VIIe Année. N° 5. 15 Mai 1911.

S. I. M.

REVUE MUSICALE MENSUELLE



LULLY GENTILHOMME ET SA DESCENDANCE, par J. Ecorcheville. ❧ LA MUSIQUE ET LE GESTE, par E. Poirée. ❧ A. GUILMANT, par Ch. Mutin. ❧ LES LIVRES.

UNE ENQUÊTE SUR L'OPÉRA EN ANGLETERRE, par X. M. Boulestin.

Opinions de *MM. C. V. Stanford, L. Ronald, Taylord, German, O'Neil, E. Smith, Holbrooke, Vaughan Williams, A. Bax, Cyril Scott, F. Bridge, Fuller Maitland, G. Webb, Baughan, V. Carter, E. Dent, F. Toye.*

LES THÉATRES, par Vuillermoz. ❧ LES CONCERTS à Paris, en Province et à l'Etranger ❧ L'ÉDITION MUSICALE. ❧ LES CONSERVATOIRES DE PROVINCE, par I. Mayan. ❧ LEURS MAINS, (Mains de *MM. Messager et Paulin*), par P. Jobbé-Duval. ❧ VICTOR VREULS, par R. Lyr.

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

Librairie CH. DELAGRAVE
15, rue Soufflot, PARIS,

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

Copyright by S. I. M. 1911.

S. I. M.

Ancien Mercure Musical

REVUE MUSICALE MENSUELLE

fondée par la

Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

DANS CE NUMÉRO :

J. Ecorcheville . . . . . *Lully gentilhomme et sa descendance.* 1
E. Poirée . . . . . *La musique et le geste* 20
C. Mutin . . . . . *Alexandre Guilmant* 37
Les Livres 41
X. M. Boulestin . . . . *L'avenir de l'opéra anglais* 49

LE MOIS

E. Vuillermoz . . . . . *Les Théâtres à Paris* 65
F. Guérillot . . . . . *Les Concerts à Paris* 70
A travers la Province : 78. — **La Belgique** : 79. — **L'Étranger** : 84
L'édition musicale : 94. — **Les Amis de la musique** : 98.

VARIÉTÉS

R. Lyr . . . . . *Victor Vreuls* 99
I. Mayan . . . . . *Les Conservatoires de province* 107
P. Jobbé-Duval . . . . . *Leurs mains* 114

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.

A. DURAND & FILS, Éditeurs de Musique
(DURAND & Cie)
4, Place de la Madeleine, PARIS

SONATES VIOLON & PIANO
RÉPERTOIRE MODERNE

	Prix
BERNARD (E.) Op. 48 Sonate	8 fr.
CHEVILLARD (C.) Op. 7 Sonate	7 fr.
GROVLEZ (G.) Sonate	8 fr.
d'INDY (V.) Op. 59 Sonate en ut	8 fr.
JONGEN (J.) Op. 34 2e Sonate	10 fr.
LALO (E.) Op. 12 Sonate	7 fr.
LAZZARI (S.) Op. 24 Sonate	7 fr.
PIERNÉ (G.) Op. 36 Sonate	7 fr.
ROPARTZ (Guy) Sonate en ré mineur	7 fr.
SAINT-SAENS (C.) Op. 75 1° Sonate en ré mineur	7 fr.
id. Op. 102 2° Sonate en mi bémol	6 fr.
SAMAZEUILH (G.) Sonate	8 fr.
VIERNE (L.) Sonate	8 fr.
WITKOWSKI (G.M.) Sonate	10 fr.

GRAND CHOIX DE MUSIQUE DE CHAMBRE FRANÇAISE & ÉTRANGÈRE

Œuvres de C. SAINT-SAËNS, Edouard LALO, Vincent d'INDY,
A. de CASTILLON, C.M. WIDOR, Claude DEBUSSY,
Paul DUKAS, Gabriel PIERNÉ, Emile BERNARD,
Charles LEFEBVRE, C. CHEVILLARD, GUY-ROPARTZ,
G.M. WITKOWSKI, Maurice RAVEL, ROGER-DUCASSE, etc.

CLASSIQUES FRANÇAIS

Œuvres de Rameau, Couperin, Caix d'Hervelois.

Grand abonnement à la lecture musicale française et étrangère.
Plus de ***50.000*** *morceaux et Partitions.*

Dépôt exclusif pour la France des **Editions Peters.**

*

G. Schirmer (Inc.) New York

Editeurs de Musique.

QUELQUES PUBLICATIONS IMPORTANTES

GABRIEL FAURÉ

Quintette en Ré mineur, pour piano, deux violons, alto et Violoncelle. Net fr. 12.00

THÉODORE YSAYE

Op. 9. Concerto en Mi bémol, pour piano avec accompagnement d'orchestre.
Partition, net fr. 75.00. Parties, net fr. 62.50.
Piano principal avec réduction de l'orchestre pour un second piano (en partition) net fr. 10.00

Op. 13. Fantaisie sur un thème Wallon pour grand orchestre.
Partition, net fr. 12.50. Parties, net fr. 25.00

Op. 14. Symphonie en Fa majeur. pour grand orchestre.
Partition, net fr. 30.00. Parties, net fr. 50.00

Op. 15. Le Cygne. Esquisse symphonique pour grand orchestre.
Partition, net fr. 12.50 Parties, net fr. 25.00.

SYLVIO LAZZARI

Trois chansons de Shéhérazade (Poésies de Tristan Klingsor.)
1. Demande . . . . . net fr. 1.50
2. Chanson des beaux amants . net fr. 1.90
3. Le passé . . . . . net fr. 1.50
Le recueil, net fr. 5.00

Trois Poésies d'Emile Blémont (d'après Henri Heine.)
1. Nuit en Mer . . . . . net fr. 1.90
2. Une femme . . . . . net fr. 1.90
3. Malentendu . . . . . net fr. 1.50
Le recueil, net fr. 5.00

LES ŒUVRES PUBLIÉES
DE
CHARLES M. LOEFFLER.

La Mort de Tintaciles, Poème dramatique, pour grand orchestre et viole d'amour.
Partition, net fr. 25.00 Parties, net fr, 50.00
Réduction pour piano à 4 mains, par Marcel Labey . . . . . net fr. 10.00

La Villanelle du Diable, Fantaisie Symphonique pour grand orchestre et orgue.
Partition, net fr. 25.00 Parties, net fr. 50.00
Réduction pour piano à 4 mains, par Marcel Labay . . . . . net fr. 10.00

Deux Rapsodies, pour hautbois, alto et piano (L'étang, La cornemuse,) net fr, 6.25

Un poème Païen, (d'après Virgil) pour grand orchestre avec piano, cor anglais et trois trompettes obligato.
Partition, net fr. 50.00 Parties, net fr. 75.00
Réduction pour deux pianos, (en partition) par H. Gebhard . . . . . net fr. 7.50

Quatre Mélodies, pour chant et piano. Poésies de Gustave Kahn.
1. Timbres oubliés. 2. Adieux pour jamais.
3. Les soirs d'automne. 4. Les Paöns.
Chacune, net fr. 2.50 Le recueil net fr. 10.00

Quatre poèmes pour voix, alto et piano.
1. La cloche fêlée . . . . net fr. 2.50
2. Dansons la gigue . . . . net fr. 2.50
3. Le son du cor s'afflige vers les bois . . . . . net fr, 2.50
4. Sérénade . . . . . net fr. 2,50

Dépôt à Paris : A. DURAND & FILS, 4 Place de la Madeleine. — MAX ESCHIC, 13, rue Laffitte.

Dépôt à Leipzig : FRIEDRICH HOFMEISTER.

„ Berlin : ALBERT STAHL.

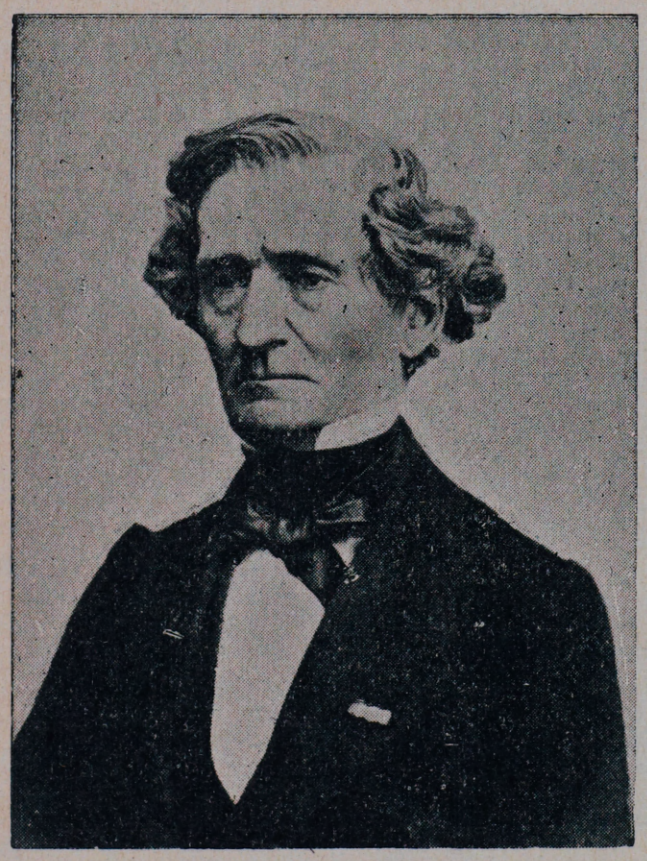
LES PIANOS
STEINWAY

Proclamés par les grands musiciens comme les meilleurs du monde entier.

E. MOULLÉ

AGENT GÉNÉRAL

1, RUE BLANCHE, PARIS.



Lettre d'HECTOR BERLIOZ

Paris, 25 Septembre 1867.

Messieurs Steinway et Fils,

J'ai entendu les magnifiques pianos qui sortent de votre fabrique. Permettez-moi de vous faire mes compliments sur leur excellence et les rares qualités qu'ils possèdent.

Leur sonorité est splendide et essentiellement noble ; en plus vous avez découvert le secret de diminuer jusqu'à un point imperceptible l'harmonie déplaisante de la septième mineure, qui jusqu'à présent se faisait entendre à la huitième et neuvième vibration des plus longues cordes, rendant ainsi les sons cacophoniques. Comme tant d'autres améliorations, celle-ci est un grand progrès dans la fabrication des pianos et un progrès pour lequel tous les artistes et amateurs doués d'un goût délicat vous devront de la reconnaissance.

Veuillez accepter, Messieurs, avec mes compliments l'assurance de mon respect.

HECTOR BERLIOZ.

ECLAIRAGE DES LOCAUX OBSCURS

SOCIÉTÉ CONTINENTALE DU

VERRE-SOLEIL

Téléphone
309.93

DALLES VERRE-SOLEIL

VERRE-SOLEIL

pour

Toitures, Marquises

DALLES ARMÉES

VERRES BLEUS SPÉCIAUX
ANTICALORIFIQUES ET LUMINEUX POUR TOITURES

Cabinet de l'ÉCHO DE PARIS



Fenêtre ouverte



Fenêtre fermée garnie de Verre Soleil

Sur demande : envoi de Catalogues et Expériences gratuites à domicile.

7, Rue Louis-le-Grand, PARIS.



TARIF

HOMMES

1 bain Turc complet . . . **5** fr. **50**

DAMES

1 bain Turc complet. . . . . **10** fr.

(En Salles Privées)

Salles d'Hydrothérapie spéciales

la douche . . . , ... **1** fr. **75**

GRANDES RÉDUCTIONS

sur abonnements

de **10, 25 & 50 Cachets**

18, Rue des Mathurins

Éditions M. Senart, B. Roudanez & Cie, Paris

Siége Social : 20, RUE DU DRAGON — Vente au détail : 9, RUE DE MÉDICIS.

MUSIQUE CLASSIQUE a 25 centimes

Édition en grand format publiée sous la Direction artistique de VINCENT D'INDY

Chasons mondaines

DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES FRANÇAIS

publiées par Henry Expert

Harmonisées par Emile Desportes

Chaque chanson en grand format **0** fr. **50**

Musique de Chambre

(ECOLES ANCIENNES)

Corelli — Couperin — Rameau — Mondonville

Du Caurroy — Masciti

Trios et Quatuors avec accompagnement.

PAUL DUPIN :

Poèmes pour Quatuor à Corde . . 4 fr. net

Pastorale, piano et violon 1.70

Recueil de mélodies . . . . . 7 fr. net

J. DEBROUX :

Les Maîtres du Violon, au XVIIe et XVIIIe siècle

25 sonates déjà parues net 2 fr.

ENVOI FRANCO DU CATALOGUE SUR DEMANDE.

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, RUE SOUFFLOT, PARIS.

Viennent de paraître — **" Collection PALLAS "**

Théâtre Choisi

DE

Eugène SCRIBE

PAR

MARCEL CHARLOT

Inspecteur général honoraire de l'Instruction Publique

Table des Matières : INTRODUCTION — L'OURS ET LE PACHA — LE DIPLOMATE — BERTRAND ET RATON OU L'ART DE CONSPIRER — LA CAMARADERIE OU LA COURTE ECHELLE — LE VERRE D'EAU OU LES EFFETS ET LES CAUSES — ADRIENNE LECOUVREUR.

Toutes ces pièces sont publiées intégralement et précédées chacune d'une notice explicative.

Un vol. in-16, imprimé sur beau papier vergé teinté, broché . . . . . 3 fr. 50
Relié mouton souple . . 5 fr. —

Les Poètes du Terroir

du XVe Siècle au XXe Siècle

TEXTES CHOISIS

Accompagnés de Notices biographiques, d'une Bibliographie et de Cartes des Anciens Pays de France

par AD. VAN BEVER

VIENT DE PARAITRE : TOME III

Languedoc et Comté de Foix — Lorraine — Lyonnais
Nivernais — Normandie.

DÉJA PARUS : Tome I. Alsace — Anjou — Auvergne — Béarn — Berry — Bourbonnais — Bourgogne — Bretagne — Champagne.

Tome II. Dauphiné — Flandre — Franche Comté — Gascogne et Guyenne — Ile de France — Limousin et Marche.

Chaque tome forme un vol. in-16, de 550 pages, imprimé sur beau papier vergé teinté, broché . . . 3 fr. 50 relié mouton souple . . . 5 fr. —

LIBRAIRIE CH. DELAGRAVE, 15, RUE SOUFFLOT, PARIS

J.-G. PROD'HOMME 4e ÉDITION

LES SYMPHONIES DE BEETHOVEN

Préface de M. ÉDOUARD COLONNE

Ouvrage couronné par l'Académie Française (Prix Ch. Blanc).

(1800-1827)

Un volume in-8 écu, avec de nombreux exemples notés et un portrait du Maître par LETRONNE (1815), broché . . . . . **5** fr.

Chaque symphonie y est étudiée jusque dans sa genèse. C'est le guide le plus précieux et le plus puissamment documenté de l'amateur des grands concerts (*Journal des Débats*).

L'HYGIÈNE DU VIOLON

de l'Alto et du Violoncelle

Conseils pratiques sur l'Acquisition, l'Entretien, le Réglage, la Conservation des Instruments à Archet

PAR

LUCIEN GREILSAMER

TABLE DES MATIÈRES

Chap. I. *Hygiène générale* : Conditions dans lesquelles un instrument doit être constamment maintenu pour conserver ses qualités. — Chap. II. *Les cordes*: Théorie de l'appareillage: tableau des diamètres pratiquement les plus favorables. — Chap. III. *Le diapason* : Différentes manières de le calculer et de le vérifier. Tableau des meilleures mesures. — Chap, IV. *Le renversemeut et ses conséquences* : Hauteur des cordes sur la touche ; leur angle sur le chevalet. Dimensions du chevalet. — Chap. V. La barre et l'âme. — Chap. VI. A propos d'un concours international de lutherie. Où est le bon juge ? — Chap. VII. Signes certains auxquels se reconnaît l'excellence d'un instrument. — Chap. VIII. *Le truquage* ; Bois chauffés, bichromatage.— Chap. IX. Précautions dont il est nécessaire de s'entourer à l'achat d'un antique. — Chap. X. Cassures et réparations. — Chap. XI. Quelques recettes utiles à l'entretien et à la conservation des instruments à archet.

Les différentes parties d'un instrument à archet. Nomenclature et définitions.

Principaux termes usités en lutherie.

Ouvrages sur la lutherie utiles à consulter.

Un vol. petit in-4°, illustré de 50 figures explicatives et de 4 planches en photogravure hors texte, broché **3** fr., relié . . . . . **4** fr.

OEUVRES EN PROSE de RICHARD WAGNER

Traduction de J.-G. PROD'HOMME et F. CAILLÉ

GESAMMELTE SCHRIFTEN

Tome Sixième

Une communication à mes amis (1851) " Musique de l'Avenir " Lettre sur la musique (1860)

(GESAMMELTE SCHRIFTEN, TOMES IV ET VII)

Sous presse : Tomes III, IV, V ***Déjà parus : Tomes I et II***

Chaque tome forme un volume in-18 broché . . . . . **3** fr. **50**



UNE MAISON D'ÉDITION MODERNE

Paris compte de grands éditeurs de musique. Il n'en connaît pas de mieux organisés que la maison *Costallat et Cie.* MM. Costallat et Cie ont été les premiers à faire pénétrer en France l'édition des grands classiques étrangers. Depuis 1895, ils furent les représentants actifs et autorisés de MM. Breitkopf et Haertel, chez qui Beethoven, Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Palestrina, Liszt, Vittoria, Schumann et tant d'autres grands musiciens ont paru en éditions complètes et soigneusement revisées. Grâce à ce dépôt, MM. Costallat ont introduit chez nous un genre d'ouvrages que les éditeurs de musique se refusaient presque tous à adopter, celui des publications et livres de musicologie. Ils ont ainsi contribué effectivement à combler l'abîme qui existait tout récemment encore entre la librairie proprement dite et l'édition musicale. Parmi ces volumes se trouve entre autres la célèbre biographie de *Bach* par le Dr Schweitzer, qui fait autorité aujourd'hui, et le manuel bibliographique de *Pazdirek*, ouvrage colossal, qui contient en ses volumes le répertoire de la musique en librairie dans le monde entier.

Si la maison Costallat est, de tous nos éditeurs, la plus solidement outillée pour le répertoire cosmopolite, elle est, d'autre part, et par ses origines une des plus françaises puisqu'elle tient en grande partie son fonds de Richault, fondé à Paris en 1805, éditeur de Berlioz et des grands romantiques. La *Damnation de Faust*, que l'Opéra vient de remettre en scène, et l'*Enfance du Christ*, qui s'y montrera peut-être un jour, donnent à ces éditeurs une glorieuse renommée.

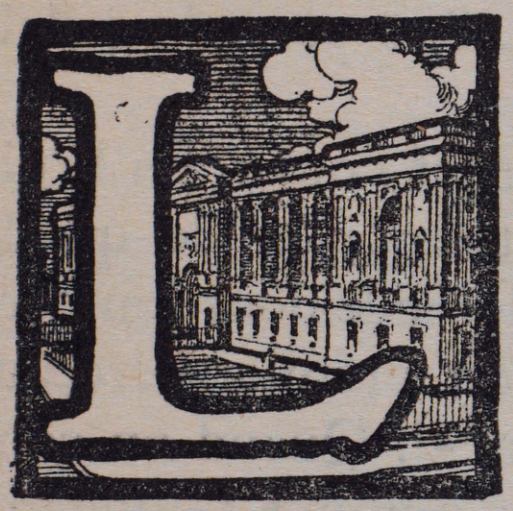
Citons encore parmi les modernes édités par la maison Costallat : A Coquard, Maurice Le Boucher, Léon Moreau, A. Mercier, qui vient d'être couronné par la ville de Paris, etc...

Enfin, non content de joindre la musique à la musicologie, le détail au gros, l'étranger au français et l'ancien au moderne, MM. Costallat et Cie ont eu l'heureuse idée d'associer à leur fonds la vente et la location d'instruments à clavier. Grâce à l'ancienne et puissante maison américaine *G. Estey*, de New-York, dont ils sont à Paris les représentants, ils offrent au public le piano, l'auto-piano, et les orgues, sans lesquels les textes publiés restent muets.

On ne saurait donc s'étonner de l'extension prise par la Maison Costallat dans ses locaux de la Chaussée d'Antin. Ces agrandissements font d'elle une *maison d'édition moderne* au sens le plus étendu de ce mot, où le lecteur et l'amateur de musique trouveront tout ce dont ils ont besoin, tout ce qui peut servir à la théorie comme à la pratique, à la lecture comme à l'exécution.

HENRI DAVENEY.
A. M.

LULLY GENTILHOMME ET SA DESCENDANCE



ULLY est à la mode. Sa figure nous devient familière et précise. L'histoire documentée nous montre peu à peu les différents aspects de ce personnage singulier, l'un des plus grands du Grand Siècle. Ici, c'est Lully créateur de l'Opéra,[1] ou Lully homme d'affaires,[2] ou bien encore Lully chef d'orchestre,[3] Lully jeune homme,[4] et même Lully tout court, c'est-à-dire en silhouette.[5] Le moment n'est-il pas venu de songer à Lully gentilhomme, prenant place, de fait et de droit, dans l'armorial général, et laissant une postérité que représentent encore de nos jours les plus beaux noms de France ?

Quelque opinion qu'on ait de l'importance des parchemins, on ne peut nier cependant que l'idée de noblesse s'accorde assez bien avec l'art sublimé de *Cadmus* ou d'*Armide*, et surtout avec l'allure générale du Florentin. Cette vie perpétuellement glorieuse, cette œuvre qui finit en apothéose, qui éblouit l'Europe durant un demi-siècle, cette prodigieuse fortune, cette faveur insigne de la cour et de la ville !... N'est-ce point là des titres suffisants pour illustrer un homme et sa race ? Lully le crut, et ses contemporains avec lui. Il vécut en grand seigneur et mit tout en

[1] Nuitter et Thoinan. *Les Origines de l'Opéra Français* (Paris, 1886).
[2] Radet. *Lully homme d'affaires* (Paris, 1891).
[3] Pougin. *L'orchestre de Lully* (Ménestrel, 1896).
[4] Prunières et La Laurencie. *La jeunesse de Lully* (S. I. M. Mars-avril, 1909).
[5] Prunières. *Lully* (Collection Laurens, 1910) et La Laurencie. *Lully* (Collection Alcan, 1911).

œuvre pour assurer à ses enfants de brillantes alliances. Deux siècles ont passé depuis lors ; les généalogies se sont allongées ; et à peine quelques curieux, habitués du " Cabinet de Titres, " savent-ils aujourd'hui que les descendants du surintendant de la musique de la chambre du Roy, se nomment La Rochefoucauld d'Estissac, Greffulhe, des Cars, Vogué, Caraman ou Kergorlay !... Il convient donc de relier cette glorieuse filiation et d'en connaître le point de départ, c'est-à-dire Lully lui-même. La musique sait trouver son compte à des recherches de cette nature.

* * *

Et, tout d'abord, de quelle *naissance* était le jeune Baptiste ? L'Italie n'a guère mis d'empressement à nous le révéler. Il a fallu toute l'insistance de deux érudits français, M.M. de La Laurencie et Prunières, pour nous apprendre que le maestro avait vu le jour à Florence le samedi 29 novembre 1632, à 9 heures et demie du matin. Son père s'appelait Lorenzo, sa mère Catharina del Sera. Voilà tout.

Trente ans plus tard, à Paris, les malveillants feront courir un bruit désobligeant. " Chacun sait, écriront-ils, de quelle trempe et de quelle farine est Jean Baptiste. Le moulin des environs de Florence dont son père était meunier, et le bluteau de ce moulin qui a été son premier berceau, marquent encore aujourd'hui la bassesse de son origine ". Quand on connait le personnage, qui mit la main à ces factums, le nommé Guichard, on est fixé. Le moulin est une diffamation. Mais faut-il accorder plus de crédit au gazettier Renaudot, qui, en 1661, nous annonce la nomination du Sieur J. B. Lully, Gentilhomme florentin ? [1] Et faut-il écouter Lully lui-même lorsqu'il se donne dans son contrat de mariage[2] pour " *Baptiste de Lully, escuyer fils de Lorenzo de Lully, gentilhomme florentin* ? " Soyons prudent. L'acte le plus important pour l'état-civil du Florentin, ses *Lettres de Naturalité*, accordées par le Roi, avec des considérations flatteuses pour le musicien, ne tiennent pas compte du gentilhomme ; mais elles conservent la particule, ce qui est un indice. Enfin les enquêtes menées au moment où Lully briguait la charge de conseiller secrétaire du roi, en 1681, et la lettre de soumission qu'il dut écrire de sa main à cette occasion, ne soufflent mot de titre quelconque. Seules des recherches entreprises sur les Lulli de Florence pourraient un jour éclairer notre

[1] Gazette du 19 mai 1661, page 480.
[2] Minutes de M. Ader, notaire à Paris

conviction. Jusqu'à présent on peut dire que Lully n'a pas trouvé de couronne dans son berceau.

Lully arrive à Paris au printemps de 1643. On sait dans quelles conditions. Le prince Charles de Lorraine, qui avait eu maille à partir avec Richelieu, vivait retiré à Florence. Son fils, le chevalier de Guise, voyageur intrépide, tantôt à Malte, et tantôt à Gravelines, avait été chargé par Mlle de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans, de ramener aux Tuileries un jeune Italien. La princesse voulait se perfectionner dans la pratique d'une langue, dont l'usage était alors obligé. Le chevalier, revenant d'Orient cette année là, remplit sa mission en passant à Florence. Il ramène un jeune enfant de douze ans, propre à contenter la Grande Mademoiselle.

Ce choix, remarquons le bien, a son importance. Il laisse supposer que le jeune Italien offrait quelques garanties, tout au moins familiales. Présenter à Mlle un drôle inconnu, un galopin de fortune, n'eut pas été galant. Si le chevalier de Guise a songé à Florence, c'est pour cette raison que la langue y est plus pure que partout ailleurs. C'est aussi parce que son père et le Grand Duc de Toscane peuvent lui fournir d'utiles indications. Baptiste, en arrivant en France, à douze ans, jouait déjà de la guitare, nous le savons positivement, et, bien probablement, il avait quelques notions du bel air et du langage des cours. Ce n'était donc pas le premier venu, sentant son moulin. Et d'ailleurs, ce petit bonhomme, qui se met en route pour aller converser avec la cousine du Roi de France, quelle décision, quelle maturité et quel aplomb ! Il ne pouvait qu'appartenir à une bonne famille, déjà sélectionnée par l'effort des temps et des hommes.

Donc voici Lully parmi nous. Et ici, se place aussitôt une légende grotesque mais séduisante, qui a été plus vivace que la musique même du grand homme, et contre laquelle on ne saurait trop énergiquement protester. Chacun connaît l'histoire de Lully marmiton, râclant du violon parmi les casseroles. Elle date du XVIIe siècle et nous retrouvons la main de l'infâme Guichard à l'origine de ces racontars. C'est lui qui a écrit, le premier sans doute :

" Peut-on dissimuler que le hasard jeta Lully dans le commun de Mademoiselle parmi ses galopins. Les comptes de la maison de cette princesse ne font-ils pas foy qu'il fut peu de temps après valet des valets de sa garde-robe, puis petit violon, puis plus grand violon ? " [1]

[1] *B. N.* Thoisy 382 folio 376.

Un littérature enfantine s'est emparée de cette bouffonnerie, l'image et la statuaire en ont popularisé la physionomie. Et pourtant rien n'est plus faux, n'en déplaise aux faiseurs d'anecdotes et aux vulgarisateurs à bon marché.

La vérité sur tout ceci se trouve d'abord rétablie par les comptes de Mademoiselle de Montpensier [1] qui nous montrent, en 1652, notre héros parmi les "*Trois garçons de la chambre*", aux appointements de 150 livres par an. Qu'étaient-ce donc que ces garçons ? Il faut toute la malveillance d'un pourvoyeur de factum, pour assimiler ces enfants à des laquais subalternes, ou plus encore à des marmitons. La *chambre*, dans une maison princière de l'ancien régime, n'éveille aucunement l'idée de besognes ménagères et de service manuel, que nous serions tentés d'y attacher aujourd'hui. Ces officiers sont des *fonctionnaires* et non des *domestiques*, au sens actuel du mot. Ronsard fut valet de chambre du Roi et aussi Laborde le fermier général, et mille autres, grands hommes, artistes, millionnaires, qui eurent de ces charges profit ou honneur, parfois l'un et l'autre. Notre conception moderne des " gens de maison " est toute différente de celle du XVIIe siècle, et nous avons toujours peine à nous représenter l'État d'un prince, avec la multiplicité des fonctions que la nécessité, la faveur, le caprice, la générosité, le mécènisme, groupe autour de lui. Mais ici la situation est simple. Un enfant étranger arrive ; son mérite, sa fonction, est de parler italien. Où le placerait-on, sinon dans la chambre du prince, avec les garçonnets, les pages qui s'y trouvent déjà. Il y a loin de là au *commun*, il y a toute la distance des sous-sols au premier étage. Nous dirions aujourd'hui : Lully est attaché à la maison civile de la duchesse de Montpensier. Ses gratifications sont infimes, mais il est près du soleil, il est *attaché*. N'est ce pas ainsi que les choses se passeraient en 1911..... dans quelque ministère ?

Tout ceci n'empêche pas Lully de s'être égaré du côté des cuisines, d'y avoir joué du violon et attiré l'attention du comte de Nogent, qui en fit son rapport à Mademoiselle, comme le veut une vieille anecdote de Lecerf de la Viéville. Où est le marmiton là-dedans ? N'est-il pas vraisemblable d'accorder à la Grande Mademoiselle, par ce temps de Fronde, d'autres soucis que celui de la grammaire italienne ? Le jeune Lully, livré à lui-même et à ses goûts complexes, pouvait bien ouvrir la porte de l'office, eût-il été cent fois gentilhomme ! On se représente aisément

[1] *Arch. Nat.* Z^1a^ 523.

cet adolescent éveillé, passionné de musique, promenant çà et là, et un peu au hasard ses instincts désœuvrés, tout près de tourner mal et de devenir un joli monsieur, comme il y en eut dans tous les temps et dans toutes les classes. Mais la musique le sauve. On l'entend ; on s'étonne ; on lui donne des maîtres. Il est lancé. Il doit avoir dix-sept ans à cette époque, (lui-même nous le racontera plus tard [1]) ce qui nous met en 1647. La fortune s'ouvre devant lui. Le jeune attaché incolore s'est rendu indispensable aux plaisirs de la princesse, il a su conquérir sa place. Tout cela n'est-il pas infiniment plus raisonnable et plus conforme à ce que nous savons des faits et des personnages, que le roman du gâte-sauce mélomane à l'usage des livres de distribution de prix ?

Quelques années se passent. Les temps sont changés. L'astre de Louis XIV se lève. Lully quitte Mademoiselle pour le Roi. Rien de plus naturel. Lully est ardent et ambitieux, il est courtisan, il passe du côté du manche. Mais, ici encore, on a voulu le rabaisser, comme ces héros de mélodrame dont la fortune apparaît d'autant plus mirifique que leur origine est plus humiliée. Lully aurait été congédié pour certain couplet satirique, dont la princesse se serait offensée. On a même été jusqu'à parler d'indélicatesse. La simple réalité est tout autre. Nous la trouvons sans peine dans les Mémoires de Mademoiselle elle-même, où il est écrit [2]:

" Après avoir été quelques années à moi, je fus exilée ; il ne voulut pas me suivre à la campagne ; il me demanda son congé ; je le lui donnai, et depuis il a fait fortune, car c'est un grand baladin. "

Rien à ajouter à ce petit tableau, sinon le commentaire des événements. En 1652, après l'équipée d'Orléans, la belle Frondeuse voit son étoile pâlir. Le roi entre à Paris ; elle s'enfuit ; elle erre avec ses gens à Bois-le-Vicomte, puis à St. Fargeau, bâtisse délabrée, humide, inhospitalière, et surtout demeure d'un être en disgrâce. Lully qui vient de suivre son sort pendant neuf ans, Lully qui a vingt ans, des relations étendues, un talent naissant, ne saurait aucunement se retirer du monde, et aller à la campagne contempler l'herbe haute qui pousse dans la cour d'un château maussade. Il demande et obtient sa liberté, et sa protectrice le regrette. " C'était un grand baladin, " s'écrie-t-elle dans son langage désuet. Le mot est amer ; on y sent un peu d'envie à l'égard d'une cour jeune et rivale. Rien pourtant ne laisse supposer que

[1] Voir Du Trallage, *Arsenal.* Ms. 6, 541.
[2] Edition Cheruel, III, p. 348.

Lully ait manqué aux convenances. Et d'ailleurs combien c'est peu connaître la duchesse de Montpensier, son entourage baroque et frondeur, que de supposer Lully chassé pour quelque gaillardise. C'est le contraire qu'il faudrait plutôt admettre. Tant que règne la joie dans ce petit cercle agité, Lully en prend sa part et anime tout le monde par des farces énormes, qui font rire aux larmes la moins bégueule des princesses. Le temps se gâte, Lully se retire. Ce n'est pas pour avoir ri que le baladin obtient son congé, mais parce qu'on ne peut plus rire avec lui, parce que c'est fini de rire. Cette séparation toute simple, dans les termes où la princesse l'évoque, est tout autrement humaine et poignante que l'anecdote du couplet polisson, qui salit Lully et trompe l'histoire.

* * *

Pourrons nous nous flatter d'avoir, aux yeux des gens du monde, réhabilité ce bon jeune homme, qui s'appelle encore Baptiste, mais qui n'a rien du personnage peu ragoûtant que la légende s'est plu à composer ? Qui dira que Lully n'a pas reçu auprès de Madamoiselle l'éducation un peu lâche d'un jeune homme distingué, voire d'un homme de qualité ? A ce moment, un des plus inquiétants de notre histoire, Lully a vu de près la conduite, et l'inconduite aussi, d'une grande maison princière. L'assurance au milieu des alarmes, l'intrépidité dans les catastrophes, l'audace que rien ne trouble, et l'aisance d'une âme bien née en toute occurence, voilà les vertus qu'il eut sous les yeux aux Tuileries. Il y vit aussi l'exemple de l'intrigue perpétuelle, du débraillé caché sous les belles manières, le triomphe de la brutalité, et les défauts d'une société où les grands sentiments furent le jouet d'une cause médiocre.

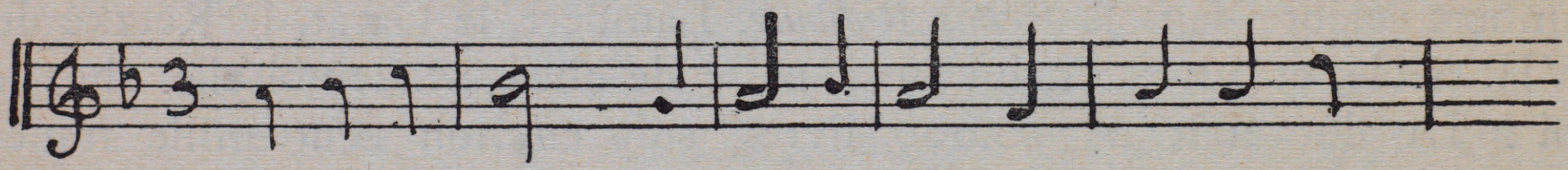
De tout cela, il lui reste, dans sa personne, dans ses mœurs, dans son art, un je ne sais quoi de disparate, mais de nullement banal, et dont le haut relief le distinguera toujours du bonhomme Lafontaine, ou du bourgeois Despréaux.

Avant tout Lully est courtisan. Non pas courtisan transi comme Racine, mais courtisan à son aise en toute compagnie. C'est le hardi conteur, le joyeux boute-entrain, dont la fortune à Versailles va faire scandale, et dont l'esprit tranchant ne craint personne. Sa taille même qui est ingrate[1], et ses traits massifs en imposent. Est-ce à la suite des équipées

[1] Signalons, à ce propos une erreur de Radet. Le tableau de Joseph Christophe du Chateau de Versailles, qui eprésente Lully dirigeant ses musiciens lors du baptême du Dauphin en 1668, ne peut compter comme portrait

de sa princesse qu'il acquit ce sens aigu du comique des situations et des hommes qui le rend précieux partout où l'on s'amuse ! Et d'où lui vient ce ton qui lui fait s'écrier, au milieu d'une représentation où le roi s'impatiente : " *le roi est le maître, il peut attendre tant qu'il lui plaira!* " Pourtant Lully est souple. Il sait bondir sur un clavecin qu'il brise, pour amuser la galerie ; il fraternise avec Vendôme, se débauche avec Fiesque et le chevalier de Lorraine, danse avec les princes. Et c'est dans cette familiarité qu'il donne toute sa mesure. Sa vie est une naturelle et perpétuelle mascarade dont l'opéra est la dernière surprise. Lully se divertit avec son temps, avec ses pairs. Il est impossible de voir en lui un gagiste que l'on congédie.

Et notez que Lully est galant. Son goût dédaigne l'antiquité pour les féeries de Benserade et Quinault. Ne voit-on pas que c'est l'air de la cour, qui le conduit insensiblement des postures du Ballet aux machines de l'Opéra. Sa sensibilité ne dépassera jamais celle de la galanterie mondaine, et de son vivant même, on lui reprochera certaine fadeur dans ses œuvres. Que ne lui reproche-t-on pas aussi dans ses mœurs ? Cent couplets courent sur lui, où Vendôme rime avec Sodôme. A peine peut-on les citer :



C'est ce qu'on pourrait appeler le défaut de la cuirasse ! Faiblesse

authentique du maître. Car Christophe était né en 1664, et cette toile, qui est un carton pour une tapisserie, fut composée sous Louis XV, pour faire suite aux Gobelins de l'Histoire du Roi. Je dois à M. de Nolhac, l'éminent conservateur du Musée de Versailles, cette petite rectification, dont je lui sais sincèrement gré.

[1] AIRS MSS. in-f° I. p. 168. (*Collection de A. Rouart.*)

sans doute, et répréhensible, mais faiblesse qui le rapproche de " *Monsieur, frère du roi* ", et de toute une partie de la jeune cour.

Lully, avec ses mérites et ses tares a pris place dans son véritable milieu. Aussi ne nous étonnerons nous pas de le voir entouré des plus illustres personnages, lors de la signature du contrat de son mariage, à Fontainebleau, en 1662. Le Roi, la Reine Mère, la Reine Marie-Thérèse, signent les premiers. Puis Messire de Rochechouart duc de Mortemart " premier gentilhomme de la chambre " supérieur hiérarchique du surintendant de la musique, puis J. B. Colbert " conseiller ordinaire du Roy en tous ses conseils, du Conseil Royal", qui fait ici figure de ministre d'État. Puis Pierre de Niert, " premier valet de chambre de S. M. ", le patron et protecteur des musiciens " *à qui la France doit ce qu'elle a de fin et de touchant dans la belle manière de chanter*[1] ". Puis encore Hesselin " surintendant des Menus Plaisirs du Roi ", c'est à dire, maître de ce domaine enchanté, où la musique se sait indispensable, Hesselin le prodigue, qui éblouit la reine Christine en 1656, et qui meurt d'indigestion en 1662.

Lully épousait la fille de Michel Lambert.

Quoi Lambert ?... Oui Lambert !
C'est tout dire en un mot, et vous le connaissez ? [2]

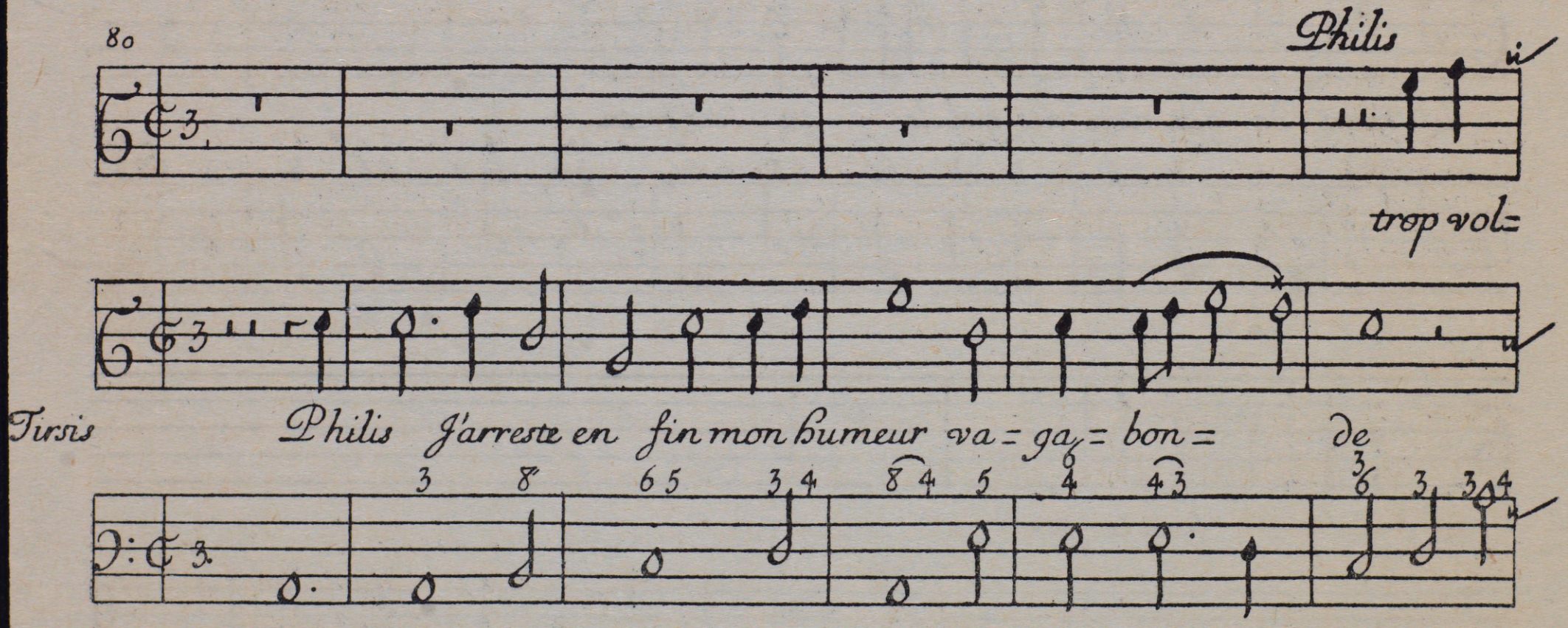
Lambert célébré dans le *Repas Ridicule*, Lambert, le Garat, le Retzké du XVIIe siècle, et qui était, lui aussi, passé de chez Mademoiselle chez le Roi ! La dot était de 20,000 livres, soit environ cent mille francs d'aujourd'hui. La jeune Madeleine avait vingt ans, dix ans de moins que son époux. Son père, " maître de la musique de la Chambre " (dont Lully était surintendant et compositeur), était venu à Paris du fond du Poitou, petit page de Gaston d'Orléans. Richelieu avait largement exploité son talent de chanteur. Ami du plaisir, insouciant, Lambert donne assez bien l'idée de quelque ténor mondain, qu'on invite partout, qu'on s'arrache, et qu'on laisse mourir de faim. " *Un jour il se trouva si gueux*, dit Tallemant *qu'il en eut honte*." Il se résolut à passer pour professionnel, il fit fortune. Tallemant, qui a tracé sa silhouette, nous donne sur lui une précieuse indication généalogique.

" Lambert écrit-il, fit connaissance de la fille du Bel-Air [3] qui avait une voix fort belle et qui était assez jolie. Il se mit à lui montrer, et en lui montrant en devint

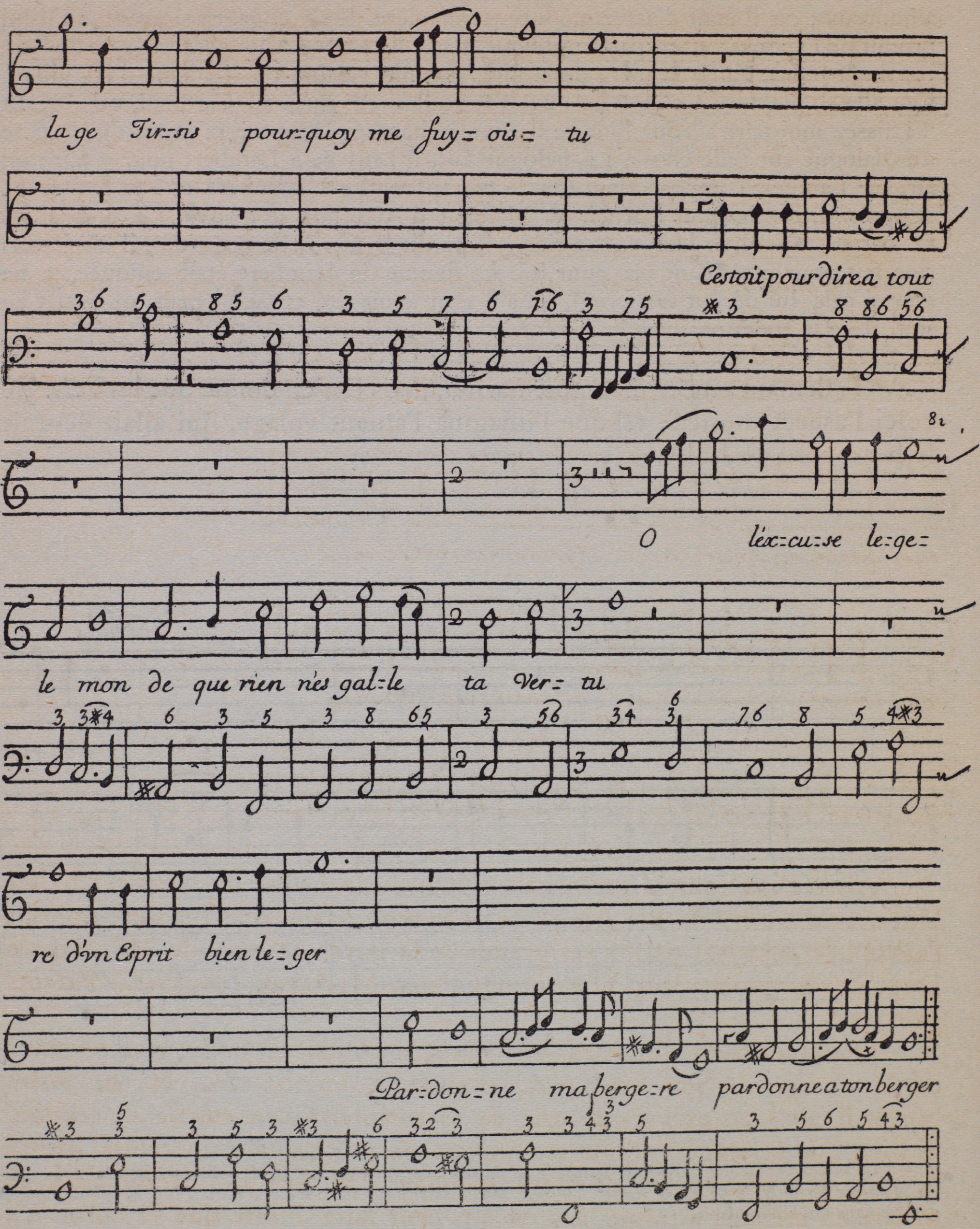
[1] LAMBERT, Préface de son livre d'*Airs*, 1666.
[2] BOILEAU, *Satire III*.
[3] Cabaret près du Luxembourg.

