

## LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE LES SONS INFÉRIEURS

Courbes vibratoires d'un tuyau d'ut.

Aussitôt que je sus lire, mon père me fit apprendre la musique et le piano. A l'âge de neuf ans — 1865 — je fis mes débuts comme organiste à la paroisse St. François de Castelnaudary, ma ville natale. Grâce à mes premiers maîtres, MM. Froment frères, tous deux titulaires d'un grand orgue, j'eus l'occasion de m'exercer sur leurs instruments et par une circonstance fortuite, de m'intéresser à la facture de l'orgue ; le Cavaillé-Coll à trois claviers de l'église St. Michel eut besoin d'un *relevage* et le maître-facteur, M. Charles Gigout, vint pour y procéder. Je fus délégué pour tenir le clavier au moment de l'harmonisation des jeux. Comme il avait remarqué que je portais un vif intérêt aux phénomènes de résonance des tuyaux et que je parvenais à montrer quelque habileté sur les claviers, il décida mon père à me faire admettre à l'Ecole Niedermeyer, par l'intermédiaire de son frère, M. Eugène Gigout, qui y professait l'harmonie.

J'y entrai en 1868. J'aurais beaucoup à dire de cette école idéale composée d'une cinquantaine d'élèves musiciens ; les aînés se faisant les éducateurs des jeunes ; on n'y parlait que de musique, de musiciens ou d'esthétique musicale. Aux heures de repos, le directeur, M. Gustave Lefèvre, venait souvent se mêler à nos conversations et le samedi, après la lecture des notes de la semaine, il faisait parfois un résumé des faits artistiques nouveaux. Les élèves qui avaient les meilleures notes allaient — par séries de 20 à 25 — aux concerts Pasdeloup le dimanche ; c'est

Bref, comme je ne voulais admettre que des théories vraies et logiques, je passais pour une *forte tête* et je n'eus jamais un accessit de solfège. Cela n'empêcha pas l'administration de me faire nommer moniteur des classes de solfège et de piano des garçons, de 1873 à 1876 et quelques années plus tard, professeur titulaire. Mais ma réputation était faite... j'étais un entêté. Heureusement que les progrès de l'harmonie moderne se chargeant de rectifier les vieilles erreurs, on n'oserait plus dire aujourd'hui que c'était là la théorie de la musique.

L'entrée dans l'enseignement *officiel* à 17 ans, fut pour moi le commencement de recherches théoriques et de l'essai de leur application. Rien ne force à apprendre comme l'obligation d'enseigner ; mes jeunes élèves m'interrogeaient parce que la théorie ne leur donnait pas de réponse, et je me faisais un devoir de ne leur dire que ce que je pensais être rigoureusement vrai. J'étudiai un *Traité de physique élémentaire* mais il ne me donna aucune satisfaction. La musique qui y était étudiée, n'est pas la nôtre ; et s'il en est question, c'est pour démontrer que nous nous servons d'une *gamme fausse*.

Je m'adressai alors à un professeur de physique de l'Université. Après que nous eûmes échangé quelques idées, il me dit en manière de conclusion : "Votre théorie musicale ne tient pas debout ; tout y est contradictions. Il est évident que vous pratiquez la gamme *Tempérée* et votre théorie se rapporte par définition à la gamme de Pythagore. Les lois et règles musicales devraient découler des lois de l'acoustique et nul traité de musique n'en parle."

Sur ma demande, il fut assez aimable de m'initier aux expériences physiques classiques, dans une longue et intéressante séance dans son laboratoire de la Faculté.

Malgré tout l'intérêt que je pris à ces expériences, je ne pus m'empêcher de dire qu'elles avaient peu de rapport avec la musique et que les musiciens ne pourraient en tirer que peu de profit pour la théorie musicale.

J'entrepris alors l'étude des diverses gammes ; celle des physiciens dite Harmonique, celle de Pythagore et la gamme Tempérée. Au bout de quelques années d'études, j'arrivai aux conclusions suivantes : la gamme Harmonique est un *mode* propre seulement à la musique basée sur les *modes Grecs*, ne comportant ni *notes altératives* ni *transposition*. Cette concordance ; la longue vogue dont a joui le système des modes Grecs ; leur transformation en *modes Ecclésiastiques* — par la nouvelle réglementation

PREMIÈRE  
RENCONTRE  
AVEC UN  
PHYSICIEN.

GAMME DES  
PHYSICIENS,  
DITE HAR-  
MONIQUE.

*...en pos l'avis des théoriciens qui l'ont nommée. Ensuite, l'application de cette théorie aux modes Grecs (qui portent le nom de l'ancien système de Pythagore)*

dire que la routine était bannie de ce milieu. L'enseignement était donné d'après les principes et les traditions du fondateur ; entretenus et développés à cette époque par M. Camille Saint-Saëns et par d'anciens élèves devenus maîtres, tels MM. Eugène Gigout, Adam Laussel, Marloy, etc. D'ailleurs on n'impose pas facilement une routine à cinquante élèves qui sont à tous les degrés de l'enseignement de l'éducation musicale et qui vivent en contact intime et permanent. Une influence heureuse s'exerçait dans ce milieu de forte culture et comme l'écrivait naguère le plus illustre de nos anciens, M. Gabriel Fauré, "on s'y sentait comme dans un bain d'harmonie."

Mais les jours tragiques de 1870 arrivèrent et au mois d'août je dus rejoindre ma famille à Toulouse, sa nouvelle résidence.

**CONTRADIC-  
TIONS  
THÉORIQUES.** J'entrai au Conservatoire et au bout de trois ans j'étais arrivé, non sans succès, au terme de mes études. Toutefois, durant mes deux années de classes de Solfège, je n'avais même pas obtenu un accessit.

A cette époque, l'enseignement n'y ressemblait en rien à celui que j'avais reçu ; on se contentait d'imposer la récitation d'une théorie musicale en 90 questions ; juste le nombre de numéros d'un jeu de loto ! dans le sac duquel chaque élève tirait trois numéros de questions, à chaque examen ou concours. Si j'eusse tiré trois questions se rapportant aux *valeurs de notes*, aux *mesures* et même aux *termes de nuances*, j'aurais eu certainement un 1<sup>er</sup> prix ; heureusement pour moi — je le reconnais aujourd'hui — il en fut autrement. Peu importe le procédé, mais la partie véritablement musicale de la théorie était caduque et n'était pas même d'accord avec les principes harmoniques admis. Elle prohibait du tableau des intervalles : seconde diminuée, septième augmentée, Tierce augmentée, sixte dim. Il ne fallait pas définir les modes au moyen des *notes modales*, mais seulement par la *place des demi-tons* dans les gammes ; d'ailleurs elle ne reconnaissait que *deux notes modales* et elle disait : "pour passer d'un mode à l'autre en conservant la même tonique, l'armature de la clef varie de *trois accidents* ?" <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Il fallait dire par exemple, qu'en ré majeur il y avait *deux altérations à la clef* — confondant ainsi dans l'esprit des élèves, des *notes diatoniques accidentées*, avec des notes *altérées*, ce qui est absolument contraire, on en conviendra. — D'ailleurs encore aujourd'hui n'existe-t-il pas des théories qui en disent presque autant !... que l'unisson n'existe pas ; que la seconde diminuée est impraticable — ce qui est dû à ce que l'on confond la *synonymie* avec l'*enharmonie*. — N'écrivit-on pas : que les deux tierces *ut $\sharp$ -mi $\sharp$*  et *ré $\flat$ -fa*, *ne sont pas synonymes* ; tandis que l'on qualifie de synonymes les deux intervalles : *ré $\flat$ -fa*, tierce majeure, et *ut $\sharp$ -fa*, *quatre diminuée*, — intervalles formant une *semi-enharmonie*. Ne parle t'on pas encore de : *gammes enharmoniques*... cela peut-il exister ? sûrement non, puisque deux gammes de ce genre ne diffèrent que par l'*écriture* — d'où synonymie — tandis que l'*enharmonie* est un *phénomène harmonique* produit par : deux notes, deux intervalles ou deux accords *ayant un sens différent* — une *résolution* différente, *opposée*. — Il y aurait encore beaucoup trop à dire.

*Sur ce à son valeur*

dire, tous les ont ignorées et se sont contentés de faire de la bonne musique — avec notre gamme fausse ! — D'autres ont craint de s'attaquer au grand physicien qu'était Helmholtz ; mais nous ne critiquons en lui que le musicien ! ménage-t-on nos musiciens les plus illustres ; cependant ils font de la musique, tandis que Helmholtz aurait empêché d'en faire si on avait eu la faiblesse de l'écouter.

Pythagore — VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère — détermina sa gamme pour corriger les imperfections pratiques de la gamme en usage de son temps et pour transformer les *modes Grecs* en une *tonalité précise, chromatique et transposable*. Cette gamme fit des prosélytes et son développement fut parallèle à celui des modes Grecs. La gamme de Pythagore, tantôt favorisée, tantôt combattue, selon les lieux et les époques, créa une musique ayant comme caractéristique : un développement plus vaste des impressions harmoniques, par sa précision et sa variété née de son chromatisme.

On n'a donné jusqu'ici que des interprétations erronées de cette gamme ; par exemple : ses notes enharmoniques ont apparu jusqu'à ce jour comme étant distantes l'une de l'autre de *un comma*, tandis que leur effet est en réalité de *deux commas* ; intervalle réel de l'enharmonie musicale.

C'est certainement de cette manifestation que les Grecs Pythagoriens tirèrent la dénomination de *quart de ton* ; intervalle qu'ils employaient fréquemment — autant que nous-mêmes instinctivement — et que seules les fausses considérations théoriques en cours ont fait disparaître. En tous cas — quoique employé judicieusement par tous les musiciens — ce terme et l'intervalle qu'il représente sont absolument injustifiés d'après nos définitions théoriques. Cependant cette gamme est la base *théorique* de notre système musical.

Au point de vue *pratique*, son imperfection apparut au moment de l'extension de l'échelle musicale dûe à l'intervention des instruments. Pythagore ne pouvait prévoir une étendue aussi considérable — l'orgue de la cité de Sydney, dont les claviers ont cinq octaves complètes et qui possède des 64 pieds, produit onze octaves de sons. —

On sait que la discordance qui existe entre une succession de *douze quintes justes* et une série parallèle de *sept octaves*, est cause de l'impraticabilité de cette gamme. De la modification indispensable du rapport de la quinte naquit la gamme Tempérée. *pour lui sans valeur. Cette modification a accueilli de l'opposition. Elle a, qu'il le faut croire, été admise. Ses résultats, comme peuvent justifiés et tolérables, à titre d'approximation.*

tation qu'en firent faire St. Ambroise au IV<sup>e</sup> siècle et St. Grégoire au VI<sup>e</sup>, — sembleraient être la preuve de l'existence du principe de la gamme dite Harmonique au temps de Pythagore. Ce qui semble encore le démontrer, c'est l'ignorance dans laquelle nous nous trouvons de la détermination d'une gamme particulière ayant pu servir à établir les modes Ecclésiastiques. A ma connaissance, personne ne s'est préoccupé de le savoir et je reste convaincu — jusqu'à preuve du contraire — de l'identité des deux systèmes. Pour que cette gamme — telle que Helmholtz l'a révée et qu'il a dénommée *gamme exacte* — s'adapte aux besoins de la pratique musicale, elle oblige l'emploi de 175 sons différents par octave. Ces sons diffèrent entre eux de l'intervalle du comma  $\frac{81}{80}$ . Avec ces 175 sons différents il ne saurait être question ici que du genre de musique qui se pratiquait avant le 17<sup>e</sup> siècle. J'ai dû renoncer à l'énumération du nombre encore très important de sons différents que viendrait ajouter l'emploi des *notes résolutives*, à cause de la valeur du comma de cette gamme, qui n'est le sous-multiple exact d'aucun autre intervalle. Cette gamme est inacceptable pour la pratique musicale ; elle ne peut servir que pour la démonstration des phénomènes acoustiques.

Déjà au début du 17<sup>e</sup> siècle, Descartes démontrait : qu'il n'était pas logique de vouloir que la gamme musicale tire exclusivement ses rapports des quelques premiers sons de l'échelle harmonique ; il écrivait à cet effet :<sup>1</sup> "Il n'est pas conforme à la nature, de vouloir, comme plusieurs auteurs, dériver toute l'harmonie des vibrations d'une corde, et surtout de la coexistence de quelques sons avec le fondamental.... Une corde n'est qu'une espèce de corps sonore. Elle ne peut pas servir pour établir les principes de l'harmonie, mais seulement pour se faire une idée de l'effet des rapports." Par l'étude approfondie que j'en ai faite dans l'*Acoustique Musicale Moderne*, que j'espère pouvoir publier prochainement, je démontre la thèse de Descartes ; car il ne suffit pas de croire une chose possible, il faut la démontrer. Or, tous les arguments de Helmholtz sont purement spéculatifs et ne démontrent rien concernant la pratique musicale. Il se condamne lui-même en proposant une gamme composée de 24 sons par octave — au lieu de 175 — tirée du système proposé par Hauptmann ; c'est qu'il reconnaît son principe impraticable. Malheureusement pas un seul musicien jusqu'ici n'a eu le courage de réfuter ses théories. A vrai

<sup>1</sup> Descartes, *Tract. de homine*, page 3, § 36. Ainsi que Leibnitz, un peu avant Descartes ; *Epist. ad diversos*, tom. 1, Epist. 154.

Descartes se réfère à Leibnitz, mais cet auteur n'a pas avancé cette idée qu'après une citation de l'Hebre d'un passage de Leibnitz, Chladni démontre que l'opinion de Descartes, comme celle des autres, ne correspond pas à la nature mais l'opinion de Chladni, comme celle de Leibnitz, est conforme à la nature et n'appartient pas à Descartes, mais bien à Chladni.

Alors que Leibnitz, dans son extrait qui lui correspond, démontre l'opinion erronée

Mais la science réclame davantage ; elle veut des définitions précises ; elle nous demande : quel rapport y a-t-il entre la hauteur d'un son fixe — ou son neutre — que l'on nomme *diatonique* et le même son *altéré* — ou résolutif — que l'on appelle *chromatique*.<sup>1</sup> D'autre part : tous les sons chromatiques ne sont pas systématiquement *résolutifs* comme le porte la théorie musicale, puisque les *traités d'harmonie* ne les présentent tels que *dans certains cas*, avec certains accords seulement ; il y a même des accords à double entendement ; par exemple : si l'accord de *quinte diminuée* est considéré sur la *note sensible*, il est *résolutif*, tandis que sur le 2<sup>e</sup> degré du mode mineur, il est *neutre* ; celui de *septième de dominante, résolutif*, devient de 1<sup>re</sup> espèce, *neutre* ; celui de *septième de sensible, résolutif*, devient de 3<sup>e</sup> espèce, *neutre*, etc... il faudrait donc préciser ; sans quoi, nous dit la science, on ne peut reconnaître votre théorie ; si elle est empirique, la musique qu'elle prétend expliquer l'est aussi. Comment répondre aux exigences de la science ?

Il était important de connaître la valeur des affirmations théoriques se rapportant aux intervalles fondamentaux de la musique. Tout d'abord une question se posait : de quel *ton* est-il question... est-ce le ton 9/8 de la gamme Pythagoricienne, de laquelle découle la théorie musicale, ou du ton de la gamme tempérée qui est la base de la pratique musicale ?<sup>2</sup>

La théorie musicale dit : le ton est composé de 9 commas et il se divise en deux demi-tons inégaux ; le diatonique compte 4 commas et le chromatique en compte 5. Que d'objections à faire... je vais les résumer : 1<sup>o</sup> d'après *qui* ou d'après *quoi* le ton est-il composé de 9 commas ?... il existe deux espèces de cet intervalle : le comma de la gamme dite Harmonique, d'après lequel le ton 9/8 compte 9°,481 — presque 9° et demi — et le ton tempéré 9°,300 — 9° un tiers ; — puis le comma de la gamme de Pythagore d'après lequel le ton 9/8 compte 8°,720 — un peu moins de 8°,3/4 — et le ton tempéré 8°,552 — à peu près 8° et demi. — Par définition, la gamme tempérée ne possède pas de comma. Donc, le ton n'a jamais 9 commas ! Dans ces conditions que deviennent les définitions de la théorie musicale ; les physiciens pouvaient-ils prendre en considéra-

<sup>1</sup> Il s'agit des douze degrés chromatiques musicaux, susceptibles d'être tour à tour diatoniques ou chromatiques par l'emploi d'accords appartenant aux diverses gammes musicales, et non des seuls degrés intermédiaires aux notes diatoniques d'une gamme déterminée, comme Helmholtz les a toujours présentés ; il ne faut pas oublier que sa gamme n'est pas transposable.

<sup>2</sup> On sait que la gamme dite Harmonique contient deux espèces de tons, le majeur 9/8 et le mineur 10/9.

Sauf la voix et les instruments à anche, c'est  
sur tous quelques choses de la partie Simple  
et les trombones

On peut facilement définir cette dernière : gamme de la *synonymie*, ou gamme des sons *neutres*. Elle est la base nécessaire, indispensable de la pratique musicale. Tous les instruments à sons fixes, à clefs, ou à pistons sont accordés d'après elle.

J.-S. Bach, en composant son *clavecin bien tempéré*, pour démontrer qu'en n'employant que des sons *neutres* on peut faire de la bonne musique, prouva suffisamment le cas qu'il faisait de cette gamme. Il y a un siècle, Chladui, dans son *Traité d'Acoustique*, répondait aux critiques adressées à la gamme tempérée — en ce qu'elle diffère de la gamme Harmonique, qui est basée sur des rapports simples : — "c'est une expérience incontestable que, si l'on entend un intervalle qui diffère très peu d'un autre, exprimable par des nombres plus simples, on croit entendre le plus simple, et que cette illusion est d'autant plus parfaite, que la différence est moindre. Cette illusion est très avantageuse pour nous, parce que sans cela, il n'y aurait point de musique. Pour l'effet, c'est la même chose, si l'intervalle qu'on entend peut être exprimé par des nombres simples ou non." Malgré l'incontestable nécessité de la gamme tempérée, il n'est pas d'injure qu'on ne lui adresse tous les jours, parce que la théorie musicale affecte de l'ignorer complètement.

Il existe *deux états* du son musical : l'état *neutre* et l'état *résolutif* ; le premier créant la *synonymie* — ou gamme tempérée — et le second l'*enharmonie* — ou gamme de Pythagore. — *accords*

Ce sont ces deux états du son musical qui font dire aux physiciens — du moins à ceux qui ont bien voulu s'occuper de musique d'une manière impartiale — que la musique procède de *deux gammes différentes*. Cette manière de voir des physiciens nous déconcerte, parce que nous ne pratiquons en réalité — d'après nos conceptions — qu'une seule gamme *dont nous faisons varier les sons de l'état neutre à l'état résolutif*.<sup>1</sup> D'où, choc de définitions, qui semble devoir rendre l'entente impossible.

Il faut bien reconnaître que s'il est vrai que nous pratiquons ces *deux états* du son musical, il est vrai aussi que nous le faisons *intuitivement*. C'est même cet instinct qui caractérise le *musicien*, l'*artiste*, ou quiconque en possède les qualités ; — on ne saurait confondre toute personne qui fait de la musique, avec un *musicien*. —

<sup>1</sup> Les instruments à sons fixes ne sont qu'une exception parmi les instruments musicaux.

J'écarte volontairement les sons de provenance *harmonique naturelle* dont se servent parfois les instrumentistes à cordes ; ces sons se rapportent aux rapports simples. Mais ce n'est là *qu'une exception*, car le plus souvent on emploie les sons harmoniques *factices* et dans ce cas ils se classent parmi les sons musicaux ordinaires.

tion une théorie dont la base primordiale de ses intervalles était fausse ; qui ne peut dire d'où elle tire ses définitions à défaut d'en avoir de propres ? certainement non.

*faudrait définir  
ça ton neutre ?*  
2<sup>o</sup> Que devient le demi-ton *neutre* dans cette définition... il n'existe pas ; par conséquent comment apprécier le rapport des intervalles constituant un accord *consonant* ou un accord *dissonant*, tous deux formés de sons *neutres*, avec celui des mêmes intervalles constituant un accord *résolutif* ?

3<sup>o</sup> Le comma — imaginaire neuvième de ton — est défini comme étant *le plus petit intervalle musical*... il ne peut donc se diviser en *demi comma* pour exprimer : que le demi-ton *neutre* est composé de  $4^c, 1/2$  ; cependant le degré chromatique intermédiaire entre deux notes séparées par un ton, partage également l'intervalle de ce ton ?

*Intervalle*  
*neutre*  
*que la*  
*quinte*  
Comme on le voit, la théorie actuelle de la musique fut créée arbitrairement. Devant l'absence des éléments nécessaires pouvant servir à traduire les phénomènes des sons, les musiciens durent s'en rapporter à leur seule intuition. Malgré tout le mérite de leurs efforts, l'intuition n'a aucune valeur lorsqu'il s'agit de définir scientifiquement une théorie. Malheureusement pour la considération de l'intervalle important qu'est le comma, tous les auteurs de livres de physique — trop confiants dans les théories de Helmholtz — disent que le comma est un intervalle *inappréhensible* ; ce n'est qu'avec cette restriction indispensable qu'on a pu croire à la possibilité d'existence du système proposé par Helmholtz ; lequel oblige la *négligence constante d'un comma* sur divers degrés de sa gamme. A côté de cela, on fait montre d'un acharnement inouï vis-à-vis du *douzième de comma* qui constitue la différence entre la quinte *tempérée* et la quinte *juste*. Qu'on juge après cela s'il était aisé de s'entendre et comment les physiciens aidaient les musiciens à développer leur théorie musicale.

Ce qui est certain, c'est que l'abaissement d'un son résolutif est beaucoup plus important que la théorie ne le dit — en l'espèce un demi comma. — Cette altération des sons résolutifs apparaît — pour quiconque l'étudie attentivement — presque égale à la différence qui existe entre le 7<sup>e</sup> harmonique produit par un cor ou une trompette, et la même note *neutre* de la gamme chromatique. Il en est de même de l'*altération résolutive* en sens inverse de la note sensible. Beaucoup de musiciens ont partagé cet avis.

EXPÉRIENCES  
DE MM.  
MERCADIER  
ET CORNU SE  
RAPPORTANT  
AUX SONS  
RÉSOLUTIFS  
(1869)

Depuis les travaux de Chladni (1809), seuls MM. Mercadier et Cornu avaient eu le courage de prendre la défense de la *musique des musiciens*; ils avaient publié en 1869, dans les C-R de l'Académie des Sciences, les résultats de travaux extrêmement importants. Faisant appel au concours d'artistes d'une valeur indiscutable, ils expérimentèrent les sons musicaux soumis à une *tendance résolutive*. Ils constatèrent que dans la pratique musicale, le déplacement du 7<sup>e</sup> degré de la gamme — se transformant en fonction de *note sensible*, — dépassait sensiblement la hauteur de la note sensible Pythagoricienne; et celui de la *sous-dominante* — en fonction de *septième harmonique de dominante* — s'abaissait, par rapport à la fondamentale de l'accord, à la hauteur du 7<sup>e</sup> harmonique — c'est-à-dire: dans le rapport 7/4. — Par corrélation, ils confirmèrent la valeur de la *tierce mineure harmonique 7/6* — qui devient pour les musiciens, la *tierce mineure résolutive*. — +

D'après ces expériences, ils affirmèrent: 1<sup>o</sup> qu'il fallait rejeter l'idée d'une gamme unique. 2<sup>o</sup> qu'il n'y avait aucun intérêt à fixer la limite des nombres premiers pouvant entrer dans la valeur des sons constituant les accords harmoniques. 3<sup>o</sup> Que le nombre premier 7 — ou 7<sup>e</sup> har. — s'introduisait naturellement dans les rapports harmoniques de la musique moderne et qu'il pouvait bien en être de même des nombres premiers 11 et 13 — ou 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> har. — 4<sup>o</sup> En tous cas, qu'il fallait bien se garder de les écarter systématiquement, sous le prétexte qu'ils correspondent à des sons qui n'entrent pas dans la gamme ordinaire, ou qui forment une succession mélodique qui semble discordante.

