VIIIe Année. N° 4. 15 Avril 1912.

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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

MÉTASTASE ET GLUCK, par Romain Rolland. ✍ DÉCENTRALISATION MUSICALE, par I. Auriol, député. ✍ IMPRESSIONS PARISIENNES, par R. H, Stein, ✍ UN QUINTETTE D'ERNEST FANELLI, par J. E. ✍ LES LIVRES. ✍ SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE.

PORTRAIT DE M. LÉON BÉRARD, par B. Fabiano.

THÉATRES, par E. Vuillermoz et J. Laporte. ✍ CONCERTS, par Maurice Ravel. ✍ BELGIQUE. ✍ ÉTRANGER. ✍ MÉMOIRES D'UN AMNÉSIQUE, par Erik Satie. ✍ COURS ET CONFÉRENCES. L'ÉDITION MUSICALE.

Le numéro :
France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

PARIS, 22, rue St.-Augustin
Téléphone 204.20

UN AN
France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

Copyright by S. I. M. 1912

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

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

CONSEIL D'ADMINISTRATION

BUREAU

PRÉSIDENT

M. LE COMTE GASTON CHANDON DE BRIAILLES.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *député, ancien garde des sceaux.*
M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. J. PASQUIER.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. GEORGES CASELLA.

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre.*
M. GUSTAVE BRET.
M. GUSTAVE CAHEN.
Mme MICHEL EPHRUSSI.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
Mme DANIEL HERMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. F. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
Mme TERNAUX-COMPANS.

Une grande découverte

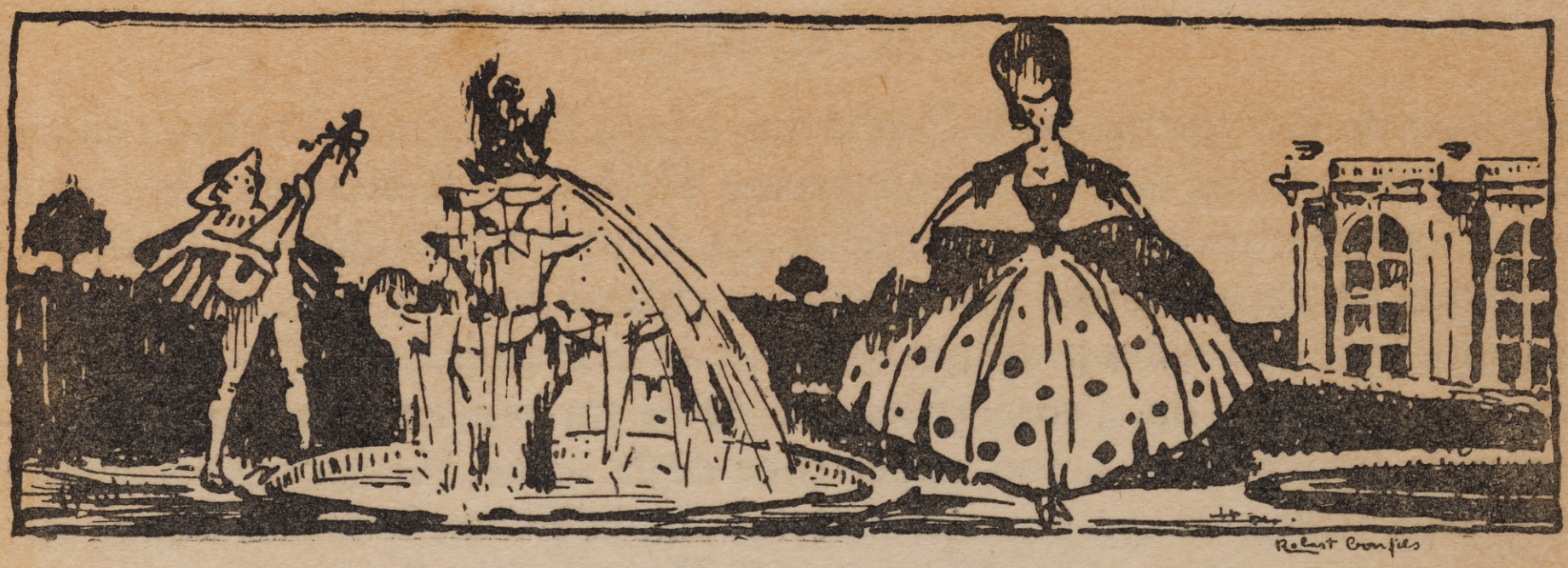
Il y a deux ans, S. I. M. annonçait à ses lecteurs la trouvaille faite dans les archives de Florence par nos collègues L. de La Laurencie et H. Prunières. Il s'agissait de l'acte de naissance du grand J. B. Lully.

Aujourd'hui nous avons la bonne fortune de confier au monde savant une découverte plus importante encore. Il y a tout lieu de croire que:

Lully était de famille française

Dès le XIIe siècle les Lully ont joué, dans une de nos provinces, le rôle important de cadets d'une illustre famille. On peut les suivre à travers tout le moyen-âge, et jusqu'à l'époque, où l'un d'eux, attaché à la maison de Lorraine, accompagna dans son exil florentin le duc de Guise, éloigné par Richelieu.

Ces documents paraitront dans notre prochain numéro. Ils auront certainement un grand retentissement dans la musicologie. S'il était prouvé que le fondateur de notre opéra fut français, né accidentellement en Italie, notre génie national aurait remporté une de ses plus belles victoires, et la musique toute entière pourrait se réjouir de cette conquète de l'érudition.



MÉTASTASE

PRÉCURSEUR DE GLUCK

La question du drame lyrique n'a laissé indifférent aucun des grands musiciens et poètes-musiciens du XVIIIe siècle. Tous ont travaillé à le perfectionner, ou à le fonder sur des bases nouvelles. Ce serait une injustice de faire hommage au seul Gluck de la réforme de l'opéra. Haendel, Hasse, Vinci, Rameau, Telemann, Graun, Jommelli, et bien d'autres en furent préoccupés. Métastase lui-même, qu'on représente souvent comme le principal obstacle à l'établissement du drame lyrique moderne, parce qu'il fut en opposition avec Gluck, n'eut pas beaucoup moins que Gluck, (bien que d'une tout autre façon), le souci de faire entrer dans l'opéra le plus de vérité psychologique et dramatique, compatible avec la beauté de l'expression.

On sait comment se forma le talent de ce poète, le plus musical qui fût jamais, — " cet homme, ose dire Burney, dont les écrits ont peut-être plus contribué à la perfection de la mélodie vocale et de la musique en général que les efforts réunis de tous les grands compositeurs de l'Europe. "

Dès ses débuts d'enfant prodige, l'étude de la musique lui avait donné l'idée de la réforme poétique qui devait l'illustrer. Les hasards de sa vie sentimentale, savamment dirigée, n'avaient pas peu servi à son perfectionnement poético-musical. Il avait d'abord aimé et failli épouser la fille du compositeur Francesco Gasparini, l'homme qui possédait le mieux la science du *bel canto*, et qui forma les chanteurs les plus renommés,

le maître de la Faustina et de Benedetto Marcello. [1] Puis, il se lia, pendant de longues années, avec une chanteuse célèbre, la Romanina (Marianna Benti, femme d'un certain Bulgarelli) ; et il subit profondément l'influence artistique de cette femme intelligente et passionnée. Par elle, il fut mis en relations avec l'élite des musiciens napolitains : Hasse, Leo, Vinci, Porpora, dont il suivit, dit-on, l'enseignement. Mais surtout les intuitions dramatiques de la Romanina, son expérience de la scène, lui furent précieuses. Pour elle, il écrivit son premier mélodrame, la *Didone abbandonata* (1724), qui marque une date dans l'histoire de l'opéra d'Italie, par son émotion et son charme raciniens. La Romanina fut l'interprète triomphante de ses premiers poèmes, entre autres de *Siroe*, que presque tous les grands compositeurs d'Europe devaient traduire en musique. Et l'écho de sa voix résonne encore dans ces vers " si fluides et si harmonieux qu'il semble, disait Andrès, qu'on ne puisse les lire qu'en chantant. "

Ce caractère de chant noté en paroles avait frappé les contemporains. Marmontel remarquait que " Métastase avait disposé les phrases, les repos, les nombres, et toutes les parties de ses airs, comme s'il les eût chantés lui-même. "

Il les chantait, en effet. Quand il composait ses drames, il était au *cembalo ;* et souvent il écrivit la musique de ses poésies. On se souvient de Lully, se chantant au clavecin les poésies de Quinault, et les remaniant sans scrupules. Ici, les rôles sont intervertis. C'est Quinault qui compose la poésie, au clavecin, et déjà trace l'esquisse, les linéaments de l'air qui doit la revêtir. — Dans une lettre du 15 avril 1750, Métastase, envoyant à la princesse de Belmonte la musique de Caffarello sur sa poésie : *Partenza di Nice*, ajoute : " Caffarello a connu les défauts de ma musique *(della mia musica)* ", — [ce qui laisse donc entendre qu'il en avait écrit une] ; — " il a eu compassion des paroles et les a revêtues d'une meilleure étoffe. " [2] — Dans une autre lettre, de la même année (21 février 1750) à la même princesse, il disait : " Votre Excellence sait que je ne puis rien écrire qui ait à être chanté, sans que j'en imagine (bien ou mal) la musique. La poésie que je vous envoie a été écrite sur la musique qui l'accompagne. C'est une musique à la vérité très simple ; mais si on veut la chanter avec la tendre expression que j'y suppose, on y trouvera tout

[1] M. E. Celani a raconté l'histoire de ce premier amour et de l'intimité du jeune Métastase avec Gasparini, dans un article, intitulé : *Il primo amore di P. Metastasio (Rivista Musicale Italiana*, 1904*)*.

[2] Lettres inédites, publiées dans la *Nuova Antologia*, vol. 77, et citées par Jole Maria Baroni, dans son étude sur *La lirica musicale di Metastasio* (*Rivista Musicale Italiana*, 1905).

ce qu'il faut pour seconder les paroles. Et tout ce qu'on y ajoutera de plus recherché pourra bien procurer au musicien un plus grand applaudissement, mais fera certainement moins de plaisir aux cœurs aimants. "[1]

Jamais Métastase ne donnait ses compositions à un ami, sans y joindre la musique. On n'a donc pas le droit de juger ses vers en eux-mêmes, dépouillés de la mélodie qu'il entendait, et dont il avait, comme dit Marmontel, " le pressentiment. "[2] — La musique lui semblait d'autant plus indispensable à la poésie qu'il vivait dans un pays allemand, où sa langue italienne n'avait tout son charme que lorsque le pouvoir de la musique la faisait pénétrer dans l'âme étrangère. Il écrivait en 1760 au comte Florio : " Depuis les premières années que je me suis transplanté dans cette terre, je me suis convaincu que notre poésie n'y prend racine qu'autant que la musique et la représentation s'y joignent. "

Ainsi, sa poésie était faite pour la musique et pour la représentation théâtrale. — On imagine combien elle dut séduire tous les musiciens italiens et italianisants du siècle. Suivant le mot de Marmontel, " tous les musiciens se sont donnés à lui. "[3] D'abord, ils furent captivés par l'harmonie de ses vers. Puis, ils trouvèrent en lui un guide très doux, très poli,[4] mais très ferme, qui les dirigeait. Hasse se mit sous sa tutelle. Jommelli disait qu'il avait plus appris de Métastase que de Durante, Leo, Feo, et du père Martini, c'est-à-dire de tous ses maîtres. Non seulement ses vers, auxquels il ne permettait pas qu'on fît de changements, se prêtaient merveilleusement à la mélodie, l'appelaient, pour ainsi dire ; mais très souvent, il suggérait au musicien le motif de l'air.[5]

On trouvera, dans une étude de Jole Maria Baroni sur *la lirica musicale di Metastasio*,[6] une brève analyse des divers genres poético-musicaux qu'il traita : *Canzonette*, *Cantate*, *Arie*. Ce qui nous importe principale-

[1] *Ibid.*

[2] " Un talent sans lequel il est impossible à un poète de bien écrire une *aria*, c'est le pressentiment du chant, c'est-à-dire du caractère que l'air doit avoir, de l'étendue qu'il demande et du mouvement qui lui est propre. " (Marmontel).

[3] M. Francesco Piovano, qui prépare une bibliographie Métastasienne, évalue à 1200 le nombre de partitions composées sur des textes de Métastase. (I. M. G. oct.-déc. 1906).

[4] Burney a tracé un portrait charmant de Métastase, qu'il vit à Vienne. Il avait, dit-il, une conversation pure, vive, aisée. Il était gai, aimable, plein de charme, extrêmement poli. Il ne disputait jamais, par politesse et par indolence. Jamais il ne répliquait à une proposition erronée. Il n'aimait pas la discussion. " Il avait ce calme, cette douce harmonie qu'on retrouve dans ses écrits, où la raison fait tout, et jamais le délire, même dans les passions. "

[5] Burney raconte une conversation entre un visiteur anglais et Métastase. L'Anglais demande si Métastase n'a jamais mis lui-même un de ses opéras en musique. Métastase répond que non, mais qu'il lui est arrivé de donner au musicien les motifs de ses airs.

[6] *Rivista Musicale Italiana*, 1905.

ment, c'est de déterminer les réformes musicales que Métastase fut amené à faire.

Il eut le mérite de restaurer les chœurs dans l'opéra italien. En cela, il était secondé par certaines traditions musicales, qui s'étaient conservées à Vienne. Tandis que les chœurs étaient tombés en désuétude dans les opéras d'Italie, Joh. Jos. Fux et Carlo Agostino Badia en avaient obstinément conservé l'emploi. Métastase tira parti de cette survivance ; et il traita les chœurs avec un art, inconnu jusqu'à lui. Il eut soin de ne les introduire qu'aux moments de l'action où ils étaient naturels et nécessaires. Et l'on sent qu'en les écrivant, il prit souvent modèle sur la simplicité et la solennité antique.[1] C'est dans ce même esprit que les compositeurs, amis de Métastase et soumis à son influence, comme Hasse, les ont traités en musique. Qui prendra connaissance du chœur magnifique des prêtres, dans *l'Olimpiade* de Hasse (1756), sera frappé d'y voir le plein épanouissement du style néo-antique, simple, tragique et religieux, dont on est trop enclin à attribuer le monopole, ou l'invention, à Gluck.

Mais c'est dans la scène récitative que Métastase et ses musiciens accomplirent les réformes les plus importantes.

L'opéra italien d'alors était un assemblage mal équilibré de *recitativo secco* et d'airs. Le *recitativo secco* était, comme l'on sait, une psalmodie monotone et très rapide, s'écartant peu du parler ordinaire, et déroulant son interminable écheveau sur l'accompagnement du clavecin *solo*, soutenu de quelques basses. Le musicien ne s'en souciait guère, et réservait ses soins pour l'*Aria*, où sa virtuosité et celle de l'interprète se donnaient libre champ. Au contraire, le poète restait attaché au *recitativo*, qui permettait d'entendre assez nettement ses vers. C'était une sorte de cote mal taillée, qui ne satisfaisait personne. Le poète et le musicien étaient tour-à-tour sacrifiés ; presque jamais, ils n'associaient vraiment leurs efforts. — Cependant, depuis la seconde moitié du XVIIe siècle, s'était glissée dans l'opéra une forme intermédiaire, qui devait peu à peu prendre la première place, — qui l'a prise (dirai-je : " malheureusement " ?) dans le drame lyrique moderne : — c'était le récitatif accompagné par l'orchestre, le *recitativo stromentale*, ou, d'un nom plus courant et plus bref, l'*Accompagnato*. Lully en avait fait un bel usage, dans ses derniers opéras. Mais dans l'opéra italien, l'*Accompagnato* ne s'installa, d'une façon régulière, qu'à partir de

[1] Ainsi, dans *l'Olimpiade*, *la Clemenza di Tito*, *Achille in Sciro*, c'est-à-dire dans ses œuvres de la maturité.

Haendel [1] et de Leonardo Vinci (1690-1732). Ce dernier, que le président de Brosses appelait le Lully italien, avait eu déjà l'idée d'employer l'*Accompagnato*, au faîte de l'action dramatique, pour peindre les passions portées au paroxysme. Toutefois, ç'avaient été plutôt chez lui des intuitions de génie, dont il ne s'était pas préoccupé de cueillir les fruits.

Le mérite de sentir l'importance de cette invention et de l'utiliser, d'une façon logique et raisonnée, semble revenir à Hasse, sous l'influence de Métastase, ainsi que l'a montré M. Hermann Abert. [2] A partir de la *Cleofide* de 1731, dont le second acte se termine par une grande scène récitative accompagnée, très hardie, Hasse emploie les *Accompagnati* pour les fins d'actes et les sommets de l'action : visions, apparitions, *lamenti*, invocations, tumulte de l'âme. Ici, le poète et le musicien unissent toutes les ressources de leurs arts ; la liberté emportée d'une déclamation dramatique et le bouillonnement de l'orchestre se fondent en une même passion. Dans *la Clemenza di Tito* de 1738, M. Abert note six *Accompagnati*, dont cinq sont réservés aux deux héros principaux et peignent leurs déchirements intérieurs ; le sixième, qui appartient à un personnage secondaire, est la description de l'incendie du Capitole. Deux de ces grands récitatifs d'orchestre ne sont suivis d'aucun air. — Dans la *Didone abbandonata* de 1743, on remarquera tout particulièrement le dénouement tragique, qui contredit (entre tant d'autres exemples) [3] la légende erronée affirmant que tous les opéras avant Gluck étaient forcés d'avoir un dénouement heureux. Tout le drame se ramasse en cette scène finale, sobre, violente et tendue.

Quelle part avait Métastase à la pratique de cette architecture poético-musicale, qui réserve les récitatifs d'orchestre aux grands moments de l'action, on le verra par une lettre fameuse, qu'il écrivit à Hasse, le 20 octobre 1749, à propos de son *Attilio Regolo*, et qu'il n'est peut-être pas mauvais de rappeler aux lecteurs français. [4] Jamais poète ne surveilla plus scrupuleusement le travail du musicien et ne détermina, d'avance, avec plus de précision la forme musicale qui convenait à chaque scène.

Après un assez long préambule, d'une courtoisie exquise, où Métastase s'excuse de donner des conseils à Hasse, il commence par

[1] Par exemple, dans *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (1724), *Admeto* (1727).

[2] Hermann Abert : *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, 1908, Halle.
C'est en 1730, année où Hasse se lie avec Métastase, qu'il commence à faire une application raisonnée du *recitativo accompagnato*.

[3] Voyez le *Tamerlano* de Haendel et le *Piramo e Tisbe* de Hasse.

[4] Cette lettre, qui fait partie des *Opere postume del sig. Ab. Pietro Metastasio* (1793, Vienne, t. I), a été reproduite par M. Carl Mennicke, dans son ouvrage : *Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker*, 1906, Leipzig.

expliquer les divers caractères de sa pièce : — Régulus, le héros romain, supérieur aux passions, égal et serein.. " Il ne me plairait pas, dit-il, que son chant et la musique qui l'accompagnent fussent jamais précipités, sinon en deux ou trois endroits de l'œuvre, où ressortent les passions dominantes de Régulus : la patrie et la gloire "... — le consul Manlius, grand homme, trop sensible à l'émulation ; — Amilcar, Africain qui ne comprend rien aux maximes romaines d'honnêteté et de justice, mais qui finit par envier ceux qui y croient ; — Barcé, belle et ardente Africaine, de tempérament amoureux, uniquement occupée d'Amilcar... etc. — " Telles sont, en général, les physionomies que je me suis proposé de retracer. Mais vous savez que le pinceau ne suit pas toujours le dessin de l'esprit. C'est à vous, non moins excellent artiste que parfait ami, de vêtir avec une telle maîtrise mes personnages que, sinon par les traits du visage, du moins par leur parure et par leur habillement, ils aient une individualité marquée. "

Puis, après avoir mis en lumière l'importance des récitatifs " animés par les instruments ", c'est-à-dire des *Accompagnati*, il indique où et comment il faut en user, dans son drame.

" Dans le premier acte, je trouve deux endroits, où les instruments peuvent m'aider. Le premier est la harangue d'Attilia à Manlio, dans la seconde scène, depuis le vers :

A che vengo ! Ah sino a quando...

" Après les paroles *a che vengo*, les instruments doivent commencer à se faire entendre, et, tantôt se taisant, tantôt accompagnant, tantôt *rinforzando*, donner de la chaleur à un discours déjà passionné par lui-même. Il me plairait qu'ils n'abandonnassent pas Attilia, avant le vers :

La barbara or qual è ? Cartago, o Roma ?

" Je crois de plus qu'il convient de se garder de la faute de faire attendre le chanteur plus que la basse seule ne l'exige. Toute la chaleur du discours se refroidirait ; et les instruments, au lieu d'animer, énerveraient le récitatif qui serait comme un tableau coupé en morceaux et relégué dans l'ombre : auquel cas, mieux vaudrait qu'il n'y en eût pas. "

Même recommandation pour la septième scène de l'acte I : " J'insiste de nouveau pour que l'acteur ne soit pas obligé d'attendre la musique, et que ne se refroidisse pas ainsi la chaleur dramatique, que je désire voir

grandir, de scène en scène. " — Un peu plus loin, après le vers de Manlio :

T'accheta : si viene...,

" Une brève symphonie me paraît nécessaire, pour donner le temps au consul et aux sénateurs d'aller s'asseoir, et pour que Régulus puisse venir sans se presser, et s'arrêter pour réfléchir. Le caractère de cette symphonie doit être majestueux, lent ; et, si possible, elle doit s'interrompre, pour exprimer l'état d'esprit de Régulus, réfléchissant qu'il retourne esclave là où naguère il s'est assis consul. Il me plairait que, dans une de ces interruptions de la symphonie, Amilcar dît les deux vers :

Regolo, a che t'arresti? è forse nuovo
per te questo soggiorno?

et que la symphonie ne conclût pas, avant la réponse de Régulus :

Penso qual ne partii, qual vi ritorno.

Au second acte, il faut deux récitatifs instrumentaux. Dans une de ces scènes, " Régulus doit rester assis, jusqu'aux mots :

Ah no. De' vili questo è il linguaggio.

" Il dira le reste, debout... Si, par suite de la disposition de la scène, Régulus ne pouvait s'asseoir tout de suite, il devrait s'acheminer lentement vers son siège, en s'arrêtant parfois et paraissant plongé dans une grave méditation ; il serait alors nécessaire que l'orchestre le prévînt et le secondât, jusqu'à ce qu'il s'assît. Toutes ses paroles : réflexions, doutes, hésitations, donneront lieu à quelques mesures instrumentales, aux modulations imprévues ; aussitôt qu'il se lève, la musique doit exprimer la résolution et l'énergie. Et toujours éviter de faire longueur... "

Pour le troisième acte, " il me plairait qu'on n'usât point des instruments dans les récitatifs, avant la dernière scène, — bien qu'ils pussent être employés à propos dans deux autres scènes ; — mais il me semble qu'il faut ménager un pareil effet. "

Cette dernière scène est précédée d'un tumulte violent du peuple, qui crie :

Resti, Regolo, resti...

" Cette clameur doit être très bruyante, d'abord parce que la vérité

le veut ainsi, et de plus afin de faire valoir le silence qu'impose ensuite au peuple tumultueux la seule présence de Régulus... Les instruments doivent se taire, quand parlent les autres personnages ; au contraire, ils accompagnent constamment Régulus, dans cette scène ; les modulations et les mouvements varient, non pas d'après les simples paroles, comme font les autres écrivains de musique (*scrittori di musica*), mais d'après l'émotion intérieure, comme font les grands musiciens, vos pairs. Car, vous le savez aussi bien que moi, les mêmes paroles peuvent, suivant les circonstances, exprimer (ou cacher) la joie, ou la douleur, ou la colère, ou la pitié. Je suis bien convaincu qu'un artiste comme vous saura traiter un si grand nombre de récitatifs instrumentaux, sans fatiguer les auditeurs : d'abord, parce que vous éviterez soigneusement de faire longueur, ainsi que je vous l'ai recommandé avec insistance ; — et surtout, parce que vous possédez, à la perfection, l'art de varier et de faire alterner les *piani*, les *forti*, les *rinforzi*, les enchaînements *staccate* ou *congiunte*, les retards, les pauses, les arpèges, les *tremolos*, et par dessus tout ces modulations inattendues, dont vous seul savez les ressources cachées..... "

" Vous croyez que j'ai fini de vous ennuyer ? Pas encore... Je souhaiterais que le chœur final fût de ceux qui, grâce à vous, ont donné au public le désir, inconnu jusqu'alors, de les écouter. Je voudrais que vous fissiez sentir que ce chœur n'est pas un accessoire, mais une partie très nécessaire de la tragédie et de la catastrophe qui la termine. "

Et Métastase ne met fin à ses minutieuses recommandations que parcequ'il est fatigué, dit-il, nullement parce qu'il a tout dit. Nul doute que des conversations ultérieures n'aient commenté et complété cette lettre.

Résumons ces conseils. On notera :

1° La suprématie de la poésie sur la musique. " *Les traits du visage* ", c'est la poésie. " *Les parures et habillements* ", c'est la musique. Gluck ne s'exprimera pas très différemment.

2° L'importance donnée au drame, les conseils d'homme du métier, pour ne pas laisser languir le débit de l'acteur, pour qu'il n'y ait pas de trous dans le dialogue. Ceci va directement contre l'air inutile. La musique est subordonnée à l'effet scénique.

3° Le caractère psychologique attribué à l'orchestre. " La symphonie qui exprime les réflexions, les doutes, les troubles de Régulus ". Plus loin, ce pouvoir reconnu à la bonne musique de traduire non seulement les

paroles, mais l'âme cachée qui sent parfois tout autrement qu'elle ne s'exprime, — en un mot, la tragédie intérieure.

Tout cela, je le répète, est conforme à la pensée de Gluck. Pourquoi donc représente-t-on toujours Métastase et ses musiciens comme opposés à la réforme de Gluck? Cette lettre est de 1749, alors que Gluck n'avait encore aucun pressentiment de sa réforme.[1] On voit bien que tout le monde, dans tous les camps, était agité des mêmes préoccupations, travaillait à la même œuvre. Seulement, la formule adoptée n'était pas la même. Métastase, amoureux du beau chant, et l'un des derniers en Europe qui en eussent conservé l'exacte tradition,[2] ne voulait pas le sacrifier. Et quel musicien lui en ferait un reproche? Il voulait que la voix — poésie et musique — fût toujours la figure principale du tableau ; il se défiait du développement excessif de l'orchestre de son temps, qui lui semblait d'autant plus dangereux qu'il en sentait la force et prétendait la tenir en bride, au service de son idéal de tragédie musicale, harmonieusement proportionnée.[3] Il faut dire les choses comme elles sont : avec Gluck, le drame a gagné ; nullement, la poésie. Vous ne trouvez plus chez lui ni chez Jommelli la déclamation racinienne, qui s'était encore adoucie et raffinée, au cours du XVIIIe siècle, mais une déclamation lourde, appuyée, étalée, criée : il le faut bien, pour dominer le tumulte de l'orchestre. Comparez une scène de l'*Armide* de Gluck à une scène correspondante de l'*Armide* de Lully :[4] les deux œuvres sont des tragédies lyriques ; mais quelle différence de déclamation ! Celle de Gluck est plus lente, plus répétée ; l'orchestre bouillonne et gronde ; la voix est celle d'un masque tragique de théâtre grec : elle hurle. Chez Lully, et bien plus encore chez les collaborateurs musicaux de Métastase, la voix était celle d'un grand acteur du temps ; elle était soumise à certaines conventions de bon goût, de modération et de naturel, au sens où l'entendait la bonne société d'alors : — (car le naturel varie, suivant l'époque ; et chaque société, chaque âge lui fixe des limites différentes). — Le malentendu entre les deux écoles

[1] Gluck avait débuté, en 1742 ; il revenait d'Angleterre, en 1746 ; il n'avait pas encore écrit, en 1749, (je ne dirai pas l'épître dédicatoire d'*Alceste*, qui est de vingt ans plus tard, en 1769), mais même ses opéras italiens, réellement significatifs : *Ezio* est de 1750, et *la Clemenza di Tito*, de 1752.

[2] Burney entendit, à Vienne, une excellente chanteuse et compositrice, Mlle Martinetz, à qui Métastase avait enseigné le chant. Il ajoute que Métastase était un des derniers qui connussent la tradition du beau vieux chant italien, de l'école de Pistocchi et de Bernacchi. Il eût pu ajouter, comme nous l'avons vu : de Francesco Gasparini.

[3] " *La esatta proporzione dello stile drammatico proprio dell' Opera in musica* ", comme dit Arteaga, qui fait de cette qualité la caractéristique de Métastase, celle qui le rend supérieur à tous les autres artistes.

[4] Par exemple, la scène où Armide fait appel à la Haine.

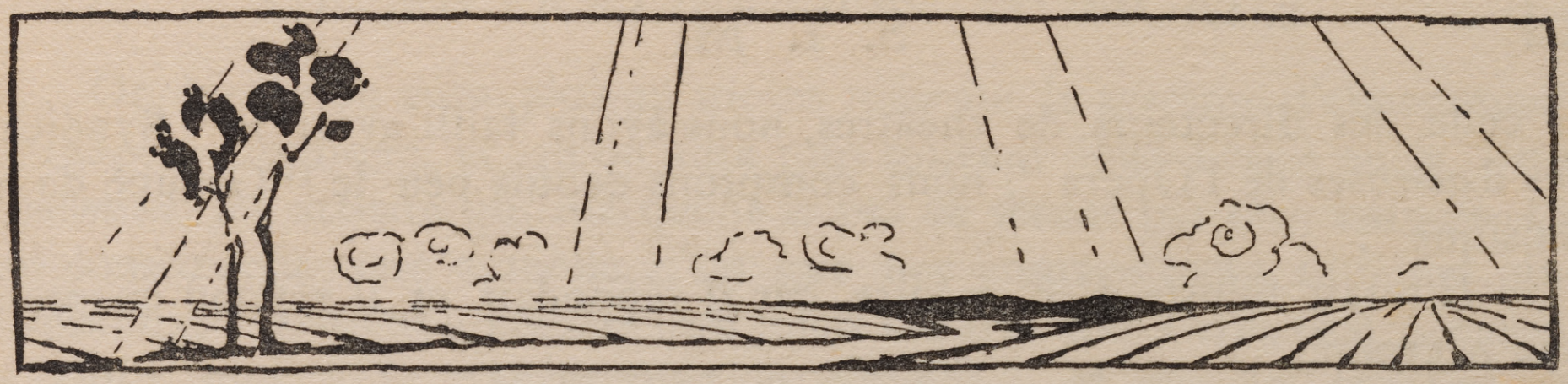
porte donc beaucoup moins sur le fond que sur les manières. Tout le monde était d'accord sur ce point que l'opéra devait être une tragédie en musique. Mais l'on n'était pas d'accord sur ce que devait être la tragédie. D'un côté, les Raciniens, de l'autre, déjà, les romantiques.