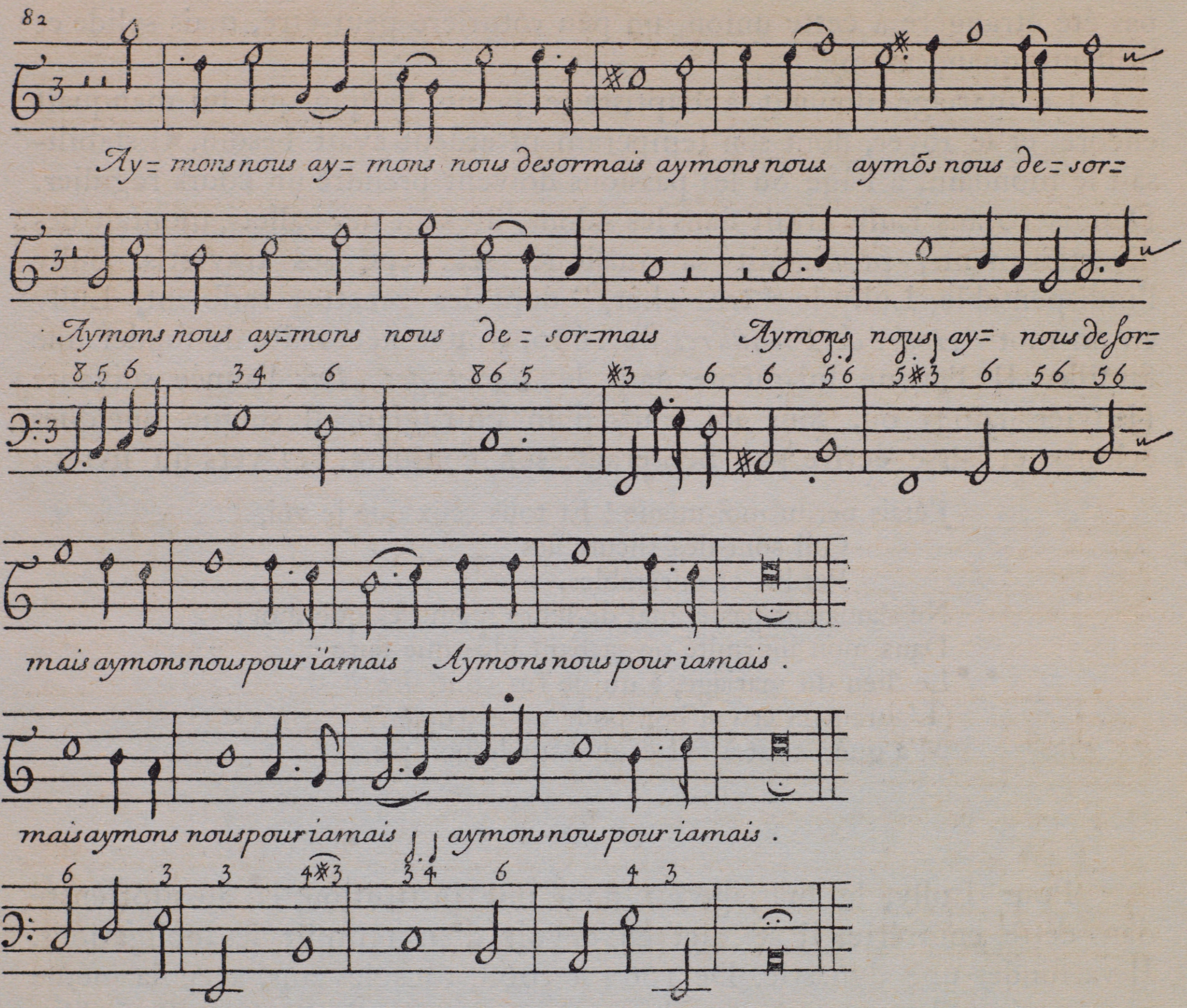
amoureux ; car il était d'assez amoureuse manière. Il s'y engagea si avant qu'il lui promit de l'épouser et en parla publiquement ; ils furent même accordés, mais il ne concluait point. Enfin la mère de la fille, comme voisine de Madame d'Aiguillon, s'en alla se plaindre à elle. Madame d'Aiguillon en parla au Cardinal, qui lui dit " Laissez moi faire ! " Sur l'heure il envoie chercher Desmarestz et lui dit de faire un dialogue sur telle chose. Le dialogue fait, il l'envoie à Lambert pour y faire un air, car Lambert compose bien. On le fait apprendre à Lambert et à sa maîtresse, et après on les fit venir à Ruel, où Madame d'Aiguillon se trouva. Le cardinal les fit marier, mais il ne leur donna rien ; il perdit là une belle occasion ; il n'a jamais rien fait pour eux. Tant pis pour lui. La femme de Lambert était enjouée, je ne scay si cela lui déplut (au mari), ou s'il crut avoir été attrapé ; mais, quoiqu'il en soit, il ne la traita pas bien."

Tallemant cite ce dialogue marital, mais il n'en donne que les vers. En voici l'aspect musical, tel que l'imagina l'amant volage, qui allait devenir le beau père de Lully.[1]



[1] La bibliographie des œuvres de Lambert est encore fort obscure. Je cite ce dialogue d'après : " *Les Airs de Monsieur Lambert, gravés par Richer, corrigés de plusieurs fautes de gravure.* Paris 1669 in-8° obl. qui se trouve dans ma bibliothèque.


la ge Tir=sis pour=quoy me fuy= ois= tu
Cestoitpourdirea tout
O léx=cu:se le:ge=
le mon de que rien n'es gal:le ta Ver= tu
re d'vn Esprit bien le=ger
Par:don=ne ma berge:re pardonneatonberger



Ainsi s'explique la présence au contrat de Lully, de " sieur Michel Dupuy, cabaretier du Bel-Air et de sa femme Madeleine Briolle" qui ont l'air plutôt dépaysés parmi ces grands de la terre. Et aussi de Mlle Hilaire Dupuy, chanteuse, leur fille, et des deux Morineau, cousines. Parents pauvres !

Quelques mois plus tard, un brevet accordait à Lully la survivance de la charge de son beau-père, évaluée à 10.000 frs. et un autre brevet fixait à 20,000 frs. le prix de sa surintendance en cas de cession. Si bien que le jeune homme se trouvait en possession d'un capital assuré de près de 250,000 frs. de notre monnaie. Un fort joli denier pour se mettre en ménage à trente ans, et qui peut faire croire que la raison n'a

pas été étrangère à cette union, un peu roturière peut-être, mais solide et brillante quand même.

Le mariage donnait à Baptiste le point d'appui qui lui manquait encore, et le foyer, dont son tempérament ardent avait besoin. Il stabilisait le mondain, à l'âge où les passions doivent prendre un cours régulier. Depuis 10 ans Lully errait dans les salons, dressait des ballets, montait des divertissements, prodiguait sa musique, ses vers, ses travestis. Lully l'indispensable, Lully le " très cher, " dont les gazettes raffolent, Lully en un mot *l'André de Fouquières* de 1660, trouve nécessaire de fonder une famille. Il l'avoue lui-même dans le *Ballet des Arts* l'année suivante (janvier 1663) où, sous les traits d'un chirugien, il soigne quelques éclopés, et laisse écrire par Benserade, son compère, ces vers du livret :

J'étais perdu moi-même ! Et tous ceux que je voi,
Qui sont des Incurables
Perdus et misérables,
Ne s'aidaient pas si mal de leurs membres que moi !
Dans mon infirmité ne sachant plus que faire
Le dieu du mariage, à qui je fus contraire,
(L'aurait-on cru si bon pour un estropié ?)
M'a guéri tout à fait et mis sur le bon pié.

* * *

Pour Lully, le mariage est donc une institution, et aussitôt entré dans cette confrérie, il se met en devoir d'en remplir les obligations. Il va fonder une dynastie. De 1663 à 1668, tous les ans, avec la même régularité qu'il écrit un ballet, il accroit sa famille d'un enfant. Trois fils ; Louis, Jean-Baptiste et Jean-Louis, et trois filles : Catherine, Gabrielle et Louise. Et Lully s'arrête, estimant avoir payé son tribut à l'humanité. Mais, ici encore, il tient aux grandeurs. Il préfère différer de treize ans le baptême de son aîné, plutôt que de ne pas réunir autour de l'enfant l'appareil d'une cérémonie éblouissante. Le jeune *Louis de Lully*, ondoyé en 1664, sera donc introduit dans le catholicisme par " monseigneur l'Eminentissime Emmanuel Théodore de la Tour d'Auvergne, cardinal de Bouillon, Grand Aumônier de France," dans la chapelle de la cour de l'Ovale du Château royal de Fontainebleau le 9 septembre 1677. Son parrain n'est autre que le Roi, sa marraine la Reine.

C'est le moment de la gloire de Lully. L'opéra triomphe. Versailles

rayonne. Et personne plus que notre grand homme ne contribue à l'éclat du règne. On ne dira jamais assez combien l'auteur de *Cadmus* est indispensable à l'apothéose de Louis. Le rève du monarque, dont Lebrun, Mansart ou Le Nôtre s'efforcent de réaliser l'ambitieuse image, où donc s'est-il formé, sinon devant les féeries des ballets et des grands divertissements ? Versailles est un décor d'opéra, et le sens du théâtre, qui préside à l'ordonnance de sa perspective, est inspiré directement par le souvenir de ces machines,

Que Lully réchauffa des sons de sa musique.

Lully est un acteur de plus, un acteur de génie, dans cette troupe incomparable, dont le Roi est le protagoniste. Il y représente le *décorum* sonore, et sa musique dépasse à peine l'ampleur du geste noble. Elle s'efforce d'associer les oreilles à la volupté de l'ensemble ; elle règle et anime l'action générale. L'œuvre de Lully, telle un carnaval somptueux qui s'achemine vers l'Olympe, accompagne son siècle et se laisse entraîner par lui. Ce n'est pas d'elle qu'on pourrait dire, comme de certaine cantate de Bach, qu'elle est *de tous les temps*. Elle appartient à un monde très déterminé, monde du plaisir où chacun s'efforce de bouffonner et de parader à son aise, devant un public de plus en plus nombreux, et qui sera bientôt l'Europe entière. Prétexte, cadre, atmosphère, l'opéra n'est guère autre chose !

Qu'elle est singulière, cette Madame de Maintenon, qui s'étonne, dans son âme moderniste, de voir le roi danser ses propres actions et célébrer d'une voix émue ses propres louanges ! Ne voit-elle pas que le prestige de la musique de Lully est dans cette fusion du fictif et du réel, et qu'entre grands seigneurs il n'y a pas de distinction. Louis le Grand, soit qu'il chante ou qu'il édifie, qu'il danse, qu'il parle ou qu'il mange, est toujours en représentation. Le premier rôle de tout ce qui se passe devant lui et autour de lui, c'est lui qui le joue. Et personne ne s'est mieux entendu à soutenir, durant soixante dix ans, l'intérêt d'une vedette. De même Lully, gentilhomme comme son maître. Tout ce qu'il imagine se projette dans le plan de la vie réelle. Il y mêle sa personne, son jeu, son improvisation. Il s'y fait valoir lui-même, et les princes, les courtisans, les amis, au milieu desquels il évolue. Aussi sa musique, musique de société, d'action directe et de complicité mondaine est-elle prodigieusement active pendant qu'il vit, et lamentablement dépaysée, après sa mort.

Lui disparu, la personnalité de son œuvre s'efface. Ses partitions résonnent dans le vide, et ne trouvent qu'un faible écho dans notre imagination historique. Elles font pâle figure à la devanture de notre musicologie, semblables à ces habits brodés et dorés qui pendent aux vitrines des antiquaires, évoquant une splendeur défunte.

Lui disparu, l'opéra tombe au rang des objets d'imitation, et ne se soutient que par tradition, intérêts ou combinaisons. Campra se tourne du côté du pittoresque, Rameau vers l'intérêt symphonique, Gluck en appelle au drame, Spontini et Meyerbeer à l'histoire. Mais ce n'est plus Lully. Ce sont des professionnels, qui offrent les mérites de leur spécialité. Ils écrivent des opéras pour un directeur. Lully dansait les siens à la cour du Grand Roi, et les donnait en spectacle aux Parisiens. Il y a une nuance.

* * *

En 1681 se place l'événement capital de la vie de Lully gentilhomme. Après de nécessaires formalités, le surintendant se fait agréer parmi les " *Conseillers Secrétaires du Roy, Maison et Couronne de France et de ses Finances.* " La charge qu'il acquérait pour le prix de 63,000 livres, était celle de Joseph Clausel décédé. Lully était escuyer, il était noble.

Les écrits de cet homme éminent, les services rendus par lui à la cour et à la France, l'allure et l'éclat de sa vie, rendaient cette distinction parfaitement naturelle, et seuls ses ennemis (il en avait beaucoup) pouvaient trouver à redire à cette élévation. Le Mercure de France est donc dans la note juste et officielle, lorsqu'il s'empresse d'écrire : " Quand on possède un bel art dans le suprême degré, qu'on ajoute à la nature, et qu'on la perfectionne, il n'est point de dignité où l'on ne puisse se voir élevé. "

Pourtant l'histoire n'a pas manqué d'ajouter ici sa petite mise en scène habituelle. Les Lecerf et les Fétis s'y sont prêtés de bonne grâce. Voici l'anecdote.

Au retour du roi du voyage d'Alsace, en l'automne de 1681, les fêtes reprirent à Saint Germain. Il s'agissait de produire Monseigneur et Mademoiselle de Nantes dans *Pourceaugnac* et dans le *Bourgeois Gentilhomme*. Lully, bien qu'âgé de cinquante ans, fit une rentrée sensationnelle ; il fut admirable, prestigieux, exquis. Puis, au moment où le roi le félicite, prenant un air penaud : " J'ai pourtant dit-il, un regret d'y avoir été obligé pour le service de Votre Majesté. J'avais dessein d'être

secrétaire du roi. Mais vos secrétaires ne voudront plus me recevoir." — Et le roi de répondre aussitôt : " Ils ne voudront plus vous recevoir ! Ce sera bien de l'honneur pour eux. Allez et voyez Monsieur le Chancelier. "

La grande nouvelle se répand. On s'indigne, on cabale. " Comment, ce farceur, encore tout étouffé des gambades qu'il vient de faire sur le théâtre, demande à entrer au sceau ? " Colbert [1] gronde, et Lully lui tient tête : " Si le roi vous ordonnait de danser devant lui, tout ministre que vous êtes, le refuseriez vous ? " Louvois s'emporte contre l'*homme qui a fait rire le roi*, et s'attire cette vive réponse : " Tudieu Monsieur vous en feriez bien autant si vous le pouviez ! " Les choses vont se gâter. Et pourtant tout s'apaise. Le roi a dit sa volonté, Lully est nommé et l'incident se termine à l'opéra où l'auteur du *Triomphe de l'amour* donne à ses nouveaux confrères un plat de sa façon, dont ils demeurent parfaitement enchantés.....

Que tout cela est simpliste et enfantin ! A qui fera-t-on croire que Lully, au faîte de sa carrière, Lully qui depuis quarante ans vit dans la familiarité des princes et des potentats, ait besoin d'entrer en conflit avec Louvois pour acquérir une simple charge de secrétaire ? Ces petits bouts de dialogue — peut-être authentiques — paraissent tout simplement échappés de la conversation de gens qui plaisantent, sur un ton d'égalité. Leur ironie est tout à fait dans la manière du Florentin goguenard. On se représente d'ici le rusé compère, après s'être assuré de l'assentiment du roi à la faveur d'une gasconade, s'amusant de sa propre candidature, et désarmant ainsi par avance les rieurs. L'impertinence devient alors de la fanfaronnade et de la politique, et l'on comprend l'anecdote qui nous montre Louvois, encore amusé de tout ce bruit, saluant Lully à Versailles d'un " Bonjour, mon confrère " qui n'a rien de féroce. Ce sont là propos badins, entre gens de qualité, et qui sont devenus des gros mots dans l'histoire.

Une preuve que tout s'est passé sans encombre, c'est que les trois commissaires nommés pour enquêter à cette occasion, dans les formes prescrites, sont amis du surintendant. Les trois rapports indiquent à la vérité l'intervention personnelle du chancelier, dans la séance où la candidature Lully a été mise à l'ordre du jour. Mais nous ne voyons pas que cette intervention ait eu un caractère comminatoire. Il était naturel que le garde des

[1] Bigarures Calotines. P. 1730. p. 32.

sceaux opinât le premier. D'autant qu'il s'agissait d'un personnage considérable, et qui plus est, d'un ami. Car Lully entretenait des relations très suivies avec ce monde de la robe. Deux ans plus tard sa propre fille Catherine, épousera le fils de Pierre de Francine, conseiller et maître d'Hôtel du roi, devenant ainsi la propre cousine du chancelier et du ministre tout puissant, Le Tellier et Louvois, de M. de Bailleul, président à mortier au Parlement, et nièce de Francine de Grandmaison, chevalier, maréchal de bataille de la milice de Paris, lieutenant de robe courte et prévôt de l'Isle de France, intendant général des eaux et fontaines, et d'une quantité d'autres magistrats, de la première considération. De telles alliances ne sont pas l'œuvre du hasard, mais la conséquence d'une vie de cour longue et patiente, et d'une camaraderie lointaine. Elles démentent tout à fait l'anecdote de Baptiste rabroué par les chancelleries, et obligé d'employer la force pour s'y faire admettre.

La charge de conseiller secrétaire du roy donnait droit au titre d'escuyer, et conférait la noblesse héréditaire. Lully prit des armes ; son blason fut :

" D'azur, à une épée d'argent, la garde et poignée d'or, posée en pal, la pointe en bas, autour de laquelle est tortillé un serpent de sinople, langué de gueules, la tête en bas ; et une bande d'or, chargée en son extrémité de deux roses de gueules brochées sur le tout. "

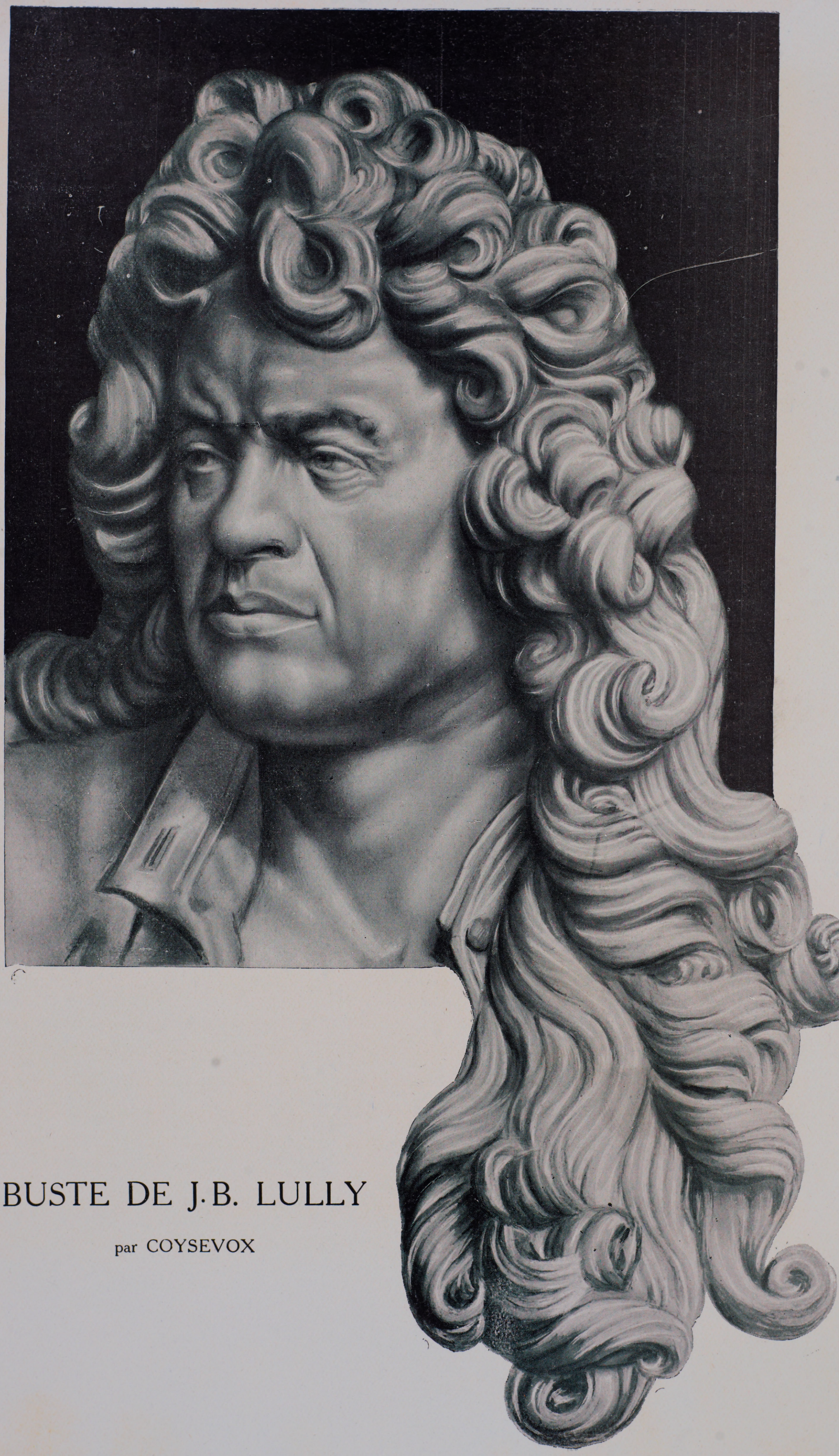
Si nous devons nous croire certains documents, et en particulier les enquêtes menées en 1681.

" la bienveillance du roi avait été jusqu'à vouloir annoblir Lully et sa postérité, par des Lettres particulières, mais celui-ci, persuadé que la charge de secrétaire du roi l'honorerait bien davantage, et qu'elle a toutes les prérogatives de la noblesse bien plus éminemment, et avec plus de solidité que des Lettres particulières qui sont sujettes à révocation, aurait très humblement suplié S. M. et avec beaucoup d'insistance de lui accorder son agrément pour s'en faire pourvoir... " [1]

Ainsi Louis XIV aurait volontiers donné à Lully des lettres de noblesse ; celui-ci préféra atteindre son but par un chemin plus long et plus sûr. Est-ce bien vrai ? On l'ignore, mais on voit le roi — auquel on accordera bien quelque compétence en ces matières — reconnaître la nécessité de faire entrer M. de Lully, dans l'armorial général de France. N'oublions pas cet indication.

Lully a peut-être même visé plus haut encore. L'année suivante en

[1] Arch. Nat. V² 35.



BUSTE DE J.B. LULLY

par COYSEVOX

1682, il aurait mis, dit-on, une enchère de 60.000 livres sur le comté de Grignon, que le premier président avait porté à 400.000 livres. L'enchère ne lui resta pas et nous n'aurons pas le comte de Grignon, parmi les célébrités de la musique. C'est dommage ; le titre était sonore. Lully aurait su le porter.

En bon de père de famille, il préféra réserver ses fonds pour l'achat d'un somptueux immeuble, à la Ville L'Evêque, dont on peut encore admirer la bâtisse au 28 de la rue Boissy d'Anglas. Il possédait déjà quatre maisons sur le pavé de Paris,[1] plus une campagne à Puteaux, et une manière de chateau[2] à Sèvres, dans lequel se sont installées, en le bouleversant, l'Ecole normale de jeunes filles, et la Manufacture de porcelaine. Son inventaire après décès est un monument, et formerait à lui seul un gros volume d'impression.[3] Ce grand seigneur était capitaliste ; son train l'exigeait. Et le "*bon pié*," dont parle le ballet de 1663, était devenu un pied de millionnaire.

Lully achève en 1687 le cours d'une existence monumentale. Il laisse un bien fonds d'environ 300,000 livres, et 500,000 livres en or, pierreries, argenterie, soigneusement serrés dans des coffres. Il laisse l'Opéra, qui rapporte ses 30,000 livres par an, sa charge de conseiller, qui va se vendre 70,000 livres, la survivance de ses fonctions musicales, le revenu de ses ouvrages en librairie, estimé à 7 à 8000 livres par an. Qu'on fasse le total de ces capitaux en les multipliant par quatre, et l'on verra que Lully vaudrait de nos jours plus de sept millions.

* * *

On comprend que l'histoire anecdotique se soit acharnée sur un si

[1] L'une rue des Moulins au 10 d'aujourd'hui, deux autres rue des Petits Champs, aux 45 et 47, la quatrième rue St. Anne au 43. Cette dernière est l'hôtel de Lully, qui a encore si grand air.

[2] Le chateau de *la Guyarde*, et non de *la Diarme* comme à lu Radet.

[3] A l'écurie le Surintendant n'avait que trois chevaux "deux de carosse sous poil noir, hongres et hors d'âge, dont l'un est aveugle, et l'autre à des poireaux et le tic, et un autre de 12 à 13 ans, servant à la pompe."

Son grand salon, garni de huit lustres de cristal, et de meubles de brocart était plus somptueux. Les différentes pièces de son appartement comprenaient de grands et beaux meubles, tableaux, tapisseries et une pendule d'écaille, estimée 200 frs. livres. Son lit valait 800 livres (soit 3000 frs.)

Son vestiaire est bien pourvu. Voici par exemple un juste au corps et culotte de ras de Gamas couleur musque, avec sa veste en taffetas pareil doublée de taffetas blanc, et garnie de boutons d'argent filé et de broderies des deux côtés. Un autre de drap d'Angleterre, couleur café, brodé d'or. Un troisième de velours noir, brodé également d'or. Ou bien un manteau de camelot de Hollande, brodé d'or aux extrémités et au col. Ses gants étaient frangés d'or ou d'argent. Il avait trois épées dont une de deuil, et une à garde de vermeil. Ses dessous comprenaient 6 chemises garnies de dentelles, 13 chemises de nuit, 16 caleçons, 10 camisoles de basin, 2 bonnets de nuit, des cravates, etc. Pour l'époque, tout cela est élégant.

beau sujet. Chaque étape de la vie de Lully a été exploitée par les amateurs d'antithèse comme autant de coups de théâtre. Plus l'homme s'élevait, plus il fallait le rabaisser aux yeux du monde, afin d'accuser le jeu de la destinée, le hasard des contrastes, et forcer l'intérêt du lecteur. Ainsi naissent et se forment les légendes, en groupant les faits suivant les exigences du sentiment ! Lully marmiton, transporté soudain dans la chambre de Mademoiselle, puis chassé honteusement d'un coup de pied qui l'envoie rebondir chez le roi, Lully croque-note, bouffon, parvenu détesté, forçant la main à Louvois et terminant sa vie dans les insolences, voilà le roman sur lequel tout le monde a brodé, depuis ce XVIIe siècle moins curieux de stricte vérité que de littérature piquante. Il convient de voir les choses sous un tout autre jour.

Le personnage de Baptiste est complexe infiniment. Il réunit en lui des races, des tendances, des époques dont le croisement forme un tout ondoyant et divers. Mais, de quelque façon que nous le considérions, nous sommes frappés de la vigueur de ses traits. L'homme que nous avons devant nous intéresse par son ensemble plutôt que par le détail de ses expressions. Musicien, il l'est sans doute, mais en amateur que la pratique n'absorbe pas. Poète, danseur, metteur en scène, il l'est aussi, quand on le lui demande, et encore homme à bons mots, homme d'affaires, courtisan de mœurs faciles et père de famille prévoyant. Est-ce un "*violon*" que cet archimillionnaire, conseiller de la couronne ? Est-ce un entrepreneur, un impresario que ce familier du roi ? Mais n'est-ce pas plutôt, et avant tout, une conquérant, qui prend sa place aux premiers rangs de la société ? L'important ici est l'inflexible autorité autour de laquelle se groupent les qualités et les défauts. Lully en impose à tous parce qu'il concentre en lui cent forces éparses. Son tempérament est essentiellement monarchique ; sa vie est le triomphe de l'unité dans la multiplicité ; son art pousse la concentration à l'extrême. Impossible de songer en le voyant à un homme nouveau qui surgit du peuple pour faire une révolution, ou de croire à un bourgeois patient, praticien attentif et spécialisé. Lully ne peut être que grand seigneur.

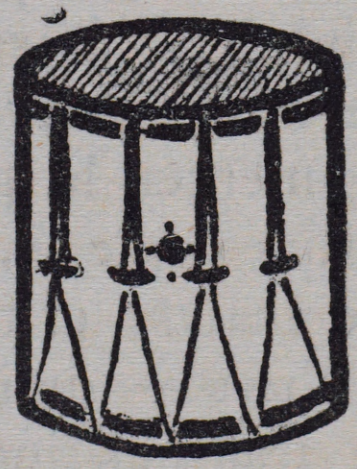
Il en possède toutes les caractéristiques : l'aisance, le traditionnalisme, la hardiesse belliqueuse, le goût du plaisir effréné, et par dessus tout cette faculté de ramener ses actions aux proportions d'un événement social et mondain. Lully compose ses opéras comme un général prépare une bataille. Il en trace les grandes lignes, en assure le dispositif

et laisse l'exécution à ses lieutenants. Il ne perd pas son temps à rêver devant les portées, mais le jour du combat, il paie de sa personne, et enlève la victoire. On a voulu comparer son activité artistique à celle de quelque patron d'un établissement de musique anonyme. La comparaison ne porte guère. Mieux vaudrait parler de la *maison musicale de M. de Lully*, illustre à côté de celle des princes, maison de rapport sans doute, mais qui a cependant le rang d'un véritable ministère d'Etat. En 1680, il n'y a de musique en France qu'à l'imitation de celle du Florentin, et chacun s'incline devant ce privilège reconnu. Lully pourrait dire, en parodiant son maître : *La musique c'est moi.*

Tous ces traits accumulés dans un vigoureux ensemble ne donnent ils pas de la vraisemblance à la figure de Lully gentilhomme? Si le rôle du véritable gentilhomme est bien de représenter les tendances de la nature sélectionnée, de la *gens* traditionnelle, et de s'identifier si parfaitement avec elles, qu'il finisse par n'être plus qu'un exemplaire de choix dans l'humanité ? Ici le triomphe de la personnalité est de disparaître, et de réunir en soi celle de tout le monde. Lully fut un être de ce genre, un centre de cette nature. En lui, se reflète le destin brillant d'un grand siècle.

J. Ecorcheville.

(à suivre).



LA MUSIQUE ET LE GESTE

A PROPOS D'UN LIVRE RÉCENT

Admirablement artiste, d'une sensibilité à la fois profonde et active, très vibrant, Jean d'Udine — un excellent écrivain d'ailleurs — est un penseur à l'esprit large, hardi et novateur. Sa culture, ses tendances latines l'entraînent vers des théories, des systèmes qui reflètent sa vivante personnalité et y trouvent leur raison d'être. Dans ses ouvrages il se raconte tout autant que les sujets qu'il traite, il se donne entièrement. Par l'ardeur de ses convictions, par sa sincérité et sa belle franchise, il fait facilement la conquête des lecteurs, et bien vite il les emmène au loin, sans que ceux-ci se soient aperçus du chemin parcouru. On aime à le suivre jusqu'au bout et on ne regrette pas de l'avoir suivi. Le dernier livre de Jean d'Udine, *L'Art et le Geste*, [1], en est aussi le plus considérable, le plus significatif, c'est un vaste programme, l'exposé d'une esthétique générale appliquée à tous les arts. Basée sur le principe de l'eurythmie, la théorie de Jean d'Udine est remarquable à beaucoup d'égards, elle abonde en fines analyses, en observations judicieuses, en aperçus nouveaux, notamment dans la partie consacrée à la musique, où l'auteur semble avoir puisé les éléments directeurs de sa théorie.

Le livre de Jean d'Udine est un de ces livres où le lecteur s'interrompt pour réfléchir, pour commenter la page qu'il a sous les yeux. Ce sont ces réflexions, ces remarques que j'ai consignées dans le présent article ; ce n'est donc pas une analyse critique du livre même. J'ajoute — pour terminer cette parenthèse — qu'il y a plus de dix ans déjà, j'avais signalé [2] l'intérêt de la transposition musicale des attitudes, des gestes, et la valeur expressive des formes ainsi conçues.

* * *

[1] Chez Alcan, 1909, in-8⁰ de 284 pp.

[2] *Essais de technique et d'esthétique musicales.* (Paris, Fromont, 1898-1901.)

A vrai dire je ne comprends pas bien la nécessité de vouloir découvrir pour le problème de l'art — pris dans sa généralité — une formule unique. On a répété bien souvent le mot de Gambetta : *Il n'y a pas de question sociale, il y a des questions sociales.* De même il n'y a pas de question esthétique, il y a des questions esthétiques, et dans le même art chaque genre a son esthétique particulière. Aussi les théories d'ensemble, tout en contenant beaucoup de vérités, restent incomplètes, d'autant plus incomplètes qu'elles tentent de ne l'être pas. Les principes qui sont à leur base prennent un sens tellement étendu qu'on arrive à déterminer par un terme général un état particulier : en définissant la partie par le tout, on ne définit pas. Dire que l'art est le résultat d'une idée innée — l'idée du beau — ne nous apprend rien de précis, car nous ne trouvons dans cette idée, en voulant l'approfondir, que des notions vagues d'harmonie et de proportions, auxquelles peuvent satisfaire les œuvres les plus dénuées de valeur artistique. Dire — comme dans le système de Jean d'Udine — que l'art est une émotion, c'est là une vérité incontestable, mais toute émotion n'est pas de l'art. Reste à savoir comment cette émotion s'est transformée, comment elle se transmet au public. Cette question, Jean d'Udine la serre de près, il la traite avec une méthode dont le principe est excellent et qui eût été beaucoup plus fécond, s'il n'avait été restreint à une seule application.

Le problème est posé par l'auteur sous la forme de deux équations, dont la seconde est le renversement de la première et qui théoriquement peuvent être énoncées ainsi :

1° A. Emotion, sensation émotive quelconque. B. Signe émotif. C. Œuvre d'art (d'un *canton* sensoriel quelconque).

2° C. Œuvre d'art. B. Signe émotif. A. Emotion primitive.

La première de ces équations (A.B.C.), c'est *l'aller*, le processus employé par l'artiste, par le *créateur ;* la seconde (C.B.A.), c'est le *retour*, le processus par lequel l'œuvre passe pour se manifester au public, à *l'amateur*, selon le terme de Jean d'Udine. L'effet émotif aura lieu si l'on maintient une étroite corrélation entre les trois termes, de l'émotion primitive au signe émotif, du signe émotif à l'œuvre d'art où, à travers les transformations opérées par le créateur, ce signe caractéristique doit conserver toute sa force et sa clarté. L'émotion primitive de l'artiste se trouvera ainsi reconstituée chez l'amateur ; le point de contact est donc le terme médian (B). Un tel procédé me paraît analogue à celui

qui consiste, dans les mathématiques, à introduire pour la solution d'un problème un facteur, une X, qui *s'élimine* au résultat final. Il en résulte que théoriquement le facteur pourra varier, sans que les conditions du problème soient changées ; l'émotion de l'amateur aura toujours pour cause première l'émotion de l'artiste, mais elle pourra être provoquée par diverses causes occasionnelles, les seules qui soient apparentes, tangibles ; autrement dit il y aura différents signes émotifs, et c'est sur cette variété de signes que sont fondées les diverses manifestations de l'art (peinture, sculpture, littérature, musique) et dans un même art les processus particuliers à chaque genre (prose, poésie, musique dramatique, descriptive, musique pure...).

Quels sont ces signes émotifs ? Ils peuvent être considérés — j'en ai fait jadis la remarque [1] — comme dérivés d'un seul signe, le GESTE, à la condition de prendre ce terme dans son acception générale. C'est là aussi le point de départ de Jean d'Udine. Mais celui-ci, comprenant qu'une telle définition de l'art serait trop vague, tient à préciser : *l'art est un geste*, c'est-à-dire UNE ATTITUDE, *une série d'attitudes* — et il ajoute — *attitudes exprimables par des mouvements rythmés*, par la DANSE. La sensation musculaire est regardée par lui comme la base même de l'art, la reproduction du réflexe musculaire sous cette forme rythmée est sa formule exécutoire. Formule unique, complète, car, en vertu de l'unité des forces physiques, les mouvements rythmés se produisent partout et toujours, que nous en ayons ou non conscience, que ces mouvements aient lieu en dehors de nous, qu'ils nous apparaissent réalisés dans le contour immobile des choses.

Tels sont, si je ne me trompe, brièvement indiqués, les principes fondamentaux de la théorie, exposés dans un livre qui eût été plus exactement intitulé l'émotion et le geste, ou les sensations et le geste. Il s'y trouve en effet une étude très approfondie, très fine, des sensations ramenées à une sensation unique, le *tact*, immédiat ou s'exerçant à distance. La notion sensible de l'espace vient, en raison de cette même origine, s'identifier avec la notion du temps. C'est par ces considérations traitées volontiers comme des axiomes n'ayant pas besoin de démonstra-

[1] " L'homme manifeste son activité psychique — pensées, sentiments, émotions — par deux *signes* extérieurs, le langage et le geste. Ces deux phénomènes nettement distincts, qu'ils se produisent isolément ou ensemble, peuvent être ramenés à un terme unique, le *geste*, pris dans une acception générale, le langage n'étant en effet qu'un geste plus développé et plus précis, ils diffèrent entre eux par leur mode de formation et les voies particulières qu'ils suivent pour s'extérioriser. " (*Essais de technique et d'esthétique musicales.*)

tion, que l'auteur est conduit à trouver la solution des deux équations du problème dans une série d'attitudes organisées en rythmes. En réalité, excepté dans les arts plastiques, où les attitudes ont une reproduction exacte, nécessaire, la théorie de Jean d'Udine substitue au problème à résoudre un autre problème qu'elle ne résoud pas, remplace une transformation par une autre qui risque d'être plus confuse. Procédant par une sorte de synthèse, elle conserve un seul élément, le rythme, qui doit être la *résultante* de tous les éléments dont l'artiste s'est servi pour la mise au point. Or cet élément, pris comme signe émotif, est une *création artificielle* ajoutée par l'artiste, un *procédé*. Il n'y a de rythmes naturels que ceux qui assurent le jeu régulier des organismes vivants, ou la durée indéfinie de certains mouvements continus, et ces *rythmes mécaniques n'ont aucune valeur d'art par eux-mêmes*. La forme rythmée dans l'œuvre d'art est donc une convention.[1] La succession d'images semblables qui, conservées par la mémoire, se superposent au fur et à mesure, apporte, comme dans un cinéma, la continuité, la durée, l'illusion de la vie. Mais si cette superposition peut, lorsqu'elle est accompagnée d'une excitation musculaire plus intense — ainsi que cela arrive pour les productions rythmées de la musique — exalter, magnifier l'impression d'art, elle n'offre plus aucun intérêt expressif, quand son caractère mécanique apparaît, et elle devient un simple exercice matériel, une gymnastique dont la virtuosité offre uniquement quelque agrément. Nous nous expliquons aisément les tendances arythmiques des écoles modernes, protestant contre la tyrannie du rythme ainsi compris, imposée au public, réclamée ensuite par lui, mais dont en raison de son caractère artificiel les artistes cherchent à s'affranchir. Du jour où on constata — et cette constatation se fit longtemps attendre, tant la suggestion artistique est puissante — que les opéras de l'école italienne du siècle dernier n'étaient, à peu d'exceptions près, composés que de rythmes de marche et de danse, cette convention parut inacceptable, et la majorité du public, après avoir longtemps résisté, finit par se laisser convaincre, quitte à se consoler en allant à l'opérette. De même, mais dans une forme singulièrement plus riche et

[1] Le développement naturel, logique qu'offre une convention d'art quelconque fait croire à sa réalité c'est pour cela que tous les théoriciens se sont mépris sur le véritable caractère du rythme artistique qui n'est pas plus donné par la nature que la gamme musicale. L'invention du rythme provient d'une part de la danse, de l'autre de l'idée de jeu. Les poètes et les musiciens l'ont transporté dans le domaine psychique, où il devient un moyen de sélection et de concision, un élément de continuité et, en certains cas, l'auxiliaire expressif de la pensée.

plus belle, nous ne sommes plus émus par les développements purement mécaniques de certaines pièces symphoniques du XVIIIme siècle, fussent-elles des plus grands maîtres.[1] Ayons le courage de le reconnaître, cette musique est devenue didactique, une vraie musique d'école, comparable aux chansons de métier accompagnant et réglant un travail matériel.

Si le mouvement est scientifiquement la source de toutes choses, il se trouve évidemment parmi les signes concrets dont se compose l'œuvre d'art. C'est là un fait d'ordre purement scientifique qui ne nous émeut en rien. Admettons qu'un rythme typique musculaire puisse caractériser une émotion déterminée — ce qui n'est pas certain — il faut toujours inventer des rythmes nouveaux. Il y aura donc une infinité de mouvements susceptibles de représenter le même fait émotif.

" *La musique*, dit Jean d'Udine *née de la danse, engendre la danse à son tour.* " Affirmation évidente pour les morceaux destinés à la danse, vraisemblable pour l'art primitif qui paraît en être issu, mais inadmissible ailleurs, lorsque l'art est parvenu à un développement suffisant et qu'il cherche précisément à s'affranchir de cette servitude première. Je pourrais dire tout aussi bien et plus justement : La musique, née de la déclamation, du langage, engendre à son tour une sorte de langage, de discours. Jean d'Udine n'admet que la première formule, jugée suffisante — le langage étant pour lui une sorte de danse, — applicable à tous les cas; en réalité, il donne ainsi une importance tout à fait disproportionnée à des mouvements, rythmés ou non, qui doivent être considérés et sont effectivement de simples mouvements réflexes.

Le point de départ de la sensation musicale est, ainsi que dans outes les manifestations sensorielles, un ébranlement nerveux ; cet ébranlement qui détermine dans l'organisme une sorte d'activité vague sans but précis,[2] devient une excitation motrice lorsque les sons entendus se succèdent dans un ordre facilement saisissable divisant le temps régulièrement.

A son tour, cette excitation motrice se traduit par des gestes imitatifs, réellement exécutés ou supposés. Tel rythme fortement et également

[1] L'emploi presque constant des imitations, la recherche excessive de symétries trop nombreuses, trop rapprochées, réalisées dans les formes rythmiques et mélodiques les plus brèves, les renversements des motifs, etc., toutes ces combinaisons, qu'on pourrait comparer à un travail de mosaïque, engendrent une foule de mouvements divers, dispersés en tous sens, dont la signification expressive est parfois confuse ou échappe complètement.

[2] La sensation musicale ne trouve pas d'issue directe du côté du concept intellectuel, elle n'aboutit pas immédiatement, comme dans la sensation visuelle, à la perception d'une réalité, à un acte de la connaissance.

marqué produira la marche, tel autre, la danse avec une gesticulation du corps et des bras. Tout cela est vrai, fort connu d'ailleurs, mais ce n'est qu'une infime partie du phénomène musical, c'en est à peine le rudiment, car des instruments de percussion, des bruits quelconques, pourvu qu'ils soient rythmés, suffisent à produire ce résultat. C'est l'esthétique de la musique des sauvages.

Dans la théorie de Jean d'Udine elle va se développer, se compléter par le système des synesthésies, dont l'auteur a expliqué auparavant le mécanisme. Dans cette théorie, ainsi que je l'ai dit, le tact est le sens type qui donne naissance à tous les autres, toutes les sensations sont des sensations tactiles, en communication par leur commun diviseur, le toucher. C'est par le toucher qu'elles correspondent, s'engendrent mécaniquement, *sans qu'intervienne*, dit l'auteur, *dans la production de ces correspondances aucun élément intellectuel*. D'autre part, Jean d'Udine assimile le mouvement musculaire et la sensation tactile. L'émotion musicale ayant toujours une origine motrice ou tactile, la musique participe donc à toutes les manifestations sensorielles, c'est à dire à toutes les émotions et est ainsi capable de tout exprimer. Si l'exposé de cette théorie contient, sur nombre de points, des observations exactes, originales et neuves qui valent à elles seules la lecture du volume, il s'y rencontre des affirmations très contestables et, malgré leur apparence, peu scientifiques. Pourquoi cette élimination de l'élément intellectuel, de l'élément compréhensif dans l'émotion ? L'artiste, l'amateur n'est pas un pantin dont les ressorts, si subtils qu'ils soient, se déclanchent mécaniquement. La transposition dans l'œuvre d'art, ce que l'auteur appelle le passage d'un canton sensoriel dans un autre canton sensoriel, est parfaitement volontaire, contrôlée par le jugement qui, pour la mise au point, a rejeté le plus souvent les premiers essais, les premières tentatives. Celui qui, au lieu de commander à ses impressions, se laisserait commander par elles, ne sera jamais un grand artiste, un créateur.