Je dirai plus loin à quel moment j'eus connaissance de ces expériences; elles furent pour moi la confirmation expérimentale de mes convictions acquises dans la pratique; je n'avais pas à les refaire.<sup>1</sup>

Dans la Lettre à Goldbuch (1712), Leibnitz s'exprime ainsi: "Il n'est pas impossible qu'il existe quelque part des êtres dont l'oreille plus sensible que la notre soit charmée par des proportions musicales qui nous sont moins agréables. Nous ne comptons pas, en musique, au delà de 5...

<sup>1</sup> J'ai eu l'honneur de soumettre ce résumé à M. Mercadier qui l'a accepté entièrement. Je me permets de faire cette remarque, parce que trop souvent on cite l'opinion émise par M. Mercadier dans son opuscule "Science Musicale," publié en 1855, tandis que les *faits expérimentaux* de 1869 modifient cette opinion dans le sens ci-dessus.

D'autre part, dans la thèse très remarquable sur *La consonance musicale*, soutenue par M. Gustave Daumas pour l'obtention du diplôme d'études supérieures de philosophie et publiée dans *Le Monde Musical* de 1907 à 1908, je fus heureux de trouver des citations d'auteurs qui confirmaient pleinement mes précédentes conclusions théoriques. Il est intéressant de citer ici celle qui est relative aux sons 7, 11 et 13.

*Mais c'est un erreur - les anciens Chinois ont ces spéculations malheur aux fondements du reste) où l'emploi des 7, 11, 13, 23, 31 (Ges. Mus. ant. I. p. 314 à 323) sont Galois qui emploie 31. Déléguer peut refuser Galois, continué un jargon tout au tout à 30*

En effet, tous les intervalles consonants que nous employons sont représentés par des rapports dont les termes sont pris parmi les nombres premiers 1, 2, 3, 4, 5. Si nous étions doués d'une sensibilité un peu plus délicate, nous pourrions aller jusqu'au nombre 7 ; et je crois qu'on y arrivera en effet. Aussi bien les anciens ne repoussaient pas complètement le nombre 7. Mais on n'ira sans doute pas plus loin que les nombres premiers 11 et 13. +

Leibnitz et avec lui beaucoup d'autres auteurs, prévoyait donc il y a deux siècles les progrès de la musique moderne.

GAMME COM-  
MATIQUE  
DE LA  
MUSIQUE  
MODERNE.

Il restait à savoir si ces manifestations étaient *isolées* ou *constantes*. Après avoir repris contact avec les théories de Rameau et les Traités d'harmonie anciens et modernes, j'acquis la certitude que mes convictions étaient confirmées par tous les auteurs. Aucune manifestation des sons *neutres* et des sons *résolutifs* ne leur avait échappé ; seules certaines dénominations diffèrent selon certains cas ; elles manquent souvent de précision ou prétendent à l'équivoque ; tandis que la manifestation des sons *est constante*.

Un physicien de valeur — que je nommerai plus loin, — après de nombreuses conversations que nous eûmes ensemble sur ce sujet, me confirma que c'était bien une véritable *loi harmonique* qui régissait tous ces phénomènes et non de pures *règles de réalisation* s'appliquant à tel ou tel autre accord, comme les Traités d'harmonie semblaient l'indiquer. Il en résulta pour moi deux classements distincts : 1<sup>o</sup> tous les accords *consonants*, *dissonants* et ceux en état de *résolution exceptionnelle*, ne comportant que des sons *neutres* ; 2<sup>o</sup> les accords *résolutifs* — ayant la dominante pour base — et les accords *altérés*, comportant des sons *résolutifs*.

Ces conclusions — qui sont *absolument conformes* aux conceptions de tous les harmonistes et de la *pratique musicale* — me permirent de trouver en elles l'élément nécessaire à l'élaboration d'une *théorie d'harmonie* venant compléter naturellement la théorie dite *de solfège*. Cette théorie d'harmonie n'existe pas ; on ne pouvait la fonder que sur une démonstration simple et pourtant complète des phénomènes harmoniques. Elle est de toute nécessité pour instruire ceux qui, sans aborder l'étude pratique de l'harmonie, doivent la connaître théoriquement.

Cette connaissance théorique est indispensable pour l'analyse harmonique rapide d'une œuvre, seul moyen de développement de la *lecture musicale*. Elle doit en outre servir d'introduction à l'étude de l'harmonie et servir de guide sûr pour une juste compréhension des Traités d'harmonie,

ces derniers s'occupant principalement des phénomènes particuliers de chaque accord et de leur réalisation.

De l'ensemble des phénomènes musicaux — constatés précédemment et d'autres confirmés par l'étude expérimentale qui va suivre — est née la définition de la *gamme commatique moderne*. Elle a pour base : la *neutralité* de l'ensemble de ses sons et le *commatisme* dont chacun de ces sons est susceptible ; selon les cas généralisés par un seul principe théorique et l'application de la nouvelle définition scientifique de la valeur du *comma* de cette gamme.

Ce sont ces *modes commatiques* employés intuitivement par les musiciens et malheureusement mal définis par nos théories, qui ont dérouté tous les physiciens acousticiens. La réglementation de ces phénomènes sur des bases scientifiques mettra, j'en suis certain, un terme à nos divisions.

Ce principe théorique, je ne puis le dévoiler ici, à cette heure, parce qu'il se rattache à certains phénomènes d'acoustique que j'aurai l'honneur de porter à la connaissance de l'Académie des Sciences ; la publication m'en enlèverait la possibilité. Je ne saurais d'ailleurs, dans cette étude déjà trop longue, donner seulement un aperçu des travaux dont les résultats remplissent, en manuscrit, quatre volumes importants. Je demande donc aux bienveillants abonnés de la revue S. I. M. de m'accorder quelques mois de crédit, qui me sont nécessaires pour la rédaction définitive de ces notes et pour la publication de mon *acoustique musicale moderne*. Mais je peux dire — ce qui plaira sans doute aux physiciens — que la pratique musicale moderne réalise les prévisions de MM. Mercadier et Cornu, relativement à l'introduction des nombres premiers 11 et 13 dans les rapports harmoniques. C'est la nouvelle valeur du *comma*, appliquée à l'étude des intervalles harmoniques, qui me révéla cette particularité.

Vers 1894, M. Mathias, professeur de physique à la Faculté des Sciences de Toulouse — aujourd'hui Directeur de l'Observatoire du Puy-de-Dôme — fit une conférence dans la grande salle du Conservatoire, sur : *Le son et les flammes sensibles. Le pyrophone et l'expérience de Melde* furent pour M. Mathias une occasion très naturelle d'évoquer les relations qui existent entre l'accoustique et la musique et par suite, celles qui devraient exister entre les physiciens et les musiciens. En exprimant l'espoir que ces relations seraient fécondes, M. Mathias ne prit pas garde : qu'il ne faut rien dire devant les enfants ! Peu de temps après il reçut ma

visite. Nos conversations ne tardèrent pas à prendre un caractère sévère. M. Mathias mit de l'ordre dans mes études, en me demandant un résumé de chaque question. Ce fut le point de départ de ma rédaction définitive. Il poussa la complaisance jusqu'à me consacrer une soirée par semaine et la séance s'est souvent terminée après une heure du matin. Il n'est que juste que je lui témoigne avec mes remerciements, toute mon admiration pour la condescendance qu'il a mise, lui physicien, à s'adapter aux habitudes de langage d'un musicien. Nous avons discuté ainsi chaque question, chaque fait, jusqu'à complet accord.

Il ne faut pas croire que ce fut toujours facile ! car si le musicien défendait la cause de son art, le physicien ne lâchait prise que devant des preuves irréfutables et toujours démontrées. Tardivement — trop peut-être pour sa patience — je lui fis l'aveu que je n'avais consulté qu'un livre de physique élémentaire ; que je ne connaissais aucun ouvrage sérieux et je le priai de vouloir bien m'indiquer tout ce qu'il serait utile de connaître... Ne regrettiez pas, me dit-il, de ne pas avoir étudié la physique, vous avez pu donner libre cours à votre intuition musicale ; sans idées préconçues vous n'avez eu pour guide que votre instinct et il vous a conduit dans les voies nouvelles, que vous n'auriez pas suivies si vous vous étiez servi des méthodes ordinaires. J'ai donc eu raison de dire en terminant ma conférence : Que les relations entre physiciens et musiciens seraient certainement fécondes ; je m'en félicité aujourd'hui.

M. Mathias m'indiqua les auteurs que je devais lire, parmi lesquels Helmholtz, Chladui, etc. et les travaux spéciaux de MM. Mercadier et Cornu.

Enfin M. Saint-Saëns me vient en aide, depuis 1884 — date de la création d'Henri VIII à Toulouse et à l'occasion de laquelle M. C. Saint-Saëns fit un assez long séjour parmi nous — j'ai eu le bonheur de voir le maître s'intéresser vivement à toutes ces questions d'acoustique musicale. Depuis cette époque, la musique fait l'objet, en grande partie, de nos conversations et de notre correspondance. Je lui dois non seulement le meilleur de mon éducation artistique et musicale, mais encore le courage des recherches abstraites, dont il possède le don jusqu'aux limites extrêmes. Ce n'est pas seulement chez lui de la perspicacité, comme on le croit trop, c'est avant tout une grande puissance de logique. De là cette implacable résistance à tout ce qui n'est pas rigoureusement déduit ; cette irritabilité légendaire, mal comprise

parfois de ceux qui discutent avec lui ; irritabilité que j'admire plutôt, parce qu'elle est la raison au service de la vérité. Il ne s'émeut pas plus que le marbre des critiques même acerbes, pourvu qu'on lui reconnaisse le droit de défendre sa pensée et de critiquer à son tour. Ce n'est pas un entêté, mais un convaincu ; il n'en veut qu'à l'erreur. Je m'arrête, pour ne pas encourir de sa part le reproche de n'être trahi que par ses amis.

J'ai eu l'honneur et le bonheur de lui exposer les parties essentielles de mes travaux et jamais sa collaboration ne m'a fait défaut. Nous n'avons pas toujours été du même avis ; mais je ne discute jamais avec l'arrière pensée de faire triompher quand même mon opinion et je me rends à la logique des faits, quand la discussion poussée jusqu'au bout m'y oblige.

Un jour — c'était en décembre 1895 — entraîné par l'étude des phénomènes de vibrations dans l'atmosphère, je me pris à considérer ceux de la lumière et par extension, les modifications dont ils pouvaient être susceptibles hors de notre atmosphère, dans l'immense Ether. J'eus l'audace d'émettre un doute sur les résultats des expériences de Fizeau. Le maître partait pour l'Egypte en passant par l'Italie ; il alla jusqu'à Louxor — c'est là qu'il écrivit son 5<sup>e</sup> concerto pour piano et la 2<sup>e</sup> sonate en mi b pour piano et violon — ; nos lettres se croisaient et la discussion dura jusqu'en avril 1896, date de son retour, — c'est bien là le caractère de deux hommes *têtus*... mais par conviction et dans l'intérêt de la vérité — ; son ardeur à la discussion est telle, que dans une de ses longues lettres il débute ainsi : "Vos illusions, mon cher ami, sont comme le chiendent, il ne suffit pas de les arracher, il faut encore extirper les racines ; c'est laborieux, mais je ne désespère pas d'y arriver" ; suit un véritable cours de physique.

Comme je lui soumettais encore une objection il m'écrivit en mars : "Oh ! oui !!!, vous êtes tête ! mais c'est fort heureux, parce que de cette façon on peut aller avec vous jusqu'au fond de vos pensées." Heureusement qu'en dehors de cette question toute spéciale, je n'ai pas eu à soumettre à une nouvelle épreuve sa bonté.

En 1881, le maître avait rédigé une note sur *La résonance multiple des cloches* parue dans le volume *Harmonie et Mélodie* de 1890. Cette note attira plus que jamais mon attention sur ces phénomènes acoustiques. Mais autant de cloches, autant d'échelles différentes d'harmoniques ; même pour des cloches qui donnaient approximativement le même son. J'étudiai alors résolument les multiples rapports des sons de l'échelle

Leçons de l'Académie de  
Musique à l'Institut. S. J. de son. 2. le 20  
août dans Dufay & Serafin  
p. 171

harmonique naturelle, seulement, prolongée à l'infini. Pour un musicien, c'est une étude passionnante ; on y découvre tous les phénomènes harmoniques modernes ; par conséquent, la justification des procédés mis en œuvre par les musiciens depuis Monteverde.

Certainement que Helmholtz — restreignant volontairement l'étude de cette échelle naturelle aux seize premiers sons, pour justifier sa restauration de la gamme des Grecs — ne voulut pas y voir la loi de nos harmonies : *résolative*, *altérative* et *dissonante*, ainsi que celle des *agrégations tonales*. Ces agrégations s'y manifestent par la succession et l'enchevêtrement des échelles partielles des sons fondamentaux ; ces derniers peuvent être limités aux *neuf premiers sons* formant l'accord de neuvième majeure de dominante ; sur  $ut_1$  :  $ut_1$ ,  $ut_2$ ,  $sol_2$ ,  $ut_3$ ,  $mi_3$ ,  $sol_3$ ,  $sib_3$ ,  $ut_4$ ,  $ré_4$  ; sur lesquels se greffent les séries curieuses des  *nombres premiers* à partir du son  $11$  etc.

Au lieu d'une cacophonie, tout cela forme un ensemble merveilleusement harmonique ayant un *ut* pour fondement. Les échelles partielles superposées de ces neuf premiers sons atteignent le  $81^{\text{e}}$  harmonique ; nous sommes loin des seize de Helmholtz<sup>1</sup>.

HARMONIQUES INFÉRIEURS.  
SON PRÉDOMINANT.

M. C. Saint-Saëns ne manquait jamais une occasion de noter au passage un phénomène acoustique quelconque et il me le transmettait. De mon côté je lui communiquais mes observations et lors de nos rencontres nous en tirions des conclusions. Dans la note de 1881, le maître avait observé : que les sons primordiaux entendus dans la résonance des cloches, ne satisfaisaient pas à la loi tirée des cordes vibrantes ; mais qu'il était anormal de les considérer comme quelconques. Si leurs rapports avec le son dit fondamental ne sont pas conformes à ceux de la série naturelle, ils produisent cependant les intervalles musicaux, dont la présence trouve son explication dans l'hypothèse d'une fondamentale que notre oreille ne peut percevoir, en raison de son excessive gravité. A l'appui de cette thèse, il donne un certain nombre d'exemples qui ne laissent aucun doute *pour les musiciens*.

Pour montrer comment nous procédions en face des phénomènes acoustiques intéressants, avant d'avoir trouvé la synthèse de la loi de vibration des corps sonores en général, je crois intéressant de donner ici

<sup>1</sup> Il est juste de remarquer, que le nombre extraordinaire d'œuvres musicales qui existent, aurait dû inciter les physiciens à la recherche des moyens employés par les musiciens, au lieu de proclamer simplement qu'ils avaient une gamme fausse. C'eut été tout profit pour le progrès et la théorie musicale.

quelques fragments de notre correspondance. Un jour le maître m'écrit de La Chapelle St Rémy (Sarthe) :

MON CHER AMI,

“ On ne bavarde jamais quand on ne parle que pour dire des choses intéressantes, comme vous avez coutume de le faire. N'ayant pas votre lettre sous les yeux, je ne puis y répondre en détail ; ce sera pour dans deux ou trois jours, quand je serai rentré chez moi. Dans ce village, il y a une cloche que j'ai entendue ce matin et qui donne l'*ut*<sup>3</sup>. Quand le son s'éteint, il fait entendre de lentes vibrations d'une seconde et demie d'amplitude. D'après mon hypothèse, ces vibrations doivent constituer la fondamentale inaccessible à notre oreille, qui serait le *fa* au-dessous de l'*ut* situé à la 6<sup>e</sup> octave de l'*ut* du 32 pieds. Cela n'est pas impossible. Je livre ces détails à vos savantes réflexions ! Je vous embrasse.

C. SAINT-SAENS ”.

Un peu plus tard, à la suite de phénomènes se rapportant à la lumière et au son, il m'écrit :

“ ... la lumière et le son étant également produits par des vibrations, les deux phénomènes doivent être analogues. Or, comme je vous l'ai raconté naguère, c'est à la Madeleine que j'en ai fait l'observation ; quand après un accord final, soit du grand orgue soit du chœur, j'écoutais le son qui persiste dans ce vaisseau trop sonore : toujours le son montait d'une façon très appréciable au moment de s'éteindre.<sup>1</sup> J'ai dans ma chambre à coucher une pendule dont le timbre fait entendre des vibrations secondaires — la fondamentale sans doute — à raison de cinq par seconde ; dans le silence de la nuit, qui permet de distinguer plus long-temps la prolongation du son, ces vibrations s'accélèrent avant de s'éteindre. Expérimitez à votre tour et je suis bien sûr que vous ferez les mêmes constatations ; reste à trouver la cause, tant pour la lumière que pour le son. Pour la lumière, tout le monde a observé le phénomène ; tout le monde sait qu'avant de mourir, le “ le petit-bonhomme-vit-encore ”, jette un éclat surprenant. Est-ce une accélération ? celle-ci ne devrait-elle pas plutôt amener un changement de coloration ? Il y en a bien une, mais du rouge au blanc. Que se passe-t-il quand un corps incandescent passe du rouge au blanc, *vibratoirement parlant* ?

Je l'ignore, n'étant pas versé dans l'optique. Informez-vous auprès des physiciens compétents. Je n'ai que mon oreille et mon intuition, à vous appartient d'entrer dans le splendide domaine de la science qui m'est interdit. J'aurai été la racine et vous la fleur qui s'épanouit dans la lumière... ”

On voit tout l'intérêt que le maître portait à ces questions et les encouragements qui en découlaient pour moi.

<sup>1</sup> Dans l'étude expérimentale dont il sera question plus loin, j'avais cru trouver l'explication de ce phénomène ; mais au cours d'une de nos dernières expériences je me suis convaincu qu'il provenait d'une autre cause.

Donc, depuis 1881, un nouveau problème d'acoustique était posé ; mais les acousticiens n'ont voulu voir dans cette thèse *qu'une idée de musicien*. Cependant, la valeur de celui qui la proposait aurait dû lui faire accorder un peu plus de confiance. On a tenu jusqu'ici le jugement de Descartes pour définitif ; le grand philosophe a écrit en 1618 dans son *compendium musicae* ; "Le son est au son comme la corde est à la corde ; or, chaque corde contient en soi toutes les cordes moindres qu'elle, mais non celles qui sont plus grandes ; par conséquent aussi chaque son contient en soi tous les sons plus aigus que lui, mais non ceux qui sont plus graves." Ceci nous démontre, qu'on peut être un grand philosophe et oublier de considérer la constitution d'une corde. Or une corde est faite d'un ensemble de *cordes plus fines* qu'elle, dont la longueur totale peut être quatre, huit, dix fois plus grande que la corde qu'elles servent à constituer. C'est ce qui se produit avec les harmoniques constituant un son.

Personne n'a songé à vérifier la solution de Descartes à propos des cordes, et Helmholtz lui-même est resté sur cette impression sans autre contrôle, en faisant admettre, sans discussion, que : les cloches, comme les diapasons, ne font entendre que des sons accessoires *très élevés, non harmoniques et qui s'éteignent rapidement*.

Cependant, dès 1714, Tartini avait observé sur son violon des *harmoniques inférieurs* ; mais comme il était absorbé par la théorie des *sons résultants* qu'il venait de découvrir, il les fit se rapporter à ce phénomène.<sup>1</sup>

Rameau constate les harmoniques inférieurs ; en 1737 il écrit : "A l'égard des vibrations *plus lentes* que celles du corps total, si elles ne peuvent avoir d'action que sur de plus grands corps, elles servent du moins à fortifier dans l'oreille le son qui les occasionne". Il reconnaissait donc en principe l'existence *d'harmoniques plus graves* que le son fondamental.

Romien, dans un mémoire imprimé, présenté, le 16 décembre 1752, à la Société Royale des Sciences de Montpellier — et dans une série de mémoires manuscrits dont j'ai eu connaissance au mois de septembre 1910, à la Bibliothèque départementale et dont il est fait seulement

<sup>1</sup> J'ai observé le son d'un certain nombre de violons et de violoncelles, que jouaient de grands virtuoses, généralement, ceux dont le son *portait* dans une grande salle — c'est-à-dire qui avaient une grande résonance — et qui possédaient la qualité de son — ou timbre — qu'on recherche dans les instruments de concert, faisaient vibrer l'octave grave et l'octave aiguë du son émis. Cette particularité se produit surtout avec les sons du *medium*. Tout récemment, après un concert, j'eus le plaisir de m'en entretenir avec M. Enesco, qui me dit les remarquer d'ordinaire ; Il les nomme *sons de poitrine*.

mention dans les comptes rendus de la société — constate le renforcement d'*harmoniques graves* par des combinaisons de sons plus aigus. Il insiste sur l'existence réelle de ces harmoniques. *Il y a longtemps que le facteur d'orgue*

Savart a signalé depuis, pour les verges longues et minces, l'émission de *sons graves* — notamment l'octave inférieure du son fondamental —. Il se contente, pour les qualifier, de dire : qu'ils avaient la particularité d'être *rauques* et de ne sortir que *par instants, comme par explosion*.

Evidemment, les vibrations *lentes* — comme Rameau les appelle — correspondent à des sons *très graves*, ayant peu *d'intensité*, dont la *périodicité* des vibrations est en rapport avec la gravité des sons, n'ayant pas d'autres moyens d'investigation, il ne pouvait en tirer aucun parti.

M. Cornu les constate aussi, dans une longue note publiée dans le *Journal de Physique* en 1896 — dont je n'ai eu connaissance, par M. Mathias, qu'en 1910. — Il démontre : que les *vibrations tournantes* des cordes produisaient des sons qui ont la particularité d'être toujours plus graves que le son fondamental. N'ayant pu dégager la relation que ces sons avaient entre eux, il les nomme simplement : *sons anormaux*. Nous verrons plus loin ce qu'ils sont.

Hugo Riemann, cherchant à démontrer la *consonance mineure* — que l'on trouve tout naturellement dans la 4<sup>e</sup> octave de la série harmonique naturelle — conçoit une théorie *très ingénieuse*, qui consiste dans le *renversement* des rapports de l'échelle harmonique supérieure — tout comme font les musiciens pour le renversement des intervalles de la gamme — qu'il dénomme *échelle harmonique inférieure*. Cette théorie est si séduisante, qu'il finit par croire à son existence réelle.<sup>1</sup> Nous verrons plus loin que cette conception est absolument en contradiction avec la réalité. *Il est au contraire*

Quant à l'échelle harmonique supérieure des divers corps sonores autres que les *cordes* et les *tuyaux*, la question n'a pas fait un pas depuis Chladni ; la publication de son *Traité d'acoustique* — faite sur la demande de Napoléon I<sup>er</sup> — remonte à 1809.

Les travaux de Chladni sont remarquables ; ils sont d'une logique admirable. On peut en conclure que, s'il eut possédé seulement les chronographes enregistreurs que l'on construit aujourd'hui — au lieu d'expérimenter avec de la farine ou du sable fin sur ses plaques ou sur ses verges — il eut solutionné tous les problèmes d'acoustique. Avec ses

<sup>1</sup> Une personne digne de foi, qui fut son élève, m'a assuré que Hugo Riemann avait fini par reconnaître son erreur.

moyens rudimentaires, il crut avoir trouvé la loi se rapportant à l'ordre des harmoniques supérieurs des *diapasons* et des *verges*. Dans ces rapports il crut voir : que les nombres de vibrations de ces sons élevés étaient entre eux comme les *carrés des nombres impairs*, à partir du troisième. N'étant pas suffisamment musicien, il ne put s'apercevoir que les deux premiers, seuls, étaient *harmoniques* ; les trois autres sont faux, *d'après cette loi*.

Encore sur ce point, Helmholtz profita des travaux de Chladni — comme il le fit de ceux de Tartini pour les *sons résultants*, quoiqu'il les présente sous une forme un peu différente — ; sans les soumettre à de nouvelles expériences, il proclama les mêmes résultats et il confirma l'erreur généralement admise : qu'en dehors des cordes et des tuyaux, tous les autres corps sonores *vibraient d'après une loi particulière à chacun d'eux*.