Ajoutez que la grande chose, en art, ce ne sont pas les théories, c'est l'homme qui les applique. Gluck a voulu la réforme du drame musical. Métastase la voulait aussi. Et aussi, à Berlin, Algarotti, Graun, Frédéric II lui-même. Mais il y a la façon de vouloir, il y a le tempérament. Celui de Gluck était d'un révolutionnaire, intelligent, audacieux, mal élevé, qui se moquait du qu'en dira-t-on. Celui de Métastase était d'un homme du monde, qui respectait les usages établis. Il farcissait de froides sentences et de comparaisons précieuses ses *libretti* d'opéras ; et, pour les justifier, il s'appuyait sur l'exemple des Grecs et des Romains ; il disait à Calsabigi que de tels moyens " avaient toujours fait le principal attrait de l'éloquence profane et sacrée. " [1] Et les critiques de son temps les justifiaient aussi, par l'exemple des anciens et des Français. Ils ne se disaient pas que, pour juger si une chose est bonne, il ne faut pas se demander si elle a été bonne et vivante autrefois, mais si elle l'est aujourd'hui. — Là est le vice radical de l'art d'un Métastase. Il est plein de goût et plein d'intelligence, parfaitement équilibré, mais érudit et mondain; il manque d'audace, il manque de sève.

N'importe ! S'il était, dans l'ensemble, condamné à périr, il portait en lui beaucoup d'idées de l'avenir. Et qui sait si son plus grand malheur n'a pas été l'échec de Jommelli, qui, de tous les musiciens soumis à l'influence de Métastase, fut le plus audacieux et marcha le plus loin sur les voies que Métastase avait ouvertes ? Jommelli, que l'on a parfois nommé le Gluck italien, représenta le suprême effort de l'Italie pour conserver sa primauté dans l'opéra. Il voulut accomplir la réforme de la tragédie musicale, sans rompre avec la tradition italienne, mais en la revivifiant avec des éléments nouveaux, et surtout avec la puissance dramatique de l'orchestre. Il ne fut pas soutenu dans son pays ; et en Allemagne, il était un étranger, comme Métastase. Ils furent vaincus ; et leur défaite fut celle de l'Italie tout entière. Le Gluck italien ne fit pas école. Ce fut le Gluck allemand qui assura la victoire, non seulement à une forme d'art, mais à toute une race.

ROMAIN ROLLAND.

[1] " *Han fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza.*"



DÉCENTRALISATION MUSICALE

Aurélien Scholl disait un jour, en frappant de son talon le perron de Tortoni : " Ici, c'est le cerveau du monde. "

Ce Parisien modeste exagérait à peine, car Paris fut toujours le centre d'attraction de l'univers. Musiciens, poètes, savants, hommes de lettres, poursuivirent de tous temps le rêve — et l'atteignirent parfois — de forcer la renommée dans cette capitale où les étrangers eux-mêmes recherchent jalousement une consécration qu'ils avaient déjà chez eux, mais qui ne leur paraît complète et définitive qu'après l'avoir obtenue chez nous.

Quant à la province, son rôle modeste fut de suivre le sillon lumineux de la capitale, d'accepter ses gloires et ses modes, ses enthousiasmes et ses goûts, de copier même ses vices et ses erreurs.

Ainsi, Paris a fini par " centraliser " l'art, le génie et... le ridicule.

* * *

Cette centralisation outrancière s'est infiltrée dans les diverses branches de notre activité nationale ; aujourd'hui, notre pays étouffe sous son étreinte brutale.

C'est surtout dans le domaine des arts, et plus particulièrement à l'égard de la musique et des théâtres de province, que les dangers de cette centralisation se sont manifestés.

Que la musique française traverse une crise, une crise grave, cela est indéniable, et les compositeurs, les auteurs, les directeurs de théâtres ne se le dissimulent pas.

Pour se défendre, ils ont même adopté l'attitude la plus propre à faire aboutir leurs revendications et, à notre époque où l'on s'unit pour mieux batailler, ils se sont groupés. Nous avions l'Association des auteurs

et celle des directeurs de théâtres, nous avons failli avoir le " Syndicat des danseuses de l'Opéra ", nous comptons depuis peu le " Groupe de la musique ".

Il serait injuste d'en médire, car il répondait et il répond encore à une nécessité.

Constitué sous la présidence du grand maître Saint-Saëns, réunissant la presque totalité de nos compositeurs français, ce groupe a pour but de défendre la musique.

Aussi la presse salua-t-elle très favorablement cette union de tous les musiciens pour la défense de la meilleure des causes, et M. Villemin, dans un article paru dans *Comœdia*, disait à cet égard :

" Jamais dans l'histoire de la musique, les compositeurs français n'étaient montés à l'assaut avec une aussi rude maestria ; jamais charge plus impétueuse, n'était venue rompre l'élan trop audacieux de l'envahisseur. "

L'envahisseur était pour nos musiciens tous ces compositeurs étrangers, trop souvent joués, affirmait-on, sur nos scènes subventionnées, et cela au détriment de nos nationaux.

C'était là un des griefs invoqués par le groupe de la musique. Il en était d'autres qui firent l'objet d'un très intéressant rapport rédigé par l'excellent maître *Xavier Leroux* et approuvé par tous les membres du groupe.

De tous les vœux qui furent émis, il en est un qui mérite une mention particulière. Xavier Leroux invitait les Pouvoirs publics " à FAVORISER LA DÉCENTRALISATION MUSICALE ".

Je crains que les musiciens n'aient pas saisi tout l'intérêt de cette question ; sans cela ils lui eussent donné, j'imagine, plus d'importance. A mon avis, la décentralisation musicale, porte en effet en elle-même le meilleur remède, *le seul peut-être*, à la crise actuelle, et parmi les revendications du groupe de la musique, elle devait — elle doit encore — figurer au premier plan, car c'est d'elle que peut venir la résurrection de nos scènes provinciales.

Xavier Leroux, en se faisant le porte parole de tous ceux qui, déjà joués, à l'Opéra et à l'Opéra-Comique, demandent une place *plus considérable* ne parle, en effet, qu'au nom d'une MINORITÉ.

A côté de ces " privilégiés ", il y a la foule des compositeurs qui attendent impatiemment le jour où ils verront les feux de la rampe.

Or, lorsqu'on aura plus ou moins réformé le système d'abonnement de l'Opéra-Comique, et qu'on aura plus souvent joué *Louise* ou la *Reine Fiammette*, les artistes qui marquent le pas ne seront pas plus avancés. Ce qui constitue la crise actuelle, c'est que nos compositeurs, toujours plus nombreux, persistent à vouloir être joués à Paris, que Paris, déjà débordé, ne suffit plus à la "surproduction actuelle", et que les théâtres de province, délaissés et ruinés, ne peuvent accueillir les œuvres nouvelles, soit qu'on hésite à les leur offrir, soit que les directeurs refusent de faire œuvre de décentralisation, à cause de leurs ressources insuffisantes.

Il faut donc, et dans l'intérêt commun des *compositeurs* et des *directeurs de théâtre*, créer au plus tôt de nouveaux DÉBOUCHÉS et "décongestionner" Paris.

A cet égard M. Carré, au cours d'une entrevue qu'il eut à la Chambre avec les membres du groupe parlementaire de l'Art, déclarait :

"Si on tient compte qu'il y a actuellement environ 80 compositeurs français, il me faudrait plus de vingt ans pour jouer une pièce de chacun d'eux."

Et le directeur de l'Opéra-Comique AJOUTAIT :

"Je suis un lanceur de pièces. Mon théâtre est un jardin d'essai dans lequel on est à l'étroit. Pour ensemencer une plante nouvelle, il faut en enlever une déjà existante, même si elle produit de beaux fruits."

Ce qui veut dire : on étouffe chez moi, il faut chercher ailleurs.

TEL DOIT ÊTRE LE RÉSULTAT DE LA DÉCENTRALISATION MUSICALE

La campagne du groupe de la Musique mérite donc d'être *reprise* et *complétée* ; d'ailleurs, mieux averti des avantages de la décentralisation musicale ce groupe a, depuis le dépôt de son premier rapport, et sur l'heureuse initiative de M. Paul Ferrier, le très distingué président de la Société des auteurs, grâce aussi à l'intervention de l'Académie des théâtres et de son actif président, M. Georges Berry, repris cette question, en lui donnant l'ampleur qu'elle méritait. *Aujourd'hui elle est à l'ordre du jour* ; elle se pose à la fois devant la Chambre et devant le pays ; elle doit donc être solutionnée.

* * *

La décentralisation musicale eut toujours "*une excellente presse*".

Pourquoi évoque-t-elle le souvenir de ces vieilles filles parfaitement accomplies dont on dit le plus grand bien, mais qu'on n'épouse jamais. Serait-ce à cause de sa perfection même ?

Ses *défenseurs* furent souvent illustres, parfois éloquents, à la Chambre et dans le pays ; il fut toujours du meilleur ton de parler d'elle avec une sympathie attendrie.

Parmi ses parrains les plus notoires je citerai, sans remonter trop loin dans notre histoire contemporaine, M. Doumergue, ancien Ministre de l'Instruction publique, qui, étant encore au pouvoir, reçut une délégation du Groupe de la musique.

A l'issue de cette entrevue la presse publiait une note pleine de promesses :

" Le Ministre exposa aux délégués un plan de décentralisation artistique. Des subventions seraient attribuées aux grands théâtres de la province pour qu'ils puissent représenter, dans de bonnes conditions, des œuvres nouvelles et il serait bien entendu que ces œuvres pourraient revenir à Paris et être comptées, à l'égard des directeurs de théâtres parisiens, comme des ouvrages nouveaux. Le mode d'attribution de ces subventions serait mis à l'étude, de façon qu'elles remplissent bien le but purement artistique auquel elles seraient destinées. "

M. Maurice Faure remplaça M. Doumergue et, chose admirable et rare, conserva sur ce sujet les idées de son prédécesseur.

Poète et cigalier, il déclarait :

" L'œuvre de décentralisation est à peine commencée, et le devoir s'impose impérieusement à l'Administration des beaux-arts de la poursuivre avec méthode et ténacité, soit par la modification de ses procédés, soit par la réorganisation de certains services... Il est d'un véritable intérêt national, de susciter partout les initiatives et de leur donner le moyen d'agir, dans le pays même où elles se produisent ; il importe de créer, en province, des centres artistiques, d'y développer ceux qui existent déjà, et de favoriser, sur les divers points de notre territoire, des manifestations esthétiques en tous genres. "

" La conception républicaine est de servir l'art sans l'asservir, et la préoccupation primordiale de l'Administration des beaux-arts, sous la République, doit être, après avoir assuré à tous ceux en qui peut naître la vocation artistique, les moyens d'enseignement spécial, d'encourager et d'aider, sans acception d'école ou de genre, tous les véritables talents. Le plus haut et le plus précieux privilège de l'art est dans son indépendance. A ce point de vue, on peut dire que la République a favorisé la culture démocratique de l'art : la vie du paysan et de l'ouvrier est

entrée dans son domaine; et les Millet, les Jules Breton, les Bastien Lepage, les Roll, les Lhermitte, pour ne citer que les plus typiques, ont trouvé dans leur campagne l'émotion, la grandeur et la vérité.

" Mais si notre art contemporain a déjà trouvé de précieuses ressources dans l'étude de nos provinces, si riches en beautés de toutes sortes, que serait-ce si tous les éléments dont elles abondent étaient utilisés et mis en œuvre. Le devoir qui s'impose donc impérieusement à l'Administration des Beaux-Arts est de poursuivre, avec méthode et ténacité, une décentralisation qui a déjà donné de si heureux résultats : il s'agit de mettre en relief toutes les richesses artistiques que renferment nos départements, d'ouvrir de nouvelles sources d'inspiration, de susciter partout des initiatives et de ne pas laisser perdre nos trésors."

M. Maurice Faure avait d'autres projets encore et c'est en qualité de rapporteur du budget des beaux-arts qu'il fit allusion à la création d'une villa Médicis, à Arles, en pleine Provence, sur une terre encore toute imprégnée d'antiquité, dans cette ville que le poète Ausone avait surnommée la Rome des Gaules. Un brusque retour de la fortune vint ruiner ses projets ministériels.

M. Steeg n'eut pas le temps de faire une déclaration même platonique ; il ne fit que passer aux Beaux-Arts ; mais comment ne serait-il pas décentralisateur, lui qui nous apparaît comme un rempart de la proportionnelle. Or, en musique comme en politique, l'art doit être mis à la portée de tous.

Quant à M. Guist'hau, ses dispositions à l'égard de la décentralisation musicale ne sauraient être douteuses ; c'est lui, qui de tous ses efforts a tenté de donner au théâtre de la ville de Nantes, dont il est le représentant à la Chambre, un éclat et une prospérité nouvelle. MM. Dujardin-Beaumetz et Bérard, sont en parfaite communion d'idées sur ce sujet, et sur les bancs de la Chambre, bien rares sont ceux qui ne se découvrent pas décentralisateurs.

Les directeurs des grands théâtres de Paris souhaitent le succès de cette cause qui diminuera le nombre des compositeurs montant à l'assaut de leurs scènes et les directeurs de province espèrent trouver en elle leur salut.

Enfin les grandes villes, par l'intermédiaire de leurs Conseils municipaux, ont émis des vœux favorables, et je me garderais d'oublier que sur l'initiative de M. Paul Feuga (et après que j'eus moi-même porté la question à la tribune de la Chambre), le Conseil municipal de Toulouse a adopté (le 13 janvier 1911) la motion suivante :

" Considérant que partout l'exploitation de l'art théâtral lyrique devient de plus en plus difficile et entraîne tous les jours des dépenses plus lourdes pour la cité ;

" Considérant que devant l'effrayante disproportion des recettes et des dépenses, plusieurs grandes villes se verront peut-être dans la nécessité de fermer les portes de leur théâtre dans un avenir peu éloigné ;

" Considérant qu'il importe au plus haut degré de coopérer à la diffusion de l'art, d'assurer l'avenir de nos conservatoires, de maintenir le goût du public, de faire l'éducation artistique du peuple ;

" Considérant que dans un régime démocratique surtout, il importe de puiser dans l'enseignement oral et visuel du Beau les sentiments d'esthétique qui élèvent et éduquent ;

" Considérant que les scènes lyriques font vivre des familles nombreuses qui ne trouvent qu'en elles leurs moyens d'existence ;

" Considérant que les théâtres alimentent le commerce en provoquant les déplacements et l'extériorité de la vie ;

Emet le vœu :

" Que l'Etat, qui subventionne si largement les scènes de la capitale, vienne efficacement, généreusement en aide aux théâtres de province, en leur donnant les subventions nécessaires pour leur permettre de vivre, de faire œuvre artistique et décentralisatrice. "

Hommes politiques et hommes de lettres, directeurs de théâtres de Paris et de la province se trouvent donc réunis sur ce même terrain de la décentralisation musicale. Tous sont d'accord pour signaler aux pouvoirs publics la gravité de la situation et il n'était pas sans intérêt de le faire clairement ressortir pour rendre plus lourde encore la faute de ceux qui, voyant la crise et pouvant la conjurer, reculeraient devant une réforme nécessaire.

***

Dans ce concert d'éloges, je ne relève qu'une seule *note discordante* ; elle vient du groupe *régionaliste*.

Cela d'ailleurs se comprend.

Les *régionalistes* veulent la région fortement organisée, tirant d'elle-même tous ses moyens d'action, toutes ses ressources.

Ils déplorent " *les tournées de passage* " qui nous apportent des pièces

du boulevard faites par des auteurs parisiens ; ils critiquent toute *décentralisation* qui, pour exister, fait intervenir l'Etat.

Ils préfèrent un théâtre strictement "*régional*" empruntant ses sujets à la *contrée* et dont les auteurs et les acteurs seraient autant que possible "*du cru*".

Je vois tout ce qu'il y a de séduisant dans cette doctrine de *pur régionalisme* et je suis de l'avis du délicat musicien Déodat de Séverac lorsqu'il écrit :

"Nos musiciens font de la musique de Paris et pour Paris ; ils s'écartent ainsi progressivement et de plus en plus du genre propre aux diverses provinces françaises où ils sont nés.

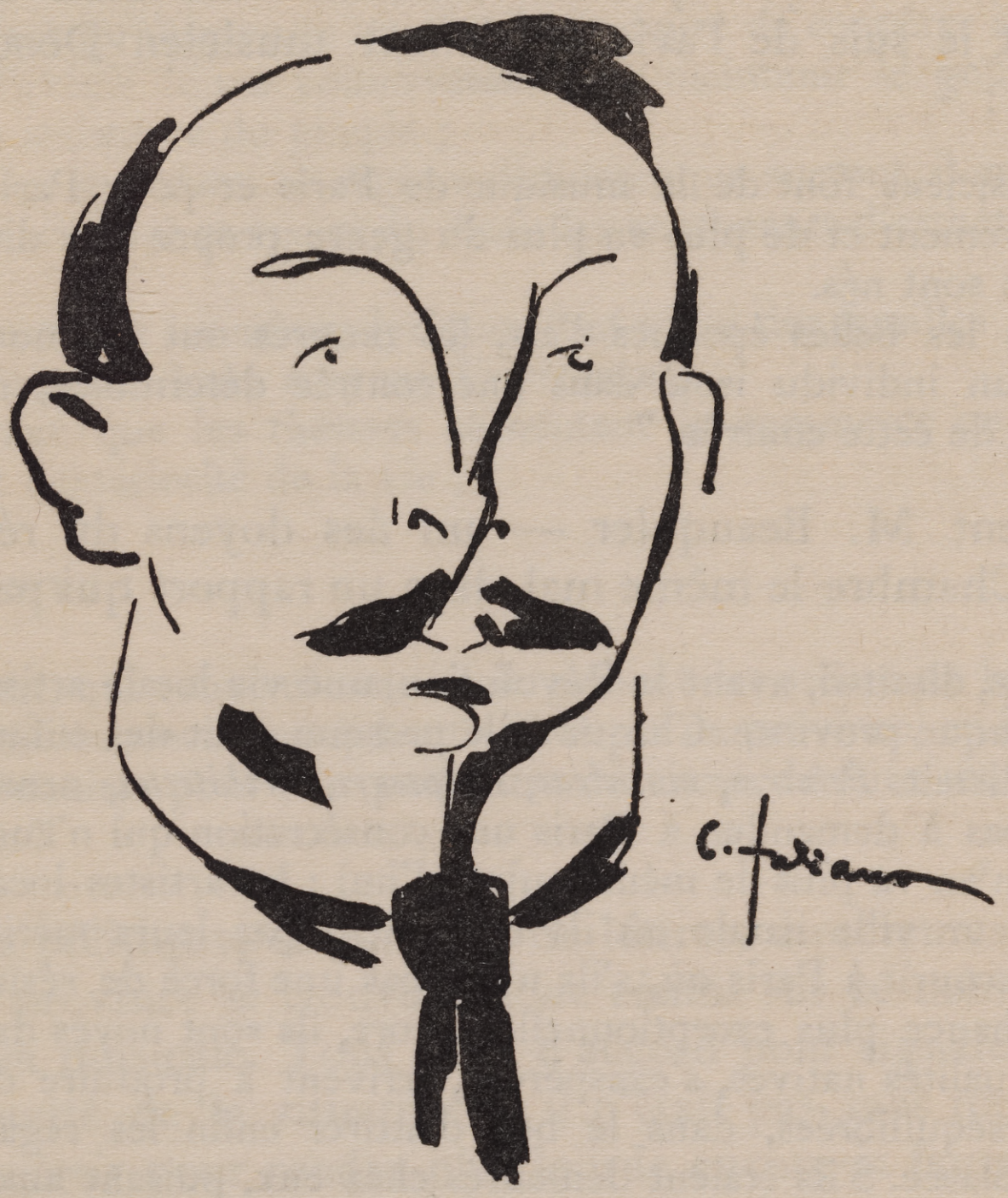
"A toutes les belles époques d'art, les œuvres ont été non pas seulement l'expression d'un individu isolé dans une contrée déterminée, mais la synthèse même de l'âme de cette contrée."

L'excellent M. Beauquier — un des doyens du régionalisme — signalait à la Chambre le même mal, dans un rapport qui parut vers 1907 :

"Autrefois, disait-il, avant la Révolution, une vie locale artistique et littéraire existait dans chaque province. Chaque ville presque avait des enfants glorieux dont elle s'enorgueillissait. *Peintres*, *musiciens*, *sculpteurs*, *architectes*, ornaient leur cité et ne songeaient pas à demander à Paris une consécration qui n'aurait rien ajouté à leur valeur. Il n'en va plus de même aujourd'hui ; les artistes locaux n'ont qu'une hâte : quitter leur ville natale où ils ne croient pas leurs mérites suffisamment connus, pour accourir à Paris où, s'ils n'ont pas une force de résistance exceptionnelle et une chance plus exceptionnelle encore, ils sont noyés dans la masse ; ils perdent leurs qualités natives, s'exaspèrent, arrivent à produire des choses extravagantes et déséquilibrées, dans le but d'attirer enfin les regards d'une foule indifférente et blasée. S'ils étaient demeurés chez eux, puisant aux sources mêmes du sol natal, beaucoup se seraient développés normalement, souvent d'une façon originale, et auraient enrichi le patrimoine artistique et intellectuel de leur pays."

De Séverac et *Beauquier* ont raison et les *Régionalistes* ont raison avec eux ; mais encore faut-il que le compositeur ayant conçu une œuvre "à l'ombre du clocher" puisse la faire exécuter convenablement dans son pays.

Or, malgré leur désir de ne point se "déraciner," la plupart des compositeurs sont contraints d'abandonner leur province parce que leurs œuvres ne trouvent pas de directeurs assez riches pour monter des pièces inédites. *Aussi émigrent-ils vers Paris.*



M. LÉON BÉRARD,

SOUS-SECRÉTAIRE D'ÉTAT AUX BEAUX-ARTS,

qui vient d'aller assister à la première d'un opéra breton à Nantes, donnant ainsi un bel exemple de décentralisation musicale.

Et il en sera ainsi tant que la province ne sera pas fortement organisée, richement constituée, tant qu'elle ne sera pas pour ses fils autre chose qu'une marâtre.

Il en sera ainsi tant qu'un *bouleversement complet* n'aura pas transformé notre régime *administratif*.

Mais jusqu'à ce jour — et en attendant l'heure où le rêve des régionalistes se trouvera réalisé — faut-il abandonner notre art musical ?

A côté du régionalisme qui nous offre un secours lointain ne devons-nous pas avoir recours à la décentralisation qui constitue un remède immédiat ?

En un mot, devons-nous dédaigner ce qui sans doute n'est qu'une "étape" vers le régionalisme pur, mais qui s'offre à nous comme un temps d'arrêt dans une crise redoutable. Certes non, et de tous nos efforts nous devons hâter la réalisation de la décentralisation musicale.

Par ce mot j'entends les moyens propres aux compositeurs non joués de faire représenter leurs œuvres sur les scènes provinciales, et aux théâtres de province de les monter dans de bonnes conditions.

MOYENS DE RÉALISER UNE DÉCENTRALISATION MUSICALE ?

Il n'est pas sans intérêt d'évoquer le passé et de rappeler les tentatives intéressantes faites jusqu'à ce jour en faveur de la décentralisation musicale.

En 1905, à la suite d'une interpellation de M. *Millevoye*, une Commission consultative fut instituée au Sous-Secrétariat d'État aux Beaux-Arts pour le développement des *théâtres populaires*.

A la séance du 15 février 1906 un ordre du jour fut voté par la Chambre "*invitant le Gouvernement à procéder à l'organisation de théâtres populaires à Paris et dans les départements.*"

Depuis 1906, cette question n'a pas fait un pas à la Chambre et, dans le pays, les théâtres populaires sont peu répandus.

Plus prospère, plus étendue surtout a été l'œuvre des THÉATRES EN PLEIN AIR.

On en a vu naître de tous côtés, dans toutes les villes soucieuses de mettre en valeur un coin pittoresque du paysage.

Ces théâtres avaient joui jadis (et notamment vers la fin du XVIIIe siècle) d'une certaine faveur. Pendant les dernières années de

l'Empire, les représentations éphémères organisées au Pré-Catelan, sous l'inspiration de l'impératrice Eugénie, avaient donné à ce genre de spectacle un regain de vitalité.

Aujourd'hui, l'initiative de municipalités intelligentes les a fait revivre.

A Bussang, M. Pottecher (en 1895) fondait son Théâtre du peuple. Il faisait représenter le " Diable marchand de goutte ", première œuvre d'une série qui s'est continuée jusqu'à nos jours.

En Poitou, le docteur Corneille réalisait une œuvre analogue.

Un peu plus tard, *en* 1898, *à Ploujean, MM. Le Braz et Le Goffic* faisaient revivre le théâtre breton.

Le succès, comme toujours, provoquait des essais du même genre et, sans parler des admirables manifestations dramatiques organisées à Orange par Paul Marietton, Nimes et Arles écartaient momentanément de leurs arènes la troupe tapageuse des toréadors et y appelaient les nobles compagnies de l'Odéon et du Français. Cauterets inaugurait son théâtre de la nature. Dans l'Est, à quelques pas de la frontière, à Gérardmer, d'ingénieux organisateurs utilisaient la scène " du Saut des cuves "; enfin, un peu partout, se créaient en France des théâtres en plein air.

Parmi toutes ces tentatives, une place spéciale revient au théâtre de la nature de Béziers. Grâce à M. Castelbon de Beauxhostes, de belles œuvres y furent représentées, et, dans ces arènes, sous un soleil qui donne la vie aux choses elles-mêmes, tout un peuple vient, tous les ans, s'enivrer de musique et d'idéal.

Que le génie du maître Saint-Saëns, que l'inspiration de Gailhard ou de Séverac évoque les légendes du passé ou célèbre les traditions locales, la foule ardemment éprise de sons et de rythmes éprouve toujours cette même émotion qui rend l'âme meilleure.

Telles furent les différentes tentatives de décentralisation musicale.

H. Auriol,
député de la Haute Garonne, Secrétaire de la Chambre.

(*A suivre*).

Impressions

Parisiennes

CARNET DE VOYAGE D'UN ALLEMAND EN 1911

Notre éminent et spirituel collègue M. le Dr Richard H. Stein, se rendant l'année dernière à Londres, pour y assister au congrès de notre Société, a voulu passer par Paris, et se mettre au courant de notre vie musicale. Qui aurait cru qu'il se documenterait astucieusement, et ferait paraître un jour les notes humoristiques, dont nous publions les fragments suivants.

En nous faisant un plaisir de communiquer ces lignes à nos lecteurs, nous nous permettons d'ajouter que S.I.M. ne prend nullement la responsabilité des opinions, tantôt bienveillantes, tantôt sévères, exprimées par notre collègue. Mais nous sommes persuadés que ceux-là mêmes, qui sont très loin de penser comme M. Richard H. Stein, admireront l'originalité d'un des esprits les plus brillants de la presse berlinoise.

(La rédaction.)

Berlin-Paris. — Déjà Hans Y et Paul X, deux musiciens de ma connaissance, sont montés dans le train. Debout dans le couloir, ils discutent âprement. L'un explique à l'autre, que, tout au moins par convenance, il vaut mieux prendre un supplément de première ou de seconde, ne serait-ce que jusqu'à la première station. L'autre soutient au contraire que les troisièmes sont plus *select* que les secondes, envahies par les voyageurs de commerce, et dont l'élite s'asbtient par raison d'hygiène.

Un arrêt. " *Frisches Obst gefaellig ?* " " *Bier gefaellig ?* "

Hans, qui s'est assis, se tourne vers Paul, et d'un rire un peu méchant: " Dites-moi, Monsieur et cher musicologue. Pourquoi l'homme aux

cerises fait-il un saut de quinte ascendante et le gamin à la bière une tierce mineure descendante? L'interrogation n'exige-t-elle pas que la voix monte? — Et puis, ce *sol-mi*, l'entends-tu en mi mineur ou en ut majeur?"

Paul, un peu incertain : " Oui, on peut bien se représenter la quinte qui manque, mais pas la tonique absente. D'ailleurs, nous n'en sommes pas encore à ces cas particuliers. Nous nous bornons présentement à résoudre, par l'étude des intervalles, le problème de la consonance. "

Hans (en élevant la voix) " Ça vaut trois mois de prison ! " (malicieux) " Dis-moi, est-ce que, d'après vos dernières découvertes, la quarte est une consonance ? "

Paul : " Naturellement. "

Hans (se redressant avec orgueil) : " Hé bien, moi, je prétends que c'est une dissonance ! Ainsi, la prétendue consonance parfaite *ut-fa*, se résout sur la prétendue consonance imparfaite *ut-mi*. "

Paul : " Tu n'as qu'à te représenter l'accord de fa majeur, pour t'apercevoir de ton ineptie. "

" *Quod erat demonstrandum !* " Hans laisse éclater sa joie. " Tu as bien donné dans le panneau ! Vois-tu, il n'y a pas ni consonances ni dissonances de deux sons, car ceux-ci, dans l'acte musical, sont toujours fonction d'un accord de trois ou quatre sons, qui déterminent leur sens et leur valeur. — Une curiosité, en passant : *Do-mi*, *mi-sol dièse* et *do-sol dièse* (ou *do-la bémol*, ce qui revient au même) sont consonants. Mais *do-mi-sol dièse* est dissonant ! Ce qui prouve bien qu'on devrait ici ne s'occuper que des accords. "

Paul : " Cela n'empèchera pas l'intervalle *do-mi-sol dièse* de rester éternellement une dissonance. "

Hans : " Et l'octave une consonance. Parfaitement, mon cher. "

Le train roule toujours, uniformément.....