D'autre part en étudiant le mouvement, Jean d'Udine confond le mouvement vibratoire, *mouvement sur place*, *sans changement dans l'espace* — (l'ébranlement nerveux de la sensation par exemple) — et le *mouvement avec déplacement dans l'espace*, mouvement musculaire, geste, attitude. Si les gestes, les attitudes peuvent artistiquement aboutir à l'invention d'un rythme, ils n'ont point le rythme pour origine, ils ne présentent cette forme que lorsqu'ils sont répétés. Dans un ouvrage déjà

cité [1] où j'ai analysé un grand nombre de thèmes wagnériens, j'ai essayé de montrer que pour certains d'entre eux les attitudes et les gestes des personnages pouvaient expliquer, justifier leur allure mélodique — étant observé d'ailleurs que ces attitudes ont une double représentation, sur la scène à un moment donné et dans la musique où notre *mémoire* les reconnaît ensuite et les évoque. Or quelle est la caractéristique de ces thèmes? Dans une mélodie de l'école italienne, dans un motif quelconque, — de danse, si l'on veut — c'est le rythme mécanique de la mesure qui engendre la phrase, développe la succession des courbes sonores. Les thèmes wagnériens, au contraire, représentatifs d'attitudes et de gestes, sont des formes arrêtées, fixes, complètes dans leur brièveté — elles passent devant nous pour ainsi dire immobiles, [2] entraînées dans le courant de l'harmonie, qui coule tantôt impétueux, tantôt calme. Il y a donc là de grandes différences. Les thèmes wagnériens pourront figurer dans n'importe quelle disposition du rythme mécanique — une mélodie conçue à la façon ordinaire serait complètement changée. Les sept notes du thème de l'Epée de la Tétralogie se prêtent à toutes les combinaisons de mesures, mais elles offrent un sens complet à elles seules.

En fait le système des synesthésies ne résout pas la question de l'émotion musicale, nous passons à côté, parce que de parti pris l'auteur n'a voulu tenir compte que de la phase initiale de l'émotion, présentée théoriquement, isolée de son milieu et de son histoire.

* * *

La musique nous émeut par elle-même, sans que nous sachions pourquoi et sans que nous éprouvions le besoin de savoir ce pourquoi. S'il y a une adaptation quelconque de la musique à la danse, à la parole, à une action dramatique, l'émotion musicale pourra n'être *qu'accessoire* ou, restée l'élément principal, elle trouvera *après coup* dans cette adaptation sa justification, à la condition que cette adaptation nous paraisse satisfaisante. Dans la musique pure il n'y a aucun intermédiaire entre la musique et nous, auditeurs. Lorsqu'une belle phrase d'un adagio de

[1] *Essais de technique et d'esthétique musicales.*

[2] Par rapport aux mouvements sonores environnants. Les thèmes wagnériens — je ne parle pas ici des progressions — se composent essentiellement de quelques éléments *asymétriques*, ce qui les rend intraduisibles par les formes rythmés de la danse ; de plus, le rythme mécanique de la mesure n'y a aucun rôle caractéristique ou nécessaire.

de Beethoven nous émeut, ce n'est ni Beethoven, ni tout autre dont les accents nous toucheraient par sympathie, c'est nous-mêmes qui sommes *atteints directement*. Rien n'est venu s'interposer au moment où naît cette émotion, aucune vision d'attitude douloureuse par exemple, c'est notre propre douleur que la musique représente. L'objectivation — si elle survient — ne précède pas l'émotion originaire, elle la suit, la complète au besoin. Ce sont donc les inflexions sonores qui seules ont agi, ont éveillé directement un sentiment, un fait purement psychique ; l'émotion musicale est par conséquent extrêmement *individuelle*.

Un autre caractère résulte du caractère précédent en raison de sa nature psychique. L'émotion musicale exige certaines dispositions, certaine culture de l'esprit, elle correspond à une faculté spéciale, au *sens musical*, qui est le privilège de quelques-uns. Parmi une foule d'auditeurs, un petit nombre possède ce sens musical plus ou moins complet, les autres ne sont accessibles qu'au mouvement musculaire, au rythme mécanique, à ce qui relève de la danse et peut y revenir ; ils sont impressionnés également par les sonorités purement matérielles, les trucs, les ficelles du métier, les tours de force que les virtuoses exécutent *sous leurs yeux* avec les mains, avec l'archet. Si l'impression reste ainsi localisée dans sa phase sensorielle grossière, c'est qu'il n'y a pas compréhension véritable. La musique est un langage [1] qu'il faut comprendre pour en être ému. Or cette langue, il faut l'apprendre et pour la savoir il ne suffit pas d'en connaître quelques locutions, semblables aux phrases des manuels de conversation. Une éducation préalable est nécessaire ; [2] chaque race, chaque civilisation a une langue musicale qui a sa part de convention et qui est parfois si rudimentaire que ses successions sonores ne méritent pas le nom de musique et a fortiori celui de langage.

La nôtre s'est formée peu à peu au hasard des circonstances, comme toutes les langues, d'ailleurs, où des besoins nouveaux créent des mots nouveaux et des tournures nouvelles.

L'histoire de cette formation est infiniment intéressante et instructive pour l'étude de l'émotion musicale, de son évolution, principalement dans la musique pure où les éléments psychiques finissent par prendre une place prépondérante.

[1] L'art musical participe du langage et du geste, il en offre les caractères principaux et les associe dans une certaine mesure. (*Essais de technique et d'esthétique musicales.*)

[2] Mais non *professionnelle*, comme, en d'autres termes, on apprend à parler et à comprendre une langue, sans vouloir pour cela faire métier d'écrivain.

Jusques aux deux derniers siècles, la musique ne fut pas cultivée seule et pour elle-même ; elle était associée à la danse, à la poésie qui lui imposaient l'une, ses mouvements et ses rythmes, l'autre, sa syntaxe grammaticale, sa prosodie, sa métrique. Humble servante elle n'avait pas de statut personnel et n'en avait pas besoin. A la sensation musicale se mêlaient d'autres sensations qui se confondaient avec elle ou ne lui laissaient qu'un rôle accessoire. Ce qui domina dans les manifestations de l'art antique ce fut l'élément visuel, le rythme plastique et à cet égard la théorie de Jean d'Udine trouverait ici sa meilleure justification. La langue musicale ne se dégagea que bien des siècles plus tard, après les cantilènes grégoriennes, encore étroitement subordonnées à la parole, après les essais d'une polyphonie maladroite faits au hasard de vieilles théories non appropriées. Les progrès de l'écriture harmonique, le principe attractif, basé sur l'emploi des petits intervalles que renferme une gamme [1], vinrent enfin apporter, avec une syntaxe rationnelle les éléments de la tonalité, préciser les cadences, fournir à la phrase musicale toutes les allures d'un langage susceptible non plus seulement de représenter les gesticulations de la pantomime ou de la mimique, mais d'exprimer à son tour et *voce propria* des sentiments et des idées. Mais cette évolution fut très lente. Elle aboutit avec Beethoven. Les traditions de la danse et de la déclamation persistèrent jusqu'à lui, des formes artificielles, fécondes en apparence, stériles au fond, la retardèrent en substituant à des développements véritables une sorte d'amplification presque entièrement mécanique. Si Bach fut parfois un précurseur, si Haydn orienta l'art vers une forme populaire et plus simple, Mozart — ses toutes dernières œuvres exceptées — s'amusa de ces vieilles formules et à leur préciosité. Beethoven fut le libérateur. Dans une forme libre, claire, vivante, *écrivant en musique comme s'il eut parlé*, il prouva que la musique se suffit à elle-même, qu'elle n'a besoin ni de la danse, ni de la parole, ni d'aucune forme artificielle pour exprimer une idée, un sentiment. L'œuvre beethovenienne offre des développements vraiment psychiques au lieu de la phraséologie officielle, pédante ; de l'école, elle présente une conception beaucoup plus large de la forme rythmée, appliquée librement aux idées mêmes, alors que les rythmes mécaniques ne sont plus que des éléments divisionnaires de continuité. Beethoven crée la grande phrase symphonique, *construite grammaticalement*

[1] En ut majeur, les deux demi-tons si ut et mi fa employés simultanément et marchant en sens contraire : si ut, fa mi.

d'un seul jet, qui transformera la musique pure : aux deux extrémités de la phrase se trouvent les idées principales entre lesquelles s'établit une relation expressive, l'une, la première restant *ouverte*, l'autre fermée par les nœuds successifs des cadences, — multipliées s'il y a lieu, — pour mieux équilibrer ce qui précède (1). Telle est, dans les œuvres du maître la disposition de la première partie de l'allegro d'une symphonie, d'un quatuor, d'une sonate. Au développement qui suit où sont mises en valeur de nouvelles relations tirées des éléments déjà exposés, même procédé grammatical ; une seule phrase qui reste suspensive et aboutit à la reprise de la première, unifiée dans une même tonalité et augmentée *in fine* de nouvelles cadences qui forment la coda ; Beethoven en a laissé des spécimens d'une beauté merveilleuse. Le morceau garde ainsi une unité admirable dans le *fond* et dans la *forme* (2). La compréhension de ces trois grandes périodes, de ces rythmes si larges, exige un effort psychique considérable ; l'œuvre même est intraduisible, matériellement irréalisable dans une autre forme d'art. C'est une ode aux trois strophes gigantesques, composées chacune d'une phrase unique. Seul le langage idéologique de la poésie peut offrir quelques analogies dans une mesure infiniment plus restreinte : les grands poètes, en effet se sont servis de ce rythme d'idées et c'est dans leurs œuvres qu'il y a lieu d'en rechercher les premières applications.

Je prendrai comme exemple celui qui se trouve dans le livre de Jean d'Udine et où l'auteur, en le commentant, confond ce grand rythme avec des rythmes divisionnaires de syllabes ; c'est le passage représentant Eviradnus, le guerrier justicier, de la Légende des Siècles :

Dans l'horrible balance
Où les princes jetaient le dol, la violence,
L'iniquité, l'horreur, le mal, le sang, le feu,
La grande épée était le contrepoids de Dieu.

1 Cette grande phrase si caractéristique de la musique pure est en germe dans les symphonies d'Haydn et de Mozart dont le plan général ne diffère guère de celui de Beethoven ; ce sera, plus tard, avec certaines modifications, la phrase de l'école moderne, du poème symphonique, très librement construite. Est-il besoin d'ajouter que cette large conception de la phrase musicale n'a rien de commun avec le procédé employé, dans l'opéra classique, pour la construction du fameux *final*, cette lourde et épaisse machine sonore, composée de petites phrases répétées et de pièces rabouties auxquelles succèdent d'interminables formules de cadence.

2 Les autres parties de la symphonie sont construites différemment ; dans l'andante nous retrouvons la construction du lied ou de la chanson, dans le scherzo les symétries et la figuration rythmée d'une danse idéale, alors que le Final avec ses thèmes fermés, conclusifs, ses cadences rapprochées, reproduit souvent les allures du rondeau poétique, ou évoque, comme celui de la 5e symphonie, une magistrale péroraison. Chacun de ces morccaux a son équilibre spécial, correspond à un état différent. Le plus caractéristique, en raison de son unité, de son dynamisme et de sa grande envergure, est l'allegro par lequel l'œuvre débute.

Contrairement à ce que dit Jean d'Udine, ce ne sont pas les trois syllabes " grande épée " qui font équilibre aux treize syllabes des crimes (dol, violence...); *c'est le vers tout entier où il n'y a qu'une idée, alors que les idées se pressent se bousculent dans les deux vers précédents*. Tout l'effet de la phrase d'Hugo est là, dans le rapport qui s'établit entre les deux idées principales, — l'idée de lutte sauvage, sanglante, et l'idée de justice — dans les proportions données à chacune d'elles, proportions que nous pouvons mesurer exactement par le rythme prosodique. Ainsi le mouvement cadençal qui porte la seconde idée, le second terme du rapport, doit remplir l'unité métrique, l'hexamètre, il ne saurait avoir ni plus ni moins : la cadence poétique, qu'on pourrait assimiler à une cadence musicale, serait affaiblie. Ajoutons que la rime empruntée à une sonorité précédemment entendue donne l'impression d'une *tonique* venant fixer le nœud de la cadence qui arrête momentanément le rythme mécanique des vers. Ce que le poète dit en quelques lignes, le musicien le développe symphoniquement en une immense phrase, dépassant de beaucoup les dimensions des plus longues périodes du discours ; mais la phrase poétique et la phrase musicale peuvent être rapprochées ; *elles ont la même origine psychique*, avec une syntaxe et des procédés d'application différents.

Si de cet examen d'ensemble l'on vient à étudier dans les détails la structure même d'une phrase musicale, on constate des emprunts analogues faits au langage et ayant le même caractère idéologique. Un des moyens les plus employés est l'*insistance*, soit par la *répétition* sur les mêmes notes ou sur d'autres (*progression*), soit par des *équivalences*, c'est-à-dire par des groupes de notes pouvant se remplacer les unes les autres dans un même équilibre harmonique ou dans une même marche d'harmonie. Comme les mots typiques d'une phrase parlée, certains groupes portent les éléments principaux, et les effets expressifs, les autres ne servent qu'à espacer ces effets et remplissent des fonctions accessoires : rythmiques pour assurer la continuité du mouvement harmoniques, comme formes d'accompagnement faisant partie de la mélodie même; ou enfin purement ornementales. Beethoven choisit fréquemment un seul intervalle comme lien entre les thèmes d'un même morceau ou entre les morceaux d'une même œuvre ([1]). La répétition d'une formule rythmique se rapproche beaucoup plus de l'impression musculaire : c'est plutôt un procédé de métrique, avec des césures

[1] Voir l'appendice.

accents tombant régulièrement, comme dans la prosodie poétique.

Ce qu'il faut retenir de ces quelques observations forcément très incomplètes, c'est la grande richesse, l'ampleur de la syntaxe musicale, ce sont ses caractères profondément psychiques, véritables facteurs de l'unité que nous observons dans toutes ses parties : le principe attractif, appliqué d'une part dans les demi-tons de la gamme, de l'autre, dans les valeurs brèves d'un rythme ; la série rythmique, composée aux premiers degrés de l'échelle d'unités musculaires, au sommet de vastes groupements psychiques ; enfin les mouvements de l'harmonie, qui comprennent des groupements de plus en plus étendus, simple succession de deux accords, groupements homogènes d'une tonalité, groupements des tonalités entre elles, jusqu'aux combinaisons libres de l'écriture moderne, comparables à un faisceau de rayons sonores émanant d'un foyer principal.

Quant à l'idée elle-même, but expressif de l'art, elle n'est accessible qu'indirectement, par un rapport de similitude ou de contraste, de grandeur ou de petitesse, de force ou de douceur, de lumière ou d'obscurité... Or qu'est-ce qu'un rapport ? Un pur concept intellectuel, où les formes extérieures, tangibles, immobiles ou mobiles, se résolvent en images *psychiques*, images *intérieures*, presque mathématiques ([1]). Ce sont ces images que le musicien reproduit avec leurs nuances et dans leur intensité, qui lui fournissent un répertoire d'une variété inépuisable, car l'artiste créateur trouvera toujours quelque interprétation nouvelle.

L'ensemble de ces principes constitue la grammaire intégrale de la langue musicale. Abrégée, simplifiée dans les productions inférieures qui, pour remplir d'ailleurs leur mission sociale, n'ont pas à viser si haut, elle se manifeste complètement dans les formes les plus élevées, celles où la finalité esthétique se réalise intégralement.

Basée sur des rapports, sur une syntaxe idéologique, la musique pure aboutit par suite à une *dématérialisation* ([2]), et c'est ainsi qu'elle arrive à nous donner l'impression de l'absolu.

[1] Lorsque deux faits sensoriels, provenant de " cantons " différents, représentent le même *rapport*, ils peuvent succéder l'un à l'autre, ils sont *équivalents*, ils ont *la même valeur psychique*. Ainsi une sensation auditive peut, dans ces conditions, éveiller une sensation colorée. Voilà, à mon avis, la véritable cause des synesthésies qui sont le grand argument du livre de Jean d'Udine et où l'auteur ne voit que des *groupements sensoriels inconscients*.

[2] Cette dématérialisation se produit pour ainsi dire malgré nous. On a remarqué que la sonorité du piano est *insoluble* dans l'orchestre. Ceci est applicable à l'art tout entier. Parvenue à un certain degré d'intensité ou de développement, la musique est insoluble dans le milieu où elle se trouve, elle se désagrège d'elle-même, se sépare des éléments auxquels elle est associée. " Les paroles ne comptent pas ", dit un vieux cliché qui n'est pas sans vérité.

En entendant certaines pages de Beethoven, certaines scènes des drames wagnériens où la musique pure épand largement ses vagues harmonieuses, ne sommes-nous pas transportés hors de l'humanité, au delà des formes matérielles, tangibles ? L'amour de Tristan et Yseult n'a plus rien de terrestre, les paroles se sont dissoutes, un seul mot subsiste, la conjonction *et*. "Le désir humain, écrit Alfred Ernst, lorsqu'il arrive à se libérer des contraintes extérieures, exige impérieusement l'absolu et l'infini. "

Or cet absolu ne peut se concevoir qu'en dehors des formes concrètes comme une image intérieure, que, seule peut-être, la musique peut approcher. Théophile Gautier ne disait-il pas qu'avec ces deux ailes, la poésie et la musique, l'âme peut remonter très haut — jusqu'à Dieu peut-être... Or, ces ailes, ne les attachons pas avec des fils pour les faire ramper sur le sol, laissons-les planer, emportant nos douleurs et nos joies dans les espaces infinis du rêve et de l'idéal.

Dans l'esthétique de Jean d'Udine, le problème de l'émotion musicale est donc très bien posé, mais il n'est résolu que partiellement, dans sa phase initiale. Engagé sur une voie qui eût pu être très féconde, l'auteur s'arrête à mi-chemin. Séduit par une vague théorie d'unification, il généralise aussitôt, érige en système quelques observations de faits de synthése, certaines correspondances sensorielles, déclarées, mais non démontrées inconscientes. Ainsi il est entraîné à enfermer l'art, les œuvres et l'émotion artistique dans un cercle étroit qui ne dépasse pas le domaine de la sensation. Le livre de d'Udine a un précieux intérêt didactique par la contribution qu'il apporte à l'enseignement du rythme, notamment à la méthode inaugurée par Dalcroze à Genève, et récemment importée avec succès à Paris. Un bon musicien doit savoir la rythmique, comme un bon comptable l'arithmétique, pour faire de bonnes additions. Il y a dans cette gymnastique rythmique qui offre tous les attraits d'un sport, les éléments d'un art nouveau, d'une danse regénérée et *amplifiée*... Mais la musique et la danse sont deux arts distincts ; l'interprétation de celle-là par celle-ci sera toujours approximative, imprécise. C'est un art ajouté à un autre art. La véritable émotion musicale est une émotion intérieure. Elle n'est pas d'ailleurs spontanée. Il faut que la compréhension de l'œuvre ait eu lieu au préalable pour qu'elle se manifeste. Elle ne se communique pas immédiatement au public, pas plus que l'œuvre ne s'est livrée d'un seul coup à l'artiste créateur. Ce qui est intuitif chez les grands

musiciens, c'est la technique, la science du métier qu'ils savent déjà au moment où ils apprennent ; l'idée elle-même est longuement mûrie, alors que sa réalisation peut être rapide. Beethoven cherchait très longtemps les thèmes de ses symphonies, Chopin modifiait sans cesse ses moindres compositions. Si, parmi les manifestations de l'art, il en est à qui une seule impression suffit pour que la conception de l'œuvre soit complète, la musique est avant tout un art de *réflexion*, parce qu'elle est un *langage*, une langue organisée, pourvue d'une grammaire et d'une syntaxe. Ces caractères se révèlent le plus intégralement dans la musique symphonique, alors que les autres genres n'ont qu'une liberté relative et par suite relèvent d'une esthétique spéciale. Sans doute Wagner a pu, associer très étroitement la musique dramatique et la musique pure, mais il n'a réalisé ce tour de force — qui ne se renouvellera vraisemblablement jamais — qu'en *ralentissant outre mesure et parfois d'une façon excessive, le drame*, pour que l'*action scénique* et l'*action symphonique, marchent de la même allure, et soient ainsi d'accord*. Quel que soit donc le mérite des poèmes wagnériens, nous devons reconnaître que ses deux éléments, l'élément scénique et l'élément musical, n'y ont pas la même valeur, l'un étant trop souvent sacrifié à l'autre.

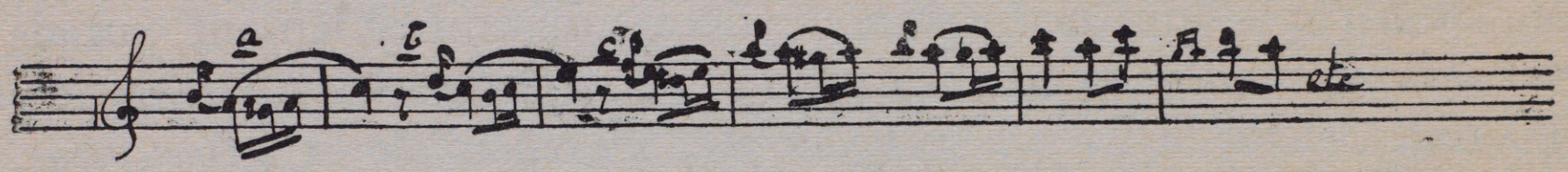
On ne saurait trop le dire : tout problème d'art est un problème qui comporte non pas une mais plusieurs solutions ; à ces solutions qu'il est inutile d'unifier, correspondent des formes typiques différentes, aisément reconnaissables, comme l'émotion qu'elles suscitent. Pour le problème musical dont j'ai tenté ici l'examen, parmi toutes les solutions dont il est susceptible, je n'ai étudié brièvement que celle qui en est l'expression la plus haute et la plus complète : les œuvres qui la réalisent sont rares, mais ce sont aussi les plus belles.

ELIE POIRÉE.

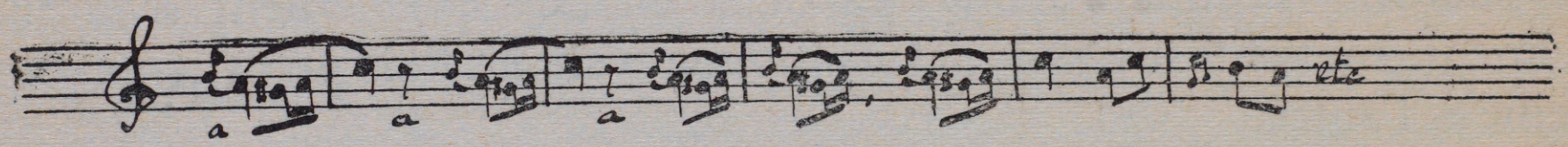
APPENDICE

I. Le procédé qui consiste, dans la construction d'une phrase mélodique, à répéter le même groupe de notes, soit textuellement, soit en le transposant en *progression*, est trop connu pour qu'il y ait lieu de l'expliquer ; bornons-nous à donner un exemple, lorsque cette répétition se fait par des *équivalences*.

En raison de la fusion qui s'opère entre les sons d'un accord parfait consonant, l'initium de la Marche Turque de Mozart — un exemple entre mille — offre trois mouvements équivalents *a* (la ut), *b* (ut mi), *c* (mi la) qui, ayant le même plan harmonique, représentent *harmoniquement la même intonation :*



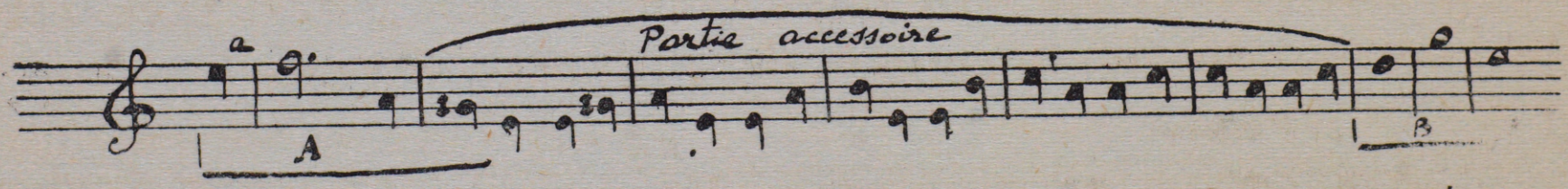
au lieu d'une répétition, sans aucun intérêt, de a :



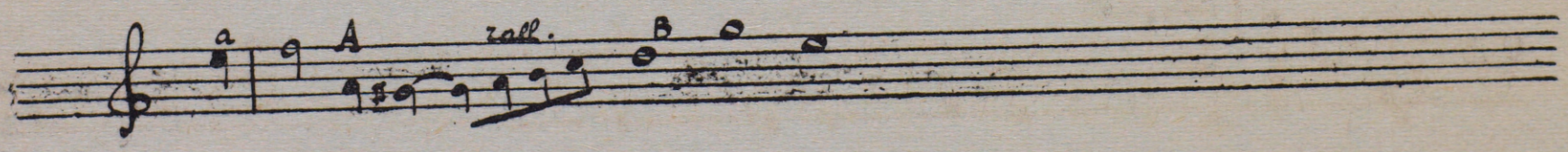
S'il y a un mouvement de cadence, les équivalences seront en ut majeur par exemple, les mouvements attractifs caractéristiques inversés, *si ut*, *fa mi*, les groupes *sol ut*, *ré ut*, *ré mi*, etc. — toutes combinaisons superposables. C'est sur ce principe, d'ailleurs, qu'est basée l'écriture à plusieurs parties, l'emploi simultané de dessins mélodiques différents dans la polyphonie, ainsi que le système des *imitations serrées*.

II. Comme exemple d'une phrase mélodique contenant des éléments principaux et des éléments accessoires, nous pouvons citer le début de l'allegro de la sonate à Kreutzer.

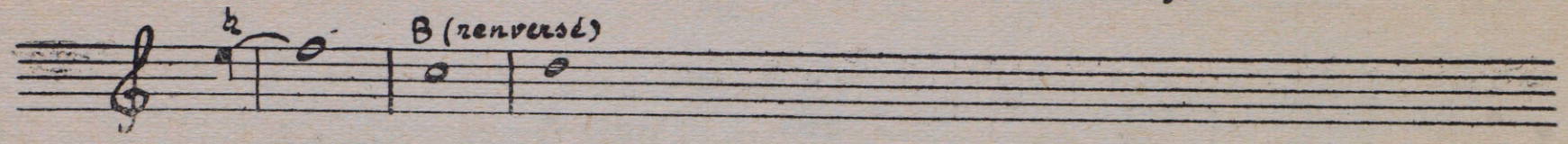
On y distingue deux éléments expressifs A et B, séparés par une partie accessoire :



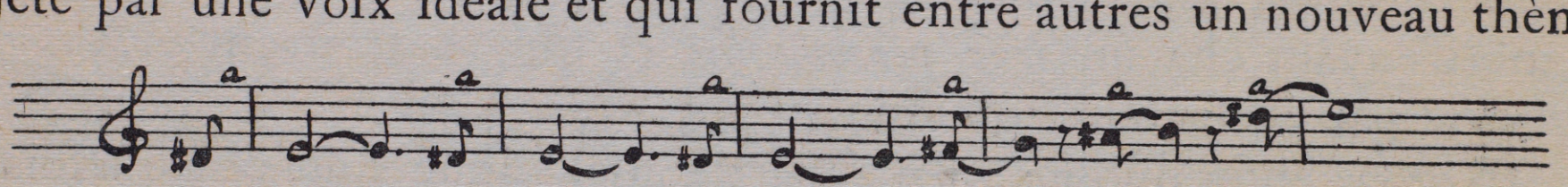
Rapprochés, A et B figureraient ainsi dans une forme serrée :



Cette forme n'est pas employée : pour donner plus d'ampleur au thème, Beethoven intercale, entre les deux éléments expressifs, quatre mesures, une lente montée de rondes, *la*, *si*, *ut*, *ut*, de sorte que les trois notes finales du groupe B, résonant longuement, viennent faire équilibre aux mesures précédentes ; l'idée est agrandie. A la fin de l'allegro l'initium de A se soude avec l'élément B, renversé ; il y a contraction :

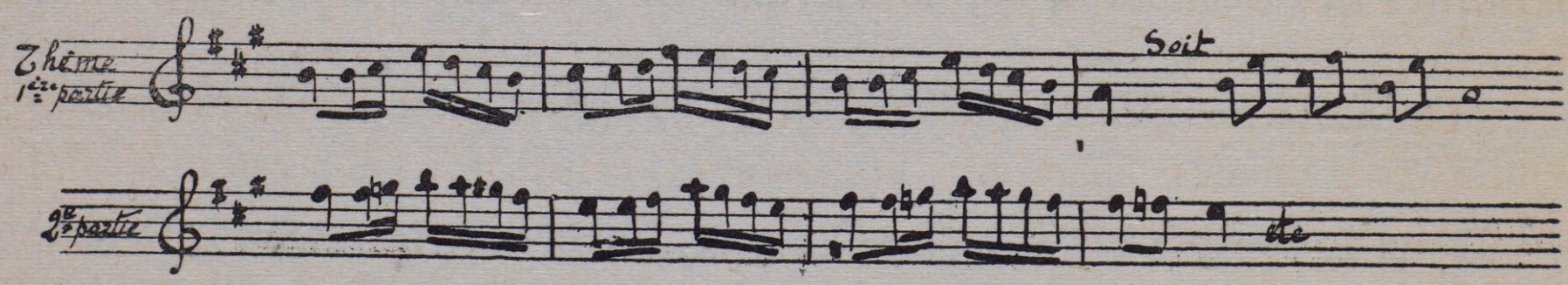


Dans le courant du morceau remarquer le rôle prédominant donné au petit élément *a*, qui est ici, non pas un geste, mais une sorte d'appel, de cri jeté par une voix idéale et qui fournit entre autres un nouveau thème :

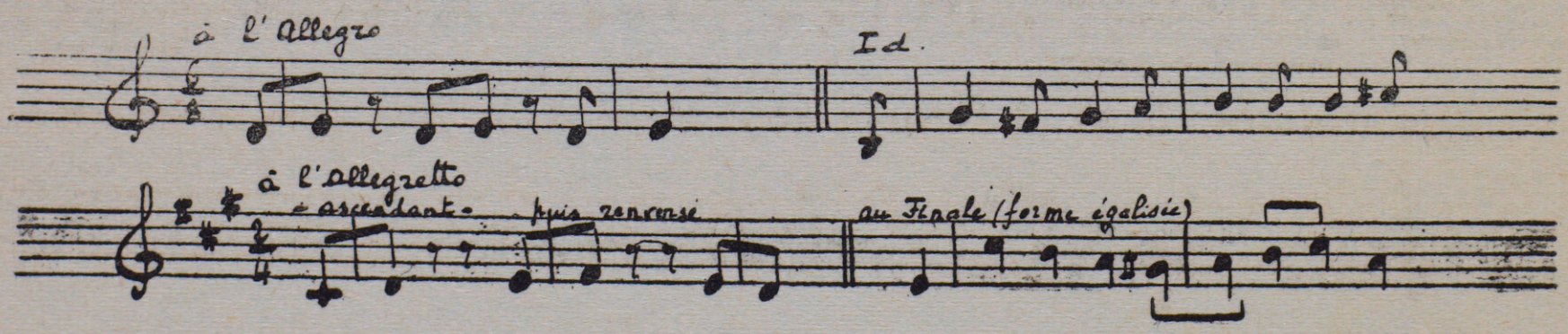


L'importance donnée par Beethoven aux intervalles est considérable. L'emploi de l'intervalle de tierce dans la 5e Symphonie (en ut mineur) est des plus remarquables comme moyen idéologique et expressif : tierce descendante au premier allegro, ascendante au Final qui apparaît comme une grande cadence triomphale, après le long passage suspensif où se trouve le merveilleux crescendo.

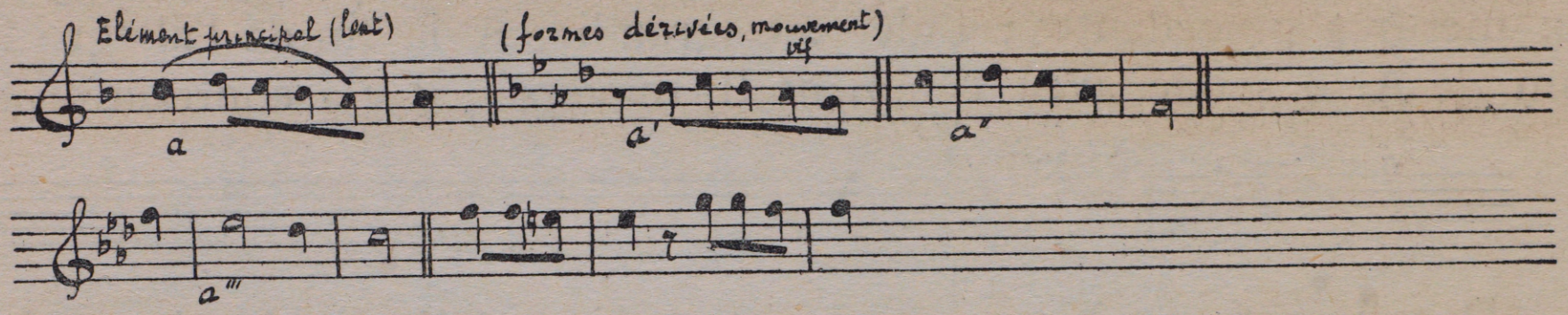
L'intervalle de quarte est systématique dans le Final de la 7me symphonie (en la majeur) ; il fournit le thème principal et figure fréquemment dans les développements :



Citons encore la sonate p. et v. op. 25, en la mineur, où un groupe de deux notes, se suivant diatoniquement, est mis en évidence à travers toute l'œuvre, dans des mesures et des rythmes différents :

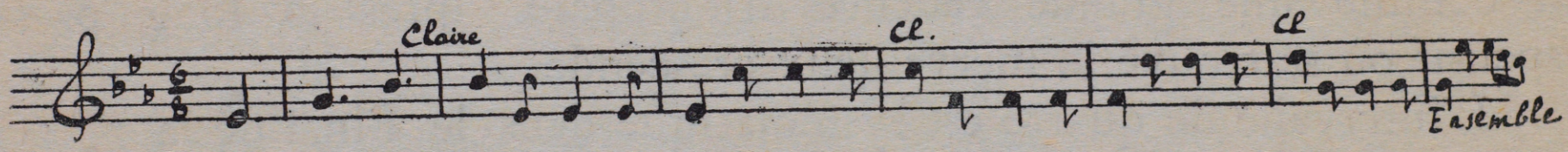


L'ouverture d'Egmont offre une admirable succession de thèmes très différents en apparence, mais qui sont dérivés du même élément, exposé lentement :

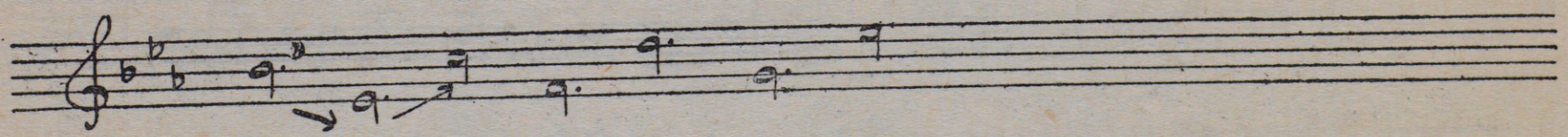


Remarquons bien que dans tous ces exemples il ne s'agit pas de la *grande variation*, venant modifier un thème toujours reconnaissable, mais de motifs ayant chacun *leur personnalité* et qui se trouvent *reliés idéologiquement* par un facteur commun.

Notons enfin qu'une même partie mélodique doit quelquefois être interprêtée — au point de vue expressif — comme renfermant deux parties étroitement unies l'une à l'autre ; telle est cette belle phrase intrumentale, tirée d'un entr'acte d'Egmont. Claire et Egmont sont ensemble, les lèvres et les voix se rencontrent sur la même syllabe sonore :



Cette mélodie si expressive et si tendre est une simple progression de quintes et de sixtes se répondant par mouvements contraires :



Dans la Sonate op. 81 (Les adieux, l'absence, le retour), Beethoven, au Final, exprime, d'une façon très analogue, la joie qu'éprouvent les amants à se retrouver :





KINSKI (GEORGE): *Katalog des musikhistorischen Museums von W. Heyer in Coeln.* Band I. (Coeln. & Lpz. Breitkopf. 1911 in 8° de 478 pp. Mk. 24 broché ; Mk. 26 ou 30 relié).

Ce n'est pas un simple compte-rendu, mais un véritable et long article que mériterait ce livre imposant, par son ampleur, sa présentation et son intérêt. La collection musicale qu'un Mécène de Cologne, M. W. Heyer a réunie pour en doter sa ville, est actuellement une des plus importantes du monde, et surtout des mieux organisées, comme le prouve ce premier volume d'un inventaire somptueux. Gémissons encore une fois (ce n'est pas la dernière) sur notre malheureux Conservatoire, qui a laissé se former en ces dernière années de semblables musées, et qui ne se doute peut-être pas de leur existence. Gémissons en songeant que notre Société Internationale a plusieurs fois conjuré le préposé aux instruments de ce Conservatoire, de mettre la main à un inventaire illustré, digne de cette collection nationale, et offert de s'associer aux frais d'un ouvrage. Alors que Cologne possède pour ses instruments anciens un palais nous en sommes encore à des organisations de fortune ! Et nous ne nous soucions pas de porter remède à cette incurie. Dernièrement se trouvait à Paris une importante collection, dont le propriétaire venait de mourir. Notre président M. Malherbe prit la peine de faire une démarche auprès du Ministre compétent, pour attirer l'attention des pouvoirs publics sur cette bonne fortune, et pour que, tout au moins, la France, si elle n'a pas l'argent de l'Allemagne, ait la conscience en repos, après avoir fait preuve d'intérêt et de bonne volonté. Croyez-vous que le Conservatoire ait bougé ? Mais M. Heyer, et son conservateur M. Kinski, ne trouvèrent pas indigne d'eux de faire le voyage de Cologne à Paris. C'est ainsi qu'on arrive à quelque chose ou... à rien.

Les résultats de l'activité de M. Heyer, nous les voyons dans ce premier volume qui traite des instruments à claviers. Il y a là 371 instruments, dont 250 clavecins ou clavicordes, bon nombre d'orgues et des vielles, harmonicas et autres singularités, où le son est produit par friction et commandé par un clavier. Chacun de ces instruments est présenté par une description plus ou moins détaillée, et qui résume l'état présent de nos connaissances sur son identité. Presque à chaque page, une illustration vient nous donner une leçon de choses. Ici, c'est l'instrument lui même, là, une marque de fabrique, là, des pièces démontées du mécanisme, là une gravure ancienne ou la reproduction d'un tableau. Il y en a des centaines, tirées avec le plus grand soin. Et enfin nous arrivons à des tables alphabétiques, tables des matières, tables des collections d'instruments anciens etc, etc... qui rendent au lecteur les recherches faciles.

C'est donc une sorte d'*encyclopédie illustrée* des instruments à clavier que le catalogue rédigé par M. Kinski, un ouvrage qui documente le savant tout en émerveillant l'artiste. Encore quelques volumes comme celui-là et l'on ne lira plus dans les gazettes des phrases de ce genre : "Le clavecin de M. X. n'est pas un clavicorde, c'est une épinette."

MUELLER (WALTER) : *J. A. Hasse als Kirchenkomponist* (Breitkopf 1911 Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft II. vol. 9. in 8° de 180 pp. Mk 5.)

Hasse, le type du musicien allemand italianisant du XVIIIe siècle, ne nous est plus guère connu que par les ouvrages historiques auquel il sert de prétexte. Le présent volume est un complément utile à l'œuvre imposante de M. Mennicke "*Hasse & die Brueder Graun.*" Il nous montre Hasse en qualité de compositeur de musique d'église, ce qui ne fut pas un de ses moindres titres de gloire. Nous voyons ainsi comment est venu peu à peu, de l'école napolitaine, cette recherche de l'effet personnel, et du chant sentimental, qui a si profondément modifié la musique d'Occident au début du XVIIIe siècle. C'est à peu près l'évolution contraire à celle qui se passe dans la musique religieuse depuis 25 ans, où l'on revient à l'impersonnalité comme à un élément d'édification. Très curieux sont les arguments par lesquels un Mattheson ou un Doles, à l'époque même de Bach, légitiment leur volonté de ne pas séparer les styles d'église et les styles de théâtre. L'ouvrage de M. Mueller trace rapidement la biographie de Hasse, dénombre ses œuvres religieuses, les analyse brièvement et termine par un catalogue thématique. C'est là en somme une excellente monographie qui permettra de considérer désormais ce sujet comme acquis à la science.

WIRTH (Herman-Félix) : *Der Untergang des Niederlaendischen Volksliedes* (Haag. Martinus Nijhoff 1911, in 8° de XVI-357 pp. Fl. 5.)

Ce livre pourrait en réalité prendre pour titre : "grandeur et décadence de l'art lyrique hollandais, par un folkloriste." M. Wirth soutient ici une véritable thèse. Il s'efforce de déterminer les conditions dans lesquelles la musique populaire peut vivre et prospérer. Et il prend comme exemple de ses doctrines la Hollande, pays encore peu connu des musicologues. Le sujet est précis et semblerait restreint, mais l'auteur a su lui donner de l'ampleur, en nous offrant le spectacle de l'art néerlandais et flamand du XIIe siècle jusqu'à nos jours.

M. Wirth soutient que la conception populaire de l'art, et particulièrement de l'art musical, est une sorte d'aperception concrète, et limitée aux données sensibles, que, par conséquent, le formalisme un peu abstrait qui sévit dans notre civilisation occidentale et le goût des spéculations métaphysiques, tel qu'il se rencontre par exemple chez Wagner, ont été les grands ennemis de la mélodie populaire. Le catholicisme n'aurait pas fait grand tort, selon M. W., à ce réalisme de nos races Celtes et Germaines, mais le protestantisme, en infusant le christianisme dans la masse aurait atteint profondément le sens artistique populaire. De cette substitution d'un idéal moral et abstrait à un sens des réalités concrètes et naturelles, daterait la déchéance du *Volkslied*.

On voit combien la thèse prête à la présentation du *Kulturproblème*. Aussi, ce livre satisfera-t-il tous ceux qui veulent apercevoir les idées derrière les documents. Et il faut espérer qu'ils sont nombreux. Car enfin le document est un véhicule qui doit nous mener quelque part. Le beau livre de M. W. le prouve.

SONKY (S.) : *Théorie de la pose de la voix*, traduit du russe par Mlle *Louise Marville*. (Fischbacher, 1911, in-12 de 231 pages).

Cet ouvrage, un peu confus, nous paraît en dépit de sa dédicace, plutôt destiné aux professeurs qu'aux élèves, et le débutant qui n'aurait d'autre guide, aurait, je crois, bien du

mal à y trouver son chemin, surtout s'il avait lu déjà quelques livres comme celui de M. Taylor, de M. Mayan, ou de Dr Bonnier qui contredisent à peu près de tous points les théories émises ici. Le problème respiratoire, en particulier, occupe plus de 60 pages chez M. Sonky et s'y obscurcit en conséquence. Avouons que la question des registres, au contraire, y est fort nettement traitée ; c'est la première fois je crois, qu'elle a été exposée de façon aussi catégorique. Quelques gravures ajoutent à l'intérêt du volume ; elles n'ont que le défaut d'avoir illustré déjà toutes les physiologies vocales ; ne pourrait-on faire des schémas nouveaux, plus clairs et plus simples en même temps.

Nous ne sommes pas toujours d'accord avec M. Sonky. Son chanteur, qui ne travaillera le solfège que d'une façon accessoire, et pendant sa seconde année d'études seulement, aura, je crois, bien du mal à devenir un tolérable musicien. Et pourquoi considérer les grands virtuoses du XVIe siècle comme incapables d'exécuter les agréments, vocalises et cadences qui allaient faire le succès des siècles suivants. Après tout ce qui s'est dit récemment sur le problème des ornements il nous est bien difficile d'imaginer la musique du XVIe siècle comme un impeccable et rigide bel canto, dépourvu de grâces et de fioritures. Nous ne saurions non plus attribuer, comme M. Sonky, la décadence actuelle des voix à l'abus du travail vocal imposé maintenant aux enfants. Ne parlons que de la France ; la musique commence à peine à s'y organiser dans les écoles ; une institution d'aussi fraîche date ne peut avoir compromis déjà beaucoup de chanteurs ; et, en revanche, les maîtrises sont aujourd'hui fermées. Il me souvient d'un certain questionnaire, relatif à la décadence du chant, où les autorités les plus éminentes, M. Fauré, si je ne me trompe, faisaient précisément remonter le mal à cette disparition des maîtrises. Tant il est vrai que les artistes et les théoriciens ne sont pas près de s'entendre, en physiologie vocale moins que partout ailleurs. L. B.

GASTOUÉ (Amédé) : *L'art Grégorien.* (Collection des Maîtres de la musique. Alcan 1911 in 16° de 550 pp. Frs 3,50).

C'est une singulière et attachante figure que celle de ce Grégoire premier, grand seigneur latin du VIe siècle, préfet de Rome, propriétaire foncier en Sicile, dignitaire de l'Eglise, ambassadeur à Byzance, pape enfin, et qui, parmi tant d'activité, laisse dans notre Occident le nom d'un musicien fameux ! M. Gastoué nous trace de ce saint homme un portrait vivant. Nous le voyons chantant à *l'ambon*, avec d'autres diacres à la belle chevelure, ou bien modulant sur son petit lit de repos, ou bien touché de pitié en passant devant le marché aux esclaves et, à la faveur d'un mauvais calembour (*angli-angeli*) concevant le plan d'une mission en Angleterre. La musique grégorienne est bien l'œuvre consciente et méditée de cet homme de fer.