Il est évident qu'aucune relation générale n'a été reconnue jusqu'ici, entre le son dit fondamental et les sons partiels plus aigus de ces divers corps sonores ; encore moins — si je puis dire — entre les *harmoniques inférieurs* et le même son appelé fondamental, puisque leur manifestation était inconnue ou considérée comme anormale.

PRINCIPE  
THÉORIQUE  
DE LA  
RÉSONANCE  
DES CORPS  
SONORES.

En généralisant l'application de la méthode musicale employée par M. C. Saint-Saëns, pour l'observation des vibrations des cloches et en multipliant le nombre de ces observations, nous arrivâmes en 1900, à des conclusions toutes différentes de celles des théories admises. Pour ce qui concerne l'acoustique physique, je ne puis donner ici que le résumé suivant : Rien n'a démontré jusqu'ici, d'où le son appelé *fondamental* tire son intensité et sa constitution harmonique ; c'est à dire : dans quelles conditions on pourrait dire avec certitude qu'il est le son *générateur* de ses manifestations acoustiques. L'étude approfondie des manifestations vibratoires d'un ensemble de corps sonores nous a démontré — par la seule audition de ces manifestations et en leur appliquant la méthode harmonique musicale — que le son appelé fondamental jusqu'ici n'est que l'*harmonique* le plus intense d'un ensemble extrêmement étendu d'*harmoniques* plus graves et plus aigus que ce son. Par conséquent, il n'est que le *son prédominant* d'un ensemble de manifestations vibratoires, et l'échelle supérieure de ces vibrations, n'est qu'une *échelle partielle* plus ou moins incomplète.

La véritable fondamentale — ou son 1 de l'*échelle générale* — vibre à un intervalle beaucoup trop éloigné, dans le grave, pour être entendue.

Ces conclusions devinrent la base des deux premières communications faites à l'Académie des Sciences, les 18 novembre 1907 et 6 janvier 1908, *après l'étude expérimentale* qui les confirma et dont il va être question.

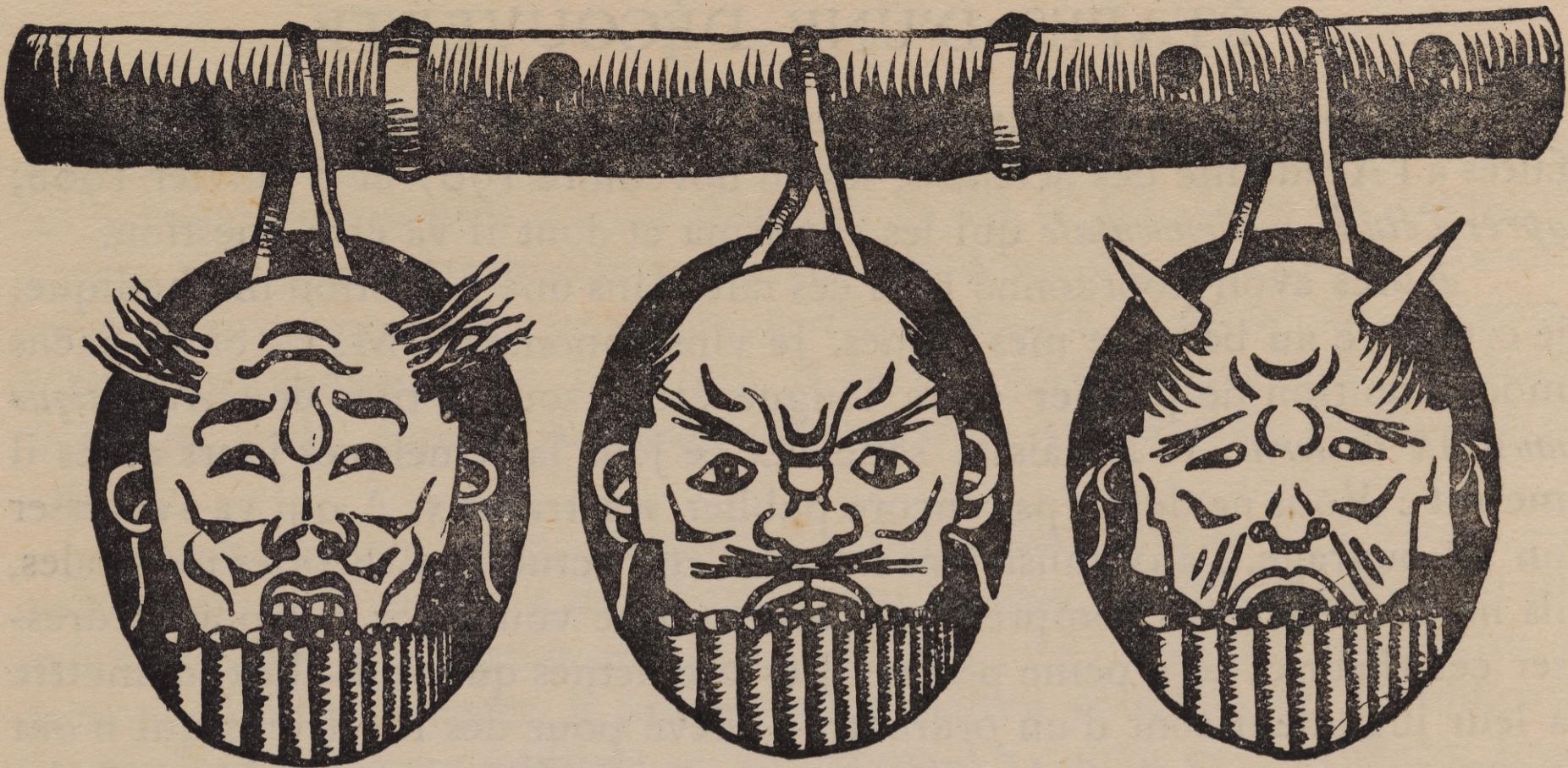
Après avoir coordonné tous ces faits dans une rédaction méthodique, je crus être au bout de mes peines. Je vins annoncer à M. C. Saint-Saëns mon intention de publier cette longue étude sous le titre de : *Acoustique musicale moderne*. Je le laissai soucieux ce jour là. Quelques jours après il me dit : Vous ne devez pas encore publier vos travaux. A qui va s'adresser un tel ouvrage... aux musiciens ? Dans l'état actuel des théories musicales, ils ne peuvent vous comprendre ; tout ce que vous avez fait pour redresser ces théories sera peine perdue. Les problèmes que vous allez soumettre à leur jugement sont d'un ordre trop élevé pour des musiciens qui n'ont comme nous, que leur intuition pour guide. Il faut vous adresser à des hommes de science, à ceux qui ont les moyens de vous contrôler et de vous comprendre.

Mais lui dis-je, j'ai essayé et ils ne comprennent pas la musique comme nous la comprenons ; leur langage n'est pas le nôtre ; quelques-uns seulement seront en état de me comprendre ; et il faudra peut-être un siècle, comme il en a été de bien des découvertes, pour que la vérité se fasse jour et trouve de nombreux disciples... Non, me dit-il, les esprits sont plus éclairés et on a les idées plus larges, plus généreuses ; apprenez le langage des savants ; soumettez à l'expérience tout ce qui peut-être démontré par la méthode expérimentale et ils vous comprendront. Voyez M. Mathias, reprit-il, lui seul, grâce aux relations que vous avez avec lui, peut vous guider. Vous me trouvez dur peut-être, mais je tiens trop à vos travaux pour vous donner un autre conseil. Et en m'embrassant, il me dit avec un accent qui m'émut : vous êtes assez têtu pour réussir.

Par l'étude expérimentale qui va suivre, on verra quel bon conseil le maître m'a donné.

GABRIEL SIZES.





## L'OPIUM, SOURCE D'INSPIRATION MUSICALE

Ceci n'est pas une "défense et illustration" de l'opium ; ce complexe sujet ne saurait être traité en quelques lignes, en quelques pages : ce sont seulement des notes qui peuvent servir de contribution à une étude définitive sur la bonne drogue, notes spécialisées sur le point qui intéresse les lecteurs de S. I. M. : l'inspiration musicale.

De l'opium, source d'inspiration musicale.

On ne s'est jamais autant occupé du poison de Bouddah que durant ces dernières années, et jamais, par conséquent, on n'en a parlé avec autant de partialité dans l'un et l'autre sens.

Une campagne acharnée a été conduite contre les fumeries de Paris et des villes maritimes Brest, Toulon ; furent traités avec mépris ceux qui avaient le malheur d'y pénétrer : pour un peu le bagne, châtiment nécessaire de ces tarés.

Par contre, surgirent un tas de petits jeunes gens et de trop expansives dames qui réclamèrent l'entièvre admiration, parce qu'ils passaient leurs journées à "tirer sur le bambou" et affectaient des évanouissements et un ton d'un comique achevé en prononçant le mot "Drogue."

Des nombreux livres traitant de l'opium, deux pénétraient dans le

public : "Fumée d'opium" de Farrère, et "Fumeurs d'opium" de Boissière, œuvres où, pour des causes romanesques, l'opium traînait un cortège redoutable de faits terribles, de sentiments horrifiquement dévoyés; la majorité de ceux qui les lurent furent enchantés de trouver dans cette très belle littérature la confirmation des accusations infamantes portées contre le "vice d'Extrême-Orient."

Or, l'opium n'est qu'une simple distraction, un passe-temps qui peut devenir dangereux par son abus comme n'importe quelle distraction, n'importe quel passe-temps; mais fumé normalement il n'apporte pas plus de troubles à l'organisme que le vin, les liqueurs, le tabac et tous ces "paradis artificiels" que les gens bien élevés considèrent comme parfaitement admis.

Et l'ivresse (je prends le mot dans son sens noble, transport esthétique, enthousiasme intellectuel) qu'il procure est d'une telle qualité que les élus qui y ont goûté sérieusement ne peuvent que sourire devant l'hypocrisie de ceux qui discourent contre l'"abominable passion" en sitotant un combientième apéritif, en fumant un combientième cigare?

J'ai fréquenté longuement des fumeries d'opium, et dans diverses villes, à Paris, à Brest, à Toulon, même à Anvers, par le hasard d'un voyage d'été; j'ai suivi pendant des nuits les propos qui sortaient des lèvres des fumeurs; j'ai noté les phrases balancées qu'ils articulaient avec la douceur que l'on ne trouve que dans l'atmosphère de l'opium; j'ai savouré l'eurhythmie des discussions toujours courtoises, chatoyantes et cependant d'une simplicité exquise de ligne, austères et pourtant d'une profonde joie intérieure et souvent je me suis écrié comme l'un des héros de Farrère :

"Une fumerie est belle comme un fragment de Grèce antique."

Et par-dessus tout, par-dessus les phrases, et les verbes nombreux et les pensées rares, j'y ai eu la sensation nette de l'âme dégagée de la matière, de l'esprit flottant hors du temps, hors de l'espace et que ces bienheureux trônaient au-delà du monde.

*"And the fever called living  
is conquered at last."*

Et la fièvre appelée vivre est enfin vaincue : si jamais ceci put être articulé ou mérita de l'être, ce fut dans une fumerie devant les bienveillants génies de l'opium.

J'en arrive à la musique, aux musiques de l'opium.

Ah ! que de fois je les ai entendues, ces musiques de l'opium ; que de fois elles ont vibré dans mon cerveau tenu sous le joug du " just subtil and mighty..." que de fois j'ai suivi les plus véhémentes symphonies déferlant lointainement ou voluptueusement dans mon imagination.

Et que de fois j'ai entendu les improvisations de l'opium, l'un de nous, moi peut-être se levant et au piano ou sur le violon imaginant les plus étranges accouplements sonores, en même temps que les plus nettement affirmés.....

Ne faut-il pas toutefois se défier de ce que l'on a éprouvé par soi-même ; n'est-il pas nécessaire dans ce domaine si spécial de s'en référer à l'avis de musiciens connus, de n'accepter son jugement qu'autant qu'il confirme celui de gens dont l'appréciation ne saurait être suspecte.

Alors c'est la question du compositeur connaissant l'opium. Où le trouver ? A quelle porte frapper ? Simplicité de cette recherche. Les compositeurs officiers de marines ou anciens officiers de marine.

Un premier nom s'impose à toutes les mémoires : celui de M. Mariotte : M. Mariotte avant de se donner à la divine Muse a erré dans tous les mondes, et sa Salomé, fastueuse, multiple, gardant toute l'horreur et l'incohérence de l'héroïne de Wilde, a commencé d'être conçue dans quelque mer de Chine ou sur le Pacifique immense et doux.

J'ai pu rencontrer M. Mariotte pendant un court séjour à Paris qu'il fit dernièrement, car depuis son départ de la Marine M. Mariotte s'est fixé à Lyon où il est professeur au Conservatoire.

Il me reçoit dans sa chambre à l'hôtel et dès que je prononce le mot " opium " une lueur apparaît dans son regard.

" Ah l'opium, qu'il y a longtemps que j'ai fumé ma première pipe, c'était en 1894,-95, là-bas de l'autre côté de la terre ; j'avais à peine 20 ans ; j'ai d'abord fumé par curiosité de sensation nouvelle : j'y ai pris goût.....

" Un goût profond ?

Un goût profond auquel mon retour en France est venu mettre un terme brutal.

" Alors, actuellement, vous ne fumez plus ?

" Non..... Non.

Dans les yeux du maître un regret latent apparaît.

“ Non, je ne fume plus : c'est si difficile en France, et puis le travail qu'il faut que je fasse — je ne trouve pas les loisirs suffisants — ah ! je regrette souvent, je pense à autre fois... ”

“ Mais, croyez-vous que votre vocation musicale ait été déterminée par l'opium ? ”

“ Je n'oserais l'affirmer : toutefois l'opium et les longues rêveries qu'il engendre, rêveries où je *voyais* des cortèges sonores a pu ne pas être étranger au développement qui s'est fait en moi à cette époque d'un goût âpre pour les occupations artistiques, pour la musique surtout, goût qui devait bientôt me déterminer malgré moi, malgré mon amour de la mer à donner ma démission. ”

“ Vous regardez l'opium et la mer ? ”

“ Je les regarde comme sources d'inspiration, oui, car il est certain que ce sont eux, — lequel le plus, lequel le moins — qui ont contribué à faire de moi ce que je suis devenu.

“ Mais avez-vous écrit quelque-chose directement sous l'influence de l'opium ? ”

“ Directement non, puisque comme je vous le dis, j'ai cessé de fumer depuis mon départ de la marine, depuis par conséquent que je fais de la musique — mais, en fait j'ai vu autour de moi de trop beaux cas de puissante cérébrale produite par l'opium pour ne pas croire que la Drogue ne puisse être parfois un facteur d'inspiration ou tout au moins une aide merveilleuse pour le travail intellectuel, qu'il soit littéraire, musical ou autre.

Le maître s'est tu : sur sa figure se devinent des sentiments multiples qu'il hésite à formuler : à quoi bon aborder certains domaines réservés. Je vais au devant de sa pensée :

“ Que ces idées seraient peu comprises par la majorité du public !

Une ironie imperceptible plisse le visage de M. Mariotte : il me tend une cigarette avec un sourire :

“ Cette fumerie-là est permise... ”

Et maintenant allons à la recherche de M. Roussel, le compositeur bien connu de la Schola, lui aussi ancien officier de marine.

Par un matin pluvieux je remonte la rue St Jacques et au moment où j'arrive devant l'illustre 269, je me heurte à M. Roussel qui vient d'achever son cours, car à l'instar de son ami M. Mariotte, professeur au

Conservatoire de Lyon, M. Roussel enseigne à la Schola Cantorum tout en écrivant d'exquise musique, d'une hautaine perfection et d'une indéniable originalité.

Ensemble nous quittons le vieux Paris, ce quartier crasseux du Val de Grâces et nous descendons vers la Seine.

Comme nous passons devant une rôtisserie, une des dernières qui puisse évoquer celle de la Reine Pédaque, et qu'une odeur de lèchefrite et aussi de graillon nous monte aux narines, j'en prends prétexte pour dire à mon compagnon :

“ Cela ne vaut pas la divine odeur de l'opium ? ”

— Et lui de suite :

“ Vous avez fumé !

“ Et vous ?

La glace est rompue : je sais à quoi m'en tenir, et joyeux, la barbe vibrante dans le vent d'automne, M. Roussel parle :

“ Mais<sup>oui</sup>, j'ai fumé, et ne m'en défend aucunement: c'est stupide, ce préjugé que l'on fait courir sur l'opium : on veut à toute force qu'un fumeur d'opium soit abruti et s'il est certain qu'en Chine (et même en France) on rencontre des gens qui par l'abus exagéré de la drogue se sont ruinés la santé et en meurent, il est également certain que celui qui fume quelques pipes d'opium par jour ne se fait pas plus de mal que celui qui fume quelques cigarettes.

Pour moi je me souviens avec une joie intense de mes premières pipes — là-bas en Chine — (M. Roussel a la même intonation que M. Mariotte pour dire ces quelque mots) et de toutes celles qui ont suivi. ”

“ Et vous croyez que l'opium puisse être une source d'inspiration musicale ? ”

“ Si je le crois ! Mais tenez, voici un fait assez pertinent, j'imagine. Mon ami L..., mais je ne veux pas le nommer, car il est encore dans la marine et à l'heure actuelle, on fait une guerre acharnée aux malheureux officiers qui fument — et ils sont quelques-uns vous pouvez m'en croire.

Donc, mon ami X., un breton pur-sang, de famille bien connue en Bretagne un être délicieux de culture, de raffinement intellectuel se trouvait sur le même rafiot que moi, il y a quelques années.

Nous étions dans les parages du cap Horn et vous savez les temps terribles qu'il y a sur ces côtes : une nuit où nous n'étions ni l'un ni

l'autre de service nous fumions côte à côte ; je ne sais quelle inspiration subite bouleversa mon ami, lui fit saisir un cahier de papier à musique et un crayon ; il était très calme, quasi impassible : ses yeux toutefois regardaient ailleurs : ils voyaient quoi ? sans doute par delà les flots forcenés, la Terre de Feu étrange et convulsée, ses habitants, sauvages entre les sauvages ; cela devait lui apparaître avec une netteté impressionnante sans doute, et sans doute aussi le contraste de notre quiétude et de l'horreur extérieur lui souffla au cerveau l'ironie extrême d'un ballet, car ce qu'il écrivait, était rythme de danse : les rythmes de danse les plus étranges que je connaisse, une musique martelée comme certains objets en cuivre avec des plans et des arêtes bizarrement juxtaposés : il écrivit comme cela pendant près de 2 heures : puis l'effet de l'opium cessa et nous quittâmes la fumerie.

Le "ballet Patagon" (on peut donner ce nom si l'on veut à cette œuvre) existe : je l'ai entendu au piano plusieurs fois, et chaque fois j'ai retrouvé les impressions excessives ressenties lors de sa composition.

Si cela peut vous intéresser j'écrirai à mon ami de me l'envoyer et nous le regarderons ensemble."

Je me taisais devant ce récit d'opium plus concluant que tout ce que j'aurais pu imaginer moi-même ; en même temps la parole de M. Roussel s'attendrissait au rappel des souvenirs défunts : j'hasardai une dernière question :

" Fumez-vous encore ? "

" Non, oh non — à Paris c'est si difficile, et puis je n'ai pas le temps — j'ai trop à travailler mais je regarde souvent ma pipe, j'en respire l'indéfinissable relent, je la caresse de la main comme un souvenir d'amour. "

Et nous nous quittons à regret avec un goût de " dross " amer dans le fond de la gorge.

Est-il nécessaire de tirer une conclusion de ces confidences de compositeurs ?

Cela parle suffisamment sans commentaires.

Il est certain que pour la plupart des artistes il n'est nul besoin de recourir à des paradis artificiels pour rattraper une inspiration qui les fuit et que la meilleure hygiène intellectuelle est celle du travail régulier.

Cependant de toutes les ailes que l'on peut vouloir donner à sa pensée, l'opium fournit les plus riches, les plus souples.

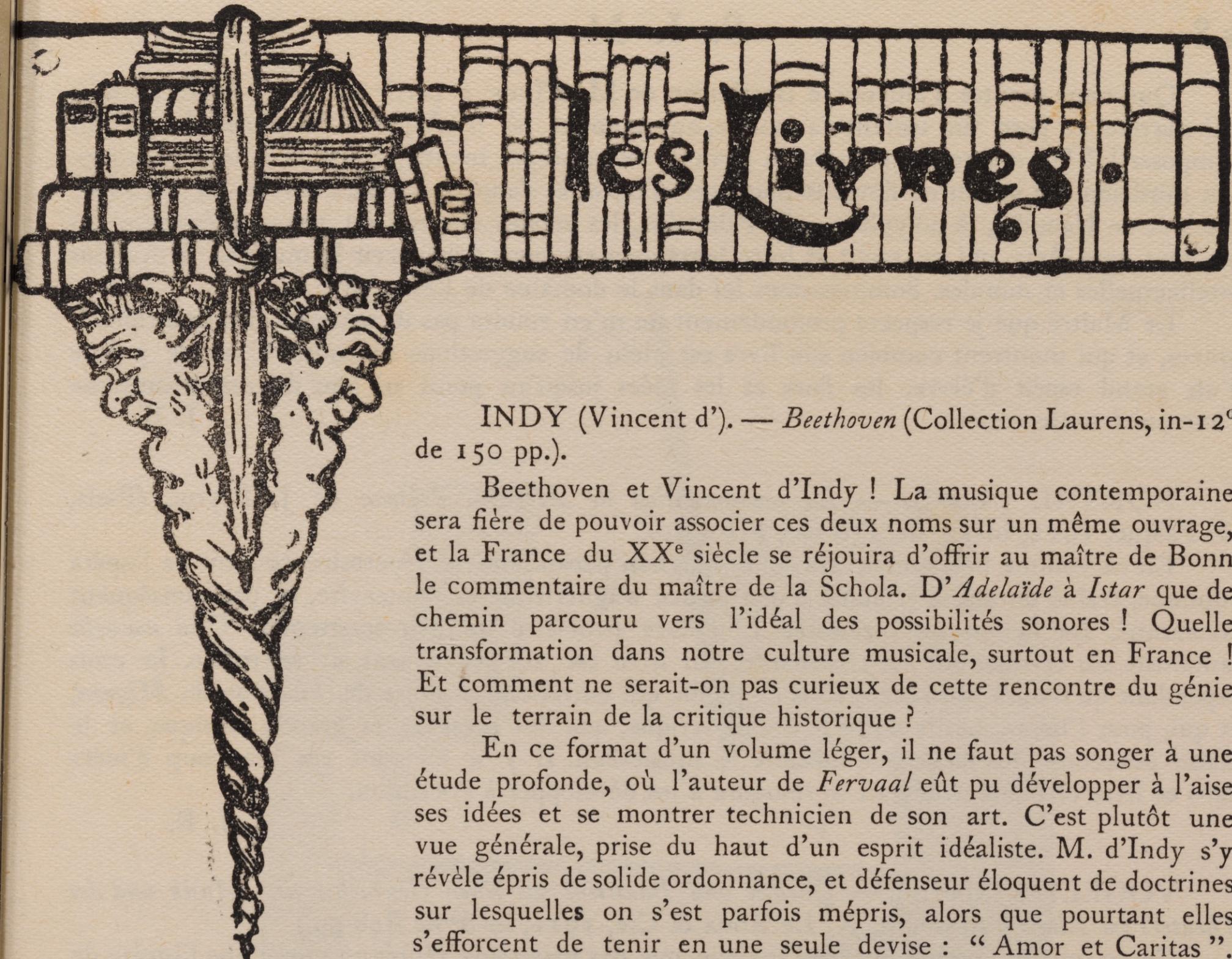
Ses dangers ; je l'ai dit, et MM. Mariotte et Roussel l'ont dit avec moi : il n'y a pas plus de danger à fumer modérément l'opium qu'à fumer modérément du tabac : je n'ai jamais remarqué chez les fumeurs d'opium ces troubles de la mémoire qui existent chez les fumeurs de tabacs ; je n'ai jamais observé ces effroyables ravages dans l'organisme que les journaux ont décrit depuis quelques mois, et qui sont, il me semble, bien les mêmes pour tous les intoxiques que ce soit d'opium, d'alcool, de tabac.... ou d'amour.

