	1.75
— „ 6 . . . . .	1.75
(Op. 102) <i>Prélude</i> . . . . .	2.00
(Op. 103) <i>Deuxième sonate</i> . . . . .	6.00
(Op. 99) <i>Trois pièces pour Harpe chromatique ou Piano</i> . . . . .	4.00
(Op. 106) <i>2<sup>me</sup> Suite</i> . . . . .	5.00

## VIOLON ET PIANO

(Op. 101) <i>Largo</i> (piano ou orgue) . . . . .	3.50
---	------

## VIOLON ET PIANO

<i>Sonate</i> (op. 54) . . . . .	8.00
<i>Rhapsodie</i> (op. 84) (réduction de l'orchestre pour piano). . . . .	5.00

## VIOLON ET ORCHESTRE

(Op. 84) <i>Rhapsodie</i> (partition et matériel) . . . . .	24.00
---	-------

## VIOLON SEUL

(Op. 100) <i>Quatre préludes</i> . . . . .	3.00
--	------

## VIOLON ET VIOLONCELLE

(Op. 109) <i>Suite</i> . . . . .	4.00
----------------------------------	------

## VIOLONCELLE ET PIANO

(Op. 105) <i>Largo</i> . . . . .	2.00
----------------------------------	------

## VIOLONCELLE ET PIANO

<i>Sonate</i> (op. 76) . . . . .	7.00
----------------------------------	------

## DEUX VIOLONCELLES SEULS

(Op. 110) <i>Suite</i> . . . . .	4.00
----------------------------------	------

## DEUX PIANOS A DEUX MAINS

<i>Concerto</i> (op. 85) (réduction de l'orchestre) . . . . .	12.00
<i>Concertstück</i> (op. 88) (réduction de l'orchestre) . . . . .	8.00

## MUSIQUE VOCALE

(Op. 88). <b>Premier recueil</b> , n° 1 à 7.	
Le recueil complet . . . . .	6.00

### Séparément :

N° 1. <i>Bonjour mon cœur</i> (RONSARD)	2.00
„ 2. <i>Mignonne, allons voir</i> (RONSARD)	1.50
„ 3. <i>Sonnet pour Marie</i> (RONSARD)	1.50
„ 4. <i>Terre, ouvre-moi</i> (RONSARD)	1.50
„ 5. <i>A vous, troupe légère</i> (J. DU BELLAY)	1.75
„ 6. <i>Chanson</i> (RONSARD)	1.50
„ 7. <i>Quand je te vois</i> (RONSARD)	1.50

(Op. 91) <b>Deuxième recueil</b> n° 1 à 6, le recueil complet . . . . .	6.00
---	------

### Séparément :

N° 1. <i>Tristesse</i> (A. DE MUSSET)	1.75
„ 2. <i>Extase</i> (V. HUGO)	1.50
„ 3. <i>La Nuit</i> (E. BUSSY)	1.50
„ 4. <i>Mennet</i> (F. GREGH)	1.50
„ 5. <i>Fuite de Centaure</i> (J. DE HEREDIA)	1.75
„ 6. <i>Chanson</i> (Th. GAUTIER)	2.50

(Op. 104). <i>La Jeune Tarentine</i> . . . . .	3.00
--	------

(Op. 94). <i>Lieder</i> (Texte français et allemand). — Traduction française de M <sup>me</sup> CHEVILLARD . . . . .	
--	--

I. <i>Berceuse</i> . . . . .	1.25
II. <i>Gretchen</i> . . . . .	1.75
III. <i>Un astre tombe</i> . . . . .	1.50
IV. <i>Chacun, voyant ma peine</i> . . . . .	1.50
V. <i>Adieu</i> . . . . .	1.50

(Op. 111) N° 1. <b>Les Trois fils d'or</b> (LECONTE DE LISLE). . . . .	1.75
--	------

(Op. 112) N° 2. <b>Plaintive Tourterelle</b> (Th. GAUTIER) . . . . .	1.75
--	------

(Op. 111) <b>Troisième recueil</b> , n° 1 à 7. Le recueil complet . . . . .	6.00
---	------

A.Z. MATHOT, ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET MUSICALES

11, RUE BERGÈRE, PARIS



musique de chambre, fait actuellement applaudir à Paris son jeu exact et vibrant et son exquise musicalité.

Plus récemment, deux auditions particulièrement suivies nous permirent d'acclamer la virtuosité impeccable et le jeu délicat, élégant, sobre et fin du violoniste Fernandez Bordas, l'ami et le commentateur de Sarasate, et celui, infiniment varié, généreux, opulent, tumultueux, puissant et magnifique de M. Harold Bauer, dont l'Erard vibra comme un merveilleux orchestre.