* * *

Paris. — L'auto m'entraîne, par les rues accidentées, à travers une foule bariolée, trépidante, jusqu'à mon hôtel. Que la musique des rues est donc brutale et monotone à Berlin. Et qu'elle est joyeuse à Paris ! Un peu "*foire sur la place*," peut-être ; mais ni sauvagerie ni indiscrétion. Les autos de maître ont une préférence pour les fanfares brèves, pimpantes, motifs souvent provocants et nettement individualisés. Ça, chez nous, c'est

" *verboten.* " (Qu'est-ce qui n'est pas " *verboten* " chez nous ?) Seul l'empereur a droit de " *houper* " sous les Linden. [1]

Quelques crieurs de journaux me rappellent mes deux compagnons de voyage. Pourquoi conservent-ils tous invariablement le même diapason ? Est-ce qu'ils savent réellement la valeur de cette lancinante répétition ?... Involontairement, je me suis mis à déclamer cette belle phrase, en l'accompagnant d'un geste grandiose (souvenir de Hans !) L'homme au volant s'est retourné : " *A droite, Monsieur ?* " En même temps, et en conséquence, nous tombons sur un véhicule incident... Des injures, comme chez nous ? Point du tout. Une blague, et les deux chauffeurs se mettent à rire. Nous continuons une course paisible.

Nous passons sur la Place de la Concorde, une Place où il y a de la place. Curieux ; je n'ai encore jamais vu cela en Allemagne. Nos places sont toutes entourées de grilles, entre lesquelles l'esthétique nous oblige à faire pousser du gazon. C'est très bien aussi, mais moins pratique. La voiture s'arrête d'un brusque recul. Dans le hall de l'hôtel, un domestique chargé de bagages me bouscule. " Pardon Monsieur. " S'il avait été Allemand, il eut dit : " *Attention !* " [2] Mais l'expression n'a pas d'importance. C'est le ton qui fait la musique. De quelle allure blessante certaines dames Allemandes savent dire " *Pardon* ", [2] et que le Berlinois peut être grossier, avec son " *Entschuldigen Se man.* "

Ce qui est certain, c'est que la musique de la vie publique, si l'on peut dire ainsi, se trouve à Paris, élevée à un niveau supérieur à ce qu'elle est chez nous.

Que le bruit de la rue puisse être gênant, ici aussi, c'est vrai. Mais il n'est pas agressif ; on le supporte. A quoi bon nos doubles fenêtres ? Quand les Parisiens veulent faire une sieste, ils ouvrent les leurs, et sommeillent aussi gentiment, que nos grands-pères, dont le piano familial berce les rêves.

* * *

Depuis que je suis à Paris, je me sens pris de sympathie pour Hanslick et pour Max Kalbeck. Lors même que des questions de principe nous séparent d'eux, on les lit sans aigreur et sans ennui. Après tout, ils

[1] *Huppen* s'applique à la trompe d'auto (Huppe), et c'est aussi une forme du mot *hüpfen* sautiller.
[2] En français.

ont pu se montrer injustes, bornés, prévenus, ils n'en sont pas moins restés des gens cultivés. Ce qu'ils ont écrit contre Wagner, se tient mieux que bien des choses qui ont été écrites pour le défendre. Les gens bien élevés ont quelquefois tort. C'est évident. Et il faut bien que les gens mal élevés aient parfois raison. Est-ce qu'il s'agit d'ailleurs d'avoir tort ou raison ? Si vous dites oui, c'est que vous répondez en juriste. Or, l'artiste n'est pas un homme de loi ; il lui convient de se montrer philosophe. Et puis, enfin, on lit Hanslick pour connaître sa pensée, et non pas celle de Wagner ou de Brahms. Celui qui veut connaître Wagner, n'a qu'à lire Wagner. Et, à son tour, quand Wagner lui parlera de Beethoven ou de Meyerbeer, c'est de Wagner qu'il s'agira.

On n'a pas eu moins de haine contre Hanslick, que contre le créateur de Bayreuth. Une preuve que c'était, lui aussi, un fameux lapin. A Paris, ses ennemis auraient été naturellement aussi nombreux qu'à Vienne. Mais des ennemis avec lesquels on cause poliment et avec plaisir ; des adversaires qu'on rencontre entre deux bocks, chez Durand ou chez Pousset, une fois l'assaut terminé. Allez donc demander de pareilles mœurs en Allemagne ! " *Cet individu a écrit que les lieder de Beethoven lui semblaient faiblards, et je continuerais des relations avec un pareil serin? Fi donc !* " Vraiment l'Allemand sait ce qu'il doit à sa culture.

En tout ce qui touche à l'art, les opinions convenues ont chez nous la même et irrésistible assurance qu'ont en France les idées reçues, en fait de politesse et de tact. Le Parisien n'a pas de Credo artistique. Il sait que l'art, tout comme la religion ne peut rien, absolument rien démontrer.

* * *

Le critique musical français n'écrit en réalité que des feuilletons ; c'est de l'information bien présentée, qui annonce l'œuvre et l'accueil du public. Ses collègues d'Allemagne se croient au contraire, (et encore et toujours), des juges. Ils *opinent* en tel ou tel sens, au lieu de rendre compte avec compétence, ou de raconter avec verve.

Un critique à Paris vous écrira : " Pierné dirigea hier une œuvre nouvelle de Dukas, dont le public n'a été qu'en partie satisfait. " Chez nous on prononcera carrément : " Le morceau de Loeffler, que Nikisch a conduit hier, est absolument vide, et manqué d'un bout à l'autre. " (On

pourrait supposer cependant, que Nikisch, qui a mis ce morceau au programme, entend quelque chose à la musique.)

Il y a des exceptions, je le sais, ici comme là-bas. Négligeons-les, et constatons que le critique français, nullement plus superficiel que son collègue germain, est sûrement moins obscur. Et, par dessus tout, il respecte le libre arbitre de l'auditeur. On ne saurait lui reprocher le geste autoritaire de l'aristarque allemand, qui se croit appelé à faire l'instruction et l'éducation du public.

* * *

Le Parisien laisse en toute liberté voisiner Wagner et Meyerbeer. Mon compagnon, m'en voyant irrité, s'irrite à son tour :

" Ne demandent-ils pas autant de mise en scène l'un que l'autre ? Qu'est-ce que vous voulez avec toutes vos théories ? N'avez-vous jamais remarqué, pour prendre un exemple, que le cercueil d'Elisabeth est promené à travers bois, juste au moment où Tannhäuser rentre de voyage comme par hasard, et où les Pèlerins se trouvent là, tout à point nommé ! Est-ce la vérité, la nécessité ? Tout cela est du théâtre et rien que du théâtre. Mais cela ne fait rien. Vous autres Allemands vous ne devriez pardonner à Wagner ni son Roi Marke ni son plaisant Beckmesser. Nous, Parisiens, nous ne nous moquerons pas plus du Dragon de carton que de l'ânesse (peut-être est-ce un âne?) qui prend la parole dans l'Ancien Testament. Et nous prendrons plaisir aux œuvres de Wagner, lors que vous serez persuadés les avoir dépassées depuis longtemps. Nous regrettons seulement que Wagner n'ait pas fait plus d'infidélités à ses théories. Rappelez-vous le merveilleux quintette des *Maîtres Chanteurs !* "

— " A vrai dire, il conviendrait de ne jamais juger les œuvres de Wagner d'après ses théories, mais bien au contraire. Car ses drames ne sont pas les exemples de ses doctrines, tandis que ses doctrines ont été conçues pour la défense des drames. "

— " Très vrai. Mais vous ne voulez pas voir, en Allemagne, que Wagner ayant triomphé, il n'y a plus lieu de parler de ses théories. Elles ont rempli leur but — resquiescant in pace. "

— " Amen. "

— " Si vous faites une tête comme cela, je ne dirai plus rien. "

Nous descendons silencieux les Champs-Elysées. Au coin de l'avenue

Marigny tout à coup, un motif des *Maîtres Chanteurs* nous arrête, et nous empêche de franchir la chaussée. Le Français, mon ami, se découvre et agite joyeusement son chapeau dans le sens de l'auto qui fuit.

— " Ici Wagner devient populaire. En Allemagne il devient classique. "

— " De Charybde en Scylla ! "

— " Comment ? "

— " Oh, rien. Je me demandais simplement lequel des deux valait le mieux. "

* * *

L'Académie Nationale de Musique ; aussi nommée Théâtre National de l'Opéra. On donne un ballet, et, d'abord, *Gwendoline* de Chabrier. (Malgré sa couleur parfois si curieuse, je lui préfère le *Roi malgré lui.*)

Après le troisième acte un Monsieur derrière moi demande à sa dame " *C'est fini?* " Et elle, poliment: " *Oui, je crois.* " Aux fauteuils, pendant les entr'actes vraiment longs, il n'est question que de M. Messager, qui réussit toujours à donner le grand rôle à " la Russe" (Mme Koussnezoff). Ladite dame apparaît dans une scène d'amour, presque immobile, devant la rampe, faisant part au public de sa passion, sans accorder un regard au partenaire qui se meut derrière elle, à la distance prescrite. A la fin seulement, elle se retourne vers lui et ils prennent une attitude picturale.

Quelques jours plus tard on voit Nikisch au pupitre de Messager. Orchestre merveilleux, chant splendide. Mais... Siegmund à droite, et Sieglinde à gauche du trou du souffleur, ne paraissaient éprouver l'un pour l'autre aucune espèce d'intérêt.

Mon compagnon me dit : " Que deux personnages chantent l'un en face de l'autre, ou se tournent vers le public, vraiment c'est un bien petit détail. Moi, pour mon compte, j'ai tant de plaisir à fermer les yeux quand j'entends du Wagner ! Chez Beethoven ou chez Mozart, là, j'ai besoin de la scène, quoique je connaisse parfaitement la marche de la pièce. Ça vous a l'air d'un paradoxe ! Mais rappelez-vous, par exemple, Pizarro, lorsqu'il expose au gardien son plan... " *Un coup, il est tombé.* " Le coup imaginaire est simplement indiqué dans l'orchestre, et la musique entre tout doucement en *la majeur*. Jamais elle ne pourrait me persuader

que le dessin sanguinaire de Pizarro est une chose sérieuse, si je ne m'en convainquais par les gestes de l'acteur. "

— " Alors, pour vous, la *Valkyrie* est en quelque sorte une symphonie dramatique, tandis que *Fidelio* est le type du drame musical ! "

— " Mais oui. C'est pourquoi on entend si souvent au concert des fragments de Wagner, et qu'ils réussissent parfaitement auprès du gros public. Des fragments de Fidelio, jamais. "

— " Si c'est une thèse que vous soutenez, dites-moi donc aussi ce que vous pensez de cette *Salomé*, que certains, et en particulier Volbach,[1] ont, chez nous, qualifiée de symphonie dramatique. "

— " C'est très simple. Un poème qui sert d'original. A côté, une traduction mot à mot en musique. Parallélisme ; absence d'unité ; aucune fusion ; pas d'effort pour se compléter. La même action et le même résultat en deux langues. Ne parlez ni de poème symphonique, ni de symphonie dramatique, mais d'une copulation, qui nuit au drame, sans profiter à la musique. En somme, un faux calcul, plutôt qu'une erreur artistique. "

— " Et le *sujet*, vous ne l'éreintez pas ?

— " Le *sujet* ? Épatant, en lui-même ; en tout cas essentiellement scénique. Les cris de votre critique allemande sur le goût de Strauss pour les sujets pervers, dépassent la mesure de l'enfantillage. Si j'étais compositeur — si j'étais Beethoven, je dirais à Richard : *Votre opéra me plaît, j'ai envie de le mettre en musique.* "

* * *

Un conducteur d'omnibus, monté sur l'impériale pour encaisser les places, donne le signal du départ en frappant des pieds en mesure. La jeune Parisienne qui dévale les escaliers du Métro suit presque toujours une cadence certaine. Le crieur de journaux, qui se hâte sur le boulevard, nous indique son canard, par le rythme de son appel. Que dans un cabaret de la Place Pigalle vibre un couplet sur les officiers prussiens, le public se met à battre des mains : un, deux, un, deux.

D'où vient que le peuple français, dont la langue est sans accent, possède ce sens et ce don du rythme ? Des quantités de compositeurs français, avec une mélodie banale, une harmonie pauvre et convenue, une

[1] Un poème symphonique où le programme est remplacé par une action scénique.

polyphonie embryonaire — nous séduisent par leur instinct des formes rythmées. Surtout quand on les entend jouer par des artistes français. J'avoue très franchement que le vrai Berlioz m'a été révélé à Paris. Ainsi l'Ouverture de *Benvenuto Cellini*, si souvent exécutée chez nous, me fit, ici, l'effet d'une nouveauté.

Nous avons tort de croire qu'il suffit, pour aller en mesure, de rendre avec une précision mathématique la valeur des notes. En tout cas les rythmes français exigent un perpétuel et léger rubato. C'est alors qu'ils arrivent à être obsédants.

En fait de rythme, l'Allemand possède peut-être plus d'intelligence que le Français, mais celui-ci a certainement plus de tempérament. Il a le rythme dans le sang. Cela se remarque tout particulièrement à voir le peuple danser, comme l'on peut s'en convaincre en allant faire un tour, non pas dans ce *Moulin Rouge*, vague et totalement déparisianisé, mais un peu plus haut dans le *Moulin de la Galette*. Là haut, comme à la campagne du reste, la musique suit la danse tant bien que mal, tandis que chez nous la danse emboite le pas à la musique... (Avec solennité, presque toujours sans grâce, et jamais avec passion.) Pour le reste, la musique de danse, à Paris, vit presque uniquement, comme en Allemagne, d'une mélodie sentimentale et douçâtre.

Un Parisien que j'avais entraîné dans ces lieux, inconnus de lui, commença par tambouriner pendant quelques temps sur la table, puis tout à coup :

— " Croyez-vous dit-il, que Brahms deviendra jamais populaire chez nous ? "

— " Difficilement... " J'étais distrait; je contemplais un couple singulier. Lui, peintre évidemment. Elle, une créole, sans doute son modèle.

— " Mais pourquoi ? "

— " Parce que certaine qualité spécifique de la musique de Brahms échappe à l'âme parisienne. Comment la définir ? Spiro l'appelle une sorte de moiteur somnolente, une sieste ouatée dans les brouillards du Nord. "

— " Vous oubliez nos Impressionnistes, Debussy et autres. "

— " Eux ! Ils obtiendront peut-être une certaine popularité chez nous, mais pas en France. "

— " On ne peut pas savoir ! Du reste, quand on a pour soi les musiciens et le public qui paie, on peut se passer de toute autre popularité..... "

Puis, suivent des comparaisons, où le nom de Strauss revient souvent. Je n'en saisis plus que des bribes. Le peintre blond, qui continue à tourner avec sa créole brune, commence à m'intéresser vivement. Sa main droite n'est plus tout à fait à la hauteur de la taille. A plusieurs reprises, il presse sa belle avec ardeur. Elle a les yeux fixés dans le vague, là-bas, au loin. Quel motif pour un Rops, ou un Legrand !

La danse est terminée. La créole arrive à la hauteur de notre table ; en passant, elle pose sa main sur l'épaule de mon ami, lourdement mais non sans grâce : " M'sieur ! " Lui, surpris au milieu de sa tirade, s'arrête interdit. Un rire léger, mais aigu... elle a disparu comme un éclair. Je vide mon verre et me lève.

— " Elle a raison, mon cher ami, venez. Pour discuter sur le *Requiem allemand*, on est mieux ailleurs. "

* * *

Croyez-vous qu'une parodie sur Meyerbeer serait comprise du public berlinois du *Walhalla ?* L'habitué de la *Cigale* s'en régale. Singulier !

Le deuxième Music-Hall de Paris, je veux dire les *Folies Bergères*, (à peu près notre Métropole) nous montre aujourd'hui un petit nain-chef d'orchestre. D'abord quelques valses, expédiées d'un bras indifférent, qui semble tourner un orgue de Barbarie. Puis commencent d'amusantes imitations des chefs d'orchestres connus. Ce sont les poings frémissants de Nikisch, les jarrets défaillants de Strauss, le dandinement élégant de Weingartner, et tous les gestes favoris des conducteurs français.

Une dame, près de moi, se prend à dire :

— " Comment peut-on encore admirer Chevillard, quand on a vu ce petit avorton faire tout cela ? "

— " Qu'est-ce que vous avez donc jamais admiré chez Chevillard, chère Madame, " demande une voix masculine, avec intérêt.

— " Ce que vous admirez vous-mêmes chez les compositeurs modernes... Les signes distinctifs de la personnalité, les symptômes de l'individualité. Moi, du moins, je n'ai jamais pu saisir qu'une chose dans toutes ces discussions sur la musique moderne, à savoir que ces Messieurs ont été frappés par quelque singularité. "

— " Mais, chez Chevillard, par exemple, ne peut-on être frappé de tout autre chose ? "

— " Si vous m'aviez comprise, ce n'est pas à moi que vous adresseriez cette question. Allez donc la poser aux collègues de M. Chevillard..."

Pour un Allemand une pareille conversation tient du prodige. On ne s'explique pas comment elle peut se poursuivre avec ce calme, et la sereine assurance que chaque interlocuteur n'attachera aucune importance aux paroles de son voisin ! J'avais toutes les peines du monde à m'empêcher de placer mon petit mot. Ne venait-on pas de mettre le doigt sur l'endroit sensible de notre vie musicale ?

Difficile est, rebus in arduis, servare mentem.

— " Qu'est-ce qu'il dit ? " demande la dame.

— " Une bêtise, je crois. " Et le Monsieur allume une autre cigarette.

* * *

Sur le boulevard des Italiens flamboient les publicités lumineuses. Entre l'annonce d'une marque de cigarettes et celle d'un savon luisent en lettres de feu ces mots magiques : " *Théâtre du Chatelet. Le Martyre de Saint Sébastien.* " Il s'agit d'un mystère de d'Annunzio, en cinq actes, musique de scène de Debussy.

Malgré la réclame monstre, qu'on n'a pas faite seulement sur les boulevards, les dix représentations consécutives de cette œuvre furent peu suivies. Des causes extérieures eurent certainement leur influence. De 20 à 150 francs, pour une place... Même à Paris, si riche, on réfléchit à deux fois, et on attend pour voir si cela vaut la peine. A la première on sortit en haussant les épaules.

Quelques jours avant cette première je vis d'Annunzio en compagnie de la danseuse juive Ida Rubinstein, dans une loge du Châtelet. (Cette russe aux allures dégagées, était désignée pour jouer le personnage du Saint. On comprend que le clergé de Paris ait eu un mouvement de protestation.) Le poète recevait dans sa loge une masse de lettres. Je me permis de faire remarquer qu'il n'était pas absolument nécessaire d'expédier son courrier pendant l'exécution d'une symphonie de Beethoven. On sourit. Il paraît que d'Annunzio avait ses raisons pour ne pas donner d'autre adresse à ses copains.

Enfin le grand jour arriva. Pour un franc, je reçus, des mains de l'ouvreuse, un joli programme, doré sur sa couverture. Avant de lire les noms des artistes, je dus parcourir cinq pages: d'Annunzio, robe nouvelle

(création Berny), Debussy, encore une robe (création Agnès), Ida Rubinstein à l'agonie, et enfin le décor du troisième acte. — Suivait un sommaire imposant, dont je reconnus par la suite l'utilité, car on ne saisissait pas grand'chose des paroles.

Le premier acte produisit un effet extraordinaire. Deux jeunes gens attachés au pilier du martyre, forcent par leur fermeté leur mère à confesser la foi nouvelle. Le Saint réclame et obtient un signe de ce Dieu inconnu. Mais ensuite, tout s'enlise rapidement. D'interminables discours terrassent une action qui agonise, et, malgré l'originalité des décors, le vide désespérant se fait bientôt dans la salle entière.

La musique de Debussy ne peut sauver les choses. Elle est si complètement stérile, d'une uniformité fatigante, et même sans coloris. Soudain l'orchestre se met en branle, là où on se passerait bien de lui, et quand on l'attend, il reste muet.

Quel abîme entre cette musique et celle de Pelléas ! On ne connaît malheureusement pas encore Pelléas chez nous, pas du tout. Les représentations de l'Opéra Comique, sous la direction de Gregor ne comptent pas. La musique n'y a joué qu'un rôle à peu près nul. Gregor, qui n'est pas musicien, n'a jamais eu d'intérêt que pour la mise en scène des ouvrages qu'il a montés. Un orchestre indiscret, lourd, criard détruisit le charme intime de cette musique, par laquelle Debussy a voulu nuancer le poème de Maeterlinck, et qui doit sembler d'un autre monde. " *Je t'aime. — Je t'aime aussi.* " C'est un imperceptible aveu, qui vient aux lèvres ; et l'orchestre s'efface. Comparez à cela les scènes d'amour de nos opéras nouveaux, où s'étalent et retentissent les fortissimo des tirades à bon marché. Il y avait aussi de l'instinct anti-wagnérien, dans cette musique de Pelléas, et l'on pouvait compter sur un artiste aussi novateur.

Dommage ! Presque tout ce qu'a écrit Debussy depuis lors, est faible et taillé sur le même patron. (Qu'importe d'où vient ici la formule !) Debussy fut un jour un espoir. Qui attend encore de grandes choses de lui ?

On pourrait engager à ce propos bien des discussions hérétiques. Mozart, Beethoven, Wagner se renouvellent à chacune de leurs œuvres. Par contre Bach demeure trop souvent uniforme. Là, où les musicologues s'ingénient à voir en lui, Dieu sait quelles pensées profondes, je ne distingue, pour ma part, qu'un métier solide et de l'ouvrage admirablement faite. Je n'y peux rien. Que Polymnie me vienne en aide !

* * *

Que n'a-t-on pas dit sur "l'impressionisme" de Debussy ? On a cru pouvoir opposer Debussy le *coloriste*, à Liszt le *poète*, et à Bach l'*architecte* ; et c'est, encore une fois, le problème de la limitation des arts. Lessing, dans un essai profondément documenté, prétendit jadis définir les frontières de la poésie et de la peinture. Il est arrivé au meilleur résultat possible ; c'est-à-dire à prouver définitivement la stérilité de pareilles recherches. Et Wagner, avec son postulat du *Gesammtkunstwerk* trouble encore aujourd'hui les esprits fumeux.

Nous employons à propos de musique les mots de clair et d'obscur (peintre). Nous parlons de la forme des thèmes (plastique), de la construction de l'œuvre (architecte), de la qualité des idées (poésie;) de développement et de progression (drame) etc.... Il serait donc possible d'appliquer ce nom de *Gesammtkunstwerk* à des symphonies, à des œuvres de musique de chambre !

Toute la querelle porte en réalité sur un mot. Une **fusion** de tous les arts est impossible. Dans une œuvre musicale, les valeurs spécifiques des arts voisins sont transposées ; elles sont orientées vers un but musical. La nature de cette orientation reste particulière à la musique et, si tous les arts associés voulaient y prendre une part égale, l'œuvre n'aurait plus d'orientation du tout. On pourrait la comparer à un véhicule obligé de se diriger dans plusieurs directions à la fois. Pour maintenir les droits de tous ces arts, au sein du chef d'œuvre total, il conviendrait, par exemple, que la peinture s'assujettisse à la musique et la musique à la peinture (pour ne parler que de ces deux rivales). Et nous arrivons à la tentative impressionniste de Debussy, qui consiste à orienter la musique dans le sens du pittoresque, expérience qui a déjà contre elle la différence des deux arts. Il est bien certain en effet qu'on ne saurait dans un paysage, peindre que ce qui se voit, et mettre en musique que ce qui s'entend. Ce n'est pas la voix de l'oiseau que le peintre peut atteindre, mais l'oiseau lui-même, et cet oiseau échappe au compositeur des sons qui n'en saisit que la voix.

Mais il y a plus. L'impressionniste peintre pousse à l'extrême *l'objectivation* de son art. Il soutient que le même objet se modifie sous les influences de l'air, de la lumière etc... Il ne peint pas la forêt, mais tel endroit de telle forêt à tel moment. Au contraire le musicien n'arrive à donner de la forêt qu'une notion tout à fait quelconque, qui s'inspire des murmures, des gazouillements, des bruissements... Il ne précise pas : il interprète.

Invoquons Platon, qui n'est pas loin. Cet éminent philosophe, qui était aussi un artiste, supposait un royaume des *Idées*, où par exemple, le concept d'arbre était réellement représenté, tandis que notre monde des apparences ne nous en donnait que des *Images* particulières. Le peintre travaille sur ces images; et l'impressionniste les multiplie à l'infini. La musique nous interdit de procéder ainsi. Le compositeur se voit refuser le moyen de nous dire si nous sommes dans la Forêt Noire, ou dans la Forêt Verte. Le malheureux n'a pas même la ressource de nous indiquer si ce sont des conifères ou des folliacés. Il faut qu'il s'en tienne à la forêt tout uniment.

L'*Idée fluviale* a été rendue par Wagner dans le Prélude du Rheingold avec une irrésistible puissance. Mais c'est en vain que Debussy s'efforce de peindre des "*Reflets sur l'eau*" ou des "*Jardins sous la pluie.*" Jouez ces pièces devant un public innocent, et demandez ensuite ce qu'il a entendu !

La musique n'a donc pas les vertus spécifiques de la peinture, et il n'y a pas d'impressionnistes en son domaine. Ce qui n'empêche pas un compositeur d'orienter vers la musique des impressions que son œil lui a transmises. Le vieil Haydn y a parfaitement réussi, avec des moyens primitifs. L'homme de l'art, de n'importe quel art, tire parti de tout ce qui traverse son intellect ou sa sensibilité. Mais le moi du peintre est un tout autre transformateur que celui du musicien, ou du poète.

N'allez pas me faire dire que je conteste à Debussy la valeur de sa personnalité artistique ! J'avance seulement cette idée que les tendances de son art sont insuffisantes, et qu'elles aboutissent à une telle confusion, en musique, qu'on ne saurait classer leur auteur parmi les artistes qui ont découvert des voies nouvelles. Comme d'autres musiciens de notre temps Debussy a considérablement accru le pouvoir expressif de la musique. Personne ne peut le nier. Mais, la critique qui voudrait le placer à côté des plus grands maîtres, parce qu'impressionniste, ne serait certainement pas prise au sérieux.

* * *

Parfois, dans l'orchestre d'Elektra, on perçoit, à côté d'un cri strident, des bruits accessoires, qui ne relèvent aucunement de l'état d'âme tragique. Ces étranges cacophonies sont plutôt à leur place dans la comédie ; elles conviennent parfaitement à l'esprit de la parodie.

J'en ai trouvé la preuve en écoutant l'*Heure Espagnole*, petit opéra burlesque de Ravel, représenté à l'Opéra Comique. Cette bleuette n'a d'autre prétention que d'illustrer la savoureuse morale d'un conte de Boccace :

" *Il arrive un moment dans les déduits d'amour,*
Où le muletier a son tour. "

La musique en est follement spirituelle, et de précieuse originalité. Elle provoqua dans le public de véritables accès de gaîté. Au " *Don Quichotte* " de Strauss, je n'ai encore vu rire personne, lors même que les cuivres bouchés se mettent à bêler. On ne bronche pas, et pourtant, l'imitation ne saurait aller plus loin. De même " *Till Eulenspiegel.* " C'est que le caricaturiste doit où nous montrer les choses comme elles ne sont pas. Et dans la musique, comme partout ailleurs, le vrai est l'ennemi du rire.

Ravel d'ailleurs, pas plus que Strauss, n'est un véritable humoriste. Mais il s'entend à enchaîner subtilement des cocasseries musicales d'un irrésistible effet. Il remplace par l'esprit le Gemüt qui lui manque. Malgré tout, on s'en va sans être entièrement satisfait ; sans doute parce que la valeur personnelle de l'artiste est pour trop peu de chose dans ces plaisanteries. Du moins aux regards de ceux qui distinguent entre l'Art et l'Artistique (Kunst und Artistik). En somme, une belle et bonne idée, en musique, vaudra toujours mieux que le plus joli trait d'esprit.

* * *

Paris-Boulogne-Londres. — Une brusque et involontaire collision me met en rapport avec un jeune ecclésiastique. Nous causons.

— " Hé bien ! dites-moi, qu'est-ce qui vous a plu, à Paris ? " questionne l'abbé.

— " De trouver dans tous les quartiers, pour 10 centimes, une tasse de café ; d'obtenir une réponse polie à une question polie ; de circuler partout en métro pour le même prix ; de voir que la Morgue était fermée ; de constater qu'on s'entretient à voix basse en public, et que les plus vastes réfectoires de la capitale sont silencieux ; d'apercevoir le public en habit de gala, les jours de gala ; de...

— " Mais pardon, je voulais dire, en fait de musique... "

— " Ah ! bon. — Ce qui m'a le plus vivement touché, c'est je crois,

la probité du public musical. Il confesse loyalement ses préférences. Il ne le prend pas de haut avec ce qu'il ne connaît pas, ou ne comprend pas. Et, par-dessus tout, il trouve plus de plaisir à entendre de bonne musique, qu'à en faire de mauvaise."

— " Il paraît qu'en Allemagne, chaque famille a son piano."

— " Et malheureusement chaque famille en joue, quand bien même aucun de ses membres n'aurait la moindre disposition musicale."

— " C'est amusant."

— " O oui ! Surtout pour les gens occupés, qui entendent de quatre côtés à la fois le bruit de la musique."

— " Est-il vrai qu'à Berlin on est plus curieux d'apprendre de qui est une œuvre, ou par qui elle est jouée, que de savoir ce qu'elle nous apporte de neuf ? "

— " Il est évident que chez nous, on n'a guère d'intérêt pour les ouvrages qu'on ne connaît pas. Les isolés, qui ne vont pas au concert parce que Busoni joue, que Lula Gmeiner chante ou que Nikisch dirige, mais parce qu'ils tiennent à entendre du Liszt, du Browns ou du Tschaïkowski, ont un cercle restreint d'*œuvres favorites*, qu'il faut toujours leur servir. La nouveauté ne les tente guère."

— " Mais, que font alors les *jeunes*, pour se faire connaître ? "

— " Ils cherchent, avec l'aide des parents et amis, à se faire des partisans. Et comme ils paient les frais d'édition, ils en arrivent généralement, s'ils ont des moyens, à solder aussi la note des auditions. C'est encore moins cher, et plus avantageux que de donner soi-même des concerts.

— " Alors je m'étonne de voir tant de musique française exécutée en Allemagne. Car, si nos compositeurs vont en Allemagne avec une idée, c'est bien celle de ne rien payer, mais d'empocher au contraire."