Sorti d'une simple réforme du chant de la chapelle pontificale et de l'entourage immédiat d'un pape, ce chant méthodisé et d'une parfaite stylisation liturgique se répand dans toute l'Europe, là aisément, là plus péniblement. Au IXe siècle son triomphe est complet, il est universel comme l'Eglise elle-même. Et, encore un fois c'est un Romain qui a réussi à coordonner l'effort des siècles, à lui donner la consistance, à lui imprimer le sceau de l'éternité.

Mais bientôt, de différentes nationalités réagissent involontairement et adaptent à leur nature musicale ce corpus international. Le bloc se fissure, sous la pression italienne, allemande, gallicane ou espagnole. Le spectacle de cette désagrégation de l'édifice grégorien entre les mains des barbares bénévoles (du XIIIe au XVIe) est presque poignant pour qui a la passion de l'histoire humaine.

Chemin faisant, M. G., dont l'érudition est extrême, nous signale les théoriciens et les praticiens, qui ont contribué à cette évolution progressive. Je retiens surtout l'évocation de ce roi mélomane, Robert le pieux (996-1031), élève du conservatoire (lisez *Scola*)de Reims, où il

a, pour Directeur, Gerbert le futur Sylvestre II, et pour condisciple, Othon, le grand Othon d'Allemagne. On allait bien au XIe siècle! Que dirions-nous d'un conservatoire de province, dirigé par Pie X et ayant dans ses classes le Duc d'Orléans et Guillaume II ? Ce brave Robert se plaisait à diriger sans cesse de nouvelles œuvres de lui, et se servait de son sceptre comme de bâton de chef d'orchestre. Ces premières avaient lieu à la basilique de St. Denis. M. G. nous rapporte la petite scène suivante. On était à Rome à la fête solennelle de St. Pierre: toute la cour pontificale et Sylvestre, l'ancien professeur de Robert se trouvaient là; tout d'un coup le Roi de France, venu en touriste assister à ces cérémonies, se précipite vers l'autel, avec toutes les démonstrations d'une homme qui va faire une offrande importante, et il dépose quoi ? Un joli *répons* de sa composition, noté de sa main sur un rouleau de parchemin. N'est-ce pas charmant?

A côté de ces éléments descriptifs, le livre de M. G. contient d'excellentes appréciations sur l'art grégorien lui-même et sur les formes musicales qu'il a inspirées. Cette vision courte et synthétique d'un état musical intermédiaire entre l'antiquité proprement dite et notre temps moderne est des plus instructives. Elle nous montre le conflit entre deux mondes et entre deux races.

D'un côté nous voyons une déclamation vocalisée, et diversifiée par des procédés d'ornementation mélodique, quelque chose comme de la prose fleurie et assouplie, c'est la *jubilatio* l'expression intense de l'esprit perdu dans la joie, et n'arrivant pas à définir des mots pour l'exprimer. Comme l'écrit si admirablement St. Augustin [1] : "*l'ineffable c'est ce qu'on ne peut dire. Or si tu ne peux nommer l'ineffable, et que tu ne puisses pas te taire, que te reste-t-il ? sinon de jubiler, afin que ton cœur se réjouisse sans paroles et que l'immensité de ta joie ne connaisse pas les limites des syllabes.*" C'est le mélos oriental, celui des gnostiques d'Afrique, celui des syriens d'Antioche et des ascètes persans, qui vient se systématiser entre les mains puissantes de Grégoire et qui rayonne sur l'Europe entière, encouragé et sans cesse épuré par les princes, les abbés, les grands, en un mot par l'élément international et cultivé, qui prend son mot d'ordre religieux à Rome.

Puis d'un autre côté nous apercevons, et combien nettement, une résistance à la mélodie continue, une volonté de tout enfermer dans la carrure des vers, dans l'assonance des rimes, dans la symétrie des accents. Cette résistance vient des barbares du Nord et avant tout des Celtes. Le naïf Notker Labeo du XIe siècle, qui ne pouvant retenir les codas *(séquences)* maniérées des byzantins, s'avise de placer un mot sur chacune des notes de ces vocalises orientales, est le type d'une mentalité qui a du être générale, et qui a fini par triompher avec les proses d'Adam de St. Victor, un siècle plus tard. Le Celte veut mesurer. Tout son effort, en présence du chant grégorien, consistera à donner à la mélodie fluctuante les qualités de résistance et de rigidité qui permettront de la briser en morceaux symétriques et de la faire entrer dans le système d'une notation proportionnelle. La bataille fut dure. Plusieurs fois M. Gastoué nous montre les envoyés de Rome aux prises avec le celtisme qui reparait tout à coup dans les monastères Anglais ou Français, et qui devait sévir bien autrement dans le peuple.

Détail précieux et significatif, Abélard, vers 1130, cherche des formes musicales nouvelles en remettant tout simplement à la mode des coupes mélodiques employées par les moines celtiques du VIIe siècle. Et cette allure celtique, M. Gastoué en donne un exemple typique c'est une sorte de vaudeville malin, qui en plein XIIe siècle, sous la plume de l'ami d'Héloïse, éclate comme une protestation de la carrure gauloise. Nous connaissons ses pareils, et par centaines, depuis l'âge des Trouvères jusqu'à celui du Chat Noir.

Ainsi donc il semble bien que le grand ennemi du grégorien se soit rencontré dans le Gaulois, dans cette race, qui au lieu de "*jubiler en rêvant à l'ineffable*," comme le voulait

[1] In. ps. 99. 4.

St. Augustin, ne songeait qu'à proportionner des sons et des rythmes, à satisfaire sa logique, à prendre conscience de la mesure exacte et rationnelle, à en un mot à se ressaisir au lieu de s'abandonner. Et si cette thèse se vérifiait, elle expliquerait pourquoi le plain-chant est tombé en France dans une décadence plus lamentable que partout ailleurs. Nos chantres et nos chanteurs, maintenant encore, ne peuvent vaincre une sorte de pudeur native, qui les empêche de se livrer à la vocalise grégorienne. On sent très bien qu'ils y cherchent toujours ce qui n'y est pas : LA MESURE. L'effort d'une jubilation qui ne signifie rien, sinon l'ivresse intérieure d'une âme qui prie, leur est, non seulement étranger, mais antipathique. Il suffit de passer dans une église, même de Paris, même en temps pascal, pour en avoir l'intuition. Le " gargarisme " oriental, la cantilène mystique, qui anonne quelques voyelles, pour célébrer l'indicible, parmi le chœur des initiés. tout cela s'évapore, dans nos pays de brume, et le Gaulois n'a pu s'y accoutumer pleinement depuis mille ans. Il est vrai que son âme de mensuraliste a su profiter de l'effluve grégorienne. Sur les débris de la vocalise, se sont élevés les assises de l'art harmonique, auxquels l'école parisienne des XIIIe et XIVe siècle a contribué si glorieusement.

J. E.

LAURENCIE (L. de la) ; *Lully* (Collection des maîtres de la musique, Paris, Alcan, 1911, in-16°).

On doit s'étonner de voir que Lully n'ait pas encore dans notre librairie moderne le gros volume auquel il a droit. Cet homme encombrant qui sut régenter la musique française pendant plus d'un siècle est obligé de se contenter de livres de vulgarisation et de collection, où la place lui est parcimonieusement limitée. Nos éminents collègues M. Prunières et de La Laurencie, qui connaissent admirablement leur XVIIe siècle ont été contraints l'un et l'autre d'enfermer dans un simple in-16° l'une des vies les plus savoureuses qui aient été. Espérons voir prochainement l'apparition d'un ouvrage imposant comme l'est elle-même la musique de *Cadmus* ou d'*Armide*.

Ce regret ne m'empêche aucunement de rendre au *Lully* de La Laurencie tout le mérite qui lui revient. Je crois au contraire qu'il faut considérer comme un tour de force et aussi comme une preuve de dévouement à l'égard du public, la rédaction d'un ouvrage de ce genre en 250 pages. En face de l'abondante documentation, de l'iconographie tentante, et de la somptuosité même du sujet, quel bel effort de continence et de sobriété ! Le public en saura-t-il gré à l'auteur ? Il faut le souhaiter, car peu de livres furent plus pleins et plus condensés que celui-là. M. de La Laurencie est un parfait ordonnateur. On sent que le matériel réuni par lui, au prix de recherches considérables, s'est peu à peu concentré, sous l'effort d'une énergique volonté. Et c'est d'un pas allègre et méthodique que nous parcourons cette aventure mirifique d'un pauvre Florentin devenu collaborateur et ami du plus grand Roi du Monde.

Ce livre précis, judicieux, et désormais indispensable, rendra-t-il à la musique de Lully un peu de l'attrait qu'elle avait perdu ? Nous l'espérons avec M. de La Laurencie. Lully a eu besoin de se faire oublier. Comme tous les tyrans, sa domination a été suivie d'une éclipse salutaire. Mais aujourd'hui, le sens historique peut le remettre à la mode et à la place que tout grand homme doit occuper dans son pays. Le malheur est que nous avons perdu la tradition, cette tradition qui nous rattache encore à Molière et à Corneille, Place du Théâtre Français (on peut le croire du moins). Il faut tout recréer avec l'opéra-ballet de 1660, et au prix de frais immenses. La seule réédition de l'œuvre de Lully est pour un éditeur un véritable épouvantail.

Toutefois la grosse objection n'est pas d'ordre financier. On trouve de l'argent pour tout. La résurection de Lully (comme celle de tous ses contemporains en musique) se heurte à notre mentalité musicale radicalement opposée à celle du XVIIe siècle. N'oublions pas que nous

avons élevé la musique à la dignité d'un culte, et nous allons dans son temple pour accomplir une sorte de rite intérieur très voisin de celui qui nous attire à l'Eglise. L'ancien régime — celui de la France — voyait au contraire dans la musique et dans l'opéra un plaisir des sens, un divertissement, souvent réprouvé, toujours tenu en suspicion par l'esprit et la morale, et toléré parce qu'il faisait partie des pompes humaines dont la monarchie était obligée de se servir. La tolérance est inséparable de l'idée d'opéra, de son personnel et de son édifice. A Versailles comme à Paris, en 1670, aller à l'opéra est une façon de *faire la bombe* comme nous dirions aujourd'hui, un prétexte à faire danser des princes, à nouer des intrigues, à se payer une partie fine. C'est un décor auriculaire, complément de tous les autres, et qui ne se conçoit pas sans eux. Une représentation de Cadmus est un sport mondain, un gala, que la *Ville* est assez riche pour se payer à l'instar de la *Cour*.

Retrouverons-nous cet état d'âme ? Le Tout-Paris qui s'amuse se dérangera-t-il un soir pour aller à Versailles, faire une partie monstre, et, après avoir abondemment festoyé, regarder dans la cour de marbre quelque imposante et fastueuse machine du Surintendant de la musique de la chambre du roi ? Il le faudrait. Mais si on remet au répertoire de la Salle Garnier — comme on le fit pour *Hippolyte et Aricie* — une *Armide* ou un *Isis*, froidement, et avec les préoccupations esthétiques de notre temps, ce sera lugubre.

Comme le remarque si bien M. de La Laurencie, l'art de Lully a " quelque chose d'industriel et de compassé ". Hé oui, Lully sait très bien ce qu'il veut, quand il offre un cadre splendide, un merveilleux décor à cet élément mondain, qui est l'essentiel de ses représentations. C'est le public qui joue ici le véritable rôle, et Lully lui donne l'occasion d'y parader en diverses façons. Elle ne vibre guère, cette musique à teintes plates; au contraire elle plastronne. Elle permet à tout ce bouillonnement humain, à cette compagnie chamarrée, dorée, poudrée, qui crève de bonne chère et de plaisir, de s'immobiliser autour de quelque mythologie galante et de prendre sa part d'une brillante féérie. Nous avons bien conservé la demi-musique de *Baptiste*, mais où est l'atmosphère sentimentale qui la rendait salutaire, belle et comme apaisante ? Si Orphée revient, il faut lui rendre ses bêtes.

J. E.

HELLOUIN ET J. PICARD. — *Un musicien oublié. Catel.* (Fischbacher 1910 in-16° de 72 pp. 2,50.)

Bien oublié, en effet, ce pauvre Catel, professeur et créateur du Conservatoire, membre de l'Institut, auteur des *Aubergistes de qualité*, du *Chant Triomphal* et d'*Alexandre chez Apelle !* Il était cependant normand et méritait une gloire plus durable. Nul plus que lui n'a eu de mérite en ces temps troublés où, en musique comme ailleurs, il fallait créer un nouvel état de chose. Catel théoricien est encore aujourd'hui sans qu'on s'en doute, le véritable inspirateur de la doctrine de notre Conservatoire, parcequ'il sut synthétiser en lui des différentes tendances de l'enseignement officiel vers 1800.

CHANTAVOINE (J.) *L'Anneau du Nibelung, analyse dramatique et musicale traduite de l'allemand de* A. POCHHAMMER. (Alcan in-16° de 170 pp. 2,50.)

C'est là un Führer qui nous manquait, et qui rendra des services aujourd'hui où Wagner commence à se vulgariser.

HEVESY (André de). — *Petites amies de Beethoven* (Paris Champion 1910 in-16° de 160 pp.)

L'immortelle bienaimée ! Quelle providence pour les historiens de la musique, en quête

de sujets mystérieux et palpitants ! M. de Hevesy eut la bonne idée de diriger ses recherches vers le château de Martonvasar, en Hongrie, où habitait la famille de Brunsvik. Il y a découvert, non pas la clef du mystère, mais des lettres charmantes en curieux français, échangées par les sœurs de Brunsvik et où il est souvent question de Beethoven. De ces aimables documents M. Hevesy a su faire une plaquette tout à fait jolie, écrite avec grâce. Son évocation du milieu où Beethoven fréquentait est absolument réussie.

BOSCHOT (Adolphe). *Carnet d'Art.* (Paris, Bloud et Cie, Place St. Sulpice, 1911, in-16° de 260 pp.).

Poète, musicologue, romancier, Adolphe Boschot n'avait plus qu'à devenir chroniqueur. C'est fait, et le *Carnet d'Art* nous rappelle une série d'articles que nous avons tous lus, et dont il est fort agréable de retrouver le souvenir, articles de critique musicale et littéraire, écrits sans perfidie, et avec le souci de chercher la vérité au sein de la beauté.

Une seule chose m'a toujours un peu scandalisé, chez Boschot. Qu'il me permette de l'avouer en toute franchise. C'est son antipathie contre tout ce qui est allemand. La légende de l'Allemand, mangeur de saucisses, fumeux derrière ses lunettes, et incapable de toute concentration esthétique, est vraiment bien usée ! Je n'arrive pas à comprendre ce travers, chez un esprit qui plane bien au-dessus des parti-pris nationalistes. Les Allemands ont leurs défauts. Et nous les nôtres. Et il est toujours aisé de ridiculiser autrui. Mais à quoi bon ?

Les sympathies du lecteur n'en iront pas moins à ce livre lucide, scrupuleux, épris de belles idées.

J. E.

HENDERSON (W. J.) *Some forerunners of Italian Opera* (New-York, Henry Holb and C°, 1911. Price £1,25.)

M. W. J. Henderson, le critique du *New-York Sun* n'est pas un inconnu pour nous. Un certain nombre de ses ouvrages ont déjà été présentés au public français. J'en ai moi-même signalés quelques-uns, notamment *How music developed.* Au début de sa préface, il nous donne lui-même un résumé très précis de son nouveau livre : *Quelques Précurseurs de l'Opéra Italien.*

" Le but de ce volume, dit-il, est d'offrir au lecteur anglais une rapide étude du drame musical en Italie avant la naissance de l'opéra, et de noter dans son histoire le développement des éléments artistiques et des influences qui, en fin de compte, amenaient les réformateurs florentins à s'inspirer du drame antique en vue de parvenir à un mode plus simple d'expression."

Mais le point intéressant dans cet ouvrage, c'est que M. Henderson fait remonter plus haut qu'on ne le fait généralement les premières tentatives du drame musical. Il le fait naître à Mantoue en 1472 (ou au plus en 1483) et c'est l'*Orfeo* de Poliziano qui selon lui en serait la première manifestation. De prime-abord, il semble bien que nous soyons là à la " dérive sur la mer calme " des hypothèses ; toute trace en effet de cette musique " paraît être perdue. " Cependant à force de restaurations par analogie (analogical reconstruction), M. Henderson arrive à donner à sa thèse les meilleures apparences de solidité. Le sujet est trop spécial et demanderait trop de vérifications documentaires pour que j'ose prendre parti dans le débat. Mais l'idée elle-même (et la manière habile dont elle est défendue) m'a parue vraiment intéressante à signaler aux personnes nombreuses qui s'intéressent à cette période de l'histoire musicale.

Gustave Robert.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU SAMEDI 29 AVRIL 1911

La Séance est ouverte à 4 heures 45, chez MM. Gaveau & Cie, 45, rue La Boëtie, sous la présidence de M. Malherbe, président.

Assistaient à cette Séance : M. A. de Bertha, Mmes Wiener-Newton, Pereyra, de Chabannes, Neufeld, Daubresse, Lefeuve, Gallet, Laloy, MM. Guérillot, A. Laugier, Marnold, L. de La Laurencie, Herwegh, Poirée, de Saint-Foix, Ch. Petit, Quittard, Lefeuve, Prod'Homme, Malherbe, Ecorcheville, Laloy & Prunières.

S'étaient excusée : MM. Mutin, Trotrot & Maus.

Après la lecture du procès-verbal, Mme Gallet informe la Section qu'elle a eu une entrevue avec M. Sartiaux, Directeur de la Cie du Nord, et que la Cie accordera à tous les membres allant au Congrès de Londres, une réduction de 1/2 place, réduction qui s'étendra probablement aux bateaux et aux Cies anglais.

M. Bouvet demande la parole, pour faire remarquer que l'absence du Secrétaire Général au début de nos Séances, rend toujours le commencement de ces Séances très tardif, et met un certain nombre d'entre les membres hors d'état d'assister aux communications. Le Président prend bonne note de cette réclamation, et promet d'y faire droit à l'avenir.

Le Président après avoir rappelé les pertes que la Société vient de faire en la personne du comte I. de Coucondo et de M. A. Guilmant, donne la parole à M. de Bertha, pour une communication sur les " Rhapsodies hongroises de Liszt. "

Le Président donne ensuite la parole à M. Ecorcheville, pour rendre compte des travaux de la Commission du Luth. Cette communication est suivie d'une audition de pièces de Luth, par Mlle Mairy, avec le concours de Mlle Bonnard et dont voici le programme :

I. Gagliarda. . . . . Lupi di Caravagio (1607)
II. Canaries. . . . . Anonyme
III. Il Spagnoletto . . . —
IV. Fantasia. . . . . Vincent Galilée
Sarabande . . . . —
V. Airs Écossais anciens
VI. Fantasia. . . . . Francesco da Milano
VII. Intrada Anglicana. . Anonyme
de Lord ZOUCHE'S MASK

—

VIII. Deux Airs de Cour . Richard
Mlle Madeleine Bonnard

—

IX. L'Immortelle . . . Gautier le Vieux
X. Deux Préludes. . . Bocquet

La Séance est levée à 7 heures 1/4.



LE PROBLÉMATIQUE AVENIR DE L'OPÉRA EN ANGLETERRE.

Qu'il doit se réjouir en son cœur, le jeune compositeur anglais, lorsque,passant dans Kingsway il se trouve soudain face à face avec la pancarte vraiment énorme que Mr. Hammerstein a fait planter sur l'emplacement de son futur Opéra. Elle brille, elle attire tous les yeux, cette savante réclame, avec ses lettres blanches hautes d'un mètre, se détachant sur un fond noir ; elle s'érige splendide, solitaire et prometteuse au milieu d'un espace vide qu'entourent des débris de maisons, des barricades, des précipices ; j'imagine derrière les planches des armées d'ouvriers travaillant avec enthousiasme pour la cause de l'Art... Le Compositeur anglais s'arrête et se met à rêver : il voit s'élever devant ses yeux ravis un admirable théâtre aux nobles proportions et dont l'acoustique est meilleure encore qu'à Covent Garden ; la scène est pourvue des mécanismes les plus perfectionnés ; il entend les musiciens, les chanteurs, la musique, tout est parfait. Il se sent plein d'espoirs : enfin voici un débouché pour celui qui ne peut arriver à se faire jouer, un théâtre pour les compositeurs anglais et leurs œuvres. Londres pourra enfin rivaliser avec les grandes capitales du monde !... Il soupire, et revenu sur la terre, continue sa pro-

menade. Et il se souvient... Des bribes d'interviews, des fragments d'articles de journaux s'insinuent dans sa mémoire. Il se récite à soi-même les déclarations de Mr. Hammerstein au sujet de son futur opéra, de sa construction, de sa taille, de son avenir. Mr. Hammerstein est sans doute plein de bonne volonté, mais que peut-il pour les compositeurs anglais, puisqu'il compte " faire de l'argent " ? L'opéra rêvé deviendra ou un second Covent Garden ou un Opéra Populaire. Il y aura des étoiles, des célébrités, des milliers de spectateurs à satisfaire. De là à devenir une manière d'Opéra International administré à l'Américaine — il n'y a qu'un pas. Et, de plus douteux et de plus en plus sombre, s'embrume l'avenir de l'Opéra en Angleterre.

Le Jeune Compositeur Anglais a-t-il raison ou tort de se montrer si résolument pessimiste ? Nous ne pouvons guère en juger et l'Avenir seul prouvera si ses craintes étaient bien ou mal fondées ; mais il est certain que la présente situation est fort loin d'être satisfaisante et si elle ne s'améliore pas, les musiciens anglais pourront aller grossir les rangs des " Unemployed ".

L'on dit toujours qu'il n'y a pas de musique dramatique anglaise et que c'est pourquoi un théâtre régulier d'opéra n'existe pas en Angleterre. Cette assertion est au moins inexacte : on peut citer un assez grand nombre d'œuvres musicales écrites pour la scène, depuis l'époque Georgienne où triomphaient les " Ballad-Operas " jusqu'à nos jours. Des opéras tels que *The Mountain Sylfh* de Barnett [1], la *Bohemian Girl*, le *Siege of Rochelle*, la *Rose of Castille* et *Satanella* de Balfe, la *Maritana* de Wallace, les *Night Dancers* de Loder, le *Don Quixote*, *Charles II* et *Robin Hood* de Macfarren, la *Leila* de Pierson, pour n'en nommer que quelques-uns, furent joués avec succès pendant la période Early Victorian et prouvent l'activité, sinon le génie des musiciens qui composèrent à l'époque des meubles d'acajou et des rideaux de reps rouge. Ces œuvres manquaient sans doute d'intérêt et d'originalité, italiennes d'aspirations pour la plupart ; et tout ce qu'on peut dire d'elles en somme, c'est qu'elles eurent leur heure de gloire et sont maintenant " oubliées ". " Oubliées " est décidément le seul qualificatif qui leur sied aujourd'hui [2]. Mais l'on peut aussi faire une liste assez longue d'opéras écrits pendant les trois dernières décades : l'*Ivanhoe* de Sullivan, l'*Esmeralda*, *Nadeschda* et le *Goldenwel* de

[1] Barnett, Beer de son vrai nom, était cousin de Meyerbeer.
[2] *Maritana* et la *Bohemian Girl* cependant ne sont pas encore tout-à-fait oubliées dans les provinces.

Goring Thomas, *Colomba* et le *Troubadour* de Sir Alexander Mackenzie, le *Thorgrim*, *Signa* et *Harold* de Mr. Frederick Cowen, *Savonarola*, *Much ado about nothing*, le *Veiled Prophet* et *Shamus O'Brien* de Sir Charles Villiers Stanford, *Nordisa* de Mr. Frederick Corder, la *Princess Ozra* de Mr. Herbert Bunning, l'*Angelus* de Dr Naylor, *Der Weld* et *The Wreckers* de Miss Ethel Smyth, *Greystiel* et le *Duke or Devil* de Mr. Nicholas Gatty, le *Pierrot and Pierrette* et *Dylan* de Mr. Josef Holbrooke, la *Summer Night* de Mr. Clutsam, entre autres, sont des œuvres respectables et sincères (quelques-unes même d'une grande valeur artistique). Mais aucune d'elles ne connaît encore la vraie popularité ; et, toutes, elles se jouent généralement devant des salles demi-vides, sans doute parce qu'elles n'ont ni les qualités, ni les défauts nécessaires à un succès populaire — ce qui revient à dire qu'elles ne font pas d'argent. J'imagine qu'il leur manque, soit la grandeur géniale des drames lyriques Wagnériens, soit l'intense sensibilité des œuvres de Debussy, soit le sensationalisme des mélodrames de Strauss, soit la verve de *Carmen*, soit l'affreuse sentimentalité de *Mignon* ou les séduisantes prétentions des *Bohème* et des *Madame Butterfly;* de sorte que le gros public anglais n'est ni forcé d'admirer, ni intéressé, ni séduit, ni choqué, ni ahuri ; il reste simplement indifférent tout comme les snobs de la musique qui ne se passionnent que pour une ou deux choses qu'il est de mode d'admirer, vocalises de virtuose ou dissonances de *Salomé*. Les pauvres opéras anglais qui n'atteignent ni à l'excès d'honneur, ni à l'indignité restent donc applaudis seulement par les quelques centaines d'amateurs de musique, sincères,qui ne servent justement à rien ; leur mutuelles vertus sont sans conséquences heureuses tandis que, meilleures ou pires, ces œuvres auraient eu plus de chance de réussir complètement.

Ce fâcheux état de choses qui dure depuis pas mal d'années durera sans doute longtemps encore : les Directeurs de Covent Garden n'ont jamais donné le moindre encouragement aux musiciens anglais et avant l'entrée en scène de Mr. Thomas Beecham, c'était seulement en province que l'on pouvait avoir l'occasion — et très rarement — d'entendre une œuvre musicale anglaise par les soins des troupes Carl Rosa ou Moody-Manners.

Mais il y a un autre problème à résoudre, et beaucoup plus grave à mon avis, que celui de " l'Avenir de l'Opéra en Angleterre ". C'est : " Que veut le Public ? " Et j'ai grand peur que le Public lui-même n'en sache rien. Oh, nous ne connaissons que trop son goût en pièces drama-

tiques ou en comédies légères : son seul désir est de contempler l'une de ses étoiles favorites dans un rôle qui se dissimule point sa personnalité ; il importe peu qu'une pièce, bonne ou mauvaise, soit écrite autour de ce rôle ; d'ailleurs il s'estime très satisfait, ce public, de réentendre la même pièce plus ou moins parée et travestie ; c'est pour cela que connaissant leur Public certains auteurs à succès écrivent toujours la même comédie, généralement mondaine et s'assurent de ce fait une longue série de fructueuses représentations et une durable popularité. Par suite toute pièce contenant une thèse, quelques idées en quelque apparence de réalité, sombre dans l'indifférence ou la mauvaise humeur du Public pour avoir dérangé ses habitudes ou inquiété son jugement. L'Angleterre a donc la littérature dramatique qu'elle mérite et les dramaturges anglais le succès qu'ils veulent.

Mais les compositeurs ignorent absolument quel genre de musique le Public veut entendre. Naturellement on sait que ce Public sera toujours désireux d'applaudir les admirables voix de Mme Melba, de Mme Tetrazzini, de Signor Caruso, de Signor Scotti de Herr Van Rooy. Mais à quoi bon écrire de nouveaux rôles pour ces artistes ? Ils y auraient moins de succès que dans leurs anciens, étant données les tendances conservatrices des spectateurs. Le résultat de tout ceci est la saison d'été de Covent Garden : La Cour et le Ville y vont dans les loges et les fauteuils, la banlieue dans l'amphithéâtre : le théâtre est toujours plein parce que à toutes les classes de la société la mode ordonne de s'y rendre. Ceux qui préférent la musique aux chanteurs essaient de se faire remarquer par leur absence mais qui remarquerait une si faible minorité ?

En somme Covent Garden est une tradition tandis que Mr. Beecham est une tentative. Et une fois encore l'on se demande avec étonnement en voyant ces salles à demi-vides : que veut le Public ? Evidemment *Carmen*, *Faust*, le *Chemineau*, les *Contes d'Hoffman*, *Hansel et Gretel*, *Fidelio*, *Tristan*, *Le Barbier*, *Tiefland* montés par Mr. Beecham ne l'attirent pas. Cependant certains de ces opéras, font salle comble l'été pendant la saison de Covent Garden. Serait-ce que l'aristocratie londonienne s'absente l'hiver ? Serait-ce que le gros public connaît la différence et des interprétations et du prix des places ? Serait-ce que ne brillent pas sur l'affiche des noms de réputation cosmopolite ? ou simplement parce que Mr. Beecham n'a pas eu encore le temps de se créer un public ? Qui le sait ?

Mr. Thomas Beecham a certainement le grand tort de manquer

d'esprit de suite : il a commencé il y a deux ans par une série de Concerts de musique moderne au Queen's Hall ; il a continué par une saison d'opéra-comique à His Majesty's Theatre ; cette année c'est une saison de grand opéra à Covent Garden loué pour l'occasion. Ce n'est vraiment pas le moyen de se faire un public et de l'éduquer, surtout quand ce public est anglais, ennemi de toute nouveauté et de compréhension un peu lente. Aussi pendant cette récente saison deux œuvres seulement ont été jouées devant des salles combles : *Salomé* et *Elektra* ce qui prouve une fois de plus la manie du public pour les étoiles, Strauss étant parmi les compositeurs, l'étoile à grand renfort de réclames et d'orchestres augmentés, — " la great attraction " décidément. Et il est parfaitement ridicule de se servir comme d'un argument en faveur de la musicalité du public anglais, du fait que toutes les places ont été vendues en moins de deux heures, après l'annonce de *Salomé* dans les journaux. Le contraire en Angleterre eut été surprenant, après les innombrables interviews de Strauss, de Mr. Beecham, de Mlle Akté et du chef machiniste, surtout après la réclame involontaire donnée à la pièce par l'absurde attitude d'un Censeur qui autorisa le plat mais non la tête coupée, après avoir toléré même des Salomés de parodie dans des Music-Halls !

Il faut oser dire que l'insuccès de Mr. Beecham est partiellement dû à la qualité parfois médiocre de ses représentations, gros défaut aux yeux d'un public habitué à la perfection de Covent Garden, et qui ne songe pas que des chanteurs anglais manquent et pour cause, d'expérience scénique. Il semble que Mr. Beecham ait donné tous ses soins, toute son énergie et tout son talent aux deux seules œuvres de Strauss et que tout le reste du répertoire ait été mis en scène après des répétitions insuffisantes. Les *Contes d'Hoffmann* manquèrent de mystère romantique, *Werther* de charme massenétique, *Shamus 'OBrien* de verve irlandaise, les *Noces de Figaro* et *Fidelio*, de style ; à vrai dire toutes les représentations furent sans " atmosphère ". Le Public se rendit compte vaguement que les interprétations des chanteurs ou de l'orchestre n'étaient pas ce qu'elles auraient dû être. Aussi, étant donné le caractère expérimental de ces saisons de Mr. Beecham, il ne sut pas, cet étonnant Public, s'il devait s'enthousiasmer ou critiquer, et il s'abstint purement et simplement de venir entendre ces tentatives musicales. Car le Public anglais aime à être certain de ne pas admirer ce qu'il ne faut pas; il sait qu'il ne peut se tromper sur la voix de

Mme Melba ou les drames de Shakespeare qui sont des institutions nationales, mais il ne s'est pas encore fait une opinion (ou plutôt, personne ne lui a encore fait une opinion), sur la valeur artistique d'un opéra français, anglais ou russe sans réputation solidement établie, et nouveau pour lui.

Il y a du moins un côté de l'Art Musical, si on peut dire, que le public anglais adore fidèlement, c'est la " Musical Comedy ". Après tout si le whisky est le petit vin du pays, peut-être la " Musical comedy " est-elle le grand opéra de l'Angleterre. Il est facile de mépriser ces élucubrations au nom de l'Art Pur et de la Musique Sérieuse, mais les " musical comedies " sont loin d'être méprisables et négligeables dans la question qui nous interesse ici. Songeons que *The Arcadians* par exemple se joue depuis plus de deux ans sans interruption et se jouera pendant des mois encore devant des salles combles. Plusieurs autres de ces pièces musicales mi-opérettes, mi-revues ont eu un égal succès, et il y a des modèles classiques, si j'ose dire, du genre. Par contre *Ivanhoe*, un des opéras anglais les plus populaires eut à peu près cent représentations, après quoi le Palace déserté dut devenir pour ne pas faire faillite le music-hall qu'il est encore aujourd'hui. — Les Parisiens au contraire ne s'intéressent guère à l'opérette et l'Opéra-Comique est un des théâtres les plus courus de Paris.

Naturellement, les musiciens anglais et tous ceux qui s'intéressent au sort de la musique dramatique en Angleterre rêvent d'une sorte d'Opéra-Comique londonien ; mais tout bien considéré, il semble que son succès soit au moins douteux, sinon impossible, surtout sans une subvention de l'Etat (qui d'ailleurs même si on la demandait ne serait sans doute pas accordée). En attendant l'on parle beaucoup et l'on agit même un peu. Et c'est ainsi que naquit il y a quelques années l'idée de donner des représentations en anglais, sinon des œuvres anglaises, de façon à éduquer peuple, chanteurs et musiciens, et dans le vague espoir que cette éducation servirait quelque jour aux compositeurs d'Angleterre. Hélas ! comme on l'a vu le public surtout me semble pas très éducable.

* * *

Les récentes tentatives de Mr. Beecham — quelqu'en ait été le résultat, ou artistique ou financier — ayant plus que jamais remis la question sur le tapis, l'auteur de cet article, sur le conseil de S. I. M. a

cru devoir solliciter l'opinion des musiciens ou des critiques les plus en vue ou les plus autorisés de Londres. D'où les lettres qui suivent, formant en somme un intéressant document pour la future histoire de la Musique Anglaise, en un moment de crise.

Il est curieux de remarquer tout d'abord que pas un seul des musiciens ou organisateurs revêtu d'un caractère plus ou moins officiel, n'a voulu se compromettre par une réponse ou pressimiste ou optimiste. Cette abstention, quoique regrettable, est assez caractéristique. Quant à la plupart des autres personnalités musicales, elles ont très aimablement et très franchement exprimé leurs vues sur un sujet qui leur tient au cœur.

" Naturellement le succès de l'opéra en Angleterre dépend, comme en tout autre pays de deux choses : représentations dans la langue du pays ; prix à la portée de tous". SIR CHARLES V. STANFORD.

..." C'est surtout les résultats que nous devons considérer et, certainement Mr. Beecham a l'année dernière et cette année dépensé beaucoup de temps et d'argent à donner l'occasion au public anglais d'entendre des opéras. Mais l'on sait maintenant que ce public ne s'y est guère intéressé et qu'un déficit important a été le résultat de l'entreprise.

Je dois ajouter que je sais cela uniquement par les journaux et non officiellement. Les critiques ont fait tout leur possible pour aider Mr. Beecham.

Il faut le reconnaître : Il n'y a en ce moment en Angleterre qu'un public restreint pour des représentations d'opéra, mais je suis certain que ce qu'a fait Sir Henry J. Wood pour les concerts symphoniques, un autre peut le faire pour l'opéra, s'il a assez d'argent et de patience pour donner, avec perte pendant quelque temps, de bonnes représentations des grandes œuvres.

Je suis absolument en faveur de l'emploi de la langue anglaise pour les représentations. Partout, excepté en Angleterre, les opéras sont interprétés dans la langue du pays. Il est vrai que les traductions que nous en possédons sont déplorables. Certes il est difficile de bien traduire un livret, car le traducteur doit être non seulement un poète de talent mais aussi un musicien. Sans doute de bonnes représentations en anglais aideraient à développer le goût du public pour l'opéra.

Au point de vue artistique, il est évidemment préférable d'entendre une œuvre dans la langue dans laquelle elle a été écrite, mais puisque les anglais n'ont que peu de don pour les langues, il vaut mieux après tout qu'ils soient capables de comprendre ce dont les chanteurs parlent."

LANDON RONALD.

..." Je suis convaincu que l'opéra deviendra aussi populaire en Angleterre qu'il l'est ailleurs, mais pas avant quelque temps. Si le gros public ne s'y intéresse pas encore c'est qu'il en est empêché par son goût pour les œuvres religieuses. Certainement si 90 personnes avaient à choisir entre un opéra célèbre et le *Messie*, elles préfèreraient entendre ce dernier oratorio. Je ne crois pas que la question de langue ait une grande importance à Londres, mais vouloir donner des représentations en langue étrangère dans les provinces c'est vouloir un insuccès."

S. COLERIDGE TAYLOR.

" Les anglais aiment, je crois, beaucoup l'opéra. Peu importe que les paroles soient anglaises ou non puisqu'on ne les entend jamais. Il me semble cependant qu'il vaudrait mieux chanter les opéras dans la langue dans laquelle ils ont été composés. "

EDWARD GERMAN.

"... Si nous avons jamais un Opéra National en Angleterre, il sera indispensable que les œuvres soient chantées en Anglais, car l'opéra en langue étrangère ne saurait intéresser le gros public. Nous avons des chefs d'orchestre, des chanteurs, des orchestres et même un public. Mais l'on se trompe en croyant qu'un théâtre d'opéra peut-être un succès financier, même si les représentations sont très suivies.

Personnellement je trouve parfaitement stupide de dire que " les Anglais ne comprennent pas l'opéra. " Ils ne comprennent que trop bien. On les a tellement gâtés en les habituant à des interprétations vocales ou orchestrales de premier ordre, qu'ils n'en supportent pas d'ordinaires. Le genre de représentations qu'on nous offre généralement en exemple et qui ont lieu dans certaines villes du Continent ne serait jamais toléré à Londres.

Si jamais un Opéra réussit ici, ce sera grâce à des subventions particulières. L'Etat n'aidera jamais à la propagation de l'art musical. Reste à

savoir si les compositeurs anglais écriraient des opéras s'il y avait un théâtre pour les monter. Je crois que oui, mais il nous faudrait attendre longtemps car la musique dramatique n'est guère le genre qui sied aux Anglais et très peu ont eu jusqu'ici d'expérience scénique. "

NORMAN O'NEILL.

"... J'ai tant à dire sur un sujet qui me tient tant au cœur que je ne puis vraiment me résoudre à donner une opinion à la légère. L'on m'a demandé plusieurs fois, d'écrire un article sur ce sujet, je ne l'ai pas fait car je ne crois pas que le temps soit venu.

La saison d'opéra de Mr. Beecham et ses résultats — financiers et autres — tendent à prouver ce que je dis. Peu à peu le public s'en aperçoit. Quand le fer sera chaud j'espère le battre.

Actuellement, je ne crois pas que cela serve à grand chose de donner son avis. C'est un sujet trop grand, trop important pour être traité, du moins par nous, musiciens anglais, sinon à fond. Mon opinion sur l'opéra en Angleterre est celle de Lord Lansdowne sur la Chambre des Lords..."[1]

ETHEL SMYTH.

"... Quand des opéras seront écrits — opéras intéressants, d'une qualité supérieure (ou inférieure) égale aux productions continentales, je crois que le public anglais les préfèrera à tous autres. L'avenir est plein d'espoir pour nous, puisque beaucoup d'entre nous font de leur mieux pour écrire des opéras. "

JOSEF HOLBROOKE.

"... Je suis d'avis que les représentations d'opéra aient lieu en Anglais et non dans ce langage unique et extravagant qui nous est généralement infligé. Mais tout d'abord nos chanteurs doivent apprendre à prononcer l'anglais. Je suppose que, convaincus de l'imbécillité des paroles qu'ils ont eu jusqu'à présent à chanter, ils ne se sont jamais préoccupés de les prononcer comme si elles avaient un sens quelconque. Sans doute il y a des exceptions à cette règle, mais elles sont rares. Du reste, quand nos chanteurs auront de bon anglais à chanter, ils sauront peut-être comment s'y prendre. "

R. VAUGHAN WILLIAMS.

[1] Au moment des Elections et des discussions qui les troublèrent au sujet de la réforme de la Chambre des Lords, Lord Lansdowne déclara qu'elle devait " se réformer elle-même," et non être réformée par d'autres.

"... Tout d'abord, nous n'avons pas à l'heure actuelle de compositeurs de musique dramatique. Peut-être si un Opéra était établi en Angleterre sur une base financière solide, cette branche de l'Art musical se développerait-elle ? Pour moi, je ne le crois pas, car il semble que le compositeur anglais ne possède pas cette souple technique et cet instinct de la scène nécessaires pour réussir la musique dramatique. Mais surtout il y a autre chose qui manque terriblement à l'artiste anglais. Tout art qui s'apparente à une idée nationale (comme l'opéra anglais par exemple) doit trouver son inspiration et sa vie dans la vie spirituelle du pays. Il faut ou une atmosphère nationale, ou de la couleur locale, ou surtout un état d'âme typique. Quand une œuvre est basée sur ce grand principe c'est une belle œuvre d'art, comme *Les Maîtres Chanteurs* ou la *Tétratologie*, ou un art populaire au meilleur sens du mot comme *Freischütz* ou *Le Prince Igor*.

Le succès même des drames lyriques de Richard Strauss, (en dépit d'une action qui se passe dans des pays fort éloignés du "Vaterland") trouve son explication dans ce fait que ces drames reflètent et représentent une force spirituelle, perverse si l'on veut, mais étrangement vigoureuse dans sa décadence qui est le "Stimmung" de l'esprit allemand moderne.

Qui oserait parler d'un état d'âme typique de la nation anglaise et où trouverons nous l'esprit anglais moderne, sinon à la Bourse et dans les autres temples du commercialisme ? Et du moment que la musique exprime mal les extases financières et la ferveur capitaliste, l'artiste anglais doit chercher dans l'immensité de l'Empire Britannique le petit pays appelé Angleterre (s'il y en a un) et c'est seulement quand il l'aura trouvé que l'on pourra commencer à s'entendre. Les musiciens anglais pourront alors écrire des œuvres anglaises qu'appréciera un public anglais dans un théâtre vraiment national.

Je veux dire que si la vie artistique subsiste encore dans ces provinces d'Angleterre qui ont conservé quelque couleur locale, des traditions et un caractère national, il y a plus de chances de résultats satisfaisants. On peut concevoir un opéra welsh et un grand drame lyrique irlandais serait possible, et même inévitable si la dépopulation continuelle de l'Irlande ne détruisait pas tout espoir de renaissance intellectuelle.

Quant à l'Angleterre elle ne pourra donner naissance à un art national vigoureux et digne du nom d'art que quand elle aura ce vrai patrio-

tisme qui l'animait il y a 350 ans, et une conscience nationale au moins égale à celle de certains pays d'Europe — comme la Bohême, la Hongrie ou l'Irlande.

... Il me semble qu'un opéra anglais chanté en langue étrangère est une anomalie, mais le public est tellement habitué à cela que je ne crois pas que le succès, ou l'insuccès, dépende du langage employé."

ARNOLD BAX.

"... Si j'avais une opinion à ce sujet je vous la confierais, mais hélas ! je ne puis résoudre un tel problème."

CYRIL SCOTT.

"... Je ne crois pas que l'opéra en Angleterre ait des chances de succès, à moins qu'un compositeur ne soit assez fortuné pour produire une œuvre qui attirerait et retiendrait l'attention du gros public. La langue anglaise me semble indispensable au succès."

FRANK BRIDGE.

"... Je suis convaincu que l'opéra a un brillant avenir en Angleterre. Il y a eu à un certain moment de la vie de chaque pays, les mêmes préjugés, les mêmes discussions, les mêmes batailles. L'Angleterre y est actuellement en proie. Tout d'abord, l'opéra est considéré comme un luxueux article d'importation et comme l'amusement des classes riches qui se flattent de le comprendre et d'avoir des "goûts cosmopolites". Ensuite la nécessité de comprendre est négligée et l'opéra devient le rendez-vous du monde élégant. Cet état de choses, joint aux prétentions des chanteurs, désole les vrais musiciens, qui négligent l'opéra (comme ce fut le cas à Londres) ou essaient de le purifier et de le rendre compréhensible pour le public ordinaire en employant la langue maternelle. L'Allemagne et la France ont eu à subir ces crises et tous les autres pays ont suivi ce plan de campagne. L'Angleterre arrive bonne dernière mais le résultat de la bataille est assuré d'avance : déja nous avons gagné du terrain. L'emploi de la langue anglaise me semble indispensable à un vrai succès et artistique et financier — comme partout."

J. A. FULLER MAITLAND (*The Times*).

"... Cette forme d'art musical qu'on appelle opéra devient évidemment de plus en plus populaire en Angleterre, mais c'est seulement par

l'emploi de la langue anglaise que l'on achèvera de la populariser tout à fait. C'est très probablement l'emploi des langues étrangères qui a limité le succès de l'opéra à Londres à une certaine partie du public. Les principaux obstacles qui ont empêché la langue anglaise de s'établir définitivement sont : l'habitude des représentations en langues étrangères, le manque d'artistes de grande réputation capable de chanter en anglais; les mauvaises traductions anglaises des livrets. Le premier de ces obstacles retient encore le public, et le troisième nuit toujours à l'avenir de la musique dramatique en Angleterre."

GILBERT WEBB (*The Referee*).

" Il est impossible de prédire l'avenir, mais je ne vois pas pourquoi nous ne saurions écrire de drames lyriques quand notre littérature dramatique s'améliore de jour en jour. Peut-être avons-nous cette idée que l'opéra est une forme d'art assez artificielle et assez illogique et préférons nous par conséquent l'entendre dans une langue étrangère qui nous masque son absurdité et sa superficialité.