Hélas ! ce que je viens d'écrire ne servira de rien, — il n'est pire sourd que celui qui ne veut pas entendre, et après avoir lu ces quelques pages, tu retourneras à tes chères petites débauches, cérébrales ou autres, en vitupérant contre le "vice d'Asie,"

Hypocrite lecteur, — mon semblable — mon frère.

JEAN LAPORTE.





INDY (Vincent d'). — *Beethoven* (Collection Laurens, in-12° de 150 pp.).

Beethoven et Vincent d'Indy ! La musique contemporaine sera fière de pouvoir associer ces deux noms sur un même ouvrage, et la France du XX<sup>e</sup> siècle se réjouira d'offrir au maître de Bonn le commentaire du maître de la Schola. *D'Adelaïde à Istar* que de chemin parcouru vers l'idéal des possibilités sonores ! Quelle transformation dans notre culture musicale, surtout en France ! Et comment ne serait-on pas curieux de cette rencontre du génie sur le terrain de la critique historique ?

En ce format d'un volume léger, il ne faut pas songer à une étude profonde, où l'auteur de *Fervaal* eût pu développer à l'aise ses idées et se montrer technicien de son art. C'est plutôt une vue générale, prise du haut d'un esprit idéaliste. M. d'Indy s'y révèle épris de solide ordonnance, et défenseur éloquent de doctrines sur lesquelles on s'est parfois mépris, alors que pourtant elles s'efforcent de tenir en une seule devise : "Amor et Caritas". Beethoven se présente ici à travers la triple évolution de son génie et de ses styles. Nous avons la période d'imitation, celle de la production originale, et celle de la réflexion sublime. Chacune de ces étapes est elle-même divisée en trois aspects : les faits de la vie, les sentiments de l'âme et les résultats musicaux. Ainsi se classent devant nous et d'une manière ingénieusement logique les faits d'une abondante biographie, et nous avons une idée parfaitement claire de l'homme, de l'artiste et des œuvres. 2

On discutera peut-être, non pas cette division consacrée des *trois styles*, mais la valeur que M. d'Indy semble attacher à cette doctrine d'une trinité esthétique. Il peut se faire que le génie parcourt habituellement trois stades : celui de la réceptivité, celui de l'expansion, et celui du retour sur lui-même. Mais on peut se demander si cette dernière phase, celle de la réflexion, correspond bien à ce que M. d'Indy appelle "l'instant des œuvres d'art pur ?" La condensation qui se produit alors est-elle véritablement créatrice ? N'est-ce pas plutôt l'heure des tendances, que celle des réalisations ? Après avoir cherché, après avoir trouvé, l'artiste *sait*. Ce qui veut dire que la conscience l'emporte désormais sur l'impulsion des forces instinctives. Il sait ; il a fait le tour de lui-même ; il a accompli le cycle de sa production. Il arrive à cet âge où Hans Sachs des *Maîtres Chanteurs* devient philosophe. C'est par un miracle de survie que le sentiment musical maintient son agitation tumultueuse au sein d'une âme qui s'équilibre dans la paix de l'esprit et dans le repos de la connaissance. Ou plutôt, il faut ici remplacer la spontanéité naturelle, par l'idée-force d'un but à atteindre, d'un devoir à accomplir, d'un dogme à créer. Et nous voici dans les régions de la morale...

Que nous montre d'ailleurs le Beethoven de M. d'Indy à partir de 1815 ? Un homme qui s'arrête et pose un instant la plume, au moment où il s'écrie : " Maintenant, je sais composer ! " Un artiste qui cherche la formule de sa propre mentalité, qui théorise volontiers. Un musicien qui se tourne fièreusement vers l'histoire, s'applique à faire revivre la fugue de Bach et de Haendel, la polyphonie de Palestrina, les modes anciens du chant grégorien. En un mot, une âme qui se raidit et lutte héroïquement pour faire servir la musique à des fins intellectuelles et morales. Sommes-nous ici dans le domaine de l'Art pur ?

Le Maître que je respecte profondément ne m'en voudra pas de soulever des questions si graves, et qui montrent combien son livre est plein de suggestions fécondes. C'est le propre d'un grand esprit d'élever les faits et les idées jusqu'au point où leur discussion intéresse l'humanité toute entière.

J. E.

NORTAL (Albert). — *La condamnation de Mignon*. Préface de J. Peyrot. (Paris, H. Falque, 1912, in-12° de 230 pp., Fcs 3,50).

En ce volume habilement travaillé, Mignon personnifie le répertoire courant de l'opéra comique, traîné devant le tribunal d'une justice wagnérienne et debussyite, et par conséquent condamné. La fiction est plaisante. Elle dure peut-être un peu longtemps. Une nouvelle fantaisiste sur ce sujet eut été charmante. Un livre est un peu pesant, et se traîne. Je crois cependant qu'il aura son succès dans ce public qui entretient la gloire de *Faust* ou de *Mignon*, et qui, pour l'heure, hésite entre le drame lyrique, que lui présente la grande musique, et le plaisir beaucoup plus facile que lui offre le music-hall. Il y a en tout cas beaucoup d'idées dans ce livre et l'auteur devrait se résoudre à les développer à l'occasion.

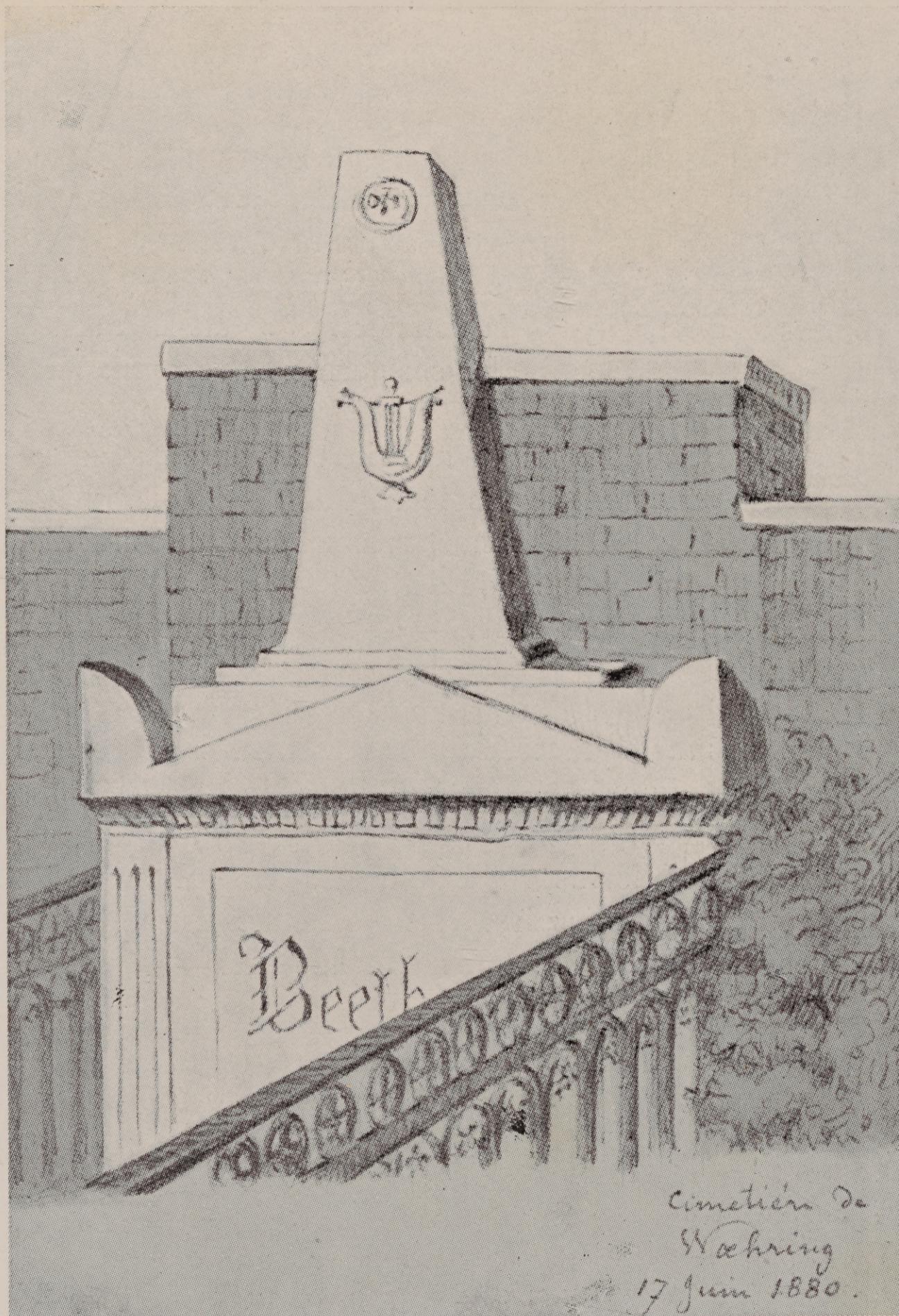
J. E.

VOGELEIS (Martin). — *Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik und des Theaters im Elsass* (Strassburg, X. Le Roux & Cie, 1911, in-8° de 848 pp.)

Ce ne sont là, comme le titre l'indique, que des matériaux réunis en vue d'une histoire de la musique en Alsace du VI<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle. L'auteur a fait preuve d'un zèle éminent, et ses fiches classées chronologiquement, complétées par des tables de noms et d'incipit, rendront de très réels services. On pourrait dès maintenant, d'après ce classement, écrire un article d'ensemble sur l'évolution de la musique en cette région, qui subit les influences allemandes et françaises. Puisqu'il s'agit de documentation, l'auteur me permettra une remarque. Pourquoi M. V. ne nous donne-t-il pas des renseignements plus circonstanciés sur les artistes dont il traite, et se contente-t-il de reproduire ce que les biographies nous en apprennent déjà. Prenons n'importe quel article. Celui de *Bemetzrieder* par exemple. Je n'y vois même pas citée la thèse soutenue par ce théoricien à Strasbourg en 1769, ni quoique ce soit sur sa vie avant sa venue à Paris. De même l'article *Brossard* me paraît construit tout entier avec l'étude de notre collègue Brenet. De même encore l'article *Cousser*. J'attendais là l'explication des récits de Brossard et qui certainement reposent sur quelque confusion. Je trouve purement et simplement le texte de Brossard sans un document nouveau ! Il semble donc que ce livre doit être considéré comme un répertoire de matériaux déjà connus et mis en ordre pour faciliter les recherches. Ainsi consulté, il est fort utile.

WEINGARTNER (Felix). — *Sur l'art de diriger*. Trad. par E. Heintz (Breitkopf, 1911, in-12°).

Nous connaissons tous cet opuscule où le capellmeister a résumé son expérience et rappelé



LE PREMIER TOMBEAU DE BEETHOVEN AU CIMETIÈRE DE WŒHRING  
(Croquis d'après nature de M. Vincent d'Indy)

Extrait de *Beethoven* (Paris. Lansens in-12<sup>0</sup>)

ses souvenirs. M. Heintz en fait paraître une traduction française, qui permettra de répandre dans le grand public un ouvrage plein d'intérêt et d'humour.

LACOME (P.). — *Introduction à la vie musicale* (Delagrave, 1911, in-12<sup>0</sup>, Fcs 3.50).

Voici un livre comme nous en verrons éclore sans doute encore beaucoup à mesure que les gens du monde réclameront le droit d'être initiés, sans fatigue, aux secrets de la technique musicale. Il résume des notions claires d'harmonie, d'acoustique et d'histoire, et après l'avoir lu, on se fera une idée générale de ce qu'est la musique, en soi et à travers les âges. Ce sont évidemment toujours les mêmes fleurs qu'on nous présente mais le bouquet en est nouveau et bien disposé. Ne sera-t-il permis de faire observer que la documentation de l'auteur tarde un peu. Elle se s'appuie sur les noms suivants : Rousseau, Coussemaker, Fétis, Gevaert, E. David, Mathis Lussy. C'est là une bibliothèque musicale bien restreinte en 1912, même pour y puiser des notions de vulgarisation.

E. FICHET.

NIEMANN (Walter). — *Die Musikalische Renaissance des 19 Jahrhunderts*. (Lpz. Kahnt Nachfolger, in-12<sup>0</sup> de 75 pp.)

Pour la première fois peut-être le délicat problème des rapports de la musique et de la musicologie contemporaine apparaît dans un livre. Ce n'est d'ailleurs qu'un essai. L'auteur prouve combien la renaissance de la musique au XIX<sup>e</sup> siècle doit à la restauration des maîtres défunt, et au mouvement d'études spéculatives qui accompagna ces exhumations. Il montre ensuite les bons et les mauvais côtés de ces préoccupations historiques. Mais tout cela avec un parti-pris de ne blesser personne et de rester dans les limites d'une plaquette très sage. Or, il n'est pas de question plus brûlante que celle-là. Celui qui voudra la présenter dans ses véritables proportions, s'aliénera certainement et le clan des musiciens que l'histoire fait sourire, et celui des musicologues auxquels la musique n'en impose pas, et surtout, et encore, le groupe compact de ceux qui, mettant la musique au service de l'histoire et l'histoire au service de la musique, veulent faire de l'une et de l'autre (et c'est bien leur droit) un moyen de propagande en faveur de leurs goûts personnels. M. Niemann ne se laisserait-il pas tenter par cette perspective ?

J. E.

ROUJON (Henry). — *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Reyer*. (Paris, Institut de France, 1911, in-4<sup>0</sup>).

On sait avec quel art le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. H. Roujon, sait faire l'éloge des grands maîtres qu'il propose à l'admiration des séances annuelles de l'Institut. A l'auteur de Sigurd revient, cette année, l'honneur de cette présentation solennelle. Cette notice vient de paraître, et nous retrouvons le portrait nerveux et si bien campé qui convenait à ce musicien d'honnêteté et de droiture que la gloire fût attendre si longtemps.

J. E.

## LIVRES REÇUS

— BOUDINIER (Céline). — *Les nouveaux principes du chant.* (Paris, chez l'auteur, 25, rue de Chateaudun, in-4° de 213 pp. Fcs. 5.)

— MARAGE (Or.). — *Petit manuel de physiologie de la voix.* (Paris, l'auteur, 19, rue Cambon, in-8° de 204 pp. Fcs. 10.)

— NORTAL (Albert). — *La condamnation de Mignon.* (Paris, Falque, 76, rue de Rennes, 1911, in-12° de 230 pp. Fcs. 3,50.)

— LACOME (Paul). — *Introduction à la vie musicale.* (Delagrave, 1911, in-12° de 215 pp. Fcs. 3,50.)

— HEINTZ (E.). — *Sur l'art de diriger*, de F. Weingartner. Traduction française. (Breitkopf, 1911, in-12° de 70 pp.)

— REYSSCHOOT (Dorsan van). — *Analyse thématique, rythmique et métrique des symphonies de Beethoven.* Symphonie I et II. (Breitkopf, 2 vol. in-12° obl.)

— BORREN (van den). — *L'esthétique expressive de Guillaume Dufay.* (Malines, Godenne, 1911, in-8° de 16 pp.)

— WAGNER (Richard). — *Ma vie*, vol. II. Traduction française de Valentin et Schenk. (Plon, 1911, in-8° de 364 pp.)

— GASTOUÉ (A.). — *La musique d'Eglise.* (Lyon, Janin frères, 1911, in-12° de 284 pp. Fcs. 4.)

— ISNARDON (Jacques). — *Le chant théâtral.* (Paris, Vieux, in-8° de 172 pp. Fcs. 15.)

— BROSSET (J.). — *Jean Baptiste Quesnel (1755-1793).* (Blois, Migault et Cie, 1910, in-12° de 16 pp.)

— BIBLIOTHÈQUES, LIVRES ET LIBRAIRES. — *Conférences faites à l'Ecole des Hautes Études Sociales...* (Paris, M. Rivière et Cie, 1912, in-8° de 275 pp. Fcs. 5.)

— INDY (Vincent d'). — *Beethoven.* (Collection Laurens, in-12° de 150 pp.)

— BELLAIGUE (Camille). — *Verdi.* (Collection Laurens, in-12° de 126 pp.)

— SCHREYER (Johannes). — *Lehrbuch der Harmonie...* (Lpz., Carl Merseburger, 1911, in-8° de 238 pp. M. 5.)

— SERVIÈRES (G.). — *Emmanuel Chabrier*, 1 vol. in-16°, 2,50 Fcs. (Librairie Félix Alcan, 154 pp.)

— STANFORD (Ch. V.). — *Musical Composition.* (The Musician's library, in-16° de 193 pp.)

— ROUVEYRE (A.). — *Mort de l'amour.* (Mercure de France, 1911, in-4°.)

— GAUTHIER-VILLARS (H.). — *Bizet*. (Collection Laurens, in-12° de 150 pp.)

— JOLIZZA (W. et K. von). — *Das Lied und seine Geschichte*. (Wien, Hartleben, 1910, in-8° de 691 pp. K. 12.)

— PIGOT (Charles). — *G. Bizet et son œuvre*. (Delagrave, in-12° de 305 pp. Fcs. 3.50.)

— ROUJON (H.). — *Notice sur la vie et les travaux de M. E. Royer*. (Paris, Institut de France, 1911, in-4°.)

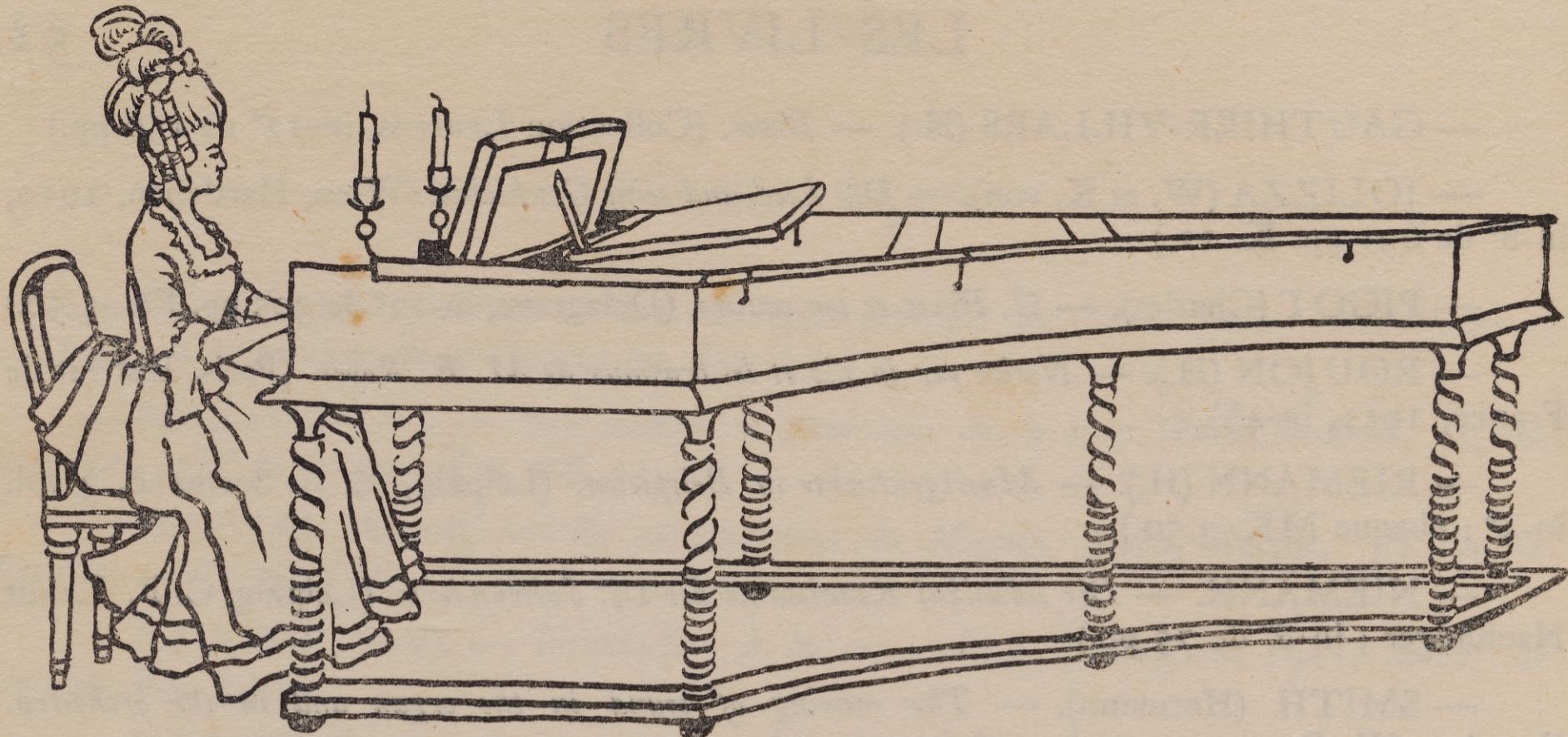
— RIEMANN (H.). — *Musikgeschichte in Beispielen*. (Leipzig, E. A. Seemann, 3 vol. in-4° ; chaque MK. 3.50.)

— NIEMANN. — *Die Musical Renaissance des 19. Jahrhunderts* (Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger ; in-8° de 75 pp.)

— SMITH (Hermann). — *The making of sound in the organ and in the orchestra*. (London, W. Reeves, 1911, in-12° de 372 pp.)

— EMMANUEL (Maurice). — *Histoire de la langue musicale*. (Paris, Laurens, 1911, 2 vol. in-4° de 674 pp. Fcs. 15.)





# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 21 DÉCEMBRE 1911

La Séance est ouverte Maison Gaveau, 45, rue La Boëtie, à 4 heures, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Etaient présents : MM. Mutin, L. de La Laurencie, Prod'Homme, A. de Bertha, Pasquier, Rikoff, Bouvet, Vinée, Bosc, Ruelle, Calvocoressi, Lyon, Cucuel, Machabey. M<sup>mes</sup> Sauvrezis, Wiener, Newton, Gallet, Daubresse, de Chabannes et Pereyra.

Le Secrétaire-Général donne lecture du procès-verbal de la dernière Séance, qui est adopté après une rectification présentée par M. Bouvet.

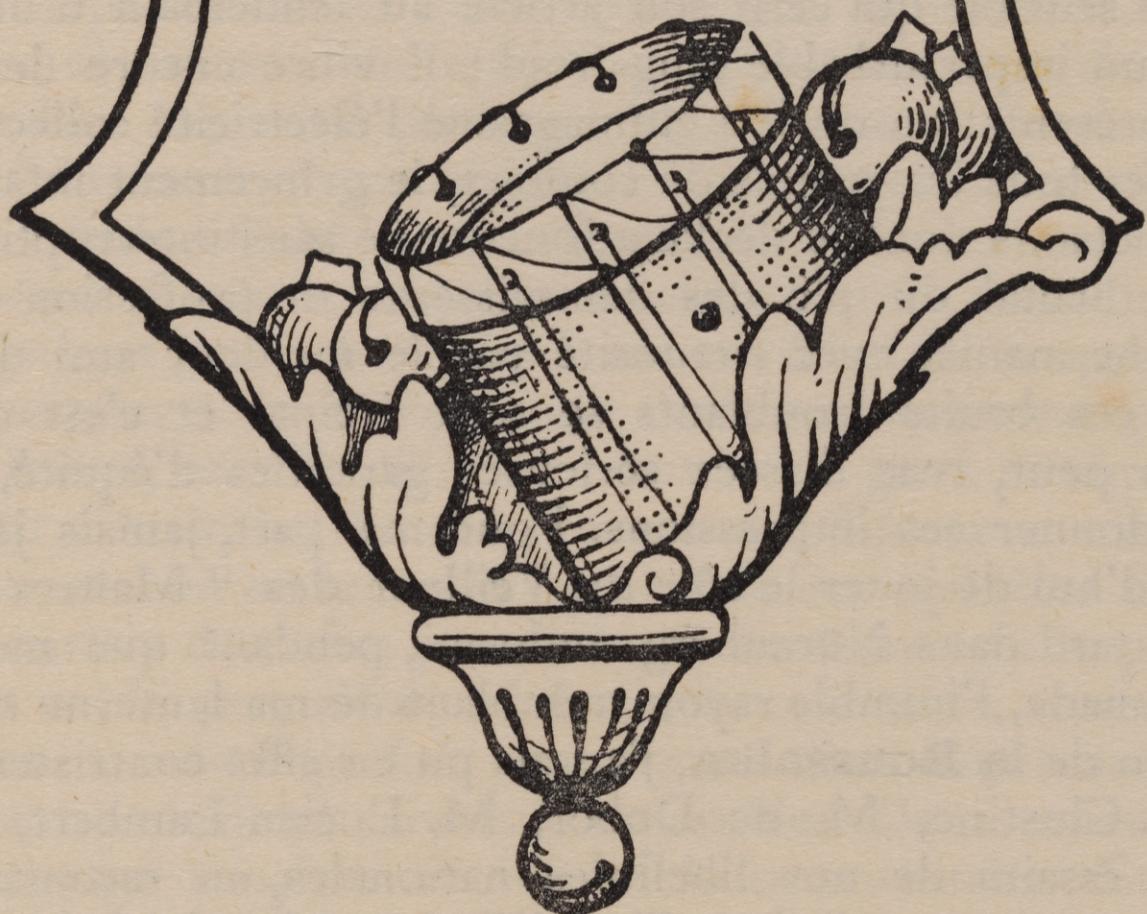
La candidature de M. Peyrot est présentée par MM. Ecorcheville et Pirro, elle est admise à l'unanimité.