— " Aussi je ne parle que des Allemands, jeunes et encore inconnus. L'homme célèbre, surtout s'il est étranger, peut se faire couvrir d'or en Allemagne, et pour des œuvres sans valeur. Il en fut toujours ainsi. L'auteur du *Vaisseau Fantôme* payait encore de son argent (emprunté aux autres) pour mettre sur pied Tannhäuser. Entre temps, il devint célèbre, et Bote & Bock lui offrirent 12,000 marks de sa *Marche Américaine*, cordialement insignifiante."

— " Voilà qui n'aurait pas été possible à Paris. Car nos éditeurs prennent conseil des plus fins connaisseurs."

— " Les nôtres aussi, pour la plupart. Mais ça n'y change rien. Le connaisseur n'entend ordinairement rien aux affaires, et l'homme d'affaire ne connaît rien à l'art. "

L'abbé se mit à rire : " Mais il y a des musiciens qui s'entendent également bien à l'art et aux affaires ! "

Je sentis où il voulait en venir et cherchai à bifurquer.

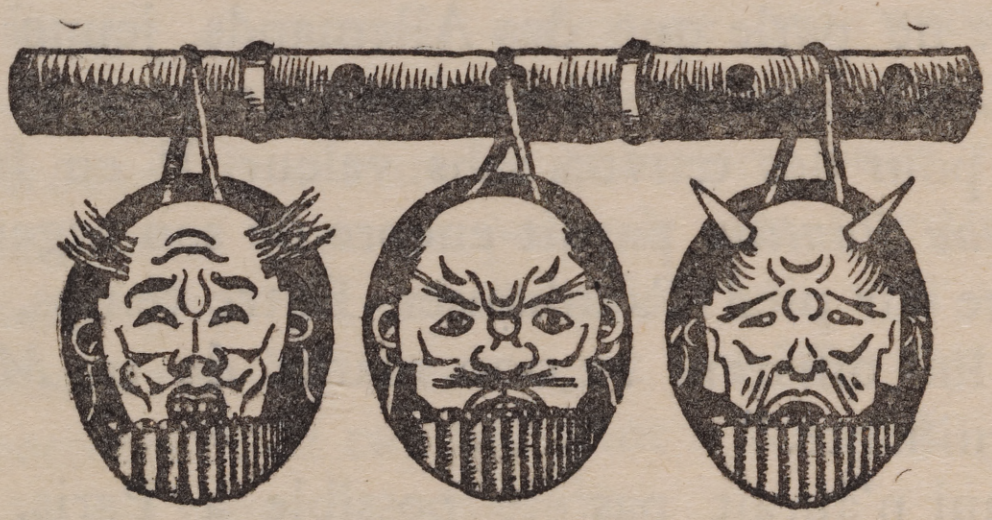
— " Si celui qui fait la meilleure affaire est toujours celui qui donne le moins, et qui touche le plus, on peut dire que l'artiste n'est jamais qu'un piètre commerçant. Car il cède tout ce qu'il a, contre une somme qui le met simplement à l'abri du besoin, et lui permet de vivre. Il n'en est plus ainsi, toutefois, lorsqu'il puise dans la poche d'autrui, ou qu'il spécule, par exemple, sur des valeurs qui portent le nom de Wagner. "

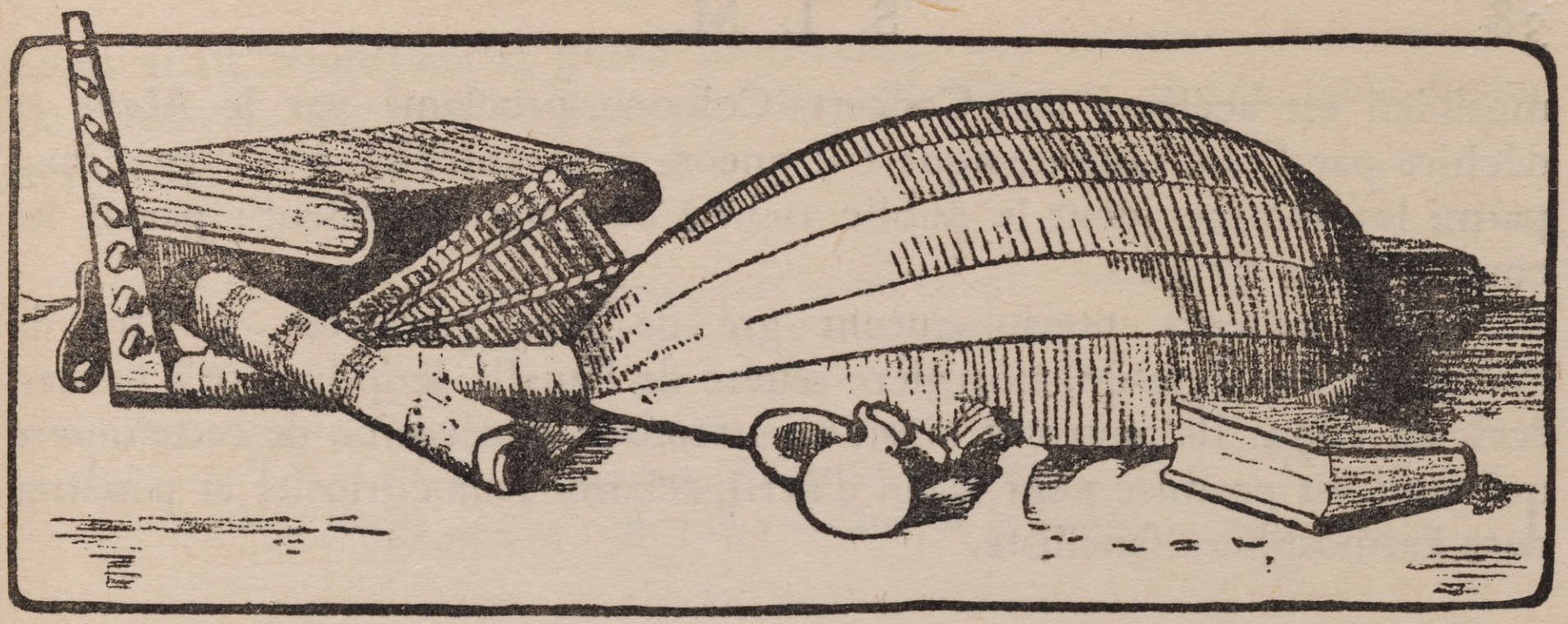
— " Vous voulez sans doute faire allusion aux musiciens français qui ont été, ou sont encore, redevables de leurs succès au maître de Bayreuth. Il se peut en effet. Mais cela ne fait rien. Vous connaissez le principe fondamental de nos lois artistiques et civiles : chez nous la recherche de la paternité est interdite. "

— Le malheur est que, chez nous, tout le monde connaît le père, et la recherche devient absolument superflue ! "

Les portières s'ouvrent. Nous descendons vers le bateau, et nous nous installons confortablement sur le pont. La fumée de nos cigares s'envole rapide et bleue, dans la fraîcheur du crépuscule.

Dr. Richard H. Stein.





UN QUINTETTE DE FANELLI

Êtes-vous fanellique ? Telle est la question imprévue qui, vers le quinze mars dernier, fit sursauter les salons, murmurer les chapelles, alarma la critique et agita la presse quotidienne elle-même, si peu accessible cependant aux soucis de la musique. L'alerte fut vive. Elle permit à chacun d'exprimer une fois de plus ses préférences personnelles, et nos plus véhéments feuilletonistes ne manquèrent pas l'occasion d'enfler le son d'une voix professionellement comminatoire.

Ainsi donc, Paris, ou plutôt Colombes, recélait un musicien ignoré totalement — non pas un Satie ou un Molard qu'entoure depuis longtemps un cercle d'initiés — mais un homme de cinquante deux ans, jadis condisciple de Debussy à la classe de Marmontel, puis élève de Delibes, et dont personne, sauf Mme Judith Gauthier, ne pouvait dire : " Je le connais ! " Et cet homme détenait jalousement (et modestement) d'abondantes partitions d'orchestre, des *Tableaux Symphoniques* (1883-1887), d'après le *Roman de la Momie* de Théophile Gauthier, des *Impressions Pastorales* (1890), des *Humoresques*... De quoi former à soi seul les programmes de quatre ou cinq de nos grandes auditions dominicales ! Il fallut se rendre à l'évidence. Ernest Fanelli existait, comme homme et comme artiste. Simple *triangle* dans les orchestres, accompagnateur obscur dans quelques restaurants de nuit, humble copiste à gages infimes, il avait peu à peu subi, de la musique, toutes les humiliations d'un douloureux métier. Il semblait que le professionel eut tué en lui le compositeur.

On sait le reste. Fanelli copiste se présente à Gabriel Pierné; Fanelli

musicien est acclamé aux Concerts Colonne, proclamé par le *Matin* et déchiré par Lalo. Que manque-t-il encore à sa notoriété? Il a pris rang parmi les hommes dont le public tient à connaître la valeur; parmi les compositeurs français.

Nos lecteurs nous sauront gré de leur présenter, à titre de document, l'analyse de la dernière œuvre de Fanelli, le quintette à cordes, écrit en 1894. Ils pourront ainsi, en attendant l'exécution de cette œuvre qui nous est promise pour la fin d'avril, éclairer leur curiosité et pénétrer dans l'atmosphère fanelliste.

***

" *L'âne* ", tel est le titre inscrit sur cette œuvre étrange. Et l'âne, c'est l'auteur lui-même, de son propre aveu.

Ne cherchons pas ici une ironie facile, qui nous égarerait. Fanelli avait un but, en plaçant cette vision sonore sous une invocation animale; il était guidé par le sens profond des concordances artistiques. L'âne, le lourdaud de la fable, la bête disgraciée, qui ne peut se faire admettre parmi les habiles, et dont " Martin bâton " règle l'existence humiliante... n'est-ce pas un symbole derrière lequel la vérité est aisée à deviner? Au moment où ce quintette fut écrit, Fanelli avait franchi vingt ans de labeur. Ses " Lehrejahre " étaient révolus, ses grandes œuvres symphoniques réalisées. La maîtrise était venue. Il pouvait le croire, du moins. Et pourtant... le public restait inaccessible, l'auditoire introuvable. Chevillard, auquel les " *Impressions* " avaient été confiées, les rendait en s'excusant: " Je n'oserais jamais montrer cela à mon beau-père! " Ce quintette même, soumis à la lecture de quelques amis, fut repoussé, sans autres formes.

Il semblait donc qu'un malentendu existât entre cet art et l'auditeur auquel il était destiné. Il semblait que le musicien se trompait, s'égarait, faisait fausse route, en s'aventurant dans le domaine d'Euterpe. Fanelli, à côté de Delibes, de Massé, d'Offenbach, de Gounod, de Godard, n'était-ce pas l'âne imitant les toutous, pour qu'on le flatte à son tour, et présentant à son Maître

Son chant pour faire le compliment!

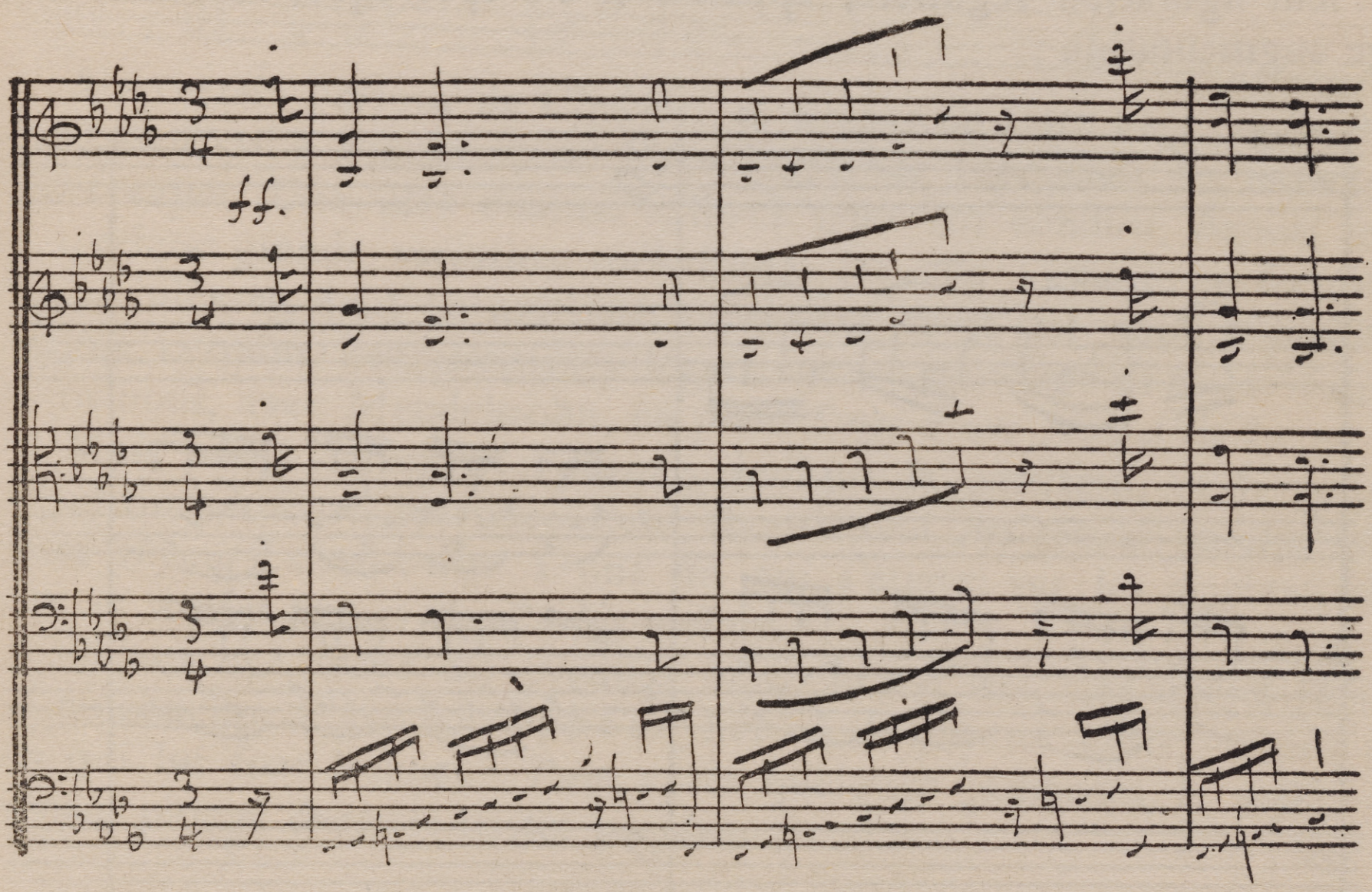
D'autres eurent ce courage. Ils soutinrent la lutte. A ce moment

même allait triompher le grand mouvement qui entraîne notre musique française vers des destins inconnus. Fanelli, hésitant, abattu, isolé, douta de lui-même. Il crut à l'apologue :

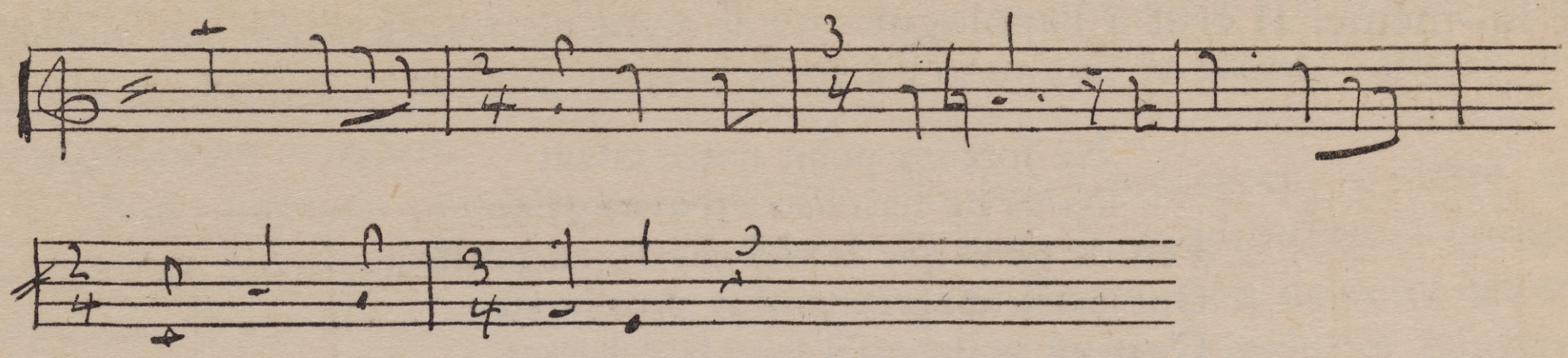
Ne forçons point notre talent
Nous ne ferions rien avec grâce
Peu de gens que le ciel chérit, et gratifie,
Ont le don d'agréer, infus avec la vie.
C'est un point qu'il leur faut laisser,
Et ne pas ressembler à l'âne de la fable.

* * *

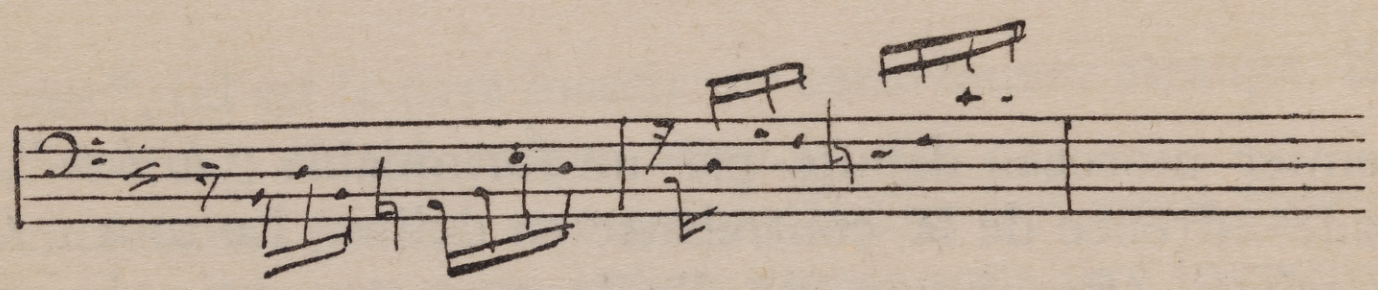
Le premier morceau débute par un formidable "*hi han*", soutenu d'une galopade effrénée de la contrebasse en délire. Le tout : *largamente ma furioso e agitato.* (Pas commode d'ailleurs cette partie de contrebasse avec ses cinq bémols à la clef.)



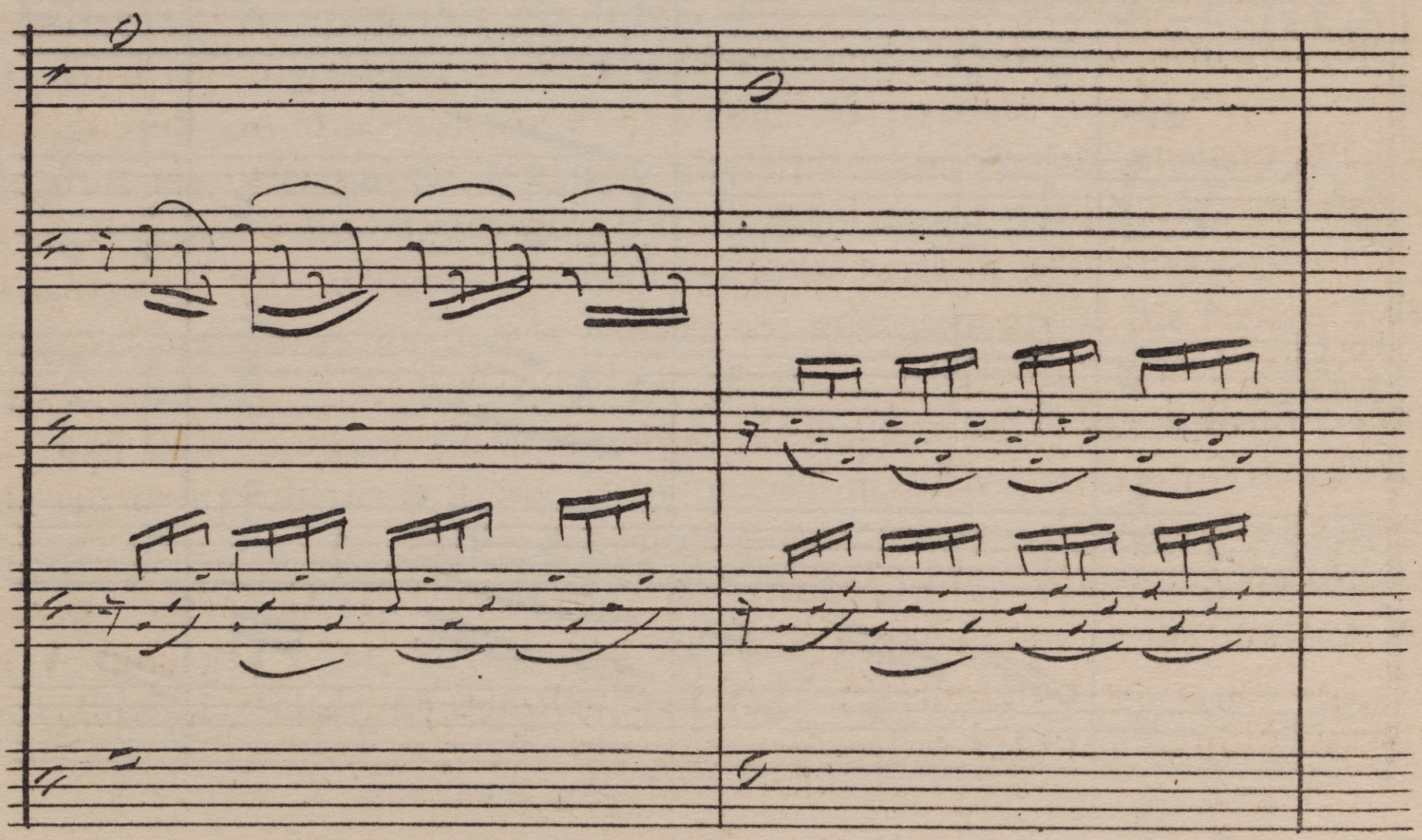
S'étant ainsi ébroué, notre héros s'essaie à quelque mélodie



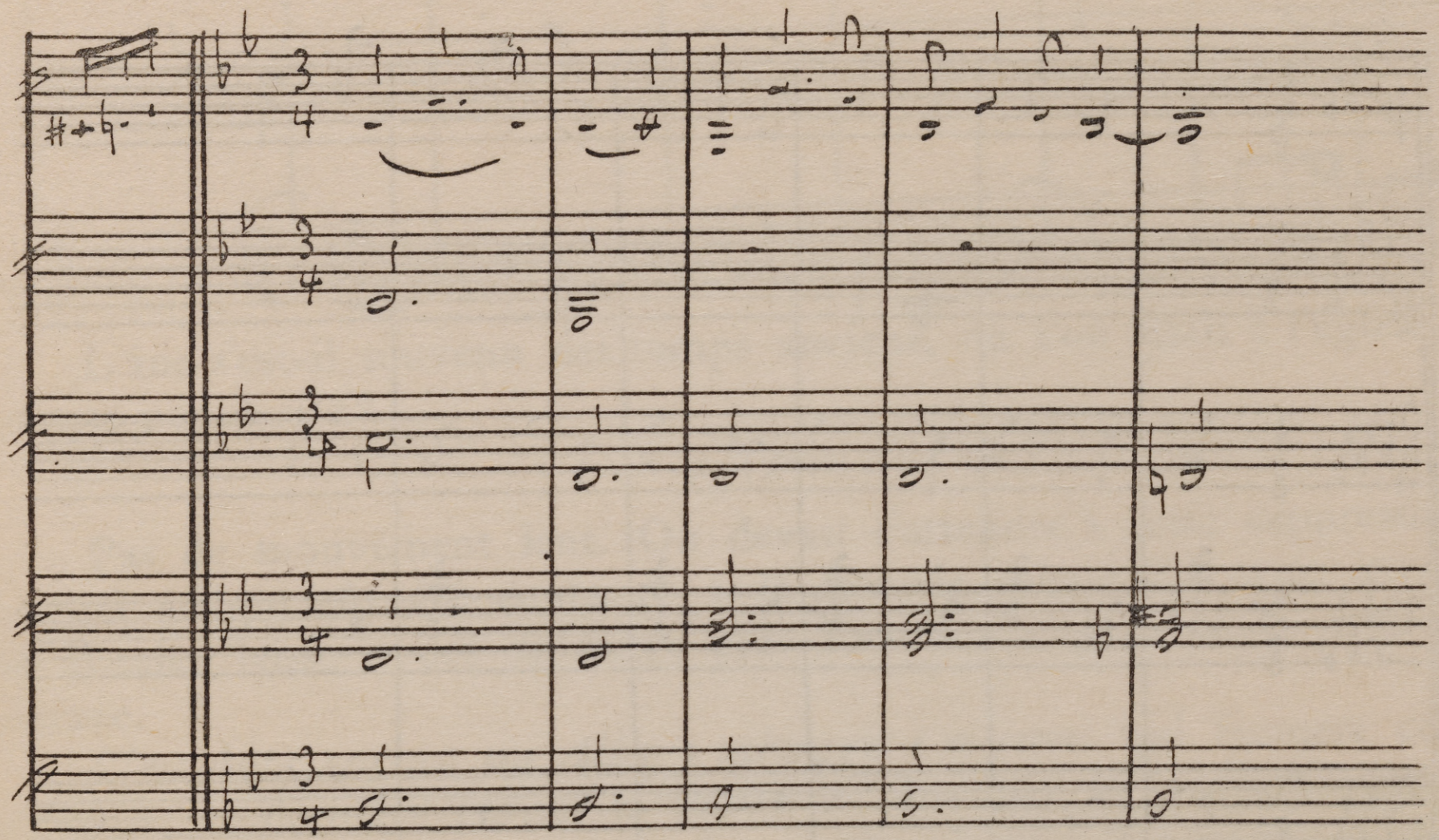
aussitôt déformée par les basses, qui reprennent leur train diabolique, au milieu des braiments :



Peu à peu, l'allure s'assagit, les instruments équilibrent leur jeu, et, sur leur figuration régulière, apparaît le *cri* spécifique, en forme d'une sage augmentation :



Maître Aliboron s'humanise ; encore quelques mesures d'un récit préliminaire, et nous voici en présence d'une mélodie qui chante réellement. Les habitués de la forme sonate y verront sans doute le second thème attendu :



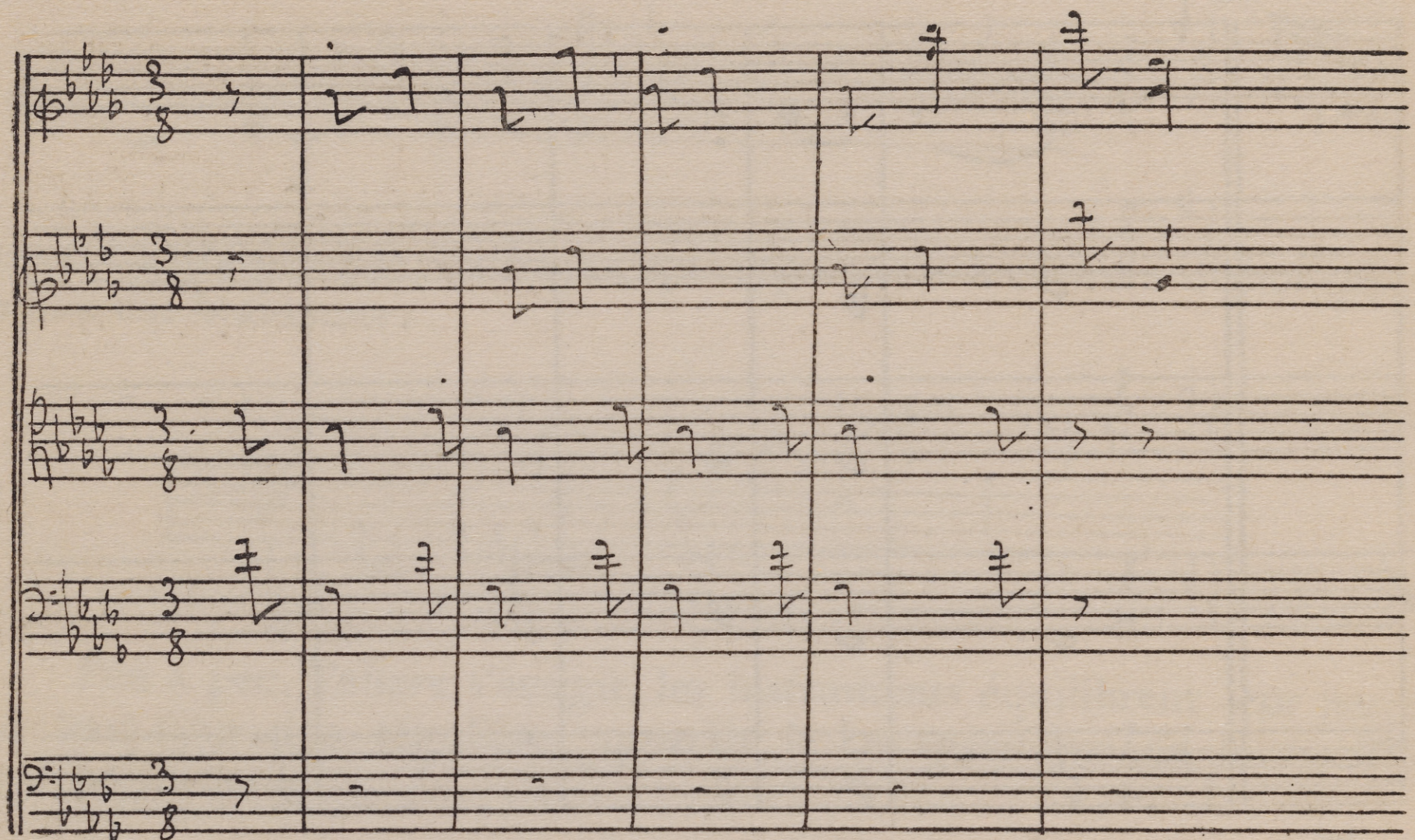
Un certain parfum de Chabrier se dégage de cette page ; peut-être même un appel à Franck, dont Fanelli ignorait cependant les œuvres à cette époque. Une idée comme celle-ci nous eût conduit, depuis lors, vers quelque grande variation mélodique. Ici, elle s'attarde en formules un peu mièvres, dont le mélisme capricieux nous fait oublier la bête. A peine certains hennissements légers nous rappellent-ils à la réalité. Serions-nous, avec Mendelssohn, en plein *Songe d'une Nuit d'été ?*

Mais non ! *Salvaggio e pesante*, indique la partition, et la course reprend tumultueuse, martelée. Pour aboutir où ? Au retour prochain des thèmes rêveurs, c'est-à-dire à une fin qui s'éteint, sur les pizzicati des basses, et sur les tenues aiguës des violons.