Les séances suivantes ne furent pas moins brillantes ; je diffère jusqu'à une prochaine chronique d'en rendre compte parce que je tiens, pour compléter l'esquisse de la situation musicale dans notre région, à dire aujourd'hui quelques mots de la musique espagnole.

Il semblerait que le caractère si spécial et l'intensité d'expression si poignante de ses chants populaires nationaux dussent appeler ce pays à tenir une place importante dans l'évolution musicale du monde. Or, il n'en est rien, et chacun peut constater qu'à quelques exceptions près (c'est surtout au regretté Albeniz que je pense en faisant cette restriction), la musique espagnole la plus universellement goûtée est due à des maîtres étrangers : Bizet, Lalo, Chabrier, Saint-Saëns, — je cite les premiers noms qui se présentent à mon souvenir, — alors que l'œuvre des compositeurs hispaniques demeure généralement inconnue.

Cela tient sans doute à ce que l'Espagne n'a pas produit, — je parle toujours en général, — de musiciens comparables aux grands musiciens étrangers : cependant, à côté de cette explication évidemment simpliste et qui n'explique rien, on peut se demander s'il n'existerait pas, à cette situation, quelque raison profonde, que l'on trouverait peut-être dans une certaine incompatibilité entre les moyens d'expression et le sens même de l'évolution générale de la musique, et la nature extrêmement particularisée du tempérament musical espagnol. Je me propose de développer quelque jour cette idée qui me paraît contenir une part de vérité.

H. C.

MADRID. — En remplacement du maître Breton, M. de Roda, érudit critique musical a été nommé Directeur du Conservatoire. Notre distingué confrère est rempli de novations, et, en le félicitant chaudement, nous désirons qu'il réussisse. Une nouvelle sensationnelle à Madrid a été d'apprendre que le jury du concours international viennois de 30.000 marks à décerner au meilleur symphoniste moderne, avait distingué le jeune Oscar Eplà, tout-à-fait inconnu à Madrid, musicien de 24 ans résidant à Alicante. La nouvelle, publiée à grand fracas dans tous les journaux, est-elle exacte ? Nous espérons qu'un génie a été découvert. Au *Théâtre Royal*, apparition première et sensationnelle de *Tristan et Isolde*. Succès éclatant pour Wagner et ses interprètes. Le *Quatuor Francès* a donné quatre beaux concerts ; le pianiste Larregha a ébloui l'auditoire élégant du Théâtre Espagnol, par son jeu si pur et son tempérament de Nivarrais. Enfin, à l'Athénée, le signataire de ces lignes organisa un concert Wagnérien, avec le concours du célèbre baryton Challis, le "Van Rooy" américain, et du *Quatuor Espagnol*. La presse accueillit avec enthousiasme ce long et réussi concert, ce dont je la remercie

HENRI COLLET.

BILBAO. — Rosenthal, Viñes, le trio Hollandais, le quatuor Rosé ont traversé notre ville. L'*Académie de musique* a donné un bon concert d'élèves. La *Société Chorale* a repris ses travaux, en vue de la prochaine saison d'opéra basque, qui s'ouvre le mois prochain.