Si nous n'avons produit aucun opéra c'est surtout par suite du manque de subventions, et parce que l'Opéra ne peut être une entreprise commerciale florissante. La saison d'été à Covent Garden réussit parce qu'elle est subventionnée par des abonnés riches et mondains. L'Opéra réussira de même en Angleterre quand on fera pour la cause de l'Art ce qu'on fait pour un usage à la Mode.

Je tiens à insister sur l'établissement d'un opéra permanent non seulement à Londres mais encore dans les plus grandes villes de province. Sinon le compositeur anglais ne pourra arriver à se faire jouer. Qu'il ait des débouchés, et il écrira des opéras comme il a écrit jusqu'à présent des oratorios et des cantates.

Les saisons de Mr. Beecham ont prouvé qu'il y a des chanteurs anglais de talent. Ils se sont mis à l'œuvre avec enthousiasme. Cependant quelques-uns d'entre eux apprennent leur métier sur une scène où ils auraient dû monter le sachant déjà parfaitement. Mr. Beecham s'est vu parfois dans la nécessité de discontinuer ses représentations anglaises parce que l'un de ses artistes ignorait cette langue. Si l'opéra anglais était une institution permanente, les artistes étrangers seraient obligés d'apprendre l'anglais de façon à pouvoir le chanter, comme l'allemand, le français et l'italien ; et cela aussi rendrait des services à notre cause.

Mr. Beecham ne s'était évidemment pas douté des difficultés qu'il aurait à surmonter ; mais s'il continue, comme tout nous porte à le croire, ces difficultés s'aplaniront d'elles même peu à peu. Avant de commencer, il aurait dû faire des préparatifs longs et nécessaires : établir des classes d'opéra en anglais pour l'enseignement du répertoire, faire préparer des traductions convenables des livrets ; en outre — et cela lui serait après tout revenu à meilleur marché — il aurait dû simplifier les choses en faisant bâtir un opéra ou en arrangeant un théâtre déjà construit, car le succès dépend d'un théâtre permanent."

E. A. Baughan (*The Daily News.*)

... " A mon avis, ne pas comprendre ce qui se chante, c'est le secret du succès pour l'opéra en Angleterre. Nous devons sauver l'opéra de l'anglicisation qui sera sa ruine.

Y a-t-il un avenir et des débouchés pour les œuvres des compositeurs anglais ? Je ne le crois pas. Nous avons vu que c'est vers l'opérette et la " musical comedy " que s'oriente le talent de nos musiciens. Nous sommes une nation trop amie de la logique pour réussir dans une forme d'art aussi illogique que l'opéra. Aussi bien le son de nos mots ne se mélange pas heureusement au son de la musique : La force un peu rugueuse de l'anglais poétique ne se prête que mal à un traitement musical. L'anglais porte en soi-même sa propre musique. Nos vrais opéras sont les drames de Shakespeare ".

Vivian Carter *(The Bystander).*

" ... On dit toujours que l'opéra anglais n'existe pas ; mais il y a eu trois périodes pendant lesquelles la musique dramatique anglaise a eu une influence sur toute l'Europe musicale : Premièrement au commencement du XVIIe siècle quand les chanteurs, musiciens et acteurs anglais triomphaient dans la plupart des Cours allemandes et quand les airs populaires et les danses anglaises étaient assez à la mode pour influencer les musiciens allemands. La même chose se produisit vers le milieu du XVIIIme siècle ; alors même l'Italie s'engoua des airs populaires anglais et le *Beggar's Opera* se trouva le modèle à imiter et donna naissance à l'Opéra Comique allemand. La troisième période est la présente : et le seul compositeur anglais dont la renommée s'étend ' d'un bout du monde à l'autre bout ' est Mr Sidney Jones, l'auteur de la *Geisha*. Nos musiciens

sérieux seraient bien aise d'oublier ces faits, mais l'historien doit s'en souvenir. L'histoire nous montre que le grand opéra plaît plutôt au public mondain qu'au vrai public populaire.

Je suis convaincu que la seule façon de faire triompher l'opéra en Angleterre est d'éduquer le public en commençant par des œuvres faciles, telles que " musical comedies " et opérettes. Nos jeunes compositeurs ont le plus grand tort d'imiter les drames lyriques de Strauss ou de Debussy que le public n'apprécie ni ne comprend ; et des représentations par des amateurs provinciaux de la *Bohemian girl* rendront plus de services et feront plus d'adeptes que des représentations allemandes de *Salomé* et d'*Elektra* à Londres. Nous possédons les matériaux nécessaires : chanteurs et compositeurs. Mais ces derniers sont trop vaniteux et trop satisfaits ; qu'ils pensent un peu moins à eux et un peu plus à leur public ! Cela ne reviendrait pas à abaisser le niveau artistique, bien au contraire, *questo facile, com'è difficile !* Le moment est opportun et le compositeur qui bâtira un opéra sur des airs populaires traditionnels ou s'inspirera d'eux pour créer une atmosphère anglaise, laissera un grand nom dans l'Histoire de la Musique. "

EDWARD J. DENT (*The Cambridge Review*).

..." C'est un cercle vicieux dont il est difficile de sortir. Les compositeurs n'écrivent pas d'opéras et les chanteurs ne s'exercent pas à interprêtés ce genre de musique parce qu'il n'y a pas de théâtre qui les récompense de leurs efforts. Et le public ne donne pas d'argent pour un théâtre national d'opéra puisqu'il n'y a pas de répertoire d'opéras anglais ni de chanteurs compétents.

Mr. Beecham a fait une faute grave en ne continuant pas cette année sa saison d'opéra comique inaugurée l'année derrière. Le public anglais préférera toujours l'opéra-comique à l'opéra. Avec du temps de l'argent, de la patience et beaucoup de travail, il aurait réussi j'en suis sûr à se créer un public ".

FRANCIS TOYE (*Vanity Fair*).

***

Une enquête de ce genre aurait été incomplète sans l'opinion de la grande cantatrice dont la réputation aussi bien que l'expérience est

mondiale, je veux dire Mme Melba qui voulut bien me recevoir, à peine reposée d'une grande tournée triomphale. Mme Melba, comme la plupart des musiciens anglais, est convaincue que le seul moyen d'assurer l'avenir de l'opéra en Angleterre est d'avoir un Opéra National permanent, et d'y donner des représentations en anglais. Elle déplore que le public ne soit pas plus curieux de nouveautés... "Le public anglais préfère entendre ses artistes favoris dans des œuvres qu'il connait déjà. Il se dérange à peine pour une œuvre nouvelle sur laquelle il aurait à formuler une opinion... Cependant si son goût s'améliore de jour en jour, son incuriosité reste la même." Il faut nous souvenir, à l'appui de ceci (qui n'est malheureusement que trop vrai) qu'il y a quelques années, Mme Melba dut ajouter la "Scène de la folie" de *Lucie de Lammermoor* à *La Bohème* sans quoi le public ne se serait pas dérangé pour venir entendre l'œuvre de Puccini. Peut-être que même la vraie saison de Covent Garden serait moins courue si le syndicat composait son programme d'œuvres nouvelles que le public ne tient pas à connaître. L'éducation musicale de l'Angleterre ne peut se faire que très lentement.

J'aurais voulu à ces opinions ajouter celle de Richter, mais il déclara trop modeste, lui qui fit tant de fois triompher le *Ring* à Covent Garden "que le succès de l'opéra anglais ne dépend pas de lui et qu'il laisse la parole à des juges plus autorisés que lui".

Quand à Mr. Thomas Beecham "il n'a pas d'idées arrêtées à ce sujet" et cette déclaration ne nous surprend qu'à moitié si nous songeons à sa façon de travailler et aux résultats qu'il a obtenus. Mais il est plus surprenant de voir Mr. Beecham se plaindre amèrement dans les colonnes d'un journal de l'attitude du public anglais : "La situation a changé depuis un an, elle est plus déplorable encore ! Il n'y a pas de public pour des représentations d'opéra... Et si l'on monte une œuvre nouvelle la foule évite le théâtre, la rue, le quartier même comme s'il était infecté par la peste... Mais faites monter un éléphant au haut de la colonne de Nelson et la foule sera plus considérable pour le contempler, que pour vingt-cinq représentations de *Salomé* ou d'*Elektra*..."

Le jeune compositeur anglais soupire en lisant ces déclarations et frémit en songeant que le nouvel opéra de Mr. Hammerstein dont il contempla si souvent les fondations, devra "rapporter." Qu'il oublie ces attristantes constatations ; qu'il oublie qu'un musicien s'écria, un jour de

misanthropie, qu'il n'y aura pas d'opéra possible en Angleterre tant qu'il y aura un Public anglais! Mais qu'il relise plutôt ce que Sir Charles V. Stanford écrivit il y a quelque temps à ce sujet: "...Il y a deux illusions qui ont fait le plus grand tort à la musique anglaise, l'une que la langue ne se prête pas à l'opéra, l'autre que les chanteurs anglais ne se peuvent adapter aux exigences de l'art opératique... Mais il y a en ce moment en Angleterre un réveil d'enthousiasme comme il n'y en a pas eu depuis des siècles. Les jours sont comptés de cette époque qui considérait la musique comme une distraction agréable et une frivole amusement. Nous avons nos responsabilités. L'effort nécessaire pour assurer notre position dans le monde musical ne réclame qu'une aide financière sans importance. Ce que l'Europe a fait, l'Angleterre peut le faire..." Sera-ce bientôt, sera-ce dans quelques décades, qu'importe. L'essentiel est de savoir attendre et de "voir venir" on peut employer une expression devenue populaire dans le monde des électeurs et des élus: "wait and see." Surement, quelqu'un a dit quelque part, si mes souvenirs classiques sont exacts, quoique embrumés, que le génie n'était qu'une longue patience.

X-Marcel Boulestin.



Les Théatres

LE VOILE-DU BONHEUR. — LA JOTA. — GWENDOLINE. — ESPANA. — LA ROUSSALKA.

Les mélomanes qui poussent la ferveur à l'égard de la musique pure jusqu'à la contemption de l'art lyrique pourront marquer d'une pierre blanche le mois qui vient de s'écouler. La thèse qui leur est chère, le principe de l'infériorité de la musique théâtrale, le postulat de la bassesse de l'esthétique lyrique et l'étude de ses tares congénitales viennent d'être solennellement illustrés à la face du monde par cinq exemples péremptoires. La démonstration fut méthodique et complète :

trois théâtres y ont pris part avec des ouvrages parfaitement différents de tendances, d'origine, d'âge et de genre ; la preuve a été administrée avec une perfide complaisance et une inépuisable générosité. Il semble qu'une fée sournoise et vindicative — celle de la Sonate ou du Quatuor — ait frappé d'égarement les directeurs des trois scènes ennemies et les ait contraints, dans leur délire, à insulter publiquement la Muse qu'ils servent et à proclamer eux-mêmes l'infirmité de l'art qu'ils sont chargés de défendre et d'exalter. Et les artistes qui gardent au cœur le reconnaissant souvenir d'émotions lyriques de choix et qui ne reconnaissent pas sans discussion l'orgueilleuse suprématie de la musique de chambre, demeureront accablés en présence des innombrables arguments qui viennent aujourd'hui apporter à leurs adversaires des armes nouvelles, encourager leur audace et consolider leurs dédains.

La démonstration la plus subtile, la plus pénétrante, la plus irréfutable aussi, a été présentée par Albert Carré. Elle fut abondante et nuancée comme une soutenance de thèse en Sorbonne. Le premier sujet en fut le "Voile du Bonheur" cette élégante parabole désabusée qu'un politicien, cultivé comme un mandarin, se complut à écrire à l'encre de Chine sur des feuillets de soie. Deux séries de représentations au théâtre de la Renaissance et, tout récemment, à celui de la Porte Saint Martin avaient permis au public d'apprécier l'agrément de ces variations sur le thème connu du danger de la clairvoyance. Tant que ses paupières resteront closes sur la spectacle de la vilenie humaine, l'aveugle Tchang-I pourra croire à la beauté et à le bonté, mais lorsque le miracle d'une guérison l'obligera à sortir du paradis artificiel qu'il avait aménagé dans son âme de poète et à prendre contact avec les réalités décevantes, il ressentira si cruellement leur laideur qu'il brûlera ses yeux, qu'il condamnera pour toujours ces portes ouvertes à la souffrance, pour pouvoir cultiver comme autrefois, dans le jardin secret de son imagination, la fleur d'illusion et reconstituer patiemment le cher mensonge de son bonheur. En dépliant l'éventail sur lequel se déroulait le mélancolique apologue on découvrait, sur chaque branche fragile, stylisés et disposés avec une agréable symétrie, les figures allégoriques et les masques grimaçants des mauvais instincts. On y pouvait contempler avec un salutaire effroi, la trahison de l'amitié, l'oubli des bienfaits, le vol, l'irrespect filial, la violation des serments conjugaux, le plagiat et la lâcheté. Le dessin était délicat et presque schématique, les couleurs discrètes et, par un ingénieux artifice, une minuscule boîte à musique adroitement dissimulée, laissait s'envoler, grêles et cristallines, quelques fines mélodies d'Extrême-Orient. Le bibelot était exquis.

En souriant avec malice, le directeur de l'Opéra-Comique en fit l'emplette et le livra à deux spécialistes de l'esthétique théâtrale pour le transformer et lui donner le style de sa maison. L'opération fut faite avec conscience. M. Paul Ferrier démonta les périodes cadencées de la prose harmonieuse de Georges Clémenceau, démembra les tirades noblement arrondies et découpa le tout en petits vers porte-musique, aux rimes indigentes, aux rythmes monotones. La discrète stylisation des vices humains parut ensuite trop étrangère à la conception habituelle d'un scenario et, au nom de l'optique théâtrale, on remplaça ces diaphanes figurines symboliques par des

personnages vivants, aux gestes violents et au verbe criard. Plus de suggestion délicate ; l'art du théâtre exige, paraît-il, des matérialisations plus nettes. Ce n'est plus dans la chambre voisine, derrière une tenture soulevée, que Tchang-I surprendra l'impiété de son fils, nous verrons le jeune Wen-Siou se livrer sur la scène, en présence de son père, aux gamineries les plus odieuses ; ce n'est plus sur le douloureux visage du poète trahi que nous découvrirons la félonie de l'épouse coupable, nous aurons une solennelle et invraisemblable entrée du couple adultère prenant possession du " plateau " pour chanter un duo démonstratif à deux pas du mari bafoué que l'on croit toujours aveugle mais que l'on n'a pourtant pas le droit d'imaginer sourd. De lourdes " réalisations " scéniques ont remplacé les indications à peine appuyées qui gardaient quelque poésie vraiment chinoise à ce divertissement littéraire. Au lieu des battements de paupières, des furtifs demi-sourires, révélant seuls l'état d'âme des familiers de Tchang-I, nous avons les attitudes caricaturales de la plus grossière dérision, les haussements d'épaule, les rires cyniques mal étouffés et les bourrades comiques en usage dans les vaudevilles, derrière le dos de quelque crédule ganache.

Ainsi transformé en " livret " selon la formule, le petit conte philosophique, écartelé et grossi trois cents fois au microscope, passa entre les mains du compositeur Par les soins de M. Pons, musicien conservateur, chaque scène déjà déplorablement étirée, se gonfla et se boursoufla plus ridiculement encore. Faisant un sort à chaque mot, la romance se déchaîna lugubrement et inlassablement. Tchang-I saisissant son luth détailla une sérénade indéniablement napolitaine et les amants enlacés réalisèrent les plus affligeantes polyphonies du répertoire. Le tour était joué : le Voile du Bonheur était devenu un opéra-comique et pouvait affronter les feux de la rampe. Des décors exquis et une interprétation parfaite conduite par Jean Périer, artiste de génie, prouvèrent dans quelles conditions de loyauté avait été accomplie l'expérience, devenue ainsi tout à fait significative. Il est clairement démontré qu'une œuvre d'art de ce genre peut conserver quelque saveur au théâtre littéraire mais que le théâtre musical en anéantit la beauté. La seule intervention acceptable de la musique avait été réalisée dans la partition de scène écrite avec un art exquis et circonspect par Gabriel Fauré pour les représentations primitives : hors de ce rôle dont la modestie touche à l'effacement, Orphée ne saurait tenir en scène que l'emploi des fâcheux.

Mais s'il est ainsi établi qu'une affabulation, riche de pensée, ne peut s'accommoder de la formule lyrique, manifestation d'art inférieure, il faut évidemment renoncer à ces adaptations dangereuses et créer de toutes pièces selon une technique spéciale le drame destiné à se fleurir d'accords. C'est ce qui fut fait immédiatement après avec la " Jota " pour compléter la démonstration... par l'absurde. Auteur et compositeur à la fois, père de la " Habañera " qui lui valut une notoriété immédiate, M. Raoul Laparra est, par excellence, le musicien de théâtre, le tempérament scénique, le créateur dont la souveraineté s'exerce entre les frises et la rampe. Il est représentatif de l'espèce et son avis doit faire autorité. La " Jota " est donc un spécimen caractéristique de la musique de théâtre née en

même temps que le scénario et faisant corps avec lui. Rien d'inutile, centralisation puissante, expression directe, rapidité d'action, oppositions violentes... ah ! le beau métier, la rassurante virtuosité ! Comme Wagner, le régisseur de l'Opéra-Comique avait enfin le droit de s'écrier avec satisfaction : " Et maintenant, Messieurs, vous avez un Art ! "

Hélas ! quelle cruelle négation de tout art que ce modèle du genre ! Le livret, puéril et grandiloquent, indiscrètement surchargé d'interjections franco-espagnoles. — Demona ! Sosa ! Beber ! Ja, Ja ! Venga boulote ! Airé ! Fuego ! Hala ! Toma ! Anda ! Alza ! Mata ! Sangra ! Calla ! Jaca !... etc. — met en scène le fait-divers villageois, dépourvu de tout intérêt, d'un couple de " novios " désuni par les guerres carlistes, se retrouvant en pleine bataille dans une église saccagée et mourant enlacé, frappé par des balles perdues. Un rôle épisodique de prêtre-satyre n'ajoute pas à l'action un élément particulièrement heureux. Une danse transforme le premier acte en un kaléidoscope frénétique et le combat dans l'église doit donner, au second, dans l'intention de l'auteur " une sensation à pic, un peu comme celle d'un puits où grouillerait la besogne monstrueuse de larves humaines." A vrai dire ces deux tableaux de cinématographe papillotant, corsés de cris, de hurlements et d'un nombre incalculable de coups de feu constituent pour le spectateur une épreuve physiquement douloureuse, une hallucination confuse et inquiétante, un cauchemar assourdissant qui le conduisent irrésistiblement à l'hébétude et à la migraine. Dans tout cet enfer que devient la musique ? Elle n'est pas de la fête. Aucune place ne lui est réservée et son inutilité n'a pas fait le moindre doute pour l'auteur lui-même qui l'a délibérement subordonnée aux bruits de coulisse, aux salves de tromblons et aux explosions de mine qui sont les éléments primordiaux de son orchestration. Tout est sacrifié à la grande voix de la poudre et il ne faut pas se scandaliser de voir Mme Carré et Salignac s'épuiser en cris improbables dans l'ouragan sonore qui les roule, hagards et impuissants, ouvrant désespérément des bouches d'ombre tragiquement convulsées pendant que les trombones, le tambour, la cymbale fracassée et la grosse-caisse éprouvent l'humiliation de ne pouvoir apporter dans le déchaînement universel qu'un bourdonnement dérisoire de moucherons captifs. Et il n'est plus permis d'ignorer, après cette œuvre caractéristique d'un compositeur de théâtre autorisé, que le véritable art scénique d'un musicien vériste consiste à diminuer progressivement l'importance de la partition en attendant sa suppression complète qui n'est plus qu'une question de jours.

Désespérés du résultat identique obtenu par deux tentatives si opposées, les lyriques impénitents ont pensé retrouver dans les plus heureuses formules du passé le réconfort qu'ils cherchaient vainement parmi les essais contemporains. Ils sont allés à la reprise de " GWENDOLINE " le vieux chef-d'œuvre méconnu, victime d'une révoltante erreur judiciaire, forçat innocent reclus depuis vingt ans, orgueil de l'esthétique française et de l'esprit national. Ils ont pu constater que Mme Kousnezoff y est exquise et chante divinement, que M. Duclos supporte avec vaillance un rôle un peu lourd pour ses jeunes épaules et que M. Campagnola dont la voix

est charmante croit de son devoir de ténor de jouer les vieillards avec des gestes de jeune premier. Mais ils se sont aperçus que la réclusion est aussi fatale à la santé des partitions qu'à celle des enfants de Latude. Le poème de Catulle Mendès est devenu un livret et la formule wagnérienne du lyrisme de Chabrier qui était, à l'époque, la plus savoureuse des recherches apparait singulièrement indiscrète aujourd'hui. Sans doute il reste un nombre appréciable de belles pages de parfait musicien et l'on ne compte plus les étonnantes trouvailles d'expressions, les anticipations prophétiques de cet étrange et inégal précurseur pour lequel nos plus irrévérencieux " jeune France " conservent une sympathie attendrie, mais la couleur générale de cette fresque héroïque a pâli et certains de ses détails nous offusquent. Et rien n'est plus mélancolique que de noter l'irréparable outrage des ans sur un visage dont l'éblouissante jeunesse enfuie n'a jamais eu de témoins !

On a mené grand bruit autour du petit travail de marqueterie audacieusement entrepris par une poétesse présomptueuse en vue de transformer Chabrier en compositeur de ballet. L'aventure d" Espana " a déchaîné les plus vertueuses indignations. Certes il est généreux de défendre les morts contre les professionnels détrousseurs de cadavres dont les odieux exploits ne se comptent plus mais je n'arrive pas à concevoir avec l'horreur nécessaire le sacrilège qu'entraîne l'exécution de la Bourrée Fantasque convenablement soudée à telle " pièce pittoresque " de rythme dansant et de ligne parfaitement plastique. A une époque où l'on " danse " quotidiennement les Nocturnes de Chopin et les Symphonies de Beethoven est-il donc monstrueux de réaliser objectivement la motricité très caractérisée de la musique de Chabrier ? Ce respect démonstratif des mânes est infiniment louable mais vraiment l'occasion d'en faire étalage est assez mal choisie. Le seul regret que laisse cette représentation est provoqué par l'indigence du scénario de la collaboratrice posthume. Le pittoresque conventionnel d'une fête foraine avec les " motifs " trop prévus et trop littéraires des pitres, des bobèches, du lutteur, des bohémiennes et de l'arracheur de dents ne suffit pas à intéresser le public à ces vagues mouvements de foule que ne daigne pas justifier la moindre action. Et c'est sans doute la seule chose dont l'auteur du " Roi malgré lui " songerait à se plaindre si on pouvait recueillir ses impressions.

Une dernière déconvenue nous attendait au Théâtre Sarah-Bernhardt où s'ouvrait avec quelque pompe une " Grande Saison Russe " à qui de retentissantes revendications syndicales avaient fait une réclame américaine. Le premier spectacle composé de la " Roussalka " du vieux Dargomyjsky, très consciencieusement mis en scène et supérieurement chanté par Litvinne, Smirnow, Joukow et la princesse Baratoff n'a pas distillé la troublante ivresse attendue. Nous avons de la musique russe une conception très étroite mais très arrêtée. Nous avons goûté à cette cuisine musicale en gourmets attentifs et nous exigeons désormais, en enfants gâtés, que les " chefs " slaves nous servent docilement nos friandises préférées. Notre mépris pour certains de leurs plats nationaux les a plus d'une fois scandalisés mais nous ne nous en soucions guère. Ce que nous aimons dans leur art n'en est peut-être pas la part la plus pure et la plus profondément

ethnique : de graves commentateurs ont prouvé que nous méconnaissions l'élément véritablement slave du génie russe en faveur de la corruption asiatique à laquelle ils ont parfois sacrifié, mais ces arguments sont sans force contre notre sensualité gourmande. Peut-être, en effet, devrions-nous, ethniquement, placer Tschaïkowsky au-dessus de Moussorgsky mais, en fait, nous ne reconnaîtrons pour russes authentiques que les fidèles sujets musicaux de notre tzar Boris. Aussi n'allez pas nous démontrer que Dargomyjsky est un ancêtre vénérable et qu'il eut sur Moussorgsky une influence heureuse : notre incorrigible légèreté n'accueillerait pas ces considérations avec le respect qu'elles méritent. Nous nous contenterons de sourire en présence de cette " Roussalka " qui nous restitue les pires traditions de l'ancien opéra franco-italien, qui chante des airs à vocalises et à points d'orgue, qui déclame conventionnellement et se fait suivre d'un orchestre incolore sans distinction et sans originalité. Nous n'apprécierons jamais à sa valeur l'effort de culture occidentale que représente cet ouvrage écrit il y a plus d'un demi siècle par un Péterbourgeois averti. Il nous faut des tableaux musicaux brossés d'aprés une esthétique et une technique que nous ont précisées, arbitrairement peut-être, mais si savoureusement les Antar et les Shéhérazade, et tous les raisonnements du monde ne prévaudront pas contre notre reconnaissance attendrie. Car notre oreille a des raisons que la raison ne connaît pas !...

EMILE VUILLERMOZ.

Concerts

Avril, qui cette année fit si abondamment pousser les feuilles et fleurir les concerts, fut musicalement d'assez mince intérêt. Aux grands concerts, la clôture générale se fit avec des œuvres cent fois entendues ; aux séances des grands virtuoses pas mal de morceaux tirés d'un juste oubli ; enfin dans la foule des soirées de sonates, une bonne moyenne de talent, rarement plus.

Pour clôturer sa 84me " Session, " le Conservatoire donna, comme il le fit plusieurs fois, la Messe en si min. de Bach. Chœurs excellents, orchestre très bon, solistes fort acceptables. M. Paulet phrase avec intelligence, Mlle Yvonne Gall chante simplement, Mme Frisch a une belle voix. A l'orgue, M. Bonnet succédait à Guilmant. Pour cela personne n'est mieux qualifié que lui. Mais n'a-t-il pas un peu alourdi l'orchestre en intervenant trop souvent pour doubler les basses ? Aux deux concerts précédents, la Symphonie de Franck, la Sulamite de Chabrier, avec Mlle Demougeot, M. Fritz Kreisler, déjà nommé, dans le Concerto de Beethoven, la Symphonie avec chœurs et enfin le Wallenstein, de M. d'Indy. Retrouverons-nous notre petite salle l'an prochain ?

Deux œuvres nouvelles seulement au Châtelet : un très agréable Cortège d'Amphitrite, de M. Ch. Gaubert, page adroitement écrite, jolie de sonorités mais assez peu personnelle ; et des fragments d'un ballet de M. Maurice Ravel qui nous présage d'une exquise soirée lorsqu'en mai, la " Saison Russe " nous donnera l'œuvre entière au Théâtre Sarah Bernhardt.

Avant de partir pour l'Italie, l'orchestre Chevillard donna la Neuvième Symphonie de

Beethoven, puissamment dirigée et exécutée. Deux solistes de valeur : M. Friedmann dans le Concerto de Liszt et M. Bernard dans les Variations Symphoniques, de Franck.

Enfin M. Hasselmans, que l'on croyait en sommeil jusqu'à l'hiver prochain, s'est réveillé pour nous faire entendre des œuvres très connues, et aussi M. Szigeti, le très brillant violoniste, dans le Concerto de Beethoven et, hélas, dans un Caprice, de Paganini.

La Schola exécuta deux fois la Passion selon St Jean, de Bach, avec un soin dont il faut louer M. Marcel Labey. Les deux parties de ténor, d'une tessiture si élevée, furent bien chantées par M. Plamondon et surtout M. Gibert. M. Bourgeois est un excellent professeur de chant, même au concert.

Les deux sociétés... parallèles, la Nationale et S. M. I. donnèrent chacune deux séances copieuses mais intéressantes. Le 8, à la Nationale, avec le Quatuor de M. Samazeuilh et les Variations sur un thème de Rameau de M. Dukas, œuvres austères, nous eûmes une sonate de violon, aussi austère, mais non sans mérite de M. de Castéra, de très jolies pièces de piano de M. Le Flem, une agréable suite pour soprano, de M. Civil, enfin des fragments de la Forêt, de M. Savard.

Le 29, à l'Indépendante, on se souvient qu'il n'y a plus de Pyrénées et on nous transporte le 6 en pleine Espagne, sans boléros, heureusement, mais avec les Caprichos romanticos, pour Quatuor, de M. Conrado del Campo, très romantiques, très expressifs, un peu prétentieux, avec les très agréables pièces descriptives pour piano, de M. de Falla, celles non moins agréables de M. Turina et diverses mélodies. Pour compléter le programme, trois œuvres françaises : In memoriam, sept mélodies de M. d'Olonne sur un poème de Tennyson, bien adéquates au sujet ; des variations enfantines pour piano de M. Inghelbrecht et les Chansons de Bilitis de M. Maurice Lévy, assez incolores.

Le 24, à l'opéra Comique, M. Expert poursuit son histoire illustré de la mélodie. Deux séances, l'une de musique religieuse Allemande, l'autre de Rossini et ses successeurs jusqu'à Verdi. Pourquoi rien de l'école italienne actuelle ? L'aimable, érudit et infatigable musicographe nous a conviés à entendre le Bouffe et le Tailleur, de Gaveau, amusante œuvrette. En mai, il commence, à l'Ecole des hautes Etudes Sociales, avec le concours des auteurs, son " enquête sur la musique contemporaine, " que je vous recommande.

Mentionnons seulement l'exécution au Trocadéro sous la direction de l'auteur et les auspices de la société des grandes Auditions, du dernier oratorio de Monsignor Perosi, le Jugement Universel, puisqu'il en est parlé plus haut.

A l'instar de la maison d'édition Durand, l'éditeur Roudanez donna cet hiver quatre concerts d'œuvres peu importantes mais nullement dépourvues d'intérêt. Il est vrai que la quatrième séance fut corsée par un concert en trio de Rameau et de charmantes chansons des XVIIe et XVIIIe siècles de la collection Expert. Les mélodies de Mlle Sauvrezis et de M. Bagge sont expressives et distinguées et la 3e sonate de violon de M. Chevaillier est bien écrit ; l'andante surtout qui est très bien venu.

Pour son 10e concert, l'Union des femmes Professeurs et Compositeurs a donné quelques mélodies de ses membres, un Crépuscule, court et discret de Mlle Zœgger, une gavotte aimable de Mme Balutet. Mlle Ciolfi arriva à plaire en jouant de la mandoline. Dans le groupe du sexe aimable, le trio Chaigneau, que nous retrouverons en Mai, continua ses auditions d'œuvres classiques peu entendues, comme le Concerto pour deux violons de Mozart et Concerto pour deux pianos de Bach, qui furent joués dans un excellent style, et une Cantate de Bach pour voix de basse où M. Froelich fit valoir son timbre généreux.

Le Quatuor Lejeune, après les quatre séances consacrées à l'Ecole tchèque dont nous avons parlé, donna une soirée panachée. Nous eûmes le regret de manquer le Quatuor à Cordes

SALLE NOEL — Avenue de Messine

Le 7 JUIN à 9 heures du soir

CONCERT DE

TYMPANON

PAR

A. VOITITCHENKO

avec le concours de

Mlles GORKY et LASKINE

M. Voititchenko offre cette particularité d'être le descendant direct d'un nommé Hebenstreit qui vint en France à la fin du XVIIe siècle et se fit entendre chez Ninon de Lenclos sur un instrument de son invention, sorte de grand tympanon. Louis XIV émerveillé de cet instrument, lui donna le nom de Pantaleon, qui était celui d'Hebenstreit lui-même. Depuis cette époque tous les aînés de cette famille ont tenu à honneur de jouer du tympanon. Celui que M. Voititchenko fera entendre à Paris n'est pas le Pantaleon de grand format de son ancêtre, mais un tympanon de facture plus récente et de dimensions moins encombrantes. M. V. a recueilli, aidé du grand Tolstoï une quantité de mélodies populaires Petit-Russiennes.

SALLE DE LA SCHOLA CANTORUM, 269, rue Saint-Jacques

TROIS SÉANCES

DONNÉES PAR MM.

JOACHIM NIN et J. BLANCO-RECIO

PIANISTE **VIOLONISTE**

Première Séance : VENDREDI 19 MAI, à 9 heures du soir
(Ecole Française, XVIIIe siècle)

I. *Sonate* en mi mineur, pour violon et piano . . . . . SENAILLÉ

II. *Les Lys naissants*
Musette de Choisy
Musette de Taverny
Le Réveil Matin
} (piano) . . . . . COUPERIN

III. *Sonate* en ut mineur, pour violon et piano . . . . . LECLAIR
Sonate en la, pour violon et piano . . . . . LECLAIR

IV. *Gavotte et Variations* (piano) . . . . . RAMEAU

V. *Sonate* en sol, pour violon et piano . . . . . GUIGNON

VI. *Les tendres reproches* — DANDRIEU
Le Coucou — DAQUIN
Zaïde — ROYER
La Victoire — DUPHLY
} (piano) . . . . .

Deuxième Séance : MERCREDI 24 MAI, à 9 heures du soir
(Ecole Italienne, XVIIIe siècle)

I. *Sonate* en la, pour violon et piano . . . . . VIVALDI
Sonate en ré mineur, pour violon et piano . . . . . GEMINIANI

II. *Sonate* en mi majeur
Sonate en mi majeur
Sonate en sol m neur
Sonate en ut majeur
Sonate en fa mineur
} (piano) . . . . . Domenico SCARLATTI

III. *Sonate* en mi mineur, pour violon et piano . . . . . VERACINI

IV. *Sonate* en ut mineur
Sonate en la bémol
Fugue (dite du chat)
Variations en la mineur
} (piano) . . . . . Domenico SCARLATTI

V. *Sonate* en sol mineur, (dite du Trille du diable) . . . . . TARTINI

Troisième Séance : MERCREDI 31 MAI, à 9 heures du soir
(Ecole Allemande, XVIIIe siècle)

ŒUVRES DE JEAN-SEBASTIEN BACH

Sonate en mi mineur (violon et piano) *Fantaisie Chromatique et Fugue*, *Suite* en mi (violon seul)
Concerto Italien (piano) et *Sonate* en si mineur (piano et violon)

PIANO WEBER DE THE ÆOLIAN COMPANY

PRIX DES PLACES : Parquet, 3 fr. Amphithéâtre, 2 fr. Galerie 1.25 fr.
Abonnement au trois séances : 8, 5 et 3 fr.

Billets et Abonnements à la SCHOLA CANTORUM, chez MM. A. Durand et Fils, 4, place de la Madeleine, Hamelle, 22, Boulevard Malesherbes, et Laudy, 224, Boulevard Saint-Germain.

Pour tout autre renseignement s'adresser à M. JOACHIM NIN, 74, Avenue Beau-Séjour, Uccle-Bruxelles.

de M. Frank Bridge. On fit au "Petit livre de chansons" pour chant (M. Remy Lejeune, baryton) et Quatuor, de M. Paul Dupin, un succès exagéré, car l'œuvre est monotone et peu expressive. Mais nous eûmes une compensation grâce à M. Lazare Lévy qui joua deux jolies pièces de M. D. de Séverac et une Toccata bien écrite pour le piano de M. Enesco, le musicien universel. Peu à dire du Quatuor de M. Rasse, compositeur belge, dont les variations sont le meilleur mouvement. Le Quatuor Godebski donna le 5 avril des pièces russes tirées du recueil "Les Vendredis," œuvres des divers compositeurs qui se réunissaient ce jour là chez l'éditeur Belaïeff: deux sont exquises, le Scherzo de Sokolow, basé sur des airs bretons, et la Sérénade d'Artcibouchéff. Avec cela, un Quatuor cordes de Schubert, une sonate de violoncelle (M. Cassado) de Valentini et des mélodies peu marquantes de M. Godebski. Les "Auditions Modernes" (Quatuor Oberdœrffer) sont un de nos meilleurs groupes de musique de chambre. Le 11, on y joua un Quatuor nouveau de M. Paul Féron, dont le milieu et la fin ne valent pas le début, le 2e Quintette de M. Georges Alary, œuvre agréable et bien sonnante, et la 2e sonate de violoncelle de M. Louis Delune. Nous avons dit déjà la haute valeur musicale et la belle inspiration de cette dernière œuvre, une des pages les mieux senties et les mieux écrites pour le violoncelle de ces dernières années, classique de forme mais très moderne et très personnelle de développement et d'harmonies. Mme Jeanne Delune la joua avec un profond sentiment. Il faut mentionner enfin le trio féminin Bailet, Talluel et Clément qui avec cohésion et style joua des trios de Beethoven, Brahms et Arensky, puis la société des Instruments Anciens (Henry Casadesus) qui donna sa première séance en avril. Des chants populaires Russes et Bretons harmonisés par M. de Wieniawski furent agréablement chantés par l'Ecole de Chant Choral. La Fête Galante, de Destouches, est une charmante petite chose qu'on eut du plaisir à réentendre.

Le Quatuor Vocal Mauguière mérite une mention spéciale car il chante juste et bien, même quand il chante a Capella. On lui redemanda une petite pièce de Costeley ; on aurait dû redemander celle de Cl. Jannequin et les trois de M. Leo Sachs qui sont de ses meilleures œuvres. Les quatres artistes : MM. Mauguière et Sigwalt, Mmes Herlenn et Mirey, chantèrent des soli et M. Francis Thibaud joua sur le violoncelle l'Elégie de Fauré, du Boccherini et les Papillons (trop entendus) de Popper.

Comme celles qui jouent surtout des œuvres nouvelles, la Société Moderne d'Instruments à vent est d'un intérêt assez inégal. Dans ses deux séances du mois, les nouveautés (une suite de M. Mouquet, un trio de M. Tovey) En montagne de M. Vadon et Lied et Scherzo de M. Florent Schmitt. Puis ce furent MM. Pierné avec sa charmante Pastorale Variée, M. d'Indy avec ses chansons et danses, d'une écriture si curieuse et si personnelle, enfin un certain Mozart avec sa sérénade en ut mineur. La cantatrice qui remplaça Mme de Milleville au premier concert était très émue et, fait curieux, à la seconde séance, Mme Odette Le Roy — qu'accompagnait M. Widor dans des mélodies de sa composition — nous donna la même impression. Mais dans les deux dernières, elle reprit enfin pleine possession de sa voix qui est bien posée et d'un joli timbre.

Passons au galop la revue des concerts d'artistes, en nous excusant de multiples oublis. Voici d'abord les chefs de file qui, presque tous terminent des séries de séances commencées cet hiver : M. Kubelik, toujours aussi en forme, mais jouant trop de médiocre musique, M. Kreisler, très fêté ces derniers mois, M. Ysaye qui commence avec M. Pugno quatre concerts, M. Enesco toujours prodigue de son puissant et varié talent ; après ces princes du violon, les matadors du piano : M. Risler qui a terminé ses six séances, M. Ricardo Viñès qui, avec une préface de M. Calvocoressi, a glorifié le centenaire de Liszt, M. Mark Hambourg dont la tête et le jeu rappellent Rubinstein ; enfin M. Hekking, d'Amsterdam, excellent violoncelliste au jeu sobre

THÉATRE DU CHATELET. **GRANDE SAISON DE PARIS**

Direction : G. ASTRUC & Cie

DU 6 AU 17 JUIN 1911

SIXIÈME SAISON RUSSE

organisée par M. SERGE DE DIAGHILEW

HUIT REPRÉSENTATIONS DE GALA

BALLETS RUSSES

MICHEL FOKINE, directeur chorégraphique. — ALEXANDRE BENOIS, directeur artistique.

COMPOSITION DE LA TROUPE :

NIJINSKY

Mmes TAMAR KARSAVINA, SOPHIE FEODOROWA, premières ballerines ;
VERA FOKINA, ANNA GACHEWSKA, LYDIA LOPOUKHOWA,
BRONISLAWA NIJINSKA, LUDMILLA SCHOLLAR, premières danseuses ;
NATACHA TROUHANOWA, première danseuse mime ;
MM. ADOLF BOLM, premier danseur classique ; ENRICO CECCHETTI, premier mime ;
GEORGES ROSAY, ALEXANDRE ORLOW, LÉONIDE LÉONTIEW, NICOLAS CREMNIEW,
IVAN KOUSSOW, premiers danseurs
et le Corps de Ballet, comprenant 85 danseurs et danseuses.

PROGRAMME

Premier Spectacle : *Mardi 6, Jeudi 8, Vendredi 9, Samedi 10 Juin.*

a) **L'OISEAU DE FEU**

Ballet Fantastique en 1 acte avec apothéose. — *Musique de* I. Stravinsky, *Décor et costumes de* A. Golovine.

b) **LE SPECTRE DE LA ROSE (Création)**

Poème de Théophile Gautier, *adapté par* J.-L. Vaudoyer *à "l'Invitation à la Valse" de* Weber, *instrumentée par* Berlioz. — *Décor et costumes de* L. Bakst.

c) **LA BATAILLE DE KERJENETZ**

Musique de N. Rimsky-Korsakow, *Panneau de* N. Rœrich.

d) **LA PÉRI (Création)**

Poème dansé. — *Musique de* Paul Dukas, *Décor et costumes de* L. Bakst.

e) **SADKO (Création)**

Tableau sous-marin (chant et danses). — *Musique de* N. Rimsky-Korsakow, *Décor de* B. Anisfeld, Mme Stepanova, MM. Zaporojetz et Issatchenko.

Deuxième Spectacle : *Mardi 13, Jeudi 15, Vendredi 16, Samedi 17 Juin.*

a) **SCHEHERAZADE**

Drame Chorégraphique en 1 Acte de L. Bakst. — *Musique de* N. Rimsky-Korsakow.

b) **NARCISSE (Création)**

Ballet Antique en 1 Acte de L. Bakst. — *Musique de* N. Tcherepnine. *Décor de* L. Bakst.

c) **PETROUCHKA (Création)**

Quatre Tableaux Chorégraphiques. — *Musique de* I. Stravinsky, *Décor et costumes d'*A. Benois.

Chorégraphie de M. FOKINE, Orchestre de 100 MUSICIENS.

PRIX DES PLACES : — Loges de face, la loge **400** fr. — Loges de 3/4, la loge **350** fr. — Loges de côté, la loge **250** fr. — Baignoires ouvertes de face, **200** fr. — Baignoires fermées de côté, **300** fr. — Baignoires de scène, **125** fr. — Balcon 1re rang, la place **40** fr. — Balcon 2me rang, la place **35** fr. — Orchestre (1re série), la place **30** fr. — Orchestre (2me série), la place **25** fr. — Galerie 1re rang, la place **20** fr. — Galerie face, la place **15** fr. — Galerie côté, la place **12** fr. — 1r Amphithéâtre (1r rang et face), la place **6** fr. — 1r Amphithéâtre (côté), la place **5** fr. — 2me Amphithéâtre (au bureau seulement) la place **3** fr. — 3me Amphithéâtre (au bureau seulement), la place **2** fr.

N.B. — A partir de la Galerie, on ne loue qu'au Châtelet.

THÉATRE DU CHATELET

GRANDE SAISON DE PARIS

DIRECTION
G. ASTRUC & Cie

DU 20 MAI AU 2 JUIN 1911

DIX REPRÉSENTATIONS DE GALA

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN

Mystère en cinq actes de GABRIELE D'ANNUNZIO

Avec la Musique de CLAUDE DEBUSSY

Décors et Costumes de M. LÉON BAKST — Mise en scène de M. ARMAND BOUR
Chorégraphie réglée par M. MICHEL FOKINE

DISTRIBUTION : Le Saint, Mme Ida Rubenstein ; La Mère Douloureuse, Mlle A. Dudlay de la Com.-Française ; La Fille malade des fièvres, Mlle Vera Sergine; L'Empereur, M. Desjardins, de l'Odéon; Le Préfet, M. Henry Krauss

150 Artistes.

350 EXÉCUTANTS —— 500 COSTUMES

Orchestre et Chœurs sous la direction de M. André Caplet
Chef des Chœurs et du Chant : M. D.-E. Inghelbrecht

1er ACTE : La Cour des Lys — 2e ACTE : La Chambre Magique — 3e ACTE : Le Concile des Faux Dieux — 4e ACTE : Le Laurier Blessé — 5e ACTE : Le Paradis.

PRIX DES PLACES :

Loges de face (8 places)	La loge	400 fr.	Orchestre première série	La place	30 fr.
„ de 3/4 (7 places)	„	350	„ deuxième série	„	25
„ de côté (6 places)	„	250	Galerie premier rang	„	20
Baignoires de face (5 places)	„	200	„ face	„	15
„ de côté (8 places)	„	300	„ côté	„	12
„ de scène (4 pl.)	„	125	1er Amphithéatre (1er r. de face	„	6
Balcon premier rang	La place	40	„ (côté)	„	5
„ deuxième série	„	35	2e „ (au bureau seulem.)	„	3
			3e „	„	2

N.B. — Pour la premiere représentation, les prix sont augmentés. — A partir de la Galerie on ne loue qu'au Châtelet.

et classique, dont la seconde séance, avec M. Casella, valut la première, car elle nous révéla Mme Hekking, cantatrice distingué et agréable, très adéquate aux lieder de Fauré et d'Enesco.

Au second plan des pianistes, nous aperçevons Mme Hiard-Kuehn dont il y a peu à dire, Mlle Veluard, qui est en train de prendre un des tout premiers rangs et compose ses programmes aussi intelligemment qu'elle les joue, M. Eustration, très jeune et très musicien, Mlle Marguerite Laeuffer, aux doigts jeunes et excellents, M. Gabriel Basset, vigoureux mais pressant les mouvements, etc. Citons enfin Miss Margaret Mac Craney, violoniste bien douée mais manquant encore d'aplomb et d'autorité.

Signalons aussi deux curieuses séances. L'une donnée par M. Jean d'Adrien et montrant les réalisations chorégraphiques de la G. R. Nous nous y arrêterons longuement dans notre numéro de Juin, d'autres organisées par M. Lapauze à l'Exposition Ingres, et qui consista à faire entendre Kubelik sur le fameux *violon d'Ingres !* A vrai dire ce violon a paru un peu pauvret ; il fallait Kubelik pour en tirer un bel adagio. Saura-t-on jamais la vérité sur ce violon d'Ingres ?