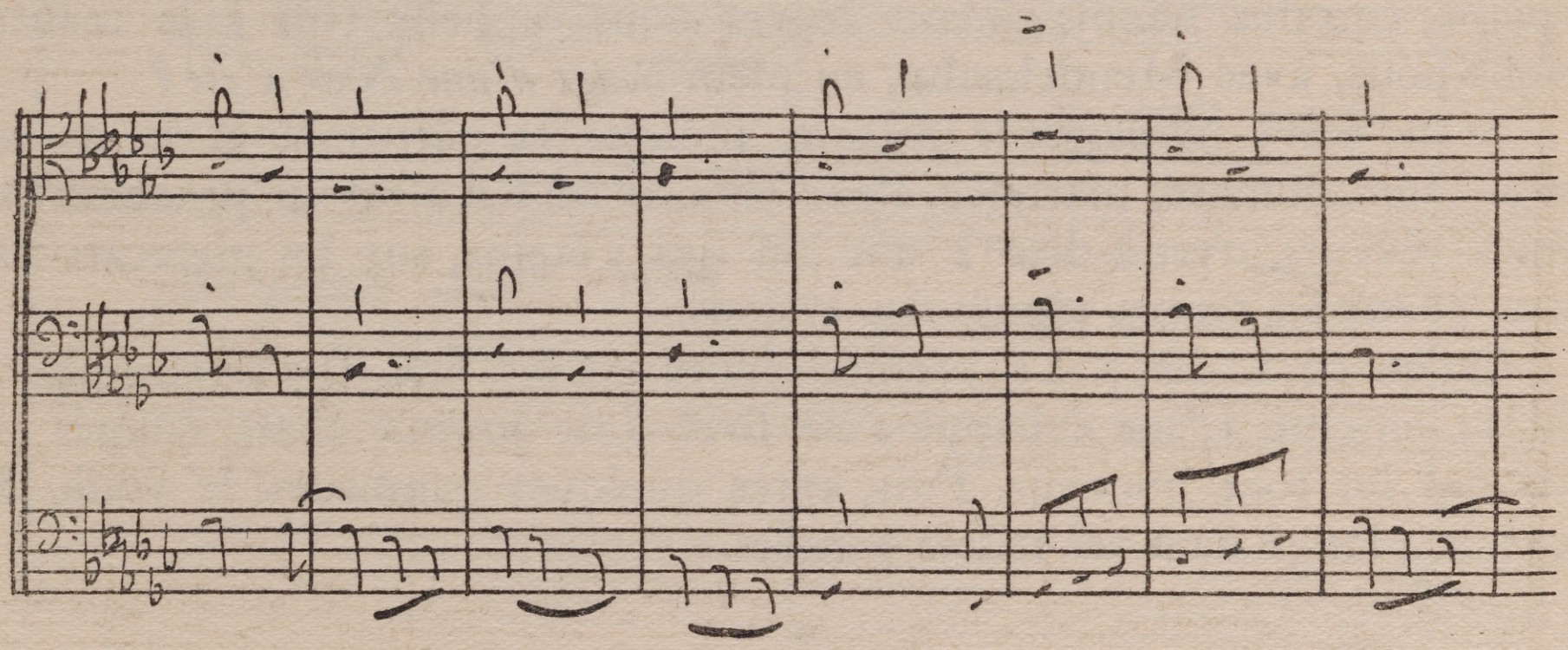
Qu'est-ce à dire ? Le premier morceau est fini. Il s'arrête, plutôt qu'il ne conclut. L'âne échappé s'est livré à de joyeux ébats, coupés de rêves qui lui font honneur. Puis, après quelques gambades, le voilà, de nouveau, plongé dans ses tristes pensées.

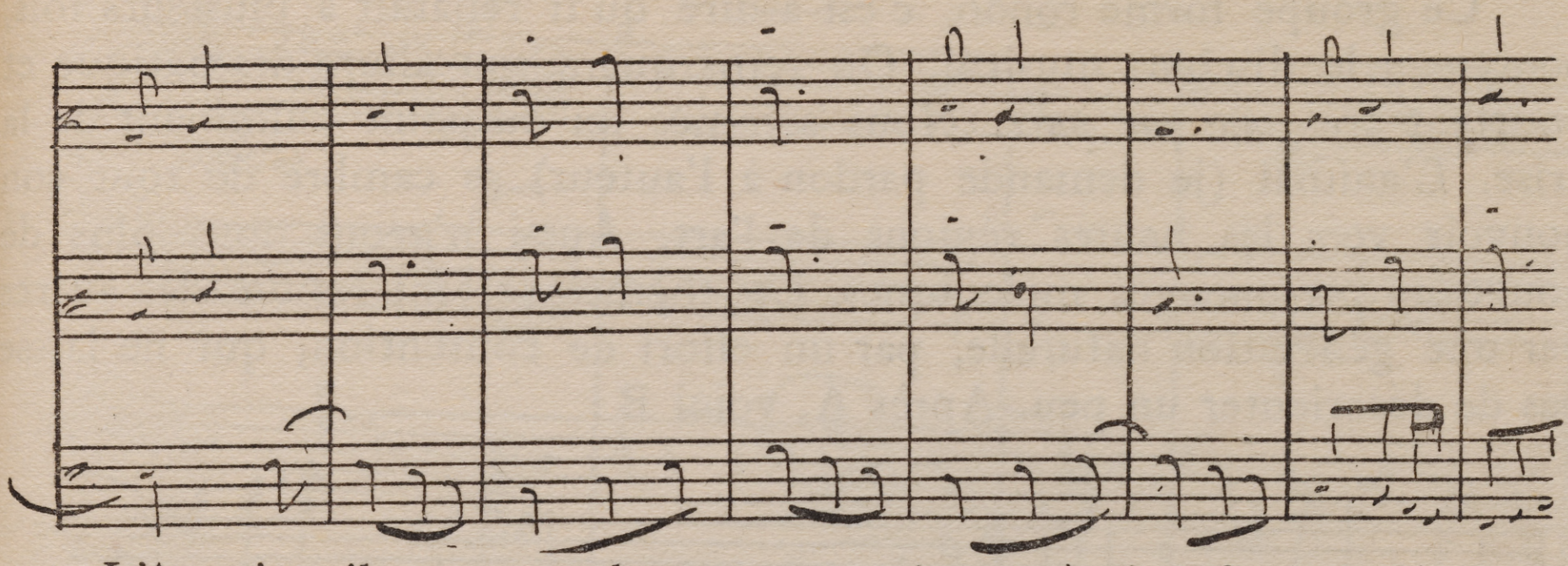
* * *

Le second morceau est un scherzo, comme il convient. Ici, Me Aliboron cherche manifestement à tirer parti de ses avantages présumés. La grâce du petit chien lui paraît accessible sous la forme d'un rythme habilement contrasté:



Ce trois temps léger, où l'on voit passer l'ombre des grandes oreilles, est une souple et amusante acrobatie. Le trio, qui en coupe l'allure, rappelle, à s'y méprendre, certaines danses de notre moyen-âge. Nos ancêtres ont certainement balé sur des airs de ce genre:





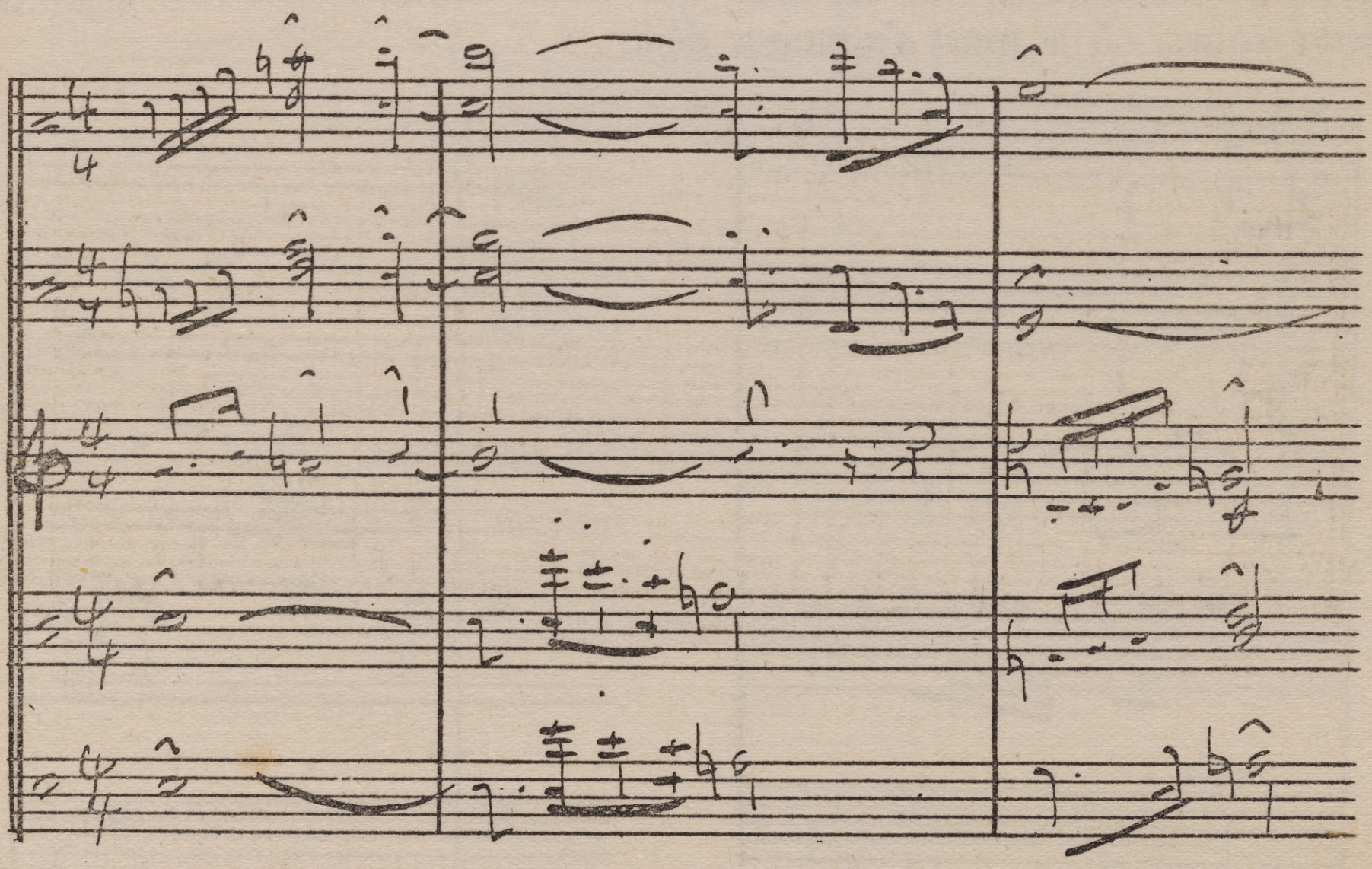
L'âne s'est-il souvenu des temps anciens, où l'on fêtait à l'église sa joyeuse popularité ?

* * *

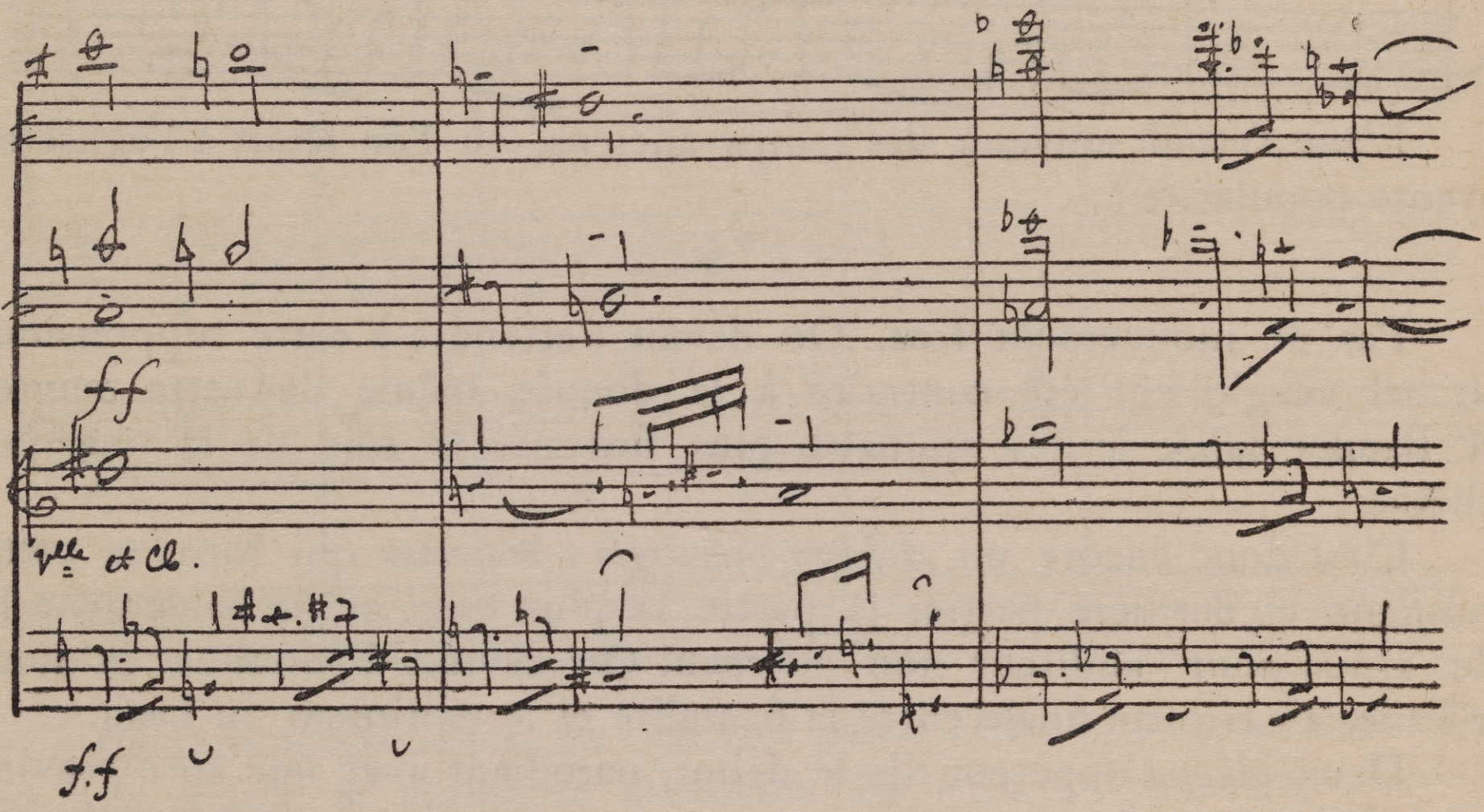
Pas de mouvement lent. On devait s'attendre à cette suppression. Le bel adagio eût été contraire à la donnée même de cette œuvre. Me Baudet laisse à des animaux plus fortunés le soin de la musique éthérée.

C'est donc encore un *Allegro salvaggio e maestoso* qui formera cette troisième et dernière partie, la partie la plus osée, et probablement la plus ardue pour l'auditeur non prévenu. On devrait la nommer la mort de l'âne, où la lutte finale entre la brutalité et le sentiment du beau.

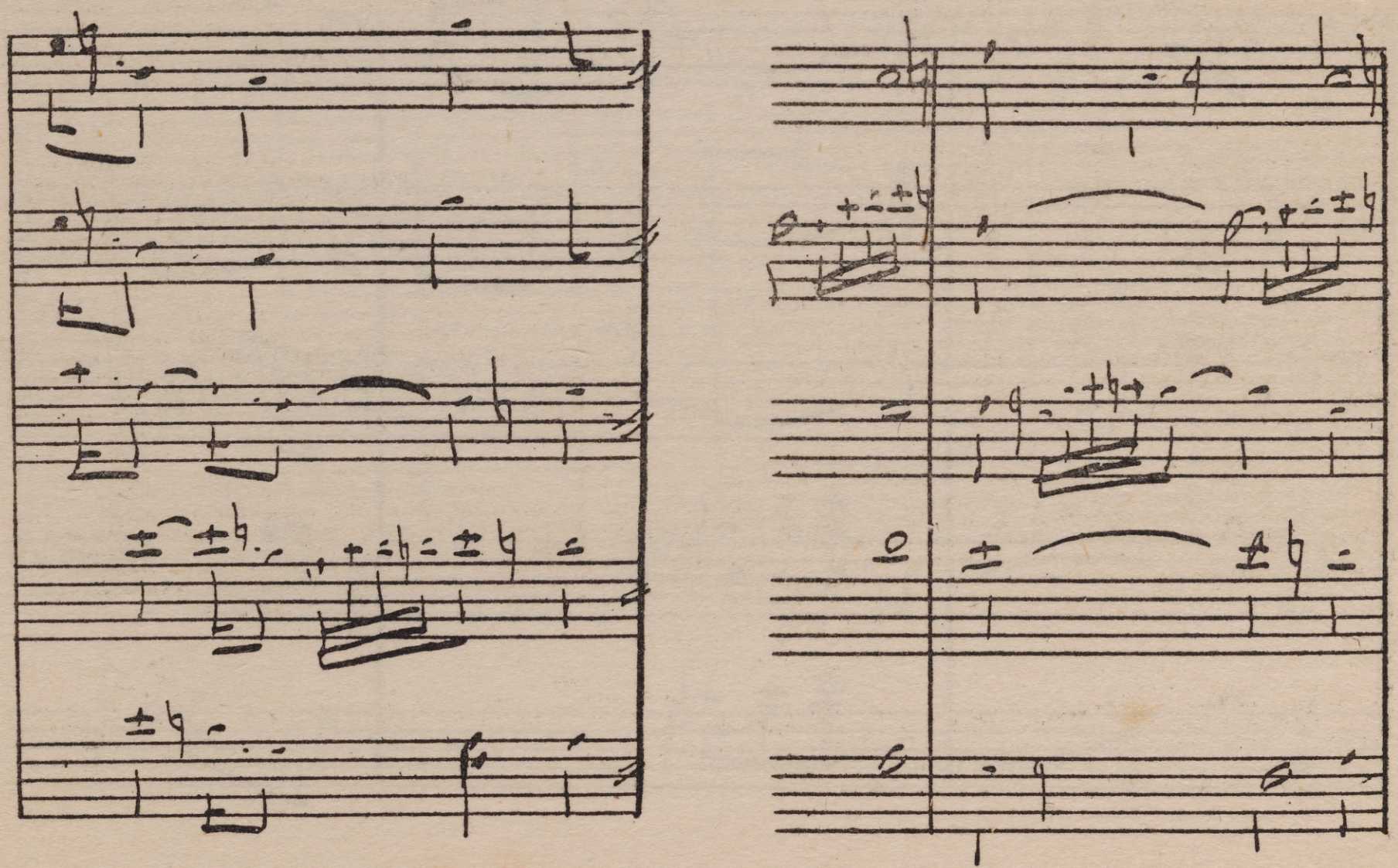
Deux idées s'opposent dès le début, parodiant avec une âpre gravité le cri déjà connu A :



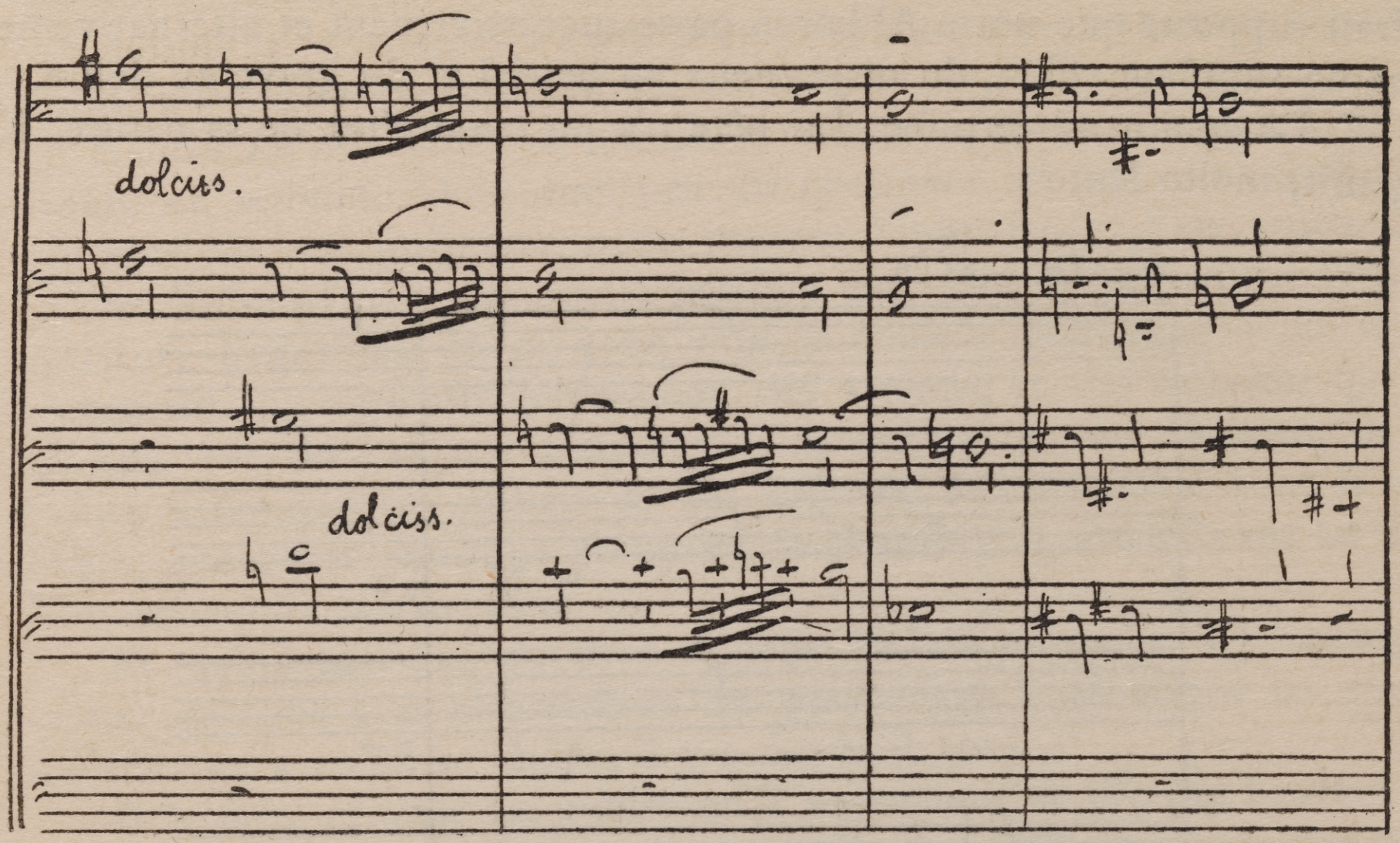
Ce groupe forme rondo, c'est-à-dire qu'il reparaît à plusieurs fois, ponctuant le discours musical. On remarquera son allure dramatique et pourtant très *musique pure*. Nous sommes ici au point culminant de la crise. L'animal (je demande pardon à l'auteur) se cambre de tout son pouvoir vers les hautes régions de l'art. Aussi n'avons nous plus de nouveaux personnages mélodiques. Les thèmes sortent les uns des autres par une génération naturelle, par un effort de contention, qui ne laisse pas de désorienter un peu. Après A, voici B :



qui en dérive manifestement, mais qui nous conduit dans des paysages tristanesques, où la mort s'annonce déjà.

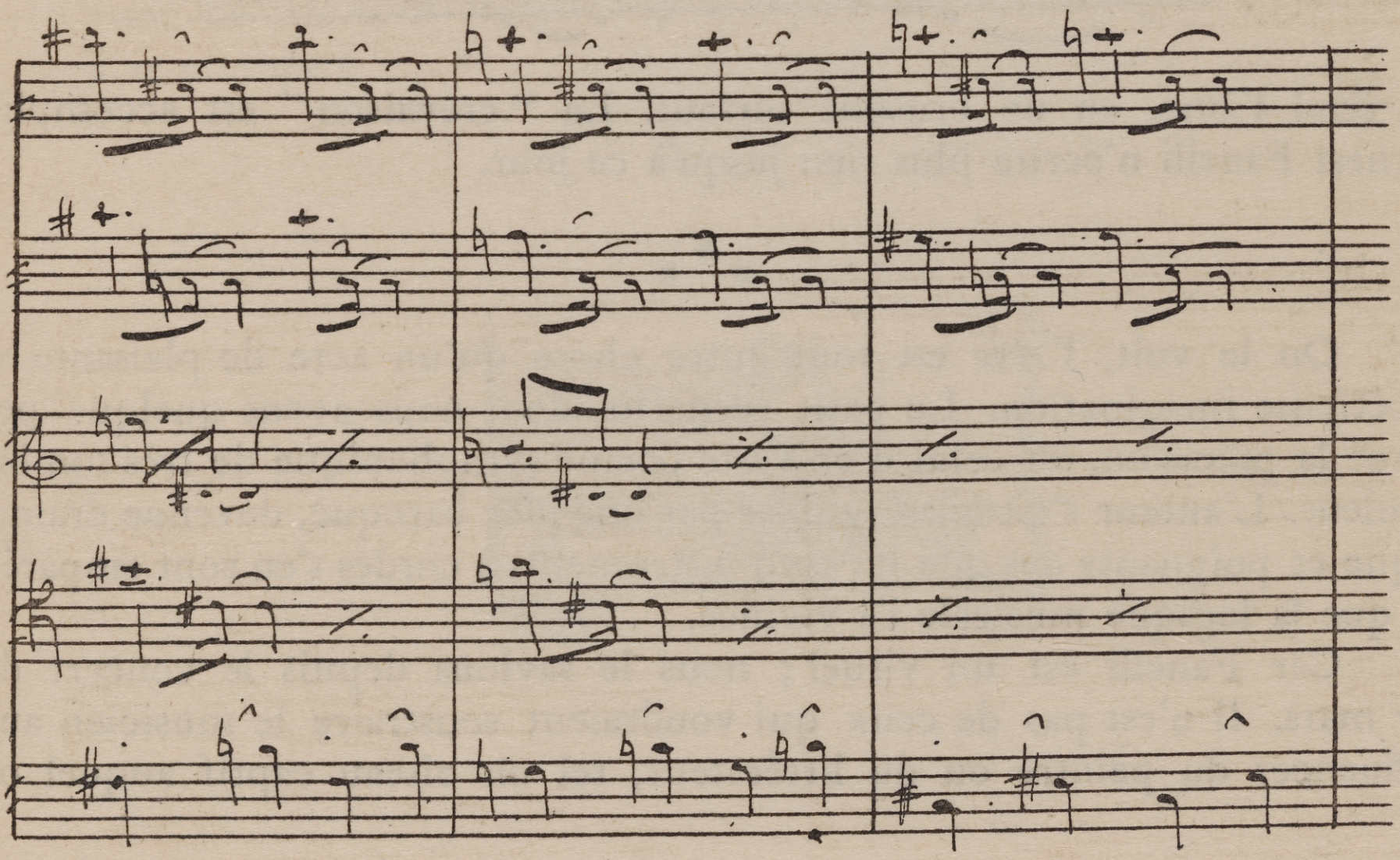


Puis encore D :

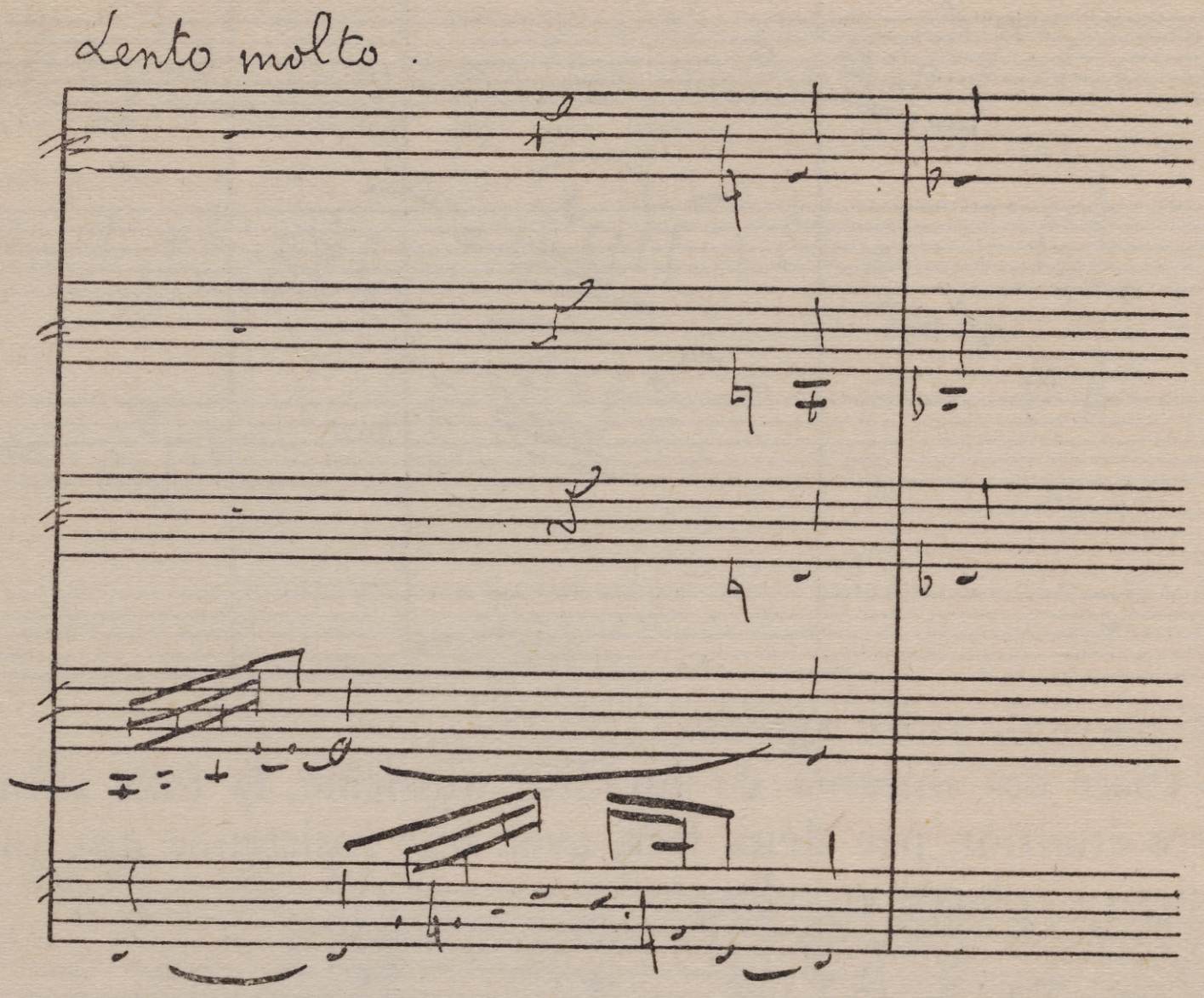


le moment suave de cette agonie.