Le Président donne la parole à M. Van Reyschoot, pour une communication sur : L'Analyse rythmique et métrique des Symphonies de Beethoven.

Une discussion s'engage à la suite de cette communication, sur l'utilité des méthodes d'analyses, tant pour l'auteur que pour l'artiste producteur. MM. Calvocoressi, Vinée, Delune, Lyon et Bouvet, prennent part à cette discussion. M. de Bertha émet le vœu, que les Symphonies classiques comme celle dont on vient d'entendre l'analyse, soient toujours exécutées avec leurs reprises. Le Président résume l'opinion de la Section, qui est entièrement favorable à ces études morphologiques ; il remercie au nom de tous, notre collègue de Gand, M. Van Reyschoot, d'avoir bien voulu nous apporter une contribution si intéressante à ces études délicates.

# Le Mois

LES THÉATRES  
REVUE DE LA PRESSE  
LES CONCERTS  
DOMINICAUX  
DEUX SYMPHONIES  
D'ORGANISTES  
CONCERTS DIVERS  
LA PROVINCE



## Les Théâtres

LA ROUSSALKA. — BÉRÉNICE.

La critique théâtrale dans une revue mensuelle est une fonction qui rappelle assez exactement celle des carabiniers d'Offenbach. Le jour même de la naissance d'une œuvre, les alguazils de la presse quotidienne exécutent de brillantes fantasias, chargent la foule, repoussent les assauts ou organisent le service d'ordre de l'opinion, protègent la fuite de l'auteur ou lui mettent la main au collet, et, depuis longtemps, la place est nette, les manifestants dispersés, le librettiste lynché,

le compositeur passé à tabac, la chanteuse au Dépôt et le ténor à Lariboisière lorsque la brigade centrale des gros périodiques fait son entrée. A ce moment toutes les injustices sont consommées. Les innocents ont eu le temps de succomber et la prescription couvre les méfaits des larrons. Et l'inutile patrouille traverse la scène avec majesté.

Cette fâcheuse disgrâce ne doit pas pourtant nous faire méconnaître les avantages de ces rondes de nuit, l'opportunité de ces arrière-gardes ; on sait que ces retardataires provoquèrent parfois la révision de certains procès trop hâtivement jugés, qu'ils recueillirent, soignèrent et guériront tels blessés laissés pour morts sur le pavé, démasquèrent un gredin triomphant ou obtinrent la grâce d'un condamné. Ces souvenirs glorieux suffiraient à justifier l'existence de cette corporation de "serenos".

Mais des motifs d'ordre psychologique doivent, en outre, nous rendre bienveillants à ces paisibles gardiens de la paix musicale habitués à voir les bagarres de loin. Le bénéfice moral de ce léger recul se solde en philosophie et en indulgence. Le critique sensible qui écrit son article au lendemain d'une première ne saurait conserver un imperturbable sang-froid ; il vibre encore de tous ses nerfs au sortir de la représentation où il a emmagasiné l'électricité collective de la foule, il a dans les oreilles tous les propos de couloirs, le grincement infatigable de tous les jugements tranchants dont le déclic a fonctionné sans interruption pendant les entr'actes, le choc brutal du pic des démolisseurs de profession et le crissement sournois de la bêche maniée avec virtuosité par le meilleur ami des auteurs. Un mois après, tous ces bruits troublants se sont éteints et c'est dans un silence rassurant que l'on peut, avec d'assez sérieuses garanties d'équité, rassembler ses souvenirs et coordonner ses impressions. Pour ma part, jamais je n'ai été plus satisfait qu'aujourd'hui de jouer le rôle du Veilleur des "Maîtres Chanteurs" et de promener trop tard dans Nürenberg endormi, pendant que meurt au loin le motif de la Bastonnade, l'humble rayon tremblant de ma lanterne clignotante.

Au lendemain de la **Roussalka**, j'aurais pu en effet contrister M. Messager, M. Broussan, M. Clustine, M. de Dubor, M. Lucien Lambert, M. Aveline et tout le charmant essaim de nos libellules nationales, en racontant ingénument "ce que mes yeux avaient vu" la veille à l'Opéra. Mais les jours et les semaines ont passé. L'indulgence qu'il convient d'avoir en 1912 pour les événements musicaux datant déjà de 1911 gouverne ma pensée et je suis bien résolu à ne dire à personne que ce divertissement chorégraphique m'a péniblement affecté, que le sujet, d'une banalité excessive, a été mis en musique avec une rare platitude et que, desservi sans doute par les circonstances, l'admirable Clustine n'a pas donné la mesure d'un talent qui n'est plus à démontrer. Je me plais au contraire à imaginer que, depuis le soir de la "générale" tout ce désordre s'est avantageusement tassé, les valses lentes ont appris quelque élégance, les accents rythmiques se sont désencanaillés, les danseuses ont fini par s'habituer à retrouver le temps fort et, renonçant à toute ingéniosité d'interprétation personnelle se sont gentiment concertées pour adopter une mesure-type, par exemple celle que M. Paul Vidal, à

quelques pas de là — curieuse coïncidence ! — est précisément en train de battre au peuple noir des instrumentistes. Ce n'était rien mais il fallait y songer et pour la réalisation de cette pensée charmante de déférence, de ce geste où s'affirme la touchante camaraderie qui régna toujours à l'Opéra, nous devions bien faire crédit de quelques représentations à ces turbulentes oiselles : accoutumées à entrecroiser capricieusement leurs vols fous et à battre tumultueusement de leurs ailes de mousseline blanche les barreaux de la volière officielle dans un joyeux tourbillon, elles ne pouvaient évidemment pas apprendre la discipline en quinze leçons. Soyons bons pour les petits oiseaux.

Quelle consolation également de pouvoir parler de **Bérénice** sans passion et d'oublier le morne après-midi de décembre où nous quittâmes l'Opéra-Comique, à la nuit close, silencieux et l'âme chavirée comme au sortir d'une cathédrale où se déroulèrent d'imposantes funérailles, les nerfs à vif et le tympan bourdonnant sous la vibration trop cruellement prolongée d'un orchestre ronflant avec la majestueuse gravité d'un orgue affligé, le cœur douloureusement serré par la sensation de l'irréparable et de l'éternelle vanité de l'effort ! Nous avons assisté aux grandioses obsèques d'un art et quelques semaines de recueillement sont toujours profitables à qui doit prononcer une oraison funèbre.

On a tout dit sur le "cas Magnard". L'isolement hautain d'un travailleur respecté, son mépris affiché des concessions et des conventions parisiennes, la dignité d'une carrière poursuivie dans le silence et le recueillement en marge de la société hurlante et gesticulante des arrivistes à qui Paris appartient, ont réussi à inspirer aux spectateurs de **Bérénice** une déférence assez exceptionnelle en pareil cas. De tout temps, en effet, il s'est trouvé des gens prompts à s'exaspérer de l'éclatante vertu d'Aristide ! Le compositeur de **Guercoeur** n'a pas soulevé cette instinctive rancune : on ne lui a pas marchandé les épithètes de choix, celles qui ne servent qu'une ou deux fois par siècle ; il demeure acquis, pour tout le monde, que son art est noble, pur, altier, loyal, vigoureux, sobre, saisissant, élevé, large et profond. On en a même profité pour écraser d'un mépris anticipé les inoffensifs passants que tant de majesté laisserait insensibles. On a repoussé d'avance toute objection, découragé l'analyse et anéanti le commentaire. Et c'est ainsi qu'un critique vénérable, dont le misonéisme devient d'année en année plus tenace, a balayé d'un geste tous ses contradicteurs éventuels en s'écriant, avec une hâte un peu maladroite : "Ce qu'en diront certaines gens importe peu."

Eh bien, je voudrais aujourd'hui me faire l'interprète de ces "certaines gens" vouées au mépris public. Certes, cela importe bien peu, en effet, aussi peu que les apothéoses préventives, mais comme je traduis, en la circonstance, l'opinion d'un certain nombre de musiciens de ma génération, il n'est pas absolument inutile de marquer le point.

Prononçons tout d'abord les mots irréparables : certaines gens ont trouvé **Bérénice** ennuyeuse. Elles ne nient pas la noblesse, la profondeur et la magnificence de cette partition : elles se sont noblement, profondément et magnifiquement ennuyées, voilà tout. Cet ennui ne fut pas la lassitude de l'ignorant qui se

noie à la dixième mesure d'un allegro de sonate, d'un andante de quatuor ou d'un finale de symphonie, la bouderie de l'auditeur poussif qui renonce à suivre dans sa course fantastique, la pensée d'un compositeur trop audacieux. La pensée d'Albéric Magnard est simple et son verbe est clair. Aucune obscurité d'expression ou d'intention, aucun dessous. Cet ennui procédait d'une autre cause. Il naquit de l'attristant spectacle d'une fausse conception lyrique, laborieusement soutenue, interminablement développée, avec des moyens d'action assez médiocres et un idéal, au fond, singulièrement indigent. L'auteur, dans un manifeste qui est devenu presque aussi célèbre que celui de Raoul Gunsbourg, a proclamé son intention d'adopter la formule wagnérienne, la seule qui, dans l'état actuel de la musique, lui parut digne de remplacer celle qu'il se déclarait incapable de créer. Pour avoir fait un tel choix il fut couronné par ses amis de fleurs nouées d'un ruban tricolore et l'on ne se lassa pas de découvrir "toutes nos belles vertus bien françaises" dans ce tranquille essai d'importation.

En vérité la plaisanterie est un peu forte. Albéric Magnard a toujours voulu ignorer l'histoire contemporaine. Le présent est devant ses yeux comme s'il n'existant pas. Ce singulier état d'âme explique évidemment bien des choses et pourrait lui assurer le bénéfice de circonstances atténuantes mais il justifie mal l'enthousiasme de ses admirateurs. Dédaigner à ce point les leçons de l'histoire et mépriser ainsi l'apport décisif de certains de nos génies créateurs devient presque de l'imper-  
tinence. Il est des ignorances coupables. Aller chercher à Bayreuth une formule actuelle de lyrisme alors qu'un Debussy, petit-fils de Rameau fait quotidiennement au public français un cours d'esthétique théâtrale extraordinairement brillant où il exalte les qualités de finesse, de mesure, de goût et de tact qui sont le plus clair de notre héritage national, c'est assurément abuser un peu de la patience de ses compatriotes. S'en tenir systématiquement à une conception notoirement périmée, nier l'évidence en présence des progrès accomplis, récrire — avec une autre musique — et recommencer trois fois le duo de Tristan, traiter l'orchestre contemporain — après Rimsky ! — comme un gigantesque harmonium, le condamner à une polyphonie pâteuse et à une pesante monotonie de timbres, méconnaître le génie de la langue française en la contraignant à une éloquence d'apparat qui n'est pas de chez nous, élargir jusqu'à le briser le rythme discret et subtil de nos mots, si récemment libérés d'une servitude séculaire, en les étirant sur le chevalet d'une prosodie impitoyable, traiter "par augmentation" la fine et confidentielle musique de nos inflexions, la dépouiller de ses délicates nervures et la remplacer par une massive mélodie que sa générosité n'empêche pas d'être cruelle à notre "doux parler" si précieusement nuancé, vouloir acclimater au théâtre un accent tonique d'importation, le marquer fortement à la façon des mètres de vers latins, et se flatter ingénument d'avoir fait acte de traditionnalisme et de classicisme, voilà des titres assez médiocres à notre reconnaissance.

Mais ce n'est pas tout : cette réalisation systématique n'est pas seulement importune par son dédain des vertus d'intelligence et de clairvoyance qui font la force élégante de l'art contemporain, elle est encore pour ce dernier un danger

imprévu. Bérénice, pour certains critiques, pour une grande partie du public et pour maint directeur de théâtre représente, au même titre que Pelléas, la musique moderne, la science, la dissonance, la complication et l'éénigme sonore qu'on se plait à fuir d'instinct. On va pouvoir accabler un art innocent sous le poids des défauts de cette lourde tragédie. Les profanes railleront les initiés : "Votre Magnard et votre Debussy" diront-ils avec amertume, réunissant dans la même réprobation deux noms qui leur sont également suspects pour des motifs bien différents. Ainsi une œuvre de réaction pourra compromettre aux yeux des ignorants l'éclosion si attendue d'un exquis renouveau. Il y a déjà trop d'honnêtes citoyens qui s'imaginent que le monde où l'on s'ennuie est celui des jeunes musiciens de France !

Il convient donc de séparer nettement la cause de l'art français de cet essai isolé, de cette tentative lyrique rétrospective qui ne se réclame officiellement que de traditions défuntes et d'une esthétique classée déjà depuis un quart de siècle parmi les curiosités de bibliothèques et de musées. Il est facile de remarquer d'ailleurs l'attitude significative des admirateurs de Bérénice : bien peu d'entre eux ont résisté au plaisir de décocher à ce qu'on est convenu d'appeler le modernisme, le coup de pied sournois qui soulage leur irritation et leur rancune de conservateurs impénitents. Remercions-les de leur franchise qui permet d'éviter tout malentendu. Il est aussi absurde de prétendre, comme on l'a fait, que l'on ne saurait se détourner de Magnard sans tomber dans les bras de Mascagni que de représenter, comme on va le faire, l'échec de "Bérénice" ruinant d'avance toutes les recherches musicales du théâtre lyrique de demain. Cette réserve faite, mon rôle d' "avocat du diable" est terminé et je n'ai plus qu'à saluer très profondément un artiste qui, par sa sincérité et sa loyauté évidentes, force l'estime et le respect de ses adversaires. Et je me hâte de céder la place aux plus illustres de mes confrères qui attendent, à la page suivante, l'encensoir en main, le moment d'entrer en scène. Et l'on m'aura vite pardonné mes propos amers en voyant s'élever aux pieds de la petite reine de Judée les colonnes de fumée aromatique aux nobles volutes et en écoutant le grésillement joyeux des grains de myrrhe ou d'encens jetés par poignées sur les braises incandescentes !...

EMILE VUILLERMOZ



# REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

## BÉRÉNICE

### LA LIBERTÉ

Notre époque n'aime que la violence, la névrose, ou la bassesse. Ce qui distingue cette musique entre toutes, ce qui marque son originalité extraordinaire — qu'on ne verra peut-être pas tout de suite, parce qu'elle est dans la pensée même, et non pas dans de petites curiosités d'harmonie ou d'instrumentation, — c'est la combinaison si sûre et si aisée d'une action et d'un dialogue exactement suivis avec les formes mêmes de la musique pure. Wagner faisait, disait-il, "couler dans le drame le torrent de la symphonie." Par sa nature toute intérieure, par le caractère expressif de l'harmonie et la polyphonie particulière de l'écriture, c'est plutôt du quatuor que procède la musique de *Bérénice*. Et les tons chauds et soutenus de l'orchestre, par leur unité même, font encore penser au quatuor. Jamais sensibilité ne s'est exprimée avec une éloquence plus directe; jamais "écriture" n'a produit une plus belle matière. Qu'une œuvre si générale, qui — dès sa monumentale ouverture — se rattache immédiatement à Beethoven et cependant est neuve en sa forme comme en son esprit, ait pu se produire dans notre milieu, si indépendante de sa mode et de son opinion, en vérité cela est un prodige.

GASTON CARRAUD.

### LE FIGARO

La musique se donne libre cours, cette musique noble et émouvante, née avec le poème et qui ne pouvait, par conséquent, le trahir. Conçue par un artiste qui peut s'enorgueillir de ses goûts tout classiques et de sa culture musicale toute traditionnelle, la partition de *Bérénice* présente des qualités d'imagination, une puissance émotive, une richesse de moyens techniques, une solidité et une dignité qui ne flétrissent en aucun moment. Peut-être par sa tenue même, peut-être en raison de l'immobilité relative de l'action, cette partition dégage-t-elle une impression non pas précisément de longueur, mais de lenteur, ce qui n'est pas tout à fait la même chose.

GABRIEL FAURÉ.

### JOURNAL DES DÉBATS POLITIQUES ET LITTÉRAIRES

Albéric Magnard s'est rapproché de Wagner, mais en passant par M. Vincent d'Indy, car il a reçu profondément l'empreinte de son maître, et cette préoccupation constante de la forme classique alliée à cette ampleur harmonique et sonore, cette agglomération très solidement effectuée de tous les éléments vocaux ou orchestraux, cette rectitude dans les principes et cette fermeté dans leur application sont absolument communes au maître et au disciple. Il règne donc tout le long de cette partition de *Bérénice* un souffle, émanant de l'auteur de *Tristan* ou de celui de *Fervaal*, qui n'entraîne jamais le compositeur à quelque imitation formelle et flagrante, mais qui le soutient durant trois grands actes, dont la contexture symphonique, très serrée, décèle un artiste formé par l'étude des grands maîtres classiques. Peut-être même cet édifice nous paraîtrait-il un peu trop massif, les voix ne jaillissant pas toujours très en dehors de la masse des instruments, s'il ne se trouvait là et là des points lumineux qui frappent l'oreille ou fixent les regards, comme on voudra dire, des auditeurs que l'auteur se soucie le moins de captiver.

ADOLphe JULLIEN.

### Le Matin

La partition n'emprunte rien au procédé de déclamation syllabique dont nous avons eu trop d'exemples depuis quelque temps et dont on commence à se lasser. Elle est franchement mélodique, dans le sens exact que Wagner attribuait à ce terme, et elle est aussi — conséquence obligée du style qu'elle emploie — nettement polyphonique : son orchestre et ses voix ne cessent de chanter. Mais elle n'a de Wagnérien que l'aspect, que la construction symphonique et thématique. Elle est infiniment plus sobre, plus rude, plus concentrée, plus compacte là et là, que celles de Wagner, et elle reste absolument libre de formes et d'idées. Elle unit la tradition classique à l'innovation moderne sans être jamais ni surannée, ni extravagante. La raison, la volonté la dominent et l'animent. Elle a une noblesse d'accent, une hauteur d'expression

une force pathétique, une éloquence musicale que ne peuvent nier même ceux qui, au premier contact, l'ont malaisément pénétrée, et qui, peu à peu, la comprendront mieux, en goûteront pleinement les exceptionnels mérites.

ALFRED BRUNEAU.

### L'Eclair

Ce qui caractérise la musique de M. Magnard, c'est la fière délicatesse de la sensibilité et pour ainsi parler la chasteté de l'expression. Un souci de réserve et de pudeur l'éloigne de toute emphase, de tout effet appuyé. On peut même croire, au premier abord, que cela est plus pensé que senti. Mais l'émotion en quelque sorte voilée n'en apparaît enfin que plus intense. L'intérêt dramatique et la qualité musicale grandissent d'acte en acte.

Dois-je louer encore la justesse et la vigueur de la déclamation, la finesse et la fermeté de l'orchestration, si savante et si discrète, dont la discréption même prête aux touches plus colorées tant de saveur et de force expressive ? On reprochera au bel et noble ouvrage de M. Magnard d'être un peu ardu : en musique, c'est un reproche inévitable au début pour tout ce qui sort de la banalité courante : mais si l'on veut bien consentir au petit effort d'attention nécessaire et notamment s'accorder une seconde audition, on n'aura pas à s'en repentir.

PAUL SOUDAY.

### L'ÉCHO DE PARIS

A M. Albéric Magnard remonta aux sources les plus pures de la musique. Trempé dans les eaux lustrales des derniers quatuors de Beethoven, il projeta de créer une nouvelle forme d'art : *il voulut unir notre tragédie classique, musique de chambre de la littérature, avec une musique qui serait une musique de chambre du drame lyrique moderne.*

Il n'y a qu'à tirer les conséquences contenues dans la formule que je viens de vous proposer.

Quel sera le style musical ? — Un style de musique de chambre ; donc il n'admettra que les idées mélodiques les plus belles et les plus hautainement expressives, et leur donnera, comme cortège

ou comme support, non pas un remplissage harmonique quelconque, mais bien l'accompagnement le plus mélodieux et le plus chantant de *voix réelles*.

Autre conséquence de notre formule : quel sera le chant confié aux acteurs ? Ce sera un dessin mélodique sans cesse commandé par les dessins de l'orchestre ou les commandant à son tour.

Autre conséquence : quel sera l'orchestre ? Un orchestre à base de quatuors. La variété, la vie, et même la couleur, seront donc obtenues surtout par l'*écriture* des cordes, plus encore que par l'emploi chatoyant des autres instruments. Et cela ne veut nullement dire que l'instrumentation ne soit moelleuse et chaude. Mais elle ne comporte aucune bariolage parasite.

ADOLPHE BOSCHOT.

## Le Temps

*Bérénice* n'est pas un œuvre ordinaire. Elle a pour premier trait d'être le drame musical le plus classique, par le sentiment et par le style, qui ait paru depuis Gluck. N'entendez pas par-là que *Bérénice* soit une œuvre sagement ou ingénieusement académique, qu'elle imite les procédés et reproduise les formules du classicisme. Tragédie en musique, elle n'a rien de commun avec les tragédies littéraires qui, durant tout le dix-huitième siècle et dans les premières années du

dix-neuvième, pensèrent être classiques parce qu'elles imitaient assidûment les procédés extérieurs de l'art racinien. *Bérénice* est en tout contraire à ces travaux superficiels, conventionnels et sans vie. Ce qu'elle a de classique, c'est son essence intime, et la pensée qui l'a concue. On voit ici un musicien, dont l'esprit comprend et possède fortement les principes d'ordre d'unité, de simplicité, de sobriété qui sont les principes même de l'art classique, entreprendre de produire une œuvre tout inspirée de ces principes, non pas en empruntant aux illustres modèles d'autrefois leurs formes et leurs formules, leur langage et leurs moyens d'expression, mais en créant, avec les moyens d'expression de son temps, une forme et un style qui aient les mêmes qualités de sobriété, d'ordre et d'unité, une forme et un style aussi classiques que furent ceux des maîtres. On le voit imposer à son sentiment et à son émotion la même loi d'harmonie, de noblesse, de réserve, de pureté, qu'observaient les écrivains et les artistes de la grande époque française. Ce n'est pas l'apparence et le vêtement classiques qu'il restitue, c'est l'âme qu'il ressuscite. Et bien loin que son art soit un art de réaction et d'imitation, il n'a guère été écrit de nos jours d'œuvre plus neuve et plus originale que *Bérénice*. C'est ce double caractère de nouveauté et de tradition, aussi vivement et fortement marquées l'une que l'autre qui rend *Bérénice* unique parmi les ouvra-

ges lyriques d'aujourd'hui, et qui fait sa valeur particulière.

PIERRE LALO.