J. C. G.

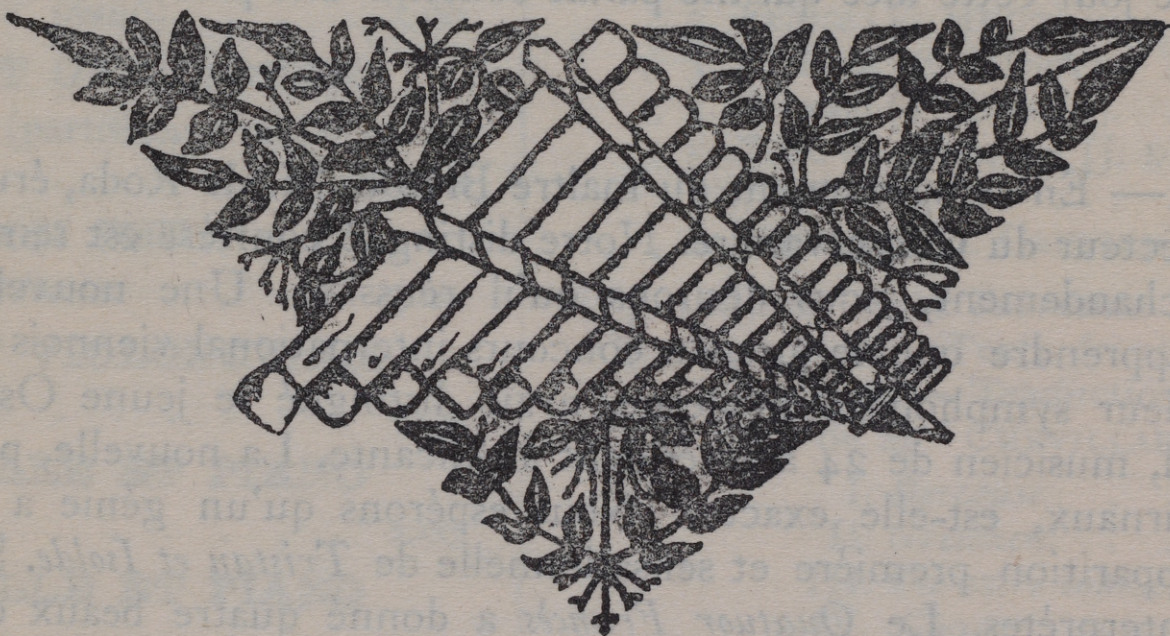


SARAGOSSE. — *La Société Philharmonique* continue d'intéressantes séances. MM. Mariano Perello (violon) et Ricardo Viñes (piano) exécutent du Beethoven, du Debussy, du Granados ; M<sup>me</sup> Elvira Beltran de Tarrago, interprète Schubert, Chopin et Grieg d'une façon remarquable.

TOLÈDE. — Wadham Nicholl a remporté un très grand succès comme organiste et compositeur.

PORTO. — Dans un récent concert donné par la *Société Philharmonique*, l'excellent pianiste et compositeur Pedro Blanco interpréta une de ses œuvres, *Hispania*, toute remplie de musique vibrante et colorée.

ROME. — A la Villa Medici, M<sup>me</sup> Isori et le pianiste Litta, se couvrent de gloire.





# Courrier Financier

Le "malheur d'être rentier" : voilà une plaie sociale qui, au premier abord, ne semble pas présenter beaucoup de gravité. Et pourtant l'accroissement constant du coût de l'existence et la diminution du revenu sont deux aspects caractéristiques de l'évolution économique qui ne sont pas fait pour améliorer la situation du rentier.

Chaque jour, d'éminents économistes constatent que la difficulté devient de plus en plus grande de placer son argent et d'obtenir un rendement à peu près rémunérateur en conservant des valeurs dites de premier ordre, de tout repos. Cela n'est pas tout à fait nouveau et on pourrait retrouver des principes analogues dans les lois économiques formulées il y a quelque quatre-vingts ans par Jacques Laffitte dans ses *Réflexions sur les réductions de la Rente et l'état du crédit*.

Et, en fait, l'homme vivant sur une œuvre passée doit devenir continuellement plus pauvre, parce que le temps le transporte, avec la richesse d'autrefois, au milieu d'une richesse toujours croissante et toujours plus disproportionnée à la sienne. A défaut de travail, il n'y a qu'un moyen de se soutenir au niveau des valeurs actuelles, c'est de diminuer la consommation. Il faut ou travailler ou se réduire. Le capitaliste a le rôle de l'oisif ; sa peine doit être l'économie ; elle n'est pas trop sévère. Capitalistes et rentiers, petits et grands, font aujourd'hui l'expérience de cette loi économique et peuvent à leurs dépens, s'assurer de la vérité des réflexions de Jacques Laffitte.

Nous ajouterons que ce rôle d'oisif dont il porte la peine, n'est pas obligatoire pour le capitaliste, pour le rentier ; il ne lui est pas imposé par ses fonctions comme une nécessité, il lui appartient, tout au contraire, d'en sortir, et pour cela, il n'a qu'à appliquer le remède que lui indique Jacques Laffitte, en lui signalant le mal dont il souffre : ne point rester inactif et se livrer au labeur propre à celui qui possède, en faisant travailler ses capitaux. Et c'est ici qu'intervient cette source de richesse toujours productive que nous appellerons indifféremment arbitrage ou spéculation au comptant.

Nous étonnerons peut-être un certain nombre de nos lecteurs en leur faisant remarquer qu'au surplus, en allant au fond des choses, on se rend compte que celui qui fait un placement spéculé, c'est-à-dire prévoit, puisqu'il est amené à réfléchir avant de fixer son choix sur telle ou telle valeur ; et, loin de s'exclure, les termes spéculation et placement se complètent au contraire l'un l'autre. Aussi, lorsque nous conseillons de spéculer au comptant, nous qui avons pris pour règle de guider nos lecteurs vers de bons placements, tout au plus prenons-nous une forme différente pour leur indiquer le mode de placement le plus lucratif.