Mais entre ces instants de lucidité musicale, la folie animale vient hacher notre émotion par deux fois, avec une insistance qui dut paraître singulièrement déplacée en 1894 :



En un mot, et pour résumer la marche titubante de ce final il faudrait supposer que notre Aliboron passe successivement et alternativement en un suprême effort, du majestueux au bestial et du grave au délire. Le conflit est terminé. La bête n'a pu triompher de sa nature. Elle gémit, molto lento :



et rend l'âme, en un brusque sursaut. La " crevaison " est accomplie. Ernest Fanelli n'écrira plus rien jusqu'à ce jour.

* * *

On le voit, l'*Ane* est tout autre chose qu'un acte de plaisante et facétieuse imagination. Le petit scenario, dont nous avons quelque peu forcé la précision, est celui d'un vaste poème symphonique de très sombre couleur. L'auteur s'est laissé guider par une idée baroque, devenue dramatique et poignante dès que les cinq instruments à cordes s'en sont emparés, et que la logique musicale l'a vivifiée.

Car Fanelli est un visuel ; nous le savions depuis le concert du 27 mars. Il n'est pas de ceux qui voudraient soustraire le musicien aux influences du peintre ou du littérateur, tel un oiseau captif auquel on

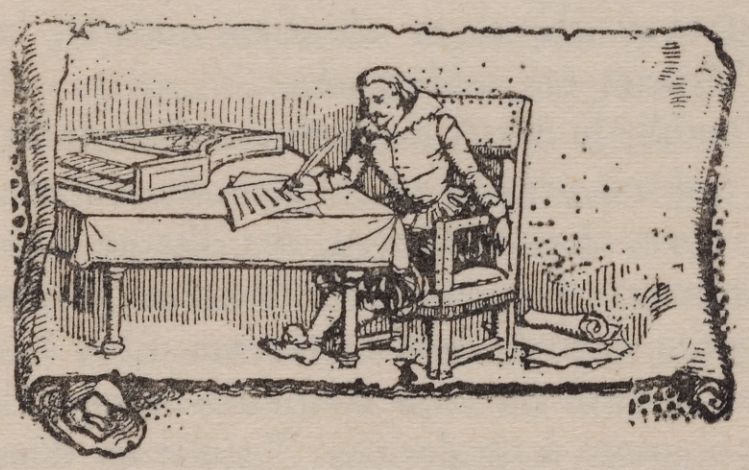
crève les yeux pour le faire chanter. Il est homme d'abord, et tout entier. C'est pourquoi le destin l'a placé parmi les cinq ou six artistes de cette époque, dont la vision musicale fut renouvelée.

Fanelli est novateur par tempérament, plus que par système. Il est sensible et sensuel. D'où son peu de résistance et son obscurité. La technique de son quintette nous montre l'inquiétude d'un esprit qui cherche furieusement, sans autre passion que celle de l'aventure sonore. L'écriture orchestrale de ces cinq voix, la couleur fantasmagorique de la contrebasse, l'invraisemblable tension des violons, et ces secondes qui se froissent, ces thèmes qui s'insurgent, et pardessus tout l'aisance de la volonté artistique au milieu de cet informe hurlant..., ce sont là des *valeurs*, que notre musique française de chambre ignorait avant les dernières années du siècle passé.

Et maintenant une question se pose. Fanelli reprendra-t-il courage? Assisterons-nous à la résurrection du personnage symbolique en qui le grand artiste a voulu se railler, il y a dix-huit ans?

Il le faut, et c'est au public qu'il appartient de décider l'auteur de l'*Ane* à se souvenir de sa propre valeur. Il y a quelques jours, lors de la lecture de cette œuvre difficile, Fanelli nous confiait encore une fois ses hésitations : " Croyez-vous que mon *Ane* vaille la peine de se montrer? N'est-il pas bien vieux? A quoi bon tout cela? " Ainsi a toujours raisonné ce *Musicien malgré lui*. N'est-ce pas à nous de lui démontrer qu'il se trompe?

J. E.



Les Livres

WYZEWA (T. de) et SAINT-FOIX (G. de). — *W. A. Mozart.* (Paris, Perrin, 1912, 522 pp.).[1]

Je termine la lecture du premier volume de l'ouvrage admirable de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix sur *Mozart.* Respectueusement, je le glisse sur un des rayons de ma bibliothèque, entre les deux lourds in-octavo d'Otto Jahn, qui traitent du même sujet, et le recueil des *Lettres de Mozart* traduites par M. de Curzon. Le nouveau volume y est à sa place. Il fait contraste avec ses voisins; d'une part le travail un peu pédant du " savant et consciencieux philologue allemand " que gaine un lourd papier de couleur foncée; de l'autre, brochée en gris, la série des lettres, — lettres folles de sourires d'abord, débordantes d'espoir ensuite, enfin, gonflées de larmes. Il semble qu'un hasard propice a présidé à la confection de ces livres, réservant au dernier paru, la couverture blanche, l'encadrement délicat, le titre apparent en rouge, le médaillon gracieux et l'ordonnance claire des feuillets, comme s'il fallait habiller de joie le récit des années les plus heureuses.....

Les années heureuses, pour Mozart, c'est toute sa jeunesse; années d'études et de prodiges, durant lesquelles les influences multiples forment en lui le germe de tout son art. L'histoire est merveilleuse. C'est d'abord l'époque de Salzbourg, la ville natale, qui développe chez l'enfant ce goût " ni très profond, ni très raffiné, mais infiniment épris de lumière, d'expression simple et gracieuse, de cette beauté musicale toute chantante qui va être comme le fond continu de son œuvre entière. " C'est Vienne, ensuite, et les petites villes allemandes, cours princières, qui seront témoins des exhibitions déplaisantes des petits " phénomènes. " C'est enfin Paris, puis Londres, où, au contact d'autres musiques et d'autres maîtres, la fleur splendide de son génie va s'épanouir. L'enfance de Mozart est prédestinée.

Il est, certes, malaisé d'établir le détail des influences morales, intellectuelles, pédagogiques, héréditaires et d'autres sortes, qui ont présidé à l'éclosion de son art. Lorsqu'on parle d'influences, particulières ou diverses, on admet comme réelles, des distinctions qui relèvent uniquement des nécessités du langage. On dissémine des choses indivisibles. J'approuve fort MM. de Wyzewa et de Saint-Foix de n'avoir point donné dans ce travers. Que Mozart ne soit redevable à l'art médiocre de son père, que des " deux ou trois particularités que la cohabitation du père et du fils a communiquée plus durablement à ce dernier, " qu'il ait découvert l'œuvre de Paganelli à Augsbourg, connu le violoniste Nardini, à Ploechingen, admiré l'orchestre fameux de

[1] Les passages placés entre guillemets et dont la source n'est pas indiquée sont extraits du livre de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix.

Mannheim, copié les sonates d'Eckard, à Bruxelles; qu'il se soit extasié à la révélation inattendue des clavecinistes italiens et français; qu'il ait imité Le Grand, Honnauer ou Charpentier, à Paris, apprécié le maître Schobert, ce qui fut " un des événements les plus mémorables de sa carrière ; " tout cela est incontestable. Les analyses de ses compositions, prises dans l'ordre chronologique, que donnent MM. de Wyzewa et de Saint-Foix, dégagent avec une exactitude remarquable l'enseignement qu'il en a tiré. Mais leur méthode tend à accorder aux détails une importance considérable. N'oublions pas, que c'est dans l'esprit de l'enfant que s'effectue la révélation ; les ouvrages, les auditions, les exemples qui l'ont amenée, sont secondaires. Elle se serait produite dans d'autres circonstances. Mozart va vers la musique, comme Macbeth est allé au crime, fatalement.

Dès 1772 " un Mozart imprévu et prodigieux se révélera à nous, un musicien poète qui d'emblée créera des chefs-d'œuvre inimitables. " C'est l'époque des premières symphonies, des concertos d'instruments, des sonates à quatre mains ou avec accompagnement d'orgue, des petits divertissements en quatuors. Son style se transforme spontanément et complètement. La dimension des morceaux et l'agencement de leurs parties, sujets et développements, quoique encore sous l'influence des Italiens, sont modifiés avec originalité. L'orchestre moderne se dessine ; une méthode nouvelle dirige les groupements ; la variété des instruments ne nuit plus à l'homogénité de l'effet produit ; et les détails : le renforcement des flûtes, bassons, cors et hautbois, l'affranchissement pour l'alto et le violon de la tutelle gênante des basses, l'emploi discret des cuivres, l'usage réglementé de la voix humaine, lui donnent un équilibre et une pureté qui n'a, certes, rien de comparable aux armées, en ligne de bataille, de Wagner, Mahler ou Richard Strauss. On assiste à la " transition entre l'italianisme complet des périodes précédentes, et la création d'un style personnel. " Pour la première fois, les ouvrages de Mozart nous font l'effet d'un aboutissement.

Parmi les maîtres que Mozart a rencontrés et dont on déchiffre les noms oubliés aux feuillets froissés du carnet de son père, parmi les œuvres nombreuses, oubliées elles aussi, et perdues, qu'il achetait en route, qu'on lui remettait, qui encombraient son modeste bagage, parmi ces mille influences si diverses, musicales, personnelles, spontanées ou réfléchies, qui s'entrecroisent et s'entrechoquent dans ce cerveau de dix ans, est-il possible de déterminer les facteurs agissants ?..

C'est ce que s'est proposé l'ouvrage admirable de MM. de Wyzewa et de Saint-Foix. J'y envoie mon lecteur pour l'analyse, en ordre et en détail, des premières compositions de Mozart ; elle est minutieuse et parfaite. Que cette perfection toutefois ne lui fasse point formuler d'absolues conclusions. Il serait impertinent d'appliquer à l'œuvre de Mozart l'étalon rigide des valeurs universelles. J'éprouve (est-ce vraiment une faiblesse ?) une sorte d'attendrissement indulgent vis à vis de ces manifestations, parfois puériles, d'un génie qui se forme, et je suis reconnaissant à MM. de Wyzewa et de Saint-Foix de n'avoir point heurté mon sentiment. Si leur livre est positif et précis, une délicatesse fine s'attarde à chacun de ses feuillets. Leur admiration sincère est discrète et réfléchie. Il n'ont pas donné de la *valeur* de ces travaux un exposé définitif. Mozart n'était pas un poète qui se concentre à la façon de lord Byron, ou qui se débat dans la nature environnante comme Shelley ou Walt Whitman. C'est dans son art qu'il vécut sa vie douloureuse, dans son art, qu'il la réalise, et c'est là, que nous découvrirons les traces complètes, inépuisables de toute sa personnalité. Nous ne pouvons le juger par fractions, car chacune de celles-ci fait partie d'un tout. Dans son œuvre, l'incomplet, le douteux et même le mauvais, n'y sont pas moins essentiels que le splendide et le parfait. Comme disait Carlyle, seules les peintures chinoises n'ont pas d'ombres.

PAUL GROSFILS.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU JEUDI 15 MARS 1912

La séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra, à 4 heures 1/4, sous la présidence de M. Ecorcheville, Président.

Etaient présents : MM. Mutin, Quittard, A. Laugier, Docteur Laugier, Banès, Tenéo, Peyrot, Cucuel, la Comtesse de Chabannes, Mme Gallet, Mlles Neufeld, Daubresse, Roche, M. et Mme Lefeuve, MM. Landormy, Herwegh, de Bertha, Vinée, Dolmetsch, Ruelle, Poirée, Raugel, Guérillot, Dauriac.

En ouvrant la Séance, le Président remercie nos Collègues, MM. Banès, Ténéo et Quittard, de la bienveillante hospitalité qu'ils nous accordent à la Bibliothèque de l'Opéra pour cette Séance. Il présente les excuses de MM. de La Laurencie et Prod'Homme, retenus hors de Paris. La candidature de M. Maximilien J. Rossberger présentée par MM. Moskowsky et Ecorcheville est admise à l'unanimité, après quelques observations concernant l'admission dans la Section de membres de nationalité étrangère.

Le Président rappelle qu'une Commission a été formée au sein de la Section, pour préparer le Congrès de 1914. Elle se compose de MM. Brenet, Chantavoine, Ecorcheville, Emmanuel, Gariel, de La Laurencie, Mutin, Quittard et Tiersot.

Le Trésorier demande la parole pour rappeler combien il est difficile de faire toucher certaines cotisations. Sur sa demande, la Section décide que tout membre qui aura refusé de payer sa cotisation dans le courant de l'année, sous prétexte qu'il ne veut plus faire partie de la Société, sera rayé, que sa radiation sera portée à sa connaissance par le Secrétaire Général, et figurera dans les procès-verbaux publiés tant par la Revue *S. I. M.*, que par le Bulletin Mensuel International.

La parole est donnée à M. de Bertha pour une communication sur : "La question des reprises." MM. Landormy, Dauriac et Quittard prennent successivement la parole.

Une audition est donnée par un Quatuor à cordes, formé de MM. Raugel, Borrel, Chédécal et Gervais, qui font entendre des œuvres de E. du Caurroy et de Claude Lejeune. Cette audition donne lieu à d'intéressantes remarques au sujet de la réalisation des œuvres du XVIe siècle.

La parole est donnée à M. Landormy, pour une communication sur : "La Musique Française en Hollande."

La séance est levée à 6 heures 1/4.

Le Mois

LES THÉATRES
LES CONCERTS
BELGIQUE
ÉTRANGER
MÉMOIRES D'UN AMNÉSIQUE
COURS ET CONFÉRENCES
L'ÉDITION MUSICALE

Les Théatres

LE COBZAR — LES DEUX PIGEONS

Il ne serait pas très courageux d'attaquer l'opéra de Madame Ferrari car il est de ceux qui ne se défendent pas. Et, puisqu'il ne faut jamais frapper une femme même avec une fleur de rhétorique, usons de précautions oratoires pour commémorer cet assaut de notre Académie Nationale de Musique par le féminisme triomphant.

Jusqu'ici, les suffragettes de la double croche avaient respecté cette institution d'Etat : aujourd'hui, conscientes et organisées, elles l'investissent comme un vulgaire Parlement. Leur effort, hélas, en ce qui concerne l'éloquence musicale, ne fut

jamais éclatant. C'est en vain que nous attendîmes de la sensibilité nuancée, de l'acuité de perception, de la subtile dextérité dont les prêtresses d'Apollon nous avaient donné tant de preuves, le miracle qui dota la littérature contemporaine d'une Colette Willy ! Nos Lucie Delarue-Mardrus s'appellent Jane Vieu et nos Comtesses de Noailles se nomment Cécile Chaminade ! Madame Ferrari ne semble pas avoir très utilement servi la cause de son parti en choisissant pour tribune le vaste plateau de la salle de réunions publiques administrée par MM. Messager et Broussan. Elle avait, en effet, bien peu de paroles significatives à prononcer. Instinctivement habile à saisir les caractéristiques d'une " mode ", aussi prompte à reconstituer une recette lyrique qu'à deviner la coupe d'une robe entrevue au théâtre, la compositrice a fait preuve d'adresse mais a été victime d'une erreur d'optique et de date. Le modèle qu'elle a choisi ne se porte plus, la " façon " vériste sent son rasta d'une lieue. On aurait pu pardonner à une femme bien des faiblesses harmoniques ou orchestrales mais on excusera difficilement son absence fâcheuse de parisianisme. Le génie d'une poétesse peut agréablement retarder de quelques années et même de quelques siècles, mais son chapeau n'a pas le droit de dater d'une seule saison. Madame Ferrari a mal calculé dans son **Cobzar** l'équilibre des anachronismes permis.

Voici en effet comment elle conçoit une action musicale. Deux amants mal mariés cherchent dans l'adultère l'oubli de leurs misères conjugales. Surpris par leurs conjoints respectifs, ils divorcent à coups de poignard. Et à leurs pieds libres désormais du boulet matrimonial, on rivera la chaîne des forçats. C'est tout. Pour corser cette donnée par trop quotidienne et pour réaliser l'idéal " pittoresque " qui sommeille au cœur de tout metteur en scène il n'y avait plus qu'à situer en Roumanie le fait-divers que nous aurions méprisé au faubourg Montmartre et à l'entourer de chœurs de moissonneurs et de danses locales. Ce fut fait et bien fait. La couleur générale fut obtenue par l'emploi méthodique des mélopées où pleure une seconde augmentée et par un frottis systématique de tons mineurs. Les cris de passion furent rauques et violents, il y eut des chansons populaires, des rêveries, des ariosos, des morceaux de genre et des duos exaltés ; il y eut une Jane Hatto souple et pathétique, un Muratore fougueux et bondissant, une Lapeyrette haineuse et sarcastique et un Noté plus préoccupé de venir, à l'avant-scène, donner une leçon de chant à ses contemporains que de prendre part à l'action banale et désobligeante qui faisait de lui un mari trompé et poignardé. Il y eut tout cela et, pourtant, qui oserait affirmer que le devoir des directeurs de l'Opéra était d'élire le Cobzar entre toutes les partitions qui s'entassent dans leur antichambre ? Etait il vraiment impossible de découvrir en 1912 un compositeur ayant encore plus de génie que Madame Ferrari ?... Voila le problème qui torturera plus tard les historiens du théâtre lorsqu'ils tenteront de reconstituer l'atmosphère musicale de notre commencement de siècle et qu'ils déchiffreront la partition admise à l'honneur de synthétiser l'effort de toute notre génération !

Le Cobzar était suivi d'une reprise des **Deux Pigeons**. Exquise attention d'un directeur qui ne veut pas laisser partir ses invités sans leur rappeler discrètement

qu'il est, au fond, un excellent musicien et qu'il ne faut pas le juger uniquement sur son goût administratif. Cet aimable divertissement a gardé toute son élégance déliée, tout son esprit et tout son charme. Cet art de bonne compagnie a vraiment de la race et s'exprime en formules harmoniques et mélodiques d'une rare distinction, même dans les instants où il s'abandonne à quelque nonchalance. La finesse de l'écriture, la justesse des termes musicaux employés, la perfection d'un métier orchestral infaillible donnent à cette musique qui porte fièrement comme une aigrette son épithète de " légère " une solidité que pourraient lui envier nombre de nos " poids-lourds " de la composition. Il y a plus de joie, dans le ciel où rayonne Mozart, pour la découverte d'un thème de valse svelte et cambré que pour celle de quatre-vingt-dix-neuf réponses de fugues ! Et n'oublions pas que le miracle de " Pelléas " fut annoncé, proclamé et défendu avec une clairvoyance et une autorité inégalées, non par les hautains spécialistes de l'esthétique pédagogique, mais par l'auteur des " Petites Michu ". C'est la main qui écrivit " Véronique " qui sut, la première, tracer dans les airs, d'une baguette divinatoire, la voie merveilleuse où l'astre naissant devait accomplir son éblouissante révolution. Que ces souvenirs nous apprennent à nous méfier des classifications arbitraires et nous aident à nous libérer de la tyrannie des genres.

M. Clustine a très ingénieusement renouvelé la chorégraphie du ballet de son directeur sans s'écarter pourtant des traditions techniques de la maison. Ceux qui redoutaient le slavisme indiscret du nouveau Vestris peuvent se rassurer. Les colonnes du temple ne sont pas ébranlées. La danse de Zambelli et d'Aïda Boni se réclame d'un classicisme de plus en plus pur, et c'est à peine si l'on peut découvrir dans leur pas nouveaux un peu plus d'élan et un peu plus de fougue passionnée ; l'impassibilité de la pointe et du jeté-battu serait-elle enfin légèrement compromise? La seule concession faite à la nationalité du maître de ballet m'est apparue dans les odieuses bottes molles en accordéon alourdissant les chevilles des danseuses de la plus désagréable façon, par un scrupule puéril d'exactitude géographique fort discutable. Ces libellules chaussées comme des moujiks et martelant le plateau de leurs pesantes extrémités apparurent infiniment moins légères que la musique chargée de les soulever du sol. Ce fut, littéralement le triomphe des plus lourdes que l'air, l'air souple et ailé que murmurait l'orchestre. Fatale révolution ! Le Rat prendra désormais la place du Chat Botté dans les contes de nourrice. Le brodequin, la galoche et le godillot frétillent déjà d'espérance heureuse !.. Hélas ce n'était pas la peine de nous habituer depuis quelques années à la cambrure de tant de jolis pieds nus pour condamner brusquement nos étoiles à porter désormais la botte d'ordonnance, même si elle est de sept lieues ! La lutte engagée entre le syndicat de la cordonnerie et la tribu Duncan nous réserve encore des surprises...

EMILE VUILLERMOZ.

" MYRDHIN " DE BOURGAULT DUCOUDRAY A NANTES. — Il existe une musique bretonne : cette affirmation étonnera beaucoup de gens : d'autres souriront qui auront entendu par hasard au tournant d'une excursion en Bretagne quelque vague mélopée et jugeront que c'est faire beaucoup d'honneur à peu de choses.

Cependant je maintiens dans toute sa force cette phrase catégorique : il existe une musique bretonne ; je vais même plus loin : il se pourrait que cette musique prenne une importance considérable parce qu'elle peut devenir la source à laquelle viendra se rafraîchir la musique occidentale.

Il ne peut s'agir évidemment de musique instrumentale ; la musique instrumentale bretonne est de valeur à peu près nulle : la Bretagne ne connaît que d'instruments le biniou et la bombarde. Mais si nous abordons la musique vocale nous tombons sur une mine quasi inépuisable : inépuisable par le nombre et la variété des *sôniou* et des *gwersiou* mis au jour, d'une multiplicité et d'une force étranges, de coloration lumineuse, d'originalité intense ; inépuisable surtout parce qu'elle proclame l'existence d'une phrase musicale bretonne constituée par ces deux éléments; les modes et le rythme.

Les modes : il faudrait un volume entier pour établir la richesse modale de la musique bretonne : le système diatonique de Bretagne plus complet que celui de la Grèce ancienne dérive directement de l'échelle pentaphone que l'on trouve dans les cinq parties du monde, et par là la musique bretonne nous fait remonter plus haut que plus vieilles traditions de la musique universelle. *Le rythme :* la phrase musicale bretonne ne connaît pas la carrure ; elle évolue de 2 à 7 mesures, s'arrondit, s'élance, se rapetisse avec une minutie parfois décevante.

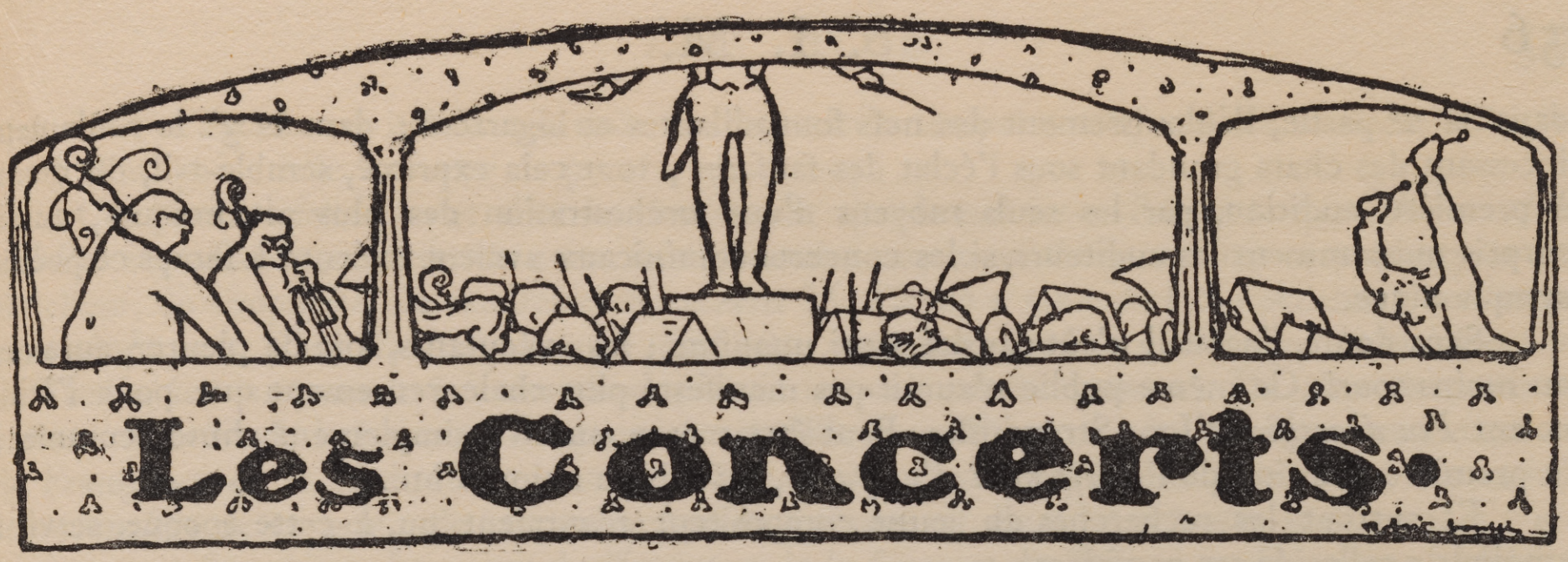
Pour faire connaître ses richesses, il fallait un instrument : une association de compositeurs bretons s'est fondée dernièrement : elle veut être cet instrument. Il faut qu'un breton *pénétré de tout le passé musical de sa race, mais se laissant posséder par le souffle créateur de sa terre,* produise l'œuvre musicale attendue par ceux d'*Ar-Mor* et d'*Ar-Goat* et celui-là sera le Moussorgski breton.

Et ceci m'amène à parler de la représentation de *Myrdhin* qui fut donnée à Nantes il y a quelques jours. Myrdhin est l'œuvre posthume de Bourgault-Ducoudray, le grand ancêtre dans le royaume de musique bretonne, lui qui dès 1885 dans la préface de ses *trente mélodies populaires de Basse-Bretagne* y signalait la présence de modes analogues à ceux dont les théoriciens grecs nous ont légué la formule, et dont quelques découvertes archéologiques nous ont procuré de précieux échantillons.

Myrdhin est une œuvre qui impose le respect : des qualités rares s'y font jour, telles que le culte de la forme, la probité d'écriture ; les ensembles vocaux y sont traités avec générosité, l'orchestre d'une carrure raide et hiératique affirme l'effort d'une montée persistante vers le beau. Est-ce une œuvre bretonne ? j'hésite à répondre nettement.D'un côté, je regrette la façon dont le librettiste de Bourgault-Ducoudray a transformé la merveilleuse légende de Viviane et de Merlin ; d'un autre côté, je regrette la tendance européenne de l'inspiration de celui qui fut un si génial folkloriste. Et qu'on ne voie pas là une critique le moindrement irrespectueuse: Bourgault-Ducoudray ne serait pas notre seigneur breton qu'il ne me viendrait pas à l'idée de relever ses affinités wagnériennes, ses accentuations italiennes, ou tout ce qui est en lui très français de France, j'entends français formé vers 1870.

Mais j'aurais aimé que dans ce testament musical apparaissent au moins les germes de ce que pourrait être une œuvre lyrique bretonne. Je ne les ai pas vus ; peut-être n'ai-je pas su les voir ; je n'y ai pas trouvé l'âme du maître des modes et des rythmes, du gardien du feu auquel se rallumera la torche de notre vie musicale.

JEAN LAPORTE.



LES " TABLEAUX SYMPHONIQUES " DE M. FANELLI

" Un génie méconnu. " " Un Wagner français. " " Incomparable et Sublime. " " Rendez-vous tous Dimanche prochain aux concerts Colonne. "

Vraiment, la Presse quotidienne abuse de sa toute-puissance ! Qu'elle s'occupe de lancer un remède sensationnel, soit. Qu'elle s'efforce de provoquer, dans un intérêt financier, des conflits internationaux ; de relever une industrie défaillante par le moyen de souscriptions soi-disant patriotiques, c'est son droit, sinon son devoir. Nous lui abandonnons la politique, les entreprises commerciales, le théâtre même. Mais, au moins, qu'elle nous laisse l'art !

Pendant plus d'une semaine, les quotidiens ne nous ont entretenus que de ce compositeur, trop ignoré jusqu'ici. Nous apprenions chaque jour qu'il gagnait péniblement sa vie en faisant de la copie ; qu'il ne mangeait pas à sa faim ; que sa fille travaillait pour obtenir un brevet d'institutrice. On nous révélait les émotions poignantes que procura sa partition à M. Gabriel Pierné, à l'orchestre Colonne, à Mme Judith Gautier, à M. Benedictus.

Ces procédés de 8e page et de roman-feuilleton nous valurent une manifestation des plus ridicules et des plus navrantes : durant un quart d'heure, une foule de mi-carême hurla, sur l'air des lampions, le nom de l'auteur, jusqu'à ce que celui-ci fût traîné lamentablement sur la scène. Cette ovation consolatrice n'a rien réparé. M. Fanelli mérite mieux que cela.

Cette réclame à l'américaine devait sûrement porter sur les fervents de *Nick Carter*. Par contre, elle provoquait la méfiance des artistes, ainsi que celle des critiques, auxquels leur profession ordonne la prudence. Quelques-uns de ceux-ci ont eu la force de ne point abandonner leurs préventions.

Pourtant, le cas est remarquable de cet artiste, complètement isolé en 1883, se livrant à des recherches que l'on est convenu d'appeler *impressionistes*, au moment où nul, en France, ne se souciait de l'*impressionisme*.

Certes, cet impressionisme est très différent de celui de nos musiciens actuels. M. Fanelli ignorait probablement à cette époque certaines œuvres de Liszt, et sans doute celles de Rimsky-Korsakoff, de Balakirew, de Moussorgski et de Borodine, qui ont inspiré la jeune école française. L'impressionisme de M. Fanelli procède plus directement de celui de Berlioz : la perception des bruits de la nature est à peine stylisée. L'intérêt mélodique et harmonique n'est guère plus savoureux que dans le *Carnaval romain* ou certains passages de *Roméo et Juliette*.