Enfin, et en toute dernière heure voici la Société Bach, qui donne un des plus beaux concerts de l'hiver. Des artistes de tout premier ordre, comme M.M. Cortot, Plamondon, Reder avaient prêté leur concours à cette excellente manifestation d'art ancien. On peut dire que cette fois, et particulièrement sous l'influence des œuvres gaies de Bach, telle le cantate de Pan, le style de ces exécutions rétrospectives se dégage définitivement des préjugés qui le rendaient jusqu'ici ennuyeux et terne. Le grand mérite de Bret aura été de mener cette musique défunte jusqu'au seuil d'une vie nouvelle.

CONCERT DE DANSE TROUHANOVA. — Faire pénétrer dans le Châtelet 10,000 personnes, n'est pas donné à tout le monde. Mme Trouhanova en a fait dernièrement l'expérience et je crois que l'aimable danseuse doit avoir sur la conscience pas mal de remords en songeant aux tristes effets de la bagarre insensée dont elle fut cause. Cela ne l'empêche pas de danser en ballerine avertie, suivant de loin les traces d'Isadora, évitant le sensualisme de Regina, et cherchant entre la mimique et le ballet convenu une sorte de compromis qui ne manque ni de charme ni de souplesse. M. Quinault qui la soutenait dans ses évolutions, a de l'allure. Il est à retenir pour le jour où la mode ferait renaître la chorégraphie du XVIIe siècle, genre Pécour.

L'ORFEO DE MONTEVERDE. — Au Théâtre Réjane, dans les décors de l'Oiseau Bleu, M. Lelubez, l'ardent défenseur de toutes les belles choses, nous conviait à la première représentation, en France, de l'Orfeo de Monteverde. Retenons bien cette date du 2 mai 1911,

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT

PARIS A LONDRES

via Rouen, Dieppe et Newhaven, par la Gare Saint-Lazare

Services rapides tous les jours et toute l'année (*Dimanches et Fêtes compris*)

DÉPARTS DE PARIS-SAINT-LAZARE :

à 10 h. 20 matin (1re et 2e Cl.) et à 9 h. 20 soir (1re, 2e et 3e cl.)

DÉPARTS DE LONDRES :

VICTORIA (Cie de Brighton) à 10 h. matin (1re et 2e cl.) et à 8 h. 45 soir (1re, 2e et 3e cl.).
LONDON-BRIDGE à 9 h. 50 matin (9 h. 25 le Dimanche) (1re et 2e cl.) et à 8 h. 45 soir (1re, 2e et 3e cl.)

elle est historique. Nous avons pu, enfin, non seulement entendre, mais voir cette œuvre, une des plus étonnantes qu'ait produite le génie ! Il y aurait beaucoup à dire sur cette mise au théâtre, où tant de bonnes volontés, et tant d'art se sont associées pour nous laisser une impression durable et le désir d'entendre non plus des coupures, mais le tout. Tous nos compliments à M. Lelubez d'abord, le héros de cette manifestation, puis à Mme Croiza, et enfin à M. Labey qui dirigeait avec style l'orchestre confié à ses soins et encore à Mme Labey, dont la réalisation au clavecin a été parfaite. De tout ceci il faut retenir, qu'une pièce italienne de 1607, a pu emballer un public parisien de 1911, dans des décors d'une œuvre de Maeterlinck, dessinés par des russes ! Voilà qui inquiétera peut-être les défenseurs du sens historique, mais qui prouvera en faveur de la vie éternelle de l'Art. Cette représentation est une étape vers une véritable restitution de l'Orfeo et décidera il faut l'espérer, M. d'Indy à remettre l'œuvre entière en partition.

F. Guérillot.

Province

Louons **Abbeville** de son zèle décentralisateur : Pugno y magnifie Beethoven, Schumann, Chopin et Franck, M. de Wailly y révèle la 4me Symphonie en ut mineur de H.-J. Rigel (1741-1799), et les jeunes gloires du Conservatoire de Paris, MM. Tirmont, Leuliet, Gayraud, Tinlot, Michelen, Benedetti, Limonot et Barrier, escortant Mme Ganteri, de l'Opéra-Comique, y viennent faire œuvre utile de vulgarisation. **Dunkerque** se montre fidèle à sa belle Société de Musique de chambre qui vient de reprendre la série de ses auditions si bien accueillies l'an dernier. Ses brillants interprètes Mme et M. Vermeulen, MM. Vincke, L. Doudeyne et F. Doudeyne corseront leurs programmes classiques de quelques révélations empruntées à la savoureuse école russe. **Arras** s'enorgueillit d'une Société Philharmonique prospère et fête la première audition du Quatuor Leleu, Sergeant, François et Denis avec le concours du pianiste Blondel, tandis que **Douai** s'honore de posséder en M. Cuelenaere un musicien actif qui dirige avec talent et autorité l'Harmonie Municipale et les Concerts populaires et parvient à obtenir des exécutions excellentes de la Symphonie en ut mineur de Beethoven et de Psyché de Franck tout en offrant à son public des solistes de choix tels que Mlle Yvonne Gall et le violoniste Bilewski. L'Ecole nationale de musique de **Caen** clôture sa saison de concerts classiques, sous la direction de M. Mancini, par l'exécution de Phaéton, d'un concerto de Haendel et de l'Ouverture de la Grotte de Fingall.

Cependant la Haute-Saône s'agite et " fait retentir les airs " de joyeux accents : à **Vesoul**, la Société de la Ligue fraternelle des enfants de France organise un concert avec le concours d'un orchestre d'amateurs, discipliné par M. Lanzoni, la " Chorale " dirigée par M. Favot donne au Théâtre ses auditions annuelles réservées aux membres honoraires, la " Société des trompes " obtient un vif succès et les élèves du Lycée Gérôme, entraînés par l'émulation, ont pu donner avec leurs seuls éléments artistiques une matinée où s'est fait entendre leur orchestre et où a été représentée une opérette d'Offenbach ; à **Gray**, M. Sauvage conduit à la victoire la Société Philarmonique et voici que les Sapeurs-pompiers de **Port-sur-Saone** viennent de s'unir à la Lyre Portusienne pour donner des concerts plus nombreux et plus éclatants sous la direction de M. Brule. Le théâtre de Cherbourg, tragiquement privé de son directeur M. Focheux a été administré par sa troupe, constituée hâtivement

en association, et cette gestion collective a donné les plus brillants résultats. Le concert de l'Alliance Française y fut également couronné de succès.

C'est au théâtre Graslin de **Nantes** que les amateurs de nouveautés doivent se rendre pour assister à des créations : ils y entendront la Glu de Gabriel Dupont et la première audition en France d'un poème allégorique " Le Songe d'une nuit d'hiver " mis en musique par l'excellent compositeur belge A. de Boeck. L'Association nantoise des grands concerts a fait entendre Ysaye ; le trio Hallez-Muller-Jaudin a donné le Concert de Chausson et l'audition organisée par Georges Enesco et Magdalena Tagliaferro a reçu un enthousiaste accueil. **Saumur** se désintéresse un peu des questions musicales ; Mars et Apollon se fréquentent trop rarement. Les artistes s'y produisent donc avec quelque hésitation : MM. Boucherit, Armand Ferté et Mme Marie Robert ont eu ce courage qui mérite d'être signalé. Grâce à Rhené-Bâton, les Concerts d'**Angers** continuent à triompher : après l'interprétation du Ménétrier de Max d'Olonne par Enesco, une parfaite exécution de la Damnation de Faust fut donné avec le concours de MM. Plamondon, Tordo, Eyraud, de Mlle Lindsay et de la Chorale Ste Cécile. Quelques étoiles parisiennes apparaissent au ciel de **Poitiers** : Risler triomphe en compagnie de Speranza Calo, tandis que Wurmser et Hekking, assistés de Mlle Odette Le Roy, fanatisent le public par leurs interprétations de Chopin, Schumann, Chabrier et Fauré. Le violoncelliste Marneff se fait applaudir à **Clermont** au concert Soulacroup, tandis que la jeune société symphonique du Conservatoire, dirigée par M. Clausmann, donne avec le plus vif succès son second concert. La Société Philharmonique de **Roanne** permet à Mme Ferrari de connaître la gloire et à M. André Hekking de jouer les Papillons de Popper. **Moulins** s'instruit en écoutant M. Landormy analyser dans une brillante conférence le génie de Beethoven. Vif succès pour le conférencier qui prend part également à l'intermède musical qui illustrait sa causerie. Les mélomanes de **Lyon** applaudissent successivement Kubelik, Henri Expert, Louis Vierne, Ferté et Mlle Janssen, prophétesse en son pays, mais lorsque la Rapsodie espagnole de Ravel fait son apparition aux Grands Concerts, tous les assistants se regardent avec épouvante et la critique locale hurle d'effroi. **Bordeaux** se renferme dans un silence que troublent seules quelques exécutions de musique religieuse. **Pau** s'émerveille de la belle voix dramatique de Mme Nina Rati qui défend la Glaneuse de Fourdrain, cependant que la Schola Cantorum exécute la Passion selon St Jean, que M. Alonso révéle quelqes fragments de son opéra inédit intitulé Don Juan Ténorio et que les concerts classiques de Brunel clôturent leur excellente saison. La Marie-Madeleine de Massenet fait la conquête de **Carcassonne** : 130 exécutants en détaillent les grâces au public de la Société des Concerts Symphoniques ravi de cette révélation. Et **Millau** se congratule d'avoir pu additionner les éléments orchestraux et choraux de la Symphonle Amicale, de l'Orphéon et de la Société des Montagnards, de la Musique Municipale, d'amateurs de la ville et d'excellents instrumentistes de Montpellier, de Toulouse et de Rodez pour faire entendre aux Millavois " Cavalleria Rusticana. " Un si considérable effort d'art n'aura pas été inutile : on nous affirme en effet que l'Intermezzo a été bissé !...

Belgique

Les quatre concerts de la *Libre esthétique* ont été, comme toujours, parmi les plus intéressantes séances de la saison. Le dernier surtout fut brillant. Mlle Blanche Selva y prêtait son concours. Cette artiste, géniale, en vérité, sait donner aux œuvres qu'elle joue une intensité

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

1er *Reuceuil de Mélodies* (25 Mélodies) 3e 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.

SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE

11, RUE BERGÈRE
PARIS

—

Téléphone 234-31



11, RUE BERGÈRE
PARIS

—

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° Des Fondateurs, ayant versé à titre de don une somme minimum de 500 fr.

2° 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 :

12me concert : 24 Avril
13me concert : (sans noms d'auteurs) **9 Mai**
14me concert : (orchestre) **23 Mai.**

exceptionnelle, une vigueur, une vie expressive combien rares chez les virtuoses modernes ! Elle révéla *Trois Suites* ; l'une d'*Albert Roussel*, d'une atmosphère infiniment délicate et subtile ; l'autre de *M. P. Le Flem* : le *chant des Genêts*, de belle évocation champêtre ; la troisième, toute lumineuse et rutilante, de *M. de Séverac*, *Cerdaña*. Les *Variations*, *Interlude* et *Finale* de *Paul Dukas* sur un thème de *Rameau* trouvèrent aussi en Mlle *Selva*, l'interprète idéale. Quelques mélodies furent chantées par la bonne cantatrice Mme *Marie-Anne Weber*, accompagnée par *Octave Maus*, l'inlassable et dévoué champion de la musique française moderne, en Belgique, l'homme à qui nous devons les plus chères révélations, et cette joie de voir hautement triomphante chez nous la sensibilité, la culture latines. *Marie-Anne Weber* avec émotion, fit entendre : *Childe Harold* (poème de H. Heine) musique de P. de Bréville ; *Invocation*, de Roussel ; *Au long des Sables clairs* (poème de Jean Dominique), de Victor Buffin, dont un poème symphonique fut récemment applaudi aux Concerts Ysaye ; *Soir*, poème de René Lyr, musique de Victor Vreuls. Le plus vif succès couronna le cycle ainsi terminé.

— Le quatuor *Zoelner* a donné ses trois concerts de fin d'année. Trois séances intéressantes : la 1re consacrée à Beethoven, la 2e à *Brahms*, la 3e à César Franck et Debussy. Artistes jeunes, pleins d'entrain, de courage, avec le désir de la perfection. De l'unité soutenue, surtout dans le difficultueux quatuor de Debussy. Bref : promesse certaine pour l'avenir. —

— La jeune violoniste argentine *Lea Epstein*, élève du maître Thomson s'est fait entendre dans un récital à la *Grande Harmonie*, avec succès.

— A la *Grande Harmonie* également, le Récital de piano de M. *Edouard Bernard*, le brillant pianiste des concerts Lamoureux, et celui de Mlle *Hélène Dinsart*. — M. *Widor* est venu inaugurer les orgues, construites par M. *Kerkhofs*, à l'Eglise St. Michel. Une foule de dilettantes et de musiciens, au nombre desquels se trouve la plupart des organistes de Belgique, écouta avec recueillement le Maître, déployant de puissantes harmonies, majestueusement. — *Charles Mélant* a vu représenter un quatrième ouvrage : *L'ami du Roi*, libretto de Lucien Solvay. Au Palais des Arts. Un même succès accueillit cette nouvelle production du fécond compositeur. Rappelons que cet hiver, il a écrit : *Le miroir aux Alouettes*, *Les Images*, *Sœur Louise* (représentés à l'Alcazar et au Théâtre lyrique) et *L'Ami du Roi*. — A la *Schola Musicæ*, 90 rue Gallait, samedi 20 mai, un récital sera donné par M. *Fernand Charlier*, violoncelliste. Au programme, Boccherini, Händel, de Caix d'Hervelois (Béon), Victor Vreuls, St. Saëns, David Popper et de Swert. Le 14 mai, 3e audition d'élèves. — Le quatrième concert *Durant*, consacré aux œuvres de *Franck* fut pour le chef d'orchestre l'occasion d'un vrai triomphe. *A. de Greef* y prêtait son concours. — Au sixième concert *Ysaye*, sous la direction de Mengelberg, *Marc Hambourg* fit valoir son jeu puissant et fougueux. On y entendit pour la première fois : *La Forêt et l'oiseau*, poème symphonique de *Théo Ysaye*, dans une note bien moderne. — Le maître *Cæsar Thomson* avait annoncé un récital pour le 12 mai, au Conservatoire ; un accident léger le force à le reporter à une date ultérieure. — Mlle *Demont*, cantatrice, élève de Mlle *Henriette Lefebure* offre un récital, dont nous rendrons compte dans le n° prochain. Une autre élève de Mlle *Lefebure*, Mlle *Hamburger*, s'est fait applaudir récemment dans *Elisabeth*, au Conservatoire. —

— On annonce comme certaine la nomination de *Sylvain Dupuis* à la direction du Conservatoire Royal de Liège ; et son remplacement à l'orchestre de la Monnaie par *Otto Lohse*, l'éminent chef wagnérien. Nos félicitations !

— La onzième saison de la direction Kufferath et Guidé, a été célébrée dans la presse, qui annonce qu'outre des créations nombreuses, 39 ouvrages du répertoire ont été montés formant un ensemble de **272** spectacles. Les œuvres nouvelles furent au nombre de huit ! Citons-les : *Ivan-le-terrible*, de Gunsbourg, *Quo Vadis* ? de Nougués, *La Glu* de Dupont, *Manon*

de Puccini, Le *Feu de la St. Jean*, de Strauss, l'*Enfance du Christ* de Berlioz — ces deux dernières ont en *quelques* représentations seulement; *Ceci n'est pas un Conte*, de Stiénon du Pré; *Hopjes et Hopjes*, ballet de Lauweryns. Soit un total de **4** actes intéressants et artistiques, pour tant d'autres à gros rapport (les œuvres viables !) Je lis sous la signature très autorisée et courageuse de *L. S.* dans le *Ménestrel*, cette appréciation peu sévère sans doute, mais combien significative :

" Ce festival couronne dignement, avec les dernières représentations d'*Orphée.* de *Salomé* et d'*Elektra*, une saison théâtrale *fructueuse* [1] et singulièrement éclectique. Certes, on trouvera peut-être que le répertoire de M. Puccini a tenu, dans le programme de cette saison, une place excessive; mais, outre qu'il y aurait quelque cruauté à reprocher à des directeurs de théâtre de monter des *œuvres médiocres, mais qui " font recette, "* le désir que manifeste *in extremis* la direction de la Monnaie d'expier ces très excusables faiblesses en offrant au public des gages de son amour pour l'art, est trop évident pour que nous ayons le courage de lui tenir rigueur. "

Ajoutons que la seule œuvre nationale est l'acte de M. le Baron Ludovic Stiénon du Pré : " Ceci n'est pas un conte. "

Nécrologie. — La pianiste appréciée, Madame Erich Stadelhof, née *Henriette Van Dooren*, sœur du brillant virtuose belge, *Arthur Van Dooren*, qui fut applaudie plusieurs fois tant en Belgique, qu'en France, en Allemagne et en Hollande, dans des concerts où elle jouait avec son frère, vient de mourir inopinément à Bruxelles. — Nous présentons à sa famille douloureusement éprouvée, et en particulier à notre ami *Van Dooren*, l'expression de nos plus vives condoléances. —

GAND. — Au programme du 3e concert d'abonnement du Conservatoire, diverses œuvres de Bach (notamment le concerto de violon en *mi*, où le virtuose exquis qu'est M. Albert Zimmer s'est fait chaleureusement applaudir) et la Neuvième symphonie de Beethoven, très convenablement exécutée par l'orchestre et les chœurs du Conservatoire dirigés par M. Mathieu; le solo était confié à l'excellent basse M. Louis Frœlich, professeur au Conservatoire de Genève.

L'A Capella gantois a rendu hommage au compositeur français Théodore Dubois en un festival favorablement accueilli : exécution remarquable, sous la direction de M. Hullebroeck, de la *Marche héroïque de Jeanne d'Arc* (1888), de deux motets, et de l'oratorio *les Sept paroles du Christ* (1867), avec le concours du baryton Jan Reder et du ténor Léon Vanderhaegen, deux beaux chanteurs de style, et de Mlle Eugénie Nuyttens, soprano dramatique d'avenir. Musique plus dramatique que religieuse, mais distinguée et agréable. Le public a longuement ovationné le vieux maître qui assistait au concert.

PAUL BERGMANS.

COURTRAI. — M. Paul Bergmans, notre éminent correspondant gantois, a donné au *Cercle Historique et Archéologique* une conférence. Le Journal de Roubaix en rend compte en ces termes :

" M. P. Bergmans, de Gand, un causeur à la parole aisée et à l'expression brillante, fait " dans la première partie de sa conférence la revue du Courtrai musical d'avant le XVIIIe siè- " cle... (suit l'analyse)... Tout cela est raconté d'une façon charmante avec verve et humour, " et parsemé d'anecdotes historiques qui prouvent combien M. Bergmans possède à fond le " sujet qu'il traite... "

LIÉGE. — Beaucoup de petites séances, peu de Soirées marquantes : tel est le bilan du dernier mois.

Citons les sommets seulement : un récital Kubelik où la technique joua le grand rôle et

enthousiasma par une surprise que renouvelle chaque fois le grand violoniste ; le Festival belge de M. Jules Debefve, dans lequel on applaudit chaudement l'ouverture de l'*Enfance de Roland* d'Emile Mathieu et la *Ballade* de Jan Block. La *Légia* exécuta merveilleusement deux chœurs de Carl Smulders et de Léon Dubois. Mais le grand, le profond succès de cette soirée alla à la pianiste, Mme Blanche Selva dans les Variations symphoniques de Franck.

L'école belge fut magnifiée aussi en une superbe conférence de M. René Lyr sur *la Forêt*, encadrée d'exécutions d'œuvres pour la plupart inédites : la *Fantaisie* — très sylvaine — de M. Maurice Jaspar, des mélodies de Charles Hénusse et d'Eugène Samuel, dans lesquels M. Lyr salue de beaux compositeurs dont la musique impressionne, en effet, par une rare originalité.

Le second concert de la Société Bach fut donné à l'orgue de l'église protestante par M. Guillaume Waitz, l'un des derniers disciples du maître Guilmant : la pureté, la noblesse de style de l'organiste le rend digne d'être l'interprète du Maître des Maîtres.

ANVERS. — La société des Nouveaux Concerts à brillamment cloturé sa série d'auditions par un programme consacré à des musiciens nationaux : Emile Mathieu, qui dirigea l'ouverture de son *Enfance de Roland*, Joseph Ryelandt, dont l'*Idylle mystique* charma infiniment, Peter Benoit. Sous la direction du beau mélodiste Mortelmans, leur chef dévoué, l'orchestre et les chœurs furent parfaits.

Dr. Dwelshauwers.

Etranger

LEIPZIG. — La musique sacrée, est ici représentée par les séances hebdomadaires données en l'église Saint-Thomas par *Thomaner-Thor* composé des élèves de l'école St-Thomas. On y exécute chaque samedi, de délicieux motets, psaumes, fragments de cantates, etc. C'est un vrai régal artistique. Puis par concerts du *Bach-Verein*, dirigé par K. Straube. On y a entendu cette année un opéra de Händel (Belzasar). Cette exécution fut assez satisfaisante. Au contraire, celles qu'on y présente des œuvres de Bach sont fréquemment médiocres. Nous y avons entendu l'an dernier la *Passion selon Saint Mathieu* et l'*oratorio de Noël* tristement rendus. Et comme nous nous hasardions à émettre quelques objections quant aux tempi, toujours traînant et sans rythme, à l'emploi des instruments, etc. on nous a répondu avec un air de pitié : " comment voulez-vous donc qu'un Français comprenne quelque chose à notre J. S. Bach ! " — Ici à Leipzig subsiste toujours le préjugé que le Français n'est capable d'écrire que des opéras-comiques et des badineries musicales. Qui connaît César Franck en Allemagne ? Ses variations symphoniques exécutées pour la première fois à Leipzig par une excellente pianiste bruxelloise, Suzanne Godenne, furent une révélation pour le public lipsien.

Nous ne parlons évidemment pas des nombreuses sociétés chorales de la ville qui donnent fréquemment des concerts assez intéressants, réservés en majeure partie, aux œuvres des contemporains. Nous citerons cependant le *Chœur philharmonique* qui participe aux concerts Winderstein ; il est dirigé par Richard Hagel, ancien chef d'orchestre de l'opéra de Leipzig, que des raisons étrangères à l'art ont éloigné de ce poste. Sous la direction intelligente de son jeune chef, le *Chœur philharmonique* accomplit des progrès sérieux. Après avoir fait entendre l'année dernier ? *Lernt lachen*! de C. Bleyle, le *Déluge* de Saint-Saëns, *Roméo et Juliette* de

Berlioz, la nouvelle société a exécuté cette hiver la *Totentanz* de Félix Woyrsch, œuvre intéressante.

Les concerts Winderstein, la troisième des grandes associations musicales de la ville offrent au public des exécutions satisfaisantes mais présentent un choix d'œuvres assez restreint. Le chef d'orchestre, Hans Winderstein a dirigé cet hiver les *Impressions d'Italie* de Charpentier, *Festklänge* de Liszt, un concert R. Strauss (*Heldenleben*, *Till Eulenspiegel* et *Tod und Verklärung*), prélude du *Déluge*, *Faust-Symphonie* de Liszt, fragments du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn, *Manfred* (avec L. Wullner) 2e symphonie de Strässer, marche d'Elgar, ouverture de Scheinpflüg, 5e de Beethoven, concerto grosso d'Haendel. Comme solistes : Joan de Manen (concerto de Max Bruch en sol min.) ; concerto de Liszt en la (Elza de Grave), concerto de Brahms pour violon (May Harrison), et pièces de Tschaïkowsky, lieder de Strauss (Ellen Beek), concerto de Bleyle pour violoncelle (H. Kiefer), œuvre de valeur nulle ; airs de *Titus* et de *Rienzi* (Marg. Preuse-Matzenauer), etc.

Parmi les trop nombreux récitals, signalons les suivants, intéressants, données avec le concours de l'orchestre Winderstein. Anny Eisele a donné une interprétation satisfaisante des concertos de Grieg et Mozart (ré mineur) ; Juscha Sussmann a exécuté les concertos de Brahms et Mendelssohn (violon) ; à signaler tout spécialement le concert donné par la jeune pianiste Suzanne Godenne, de Bruxelles, une bonne interprétation du 4e concerto de Saint-Saëns et des variations symphoniques de C. Franck. Cette pianiste pourra prendre place parmi les grands artistes, après avoir affiné son jeu encore trop saccadé ; mais elle est jeune encore et son talent promet.

Un certain Eduard Urban a dirigé (?!) un concert orchestral portant au programme *Roméo et Juliette* de Tschaïkowsky, les *Préludes* de Liszt et l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*. C'était bien médiocre ! Heureusement les solistes offraient plus d'intérêt ; Jos. Weiss, qui a exécuté son concerto de piano en la, et A. Sanden qui a chanté du Pfitzner et du Savenau. Le meilleur pianiste que nous ayons entendu en récital fut certes A. van Roessel ; sa version du concerto en la et de la fantaisie hongroise de Liszt fut remarquable. L'orchestre était dirigé par un jeune kapellmeister de valeur, Hanns Avril qui assumait, outre la direction des œuvres sus nommées, celle du *Tasso* et d'*Orphée* de Liszt. Citons encore les concerts donnés par Paula Koenig (variations de Franck et concerto en mi de Chopin), Jani Szanto (concertos pour violon de Stojanowits, Vieux temps ré min.), Daniel Berlino (2e concerto de Saint-Saëns, etc.)

Les séances de musique de chambre, récitals de piano, de violon, de chant, etc. sont innombrables, nous ne citerons que les plus intéressantes : séances du quatuor Bruxellois, du quatuor tchèque, trios Von Bosc, récitals Sascha Culbertson, Friedmann, Jaques Dalcroze, Scriabine, E. von Voigtlander, Willy Burmeester, Lula Mysz-Gmeiner, Gura, Lamond, von Vecsey, Elly Ney, Bruno Huize, Jos. Weiss, quatuor Rebner, S. Dessoir, Julia Culp, H. von Lopuska, M. von Zadora, Pugno-Ysaye, Wüllner, Emile Sauer, Alex Schmuller, Léonid Kreutzer, etc.

La plupart des ces récitals sont organisés par la maison Eulenburg.

Nous avons réservé pour la fin de notre chronique la séance musicale qui a obtenu le plus de succès. Il s'agit de l'exécution *intégrale* (700 exécutants dont 140 musiciens) du *Requiem* de H. Berlioz, œuvre colossale qui a remporté un succès exceptionnel. Et c'est encore à Georges Göhler que revient le mérite d'avoir mis au point et présenté au public lipsien cette fresque magistrale, unique dans la littérature musicale. Quelle œuvre, quelle conception grandioses ! Ce fut une solennité inoubliable, une jouissance artistique unique ! En l'espace de trois semaines on a exécuté à Leipzig la *Damnation de Faust*, le *Requiem* et la *Fantastique !* " Ces chers

CONCERTS ANNONCÉS

SALLES GAVEAU

Grande Salle

15 Mai. — Cercle Musical . . . . soirée
16 „ — Concours Musica . . . matinée
16 „ — Association des Elèves des Ecoles de Commerce soirée
17 „ — Concours Musica . . . matinée
17 „ — M. Ménardi , ... soirée
18 „ — Concours Musica , . . matinée
18 „ — Cercle Musical et M. G. de Lausnay. . . . . soirée
19 „ — Concours Musica . . . matinée
19 „ — M. Jacques Thibaud . . soirée
20 „ — Concours Musica . . . matinée
20 „ — Société Nationale . . . soirée
21 „ — M. Pugno (avec orchestre) matinée
22 „ — Mlle Morhange (avec orchestre) . . . . . soirée
23 „ — Sté Guillot de Sainbris . matinée
23 „ — Société Musicale Indépendante. . . . . soirée
24 „ — Concert Franco Slave . soirée
25 „ — Harmonie Express de l'Est . , ... matinée
26 „ — Mesdames Jumel & Legrand (audition d'élèves) soirée
27 Mai. — M. Pinell (avec orchestre) soirée
28 „ — Société "La Couturière" matinée
29 „ — M. Pond . , ... soirée
30 „ — Fondation Sachs, (orchestre) . . . . . soirée
31 „ — Concert Lazaro. . . . soirée

2 Juin. — Société Haendel . . , soirée
8 „ — Chant Choral à l'Ecole . matinée
15 „ — Gala de l'Union des Femmes de France . . . soirée

Salle des Quatuors

15 Mai. — Les Elèves de Mme Marty (chant) . . . . . soirée
18 „ — Les Elèves de M. et Mme Canivet (piano) . . . matinée
19 „ — Concert Schramm. . . soirée
20 „ — Les Elèves de Mlle Sadler (piano) . . . . . matinée
23 „ — Concert Companyo . . soirée
24 „ — Concert Schramm. . . soirée
28 „ — Les Elèves de M. Arnould (piano) . . . . . matinée

SALLE ERARD

15 Mai. — M. THALBERG (Piano). . . . . 9 heures du soir
16 „ — M. FERTE (Piano) . . . . . 9 heures du soir
17 „ — M. SCHIDENHELM (Piano) . , ... 9 heures du soir
18 „ — M. GALSTON (Piano) . . . . . 9 heures du soir
19 „ — M. JOHN POWELL (Piano) . . . . . 9 heures du soir
20 „ — Mme. GARENINE (Chant) . . . . . 9 heures du soir
21 „ — Mme DE MARLIAVE (Matinée d'élèves) . . . . . 1½ heures du soir
22 „ — M. DIMITRI (Audition d'élèves) . . . . . 9 heures du soir
23 „ — Mlle J. LAVAL (Violon), ... 9 heures du soir
24 „ — M. PADEREWSKI (Piano) . . . . . 9 heures du soir
25 „ — SOCIETE ACADEMIQUE DES ENFANTS D'APOLLON (Matinée) 2 heures
26 „ — M. GARES (Piano). . . . . 9 heures du soir
27 „ — Concert au profit de l'UNION VALENCIENNOISE . . . . . 9 heures du soir
28 „ — Mlle RENIE (Matinée d'élèves) . . . . . 1½ heures
29 „ — M. PADEREWSKI (Piano). . . . . 9 heures du soir
30 „ — M. DORIVAL (Piano). . . . . 9 heures du soir
31 „ — M. V. GILLE (Piano) . . . . . 9 heures du soir

1 Juin. — M. BRAUD (Audition d'élèves) . . . . . , 9 heures du soir
2 „ — M. PADEREWSKI (Piano) . . . . . 9 heures du soir
3 „ — Mlle MORSZTYN (Piano) . . . . . 9 heures du soir
6 „ — M. BERNY (Piano) . . . . . 9 heures du soir
7 „ — M. DANVERS (Piano) . . . . . 9 heures du soir
8 „ — M. GEORGES HESSE (Piano) . . , ... 9 heures dn soir
9 „ — M. DE RADWAN (Piano) . . . . . , ... 9 heures du soir
10 „ — Mme DE MARLIAVE (Audition d'élèves). . . . . 9 heures du soir
11 „ — Mme BAZELAIRE (Matinée d'élèves) . . . . . 1½ heures
12 „ — Mme BEX (Audition d'élèves) . . . . , ... 9 heures du soir

CONCERTS ANNONCÉS

(SUITE)

SALLES PLEYEL

Grande Salle

15 Mai. — Mme Roger Miclos Battaille . 3 h.
15 „ — La Société des Instruments anciens . . . . . 9 h.
16 „ — Mr E. M. Delaborde . . . 9 h.
17 „ — Mme de Wieniawska (2me Séance) . . . . . 9 h.
18 „ — Mme Coedes Mongin . . . 9 h.
19 „ — La Société des Concerts Mozart (3me séance) . . . 9 h
20 „ — Mlles Dorning . . . . . 9 h.
21 „ — Mlles A. et L. Cortot (Eleves) . 1 h.
22 „ — Mme Legrix . . . . . 9 h.
23 „ — Mlles Montmartin. . . . . 9 h,
24 „ — Mme de Wieniawska (3me séance) . . . . . 9 h.
25 „ — Mlle C. Boutet de Monvel (Elèves) . . . . . 1 h.
26 „ — La Société des Concerts Mozart (4me séance) . . . 9 h.
27 „ — Mlle Stibbe . . . . . 9 h.
28 „ — Mme Ed. Lyon (Elèves) . . 1 h.
29 „ — Mr J. Wieniawski . . . . 9 h.
31 Mai. — Mlle Pièchowska . . . . . 9 h.

1 Juin. — La Société Nation. de musique 9 h.
2 „ — La Société des Concerts Mozart . . . . . 9 h.

Salle des Quatuors

16 Mai. — Mlle M. Davan (Elèves) . . 1 h.
16 „ — La Société de Musique Nouvelle (6me séance) . . . . 9 h.
18 „ — Mme Wollenweider (Elèves) . 1 h.
20 „ — Mme G. Montel . . . . . 9 h.
21 „ — Mlle H. Debrie (Elèves) . . 1 h.
22 „ — Mr Léon Parent . . . . . 3 h.
23 „ — Mme P. Vizentini (Elèves) . 9 h.
25 „ — Mlle Bandre (Elèves) . . . 1 h.
27 „ — Mlle R. Casadesus (Elèves) . 9 h.
28 „ — Mr Ed. Tonrey (Elèves) . . 1 h.
29 „ — Mr Carembat . . . . . 2 h.
31 „ — Mme Bernard-Vrac (Elèves) . 1 h.

1 Juin. — Mr Luc. Wurmser (Elèves) . 1 h.
1 „ — Mr Luc. Wurmser (Elèves) . 9 h.

SALLE PLEYEL, 22, rue Rochechouart

LES MERCREDIS 17 et 24 MAI, à 9 heures précises du soir

Deux Concerts données par Madame Marie de Wieniawska

avec le concours de MM. Gabriel FAURÉ, Raoul PUGNO, de la Société des Instruments Anciens (fondée par Henri Casadesus) et de MM. Francis CASADESUS et Alfred CASELLA.

Mercredi 17 Mai

avec le concours de M. G. FAURÉ, de la SOCIÉTÉ DES INSTRUMENTS ANCIENS et de MM. F. CASADESUS et M. CASELLA.

I. Gnadenmutter . . . . . SINDING
Rosenlied . . . . . SIBELIUS
Verschwiegene Liebe . . . . } GRIEG
Im Kahne . . . . . }
Am Sommerabend . . . . . }
Snee . . . . . SIGURD LIE
Mme Marie de Wieniawska et M. Alfred Casella.

II. Rencontre . . . . . } GABRIEL FAURÉ
Toujours . . . . . }
Adieu . . . . . }
Après un rêve . . . . . }
Mandoline . . . . . }
Clair de lune . . . . . }
La Fée aux Chansons . . . . }
Mme Marie de Wieniawska et l'auteur.

III. Sept Chants populaires russes, harmonisés, arrangés et instrumentés par . . . . A. DE WIENIAWSKI
Mme Marie de Wieniawska et la Société des Instruments anciens sous la direction de M. *Francis Casadesus.*

Mercredi 24 Mai

avec le concours de MM. RAOUL PUGNO et A. CASELLA

I. La Nuit . . . . . } MOUSSORGSKY
La Foire . . . . . }
La Reine de la Mer . . . } BORODINE
L'Orgueil . . . . . }
Le Jardin . . . . . } RIMSKY-KORSAKOFF
Air de l'op. Snegourotchka . }
Les Nuits . . . . . } A. DE WIENIAWSKI
Le Mauvais soir . . . . }
Tubéreuse . . . . . }
Le Vœu . . . . . CHOPIN
Mme Marie de Wieniawska et M. Alfred Casella.

II. Berceuse . . . . . } CHOPIN
Impromptu . . . . . }
1re Ballade . . . . . }
M. Raoul Pugno.

III. Les heures claires . . . RAOUL PUGNO et NADIA BOULANGER
a. Le ciel...
b. Vous m'avez dit...
c. Roses de juin
d. Que tes yeux...
e. Ta bonté.
f. C'était en juin.
Mme Marie de Wieniawska et M. Raoul Pugno.

Billets : 12 fr., 10 fr., 5 fr. et 3 fr.

LOCATION : A la Salle Pleyel, 22, rue Rochechouart; chez Durand et Fils, Editeurs, 4, place de la Madeleine; chez Max Eschig, Editeur, 13, rue Laffitte et chez Grus & Cie, Editeurs, place Saint-Augustin.

Parisiens ", comme disait le maître de la Côte Saint-André, quand donc rendront-ils un tel hommage au plus grand génie musical du siècle passé ?

PAUL MAGNETTE.

MUNICH. — Quitte à me faire reprocher une fois de plus mes accès " chroniques autant que suraigus " de slavomanie, par les mêmes gens dont la manie " chronique autant que suraiguë " est de considérer leur nombril, je ne me résignerai pas à passer sous silence les concerts d'Ossip Gabrilovitch sous prétexte que Glinka, Borodine et Tchaïkowski soient de vieilles lunes. Comme les *Steppes* du second nous paraissent aujourd'hui d'un pittoresque naïf ! Aussi naïf que celui de la symphonie *Phaeton* de Ditters de Dittersdorf (concert Prill). Faire du pittoresque pur est la façon la plus sûre de vieillir rapidement. De chaque effet descriptif nouveau, le vrai musicien aussitôt s'empare et se sert pour des fins exclusivement musicales pures, de telle sorte que ce qui a été but chez l'inventeur-peintre, n'est plus que moyen, ou décor, chez le successeur-penseur. Et celui qui a raison sera toujours celui qui se sert de l'art pour exprimer des pensées nécessaires et des sentiments humains et non des paysages ou des anecdotes, celui qui enferme dans son œuvre la beauté d'une religion ou tout au moins d'une philosophie, et non de vains bruits qui coûtent cher, faits pour surprendre les oreilles d'un jour et lasser celles du jour suivant. Par ailleurs (Prill) nous eûmes aussi les *Impressions d'Italie* de M. Charpentier. Avec quelle mélancolie je me rappelais nos enthousiasmes de 1893 chez Lamoureux ! Comment est-il possible que nous ayons jamais estimé cela neuf, coloré, vivant... ? Tout cela maintenant a trouvé son emploi définitif dans la Symphonie italienne de M. Strauss, combien surpassé, affiné, au service d'une contemplation et d'une méditation aussi éloquentes que les plus belles pages de Chateaubriand, et qui ont chance de durer autant qu'elles. Ici vous avez une œuvre inspirée par l'Italie qui vous livre en même temps un témoignage définitif sur l'âme d'une génération ; là vous n'avez plus que quelques aquarelles, fanées et laborieuses, sans valeur autre que documentaire. Et c'est aussi le cas de l'esquisse de Borodine. Les steppes, le Caucase, la poésie de Lermontow, cet enivrement de la Russie au seuil nouvellement atteint du Turkestan, nous sont conservés par les poèmes symphoniques de Balakirew et de Rimsky Korsakof. Le Borodine des *Steppes* n'a fait que leur préparer les voies.

M. Rudolph Siegel et sa nouvelle Société Chorale nous ont apporté le *Te Deum* de Berlioz aussi familier au public munichois que le puissant oratorio où Liszt a su si bien faire chanter le Christ, (on nous le redonne prochainement) ou que les messes de Bruckner. Je ne vous dis rien de ce *Te Deum*, vous le connaissez sans doute mieux que nous ? Le *Chapitre VI de l'Apocalypse*, de M. Walter Braunfels, tient-il vraiment tant que cela de Berlioz ? C'est une belle page, vraiment illuminée et qui ne laisse pas l'auditeur respirer. La symétrique *Sérénade* du même auteur (concerts Lœwe) a trois parties et brille par les curiosités d'orchestre. Il est certain que de tous les musiciens munichois M. Braunfels est le plus français. Mais il a su discrètement et à bon droit faire son profit des expériences de Mahler. Mahler du reste déteint partout à l'heure actuelle. Demandez à M. Karel Weigl, auteur d'une Symphonie en mi majeur. Et cependant, avec toutes ses recherches dans le sens du maître, il n'arrive qu'à une orchestration confuse, dont rien jamais ne sort, net ni frappant. Après tout, peut-être cette impression de cohue est-elle ce qu'il a cherché. En soi l'œuvre est ambitieuse et caractéristique du goût moderne de Vienne.

M. Max Reger a eu, en automne, sa petite semaine intime. Le grand *Prologue à une tragédie* y a pris des contours singulièrement accusés et nous avons vengé les *Variations Hiller* de vos dédains. M. Hermann Zilcher nous a apporté une *Deuxième Symphonie*, merveilleuse-

ment cyclique, c'est à dire sans dogmatisme étroit, sans pédantisme doctrinaire, quelque chose d'une vie puissante qui ne se regarde jamais vivre, ne se contrôle pas, ne paraît pas s'étudier, et simplement se contente de s'épanouir parce qu'un germe puissant l'anime et qu'une sève indomptable la parcourt. Trois grands morceaux, qui semblent n'en faire qu'un. Et des trouvailles d'orchestre, en veux-tu en voilà, qui sont le moindre mérite d'une œuvre *si exubérante de vie intérieure*, si j'ose risquer cette apparente absurdité, et d'une si belle venue, que de la première mesure à la dernière on sent la sorte d'ivresse avec laquelle elle a été conçue. — M. Bernhard Sekles dans ses *Jardins de Semiramis* a tenté un beau poème d'amour, fier et ardent, fougeusement coloré, oriental d'intensité et profondément humain de partout

Peut-être vous ferais-je plaisir en vous disant quelles œuvres françaises nous entendons et que nous en entendons après votre Festival au moins autant qu'avant. Mais vous êtes assez à parler de vous-mêmes et vous m'avez pris certainement pour vous parler des autres. Je suis un peu chez vous l'avocat du diable et vous me traitez comme tel. Raison de plus pour enchérir. Vous ne saurez donc rien de la symphonie de Franck avec M. Prill, ni des variations symphoniques avec MM. Edouard Bach et Mottl, rien de l'*Apprenti sorcier* toujours avec M. Prill, ni des *lieder* de Duparc et Fauré par Mme Gouillou ; rien de la soirée de musique de chambre française de Mme Marie Panthès et de M. Robert Pollak, (sonate de Guy Ropartz, poème de Chausson), rien de la séance de morceaux de piano français de M. Schmid Lindner (du Debussy, du Florent Schmitt).

En revanche j'aurais grande envie de m'arrêter longtemps à célébrer Mmes Selma Kurz et Gertrude Foerstel pour ce qu'elles nous ont apporté chacune trois *lieder* différents du cycle de Mahler, le *Cor enchanté*, (*Des Knaben Wunderhorn*). Ce sont là deux voix notoires de l'Europe, et les *lieder* en question sont tout autant de cris du cœur, — le cœur de Mahler, — tout brûlants et généreux, et orchestrés avec un tact exquis. A chacun j'ai la sensation de me sentir pris par la main, comme quand j'étais petit, et je me laisse entrainer là où l'on me veut mener avec cette délicieuse confiance et ces émerveillements naïfs d'autrefois... Ah ! je ne cherche à imposer mes admirations à personne, ni à m'insurger contre celles des autres ; mais qu'on me les laisse dire tant que vous ne m'avez pas prié de prendre la porte, et alors, je les crierai encore plus fort derrière. Mon cœur humain en vaut un autre... Quant à ces dames, comme je leur serais reconnaissant d'affirmer un goût personnel dans la composition de leurs programmes et non point de viser à satisfaire tous les goûts. D'une artiste telle que Gertrude Foerstel on serait en droit de l'exiger. Mme Selma Kurz nous a prouvé, et encore plus l'accueil que lui a fait le public, que le goût du vieil opéra italien n'est pas aussi mort qu'on veut bien le croire, même à Munich.

L'opéra de M. Julius Bittner *Der Musikant* a été le grand succès de l'hiver. Le titre ne saurait guère se traduire ; l'allemand a, aussi bien que le français les mots *musicien*, *compositeur* et *musicastre*. *Musikant* est un terme de mépris participant des trois : mais il indique avant tout celui qui, pour vivre, débite de la musique, la sienne ou celle des autres. C'est l'éternelle histoire de l'artiste incompris, méprisé de son entourage, trompé par celle qu'il aime mais qui, ici, ne veut chanter qu'en italien avec des fioritures, et que console enfin la petite âme ingénue et tendre, qui consent à chanter simplement, ce qu'il écrit en allemand. Il y a là une peinture de la vie provinciale à la cour des petits souverains du sud à la fin du XVIIIme siècle, qui est particulièrement savoureuse et veut faire penser à Mozart. On a dit sur tous les tons que c'était un retour à la mélodie, en réaction contre les *Pelléas* et les *Elektra*. A la vérité il y a un peu de celà, encore que pour ma part je trouve plus de vraie mélodie dans *Elektra* que dans ce *Musikant*. Mais c'est tout au moins une réaction du drame local et bon enfant contre le drame à hautes visées intellectuelles. Ne croyez pas pour cela la musique de

M. Bittner légère et sans valeur. On peut d'ores et déjà la placer en bon rang sur la liste des jolies pièces où règne une sorte de sain humour local, en l'excellente compagnie de la *Serva Padrona*, du *Mariage de Figaro*, du *Barbier de Séville*, de la *Fiancée Vendue* et du *Corregidor*, du reste tendant une main à Lortzing et l'autre peut-être, tout au moins quelques minutes, à Johann Strauss.

WILLIAM RITTER.
(*Janvier* 1911.)

ROME. — La *Libera Estetica* vient d'avoir l'honneur de se faire entendre au Palais Margharita, en présence de Sa Majesté la Reine Mère, qui sut trouver pour la cantatrice Ida Isori et le compositeur Paolo Litta des paroles extrêmement flatteuses.

PORTO. — L'*Orphéon* a donné cette année une série de concerts très intéressants avec le concours de la pianiste Maria Carrera, le quatuor Lejeune, Mme Auguez de Montalant, Jan Reder, Mme Ida Ekman, Lucien Wurmser, Boucherit. A l'Opéra, Lohengrin voisine avec la Tosca, Mme Butterfly, Aïda, Othello et Faust. P. B.