## LE JOURNAL

La musique de M. Magnard est supérieurement écrite, mais ce n'est certainement pas de la musique poétique. Ce n'est pas seulement parce qu'elle manque de "rimes", c'est aussi parce qu'elle manque de poésie. Non, certes, de poésie intérieure — bien au contraire : elle porte, elle broie infatigablement dans ses remous serrés, incessants et innombrables une somme immense de sentiment, je devrais dire de *sentiments*, car elle les recèle tous, soit en germe, soit en état d'évolution, tantôt isolés, développés, exaspérés, tantôt unis les uns aux autres et de combinaisons à la fois logiques et passionnées, et cette sorte d'amalgame abstrait finit par exhale je ne sais quelle atmosphère psychologique, je ne sais quel intangible parfum intellectuel. Mais la poésie, la poésie telle qu'on l'entend couramment, cet élément d'émotion qui affecte l'âme par le moyen des sens et où le monde visible et palpable a une part, échos de la nature, reflets d'un ciel, influence d'un lieu, d'une heure, d'une ambiance environnante, cette poésie-là est absente de la musique de *Bérénice*.

REYNALDO HAHN.



## Les Concerts Dominicaux

Je suis fort embarrassé... Il faut que je parle du Concert Colonne et je ne trouve rien à dire. En effet, le programme se composait du morceau symphonique de *Rédemption* sur lequel tout a été dit, de la *symphonie en ré mineur* (du même auteur) sur laquelle tout a été dit, et de fragments de *Parsifal* sur lesquels tout a été dit et redit cent fois... Il faut pourtant que je trouve quelque chose ! — Eh bien, si je disais, par exemple, que le morceau symphonique de *Rédemption* est une de ces pages dont la beauté s'impose si fortement et si nettement à l'âme, que tout ce qu'on en a pu dire était superflu et que c'est une singulière manie que de vouloir expliquer longuement ce qui doit non se *comprendre* mais se *sentir* ? Ce ne serait peut-être pas un trop mauvais commencement et m'amènerait à ajouter que si jamais musicien se prêta peu à l'exégèse, c'est bien César Franck. Ses "intentions", dès qu'on veut les pénétrer, en suivre l'évolution et le développement, apparaissent assez puériles ; le plan, chez lui, est traditionnel et n'a rien qui déroute ; en dépit des commentateurs et de l'habileté qu'ont ces sortes de gens pour rendre obscur ce qui est clair, et ardu ce qui est aisé, je tiens Franck pour un génie impulsif — ou, si l'on préfère, inspiré, inconscient, pour un *Parsifal* de la musique. Je ne l'ai pas connu personnellement ou guère. Mais d'après ce que je tiens de plusieurs personnes qui l'ont beaucoup fréquenté, il aimait la musique ingénument, d'un cœur largement ouvert et sans préoccupations dogmatiques. Je ne m'explique pas que devant son œuvre, si candide, si directe et, par surcroît, si mélodique, tant d'incompréhension et d'animosité aient pu s'élever — que, par exemple, Gounod lui-même, si intelligent et toujours à l'affût de la Beauté ait formulé sur la *Symphonie* une appréciation violente et injuste. Mais je m'étonne encore davantage de ce qu'aujourd'hui toute une École ennemie de l'émotion, de la grâce, de la tendresse touchante, de l'abondance du cœur, de l'expansion spontanée, puisse se réclamer de César Franck, dont l'âme n'était que flamme et qu'amour, de Beato Angelico, de ce François d'Assise des sons !

Bientôt *Parsifal* tombera dans le "domaine public". C'est un malheur. Il aurait fallu que cette œuvre demeurât, jusqu'à un certain point, mystérieuse et lointaine. D'abord à cause de l'illusion qui s'attache aux choses plus ou moins inaccessibles et de la vague exaltation que cette illusion entretient dans l'âme. Et aussi parce que, malgré les nombreuses fautes de goût qui déparent à Bayreuth la mise en scène de *Parsifal* et les lacunes dont y souffre la difficile interprétation de cet ouvrage, à présent que les grands artistes de la première heure ne sont plus là, il ne sera pas possible d'obtenir, dans les théâtres ordinaires où règnent toujours l'agitation, la hâte et, quoiqu'on fasse, le désordre, cette cohésion, cette sérénité, cette ardeur extatique, cette abdication de tout orgueil et de tout souci vulgaire qui confèrent aux représentations de Bayreuth un prix inestimable et dont *Parsifal* ne saurait se passer. Toutes les entreprises internationales — et interlopes "auront leur petit *Parsifal*", et il suffira de très peu d'années pour que disparaissent entièrement les *traditions*, essentielles dans une œuvre comme celle-là, et jusqu'aux nuances élémentaires et indispensables. *Parsifal*, alors, fera partie du *répertoire*, sera joué dans ce mouvement moyen, uniforme, et dans ce style sans accent qui consacrent un jour ou l'autre — et à jamais — les opéras heureux ; qui servent à *Carmen*, à *Manon*, à *Faust*, à la *Vie de Bohême*, à bien d'autres encore et qui, lorsque M. Debussy sera membre de l'Institut, régiront également l'exécution de *Pelléas et Mélisande*. Il n'en est pas encore ainsi et quand on joue *Parsifal* au concert, on s'applique. On s'est donc appliqué l'autre Dimanche et l'audition m'a paru fort bonne. M<sup>me</sup> Litvinne déploie dans *Kundry* une puissance et un charme extraordinaires : M. Van Dyck possède le rôle du *chaste fou* jusqu'en ses

plus infimes parcelles. Un sextuor de voix charmantes où brillaient surtout celle de M<sup>me</sup> Vallin, limpide comme le diamant et celle de M<sup>me</sup> Doerken, chaude comme le rubis, chanta de façon délicieuse la scène immortelle des *Filles-Fleurs*. Je ne connais qu'une évocation florale comparable à celle-là : c'est un petit chœur de Brahms conçu en forme de chanson populaire *“Schön ist der Sommer”*. Walter Crane lui-même n'a jamais rien imaginé de plus juvénile et de plus ensoleillé.

REYNALDO HAHN.

\* \* \*

Un concours de circonstances assez curieux a fait apparaître presque en même temps sur l'affiche de nos deux sociétés de concerts deux symphonies signées Widor et Guilmant. Ce rapprochement inattendu de nos deux grands maîtres de l'orgue surpris dans leurs fonctions de compositeurs est éminemment instructif. C'est, une fois de plus, l'éternelle aventure d'Ingres en flagrant délit de mélomanie.

La nature a doué Ch. M. Widor de mains robustes et de pieds puissants et l'a prédestiné à la carrière de dompteur des claviers d'ivoire et de bois. De la pointe et du talon, il parcourt son pédalier avec une surprenante agilité et ses doigts savent bondir sur les escaliers mélodieux du "positif" du "grand orgue" ou du "récit" pour y dérouler, y attacher et y enchevêtrer les lignes capricieuses d'un classique contrepoint. Mais cette gloire n'a pas semblé suffisante au brillant organiste de St. Sulpice qui a voulu s'illustrer dans une branche de l'art pour laquelle la bienveillante nature ne semble pas l'avoir aussi libéralement comblé de dons précieux. Les œuvres de Ch. M. Widor semblent n'avoir pas d'autre raison d'être que de démontrer à l'univers qu'il n'est pas utile d'avoir une belle voix pour donner d'excellentes leçons de chant et qu'il n'est pas nécessaire d'écrire des chefs-d'œuvre pour bien enseigner la composition.

La *Symphonie Antique* que vient de nous révéler Pierné pourra servir d'illustration à cet axiome. Construite sur un thème qui a déjà joué dans l'histoire un rôle cyclique puisqu'il s'agit du chant de triomphe de Sophocle au soir de Salamine, devenu plus tard grâce aux librettistes Ambroise et Augustin le "Te Deum" des jubilations chrétiennes, cette œuvre présente une architecture compliquée. Elle a une infrastructure littéraire assez développée ; elle prétend "faire revivre à la fois dans leurs images musicales, unies ensemble par la continuité de leur enchaînement historique, la Grèce païenne des temps classiques et la Rome chrétienne des premiers siècles". Mais, chemin faisant, elle aborde d'autres sujets : certains de ses thèmes sont "lapidaires", d'autres "expressifs et humains" ; tantôt nous assistons au "triomphe de la passion", tantôt à un retour vers l'austérité ; voici une procession qui se met en marche sur les conseils de la clarinette et du hautbois qui chantent alternativement les versets du "Lauda Sion" : les vierges gravissent lentement la colline où s'élève en pleine lumière le temple ; le peuple se précipite joyeusement au Colisée... etc.

Le travail musical n'est pas moins minutieux. Les thèmes qui portent toutes les lettres de l'alphabet, se fragmentent, se démontent, s'emboîtent, se superposent et se renversent. Tout cela grouille comme un nid de vipères et dès que l'auteur sectionne un de ses dangereux motifs on en voit immédiatement les tronçons s'agiter frénétiquement et s'empresser à la besogne comme les débris du balai magique après le coup de hache de l'apprenti-sorcier.

Tout cela se présente assez pauvrement éclairé par une instrumentation sans saveur, hachée de batterie intempestive, trouée de glockenspiel, de triangle et de tambour basque absolument

injustifiés ; c'est, dans un fracas d'usine en pleine action, une vision d'atelier d'ajustage, de fonderie et de laminage, où la matière musicale est travaillée de mille manières, découpée par des machines-outils et débitée industriellement ; besogne de contremaître sans enthousiasme et sans beauté. Un seul instant de vénusté : un emprunt textuel au "Requiem" de Fauré qui ravit et surprend comme une fleur oubliée entre les pavés de cette manufacture. Cette citation du "Libera" et cette évocation inattendue du directeur du Conservatoire en pleine symphonie de Widor ! Quelle singulière allusion ! Quel vœu ou quelle menace ?...

Rien de semblable dans l'honnête travail du doux patriarche de Meudon. La *Symphonie* de Guilmant est toute douceur, toute bonhomie et toute simplicité. Des dessins mélodiques d'une candeur attendrissante, des cadences prévues, une éloquence facile, un style de bonne compagnie font de cet ouvrage, d'ailleurs assez court, un aimable intermède. Aucune prétention littéraire ou extra-musicale, ni vierges ni lévites, ni Colisée ni problèmes philosophiques : un calme devoir d'harmonie terminé par une double fugue assez laborieusement conduite et c'est assez pour satisfaire ceux que ne passionnent pas les divertissements intellectuels des mandarins de la composition. D'ailleurs Guilmant a eu le mérite de rechercher les rapports heureux qu'un organiste pourrait faire naître entre son instrument et l'orchestre. Il en a laissé d'agréables exemples : tel passage où les cordes graves préparent l'entrée insensible des violes de gambe, tel autre où le timbre velouté d'un cor-solo se noie dans le halo scintillant des voix célestes qui font vibrer l'air sur la tête des spectateurs comme au-dessus d'un brasero, sont d'intéressantes notations instrumentales qu'il faudra retenir. Et la débordante bonté qui se révèle dans cette œuvre sans prétention est une qualité si rare et si précieuse qu'il faut tout pardonner à un auteur qui en emporta le secret dans la tombe et oublia d'en léguer la moindre parcelle à ses confrères.

INTERIM.

## Concerts divers

Le public deviendrait-il sensible aux évocations de l'art ancien et se laisserait-il émouvoir par le charme prenant de la Chanson du XVI<sup>me</sup> siècle ? Le succès prodigieux du dernier concert des **Chanteurs de la Renaissance** tendrait à le démontrer. Des acclamations enthousiastes et des bis sont venus récompenser Henry Expert de son zèle et de son prosélytisme infatigables. Costeley, Nicolas Martin, du Caurroy, Lassus, Purcell, Rameau, M. Dolmetsch, son clavecin et son clavicorde furent réunis dans la même ferveur admirative.

Une vive curiosité et une indiscutable sympathie accueillirent la première manifestation, très moderne au contraire, des suffragettes de l'**U. F. P. C.** Le concert d'orchestre qu'elles donnèrent sous la direction infaillible de Rhené Bâton fut extrêmement brillant. Peut-être ce geste démonstratif eut-il pu être plus décisif si l'orchestre et le programme avaient été mieux composés et si les audacieuses amazones avaient choisi un idéal plus haut que celui qui soutient l'inspiration de M. de Saint-Quentin, mais il faut encourager cette nouvelle forme du féminisme sans aucune restriction.

Le Magnificat de Bach et le Judas Machabée de Hændel formaient le fond du premier concert mensuel de la **Schola**. Si l'oratorio de Hændel manqua un peu de cette force frénétique, de cette fougue guerrière et sauvage qui doivent animer ces scènes bibliques, le Magnificat, par contre, bénéficia d'une interprétation de premier ordre. L'orchestre, sous la direction attentive de Vincent d'Indy, se montra excellent mais les chœurs firent preuve d'une indécision coupable.

Le 22 décembre la *Schola* rendait également à Philippe-Emmanuel Bach, un hommage mérité. C'est chose bien rare chez nous qu'un festival en l'honneur de Bach fils. On a tort de considérer cet intelligent novateur comme un ancêtre inutile, comme un simple point de départ. Son oratorio des "Israélites", conduit avec goût par Marcel Labey, sa *Toccata* brillamment jouée par Vierne, son concerto de violoncelle dévolu à l'autorité de M. Pitsch, enfin et surtout sa *symphonie en ré*, nous le montrent sous l'aspect d'un moderniste convaincu, et que ses contemporains ont pu féliciter "d'avoir daigné offrir aux pauvres mortels une mélodie qui leur fut accessible". L'estampe ci-contre qui est du XVIII<sup>e</sup> siècle, nous révèle la physionomie de ces fameux "Concerts privés" organisés par Philippe-Emmanuel, où le roi flûtiste, Frédéric le Grand, après avoir mis la main à quelque *Règlement sur l'exercice et la formation de l'infanterie*", se plaisait à l'un des 299 concertos composés à son intention.

A la **Société Bach**, M. Gustave Bret a formé un chœur excellent et un bon orchestre. On chante clairement, et on joue avec précision, sous sa direction. Ces qualités sont vraiment les premières, quand il s'agit de faire entendre cette musique aux lignes entrecroisées. En outre, les plans sont parfaitement distincts ; dans l'air avec les hautbois (17<sup>e</sup> dimanche après la Trinité, B. G. 148) et dans la berceuse de Noël, le chant a toujours commandé, et les instruments n'ont répété les pures vocalises, ou les appels émouvants de l'alto, qu'avec la discréption la plus respectueuse. Enfin, l'accompagnement de l'orgue était confié à M. Albert Schweitzer, dont les beaux travaux nous ont montré quelle connaissance et quel amour il avait de Bach. L'exécution fut, musicalement, irréprochable. Elle l'aurait été, de toute manière, si les musiciens de notre temps consentaient, plus volontiers, à suivre la discipline de l'art ancien. Elle est un peu austère, et n'admet point notre richesse. S'il est très agréable d'entendre les hautbois dans un motet écrit pour les voix et la basse continue, il est encore plus agréable d'entendre l'œuvre telle que Bach l'a composée (*Jesu, meine Freude*) ; et, s'il est très ingénieux de prendre, dans plusieurs cantates, les éléments d'une "Cantate de l'Avent", il est encore plus sage de donner, tout simplement, l'une de celles que Bach a préparées, à sa guise.

Nous n'étonnerons personne en affirmant que l'art chrétien est bien pauvre aujourd'hui dans nos églises ; il est même trop souvent de mauvais goût. Aussi est-ce une très belle tâche que celle que la **Société St. Jean**, dont M. Henry Cochin est le président, a entreprise en organisant dernièrement au pavillon de Marsan, une exposition où se trouvait réuni "tout ce qui appartient à l'Eglise, tout ce qui peut figurer dans l'Eglise". A côté de l'art décoratif chrétien, une autre chose aussi est à améliorer à l'Eglise : c'est la musique ; on ne saurait trop le dire, car tout le monde n'en est pas encore convaincu ! Et cependant la vraie musique religieuse est là qui attend pour remplacer la fausse. C'est ce qu'a démontré victorieusement M. Vincent d'Indy. Et dans la salle même où étaient exposées les œuvres décoratives, salle qui se prêtait à merveille à une telle musique, il dirigea des chants grégoriens et des œuvres pieuses et graves de C. Franck, Paul Jumel, l'abbé Boyer, F. de la Tombelle, A. Gastoué, Vincent d'Indy, Louis de Serres, Chausson, Guy-Ropartz, Saint-Requier, l'abbé Perruchot, Dom Joseph Pothier, Ch. Bordes. On écouta respectueusement et aucun applaudissement ne vint troubler cette heure de recueillement. Pour un moment le pavillon de Marsan devint un lieu saint et c'est la musique qui avait accompli ce miracle...

Il convient toutefois de remarquer, que toute la musique exécutée dans ces Séances, n'atteignait pas d'idéal religieux qu'on peut et qu'on doit se proposer à l'Eglise. Le Père Lambillotte n'est pas encore absolument banni de nos cantilènes sacrées, et la banalité sévit encore heureusement ici plus qu'on ne le voudrait. Enfin, on ne peut encore critiquer certaines pratiques, par exemple, celle qui consiste à chanter des alleluia "en répons" et à fabriquer du chant Grégorien moderne.

La Société Hændel continue la série de ses courageuses révélations. La première séance de cette saison fut entièrement consacrée à la musique de chambre du XVIII<sup>me</sup> siècle. L'événement sensationnel fut l'exécution par un double trio à cordes d'une *sonata a tre* (1742) de G. Sammartini — dont l'*Andantino* annonce les symphonies Elyséennes de Gluck — et d'un trio de Johann Stamitz, d'une fougue puissante, d'une verve intarissable, d'une richesse mélodique et harmonique qui révèlent le musicien de génie. Ces deux œuvres d'un intérêt capital furent conduites avec cette véhémence, ce sentiment, cette précision rythmique qui sont les qualités maîtresses de Raugel et fait de lui un des premiers chefs d'orchestre d'aujourd'hui et le digne élève de Weingartner. Nous entendîmes aussi Madame Jane Arger chanter de délicieuses cantates de Morin, Clérambault, Gervais, Rameau et M. de Bruyn jouer avec une étonnante virtuosité une suite pour la viole de gambe de Marin Marais. Enfin Mademoiselle Delcourt remporta un vif succès en exécutant en perfection de délicates et poétiques pièces de clavecin de Couperin et de Rameau. Ce fut vraiment une exquise soirée...

Le splendide trio Cortot-Thibaud-Casals émerveille une fois de plus les abonnés de la **Philharmonique** par sa parfaite interprétation de Schubert, Mozart et Beethoven, tandis que le duo Enesco-Risler transporte d'extase les habitués des **Soirées d'Art** par de magistrales traductions de Mozart, Grieg, Franck et Saint-Saëns.

Sous la direction d'Alfred Casella, les concerts **Hasselmanns** ont repris contact avec le public. Ils ont remis en lumière la tumultueuse symphonie en mi bémol d'Enesco, composition passionnée, expressive et profonde qui mélange tous les styles existants et roule dans ses flots déchaînés tous les éléments d'un chef-d'œuvre, la Pavane de Ravel, nostalgique et aristocratique et l'étincelante Italia de Casella, merveilleuse rhapsodie populaire où s'exprime toute l'âme frénétique de Naples et toute l'âpre mélancolie de la Sicile dans un feu d'artifice instrumental allumé par le plus adroit et le plus ingénieux des Ruggieri de la jeune école.

Toujours habiles à composer des programmes de premier ordre, **Engel et Bathori** attirent à l'Athénée St-Germain tous les musiciens avides de s'instruire ; les quatuors **Parent, Sangra, Lefeuve et Godebski** se font une courtoise concurrence en se disputant la faveur du public méditatif ; le trio **Bailet** donne d'intéressantes promesses et M<sup>me</sup> **Feutray** fait applaudir une belle voix étendue et bien timbrée. Sans redouter les protestations inévitables des empêcheurs d'arranger en rond, M<sup>me</sup> **Renée Lenars** et M. **Joseph Bizet** ont eu l'audace de transcrire pour harpe chromatique et harmonium les pages les plus inattendues : Beethoven, Weber, Berlioz et Debussy ont eu la surprise de se voir ainsi accommodés pour la plus grande édification de l'auditoire.

D'autres et d'autres encore dépensent dans tous les quartiers de Paris un talent incontestable et une louable énergie avec des fortunes diverses. Mais ils sont trop. Que l'abnégation de l'anonymat ne leur paraisse pas trop amère : dans le chœur mystérieux de ses prêtres inconnus la musique reconnaîtra toujours les siens.

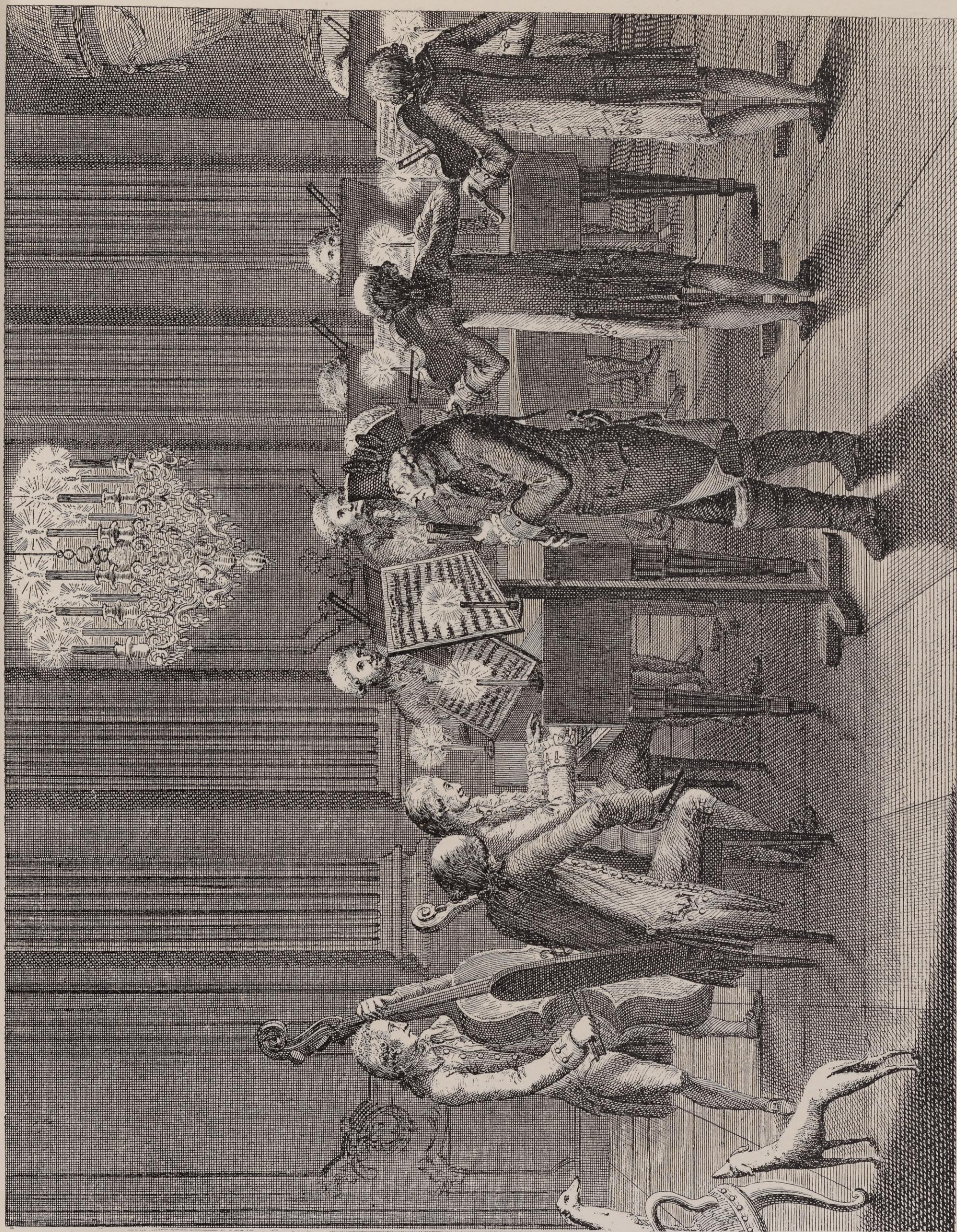
G. K.

## La Province

Concert d'orchestre, concert de quatuor, concert de musique de chambre pour instruments à vent, l'archet de M. Lederer, la belle voix de Jane Hatto, les œuvres de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn et d'Indy, voilà ce que trouve le voyageur charmé que le hasard conduit à **Belfort**. Et s'il pousse jusqu'à **Vesoul** il sera récompensé de cet effort par une conférence de M. Riotor sur l'Art à l'Ecole illustrée par l'orchestre de M. Lanzoni.