Telle quelle, et surtout en se plaçant à l'époque où elle fut écrite, l'œuvre est du plus haut intérêt. L'atmosphère suffocante du début de la 1re partie, les piaulements stridents des gypaètes, la mélopée lointaine de l'esclave, malgré son orientalisme un peu conventionnel,

dans la 2e partie, l'éblouissement des nefs fourmillantes et bigarrées ; dans la 3e le roulement incessant des chars grondant sous l'éclat des fanfares ; tout cela exprimé, semble-t-il, du moins à première audition, par les seuls moyens d'une orchestration des plus pittoresques, aurait surpris puissamment les auditeurs, si les concerts dominicaux avaient exécuté à temps ce poème symphonique.

Sans doute, l'accueil n'eût pas été aussi unanime ; les exécutants, loin de pleurer, auraient au moins souri. Ce même public n'aurait pas manifesté plus chaleureusement que pour l'étincelant *Feu d'artifice* d'Igor Strawinsky. Peut-être même aurait-il simplement chuté, comme à la première audition de l'*Après-midi d'un faune*, qu'il bisse aujourd'hui.

Et surtout les recherches du jeune compositeur n'auraient pu, à cette époque, servir à amoindrir celles de ses confrères.

Il est singulier que ces recherches, taxées par certains de négligeables jusqu'ici, prennent tout-à-coup une importance extraordinaire parce que l'on en découvre l'embryon dans une œuvre écrite il y a 30 ans.

Ce beau courage, qui consiste à écraser l'audace des contemporains génants sous l'audace de leurs prédécesseurs a fait trouver dans cette œuvre la source de l'*impressionisme* de Claude Debussy.

Un critique, entraîné par son zèle, a cru même devoir déclarer, tout net, que, dans ce poème "la conception et l'écriture harmonique sont manifestement debussystes, ou plutôt pré-debussystes", sans doute parce que "M. Fanelli abuse des *suites de tierces majeures*, ce qui, en 1883, était une trouvaille, et une nouveauté." L'honorable critique entend par là les accords construits sur la gamme par tons. Or il semble ignorer que, vers le milieu du siècle dernier, ce procédé était déjà employé, par Liszt d'abord, puis par Dargomijsky, lequel fit plus que d'en abuser : un acte entier du *Festin de pierre* est composé sur cette gamme.

Il est d'usage que M. Debussy subisse annuellement une attaque de ce genre. Nous savions déjà que la découverte de son système harmonique était due entièrement à Erik Satie, celle de son théâtre à Moussorgsky, et son orchestration à Rimsky-Korsakoff. Maintenant nous savons d'où vient son impressionisme. Il ne lui reste plus que d'être, malgré cette pauvreté d'invention, le plus considérable, le plus profondément musical des compositeurs d'aujourd'hui.

Quant à M. Fanelli, je ne vois pas beaucoup de musiciens français de sa génération qui, tant pour sa hardiesse orchestrale que pour la puissance de son inspiration pouvaient, en 1883, lui être comparés.

MAURICE RAVEL.

LES FIORETTI DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. — Oratorio en un prologue et deux parties, poème de Gabriel Nigond, pour soli, chœurs d'hommes, de femmes, d'enfants et orchestre par Gabriel Pierné. [1] — Il n'est point plus beau sujet d'oratorio, plus poétique et plus musical, que la vie de Saint François d'Assise. On comprend que M. Gabriel Pierné se soit laissé tenter. Mais n'eut-il pas dû d'abord s'assurer le concours d'un poète d'autre envergure ? Ce sont de bien petits vers que ceux de M. Nigond, et bien éloignés de rendre quelque chose du charme et de l'émotion des *Fioretti*. On se demande même si l'auteur du livret a soigneusement lu les "petites fleurs" de Saint François et toutes les légendes que le *Poverello* a inspirées. Il y avait tant à prendre dans ces textes, à traduire presque mot à mot ! L'image que M. Nigond nous donne de Saint François est bien pâlie ; il laisse de côté dans la vie du saint ce qu'il y a de plus original ; il n'exprime rien de sa franche gaieté, de sa joie robuste, de ses saillies familières ; il en fait le saint banal, toujours confit en dévotion ; il oublie

[1] Partition chant et piano, net 15 Frs, chez Max Eschig, Editeur, Paris.

que c'est d'abord un italien au rude et capricieux tempréament, capable de mille folies, et qu'il n'eut point fallu craindre de peindre au naturel.

Ces réserves faites, — et elles ne concernent que le poème — l'oratorio que l'Association des Concerts-Colonne vient de nous faire entendre est, musicalement, une œuvre exquise de fraîcheur, de simplicité, de tendresse. Rarement M. Pierné a rencontré des accents plus émus, plus pénétrants. C'est d'abord, dans le prologue, cette introduction qui évoque le ciel limpide de l'Italie, les contours arrêtés des choses, la vie insouciante des hommes. De jolies chansons se mêlent au bruit de la nature : l'impression est délicieuse. Vient ensuite la scène des fiançailles de François avec la Pauvreté qui est peut-être la plus belle page de la partition, d'expression sobre, intérieure et profonde ; le canon qui la termine est d'une touchante gaucherie et d'un parfum tout franckiste. La scène du lépreux a de la force et de l'âpreté, mais le texte poétique offrait ici une matière vraiment insuffisante au musicien. Il y aurait bien à dire aussi sur les fadeurs du dialogue qui s'échange entre sœur Claire et François ; mais le compositeur a réussi cette fois à nous faire oublier les paroles, et il a dessiné un portrait de sœur Claire adorable de pureté, de limpidité, de pudeur naïve. La scène des oiseaux eut pu donner mieux, et l'on attendait beaucoup plus du chœur des enfants : il est un peu simplet ; du reste toute cette jeunesse des écoles de la ville de Paris chante si faux, et les voix sont si laides ! Ne pourrait-on trouver mieux dans les maîtrises ? On se serait cru à une distribution de prix... Mais voici maintenant François malade et aveugle : Sœur Claire est près de lui ; le soleil resplendit et François lui adresse son admirable cantique. M. Pierné a traité cette page d'une façon très ingénieuse : François improvise librement, à pleine voix, sans accompagnement, dans le style du vieux chant grégorien, et l'orchestre lui répond par les mêmes thèmes repris en diaphonie : l'effet est très heureux. Enfin dans le dernier tableau, nous assistons à la mort de François : au loin on entend la foule qui se rend en pèlerinage auprès du saint ; sœur Claire est là ; (on voudrait qu'elle n'y fût point) ; une grande douceur, une grande tendresse planent sur ces dernières pages.

On acclama M. Pierné : et ce fut justice. Sans prétention, sans vaine recherche, il a écrit une œuvre sincère, ingénieuse, délicate. Ajoutons que son orchestre sonne toujours de la façon la plus agréable et parfois la plus nouvelle, et que ses interprètes, Mmes Mellot-Joubert, Povla-Frisch, MM. Laffitte, Delmas, Fugère se montrèrent excellents.

INTÉRIM.

SYMPHONIE EN UT MINEUR DE A. GÉDALGE. — Il est nécessaire de réfléchir longuement avant de critiquer une symphonie de M. André Gédalge ; le " labarum " que ce musicien brandit et sur lequel se lisent ces mots : ni littérature ni peinture, rend modeste le moins présomptueux des auditeurs appelé à émettre un jugement; comment en effet juger une œuvre musicale sans encourir le reproche de littérateur ou de peintre ; à quelles comparaisons recourir hors du domaine du verbe ou de la couleur pour situer ce qui ne veut exister que dans un monde sonore ?

Il faudrait s'en tenir à une sèche nomenclature thématique et analytique de musico-paléographe : dépouiller chaque partie en en énumérant les lignes et variations mélodiques ; vider les compartiments de cette gigantesque armoire qu'est une symphonie sans seulement qualifier les étoffes qui s'y trouvent enfermées : tout cela besogne fastidieuse de pédant qui fait sourire les musiciens professionnels et fait bâiller les profanes.

Alors, que faire ? Il y a deux ans lors de l'audition de la symphonie en fa du même A. Gédalge je trouvai cette tangente : l'interview ; j'y eus recours pour amener à merci le savant professeur de la rue de Madrid et le faire me livrer ses secrets merveilleux ; à l'heure actuelle

un tel interview serait superfétatoire ; aussi bien M. Gédalge est-il de ces songes qui ne modifient pas leur personnalité selon la couleur du temps.

Voici donc ce qu'il me dit : " Il est impossible d'analyser mon œuvre : une telle analyse ne pouvait porter que sur la construction de chaque morceau, et cela me paraît en dehors du pouvoir des mots puisque mon œuvre est avant tout un édifice de mélodies parallèles, concourant par leur audition simultanée à produire l'effet d'une seule et unique mélodie. Le genre d'émotion qu'exprime la musique et particulièrement *ma* musique me paraît intraduisible autrement que par l'exécution stricte de ce que j'ai écrit ; moi-même je ne saurais lui attribuer un sens verbal : mais je sais qu'elle exprime (sans pouvoir préciser exactement ce à quoi se rapporte cette expression) des sentiments que j'ai ressentis très profondément, si profondément que je ne pouvais les traduire avec des mots et que j'ai été amené à me servir du langage des sons.

Les sentiments auxquels je fais allusion ne sont aucunement des sentiments héroïques ou d'amour, ce qui est du domaine de la musique descriptive ou de la musique à programme, choses que j'ai en horreur, ce sont simplement des sentiments d'affection, d'amitié, occasionnés par ma famille et mes intimes, ou sentiments nés en moi devant les mille manifestations courantes de la vie : j'ai conçu tel développement musical en voyant un jour danser des enfants, tel autre, en me promenant en bateau, tel autre en pêchant à la ligne, tel autre en voyant marcher devant moi Enesco et un autre de mes élèves. J'ai découvert des rythmes et des mélodies en écoutant parler des gens n'importe qui, chacun parlant sur un rythme différent. Quant à l'harmonie ça n'a rien à voir dans l'invention musicale.

Je m'en tiens là dans les longs propos que me tint M. A. Gédalge : je ne veux rien y ajouter, rien en déduire ; il apparaît clairement en effet à l'audition de la symphonie en ut mineur qu'aucun sentiment héroïque ou d'amour n'est décrit par M. Gédalge ; il apparaît aussi qu'il a beaucoup usé dans son œuvre du rythme ou plutôt de la césure rythmique ce qui n'est pas tout à fait la même chose ; il ressort surtout d'une façon évidente qu'il faut admirer les musiciens qui pénétrés du sonnet de Baudelaire savourent les correspondances mystérieuses *des parfums, des sons, des couleurs* et s'exercent à en traduire les mille et une délices sans s'occuper de savoir s'ils font œuvre de littérateur, de peintre — ou de musicien.

JEAN LAPORTE.

Concerts Divers

La tendance générale de la foule des interprètes s'oriente toujours vers l'individualisme le plus résolu. Chacun travaille pour son propre compte et n'a pas d'autre ambition que de monopoliser à son profit pendant toute une soirée le peuple errant des mélomanes. Chaque instrumentiste, derrière son pupitre d'orchestre, rêve de concertos, et tous les choristes sont hantés par le désir d'organiser un récital où ils pourront détailler un air d'Armide ou deux mélodies de Léo Sachs. Le résultat de cette fièvre éruptive est que le nombre croissant des auditions médiocres étouffe les concerts intéressants et qu'à la fin de chaque mois il devient presque impossible de découvrir l'effort des véritables artistes dans cette agitation désordonnée. L'hiver musical parisien n'est plus qu'une prodigieuse cacophonie où tous les gens capables de souffler, de frapper ou de râcler un son s'en donnent à cœur joie de neuf heures à minuit pour la plus grande terreur des témoins chargés de marquer les points dans cette infernale partie. Autant vaudrait chercher à deviner dans le concert de vociférations qui ébranle chaque jour le

péristyle de la Bourse quel est l' " aboyeur " le mieux doué dans la meute hurlante qui salue l'heure quotidienne de la curée de l'or !

Essayons pourtant de retrouver dans cette foule, en jouant vigoureusement des coudes, quelques visages de connaissance. Voici des chanteuses : Mlle Vera Bianca, que la reine Alexandra nous enlèvera le mois prochain, interprète avec un goût exquis du Grétry, du Rimsky, du Jensen et du Büsser ; Mme Pierre Weber passe avec un égal bonheur de Schumann à Duparc et de Reynaldo Hahn à Beethoven; Mme Kutscherra, muse bayreuthienne en retraite, se voue au culte de Schubert et de Schumann et avec un nationalisme caractérisé, nous apprend en deux leçons " l'allemand tel qu'on le chante. " Mlle Geistdörfer émerveille les connaisseurs dans les circonstances les plus diverses où son dévouement s'exerce. Mlle Germaine Chevalet, assistée de Jean Verd, prête à Mlle Croué le précieux concours de sa musicalité de choix et le couple Engel-Bathori continue à nous offrir chaque semaine les programmes les plus ingénieux, les plus délicats et les plus parfaitement réalisés de la saison.

M. Ravel, *par David*

Sur la mâchoire ouverte des pianos, la main légère ou brutale, on vit tour à tour se pencher, dentistes attentifs, le vigoureux Galston, le romantique Cortot, l'adroit André Salomon, le brillant Batalla, le violent Mark Hambourg et le tendre Sliwinski. Mais cette industrie se féminise : voici la robuste Maria Carreras, la délicieuse Guiomar Novaès, enchanteresse précoce, Pauline Aubert qui rehausse ses programmes d'œuvres de sa composition, Marcelle Croué qui nous révèle York Bowen, et E. Gaïda qui se complait aux paroxysmes de la musique d'Enesco et de l'Appassionata.

Les quatuors ont montré moins d'ardeur que de coutume. Le quadrige de Carembat, celui d'Oberdœrffer et celui de Lefeuve défendaient les couleurs modernes. Les groupes quadrumanes des Capet et des Duttenhoffer s'en tinrent aux classiques les plus vénérés. L'attelage fringant des Lejeune qui devait franchir d'un bond impressionnant la banquette viennoise d'Arnold Schönberg se cabra devant l'obstacle et remit à plus tard ce dangereux exploit. En attendant, la " Verklärte Nacht " de l'Attila du Danube, moins abrupte et plus maniable, nous intéressa par ses surprenantes équivoques sonores, par l'imprévu de ses timbres et par telles trouvailles d'écriture qui confèrent aux cordes, à certaines minutes précieuses, les vertus mystérieuses d'une flûte grave ou d'un cor.

Rompant la discipline de l'orchestre ou du quartette, les gens de corde se lancent dans la mêlée en franc-tireurs. Voici l'incomparable Casals qui accorde à la Société Philarmonique un concours dont il devient de jour en jour plus avare. Il a des imitateurs dont l'archet est plus libéral : c'est le puissant Hollmann, c'est le délicat Pierre Samazeuilh, c'est le jeune Jean Vaugeois qu'assiste son maître le vénérable Cros-Saint-Ange et c'est la gracieuse Germaine Pelletier.

Les violonistes sont discrets. M. Galascione a pour principal mérite de nous faire entendre l'excellent Montoriol-Tarrès ; Robert Krettly, qui a toutes les qualités de la haute virtuosité sans en avoir les défauts, retrouve auprès de ses admirateurs, d'année en année plus nombreux, son succès habituel ; Mlle Lily Schreiber, altiste consciencieuse se fait accompagner par l'orchestre Chevillard ; Mme Berthe Wagner se contente de l'appui de son quatuor et d'un petit orchestre à cordes dirigé par Geloso, et Jules Boucherit réclame l'assistance de l'orchestre

Hasselmans pour mener à bien l'exécution d'un Concerto de Mendelssohn, Gaston Poulet en avait fait autant, huit jours avant, pour la Havanaise de Saint-Saëns. Et Joseph Debroux qu'une fantaisie typographique sacra prince du clavier, triompha dans une curieuse sonate de Carlo Tessarini qui rappelle assez heureusement la manière savoureuse et la bonhomie du vieil Haydn.

Toutes les Sociétés existantes affirment leur vitalité par des manifestations sans imprévu mais dont la périodicité inflexible est tout à fait rassurante. La vaillante Société Moderne d'Instruments à Vent est la première à faire entrer dans les jardins de la musique de chambre le char de triomphe de Fanelli qui n'avait roulé jusqu'ici que sur les grandes routes symphoniques. La nouvelle Association Musicale Mondaine et Artistique dirigée par E. R. Schmitz donne un très intéressant programme où des quatuors vocaux et instrumentaux de Schmitt, Fauré, Chausson, Pillois et Debussy alternent agréablement. Les Chanteurs de la Renaissance n'ont plus qu'à paraître pour vaincre et Henry Expert recueille les fruits de son patient labeur. L'orchestre de la Schola Cantorum, toujours âprement discuté, rachète par une foi ardente dans l'exécution des Béatitudes l'inexpérience candide de ses traductions. La S. M. I. liquide méthodiquement les manuscrits que lui confient ses sociétaires : sonate de Cools, mélodies de Jean Cras, sonate de Fred Barlow, de Jean Poueigh, quintette de le Flem, variations de Mme Herscher, mélodies de Koechlin détaillées par Germaine Sanderson et de Grovlez admirablement traduites par Mme Croiza, pièces d'alto de Pauline Aubert... etc. cependant que la Nationale, plus réservée, n'accorde ses faveurs qu'à Blair Fairchild, Guy de Cholet, Pierre de Bréville, Coindreau et Sohy avec le concours de l'infatigable Antoinette Veluard et de Jane Engel-Bathori. Le Concert Touche révèle Mlle Pragæ. (un nom à retenir)

D'autres groupements disciplinés tressent ingénieusement des guirlandes sonores. Le quatuor de harpes chromatiques dirigé par Mlle Lénars vibre de toutes ses cordes d'or entrecroisées dessinant dans l'espace l'X fatidique à qui nous devons le génie inventif de Gustave Lyon. La Société des Instruments anciens d'Henri Casadesus explore curieusement le XVIIIme Siècle à l'aide du quinton, de la basse de viole, de la viole d'amour et du clavecin ; la Société des Concerts d'Autrefois se sert des mêmes instruments de sondage mais y ajoute un hautbois d'amour, une flûte et une contrebasse, tandis que la Société des Violes et Clavecin qui se livre aux mêmes recherches ne s'embarque pas sans son pardessus de viole.

Et la puissante " Société des Auditeurs bénévoles " qui alimente le budget de toutes ses sœurs et recrute chaque jour de nouveaux membres plus ingénus les uns que les autres, continue à s'exalter en présence de ces " savantes reconstitutions " sans apprécier à sa valeur le scepticisme délicat de certains de ces organisateurs qui, pour flatter l'innocente manie du public, exécutent avec une technique et un style parfaitement anachroniques, sur des instruments groupés de la façon la plus fantaisiste et la plus arbitraire, des œuvres écrites à une époque où les violes étaient déjà des curiosités de musée ! Mais allez donc faire comprendre à Monsieur Jourdain qu'il ne serait pas plus absurde de jouer le Quintette de Florent Schmitt sur un clavecin et des violes que de faire subir le même sort aux œuvres de Destouches ou de Benincori ? Monsieur Jourdain ne vous croira pas : il est bien trop content de " faire de l'histoire " !...

G. K.

Belgique

La saison 1912 marque une étape dans l'histoire du Théâtre Belge. Plusieurs ouvrages tant littéraires que musicaux, d'auteurs nationaux, ont vu " les feux de la rampe ". Quelques-uns ont spécialement conquis l'attention. A présent, nul ne pourra plus prétendre que les œuvres belges ne sont point viables à la scène. L'expérience, aussi peu complète encore soit-elle, aura du moins démontré que nos écrivains et que nos musiciens savent écrire pour le théâtre. Elle a prouvé aussi que leur conception s'inspire généralement d'un idéal supérieur aux " recettes " des plus illustres fabricants de l'étranger, dont les pièces à succès — d'argent — nous envahirent. Le peuple, disait-on, se montre indifférent, dédaigneux à l'égard des productions autochtones — et des belles œuvres, d'où quelles viennent, d'ailleurs. Mais, tout d'abord, l'indifférence et le dédain sont l'apanage de cette prétendue élite, " graisseuse " intellectuellement et physiquement, incapable de vibrer à toute émotion saine, sincère et libre. Le peuple, lui, s'il se laisse aisément persuader et déformer, comme un enfant, par ceux-là même qui auraient tâche de l'éduquer, garde l'instinct du Beau. Il suffit d'une échappée de lumière pour qu'on le voie soudain rompre les liens, bondir et crier d'enthousiasme. Il va spontanément aux grandes œuvres qui l'expriment par le verbe des créateurs. En lui fermentent les forces vives de la pensée et de l'art. — Plus qu'un autre, peut-être, le Belge possède le sens esthétique. Il l'a manifesté dans tous les temps et dans tous les domaines. Qu'on le veuille, et il tressaillera au chant patriarcal, que notent, dans le silence, ses musiciens et ses poètes. Il " entendra " leur voix, comme il entend le carillon des beffrois et des tours, au large de la plaine flamande, comme il entend le rêve harmonieux et doux de Wallonie.

Inscrivons aujourd'hui le succès de quatre œuvres musicales : *Edénie* poème de Camille Lemonnier, musique de Léon Du Bois ; *Rhena :* libretto de Michel Carré, musique de Jean Van den Eeden. *La Bacchante :* scénario de A. Duplessy, musique de Leon Delcroix ; *s'Arka*, mimo-symphonie de F. Thys, (pour le livret) et Joseph Jongen (pour la musique).

Edénie. Camille Lemonnier a réuni dans son poème les plus hautes symbolisations de la vie humaine. Il les a fait vivre dans une atmosphère aurorale, en des personnages " essentiels " comme des dieux. *Edénie :* c'est l'Ile vierge et libre où refleurit l'aube du monde. C'est le jardin d'harmonie où les hommes cueillent la joie de vivre et se partagent le Pain " chair et sang " de la glèbe. Barba, le sage, y vit grandir, avec ses enfants — Hylette, Florie, Sylvan — la fille de son frère : Elée, rose noire d'amour née d'un incestueux baiser. Il a chassé Rupert, au cœur de qui sont remontées les ancestrales tares. Edénie connaît des jours de bonheur sans mélange. Les moissonneurs, sous le soleil, y font la récolte promise. L'huis de la calme demeure est large accueillant aux errants — sans-patrie, sans-foyer, vagabonds éternels par les chemins du malheur. Ils viennent s'asseoir à la table commune. — Un soir, pourtant, la terre heureuse est troublée par l'écho d'une plainte. Rupert vient réclamer, au nom de sa longue douleur, au nom de la mort même de Cordalie, l'enfant qu'on lui ravit. Barba reste inflexible... Mais c'en est fait de la quiétude d'Edenie. Elée a reconnu la voix de son père. Elle l'accompagne dans l'exil. La tristesse, alors, règne dans le séjour. L'hiver endeuille les choses. Sylvan — le jeune héros, sent qu'il aimait Elée plus que comme une sœur. Barba lui-même, quoiqu'il s'en défende, comprend enfin qu'il faut savoir pardonner. La souffrance rédempte la faute. C'est par la douleur que l'humanité doit ascendre à la joie.

Telle est la trame de cette belle œuvre. Telle est sa signification sublime. Qu'importe

que la réalisation ait emprunté çà et là des données, des figurations à la légende, à l'histoire, au théâtre ? Les trois sœurs font songer à des déesses wagnériennes, Sylvan évoque Sigfried ; bien des moyens scéniques ne sont point personnels... Mais il faut admirer la noblesse, la grandeur de l'idée, la pureté primitive de cette gerbe de symboles, la lumière, en notations subtiles, sur des images vives, baignant la fresque émouvante. Il faut admirer l'art, en synthèse, du Maître, résumant d'un trait telle attitude, telle parole haute. Cette sobriété ne va pas sans froideur, peut-être, dans l'expression. Ce raccourci n'a pas les qualités de coloris et de largeur, le style original et vigoureux que nous apprécions tant, d'autre part, dans les chefs-d'œuvre du grand prosateur. Il manque, à son poème, le rythme ailé des vers. Il lui manque cette musique intérieure, évocatrice et fluidique, que nous aimons dans les mots. S'il l'avait eue, il est vrai, il n'aurait eu que faire de l'enluminure musicale de Léon Du Bois.

La représentation d'une pareille création d'art n'est pas sans nuire à la compréhension. Au théâtre, le décor, les costumes, les gestes, le jeu des acteurs prêtent une réalité trop immédiate, trop définie, matériellement, aux personnages de rêve. Et puis, la musique prend, à l'audition, le premier plan, tandis qu'elle tient ici, un rôle pour le plus équivalent à celui du poème.

La partition de Léon Du Bois est tout à fait remarquable. Je rapprocherai l'impression qu'elle m'a donnée, de celle que j'eus, il y a deux ans, par *Eros Vainqueur*. Même distinction, même finesse, même subtilité, même délicatesse d'inspiration, même équilibre, même discrétion. Les voix, ici comme là, chantent délicieusement, sur une orchestration souple, nuancée, chatoyante. Les sonorités sont fondues, dans une atmosphère calme et grave où s'éclairent des ondulations mauve et or. Pourtant la musique de Du Bois a plus d'accent, plus de couleur réelle que la musique de Pierre de Bréville. Si la forme en est aussi d'une perfection à la longue monotone, (la représentation dure quatre heures) ; si la ligne est toujours sans heurt, elle atteint par endroits des sommets d'émotion poignante. L'orchestration est d'une richesse merveilleuse. Les sonorités instrumentales s'y fusionnent et s'y jouent, à l'infini variées, telles des reflets, sur le développement ample de la symphonie. Les combinaisons ne sont point nouvelles — les sons, en se mariant n'éveillent pas de neuves harmonies — mais leur vie est frémissante et belle, et leur accord changeant cause des joies profondes. M. Léon Du Bois n'a pas cherché à éviter l'influence de Wagner. Le poème lui ménageait d'ailleurs des situations wagnériennes. Son éducation ne lui permit non plus de se dégager entièrement du vocabulaire aimé, comme un langage maternel. Du moins s'en s'est-il servi pour exprimer sa Beauté : un sentiment personnel se découvre sous l'apparence extérieure. — Musicalement aussi, *Edénie* est de la plus haute qualité d'art. En Belgique, c'est l'une des plus belles œuvres qui aient vu le jour.

Félicitons le *Théâtre lyrique flamand* d'Anvers, et particulièrement M. Fontaine, son directeur, à qui nous devons la révélation des principaux ouvrages du Théâtre musical belge, depuis une dizaine d'années. Félicitons les interprètes : Mlles Cuypers, Smets, Mme Van Dyck, MM. De Vos, Villiers, Collignon, — et surtout M. Schrey, le chef d'orchestre doublé d'un artiste éminent, qui mit au point l'exécution de cette partition difficile et touffue.

***

Le librettro de *Rhena* dont s'est servi le sympathique directeur du Conservatoire de Mons M. Jean Van den Eeden, ne vise pas à haute littérature. Mais son auteur : Michel Carré, est un homme de théâtre. Il connaît à fond son métier. Aussi l'œuvre tient-elle à la scène. Le développement est sobre, rapide, vraisemblable et mouvementé. L'intérêt ne se ralentit pas, au cours des quatre actes, un seul instant. Le spectateur est tenu sous une émotion savamment

graduée — un peu grosse, sans doute, et franchement populaire, mais réelle tout de même.

Le sujet a vieilli. — L'action se passe en Italie. Un meunier, Tasso Tassilo, homme d'âge, prend pour épouse une jeune et jolie fille, qui n'a pour lui que respect — tandis qu'elle aime un gars, vingtanier comme elle : Falco Meleghari. Don Gesnaldo, lui aussi, conçut jadis pour *Rhéna* une adoration que le devoir sacerdotal n'a pas étouffée. — Le vieux meunier est assassiné. La foule accuse les deux amants d'avoir commis ce meurtre. Rhena et Falco jurent devant le prêtre qu'ils sont innocents. Néanmoins, Rhena est emprisonnée. — Au deuxième acte, Don Gesnaldo reçoit au presbytère la confession de l'assassin, vulgaire voleur. Il le conjure de sauver celle qu'il aime, en se dénonçant, mais le bandit refuse. Il a voulu seulement se délivrer du poids qui lui pesait. — Don Gesnaldo est alors en proie à une terrible lutte intérieure : trahira-t-il le secret du confessionnal, ou gardera-t-il un silence qui condamne irrémédiablement Rhena ? Il va lui rendre visite dans son cachot. Falco prête serment de l'épouser — si elle est grâciée. Alors, le prêtre, devant le peuple hurlant au matin de l'exécution, et après avoir vainement encore adjuré le criminel, se livre lui-même à la justice en s'écriant : " L'assassin, c'est moi ".

Cette figure de Don Gesnaldo est, on le voit, d'une réelle grandeur. Je ne sais si l'auteur y a voulu la conclusion philosophique qui se dégage de son œuvre, à savoir que l'amour humain est plus fort que le devoir, que l'amour de Dieu même, que la mort.... Son héroïsme, en tout cas, n'en est que plus vrai. Le personnage est à lui seul puissamment dramatique ; les autres ne sont qu'accessoires, extérieurs, banals. — M. Van den Eeden a fort bien traduit, musicalement, les situations, les sentiments du drame. Sa musique est pleine de soleil. L'action est suivie pas à pas. Les mouvements sont exprimés avec vigueur. Le style général de l'œuvre échappe à la banalité. On n'y trouve pas la recherche d'harmonisation nouvelle, l'effort d'originalité. Mais elle est toujours d'un goût élevé. Elle a une spontanéité, une fraîcheur qui surprennent chez un artiste septuagénaire. (M. Van den Eeden est né en 1842). L'invention mélodique est abondante, généreuse même. Elle prend l'allure populaire, dans un sens large. Le musicien semble n'avoir pas subi beaucoup l'influence wagnérienne. Il ignore certainement celle de la jeune école française. Toutefois, malgré sa constante franchise de sonorité, le schéma uniforme de l'accentuation, la facilité du développement, la science consommée d'un contrepoint suranné — cette œuvre ne donne pas l'impression d'archaïsme. C'est en vertu du tempérament, de la chaleur du coloris, de la sincérité, sans doute. Et puis, l'orchestration est moderne. — Certains moments sont d'une réelle beauté, très expressive. Tels : la scène de la confession, nœud du drame ; l'entrevue dans la prison, et l'attitude finale, d'une allure émouvante. *Rhena* a produit grand effet. Tout en restant d'une incontestable tenue artistique, l'œuvre de M. Van den Eeden est faite pour empoigner la grande foule. Elle a été remarquablement interprétée au théâtre de la Monnaie. Nous citerons surtout le baryton M. Bouillez, un jeune montois, qui possède une voix sonore, ample, sympathique. Il a créé le rôle difficile de Don Gesnaldo avec grand art, lui prêtant l'austérité, la noblesse sobre qui lui convenaient. Nul doute que son nom s'ajoute prochainement à cette pléïade de chanteurs d'opéra-comique qui font la gloire de la terre wallonne.