Si nous admettons que la circulation du capital est un élément essentiel de la richesse privée et publique ; si, d'autre part, nous énonçons cette vérité évidente : que, par l'opportunité des échanges, le discernement des achats et des ventes à effectuer à bon escient, également par la réalisation en temps utile des bénéfices ou des pertes, on a des chances sérieuses d'accroître ses revenus, nous aurons démontré l'utilité des arbitrages.

**Société Auxiliaire de Banques Régionales**

74, rue de la Victoire, Paris.



# Rouart, Lerolle & C<sup>ie</sup>

ÉDITEURS DE MUSIQUE

18, BOULEVARD DE STRASBOURG — PARIS

---

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.



# S. I. M.

Ancien Mercure Musical

## REVUE MUSICALE MENSUELLE

fondée par la

### Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

**France et Belgique :**

Le numéro : 1 fr. 50

Un an: 15 fr.

Six mois : 8 fr.

**Europe :**

Le numéro : 2 fr.

Un an: 20 fr.

Six mois: 12 fr.

**États-Unis**

Le numéro: 50 cents. — Un an: \$ 5.00

S. I. M. publie à part et sous couverture spéciale  
la seconde partie de sa revue, celle qui traite  
de l'actualité. Cette annexe s'appelle :

## L'ACTUALITÉ MUSICALE

**France et Belgique :**

Le numéro fr. 0.40

Un an fr. 4.00

**Union postale :**

Le numéro fr. 0.60

Un an fr. 6.00

---

Directeur : J. ECORCHEVILLE

Secrétaire de la Rédaction :

CH. LEGRAND

22, rue St. Augustin, PARIS.

Rédacteur pour la Belgique :

RENE LYR

Boitsfort-Bruxelles.

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent  
le mercredi et le samedi de 4 à 7 heures.



# CONCERTS ITALIENS DE MUSIQUE ANCIENNE

## LA LIBERA ESTETICA

Fondateurs : { M<sup>me</sup> IDA ISORI, cantatrice florentine  
M<sup>r</sup> PAOLO LITTA, pianiste-compositeur

### COMITÉ DE PATRONAGE

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

SA MAJESTÉ LA REINE MÈRE, LA REINE MARQUERITE D'ITALIE

#### COMITÉ DE PRÉSIDENTENCE :

S. Exc. Madame l'Ambassadrice d'Italie, Donna Bice Tittoni à Paris.  
S. Exc. M<sup>me</sup> la P<sup>cesse</sup> Ruspoli di Poggio Suasa Talleyrand Périgord à Paris.  
Madame la Princesse Strozzi-Corsini à Florence.  
Madame la Comtesse Beatrice Pandolfini-Corsini à Florence.  
Madame la marquise E. de Montagliari à Paris.  
Mademoiselle Elena Vacaresco, femme de lettres, auteur dramatique à Paris.  
S. Exc. Le Prince Ruspoli di Poggio Suasa à Paris.  
Le duc Melzi d'Eril, duc de Lodi.  
Le Comte Brunetta d'Usseaux.  
Le Commandeur Trezza di Musella.

#### MEMBRES HONORAIRES :

M. Gabriele d'Annunzio, homme de lettres, auteur dramatique à Florence.  
M. W. Bopp, Directeur de l'Académie Imp. et Roy. de Musique à Vienne.  
M. Alfred Bruneau, compositeur de musique à Paris.  
M. Carolus-Duran, Direct. de l'Acad. de France à Rome et membre de l'Institut.  
M. Claude Debussy, compositeur de musique à Paris.  
M. Louis Dièmer, Prof. au Cons. Nat. de musique à Paris.  
M. Vincent d'Indy, compos. de musique, Direct. de la Schola Cantorum à Paris.  
M. I. Massenet, compositeur de musique, membre de l'Institut.  
M. E. Mathieu, compos. de musique, Direct. du Cons. Royal de Mus. à Gand.  
M. A. Messager, compos. de musique, Direct. de l'Acad. Nat. de musique à Paris.  
M. E. Parent, professeur à la Schola Cantorum de Paris.  
M. Dr Max Reger, compositeur de musique et Directeur M. à Leipzig.  
M. Dr Richard Straüss, compositeur de musique, Generalmusik director à Berlin.  
M. St Saëns, compositeur de musique, membre de l'Institut à Paris.  
M. E. Tinel, compos. de musique, Direct. du Cons. Roy. de musique à Bruxelles.  
M. P. Vidal, compositeur de musique et chef d'orchestre à l'Opéra de Paris.  
M. Eugène Ysaye, virtuose, compositeur de Musique et Directeur des concerts Ysaye à Bruxelles.

SIÈGE SOCIAL : — 3, Via Michele di Lando, — FLORENCE