PHILIPPE-EMMANUEL BACH ACCOMPAGNANT AU CLAVECIN FRÉDERIC LE GRAND

*P. Haas del. et Scupsit Berolini*



Qui se douterait que **Gray** plus favorisé que Paris, possède une société Philharmonique riche d'un orchestre bien dirigé par M. Thevenin et de chœurs mixtes disciplinés et que **Douai** s'enorgueillit d'une Salle Gothique que Louis Duttenhofer et Charlotte Moreau peuplent de souvenirs heureux ?

Risler traversa **Roanne** et y fit applaudir Liszt, Saint-Saëns et Chabrier. Liszt d'ailleurs fait recette un peu partout à cause de la déférence que lui vaut la commémoration de son centenaire. Nous apercevons la soutane du génial abbé à **Angers** où Rhené-Bâton toujours triomphant, donne une splendide exécution de la légende de Sainte Elisabeth avec le concours de M<sup>me</sup> Melno-Bâton, de M<sup>me</sup> Auguez de Montalant et de Jan Reder, à **Nancy** où Guy Ropartz exécute intégralement le Faust et le Psaume XIII, à **Nantes** où l'Association des Grands Concerts joue ses Préludes et à **Troyes** où ses Bruits de Fête sont au répertoire de l'Association du double quintette, société florissante fondée par Wurmser et qui a pris modestement comme interprète Felia Litvinne, à **Dijon** grâce au merveilleux pianiste André Chevillion qui vient d'étonner **Chalon**, d'éblouir **Beaune**, de stupéfier **Dôle**, d'émerveiller **Lons-le-Saunier** et d'enthousiasmer **Lyon** par une série de concerts où il triompha partout avec éclat. Lyon, d'ailleurs, a repris goût à la vie musicale. Witkowski révèle à ses compatriotes Samazeuilh et Borodine ; Risler, Pollain et M<sup>le</sup> Luquiens l'aident à conquérir son public méfiant ; Joseph Bonnet et Speranza Calo obtiennent un vif succès dans un récital intelligemment composé ; Ysaye et Pugno, Yvette Guilbert et Blanche Selva se disputent la faveur des amateurs lyonnais mais n'éclipsent pas les artistes locaux, Gillardini, Reuchsel et Péronnet qui restent malgré tout prophètes dans leur pays. Et une grande allégresse règne place Bellecour, depuis que la nomination de l'excellent baryton Gaston Beyle à la direction du Grand-Théâtre est officielle.

A **Arras** les Orphéonistes et les Rosati rivalisent d'attractions. La Philharmonique remporte un grand succès avec la deuxième Symphonie de Beethoven et l'Ouverture des Francs-Juges. M<sup>le</sup> Jeanne Loth se fait acclamer dans Iphigénie et le Quatuor Arrageois fait les délices d'un public de choix avec des œuvres de Bach, Schumann, Lekeu et Borodine. **Limoges** assiste aux débuts heureux d'une société de musique de chambre et **Bourges** s'inquiète du silence persistant de sa Société Philharmonique et ne se console qu'en écoutant M<sup>le</sup> Marié de l'Isle.

M. Paul Landormy, M<sup>le</sup> Blanche Selva et M<sup>me</sup> le Goff ont successivement requis l'attention des habitants de **Poitiers** : le premier dit la bonne parole, la seconde la joua et la troisième la chanta, mais tous trois furent également persuasifs. **Armentières** acclame le nouveau chef de sa Société symphonique, M. Verbreghe, qui conduit en perfection du Saint-Saëns, du Reyer et du Lalo et une Marche de fête de sa composition. Grieg et Schubert enchantent **Château-Gontier** qui s'offre le luxe assez spécial d'exécuter une œuvre troublante de Théodore Dubois intitulée " Histoire bizarre ". Château-Gontier ne se refuse rien.

Grâce à M. Henri Lammers **Clermont-Ferrand** possèdera désormais une société de musique de chambre dont les débuts furent brillants. L'exécution de la Sonate de Franck et du quatrième quatuor de Beethoven permet de fonder sur ce nouveau groupement les plus sérieux espoirs. Nous apprenons en même temps que le Conservatoire municipal, créé il y a deux ans, vient d'être promu à la dignité de Conservatoire national ; la direction en reste confiée à M. Claussmann.

L'étonnant guitariste Llobet vient de conquérir **Cherbourg**. La société des matinées musicales de **La Roche sur Yon** fait applaudir le Manfred de Schumann et d'importants fragments symphoniques des Maîtres chanteurs. Mais **Nantes** s'impose à l'attention publique par l'intérêt très sérieux qui s'attache aux belles exécutions de son Association symphonique

Le théâtre de la Renaissance est trop petit pour contenir les fervents amateurs de musique, heureux d'applaudir au bel effort d'art du chef d'orchestre Henri Morin et des brillants solistes qui se nomment Litvinne, Ysaye, ou Van Dyck.

Armand Ferté poursuit à **Grenoble** ses belles campagnes artistiques sans s'inquiéter des rivalités locales et des concurrences qu'on lui suscite. M<sup>me</sup> Fournier de Nocé vient plaider chaleureusement auprès des Grenoblois la cause du lied moderne et un professeur de la ville, M. Martin Chazareu se consacre à l'éducation de ses concitoyens en les favorisant d'instructives auditions-conférences.

Cependant la délicieuse ville de **Pau** se complaît à une belle saison d'opéra et apprécie le talent de M<sup>me</sup> Marshal, de MM. Saldou et Artus. Mais elle se promet le piquant régal d'applaudir bientôt les dernières créations musicales de Mévisto aîné, de Fragerolles et de Fursy ! Il faut bien décentraliser !

SWIFT.

## Etranger

LE CHANT DE LA TERRE A MUNICH. — C'est l'œuvre posthume de Gustave Mahler, qui, jusqu'à la veille de sa mort, passait pour sa *Neuvième Symphonie* ; qui l'est en réalité ; mais qui n'en portera pas le numéro. C'est à la *Dixième* entièrement pour orchestre qu'échoira cet honneur. Il s'agit ici d'une symphonie où presque continuellement une voix, de ténor dans trois morceaux, d'alto ou de bariton dans les trois autres, s'adjoint comme un instrument de plus à l'orchestre. Pas question de *lieder* comme on l'a improprement affirmé, mais bien d'une voix de plus que prend l'orchestre et qui se trouve humaine. Les six morceaux articulent intelligiblement leur sens, au lieu de simplement le suggérer par l'émotion. Ou simplement ils *précisent* cette émotion. On discute et on discutera encore à perte de vue, comme à propos de la *VIII<sup>e</sup> symphonie*. La différence est qu'au lieu d'une grande symphonie chorale, nous avons une symphonie où deux chanteurs se faufilent dans l'instrumentation, tel un cordonnet d'or ou d'argent à travers une broderie. Les adversaires de Mahler crient à tue tête que ce n'en est pas une, mais une suite. Les conciliants proposent de parler d'une forme nouvelle et veulent mettre en circulation le mot *Symphonie-lied*. *Or il n'y a pas de forme nouvelle*. Une suite de morceaux que régit une pensée aussi une, qu'assortissent des rapports aussi sensibles, qu'englobe une telle homogénéité orchestrale, et dont le premier est solidement construit en forme sonate, le dernier en forme rondo, avec à peine ici et là quelques légères libertés dramatiques prises eu égard au texte inspirateur dont il s'agissait de respecter l'expression verbale, *cela n'a jamais été*, ne sera jamais une suite. Que lisons-nous de la main de Mahler à la première page du manuscrit — je l'ai eu entre les mains —, de la main de Mahler encore à la première page de la copie d'après laquelle Bruno Walter dirigeait ; que lisons-nous au frontispice de l'arrangement piano et chant, seul encore paru à l'*Edition Universelle* : *Das lied von der Erde, eine symphonie für eine Ténor-und eine Alt-oder Bariton-Stimme und Orchester*. Je crois me souvenir que Mahler a toujours su ce qu'il voulait, faisait et disait et le bruit court qu'il savait faire une symphonie !

\* \* \*

Nous entrons tout de go dans celle-ci avec l'ordinaire brusquerie mahlierienne et le hurle-

ment d'ivrogne du premier thème. Vous avez bien lu : d'ivrogne. Le premier morceau s'appelle le *Chant d'ébriété de la Détresse humaine*. Il va s'agir comme dans les autres symphonies d'un tableau médité de la vie humaine, mais ici davantage en raccourci, et discrètement déguisé à l'Extrême Orientale. Nous avons affaire non plus à Mahler architecte d'une immense cathédrale de la Douleur et de la Joie confondues, mais à Mahler s'accordant la fantaisie d'une de ces *Pagodenburg* telle qu'on en trouve dans certains parcs d'Allemagne. C'est Mahler plus que jamais, seulement quintessencé et se permettant pour une fois la fantaisie de quelque Trianon chinois. Aucune velléité de faire de la musique chinoise. Dieu merci, encore moins du dix-huitième siècle chinois. Mais une façon de lâcher bride à sa fantaisie qui s'autorise pour cela de la Chine et de l'ivresse et, le moment venu, n'en sait être que mieux poignante. A proprement parler cette réunion de six petites merveilles n'en constitue pas moins une monumentale fantaisie, la plus énorme après tout que se soit permise Mahler... Les autres, c'avait été, ici ou là, un *scherzo* avec *trio* à la vieille mode (VI), trois musiques nocturnes douloureuses, grotesques et folles (VII), l'étonnant *scherzo* façon Prater de la *Cinquième Symphonie*, le premier morceau et la finale de le *Quatrième*. Mais ici c'est une symphonie toute entière et plus longue que la *Quatrième*, celle du reste de la moindre durée comme l'on sait ! Mais dame ! cela compte tout de même.

Le *Chant d'ivresse de la Détresse humaine* est de Li-Tai-Po, poète chinois qui vécut de 702 à 763. Mahler s'était enthousiasmé de ce volume de traductions chinoises données en 1907 par M. Hans Bethge, *im Inselverlag*, à Leipzig. Il en a tiré, sans s'occuper de l'inutile unité d'auteurs, tous les textes nécessaires à sa symphonie et pour *mieux rédiger sa propre pensée*, par le moyen de ces textes, les modifiant là où bon lui semblait, il les a fait partir de la mort et par des biais sûrs ménageant la perspective de ravissants contrastes, les a acheminés sans hésiter de nouveau vers la mort. Le tout a formé total l'unique *Lied* que nous puissions chanter ici bas ! Nous mourrons. Donc nous occuper d'abord de vivre ! Et le moment venu de s'en aller, partir noblement et bellement, laissant la terre éternellement fleurir derrière nous. C'est d'un stoïcisme héroïque et charmant et c'est d'une indicible mélancolie... Tout scintille, rit et folâtre à travers un voile de tristesse. C'est tantôt du courage gambadé, tantôt la plus lente, la plus décente démarche de l'éternel adieu... Oh ! je sais parfaitement que vos mandarins de la génération au pouvoir ne goûteront guère cet enchainement de la douleur qui eut ravi Verlaine... Pas plus que les grands pontifes de la solennité allemande ! C'est encore trop passionné, trop pantelant de vie brûlante, trop déchirant pour vous ; c'est trop fin, trop exquis pour eux. Et pour vous comme pour eux, trop naturel, trop spontané... Moi je vous apporte avec mon sentiment, le cri d'amour pour le maître de mon cœur. Moquez-vous en et passez outre, je sais qui le recueillera.

Mahler, de ces six textes, a donc fait un tout bien à lui même littérairement, à plus forte raison l'unité musicale les ayant englobés. Partout où il a laissé sa trace dans les paroles, il leur a donné quelque chose de plus humain, de plus vaste. S'il a "sinisé", légèrement la musique, il a "occidentalisé" le texte sans scrupules et l'une et l'autre opération, dans la mesure où il le fallait pour que ce fut avant tout du Mahler. J'ai analysé ces modifications du texte ailleurs; je ne m'y attarde pas ici.

Etrange *Trinklied*, n'est-ce pas, que celui-ci qui débute ainsi.

"Dans la coupe d'or déjà le vin nous tente... Ne buvez pas cependant de vers que je ne vous aie chanté un *lied*. Le chant de la misère doit faire explosion de rire dans votre âme !... Lorsque la détresse approche, aussitôt meurt la joie, expire le chant; les jardins de l'âme se changent en désert. Sombre est la vie, sombre est la mort".

Ce dernier vers est le refrain de chaque strophe. Ceux qui connaissent l'habituel élan rythmique des premiers morceaux de symphonie de Mahler (surtout II, VI, VII, VIII) peu-

vent s'imaginer l'âcre et sifflante fureur orchestrale de celui-ci sous ce texte qu'il faut, passez moi le mot, imposer *à pleine gueule* dans la fureur glapissante des bois et de la batterie, plus dévergondés que jamais. (Adjonction bien entendu des tam-tams, du verrillon, de tous instruments aigus et perforants).

La troisième strophe nous est apportée à la fin du développement avec ceci, dont la pensée engendrera l'extrême fin verbale de l'œuvre, mêlée à une musique toute autre:

“ Le firmament bleuit éternellement... Longtemps la terre va durer et refleurir au printemps. Mais toi homme, combien de temps vis-tu, toi ? Pas même cent ans tu ne peux jouir des bagatelles putréfiables de la terre...”

Ici rentrée furieuse de premier thème...

“ Voyez là-bas... Sur les tombes, au clair de lune, cette figure qui grimace accroupie... C'est un singe... Entendez passer son hurlement à travers tous les souffles balsamiques de la vie !... Maintenant buvez ! C'est le moment, compagnons ! Videz jusqu'au fond vos coupes d'or... Sombre est la vie, sombre est la mort !”

Ou je m'abuse étrangement, ou à travers cette frénétique horreur macabre je sens passer quelque chose de bien plus proche de Shakespeare et de Bossuet que de la Chine surannée et vénérable.

Ce qu'il y a de certain c'est que sur le dernier féroce accord, ce fut dans cette salle, où une foule était engouffrée, un silence où tous les visages apparurent terreux et livides.

\* \* \*

Après la coupe de bile mousseuse, le vide, le morne abandon d'un *andante* comme stérile: *le solitaire en automne* (Tschang-Tsi, VII<sup>me</sup> siècle). Remarquons en passant que les voix dans l'œuvre n'ont aucun sexe : ceci est de sentiment viril. Une femme le chante aussi bien qu'un bariton. — Tout traîne aride et sec en un petit bruit *flûté* (premiers violons en sourdine *una corda*) de bise qui roule des feuilles sèches. “ Le vent incline tout bas les tiges. Un artiste a passé semant la poudre de jade. Bientôt flétries, les feuilles d'or des lotus vont glisser au fil de l'eau.” Long paysage. (On chantera tout à l'heure : “ L'automne dure trop longtemps dans mon cœur”. Rupture subite à la Mahler : “ Mon cœur n'en peut plus. Ma petite lampe. (Oh ! la petite lumière de l'*Urlicht* jadis ! Lors de la jeunesse du maître qui n'est plus, pleurant le premier grand deuil qui le faisait homme !) Ma petite lampe s'éteint charbonneuse. Je viens à toi, lieu du repos.” Et tout ce qui suit en un grand cri nostalgique jusqu'à “ Soleil de l'amour ne veux-tu donc plus luire pour moi et tendrement sécher mes larmes amères.” Pour toute réponse nous restons en suspens sur le paysage vide au petit vent triste.

C'est un possible *andante*. Indication de tempo : “ *Un peu traînant, Fatigué.*”

\* \* \*

Suivent trois bijoux lumineux, trois piècettes d'après Li-Tai-Po encore : *scherzino*, *scherzo*, *intermezzo*, qu'on les appelle comme on voudra. Mais la pensée est ceci. Toujours parler de mort ? Mais il y a donc la jeunesse, la beauté et l'amour, l'enivrement printanier ?

III *De la jeunesse*. Je crois que même la musique française moderne n'a rien à opposer de plus frêle, de plus délicat, de plus alerte, de plus discret et menu. C'est une gageure, pourrait-on croire, si l'on ne savait que, pour Mahler, il n'existe d'émulation qu'avec lui-même et que rien, rien au monde de ce qui se passait chez le voisin ne pouvait le distraire de son démon

intérieur. Le démon intérieur lui à dicté ceci, car citer le texte c'est citer la seule, l'absolue musique adéquate.

“ Au milieu du petit étang — il y a un pavillon de porcelaine — verte et blanche.

“ Comme le dos d'un tigre — s'arque un pont de jade — vers le Pavillon.

“ A l'intérieur sont des amis — joliment vêtus, buvant, buvardant — quelques-uns écrivant des vers.

“ Leurs marches de soie pendent — en arrière ; leurs bonnets de soie — ils le portent impertinent sur la nuque.”

Tout sautille, scintille. Tout à coup sinueux, glauques, effacés, les tons glissant de l'un en l'autre à la manière des reflets :

“ A la surface calme de petit lac — tout se mire étrangement.

“ Tout se passe debout sur la tête. — dans le pavillon de porcelaine — verte et blanche.

“ L'Arc retourné du ponchet est comme — une demi-lune. Les amis — joliment vêtus ainsi (tête en bas) boivent et bavardent.”

\* \* \*

IV. *De la beauté.* Vraiment sous prétexte de Chine, jamais cela ne fut plus Mahler ! En miniature le scherzo charmeur, tout épingle du rire frais de ses trilles, parle de jeunes filles qui cueillent des fleurs et “ s'envoient leur raillerie de l'une à l'autre, du soleil tissé autour de leurs tailles, reflétées dans la netteté de l'eau.” Et tout soudain, piaffant et s'ébrouant, en miniature, le trio caracoleur où apparaît la cavalcade des adolescents. En miniature et en explosion de superbe et de cranerie. Un beau samouraï harnaché de pied en cape par un José Maria de Heredia musical, qui ne cherche pas, n'a jamais à chercher. Le temps d'échanger un regard. Le *scherzino* des jeunes filles se remettant à cueillir les fleurettes, celles que les chevaux steppant n'ont pas trop piétinées...

Or l'homme qui se joue à ces choses menues et délicates, qui laissent de la poudre d'or et des parfums aux doigts, a construit les symphonies de deux heures de durée III, VIII qui seront, qui sont déjà les grandes assises décoratives de la musique vivante ; c'est l'organisateur des grands spectacles métaphysiques qui révèlent aux foules, dégoûtées des autres cultes, les mêmes éternelles vérités *quand même*.

\* \* \*

V. L'apparition tumultueuse de la cavalcade a été le centre lumineux de l'œuvre, le clou d'or auquel elle demeure accrochée. Lentement, graduellement, il faut nous retourner vers la mort comme graduellement, lentement, nous nous en sommes détournés pour voir passer la vie ! Je dessinerais et teinterais un schéma de cette œuvre qui est comme la traversée d'une rosace bariolée violemment, à centre joyeux et à circonférence de désolation et de navrement. Le plan saute aux yeux, et encore plus aux oreilles. Tous les très-hauts et très-savants critiques munichois ont parlé de décousu, de défaut d'unité, d'un choix de texte infâme, d'inexplicable juxtaposition de choses disparatées. Tout cela écrit noir sur blanc. Je l'ai... et le garde.

Donc l'*Enviré au printemps*... Nous rentrons dans l'ombre et par l'ivresse gaie, en contraste avec l'ivresse rageuse et macabre du début. “ Puisque la vie n'est qu'un rêve — à quoi bon peine et tourment — buvons à n'en plus pouvoir.” Il est question de la nuit qui s'épassit, du firmament de tout à l'heure — oh ! ces symétries de mots qui s'entre évoquent — et d'un oiseau qui rit et s'endort, son dernier appel filtré à travers un cerveau d'ivrogne. Et maintenant la mort est là... de nouveau.

\* \* \*

Non plus défiée, insulteuse et insultée, dévergondée et rageuse. Mais noble et douce. La Mort ? Elle n'est cruelle que par la séparation, par l'adieu. Et c'est *Abschied* que s'appellera ce *finale* de douleur. (textes de Mong Kao Jen et Wang Wei, VIII<sup>e</sup> siècle.) Simple, ému et émotionnant jusqu'à moelles, mourant dans l'infini et le bleu lointain sur des paroles ajoutées à l'original par Mahler. Un *rondo* ai-je dit. Un *rondo* altéré — et encore pas même — par deux velléités de récitatif atone, préparatoire les deux fois à des cris de passion chaste et contenue qui sont d'un accent à part et tel que je ne saurais me hasarder à les comparer à rien. Il y a des élans, des jets mélodiques dont l'un de cent vingt mesures ininterrompues. Le celesta y joue un rôle qui comptera dans ses annales au moins autant que par les prodigieuses suggestions d'idées d'argent, de blancheur et de virginité du *Cavalier à la Rose*. Les mando-lines "à peine perceptibles" y distillent leur froid aiguail autrement, mais aussi délicatement que dans la fameuse scène nocturne au jet d'eau de la VII<sup>e</sup> symphonie. Et je m'interdis ici, puisque nous sommes à Paris, d'évoquer comme je l'ai fait ailleurs cet adieu du Maître, du Maître bien aimé que je crois discerner dans ce finale de détresse d'abord, puis de résignation et d'adieu. Il y a là un paysage alpestre qui ne le cède en rien au mystère des précédents. Le "breuvage de l'adieu est bu," la dernière coupe de cet étonnant poème-symphonie où, à trois reprises, il s'en boit de mieux mortelles. (Pas d'unité !). Nous ne sommes déjà plus de la terre.

"Où je vais ? Je vais égaré dans la montagne. Je cherche le repos, le repos pour mon cœur solitaire. — J'aspire à ma patrie, à ma demeure. Plus jamais je ne chercherai aventure au loin — Mon cœur en silence attend son heure !

"La chère terre, elle — partout fleurit au printemps — et reverdit au renouveau ! Partout éternellement — bleuissent au loin les horizons lumineux — éternellement. *ewig... ewig... ewig...*

\* \* \*

Et quand ce fut fini après un long silence, ce fut une exaltation et une rumeur incroyables. Et je vis des gens blêmes qui frémissaient ; j'en vis d'autres qui pleuraient ; j'en vis d'autres qui fièreusement se montraient des fautes et encore des fautes sur leur partition. Mais le visage de ceux-là était tout jaune. Et chacun le remarquait.

Tandis que, son visage décomposé répercutant presque celui du maître absent, Bruno Walter revenait saluer, saluer encore, revenait, revenait comme revenant de l'Autre...

WILLIAM RITTER.



## Cours et Conférences

NOVEMBRE ET DÉCEMBRE. — LE D<sup>r</sup> MARAGE. — LA PHYSIOLOGIE DE LA VOIX. — Ces cours dont le premier a eu lieu au début de Novembre sont des plus intéressants, même pour les personnes d'une mince culture scientifique. J'ai été heureux par moi-même de le constater. Le docteur Marage a le grand mérite de savoir tenir son auditoire en haleine. Il parle avec une grande clarté et ne dédaigne pas, — avec raison d'ailleurs —, le langage familier. Il a commencé par étudier la respiration chez l'homme, les obstacles qu'elle présente et les remèdes qui peuvent la faciliter. La gymnastique respiratoire est un de ces remèdes. Le D<sup>r</sup> M. a démontré comment, au moyen de certains exercices on peut augmenter la capacité vitale d'une personne. Ces exercices basés sur l'étude du squelette et des muscles sont très simples, il ne s'agit pas d'une gymnastique acrobatique —, on doit seulement les faire régulièrement.

L'étude des muscles du larynx a suivi. Le D<sup>r</sup> M. a analysé leur rôle, puis celui des cordes vocales. Il nous a montré des graphiques très curieux déterminant leur contraction. Il fut question ensuite de la façon dont on examine les cordes vocales avec le laryngoscope et des maladies, lésions et nodules, qui affectent ces organes précieux. L'importance du pharynx et de l'appareil nasal fut également prouvée.

29 NOVEMBRE. — M. EXPERT. — LES BIBLIOTHÈQUES MUSICALES. — Pour nous prouver la richesse de nos bibliothèques au point de vue musical, M. E. choisit deux exemples aux extrémités de la France : Bordeaux et Cambrai. Ces deux établissements contiennent tous les deux de véritables trésors comme livres et comme partitions. A Paris, le Mazarine possède des merveilles. Sainte Geneviève est au premier rang des bibliothèques d'Europe, notamment pour tout ce qui concerne le XVI<sup>e</sup> siècle. A l'Arsenal, à la bibliothèque Nationale, il y a des œuvres rarissimes. Mais rien n'égale l'importance de la bibliothèque du Conservatoire dont M. Expert a parlé avec une tendresse éloquente.