VIENNE. — Avant de quitter l'Opéra, Weingartner a tenu à donner une première de Benvenuto Cellini de Berlioz. Le public, à l'occasion de son départ, lui a fait une ovation. On espère que le nouveau directeur, M. Gregor, commencera par relever le niveau artistique de l'opéra qui, ces derniers temps, était tombé bien bas.

— L'exécution du cycle des *Symphonies* d'Anton Brückner au Konzertverein sous la direction de M. Löwe est accueillie très chaleureusement par le public et la presse.

Dr EGON WELLESZ.

La SOCIÉTÉ HANDEL donnera le 2 juin à la Salle Gaveau l'audition de *Saül*, de Händel, avec le concours de M. Joseph Bonnet, organiste, Mmes Mellot-Joubert, Philip, MM. Plamondon et Mary.

Extrême Orient

HANOI. — Hanoï, capitale du Tonkin et siège des principales administrations de l'Indo-Chine, s'est offert en 1901 le luxe d'un théâtre qui ne déparerait pas, par son architecture, sa proportion et son aspect les capitales de l'Europe. C'est ce qu'on lui reproche ici, car la question du théâtre est le tremplin de la politique locale. En effet, la population européene d'Hanoï, bien qu'importante et en voie d'accroissement continuel, n'est pas encore assez étendue pour peupler ce vaste monument. Cet édifice qui a coûté des millions, n'est pas encore terminé, chaque année le Protectorat accorde libéralement à la municipalité une Intervention de 40 mille piastres, soit environ 100.000 frs. pour la continuation des travaux d'aménagement intérieurs.

La saison 1910-1911 n'a pas répondu à l'attente des dillettanti hanoneïs, par suite de difficultés matérielles et d'ordre financier, la troupe venue de France, a dû s'en retourner, aux frais de la Colonie, sans donner de représentations.

La municipalité d'Hanoï et d'Haiphong utilisent la même troupe chaque année. Les artistes jouent un mois à Hanoï, un autre mois à Haiphong. Le chemin de fer de 100 kilomètres qui sert de trait d'union entre les deux villes, permet facilement cette entente. Le

Représentant exclusif de Jacques THIBAUD
Albert GUTMANN, Administration et Entreprise Internationale de Concerts, 14, Rue Georges Ville (Avenue Victor Hugo) — Organisation des Concerts à Paris : Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam et Albert GUTMANN.

SALLE GAVEAU 45-47, Rue La Boëtie

DEUXIÈME CONCERT

JACQUES THIBAUD

Vendredi 19 Mai, en SOIRÉE, à 9 heures précises

PRIX DES PLAGES : — Parterre : Fauteuil : 10 fr. — Loges de face, la place : 10 fr. — de Côté : 8 fr. — Pourtour ; 6 fr. — Promenoir : 3 fr. — Premier Balcon ; Face et 1er rang : 8 fr. — Côté : 6 fr. — Pourtour : 5 fr. — Promenoir : 3 fr. — Deuxième Balcon : Face et 1er rang : 5 fr, — Côté : 4 fr. — Pourtour : 3 fr. — Promenoir : 2 fr.

LOCATION : à la SALLE GAVEAU, 45, rue La Boëtie ; chez MM. DURAND & FILS, 4, Place de la Madeleine ; GRUS, 116, Boulevard Hausmann : ESCHIG, 13, Rue Laffitte ; FORTIN, 41, Rue St-Placide et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam, Télephone 113-25.

Administration de Concerts A. DANDELOT, 83, Rue d'Amsterdam.

SALLE GAVEAU, 45-47, Rue La Boëtie

DIMANCHE 21 Mai 1911, à 3 heures très précises

CONCERT AVEC ORCHESTRE

donné par

RAOUL PUGNO

Orchestre de l'Association des Concerts Hasselmans

sous la direction de

Louis HASSELMANS

PROGRAMME

1. **Concerto** ré mineur . . . . . MOZART
2. **Concerto** mi bémol . . . . . BEETHOVEN
3. **4me Concerto** . . . . . C. SAINT-SAENS

PIANO PLEYEL

PRIX DES PLACES : — Parterre : 10 fr. — (Pourtour) : 5 fr. — Loges (Face ou Côté) : 8 fr. Premier Balcon (Face ou 1er rang) : 8 fr., (Côté) : 6 fr. (Pourtour) : 4 fr. — Deuxième Balcon (Face ou 1er rang) : 5 fr., (Côté) : 4 fr., (Pourtour) : 3 fr. — Promenoirs : Parterre et 1er Balcon : 3 fr. 2me Balcon : 2 fr.

LOCATION : à la SALLE GAVEAU, 45, Rue La Boëtie ; chez MM. DURAND & Cie, 4, Place de la Madeleine ; GRUS, 116, Boulevard Haussmann ; Max ESCHIG, 13, Rue Laffitte : FORTIN, 51, Rue St-Placide et à l'ADMINISTRATION DE CONCERTS A. DANDELOT 83, Rue d'Amsterdam, Téléphone : 113-25.

EN SOUSCRIPTION JUSQU'AU 31 MAI 1911:

LOŸS

Légende dramatique en trois Actes et un Prologue

Poème de Pierre QUILLARD — Musique de Gustave DORET

Partition pour Piano et Chant, prix net: Fr. **20.—**

En souscription: fr. **15.—**

LE IIIme ACTE DE LOŸS pour chœurs, soli, orchestre, sera exécuté intégralement à la XIIme Fête de l'Association des Musiciens suisses, à Vevey, les 19, 20 et 21 mai 1911.

Bulletin de souscription

A détacher et à envoyer avant le 31 mai 1911, à MM. FŒTISCH Frères (S. A.) éditeurs, Lausanne.

Je, soussigné.....

demeurant à.....

souscris la somme de Fr......, *versée au compte de chèques postaux N° II/588 ou**.....

pour..... *exemplaires de la partition piano et chant de* **LOŸS,**

de GUSTAVE DORET.

* **Indiquer le mode de payement.**

Protectorat contribue pour une contribution élevée aux dépenses théâtrales, les municipalités apportent chacune une part dans ces frais.

Il existe à Hanoï, de longue date, une société philharmonique européenne. On y joue la comédie, l'opérette et l'on donne des soirées fort suivies par l'élite de la population, aux cours desquelles on entend de la bonne musique ; on y danse avec fureur, dans un cadre de goût, au milieu d'élégances de toilette à signaler. Tous les artistes qui donnent leur concours à cette société sont pour la plupart des amateurs de bonne volonté, recrutés dans les diverses administrations publiques et privées. Presque tous les mariages donnent lieu à des manifestations d'art où des musiciens professionnels connus et appréciés, des amateurs du monde local font preuve d'un réel talent.

La musique militaire a ses jours où elle réunit autour de son kiosque le tout Hanoï avide d'art et de distractions.

La musique et les musiciens sont aimés en Indo-Chine, surtout au Tonkin. Les classiques et les nouvautés s'y disputent la faveur du public.

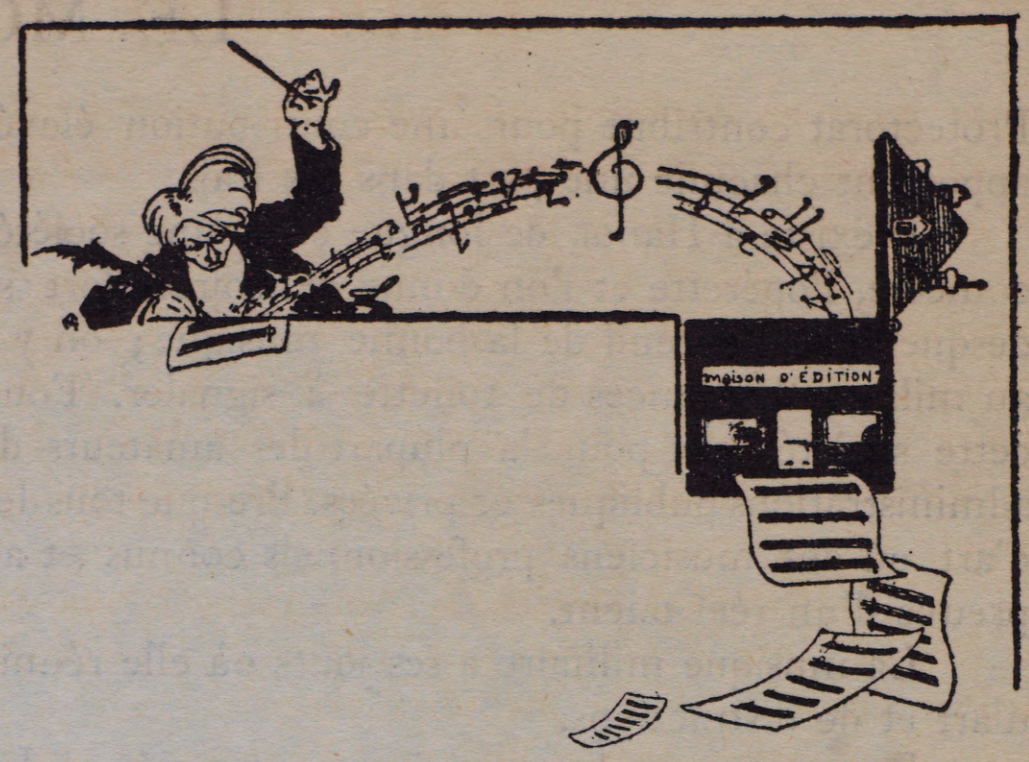
ANNAM. — TOURANE. — Si l'Annam est des cinq gouvernements particuliers qui compose l'Union Indo-Chinoise l'un des plus en retard sous le rapport du progrès artistique, il y existe à Tourane un Cercle où l'on fait de la bonne musique et on joue la comédie sur une petite scène appropriée. On y danse souvent. A Hué, l'art annamite a le pas marqué, et c'est dans l'Antique Palais des Conférences que se déroulent souvent, en des circonstances ouvertes aux Européens, les rites musicaux de la vieille Cour d'Annam. Vieux chants, jeunes chanteurs, rites traditionnels, décors et costumes de l'ancien temps, c'est joli, et mérite d'être vu.

TONKIN. — HAIPHONG. — Cette année-ci, notre ville qui possède un théâtre fort bien édifié sous tous les rapports a partagé l'infortune de la ville-sœur Hanoï. Par suite de la déconfiture de l'impresario, la troupe théâtrale du Tonkin arrivée tard, au mois d'octobre, venant de France, a dû reprendre le paquebot pour la Métropole quelques jours après. Cette fâcheuse circonstance a porté un coup sensible aux distractions artistiques de Haiphong, la population a eu une compensation dans les soirées musicales et dansantes de la Société Philharmonique Haiphonnaise, ces réunions ont eu leur succès habituel d'élégances et de gaîté dans le milieu européen.

J. R.



L'Édition Musicale



(1) Chez Demets. (2) Office musical. (3) Bouwens. (4) Foetisch. (5) Durdilly. (7) Robert à Béziers (8) Breitkopf. (9) A la Schola.

Les mois passent, la saison s'avance, le répertoire des pianistes demeure éternellement. Un soupçon angoissant me traverse. Peut-être nos pianistes ne peuvent-ils plus lire la musique que l'on écrit à leur intention ? C'est au moins l'idée qui me vient en considérant la *Ballade en Ut Min.* de M. **Bertelin** (1), et je serais fort aise de l'entendre exécuter par quelque bon pianola, afin de m'en faire une opinion, sans risquer une crise de surmenage physique et intellectuel ; on me dit que Paderewsky emploie souvent ce moyen, fort légitime d'ailleurs. La *Barcarolle en La bémol* et le *Nocturne en Fa dièze* de M. Bertelin, à peine moins difficiles, sont également des imitations assez habiles des grandes compositions de Chopin. Soyons juste pour les pianistes. Celui qui aurait le temps et le courage de mettre au programme un de ces morceaux ferait, je crois, un bien mauvais calcul. Hâtons-nous d'aller trouver M. **Yvain** qui annonce *Six pièces de moyenne difficulté*, et *Six pièces presque faciles* (1). Il y a là une petite Valse, une Chanson triste, une Mauresque, une Marcietta.... je vous fais grâce du reste, après avoir cherché, inutilement d'ailleurs, quelque page à mettre de côté pour mon fils quand il aura huit ans.

Maintenant deux petites Suites. Le mot Suite indique incontestablement que les morceaux réunis sous ce titre n'ont entre eux aucune espèce de relation. La *Suite en Ré min.* de M. **Lenfant** (2) a pourtant le mérite d'une certaine unité tonale ; elle n'est point fort intéressante mais dénote de la conscience et du savoir. La *Petite Suite Caractéristique* (pourquoi ?) de M. **Paul Péron** (2) fait preuve d'une jolie facilité mélodique : dans le premier morceau, quelque abus des consonnances, de tierces; dans le dernier, quelques souvenirs indiscrets de l'Hallucination de Schumann. Les *Variations à Danser* de **L. Moreau** (3) sont assez ambitieuses et peut-être moins adroites. Une grande composition à la manière de Franck, *Prélude et Fugue pathétique* d'**Henry Reymond** (4) a de la tenue et de la grandeur : par endroits, quelques passages très heureusement trouvés. L'ensemble de l'œuvre paraît plutôt destiné à l'orgue qu'au piano.

Il me tarde d'arriver à deux auteurs dont l'originalité se dégage très nettement de toute cette grisaille assez morne. M. **Henessy,** inégal, souvent inférieur à lui-même, sait être à l'occasion un harmoniste raffiné. La musique des cloches le hante: à chaque instant, on entend percer à travers son œuvre l'écho de quelque carillon discret. Sa recherche de l'originalité l'engage souvent en des fantaisies un peu osées. Parmi les sous-titres de ses *Croquis de femmes* (5), je relève une Vieille Tante, de Jeunes Anglaises, une Charmeuse de serpents ; dans ses *Nouvelles feuilles d'album* (1), une Sortie de Midinettes. Et je goûte par dessus tout une exquise

petite page en forme de prélude, intitulée " à Montrouge le matin ". Dans la petite Suite (caractéristique bien entendu), qu'il intitule *Au Village* (1), citons la Basse Cour dont le thème est le gloussement de la poule : on devine tout ce que les ressources de l'art moderne peuvent ajouter à ce genre d'amusettes, déjà goûtées au temps de Rameau. Me permettra-t-on de demander pourquoi le thème de la Noce Campagnarde, qui avait débuté si allègrement au commencement du cahier, reparaît tout à coup au milieu de la Basse Cour ? N'aurait-il pas mieux valu envoyer cette noce terminer le N° 4 qui s'appelle Sur l'herbe, et où l'on aurait pu déjeûner fort agréablement. M. Hennessy me pardonnera de lui signaler l'opportunité de ce petit changement d'itinéraire.

M. **Clément Robert,** plus respectueux de son art, s'en tient aux titres classiques : un *Prélude*, une *Arabesque*, une *Tarentelle* (7). Nous le connaissions déjà par ses Impressions de Printemps, cycle de mélodies rappelant un peu la manière de Fauré. Aujourd'hui, tout point de comparaison m'échappe, l'harmonie est devenue plus âpre, plus intense, sans rien perdre de sa fluidité. M. Clément Robert est en train de devenir tout à fait lui-même et il faut l'en féliciter grandement. Je ne m'acharnerai pas à vous donner une idée approximative de ces trois morceaux ; ils valent la peine d'être lus, et même approfondis.

Mme Landowska groupe quelques Valses de **Schubert,** *Ländler und Walzerkette* (8), et en virtuose bénévole, livre au public le secret de ses nuances prestigieuses et de ses doigtés miraculeux. *Daphnis et Chloé* de **Maurice Ravel,** dont vous savez le succès au concert, vient d'être réduit à 4 mains par Leon Roques. Nous adressons toutes nos excuses à M. l'**Abbé Brun** (9) ; la première *Messe Royale de Du Mont*, rééditée par lui, nous est arrivée trop tard pour figurer dans notre dernier article où sa place eut été tout indiquée.

M.M. Foetisch frères, éditeurs à Lausanne, viennent de publier la partition pour piano et chant de *Loys*, légende dramatique de *Pierre Guillard et Gustave Doret*. Le prix de cette partition qui est de 20 frs. sera réduit à 15 frs. pour toute personne ayant souscrit au plus tard le 31 mai.

V. P.



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) *Prélude* 2.00
(Op. 103) *Deuxième sonate* 6.00
(Op. 99) *Trois pièces* pour Harpe chromatique ou Piano 4.00
(Op. 106) 2me *Suite* 5.00

VIOLON ET PIANO

(Op. 101) *Largo* (piano ou orgue) . . 3.50

VIOLON ET PIANO

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

VIOLON ET ORCHESTRE

(Op. 84) *Rhapsodie* (partition et matériel) 24.00

VIOLON SEUL

(Op. 100) *Quatre préludes* 3.00

VIOLON ET VIOLONCELLE

(Op. 109) *Suite* 4.00

VIOLONCELLE ET PIANO

(Op. 105) *Largo* 2.00

VIOLONCELLE ET PIANO

Sonate (op. 76) 7.00

DEUX VIOLONCELLES SEULS

(Op. 110) *Suite* 4.00

DEUX PIANOS A DEUX MAINS

Concerto (op. 85) (réduction de l'orchestre) 12.00
Concertstück (op. 88) (réduction de l'orchestre) 8.00

MUSIQUE VOCALE

(Op. 88). **Premier recueil,** n° 1 à 7.
Le recueil complet 6.00

Séparément :

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

(Op. 91) **Deuxième recueil** n° 1 à 6, le recueil complet 6.00

Séparément :

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

(Op. 104). *La Jeune Tarentine* . . . 3.00
(Op. 94). *Lieder* (Texte français et allemand). — Traduction française de Mme CHEVILLARD . .

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

(Op. 111) N° 1. **Les Trois fils d'or** (LECONTE DE LISLE). . . . 1.75
(Op. 112) N° 2. **Plaintive Tourterelle** (TH. GAUTIER) . . . 1.75
(Op. 111) **Troisième recueil**, n° 1 à 7. Le recueil complet . . . 6.00

A.Z. MATHOT, ÉDITIONS LITTÉRAIRES ET MUSICALES

11, RUE BERGÈRE, PARIS

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

LES AMIS DE LA MUSIQUE

La Société française des Amis de la musique a réuni ses membres une troisième fois depuis deux mois, pour une promenade musicale à travers le Paris artistique.

Ce fut à cette Exposition des Pastellistes Anglais, organisée au profit d'œuvres charitables, et qui groupa pour quelques semaines parmi nous un choix de tableaux rares, ignorés du public. Grâce à l'aimable appui des secrétaires de l'Exposition, MM. Robert Dell et Meyer-See, les Amis purent faire entendre, dans ce cadre singulier, toute une série de pièces anglaises de clavier des XVIe et XVIIe siècle.

Mme Wanda Landowska, une claveciniste que le dieu de la musique a égarée dans notre siècle, pour la plus grande joie de tous les "*rétrospectifs*", avait bien voulu répondre à l'appel des Amis. Pendant une heure et demie, elle nous tient sous le charme de son "*harpsichord*" (Lyon fecit) et sous l'attrait d'un programme dont les trois cents privilégiés, conviés de cette séance, conserveront un mémorable souvenir.

Voici, pour les musicologues de l'avenir, le texte de ce programme :

The Earle of Oxford, marche.	W. Byrd.
Why aske you ?	Anonyme.
The Bells	W. Byrd.
Robine	J. Munday.
Volta	T. Morley.
The King's Hunt.	J. Bull.
The Nighthingale	Anonyme.
The Buffons	J. Bull.
Ouverture, Gavotte, Rondo, Ground, Trumpet and Hornpipe .	H. Purcell.

Pour la première fois en France l'art musical des contemporains de Shakespeare, et des prédécesseurs de Haendel était présenté officiellement. Et ce fut une révélation. L'école des virginalistes anglais de la fin du XVIe siècle peut marcher de pair avec les plus grands génies de la musique. L'imprévu de son style, la couleur de son ornementation, la richesse de ses développements, l'éclat et la tenue de ses grandes pièces, tout nous montre qu'il ne s'agit pas ici de quelques charmantes naïvetés de primitifs inhabiles, mais, au contraire, de l'apogée d'une culture musicale. De toutes les qualités de cet art c'est sans contredit le raffinement qui frappe davantage et que Mme Landowska s'est appliquée à rendre, au prix d'un entraînement dont ne peuvent se douter ceux qui assistèrent à l'aisance de son exécution.

Quant à Purcell, la Suite jouée par Mme Landowska nous donnait simplement un avant-goût de ce Milton de la musique anglaise, homme de tout premier plan, et qui devra prendre sa place à côté de Bach, fut-ce même au détriment de l'encombrant Haendel.

S. E. l'Ambassadeur d'Angleterre, et Lady Bertie avaient fait l'honneur à la Société des Amis de se rendre à l'invitation qui leur avait été adressée. Sous leur haute présidence, à laquelle s'était associé M. P. de Nolhac, président de l'Exposition des Pastellistes, et une grande partie de Conseil d'administration des Amis, la séance de musique anglaise ancienne prit un caractère d'officieux gala.



VICTOR VREULS

Les Musiciens Belges

VICTOR VREULS

Le musicien dont je veux parler aujourd'hui se place au premier rang dans l'école wallonne-française de Belgique, dont César Franck fut et reste le Maître.

Victor Vreuls est Wallon, par la naissance et par les œuvres. Né à Verviers, en 1876, il commença ses études à l'Ecole de Musique de cette ville, qui a formé, déjà, nombre de bons musiciens. Il les continua au Conservatoire de Liège, dans les classes de Théodore Radoux, qui vient de mourir, et de Sylvain Dupuis. Ensuite, aux instances de Vincent d'Indy, il s'en fut achever son éducation à Paris sous la direction même de l'auteur de Fervaal. Il fut professeur de solfège puis d'harmonie et d'alto, à la " Schola Cantorum "; il dirigea " La Chanterie " de Paris. Depuis 1906, il est directeur du Conservatoire de Luxembourg auquel il a fait prendre une grande importance. Quoique jeune encore, Victor Vreuls s'est affirmé homme d'action et de savoir, il a donné de nombreuses œuvres, dont plusieurs sont presque célèbres. Sa réputation est bien établie. En France, en Allemagne, en Angleterre, en Hollande, en Suisse, en Espagne, aux Etats-Unis, il est considéré comme un compositeur tout à fait remarquable. En Belgique — quelque surprise y trouvions-nous, on sut lui rendre justice à maintes occasions. Primé à l'un des concours officiels, il obtint, en 1902, le Prix de l'Académie libre de Belgique. Deux ans après, le prix Eugène Ysaye lui était décerné pour sa Symphonie (orchestre et violon). Le grand virtuose interprèta cette belle œuvre souvent, avec un vif succès. — A trente-cinq ans, il est l'auteur de: *Werther*, poème symphonique; *Jour de fête*, partition pour orchestre ; une *Symphonie* à 3 parties pour orchestre et violon principal ; un *Adagio* pour orchestre à cordes ; un *Cortège Héroïque* pour orchestre, un *Poème pour violoncelle* et orchestre ; *Triptyque* pour chant et orchestre ; un *Trio pour* piano, violon, violoncelle ; un *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle (couronné par l'Académie Royale de Belgique) ; la *Sonate* pour violon et piano, dédiée à E. Ysaye, et jouée à Paris, dès 1901 par le violoniste et Raoul Pugno ; un nombre considérable de *mélodies* pour

*

chant et piano, etc... etc... Il travaille à un drame lyrique en 3 actes : *Olivier le simple*.

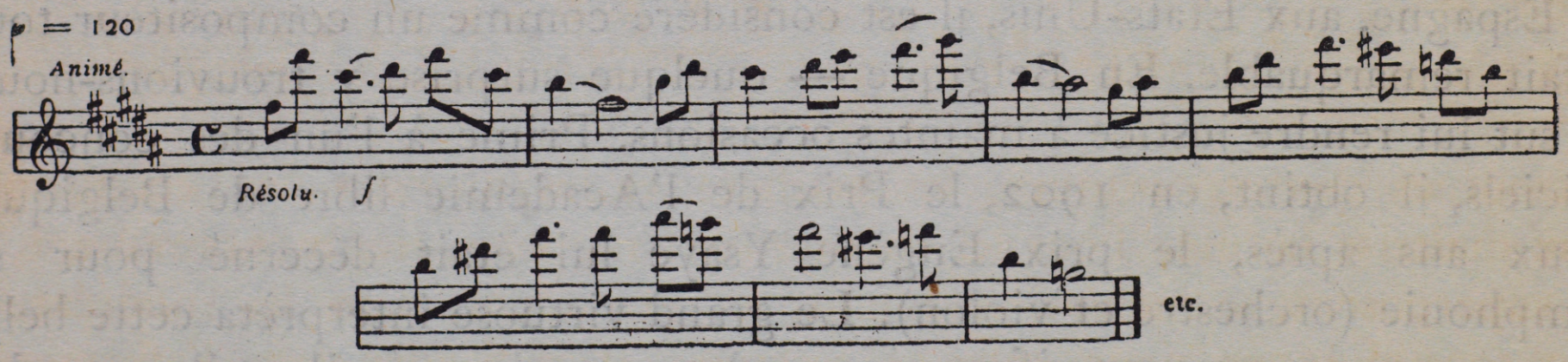
La plus ancienne en date de ces compositions fut écrite en 1894, si je ne me trompe ; Vreuls avait donc dix-huit ans. C'est le *Cortège Héroïque*. La dernière: *Werther*, fut exécutée en 1909, à Luxembourg, pour la première fois, et au cours de la saison 1910, en Belgique. Plusieurs ont paru, aux éditions luxueuses et soignées de la *Schola Cantorum*.

* * *

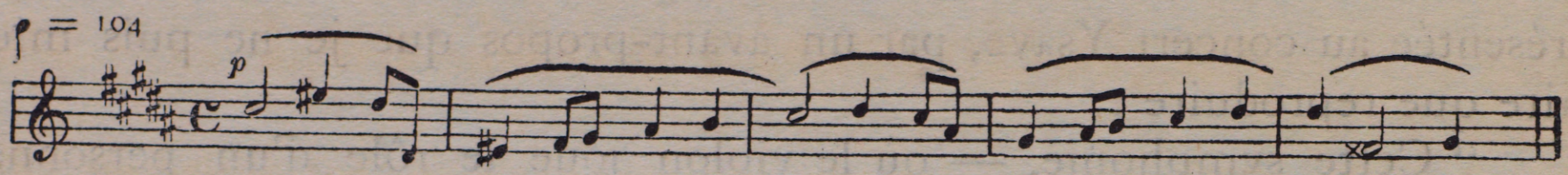
Nous n'avons pas pris pour tâche d'étudier ici, dans ses détails, chacune de ces œuvres. Nous voulons simplement essayer de découvrir, aux principales d'entre elles, la caractéristique de l'art et du métier de Vreuls. Pour la brève analyse qui s'impose, nous choisirons les ouvrages le plus connus de musicien, ceux dont sa personnalité se dégage le mieux.

* * *

Et tout d'abord : *La Sonate en si majeur* pour violon et piano. Elle débute par un thème plein d'entrain mâle, de gaîté, de fougue juvénile, exposé par le violon :

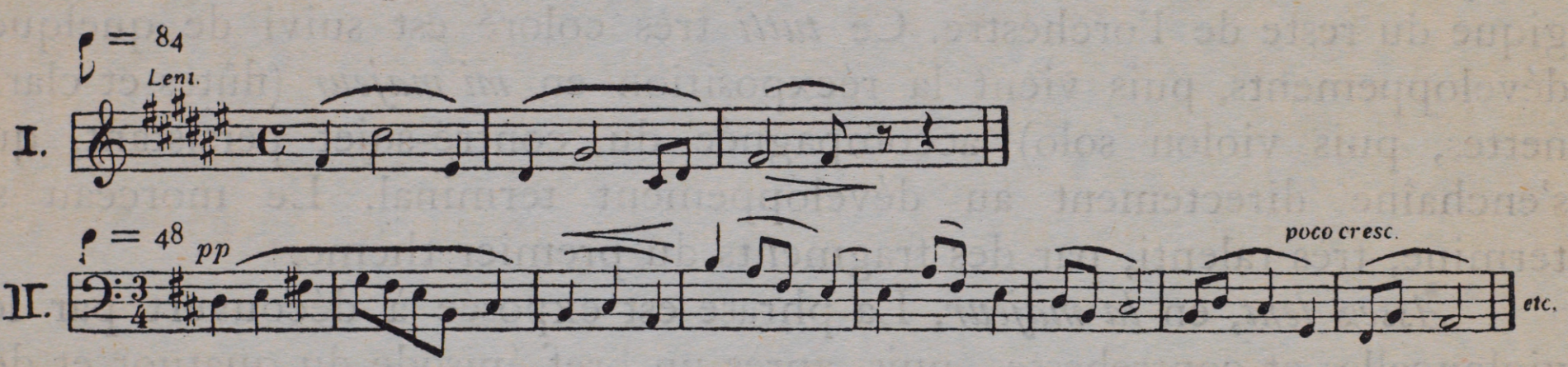


Ce thème est développé, dans la première partie, avec une science consommée, sûre d'elle-même, mais vivante, pleine de mouvement, de trouvailles, d'audaces, et de nuances. Des oppositions s'y heurtent, des combinaisons de rythmes et de couleurs s'y jouent, dans le déchaînement d'une harmonie torrentueuse, personnelle souvent. Plus calme et large, plus prenante est la seconde phrase, qui semble dessiner les contours bleus d'une île de lumière où se complait la deuxième partie : *andante* religieux.

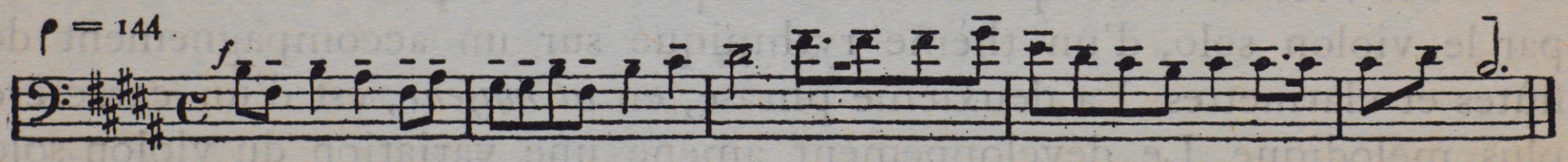


Après cet épisode passionné, le thème initial s'agrandit, comme éclatant de toutes les richesses sonores qu'il contenait.

L'Andante chante, alors, sa tendre mélodie (I). Il se développe, de plus en plus gracieux et doux, jusqu'au grave ému, pour, soudainement, enfler à nouveau le souffle abondant qui fit l'œuvre. Des lueurs vives surgissent, jetant de l'or et des rayonnements, comme un soir enflammé ; puis s'éteignent... Et s'élève un choral paisible, une prière quasi solennelle (II), tandis que les sonneries lointaines des cors, les bruits s'éva-



nouissent. Le mouvement s'achève en un murmure éthéré. Enfin, selon la tradition franckiste — que je regrette en tant que tradition, — un thème d'allure populaire, entraînant, primesautier, allègre et vif, donne la note d'une troisième et dernière partie. Ici sont mises en valeur toutes les



ressources contrapontiques, les artifices et les moyens de l'école, avec une maîtrise hardie. Tous les thèmes sont rappelés, fragmentairement, ils se superposent, se mêlent, se fuient, se retrouvent, dans les modulations aux tons éloignés, pour enfin se résoudre et se fondre dans l'affirmation de l'idée maîtresse de la Sonate. Conçue et bâtie, avec un sens inné de l'architecture, des proportions et de la ligne ; réalisée avec une singulière intensité, sonore, impétueuse et inspirée, cette œuvre révèle les dons d'une généreuse nature.

* * *

La *Symphonie en mi majeur pour orchestre et violon principal* a été

présentée au concert Ysaye, par un avant-propos que je ne puis mieux faire que reproduire :

" Cette symphonie, — où le violon joue le rôle d'un personnage intimement mêlé à l'action, débute par une introduction lente de quatorze mesures préparant l'*Animé* dont le premier thème, en *mi majeur*, est exposé par le violon solo. Il fait place à une sorte de contre-sujet d'allure rythmique, qui s'enchaîne au second thème en *sol majeur*. Le développement roule sur le début des deux thèmes constitutifs, le premier plus souvent confié aux cordes, le second aux instruments à vent. Le contre-sujet repris en valeurs diminuées, amène la rentrée du thème initial en *si majeur* avec les basses et trombones, sur un rythme ternaire très énergique du reste de l'orchestre. Ce *tutti* très coloré est suivi de quelques développements, puis vient la réexposition en *mi majeur* (flûtes et clarinettes, puis violon solo) accompagnée du contre-sujet persistant, qui s'enchaîne directement au développement terminal. Le morceau se termine, très ralenti, par des fragments du premier thème.

Assez lent, en *la majeur*. La phrase est exposée à découvert par les violoncelles et contrebasses, puis, après un bref épisode du quatuor et des bois, elle est reprise par l'orchestre et enfin par le violon solo. Toute cette partie est d'une polyphonie très pittoresque, obtenue par la combinaison de ces divers éléments.

Un bref *tutti* de quatre mesures précède l'exposition en *mi mineur*, par le violon solo, d'un thème rythmique sur un accompagnement de flûtes et clarinettes. La deuxième phrase, en *ut majeur*, est d'un caractère plus mélodique. Le développement amène une variation du violon solo sur laquelle les cuivres exposent le thème rythmique en valeurs lentes ; puis à un nouvel ensemble succède un passage très calme et d'une instrumentation très originale. Le thème initial repris dans un rythme ternaire provoque un curieux effet de violon solo sur la quatrième corde, accompagné par les sons harmoniques du quator divisé. Peu à peu, en une transition heureuse, les dessins s'apparentent au thème du premier morceau ; enfin ce thème lui-même apparaît en *mi majeur*, aux violons et bois, pendant que les basses et les cuivres font entendre le motif rythmique du final dans un mouvement très large. Le thème initial du premier temps prédomine définitivement, clamé par les cuivres, terminant l'œuvre dans un grandiose et magnifique éclat. "

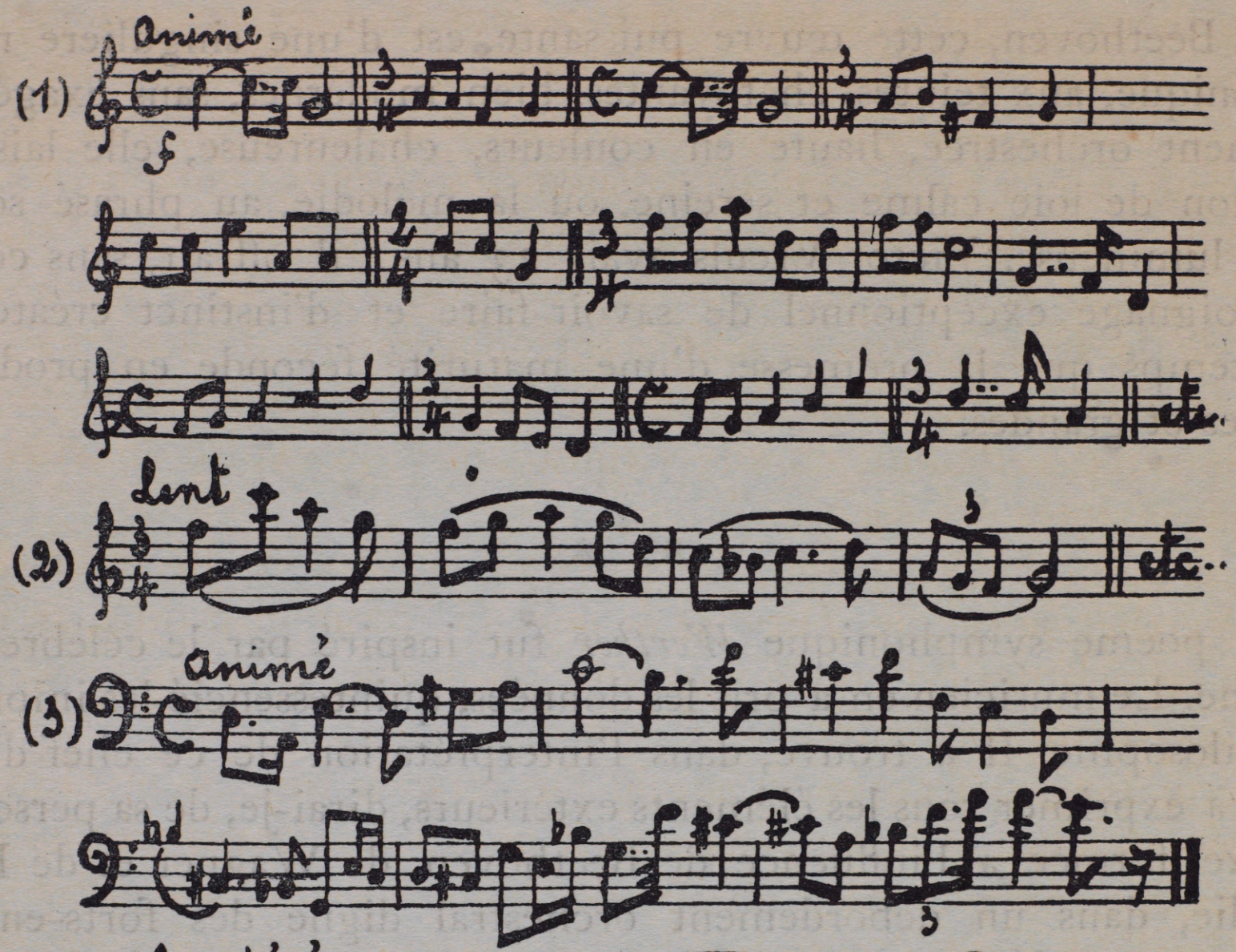
Construite aussi dans la forme qu'affectionna César Franck, et qui

rappelle Beethoven, cette œuvre puissante, est d'une singulière richesse polyphonique, aux teintes chatoyantes, bien modernes, sans exagération. Savamment orchestrée, haute en couleurs, chaleureuse, elle laisse une impression de joie calme et sereine, où la mélodie, au phrasé soutenu, s'inscrit lumineuse. Victor Vreuls avait 23 ans : il offrait, sans conteste, un témoignage exceptionnel de savoir-faire et d'instinct créateur, en même temps que la promesse d'une maturité féconde en productions originales et grandes.

* * *

Le poème symphonique *Werther* fut inspiré par le célèbre roman de Gœthe. Le musicien en a pris les données, quintessencié les impressions et la philosophie. Il a trouvé, dans l'interprétation de ce chef-d'œuvre, matière à exprimer tous les éléments extérieurs, dirai-je, de sa personnalité complexe, formée à l'influence de Beethoven, de Wagner et de Franck. Il y allie, dans un débordement orchestral digne des forts-en-thème modernes, une idéologie toute germanique, à la sensibilité latine. Cette tendance est bien la marque commune aux disciples de Vincent d'Indy ; elle constitue le trait d'union entre nos jeunes compositeurs wallons actuels. Je me garde d'en discuter ici la valeur, me bornant à penser qu'elle est le résultat logique de la révélation wagnérienne, dominatrice, universellement. Tous les musiciens de cette génération ont subi la main-mise du géant : ce n'est pas de sitôt qu'ils parviendront à s'en dégager, et j'estime qu'en réalité de nouveaux moyens d'expression n'ont point encore été découverts. Qu'importe, en somme : le sentiment personnel se traduit, quel que soit le langage employé. Les mots, les formules appartenant à tous, l'artiste et le poète les disposent à leur façon ; et les dévouent à *leur* forme. Dans *Werther*, Victor Vreuls a prouvé qu'il sait réfléchir et amplifier des idées ; il a déployé de formidables harmonies, ruisselantes, fulgurantes et dissonantes, mais il a gardé, malgré tout, la pure mélodie qui est sienne.

Voici, à titre documentaire, les sept thèmes principaux qui servent d'arcanes à ce monument orchestral.



Le premier, celui des enfants du bailli, pétille et danse. Le deuxième, plus lent, personnifie Charlotte. Le thème de Werther est agité. L'époux fidèle, Albert, est évoqué par le thème 4. Au soir tombant, Werther et Charlotte sont réunis dans une tendre songerie : le souvenir d'Albert les rappelle à la réalité. Douleur et emportement de Werther. Le thème 3 se développe, véhément, et s'achève en un appel poignant à la mort (5).

C'est ce thème 5 qui sera repris et conclura l'œuvre entière (7). Quand Werther traduit à Charlotte les *Chants* divins *d'Ossian*, un nouveau thème (6) chante la plainte d'Armin déplorant la perte de sa fille aimée.

" Seul, sur la roche que mouillaient les vagues, j'entendis les plaintes de ma fille ; ses gémissements étaient perçants, et son père ne pouvait la délivrer. Toute la nuit je restai sur le rivage ; je la voyais aux faibles rayons de la lune ; toute la nuit, j'entendis ses cris douloureux. Le vent sifflait, la pluie battait avec violence la montagne ; avant que la lumière parût, sa voix s'affaiblit, et elle expira, ainsi qu'expire le vent du soir parmi les plaintes des rochers "...

A la scène finale, quand, désespéré de la fuite et du refus de Charlotte, Werther se tue, le *Désir de la mort* (7) triste et morne, se combine avec les rappels des différents moments du drame, et l'œuvre se termine dans le vague du souvenir.

Cette longue fresque musicale fait grande impression. Les timbres y sont bien fondus, la ligne générale est une et les détails très homogènes. L'emploi des saxophones et des bugles obligés y est d'un effet curieux, tout à fait séduisant. La recherche de sonorités nouvelles est évidente ; et je l'ai dit, le musicien possède tous les secrets du métier : cette partition en impose à cet égard. Mais on y sent passer un souffle d'enthousiasme et de jeunesse — un souffle mâle, indompté, libre, — celui des amants de la vie, qui possédent, en vérité, le monde et le tiennent, dans leurs deux bras de force et de ferveur.

* * *

Le *Trio* pour piano, violon, violoncelle, le *Poème* pour violoncelle sont œuvres admirables, par l'élévation de pensée, par la profondeur d'émotion, par la distinction, la robustesse de facture. — Parmi les mélodies : *Triptyque*, sur des poèmes de Paul Verlaine, pour chant et orchestre, émeut par la douleur qui l'imprégne; *Soir sur la Fagne*, à travers la désolation grise de nos bruyères, au large de nos horizons, sur les grands bois tordus, au vent âpre et sauvage, fait planer la désespérance de notre rêve, en la tristesse " fuyante et rose " des automnes. C'est dans ces pages plus intimes que nous aimons surtout le musicien fraternel : car c'est là que nous retrouvons l'émoi des jours passés, à la lisière des Fagnes rudes, à la rumeur enveloppante et profonde de la

forêt natale ; car c'est là que revivent nos rochers abrupts, nos hêtres et nos chênes, nos décors tourmentés, nos élans, nos mélancolies, nos exubérances, notre gaîté de Wallonie.

*
* *

Il est trois sortes d'artistes. Les impulsifs, qui créent sans conscience, sous l'empire de l'impression. Les conscients qui échafaudent leurs œuvres à coup de vouloir, ou bien les tissent à la façon des haut-lissiers, choisissant leurs idées, leurs images, leurs tons. Enfin, les artistes complets dont les sensations se réfléchissent dans la lumière égale de la conscience. L'émoi tressaille aux fibres de leur être, mais c'est l'âme qui chante, et c'est la joie seule qu'ils donnent, avec leur cœur.

Victor Vreuls est de ces derniers. Sans doute, comme les généreux qui "savent", se sent-il menacé de voir un jour prédominer en lui la patience — le talent, tueur d'inspiration ! Mais il se traduit tout entier dans ses premières œuvres, et dès 1905, Eugène Ysaye pouvait écrire : "Vreuls est le musicien en qui la Belgique peut fonder le plus d'espoir, à l'heure présente."

Il incarne, à mes yeux, avec le plus de sincérité, le véritable tempérament wallon, fait de franchise, de clarté, de pétulance et de vigueur. Il a surpris le chant puissant et doux de notre terre. Sa musique évoque l'âme de ce pays où l'on cueille, par tous les sens, le beau plaisir de vivre, où le pas sonne clair dans les chemins rocailleux, où les contours, les sons, les couleurs bondissent vers la lumière, où les rivières déroulent, aux creux farouches des vallons, leurs flots tumultueux et berceurs.

René Lyr.

Les conservatoires de province

Les Conservatoires de musique du province, furent d'abord institués pour fournir des chanteurs aux conservatoires de Paris et alimenter de ce fait, les théâtres lyriques de la Capitale. Car les cours d'instruments ne sont venus que plus tard.

On comptait aussi sur ces succursales de la rue Bergère, pour répandre le goût musical et faire connaître les vraies traditions de l'école française. Je ne parle, bien entendu, que des conservatoires ou écoles nationales du musique. Etablissements placés sous le contrôle de l'Etat et inspectés chaque année par un compositeur de musique délégué du ministre des Beaux-Arts.

Il est bon d'ajouter qu'à part ce contrôle, une maigre subvention de l'Etat, un directeur nommé par le ministre, quelques rares instruments et un peu de musique que reçoivent ces établissements, tous les conservatoires se ressemblent — les nationaux, comme les municipaux. — Partout on retrouve le même caractère obtus — la même pression locale — la même étroitesse d'esprit qui caractérisent ces institutions.

On pourrait pourtant croire, qu'ayant demandé l'estampille de l'Etat et satisfaites de l'avoir reçue, ces villes ainsi dotées, seraient soucieuses de respecter les charges et les devoirs qui leur incombent et entoureraient d'un soin jaloux ces écoles nationales qui rehaussent le prestige en l'enseignement musical en province ?

Mais pas du tout. Elles n'en font rien.