***

La Bacchante marque les débuts au théâtre, du jeune compositeur Léon Delcroix. Jusqu'à présent, il s'est fait connaître par des compositions symphoniques, de la musique de chambre et des mélodies. Léon Delcroix, qui fut élève de Vincent d'Indy, suit le mouvement " debussyste ". C'est un chercheur. Il en est encore à la période des tâtonnements, des audaces

trop poussées, il lui manque la sûreté, la clarté, l'équilibre, la forme même de son art. Mais il affirme un tempérament, une volonté, une inspiration délicate, — et française.

***

Joseph Jongen est connu par sa musique de chambre, toujours distinguée, d'un charme tendre, poétique. La légende dansée qu'il nous offre est aussi sa première œuvre pour le théâtre. On y a vu de réelles promesses. Pourtant, je crois en toute sincérité que l'intimiste et le rêveur qu'est Jongen s'accorde mal des exigences matérielles, du métier, des ficelles de la scène. Sa palette musicale a les plus fines couleurs. Il excelle à noter de subtiles nuances. Il aime les paysages de douceur calme, de soir lointain et mauve, dans la clarté vaporeuse. Cela ne trouve point place au théâtre — aussi bien, *S'Arka* vaut surtout par la musique pure.

R. L.

***

Nous avons annoncé une **Enquête sur le Théatre musical belge.** Nous serons reconnaissants aux compositeurs, librettistes, directeurs du théâtre et critiques qui voudront bien nous faire connaître leur opinion en répondant au questionnaire que nous leur soumettons ici :

I

Les musiciens belges ont-ils beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ?

II

Estimez-vous qu'il existe un art lyrique vraiment belge ?

III

A quelles causes attribuer le silence où restèrent plongées la plupart des œuvres théâtrales de nos compositeurs ?

IV

Comment expliquer le peu de succès que trouvèrent jusqu'à ce jour celles qui furent représentées (sur les scènes nationales du moins) et l'indifférence du public à leur égard ?

V

Pourquoi les tentatives faites pour mettre en lumière les œuvres lyriques belges — telle le *concours d'Ostende* par exemple, ont-elles toujours échoué ?

VI

Les œuvres lyriques nationales ne seraient-elles pas *viables ?*

VII

Quelles mesures seraient capables de porter remède à cet état de choses — d'attirer l'attention du public sur l'effort de nos musiciens — en assurant la représentation et l'édition de leurs œuvres ?

Les réponses qui nous parviendront seront publiées dans *S. I. M.*

R. L.

MADELEINE BONNARD

est née à Paris. Dirigée de très bonne heure vers la musique, elle reçut une instruction générale excellente que complétèrent divers séjours hors de France, notamment en Angleterre et en Allemagne, et entra au Conservatoire National de Musique dans la classe de chant dirigée par M. Dubulle. Avec les conseils d'un tel maître, les heureux dons de Mlle Bonnard ne tardèrent pas à se développer. Au concours de 1910 elle remportait un premier prix de chant et un second prix d'opéra-comique.

La jeune lauréate se destina aussitôt au Concert. Ne possède-t-elle pas les qualités qui, là, sont nécessaires et font les artistes de race ?

Son irréprochable diction (en français ou en langue étrangère), sa musicalité compréhensive et sa facilité de lecture ne limitent pas ce jeune talent à la musique des vieux maîtres. Les compositeurs d'aujourd'hui — même les plus audacieusement modernes — trouvent en elle une interprète avertie, que n'effarouchent ni les changements de mesure ni les modulations inattendues.

Enfin, son activité artistique s'est d'autre part manifestée par la création du *Quartette Vocal de Paris*, dont les premières rencontres avec le public ont été, à juste titre, fort remarquées.

G. K.

Etranger

LETTRE DE MUNICH

Quelques intéressantes nouveautés et quelques sauvetages courageux, je les veux seuls retenir de ce déluge musical annuel qui met au désespoir la critique aussi bien de Dresde, Vienne et surtout Berlin que de Munich. Mmes Erika von Binzer et Mina Rode nous rappellent que Ludwig Thuille aurait dû avoir cinquante ans le 2 décembre dernier et que ce fut un vrai, un sincère musicien, professeur admirable, dont la perte est pour certains irréparable, mais avant tout et ce qui importait à tous, un poète à ses heures. Ces dames choisissent pour leur démonstration la sonate de violon et piano op. 30. Elles patronnent également celle op. 27 de Auguste Reuss, travail simplement estimable ; elles lancent le Nocturne de Paul Scheinpflug, et surtout ont le bon esprit de ne nous point permettre d'oublier que la littérature du violon a acquis un beau concerto de plus, bien jailli d'un véritable tempérament, non exempt de certaines vulgarités, c'est vrai, mais rachetées par de la fougue, du cœur et un grand don de vie, l'op 10, *ut* majeur de Karl Bleyle, un nom à retenir. Aimons ces natures pour qui composer s'appelle vivre, sentir et s'épanouir pleinement, et non exclusivement se mettre martel en tête pour en extraire, de cette pauvre tête, ce qui n'y est pas. Savoir son métier c'est bien; mais les cordonniers et les épiciers le savent aussi sans que nous nous avisions de les en louer. L'*Epilogue à une tragédie*, par lequel M. Bœhe croit peut-être avoir damé le pion au significatif et prodigieux *Prologue* de Max Reger, est une copieuse corde de patient cordier — je m'exprime poliment, car j'ai sans cesse pensé à des tripes — que je donnerais toute entière sans l'ombre d'hésitation pour une seule, pour la pire des " rusticités " de ce montagnard du Vorarlberg qu'est M. Bleyle.

Mais le plus grand événement de notre hiver, après la première du *Chant de la Terre*, a été le 18 décembre, où M. Ferdinand Lœwe nous a apporté la glorieuse *Deuxième Symphonie*, *mi* mineur, op 27, de Serge Rachmaninow. Ce soir là nous fûmes une demi-douzaine à rayonner. Quelque chose et quelqu'un à aimer s'offrent de nouveau à l'horizon ; les salles de concert sont désormais moins vides. Une œuvre de carrure énorme et de proportions imposantes, calme, maîtresse d'elle même ; bellement, harmonieusement russe, sans affectation de recherche en son originalité foncière et native ; d'une unité profonde et aussi serrée que du Brahms ; une de ces œuvres où l'on peut boire à longs traits, pleinement se désaltérer et revenir sans cesse trouver l'apaisement de nouvelles soifs. Quelque chose d'aussi bien fait et largement, que de gorgé de substance ; une de ces œuvres enfin qui demain seront un des temples de l'humanité et où déjà les premiers auditeurs entrent chapeau bas. Et que ceux qui s'intéressent aux problèmes de savoir comment on peut être russe sans se travestir en asiatique, aillent à l'*allegro molto ;* comment humainement universel en étant national, recourent surtout à l'adagio ; et comment moderne et largement soi-même sans excentricité, consultent n'importe où cette copieuse partition qui partout est sève et vie, chair et esprit à la fois. Point de peinturlure, d'amusette orchestrale, d'expédients impressionnistes. Un vaste poème fort et salubre qui se déroule avec l'ampleur infinie et le charme, tout entier dans les horizons, d'un vaste fleuve russe. Certaines âmes ne se lassent jamais de cette monotonie qui en est moins une que la succession de *burgs* et d'accidents prévus du Rhin, ou que celle des parcs et des villes de la Loire. Les épisodes étranges y trouvent leur naturelle patrie. Dans d'autres œuvres russes je sens l'article d'exportation, l'*industrie nationale*. Ici je sens un grand poète qui a une

grande âme, et si elle est nationale, c'est comme par dessus le marché. Et c'est cela que j'adore : être et non paraître ; être un musicien et non se faire un musicien. Et je suis las tout à fait de l'acception moderne du mot artiste. Je ne connais que vie et santé ; et les maladies ne m'apitoient que s'attaquant à des organes. Feintes et devenant une mode, elles sont un jeu de société comme un autre. Serge Rachmaninow lui ne joue ni à la santé, ni à la maladie, ni à la joie, ni à la douleur, ni à l'asiatisme, ni au russisme, encore moins au franckisme ou au debussysme. Simplement il arrive du fond de l'horizon. Et de suite il projette sur nos têtes l'ombre d'une silhouette de majesté. Il est tout jeune, et cette Symphonie en *mi* mineur a déjà le caractère de ces œuvres où s'énonce un dieu, s'annonce un empire.

WILLIAM RITTER.

LETTRE DE LONDRES

THE YIDDISH OPERA. — Un nouveau théâtre d'opéra, et des plus curieux, vient d'être inauguré, loin de West End, cette fois, deux milles plus loin vers l'Est dans un étrange quartier qui semble une ville populeuse d'une Judée disparue, sur les confins de Whitechapel et de Poplar, dans le quartier Juif, — le *Yiddish People's Theatre*, le " *Temple* ".

... Nous marchons dans une large voie aérée assez propre, encore que les petites rues, de chaque côté semblent fort peu engageantes. Voici des marchands de bananes, de coquillages au vinaigre, de pommes de terre rôties ; voici des orgues de Barbarie qui jouent des airs de music-hall en vogue, un policeman qui semble dépaysé. Et, autour de nous, dans cette foule bruyante de Samedi soir, personne ne parle un mot d'anglais. Promeneurs et promeneuses affichent le même air à la fois humble et orgueilleux, les mêmes lèvres épaisses, les mêmes paupières lourdes, les mêmes cheveux laineux. Des filles passent, se donnant le bras, riant très haut et toutes coiffées du même chapeau à plumes. Cependant, avant d'arriver au " *Temple* " nous nous hasardons dans une ruelle obscure : alors, là, nous découvrons une vie autre, si misérable, des vieilles femmes titubantes, des jeunes hommes hâves qui achètent dans une ignoble boutique du poisson indéfinissable ou mangent, debout dans un coin, des portions à 1 penny dans d'étranges écuelles. Et je crois bien qu'il y a beaucoup de ces ruelles entre les trois ou quatre avenues neuves et bien propres qui traversent le East End. Et l'odeur du poisson frit dans de la graisse de cheval !...

Cet opéra que l'on représente ce soir, *King Ahaz* ou étiquetté " opéra historique " est une histoire compliquée qui semble se passer à une époque où l'on adorait encore Moloch. C'est moins un opéra qu'une suite de morceaux concertants, solos, duos, trios où les personnages chantent leurs malheurs ou leurs espoirs; mais nulle action à proprement parler ne rend l'histoire dramatique et presque tous les incidents, fort nombreux, se passent entre les actes, un peu à la façon des tragédies classiques. On y voit un roi et une reine assez vagues, un fidèle serviteur, une poupée qu'on substitue à un enfant qui devait être sacrifié à Moloch, un mari à demi-fou après quinze années de vie solitaire en la seule compagnie des animaux du bois (représentée par trois pigeons vivants et deux lions en carton); des soldats, des prêtres et bien d'autres choses encore. La musique souvent banale, et toujours plus que convenable, bien supérieure en somme à bien des œuvres anglaises plus prétentieuses, s'agrémente parfois de rythmes ingénieux, d'intervalles évidemment orientaux, de terminaisons curieuses. Une scène tout au moins est remarquable, celle où la mère est obligée de sacrifier son enfant (la poupée en la circonstance) alors que la musique au lieu de sombrer dans l'horreur des trémolos mélodramatiques et fâcheux demeure charmante et joyeuse sur un rythme de danse, — sans doute

„מלך אחז.

היסטאָרישע אָפעראַ אין 4 אַקטען און 9 סצענעס.

—o—

מוזיק און ליברעטא פון ס. אלמאן, א.ר.ס.מ.

—o—

עוזיאל, רייכער בירגער פון ירושלים, ... מר. קאסינסקי.

מרים, זיין פרוי, ... מים צאזמער

אליפלט, זייער קינד, ... מים בלעקער

נפתלי, זייער דיענער, ... מר. ווינאגראדאף

קעניג אחז, ... מר. בין

קעניג יחזקיהו, ... „ „

זיכרי, פיחרער פון די בני אפרים, ... מר. שאכנאוו

אלקנן, שני למלך, ... „ „

יהושבה, זיין פרוי, ... מים דיוויים

—o—

פאָלק, העלדען, כהנים, לויים, א.ז.וו.

UN PROGRAMME DU YIDDISH OPERA

un vieux thème hébraïque — oriental et à 5/4 chanté par les adorateurs de Moloch avec l'entrain d'un peuplade primitive regardant rôtir une victime.

Plus que la pièce, le public nous intéresse, très respectable et parfumé aux fauteuils, bruyant et adorant au parterre. On mange, on boit, on échange des remarques avec des gesticulations du singe et des cris gutturaux. Je ne cherche pas à comprendre, mais je me lie avec mon voisin qui me traduit plaisanteries et incidents. Et j'apprends tant de choses que j'ignorais. Aussi bien mon voisin devient bavard grâce à des cigarettes et quelques boissons à l'entracte. C'est un imprimeur du *Daily Chronicle*, un imprimeur — presque un journaliste ! Il a été à New-York, où paraît-il, cinq théâtres juifs prospèrent et triomphent. Mais le nombre des Juifs New-Yorkais est six fois supérieur à ceux du East End et de Bayswater réunis. Et cent cinquante mille seulement vivent dans Whitechapel sans jamais en sortir !

X. Marcel Boulestin.

Mémoires d'un amnésique.

CE QUE JE SUIS (Fragment).

Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien.[1] C'est juste.

Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrique. Que l'on prenne le " Fils des Etoiles " ou les " Morceaux en forme de poire ", " En habit de Cheval " ou les " Sarabandes ", on perçoit qu'aucune idée musicale n'a présidé à la création de ces œuvres. C'est la pensée scientifique qui domine.

Du reste, j'ai plus de plaisir à mesurer un son que je n'en ai à l'entendre. Le phonomètre à la main, je travaille joyeusement et sûrement.

Que n'ai-je pesé ou mesuré ? Tout de Beethoven, tout de Verdi, etc. C'est très curieux.

La première fois que je me servis d'un phonoscope, j'examinai un si bémol de moyenne grosseur. Je n'ai, je vous assure, jamais vu chose plus répugnante. J'appelai mon domestique pour le lui faire voir.

Au phono-peseur un fa dièse ordinaire, très commun, atteignit 93 kilogrammes. Il émanait d'un fort gros ténor dont je pris le poids.

Connaissez-vous le nettoyage des sons ? C'est assez sale. Le filage est plus propre ; savoir les classer est très minutieux et demande une bonne vue. Ici nous sommes dans la phonotechnique.

Quant aux explosions sonores, souvent si désagréables, le coton, fixé dans oreilles, les atténue, pour soi, convenablement. Ici, nous sommes dans la pyrophonie.

Pour écrire mes " Pièces Froides ", je me suis servi d'un caléidophone-enregistreur. Cela prit sept minutes. J'appelai mon domestique pour les lui faire entendre.

Je crois pouvoir dire que la phonologie est supérieure à la musique. C'est plus varié. Le rendement pécuninaire est plus grand. Je lui dois ma fortune.

En tout cas, au motodynamophone, un phonométreur médiocrement exercé peut, facilement, noter plus de sons que ne le fera le plus habile musicien, dans le même temps, avec le même effort. C'est grâce à cela que j'ai tant écrit.

L'avenir est donc à la philophonie.

ERIK SATIE

[1] Voir : O. Séré, *Musiciens français d'aujourd'hui* p. 138.

Cours et Conférences

Le 1er Février, M. Pirro entretint son auditoire de Buxtehude qui, les années précédentes, avait fait l'objet de conférences fort intéressantes à l'Ecole des Hautes Etudes Sociales. Cette fois-ci, il s'occupa uniquement du vieux maître allemand au point de vue de l'influence qu'il exerça sur Bach. La jeune organiste prit un congé en 1705 et quitta Arnstadt pour aller assister à ces fameux concerts de l'église Sainte Marie de Lübeck qui avaient lieu tous les ans, à l'automne. M. P. analysa les caractères de la musique de Buxtehude, simple et forte, avec une riche orchestration. Il signala aussi quel novateur hardi fut Buxtehude pour tout ce qui concerne l'orgue.

Dans ses cours suivants, M. P. retraça l'existence de Bach à son retour. Il se marie et abandonne Arnstadt pour Mülhausen. L'esprit plein de Buxtehude, il compose la cantate " *Gott ist mein König* ". C'est l'occasion d'un conflit avec la bourgeoisie de la ville, en grande partie piétiste. Dans la cantate suivante " *Aus der Tiefe* ", M. P. constate que l'influence italienne apparaît pour la première fois chez Bach. Dans l' " *Actus tragicus* " il revient parfois au style de ses premières œuvres, notamment du " *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* ".

M. Pioch fit à l'Athénée Saint Germain une conférence sur les musiciens modernes. Il fit un panégyrique de M. Alfred Bruneau, d'ailleurs présent, dont il admire le talent comme compositeur et l'impartialité comme critique. M. P. poursuivit en faisant une satire non sans justesse des mœurs du monde musical actuel. Après un hommage aux grands ancêtres Bach et Beethoven, M. P. essaya de discerner les courants contemporains et de caractériser leurs représentants.

M. Adolphe Boschot (17 Février), devant le public de l'Université des Annales, plaida la cause de la guitare, jadis tant appréciée, aujourd'hui dédaignée. Il retraça son histoire en France et en Espagne et montra que jadis elle avait pour le grand public, l'utilité de notre piano. La guitare se prête, plus qu'on ne le croit, à l'exécution de bien des œuvres. L'excellent guitariste espagnol, M. Aravina, sut nous le prouver.

A la Sorbonne (28 Février), M. Henri Collet parla en espagnol sur la musique moderne de nos voisins. Le génie de l'Espagne est musical par essence. On assiste maintenant à une prodigieuse Renaissance grâce à une pléïade de musiciens, Albeniz en tête, inspirés par un folklore prodigieusement riche.

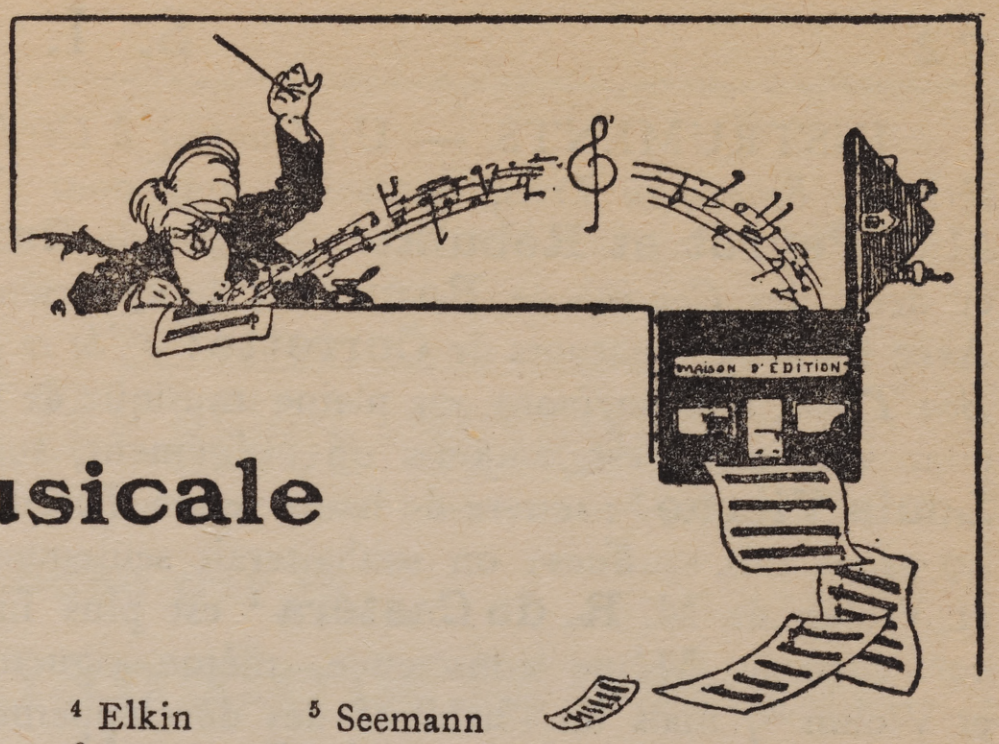
Je m'en voudrais de ne pas dire l'intérêt très vif que prirent les invités de notre confrère M. Jean d'Udine (16 Février) aux exercices exécutés par les élèves de son école de gymnastique rythmique. On a très net le sentiment de la rénovation qu'apporte dans l'enseignement musical actuel la méthode Jacques-Dalcroze. Grâce à elle les jeunes générations posséderont cette notion du rythme dont leurs ainés furent assez souvent dépourvus.

Le 29 février, M. Pirro nous montra Bach quittant Mülhausen où il ne peut établir une musique religieuse et allant se fixer à Weimar où le duc l'appelle. Il y connaît l'organiste érudit Walther. Bach profite de sa connaissance des musiciens français et italiens. La cantate : *Nach dir, Herr, verlanget mir* montre l'influence italienne.

Les deux cours suivants furent consacrés aux premières cantates littéraires écrites par Bach sur des textes de Neumeister.

Dans sa leçon du 28 mars, M. P. analysa la *Cantate pour tous les temps*. C'est une ode à la douleur suivie d'une ode à la joie. Bach est désormais en possession de tous ses moyens. Il développe avec liberté sans le secours du contrepoint. Il n'a plus rien à apprendre.

GABRIEL ROUCHÈS.



L'Édition Musicale

** en plusieurs tons * voix moyennes

[1] Édition mutuelle [2] Eschig [3] Demets [4] Elkin [5] Seemann
[6] Durand [7] Fürstner [8] Rouart [9] Sénart et Roudanez
[10] Breitkopf [11] Lemoine [12] Sandoz et Jobin [13] Durdilly [14] Schott

PIANO. — Nos tout petits seront privilégiés, ce mois-ci. Que voulez-vous : il devient si difficile d'écrire de la musique pour les grandes personnes, à présent : quand on ne veut pas se résigner à être déplorablement ennuyeux, ou outrageusement compliqué, le mieux est encore de dédier son ouvrage à la jeunesse. Aussi M. **Paul Le Flem** écrit-il 7 *pièces enfantines* [1], jolies pages chantantes, aisées, mais prêtant à une certaine recherche des nuances et des sonorités. M. **G. Grovlez**, avec son *Almanach aux Images* [2] nous entraîne vers un genre un peu plus corsé, presque caricatural. Mais où sont les images, M. Grovlez ? Votre éditeur impitoyable a-t-il eu la cruauté de vous les refuser ? Ces petites pièces, dûment illustrées, eussent pourtant formé un délicieux recueil de luxe et de fantaisie. M. **Henessy**, dans ses *Incunabula* [3], nous donne une *Berceuse* et un *Croquemitaine* qui n'ont rien que de très banal ; mais dans ses Études d'après nature, *En passant*, il nous offre, pour ne pas renoncer à ces titres prestigieux dont il a le secret, une *Sieste en Chemin de fer*. L'Angleterre nous expédie une *Pierrette* de M. **Cyril Scott** [4], avec une autre petite pièce, *Over the Prairie*, qui a évidemment des ambitions plus hautes, mais qui fait bien pauvre figure auprès des joyeuses fantaisies de l'école française. Ceci du reste ne s'adresse déjà plus aux petites mains.

Voici à présent un ouvrage de vulgarisation moyenne, mais pour les adultes : *Musikgeschichte in Beispielen*, la musique en exemples, de M. **Hugo Riemann** [5]. Ce volume est le 2[d] d'une collection qui en comprendra trois. Certes, on ne saurait se plaindre en voyant se multiplier les anthologies musicales, surtout quand on pense aux innombrables volumes de " morceaux choisis ", vers ou prose, qui ont été publiés en toutes littératures. La musique, langue universelle, ne pouvait échapper à ce besoin. Mais remarquons que ce genre d'ouvrages est un de ceux qui prêtent le plus à la critique : il y aura toujours des gens pour trouver que les choix du Professeur Riemann ne se justifient guère. Pour mon compte, et ne voulant citer qu'un point en passant, je regretterai qu'il n'ait pas fait de larges emprunts au Fitz William Virginal Book pour représenter ici l'admirable école des Clavecinistes anglais du XVIe.

4 MAINS. — Parmi les grosses réductions d'orchestre, la 2me *Symphonie* de **Witkowski** [6] ; une *Suite en B dur*, péché de jeunesse de **Richard Strauss**, primitivement écrite pour 13 instruments à vent [7] ; la *Tragédie de Salomé* [6] de **Florent Schmitt**, dont on devine peu le prestigieux et insaisissable coloris orchestral ; et enfin, les inoubliables *Morceaux en forme de poire avec une manière de Commencement, une Prolongation du même et un En plus suivi d'une Redite*, de notre ami **Erik Satie** ; [8] le titre en est évidemment la moindre originalité.

INSTRUMENTS. — Un *Quatuor à Cordes* en si b mineur par **P. Bretagne**[1]; une série de *Sonates en Trios*, remises à jour pour l'édition populaire française, par les soins de MM. **Peyrot et Rebufat**[9]: Sonates de **Buxtehude, Corelli, Haendel, Vivaldi,** et deux des *Concerts* de **Rameau;** le quatrième contient l'admirable *Pantomime* en si b. Avec les deux Quatuors de **Corrette:** *V'la ce que c'est que d'aller au bois*, et *la Servante au Bon Tabac*, nous arrivons en pleine musique de Carnaval. L'apparition d'une nouvelle *Sonate* pour violoncelle est toujours un événement, surtout quand cette Sonate est signée de M. **Louis Vierne**[6]: œuvre de haute tenue, fièrement exposée et se soutenant sans effort durant 40 pages très touffues; on souhaiterait seulement un peu plus de fantaisie. La *Sonate* Piano et Violon de M. **R. de Castéra**[1] est plus imprévue, plus nerveuse, également solide de construction. Même conscience, même rigueur chez M. **Adolf Mann,** (*Sonate* Piano et Violon[10]) mais ici l'habileté des développements ne dissimule pas une certaine indigence d'idées.

CHANT. — La collection Gevaert, que continue M. **Wotquenne,**[11] s'augmente d'un *air pour Soprano*, début de la Cantate Profane de **Bach:** "Weichet nur", morceau périlleux, tendu, extrêmement difficile de justesse. Outre cette page classique, toute la musique de chant reçue ce mois-ci est fort terne. Que dire devant des mélodies aussi pâles et aussi inconsistantes que celles de M. **Cyril Scott:**[4] *An old song ended*, et *For a dream's sake*,** sinon que les éditeurs d'Outre-Manche ont vraiment de singulières complaisances. *La Chanson du Comte de Gruyère*,* de **Jaque Dalcroze,**[12] ballade en 6 couplets, de style populaire, évidemment écrite à l'intention des écoles et des patronages, est d'un tour bien peu artistique. Le *Nocturne** et l'*Angelus** de **Paul Lacombe,**[13] raviveront en nous l'amour de la petite fleur bleue. Du même, la *Chanson d'Eve*,*[13] nous offre une œuvre plus fouillée, souvent assez prenante. Pour finir, citons *Six mélodies** de **Gaston Knosp,**[14] d'un très joli sentiment intime, et un beau *Motet* pour Chœur et Soprano Solo: *Regina Cœli Lætare* de **Roger Ducasse**[6]; car il me faut remettre au mois prochain le plaisir de vous parler du *Taillefer* de **Richard Strauss,**[7] ballade pour chœurs, solis et orchestre, œuvre de véritable conséquence.

V. P.

Notre revue a été bien douloureusement frappée, ce mois dernier, en la personne de nos deux collaborateurs et amis MM. Reynaldo Hann et Lionel de la Laurencie, qui, l'un et l'autre, ont perdu leur mère à quelques jours de distance.

Nous prenons très vive part au deuil imprévu qui atteint nos deux amis et nous les prions de bien vouloir recevoir ici même les condoléances affectueuses de notre S.I.M.

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 :

Romain Rolland	*Métastase et Gluck.*	1
Henri Auriol	*Décentralisation musicale*	11
Richard H. Stein	*Impressions parisiennes*	21
J. E.	*Un quintette d'Ernest Fanelli*	37
	Les Livres — La Société Internationale de Musique.	48
LE MOIS		
E. Vuillermoz	*Le Cobzar et les Deux Pigeons à l'Opéra*	51
J. Laporte	*Myrdhin au théâtre de Nantes*	54
Maurice Ravel	*Les Tableaux Symphoniques de E. Fanelli*	55
Interim	*Les Fioretti de Gabriel Pierné.*	56
G. K.	*Concerts divers*	58
René Lyr	*Belgique*	61
Nos Correspondants	*Etranger*	65
Erik Satie	*Mémoires d'un amnésique*	69
G. Rouchès	*Cours et Conférences*	70
V.P.	*L'édition musicale*	71

Directeur : J. ECORCHEVILLE

Secrétaire de la Rédaction :
CH. LEGRAND
22, rue St. Augustin, PARIS.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR
Boitsfort-Bruxelles.

PUBLICITÉ
VICTORE LEFEVRE et M. BARON
1, avenue Félix Faure, Paris.

CONCERTS DE LA "LIBERA ESTETICA"

DE FLORENCE

3, VIA MICHELE DI LANDO, 3

Directeur Artistique : PAOLO LITTA

PATRONAGE :

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

"Die Alt=Italienische Arie"

IDA ISORI

UND

Ihre Kunst des Bel=Canto

VON

Dr. RICHARD BATKA

(Dozent an der K. K. Akademie fur Musik u. Darstellende Kunst in Wien)

chez HELLER 3 Bauernmarkt, 3 WIEN-LEIPZIG

IDA ISORI ALBUM

Volumes d'Airs anciens italiens, revus, corrigés et rédigés par

IDA ISORI

avec la reconstitution complète dans le style Monteverdien (basses et harmonisation du *Recitatif* et *Camento d'Arianne* de Claudio Monteverdi (1567-1643) par IDA ISORY

Universal Edition-Vienne Leipzig