14 et 28 DÉCEMBRE. — M<sup>me</sup> CAPOY. — BOURGAULT-DUCOUDRAY ET SON ŒUVRE. — Dans le salon de M<sup>me</sup> Emile Herman plein du souvenir de Bourgault-Ducoudray, M<sup>me</sup> Capoy a évoqué avec émotion ce musicien qui fut à la fois un artiste et un érudit. M<sup>me</sup> Capoy chanta et M<sup>me</sup> Herman joua diverses œuvres. Elles furent toutes deux grandement appréciées, ainsi d'ailleurs que M. Kochinski un jeune artiste du Conservatoire qui prêtait son concours le 28, le conférencien nous entraîna vers *Molière et Lully* avec charme et autorité. M<sup>les</sup> Davids et de Gerlor s'associèrent à cette séance de parfaite propagande musicologique.

A LA SORBONNE. — C'est M. Pirro qui supplée cette année M. Romain Rolland à l'amphithéâtre Descartes. Il traitera de J.-S. Bach qui fut déjà l'objet de sa remarquable thèse. Les premières conférences sont consacrées à la position du sujet et à l'importance des précurseurs Fœrster, Schütz. De l'influence italienne en Allemagne, de la vie musicale en Allemagne au XVII<sup>e</sup> siècle, des prédecesseurs de Bach à Eisenach. La famille de Bach.

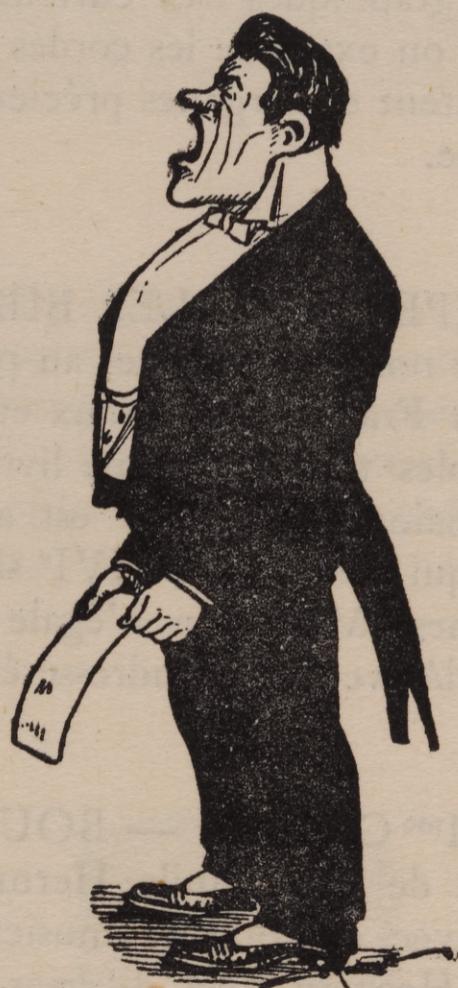


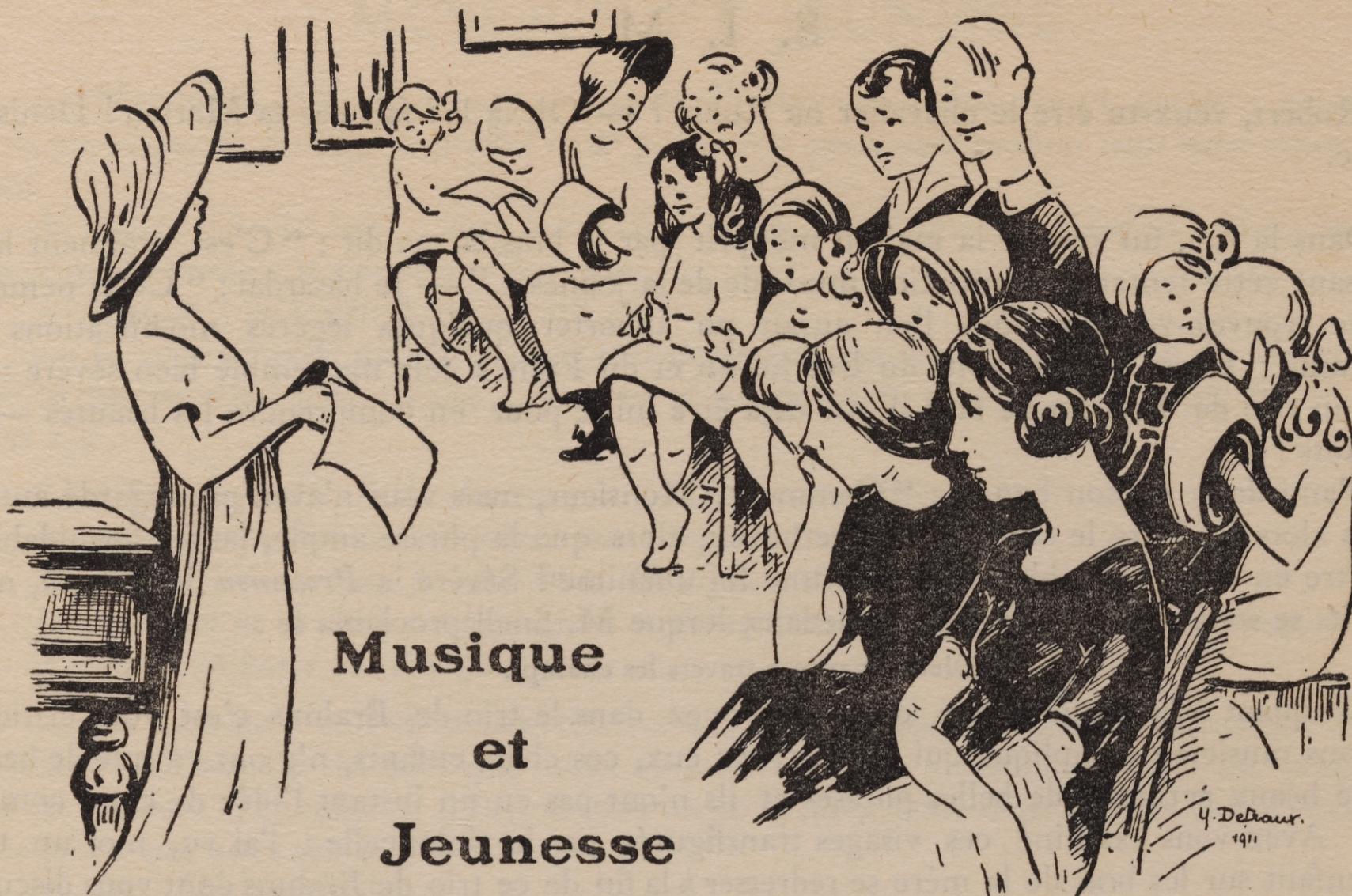
ressent fortement de son habitude de l'orgue.

Conférences très documentées, s'adressant beaucoup plus aux musicographes qu'au public habituel des cours de Sorbonne. "On trouve dans un livre très rare" ou "dans un livre de la bibliothèque d'Upsal, sous la cote..." reviennent avec une insistance un peu fatigante.

Public nombreux et qu'intéressent vivement les citations musicales données au piano. Inutile de faire ici l'éloge du jeu ; M. Pirro se

G. ROUCHÈS.





**Musique  
et  
Jeunesse**

Je suis allé à Passy au cours Sauvrezis qui est un excellent cours d'enseignement à l'usage des deux sexes : j'y suis allé un dimanche à 5 heures (heure militaire comme le portait mon invitation) pour entendre un concert organisé par M<sup>me</sup> Sauvrezis dans le but de développer le sens musical de ses jeunes élèves.

Je me suis glissé timidement dans un grand atelier blanc au milieu d'une nuée de garçonnets en mollets nus et de fillettes en jupe courte de 10 à 16 ans : je me suis assis avec émotion entre une adorable gosse blonde dont les yeux bleus regardaient avec assurance l'estrade où le violoncelle bedonnait et une adorable gosse brune dont les boucles courtes sentaient l'œillet.

Le trio Chaigneau joua et fort bien ma foi, l'*allégro d'un trio* de Brahms : je l'écoutai et quand il fut terminé au milieu des applaudissements je me tournai vers ma blonde et émis à mi-voix une opinion admirative : elle me regarda avec étonnement, arracha des mains de sa voisine le programme : "Ce qu'on a joué ; qu'est-ce que c'est déjà ? ah ! oui, le trio de Brahms : — oh ! c'est très chic !" Je fermai les yeux pour savourer la profondeur de ce jugement musical.

C'est alors que M. Snell se mit à chanter un *Cantique* de Beethoven et la *Procession* de Franck : je me penchai vers ma brune et lui murmurai, la bouche heureuse : "est-ce beau ce Franck." — Sans se retourner elle détacha, avec une voix lointaine et déjà travaillée : "Est-ce que ça existe à côté de Pelléas !" Je refermai les yeux pour savourer — jusqu'à l'exquisité — cet aphorisme dépourvu de préparations.

Enfin fut donné le *jeu de Robin et de Marion* d'Adam de la Halle : M<sup>me</sup> Sauvrezis après un exposé préparatoire — ad usum Delphini — de ce premier de nos opéras-comiques, en psalmodia le texte ; Madame Hardy-Vervreuil, et M. Snell en dirent les chansons de façon parfaite et avec un complet succès.

Je sortis dans le brouhaha d'une envolée de "gobettes :" des formes minces se glissèrent contre moi pour arriver plus vite à la sortie ; j'entendis des fragments d'appréciations : "Dis

donc, Robert, veux-tu être le chevalier ou Robin ? — Oh la la ? fais pas ta Marion ! Denise.” etc., etc.

Dans la rue, un ami de la maison me prit par le bras et me dit : “ C'est vraiment bien intéressant cette tentative d'initiation musicale de la jeunesse.” — Je hasardai : “ Certainement, mais ne trouvez-vous pas que l'on aurait pu apporter quelques légères modifications au programme : servir à des enfants du Beethoven et du Franck cela me semble bien sévère : et quant au trio de Brahms ne faut-il pas déjà être initié pour en comprendre les beautés — et les défauts ? ”

L'ami de la maison bondit : “ Comment, Monsieur, mais vous n'avez pas regardé autour de vous alors ? Sévère le *cantique* de Beethoven, alors que la phrase ample, large, formidable a fait naître en cette assemblée enfantine une foi unanime ! Sévère la *Procession* de Franck, mais ces petits se sont tous agenouillés, en dedans, lorsque M. Snell proclama le :

Dieu s'avance à travers les champs.

Et quant à la complication que vous voyez dans le trio de Brahms c'est vous critique, c'est vous musicien compliqué qui l'y mettez : eux, ces chers enfants, n'y ont vu que de beaux sons, de beaux rythmes, de belles phrases et ils n'ont pas eu un instant l'idée de cette complication. Avez-vous examiné ces visages transfigurés par le violoncelle : j'ai vu, moi un tout jeune enfant sur les bras de la mère se redresser à la fin de ce trio de Brahms dont vous discutez l'à-propos, et lever ses petits bras au ciel en s'écriant “ Maman, Maman ” ce qui est évidemment un cri d'admiration enfantine. J'ai vu deux petites filles se serrer la main et se regarder avec une tendresse heureuse, signe d'une félicité partagée, alors que le violon distillait ses notes les plus aigües : j'ai vu.....

Je partis en courant et me précipitai au domicile particulier de M<sup>me</sup> Sauvrezis

Mademoiselle Sauvrezis habite dans la rue de la Sorbonne, montante et sombre, en plein quartier latin : elle me reçut d'une façon exquise : je lui exposai mes doutes et mes observations ; de suite elle me retourna : “ Je comprends vos objections, Monsieur ; d'autres me les ont déjà faites : le trio de Brahms a surtout soulevé des récriminations : pauvre trio ! malheureux Brahms !... il faut avant tout considérer mon point de départ.

Ces concerts n'ont nullement pour but l'enseignement pédagogique de la musique, mais simplement le développement du sens esthétique par le contact avec le beau musical : c'est, si vous le voulez, l'équivalent d'une promenade dans un musée ; quand je conduis mes enfants au Louvre, je les mène directement devant la *Vénus de Milo*, les “ Esclaves ” de Michel-Ange, le “ Saint Jean-Baptiste ” du Léonard ; ils en comprennent d'emblée sinon toute la profondeur et la superessence, tout au moins l'harmonie, l'équilibre, les proportions architecturales ; ainsi, à l'audition que vous avez entendue ; mais il est bien entendu que mon enseignement pédagogique musical est fait tout autrement et en voici les preuves : ” —

Mademoiselle Sauvrezis inonde alors la table autour de laquelle nous causons, de programmes, de plans d'études dont j'admire l'économie et la savante graduation, des primitifs allemands, italiens et français à nos nationaux Debussy et Ravel.

“ Cependant je crois que vous vous trompez en supposant que mes élèves n'ont pu comprendre le trio de Brahms : tenez, je leur ai demandé du moins à plusieurs de me noter leur impression immédiate ; en voici quelques exemples : de Denise A... âgée de 7 ans :

J'aime le premier morceau de Brahms parce qu'il a de très jolies phases de chant et que l'ensemble des instruments forme de belles sonorités.

de Marthe C. (12 ans) : *dans le trio de Brahms qui se divise en 3 parties : partie forte, partie piano, partie forte, j'ai préféré la 2<sup>e</sup> partie très douce avec quelques jolies notes aiguës dans le violon.*

de Robert D. (12 ans) : *dans le trio de Brahms, c'est le cheval effréné du rythme bondissant dans la steppe immense et variée de l'harmonie.*

— Oh, oh ! m'écriai-je, ceci, c'est grave !

— Je vous accorde qu'il n'y a pas mal de verbalisme dans l'impression de Robert, mais je veux que vous écoutiez encore ces notes, plus générales, d'un de mes petits élèves âgé de 9 ans 1/2 :

*Saint-Saëns : ça c'est de la musique pour des belles dames décolletées.*

*Samazeuilh : ça c'est de la musique pour pleurer.*

*Les voix d'hommes dans la bataille de Marignan, c'est beau.*

*La sonate en ut de Mozart pour piano et violon c'est triste et toujours la même chose.*

*J'aime Bach parce que c'est plus gai.*

Voyez comme l'enfant va aux œuvres qui nous paraissent les plus compliquées à nous musiciens : en somme Mozart que nous aurions tendance à conseiller dans un programme pour la jeunesse l'ennuie : il trouve fastidieux ce rythme dont nous aimons la fraîcheur et la grâce parce que nous sommes vieux...

— Oh ! Mademoiselle.

— Vieux en musique si vous voulez. — Mais il aime les impressions fortes et nobles et brutales même peut-être et par conséquent je ne crois pas m'être trompée en mettant une œuvre de Brahms dans un concert ayant pour but de faire aimer la musique à mes élèves..... ”

Ma conviction est faite, devant la conviction de Mademoiselle Sauvrezis : elle est bretonne, je suis breton : comment ne pas nous entendre : nous parlons du pays pour oublier la musique en général, le trio de Brahms en particulier, les petites filles blondes et les petits garçons qui se promènent *dans la steppe immense et variée de l'harmonie.*

Je retournerai le dimanche 28 janvier au concert pour les enfants du cours Sauvrezis.

J. L.



## Çà et Là

A LA MAISON DE BERLIOZ. — Le 10 décembre dernier a eu lieu le quatrième pèlerinage annuel organisé par la fondation Berlioz pour célébrer la mémoire et l'œuvre de l'illustre auteur de la *Damnation de Faust* et des *Troyens*.

Après une visite au tombeau, Cimetière du Nord, les "pèlerins" se rendirent à la maison de la Butte Montmartre, 22, Rue du Mont Cenis, sur laquelle la Fondation fit, en 1908, apposer un marbre commémoratif.

Le marbre rappelle que Berlioz habita cette maison, de 1834 à 1837 et qu'il y composa la symphonie "Harold en Italie" et l'Opéra "Benvenuto Cellini". M. Albert Carré vient d'ailleurs d'inscrire "Benvenuto Cellini" et "les Troyens" au programme de sa saison sur les instantes requêtes de la Fondation.

\* \* \*

Nous apprenons que M. et M<sup>me</sup> Landormy font en Janvier, sous le patronage de l'*Alliance française*, une tournée de Conférences-Concerts en Hollande. Ils sont attendus le 9 à Haarlem, le 10 à Amsterdam, le 12 à Utrecht, le 13 à Almelo, le 15 à Deventer, le 16 à Groningen, le 17 à Assen, le 18 à Rotterdam, le 19 à Dordrecht. M. Landormy fera dans toutes ces villes une conférence sur *le présent et l'avenir de la musique française*. Il chantera lui-même et M<sup>me</sup> Landormy jouera au piano des œuvres de *César Franck*, *Vincent d'Indy*, *Henri Duparc*, *Gabriel Fauré*, *Chalier*, *Claude Debussy*, *Paul Dupin*, etc.

\* \* \*

M. Joseph Debroux annonce trois Concerts du musique Ancienne et Moderne. Le programme de ces séances est très intéressant tout particulièrement la partie de musique Ancienne à laquelle M. Debroux consacre, et depuis longtemps déjà, tous ses efforts.

\* \* \*

Le quatuor Parent donnera à la *Schola Cantorum*, l'audition intégrale des 17 quatuors de Beethoven aux dates suivantes : Mardis 16, 23 et 30 janvier, 6, 13 en 20 février. Ajoutons que l'abonnement pour ces six séances n'est que de 10 et 15 francs.

\* \* \*

A la *Schola* également M<sup>elle</sup> Marthe Dron a commencé le 13 Janvier l'audition intégrale des 32 Sonates pour piano de Beethoven ; elle continuera ces intéressantes Séances les Samedis 20 et 27 Janvier, 3, 10, 17 et 24 Février à 9 heures du soir.

\* \* \*

En mai prochain, au cours de la "Saison de Paris" on donnera à l'opéra deux représentations de *Tristan et Isolde*, avec M. Franz dans Tristan, sous la direction de M. Nikisch ; deux représentations des *Maîtres chanteurs*, dirigées par M. Hans Richter ; un cycle de la *Tétralogie*, dirigé par M. F. Weingartner. D'autre part, M. Caruso viendra chanter plusieurs ouvrages, et M. Chaliapine paraîtra dans la *Mefistofele* de Boïto.

\* \* \*

La Société G. F. Haendel, donnera le 28 Février, salle Gaveau à 8 heures et demie, son deuxième concert. Audition intégrale du *Messie* de G.F. Haendel, sous la direction de M. Félix Raugel — à l'orgue M. Joseph Bonnet. —

\* \* \*

Un Congrès national des professeurs de musique, organisé par les soins de l'A. P. M. (association musicale des professeurs chargés de l'enseignement de la musique dans les établissements d'instruction publique), aura lieu à Paris les lundi, mardi et mercredi 15, 16 et 17 avril 1912.

Le Congrès sera divisé en deux sections :

- 1<sup>o</sup> Section de pédagogie ;
- 2<sup>o</sup> Section des intérêts corporatifs.

Dans la section de pédagogie, les questions discutées se répartiront sous quatre chefs principaux :

- 1<sup>o</sup> Des méthodes ;
- 2<sup>o</sup> Des programmes ;
- 3<sup>o</sup> De l'application des programmes ;
- 4<sup>o</sup> De l'inspection de l'enseignement de la musique.

Dans la section des intérêts corporatifs, les questions mises à l'étude seront :

- 1<sup>o</sup> La nomination et le classement des professeurs de musique :

  - a) Dans les Conservatoires et les Ecoles nationales ;
  - b) Dans les lycées de garçons ;
  - c) Dans les lycées de jeunes filles ;
  - d) Dans les écoles normales et dans les écoles primaires supérieures ;

- 2<sup>o</sup> L'amélioration du traitement de certaines catégories de professeurs ;
- 3<sup>o</sup> Les droits et les avantages conférés par le certificat d'aptitude à l'enseignement du chant ;

4<sup>o</sup> La difficulté qu'ont certains professeurs à obtenir le nombre d'heures de service exigées pour la titularisation, même dans les établissements où la stricte application des programmes leur assurerait ce nombre d'heures de service.

Dès à présent les personnes qui s'intéressent à l'enseignement de la musique sont invitées à adresser à M. Landormy, 189, rue de Vaugirard, toutes les communications et tous les rapports relatifs à ces questions, qui pourront servir de base aux travaux du Congrès.

\* \* \*

Les Conférences qui ont lieu au Cours Sauvrezis et que nous avons mentionnées dans

notre numéro de Décembre sont faites, non pas par M. Landormy, comme nous l'avons écrit, mais par M. Henry Expert.

\* \* \*

Il nous a été impossible de faire part dans notre dernier numéro de la mort de M. A. Diot, survenue le 28 Novembre 1911. On sait que c'est lui qui fonda le *Courrier Musical* et qu'il le dirigea jusqu'à ce que la maladie l'obligeât à quitter Paris. C'était un musicien très averti et un homme de cœur que regretteront tous ceux qui l'ont connu. Nous adressons à toute sa famille l'expression de nos bien sincères condoléances.

La Bibliothèque de l'opéra, où la mort de notre regretté président avait créé un si grand vide, vient d'être réorganisée par le Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux Arts. M. Banès est nommé *administrateur*, nos collègues Ténéo et M. Quittard respectivement *bibliothécaire* et *archiviste*. Nous félicitons très vivement nos confrères, dont la présence à la bibliothèque de l'opéra nous garantit la continuation des traditions de bienveillance, auxquelles Charles Malherbe nous avait accoutumés.

\* \* \*

M<sup>me</sup> de Lestang va établir dans quelques jours à Paris un extraordinaire record musical dont les journaux ont publié la nouvelle. L'excellente artiste lyonnaise, qui a révélé depuis six ans tant d'œuvres inédites, donnera en effet à Paris, dans la salle Pleyel, du 29 janvier au 19 février, quatre récitals de musique française contemporaine. Au cours de ces quatre séances, elle ne chantera pas moins de soixante-dix mélodies de vingt compositeurs différents.



Tous droits réservés pour tous pays y compris la Scandinavie et l'Extrême Orient.

Le Gérant: MARCEL FREDET.

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

# S. I. M.

MERCURE MUSICAL ET REVUE MUSICALE

Revue fondée par la

## Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

Honorée d'une souscription du Ministère de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts

### DANS CE NUMÉRO :

L. de la Laurencie . . . . .	<i>La musique et le chant des oiseaux.</i> . . . . .	1
A. Sizes. . . . .	<i>Les étapes d'une découverte acoustique.</i> . . . . .	21
J. Laporte. . . . .	<i>L'opium source d'inspiration musicale.</i> . . . . .	40
	(Opinions de MM. Mariotte et A. Roussel).	
	<i>Les Livres (Illustration de Vincent d'Indy)</i> . . . . .	47

### LE MOIS

E. Vuillermoz . . . . .	<i>Théâtres</i> . . . . .	53
	<i>Revue de la presse quotidienne</i> . . . . .	58
Reynaldo Hahn . . . . .	<i>Concert Colonne</i> . . . . .	60
Interim. . . . .	<i>Deux symphonies d'organistes aux concerts dominicaux</i> . . . . .	61
G. K. . . . .	<i>Concerts Divers</i> . . . . .	62
Swift. . . . .	<i>La Province</i> . . . . .	64
W. Ritter. . . . .	<i>Etranger</i> . . . . .	66
G. Rouchès . . . . .	<i>Cours et conférences.</i> . . . . .	71
J. L. . . . .	<i>Musique et jeunesse.</i> . . . . .	73
	<i>Ça et là</i> . . . . .	76

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.

et M. Vuillermoz le Vendredi de 4 à 6 heures.

# CONCERTS ITALIENS DE MUSIQUE ANCIENNE

## LA LIBERA ESTETICA

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

### COMITÉ DE PATRONAGE

PRESIDENTE D'HONNEUR

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

### COMITÉ DE PRÉSIDENCE:

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

### MEMBRES HONORAIRES:

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

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