Ces villes veulent bien l'estampille de l'Etat, oui. Mais elles prétendent demeurer souveraines maîtresses, diriger ces établissements à leur guise et pour le besoin électoral.

C'est pourquoi et par principe, le directeur nommé par le ministre et par conséquent fonctionnaire de l'Etat, est le gêneur. De par ce qu'on ne peut le casser aux gages et en changer à chaque nouvelle municipalité.

Mais on a tout prévu et tout comme à Paris, les conservatoires de province sont pourvus d'une commission. Dans celle-ci c'est surtout l'élément municipal qui domine et se manifeste bruyamment. Car le plus souvent les autres membres indépendants se retirent et cèdent la place aux hommes politiques.

Pourtant, l'idée première qui voulut donner une commission aux écoles nationales de musique, n'était assurément pas mauvaise. On pouvait l'expliquer, par le désir qu'on avait, de procurer au directeur, une force nouvelle, un appui sur lequel ce fonctionnaire pourrait compter, pour solliciter certaines améliorations pouvant être utiles à l'instiuttion.

Malheureusement, du rêve à la réalité il y a des fossés !... Car les séances de ses commissions prennent le plus souvent, des allures de réunions publiques ou de tribunal, devant lequel doit comparaître le directeur.

Et alors, qui faire ? que reste-t-il à ce fonctionnaire ? Deux alternatives. Ou laisser commander tout ce monde et par conséquent, régner le désordre. Mais, c'est la paix.... humiliante. Ou bien se faire respecter, c'est-à-dire respecter l'école qui lui est confiée — alors — c'est la guerre de tous les instants, ce sont des taquineries et des ennuis qu'on lui suggère.

Voilà très franchement ce qui se passe dans ces trois quarts de ces établissements. On avouera que ce n'est pas gai pour celui qui est à la tête d'une de ces écoles.

Je ne veux pas être méchant, mais pourtant il me faut bien donner une idée de ce que sont ces commissions-*administratives*.

Pourquoi administrative ? — peut-on dire — puisque le directeur n'a pas un sou vaillant à sa disposition — qu'il ne vend aucune fourniture — ne loge personne et ne donne pas à manger. Ces choses là, il faut les subir sans chercher à les expliquer — de même qu'il serait malséant de vouloir connaître les raisons qui font nommer des *sous* directeurs-municipaux !....

Mais revenons aux réunions de la commission.

Voyez-vous autour d'une grande table recouverte d'un tapis vert ; une douzaine de personnages se donnant de grands airs important, ne parlant le plus souvent qu'à la troisième personne. Là ; il y a MM. le Président, le vice-Président, le Secrétaire, M. le Conseiller Municipal, M. l'Adjoint, M. le Maître, M. l'Administrateur, tous ont des titres. Il n'y a que ce pauvre directeur qui, lui, n'en a pas. Il n'a même pas celui de trouver grâce devant l'insolence de ces fantoches. Cela peut paraître exagéré de ce que je parle d'insolences reçues.

Il me serait facile de citer beaucoup d'exemples ; je pense qu'un seul suffit pour justifier mon dire, le voici :

Un membre de la commission demandait au directeur les raisons qui faisaient que X ou Y n'avait pas été admis à la classe de violon, alors que H ou Z, y étaient.

Le Directeur fit observer et que pour les admissions aux classes d'instruments les examinateurs tenaient compte de l'assiduité de l'élève et de ses connaissances du solfège.

" Qu'est-ce qui me force à vous croire, " répondit M. l'Administrateur !...

Mais je fais grâce aux lecteurs, des citations, de ces tournois oratoires formulés en une langue qui ne rappelle que de loin, celle dont on se servait dans les salons du XVIIIe siècle. D'ailleurs, les membres qui composent l'élément municipal de ces commissions, sont bien certainement de braves gens, pas très érudits peut-être et qui ont le tort de croire — que parce qu'ils sont investé d'un mandat électoral — ils sont aptes à discuter et à juger de toutes choses.

Il faut reconnaître pourtant que parmi ceux-ci quelques-uns ont fait une troisième partie dans une chorale ou une fanfare quelconque, ou ont joué de la trompette alors qu'ils étaient au régiment. Voilà les Messieurs qui veulent régenter le conservatoire.

Il y a bien à côté, des membres libres où se glissent parfois des médecins, des avocats et même des musiciens, mais ces messieurs espacent autant qu'ils le peuvent leurs présences au sein de la commission, ils n'ont que faire de discuter avec des politiciens. On parle politique direz-vous ? A ce propos, voilà ce que m'a raconté un directeur de conservatoire en province : Celui-ci avait demandé une gratification de cent francs pour un professeur qui durant l'année scolaire avait rendu de réels services à l'Ecole. Eh bien, ce pauvre fonctionnaire encourût et dût subir de ce fait, un discours sur les éternels principes de 1789 et ce, un grand quart d'heure durant.

C'est en vain qu'il cherchait, le rapport qui existe entre ces immortels principes et les doubles croches. Mais les autres — les membres de la commission — eux comprirent, et la preuve ? c'est que la motion en faveur de la gratification à accorder fut rejetée à une forte majorité !...

En province, faire partie de la commission du Conservatoire de Musique a une grande importance. Ces Messieurs sont courus et sollicités à cause des admissions et des récompenses de fin d'année. Ils promettent leurs protections, ils jurent de faire rendre justice au directeur. Ils harcèlent le Maire, qui doit entendre leurs continuelles réclamations et lorsque parfois ce dernier résiste, il n'y a pas d'ennuis qu'ils ne lui suscitent au sein du conseil municipal.

Mais le récit suivant montrera l'idée qu'on se fait en province d'une école de musique, fut-elle Nationale.

Un jour, le maire manda le directeur du conservatoire en son cabinet : " Monsieur le " Directeur — dit le chef de la cité — nous donnons dimanche prochain, une grande fête " suivie d'un bal. Je compte que le conservatoire nous en fournira l'orchestre et qu'en cette " circonstance, la bonne volonté des élèves et celle des professeurs se manisfestera. "

Le directeur se récria et soutint que le but des conservatoires de Musique n'était pas celui de former des musiciens de bals de nuits et que de plus, les parents ne confiaient pas leurs enfants, pour faire de la musique dans des pince-fesses. Ce fut alors que le premier magistrat de la ville, se levant brusquement et fixant sévèrement le directeur, prononça ces mémorables paroles — que nous avons consignées pour la postérité. — "Mais alors Monsieur le Directeur, à quoi sert le conservatoire et pourquoi la ville donne-t-elle ses deniers... "

J'ai connu un directeur de conservatoire de province qui se servait adroitement des membres de la commission et savait se les attacher, (les membres ne faisant pas partie du conseil municipal, s'entend). Ceux-ci, il est vrai, étaient de vieux bonzes, tous amateurs de musique, grattant un peu du violon ; gens riches et dévoués. Leur ambition se bornait à faire partie de la commission du conservatoire. Très assidus aux réunions, ils formaient la garde de corps du directeur, qui lui, n'avait rien à craindre des délégués municipaux. Ce directeur, excellent musicien et très bon Pion, était timide et n'aurait osé prendre une détermination tout seul. C'est pourquoi il avait persuadé à sa garde, que le conservatoire ne serait rien sans elle et pour se la mieux attacher encore, il avait insinué à plusieurs membres, qu'ils avaient et devaient écrire leurs pensées musicales, il se mettait du reste à leur disposition pour les conseiller. Grâce à ces sages... précautions, il pouvait dormir tranquille et se permettre certaines choses, caché, qu'il était, derrière ce bouclier. C'était peut-être très malin... mais pas courageux... n'est-ce pas ?

Je pourrais citer des villes où la commission diriga seule l'Ecole nationale.

Que fait le directeur ?

Il obéit.

Heureux pays.

Mais j'abrège, car les lecteurs non initiés aux choses d'administration (!) croient peut-être, qu'il suffirait de l'intervention du pouvoir central pour arranger tout cela. Le pouvoir central ? Mais il a bien autre chose à faire que de défendre l'enseignement musical de la province et risquer de contrecarrer les affaires politiques. Ah ! si c'était pour l'instruction gratuite et obligatoire, je ne dis pas. Mais des conservatoires de musiques, on s'en moque. Et ici — il me faut citer des faits qui motiveront et expliqueront mon pessimisme qu'on pourrait croire exagéré. Cette histoire est du reste édifiante — la voici :

M. A....., artiste de talent, avait quitté le théâtre de bonne heure et s'était retiré à D..... sa ville natale ; il y avait créé un conservatoire de musique et de déclamation, qu'il dirigeait et où il enseignait, aidé qu'il était, dans ce dernier office de deux ou trois professeurs de la ville, payés par lui.

Ce cours d'enseignement prospéra très rapidement et devînt par la suite : conservatoire municipal — toujours avec M. A..... comme directeur.

Cependant l'attention du ministre ayant été attiré par le succès persistant de cette institution, on manda un inspecteur de musique pour la visiter. Le rapport fut favorable et l'Etat donna son estampille.Le Conservatoire de D..... de municipal devînt national toujours avec M. A..... comme directeur officiellement reconnu et nommé par le ministre ; et ce, à la satisfaction de tous les habitants de la ville. Tout continua à marcher régulièrement jusqu'au jour où une nouvelle municipalité voulut introduire la politique en la maison, sous

les traits d'un soi-disant professeur, ami et agent électoral du nouveau maire. On voulait ainsi récompenser le zèle et les services rendus par le pseudo-professeur. Le directeur fit observer au maire que les opinions plus ou moins avancées de son protégé, n'étaient pas de sûrs garants de capacités musicales et pédagogiques. Le maire insista de nouveau, tandis que le chef du conservatoire refusait énergiquement, attendu que le caractère par trop indépendant du futur professeur risquait de compromettre le bon ordre qui règnait dans son établissement. L'affaire fit du bruit. Le Préfet intervint, tous s'envenima, au point où le ministre survenant à son tour, fit mander le directeur à Paris.

Celui-ci partit. Mais qu'elle ne fut pas sa surprise que d'entendre de la bouche même du ministre, que le maire exigeait sa révocation de directeur, ou alors menaçait de donner sa démission avec éclat.

La révocation ? on ne pouvait l'exiger, c'eût été un trop grand scandale et une injustice flagrante. Le ministre priait M. A..... de donner sa démission, que celui-ci refusait de signer.

On savait du reste, en haut lieu que le directeur avait tous les droits de son côté ; aussi n'osait-on brusquer l'affaire.

Peut-être même le ministre aurait-il soutenu son subordonné contre le maire : sans la politique — c'est à dire sans le ministre de l'Intérieur, qui vînt à la rescousse et insista auprès de son collègue, afin d'empêcher un conflit et de grands ennuis. Enfin, après deux jours de pourparlers, il fut convenu : que le directeur donnerait sa démission et que, en compensation ; le ministre s'engageait à donner à M. A..... le ruban rouge et la première chaire de chant qui deviendrait vacante au conservatoire de Paris.

. . . . . .

Ce qu'il advint ?

Ceux qui ne connaissent pas l'administration française, les Beaux-Arts et le Conservatoire, seuls peuvent l'ignorer.

Il advint que M. A..... n'eut pas plus de chaire que de ruban rouge.

Il eut beau insister pendant plusieurs années, rien n'y fit.

Il en mourut de chagrin.....

Voilà la récompense accordée à un homme de cœur, qui pendant plus de quinze ans avait dépensé sans compter, sa peine, son temps, son talent et sa bourse.

Dévouez-vous directeur de province !...

Décidément il vaut mieux être rond-de-cuir, on est toujours sûr qu'après vingt-cinq années d'abrutissement, on a la croix... et la bannière, c'est-à-dire des rentes sur l'Etat.

J'ai dit que les conservatoires de province ont été créés afin de relever le niveau musical et semer la bonne parole et le goût artistique avec de bonnes traditions. A-t-on atteint ce but ? (je parle d'une façon générale, car il ne faut pas tabler sur des exceptions.) Je ne le crois pas.

En voici un exemple, car les meilleures raisons ne valent pas un tableau pris sur le vif : rien n'est plus éloquent qu'un fait matériel.

Il n'y a pas longtemps de cela — de passage dans une ville pourvue d'un conservatoire national de musique, depuis plusieurs années — le soir, ne sachant que faire, je résolus d'assister à une soirée municipale donnée par les artistes et les amateurs de la ville — ces derniers pour la plupart lauréats du conservatoire de la cité. Eh bien, savez-vous ce que j'entendis à cette soirée ?... "*Le duo de la Juive*" en entier, avec les récits et les ensembles. (Ce duo de Rachel et Leopold, *que ton cœur m'appartienne*), oui, j'ai entendu ce duo, joué par un "*piston* et un *trombone*" !... Je croyais qu'on ne pourait pas pousser aussi loin le grotesque

et le mauvais goût et comme je me lamentais et contais mes plaintes à un excellent musicien que j'eus le bonheur de rencontrer ; mon compagnon d'infortune me répondit : " Mais nous avons eu mieux que " ça, il y a quelque temps déjà. Nous avons entendu le menuet de Boccherini joué par huit " saxophones.... " Je serrai la main de cet homme très aimable, et me sauvai... me coucher. Toute la nuit je fus poursuivi par ces huit saxophones qui à la fin voulaient me jouer " Mon cœur soupire " des noces de Figaro.

Il ne faut pas craindre de dire qu'aucune préoccupation artistique ne hante le cerveau des jeunes gens qui fréquentent les écoles de musique. Ceux-ci n'ont qu'une ambition : savoir faire une partie dans un orchestre de concerts ou de bal et surtout, pouvoir entrer dans la musique, une fois incorporé dans un régiment. Que peut-on faire avec des sujets si peu ambitieux. Quant à récolter des chanteurs pour la maison de Paris ? A part deux ou trois grandes villes, je ne crois pas que les autres réussissent. D'ailleurs l'enseignement du chant est très négligé dans les quatre cinquièmes des Ecoles de Musique de province.

Pour que les conservatoires de province puissent porter des fruits et pour qu'ils se ressentissent de l'enseignement central, il faudrait que MM. les Inspecteurs d'abord et les directeurs ensuite aient des pouvoirs plus étendus. Il faudrait surtout, que les inspecteurs puissent trancher les différents entre municipalités, le directeur et le pouvoir central. Ce ne sont là que des hypothèses. Ce sont des rêves pour qui connaît l'administration de notre pays.

Pour finir sur la note gaie.

Une anecdote.

Chaque année à l'époque de la distribution des prix, le ministre envoie une médaille de vermeil aux écoles nationales de musique de province, c'est *le prix d'honneur*.

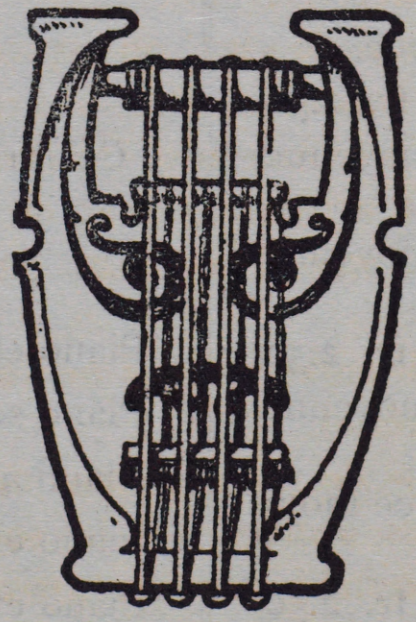
L'usage veut aussi que le maire de la ville offre un second prix d'honneur.

Eh bien, veut-on savoir ce que le maire offrit à un second prix d'honneur de l'Ecole nationale de Musique !...

UNE PENDULE !...

Vivent les conservatoires de province.

IM. MAYAN.



ROUART, LEROLLE & Cie

ÉDITEURS

18, BOULEVARD DE STRASBOURG, PARIS

Dépositaires des principaux éditeurs russes et de l'Edition Universelle, la meilleure des Editions classiques.

Œuvres de Chausson, Duparc, Le Borne, de Bréville, Albert Roussel, de Séverac, Lekeu etc.

Éditions W. HANSEN

COPENHAGUE & LEIPZIG

ROUART, LEROLLE & Cie, Dépositaires exclusifs pour la France.

CZERNY-GERMER. Tirage 400.000 Ex.
Etudes choisies de Czerny :

Vol. I. . . . . fr. 2.50
1° 50 petites Etudes pour le cours élémentaire.
2° 32 Etudes pour moyenne force.
— Vol. II. . . . . fr. 2.50
3° Ecole de la vélocité, pour moyenne force, 30 études.
4° Etudes spéciales pour moyenne force.
— Vol. III. . . . . fr. 2.50
5° Ecole de la vélocité, pour moyenne force supérieure.
6° 36 études d'octaves pour force moyenne et supérieure.
— Vol. IV. . . . . fr. 2.50
7° Ecole des legato et staccato pour le commencement du cours supérieur.
8° Ecole de la vélocité pour le cours supérieur, 19 études.

CZERNY-GERMER. Op. 299. Ecole de la vélocité. . . . . fr. 2.—
— Op. 337. 40 Exercices journaliers fr. 1.25

JOHAN SVENDSEN

Célèbre Romance en sol majeur. Op. 26.
70e édition.

Piano et violon	net	fr. 2.70
Piano seul	„	„ 1.70
Piano 4 mains.	„	„ 2.—
Piano et violoncelle	„	„ 2.70
Piano et alto	„	„ 2.70
Harmonium	„	„ 1.70
Violon et orchestre partition.	„	„ 2.70
„ „ parties .	„	„ 5.50

THÉATRE 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 Sèdova, 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 : **185** fr.; Avant-Scènes de Balcon, **180** fr.; Baignoires, **150** fr.; Loges de Balcon, **150** fr.; Fauteuils d'Orchestre 1er, 2e, 3e et 4e rangs, **150** fr.; Fauteuils d'Orchestre, 5e, 6e, 7e et 8e rangs, **120** fr.; Fauteuils d'orchestre 11e, 12e, 13e et 14e rangs, **90** fr.; Fauteuil de Balcon, 1er rang, **150** fr.; Fauteuils de Balcon, 2e rang, **120** fr.; Avant-Scènes de 1re Galerie, **72** fr.; Loges de 1re Galerie à salon, **72** fr.; Loges couvertes de 1re Galerie, **54** fr.; Fauteuils de 1re Galerie, **54** fr.; Avant-Scènes de 2e Galerie, **30** fr.; Stalles de Parterre, **21** fr.; Fauteuils de 2e Galerie, **30** fr. ; Stalles de 2e 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.

Leurs Mains

MESSAGER

Que d'aptitudes en ces mains ! Mais aussi quel mélange évident d'idéalisme et d'impitoyable pratique !

Plutôt étroites mais bien tournées, surgissant désinvoltes du poignet menu, signe de race, elles ont une allure féminine : Avertissement d'élégance et de coquetterie, de ruse aussi.

C'est vraiment très curieux, elles ne porteraient pas à l'intérieur tous les signes des arts et de l'esprit, qu'elles pourraient être prises pour des mains d'homme habitué à chiffonner des soies, des velours, des tissus précieux. Oui, elles font encore penser à des mains ne touchant qu'à des choses d'un grand prix et d'une égale fragilité. Mains de lapidaire. Mains d'un professeur de beauté. Cependant, pour ces occupations elles seraient un peu sèches, nerveuses, irritables. Enfin, nous le répétons, elles ne peuvent appartenir qu'aux arts.

Si elles sont d'un artiste, elles sont en même temps d'un homme gracieux, sémillant, avec un petit rien de rigide, d'apprêté. Veut-on nous permettre et veut-on comprendre un terme de pâtisserie ? Selon nous, il symbolisera bien le caractère physique de notre inconnu ? Comme homme, c'est de la *crème fouettée glacée*.

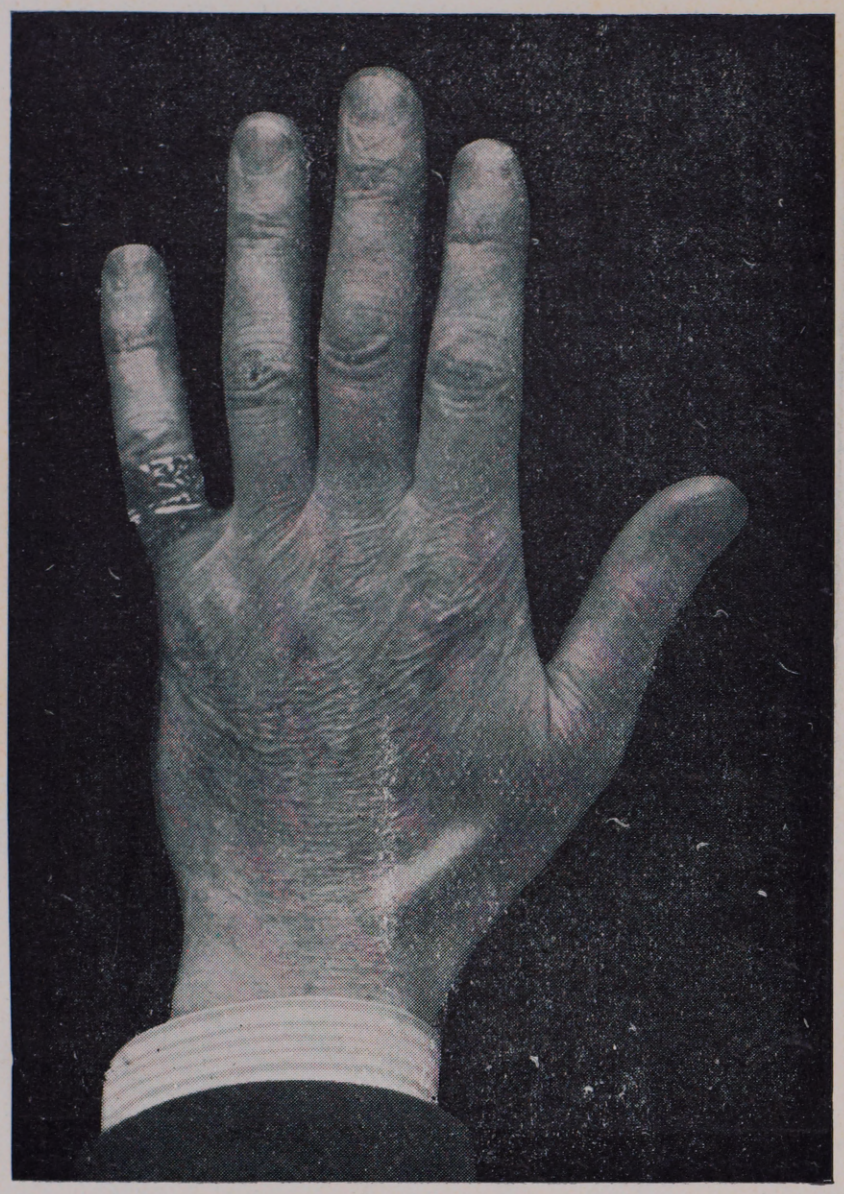
L'esprit pratique dont on dispose apparaît comme une arme à deux tranchants. Désirant vite et bien par impatience, par fringale, on arrive à devenir excessivement confiant. On est trompé. Mais avec l'intelligence, l'esprit, la ténacité, la diplomatie dont on dispose, on est capable de se rattraper et comment !...

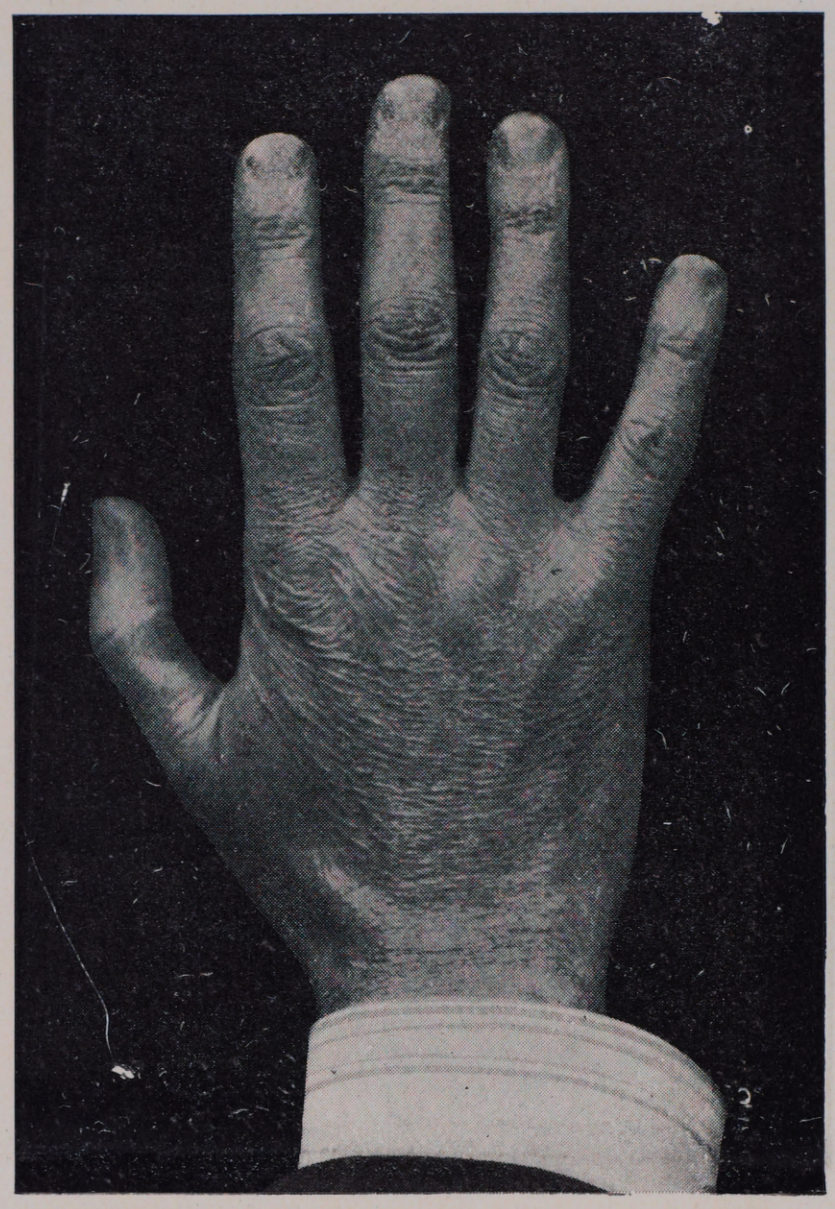
Puisque tout ce qui précède est, ce n'est pas douteux, intimement lié à une vie d'artiste musicien, cette vie, au point de vue de l'art pur, doit être entravée à certains moments, par des préoccupations pécuniaires. En effet on doit être très dépensier. Ces mains sont d'un prodigue. Vis à vis contradictoire et piquant de cette prodigalité, ces mains prouvent une indubitable tendance à l'économie. Donc il s'agit d'un prodigue pour soi.

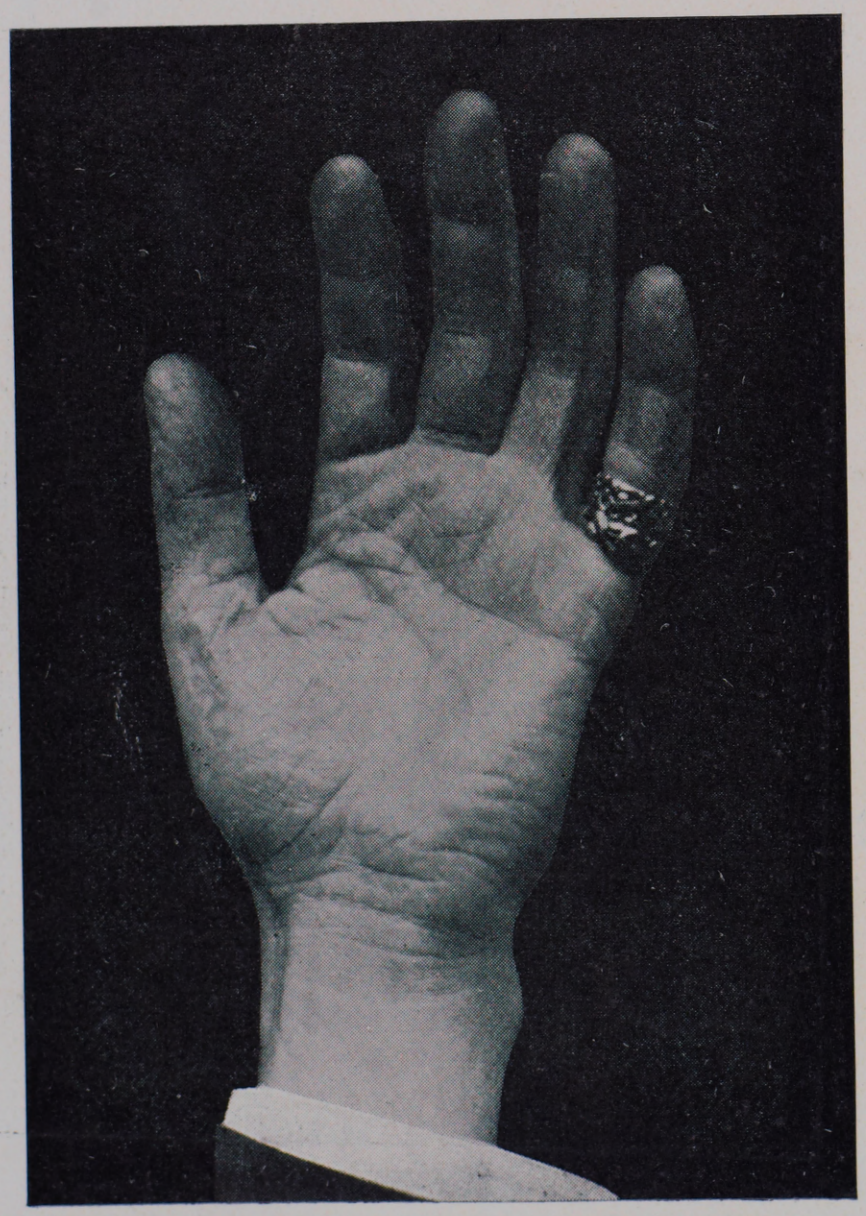
La prodigalité est pour l'artiste, c'est-à-dire grande et heureuse faculté de création. Musicien merveilleusement organisé. Doit réussir surtout dans le genre gai. Non frivole, mais, quoique très savant, doit être avant tout, aimable, primesautier, fringant, français, parisien. Nous entendons par là qu'il ne vieillira pas vite.

Est-ce un exécutant ? Ces phalanges sans nœud, ces extrémités spatulées, ces ongles courts et durs, selon toute probabilité, enfin ces jolies mains nerveuses que l'on juge admirables instruments de preste agilité, le feraient croire. D'autre part, l'intérieur des mains exprime un très vif esprit d'indépendance. Il est donc aussi possible, si ce n'est davantage que le sujet ne se soit pas spécialisé dans l'interprétation.

En tout cas si ces mains n'étaient pas d'un musicien, cet homme serait bien malheureux.



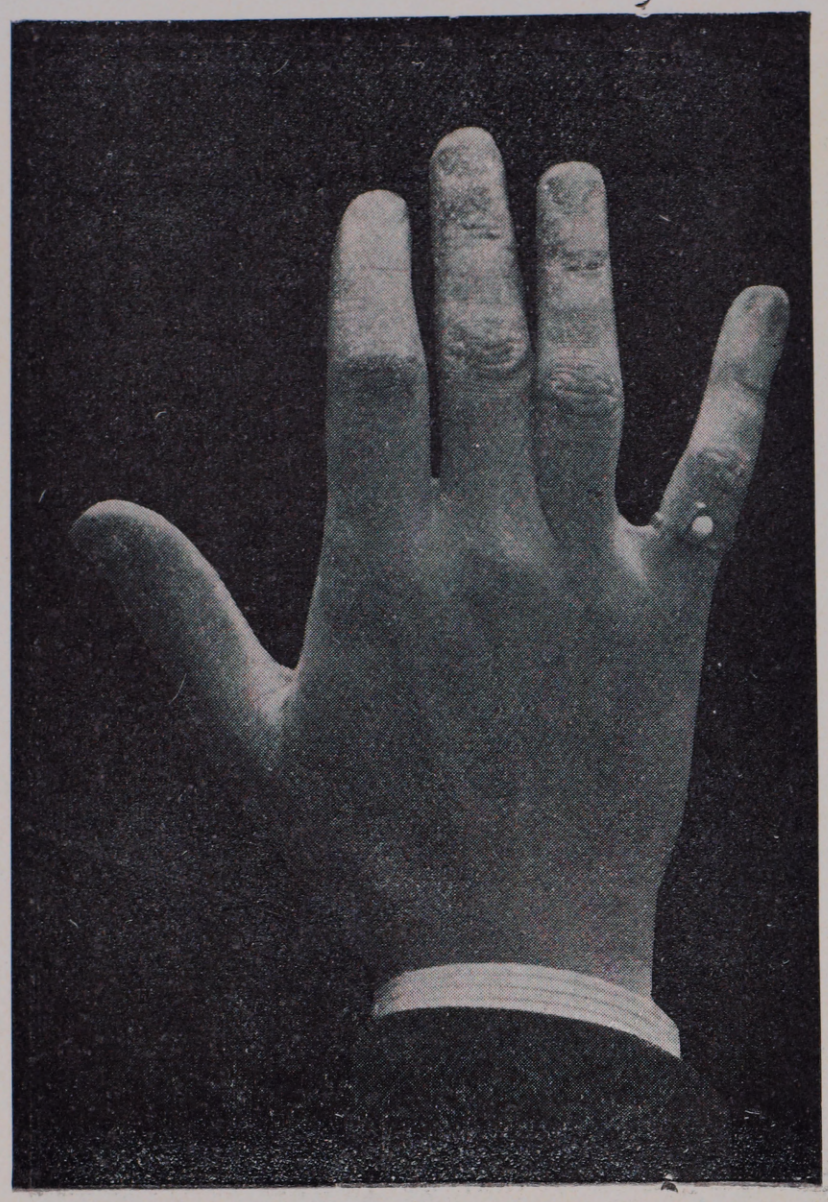


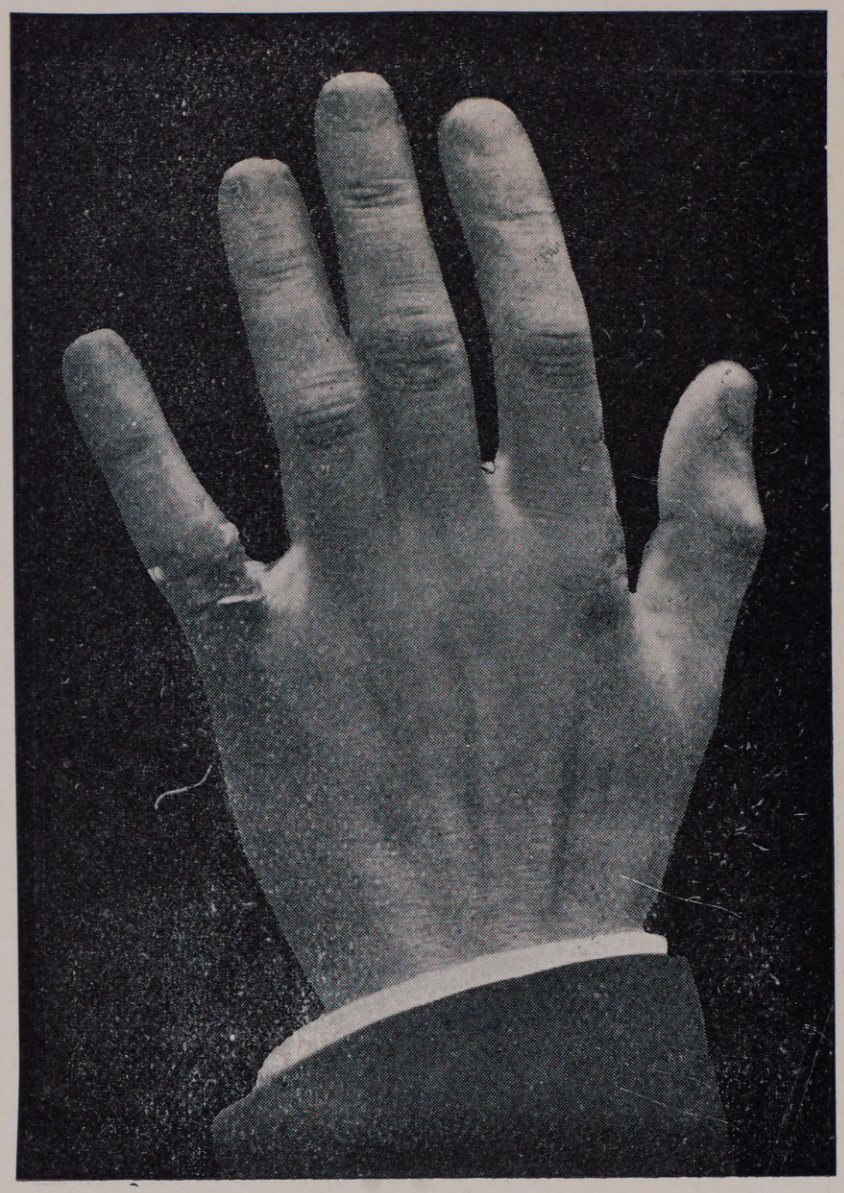




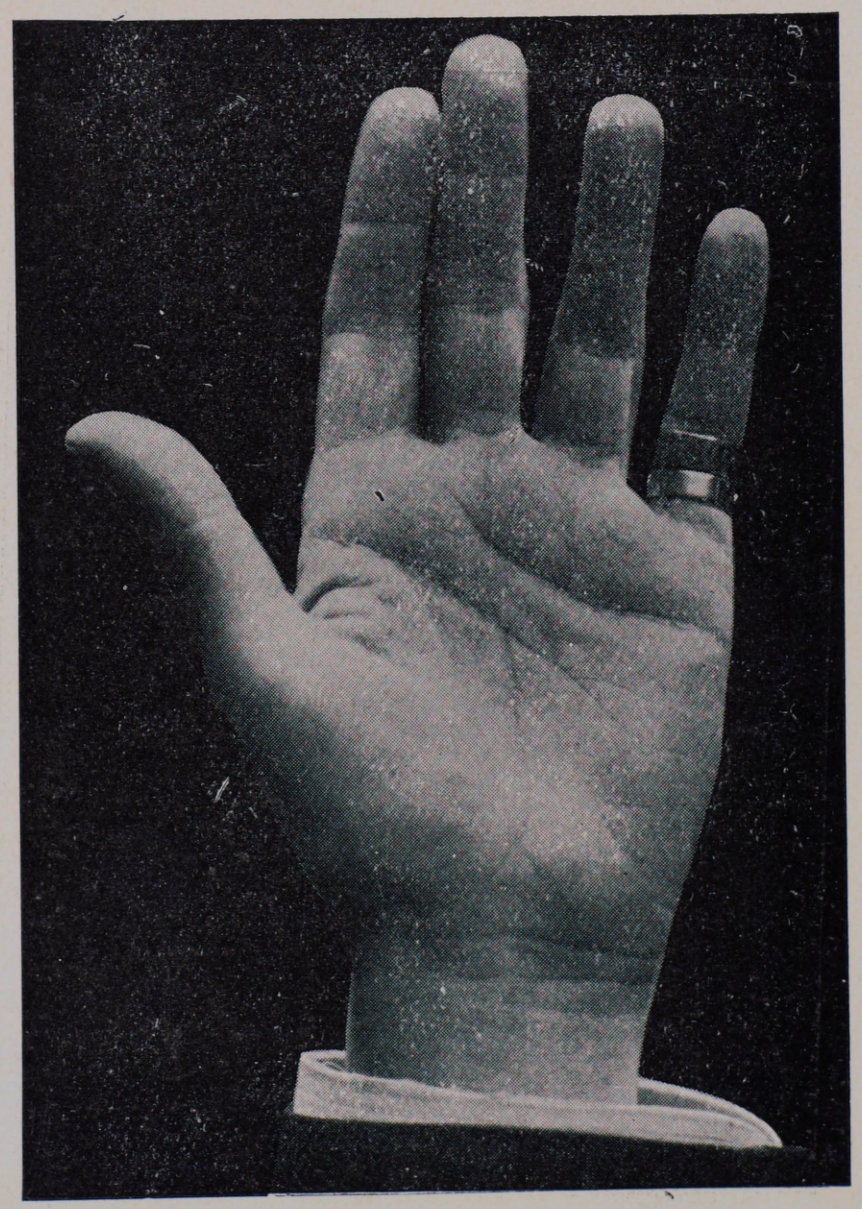
Clichés P. Berger.

MAINS DE M. MESSAGER.









Cliches P. Berger.

MAINS DE M. GASTON PAULIN.

GASTON PAULIN

Encore une main spatulée : Main d'artiste et d'agité !

Cependant, si le titulaire est un agité, il doit l'être souvent pour son plaisir. Sapristi, quel amoureux de la vie... et des vivantes !... A la bonne heure voici un Monsieur qui doit être plutôt empressé avec les dames. Quand elles sont élégantes et jolies.

On est un sensuel, et en grande longueur. Quel terrible raffiné ! On l'est avec goût, exigence et méthode, puisque dans les deux mains les deux lignes de tête s'entendent à merveille, à ce point qu'elles apparaissent comme commères et compagnonnes.

Que dans cette main-ci la ligne de tête s'en va bien dans la réflexion, dans le sens pratique ! Que dans cette autre, la ligne de tête s'en va bien dans l'imagination et la charmante fantaisie !... On doit être un charmant causeur.

La belle ligne de cœur avertit. Elle est en activité de service. On peut s'en servir et s'y fier. Il s'agit d'un serviable. On l'est même sans se faire attendre, sans discours, et sans vilaines exigences de reconnaissance. On est bon, parce qu'on l'est, sans phrases.

On est simplement, mais par plaisir aussi. Forme assez imprévue d'égoïsme, on aime surtout être bon pour des figures gaies et dans des circonstances heureuses !

Il est hors de doute que l'on est un artiste : musicien ou écrivain, que l'on soit l'un ou l'autre, le caractère du talent est d'être très élégant, très vivace, très varié. On doit en avoir conscience, sinon en tirer vanité.

Il serait bien extraordinaire que le propriétaire de ces mains ne soit pas, malgré les petits ennuis inévitables, un heureux. Heureux en ce sens que pour les moindres voluptés de l'existence on doit prendre son plaisir à fond, car merveilleusement, remarquablement intelligent et instinctif, on est un réceptacle rare de toutes les jolies sensations. On ne perd rien de ce qui est agréable, et on sait le traduire.

Hélas, pourquoi des stigmates, d'effroyable prodigalité menacent-ils de troubler une vie aussi aimable ? Sans doute, on aurait bien mieux réussi, on réussirait bien mieux encore sans cette fâcheuse prodigalité...

Vers la soixantaine, gare, descente rapide, tournant dangereux!

Mais comme la prodigalité est le seul point noir de cette main, il ne tient qu'à son propriétaire de l'effacer.

PIERRE JOBBÉ DUVAL.

A suivre, aux prochains numéros :
M.M. Maurice Ravel, Saint-Saëns
Vidal, Widor.

Courrier Financier

Dans notre dernier " courrier " nous avons démontré l'intérêt que peut souvent présenter l'arbitrage entre des valeurs différentes, c'est-à-dire leur échange à bon escient pour réaliser en temps opportun un bénéfice ou accroître son revenu.

Les arbitrages présentent pourtant quelques difficultés dans leur réalisation, et il est clair qu'en s'écartant de certaines règles déterminées, on s'exposerait souvent à vendre un titre doté d'une garantie de premier ordre pour acheter, à un cours plus avantageux, une valeur moins solide. Il y a donc lieu de faire à ce sujet quelques observations.

Tout d'abord, il faut que les valeurs échangées appartiennent à une même catégorie. Il serait inopportun, par exemple, d'arbitrer un Fonds d'Etat rapportant 5 % contre l'action d'une entreprise industrielle même dotée d'un rendement beaucoup plus élevé parce que la première valeur présente une sécurité de cours que n'offre pas la seconde.

En allant plus au fond des choses, on arrive à ce principe que deux titres à arbitrer doivent être dotés de garanties égales ; car il arrive qu'entre deux emprunts de la même puissance existent à ce point de vue des différences parfois très importantes ; et qui précisément justifient un écart de cours.

Il faut aussi envisager la question du Marché et ne pas acheter un titre coté à de rares intervalles — par conséquent difficile à vendre — en remploi de disponibilités provenant d'une valeur à marché large.

En quelque sorte, on pourrait dire que pour échanger deux valeurs, il faut qu'elles possèdent les mêmes qualités aussi bien que les mêmes défauts.

Lorsqu'il s'agit de titres présentant ces conditions, l'arbitrage peut se recommander dans deux cas principaux : d'abord, s'il existe une différence de cours appréciable et non justifiée ; ce qui se présente en particulier lorsqu'il s'agit de deux affaires dont l'une la plus ancienne est bien classée dans les portefeuilles, tandis que la seconde, émise plus récemment, est encore en partie flottante.

Il peut se faire encore, s'il s'agit d'obligations, que la prime de remboursement soit plus importante pour un titre que pour l'autre, ou bien qu'elle comporte un délai moins long. Si, au contraire, il s'agit des actions de deux entreprises à peu près similaires, l'une peut se présenter avec des perspectives d'avenir plus brillantes.

Examinons maintenant la question à un point de vue pratique : nous pourrions envisager les exemples suivants :

Puisque les dates éloignées auxquelles paraissent ces Courriers financiers ne nous permettent pas de donner à nos lecteurs des renseignements d'actualité susceptibles de les aider dans la gestion de leur portefeuille, c'est en les conseillant dans cette voie des arbitrages que nous nous efforcerons désormais de leur être utile.

S'ils veulent bien suivre nos conseils, nous ne doutons pas qu'ils puissent ainsi réaliser d'appréciables bénéfices sur la gestion de leur portefeuille.

Société Auxiliaire des Banques Régionales

74, rue de la Victoire, Paris.