

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



J. ROUSSEAU A PASSY, par G. Cucuel. ♣ LES BOUFFONS EN 1752, par L. de La Laurencie.
 LES IDÉES DE ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE, par P.-M. Masson. ♣ LES ÉTAPES D'UNE
 DÉCOUVERTE ACOUSTIQUE, par G. Sizes. ♣ LA IX^e DE G. MAHLER, par W. Ritter. ♣ LES LIVRES.

♣ NOTRE ENQUÊTE SUR LE THÉÂTRE MUSICAL BELGE, par R. Lyr. ♣

♣ Réponses de MM.: Tinel, Gilson, Mathieu, Dubois, Vreuls, Rasse, Paque, Raway et Samuel. ♣

LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE, par Vuillermoz. ♣ A L'ALHAMBRA, par A. Sérieyx. ♣
 A G. R. DE JEAN D'UDINE, par E. V. ♣ CONCERTS DIVERS. ♣ ÉTRANGER. ♣ MÉMOIRES
 D'UN AMNÉSIQUE, par Erik Satie. ♣ LA JOURNÉE DES DISQUES.

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.

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

PRÉSIDENTE D'HONNEUR

S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

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

M^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.

M^{me} LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général hono-
raire au ministère des finances.*

M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ministre
du Travail.*

M. GUSTAVE BRET.

M. GUSTAVE CAHEN.

M^{me} MICHEL EPHRUSSI.

M^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY

M. FERNAND HALPHEN.

M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M^{me} DANIEL HERRMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.

M^{me} GEORGES KINEN.

M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.

M. A. PRÈGRE.

M^{me} THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND.

M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil
d'Administration du Comptoir National
d'Escompte de Paris.*

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.

JEAN-JACQUES
ROUSSEAU

A

PASSY



Dans une des pages les plus charmantes des *Confessions*, Jean-Jacques Rousseau se plaît à décrire le séjour qu'il fit en 1752 chez son ami Mussard, au village de Passy où on lui avait conseillé de prendre les eaux. Ces huit ou dix jours furent des plus féconds, puisqu'il revint à Paris avec le livret du *Devin du Village* dont il avait même eu le temps d'esquisser la musique. Mais ce ne fut pas là le seul séjour que Rousseau fit à Passy ; on l'y revit, avant et après 1752, au château de La Pouplinière et sur la fin de sa vie il y reçut encore l'hospitalité des Delessert. Il n'est pas sans intérêt de retracer quelques épisodes de ces parties de campagne de Jean-Jacques, d'indiquer la société, le cadre

où il vécut alors, au milieu de ce village à la mode qui évoque un des coins les plus pittoresques de la vie mondaine au XVIII^e siècle.



Il est probable que ce fût avec La Pouplinière que Jean-Jacques Rousseau fit pour la première fois connaissance de Passy. On sait que ses relations avec le fermier général dataient essentiellement de l'automne de 1745, alors que M. de Gauffecourt le présenta rue de Richelieu où il désirait faire jouer son Opéra des *Muses Galantes*. Mais avant cette date Rousseau ne pouvait être un inconnu pour La Pouplinière ; depuis 1742 il vivait près de M. et M^{me} Dupin, s'était lié d'amitié avec Dupin de Francueil et s'occupait de l'éducation du jeune de Chenonceaux. Claude Dupin et sa femme étaient des plus anciens et des plus chers amis de La Pouplinière, longtemps avant que celui-ci fût devenu leur cousin germain par son mariage en 1737.¹ Le fermier général ne tarissait pas d'éloges sur Madame Dupin, qu'il appelait un Ange, " tant il semble en effet que sa charge est d'accompagner un homme que le Ciel protège, de faire sa joye et son bonheur partout ".²

Quand bien même Rousseau n'eût pas été présenté à La Pouplinière à l'un des célèbres vendredis de Madame Dupin, il avait des amis capables de favoriser le rapprochement. C'était d'abord ce mystérieux abbé Huber, de Genève, dont nous ne connaissons rien, rien si ce n'est l'admirable pastel de La Tour à Saint Quentin, plus vivant que vingt volumes.³ C'était ensuite l'aimable bibliophile Capperonnier de Gauffecourt dont la physionomie mérite quelque attention. Horloger de son état, il s'était enrichi par la fourniture des sels du Valais qui lui rapportait 20.000 livres par an. " M. de Gauffecourt, dit Rousseau, était un des hommes les plus aimables qui aient existé ; il était impossible de le voir sans l'aimer et de vivre avec lui sans s'y attacher tout à fait... il est impossible d'avoir une gaieté plus égale et plus douce, des grâces plus vraies et plus simples, des talents plus naturels et cultivés avec plus de goût. Joignez à cela un cœur

¹ Claude Dupin avait épousé le 1^r décembre 1722 Louise-Marie-Madeleine de Fontaine, fille de Manon Dancourt ; Mimi Dancourt était devenue en octobre 1737 la belle-mère de La Pouplinière.

² *Journal du Voyage de Hollande*. Paris, chez Simon, 1730, in4^o, p. 5.

³ C'était, dit Rousseau, un sincère ami de La Pouplinière, qui avait voulu empêcher son mariage avec Thérèse des Hayes. D'après la correspondance de Voltaire, l'abbé Huber mourut en 1757, laissant de nombreux papiers et manuscrits qui semblent avoir disparu.

aimant, mais aimant un peu trop tout le monde, un caractère officieux avec peu de choix, servant ses amis avec zèle ou plutôt se faisant l'ami des gens qu'il pouvait servir et sachant faire très adroitement ses propres affaires en faisant très chaudement celle d'autrui." Plusieurs lettres de Gauffecourt, conservées à la bibliothèque de Neuchâtel, montrent en effet un homme très digne de sympathie, dont le style est à la fois simple et affectueux ; ¹ il était en relations suivies avec Madame d'Epinaÿ, Tronchin, Diderot " et toute la société Holbachique ". " Ne disputons point contre des fagots, dit-il à Rousseau le 5 juillet 1762, et n'en disons point davantage : les vérités au bout du compte cessent d'être des vérités et dépendent tant des circonstances et des temps. Les catéchismes de tous les temps ne peuvent pas être les mêmes. "

Ces philosophes étaient les hôtes de La Pouplinière ; homme d'excellente compagnie, Gauffecourt avait d'ailleurs ses entrées partout ; il était fort naturel que son amitié avec le fermier général lui permit de recommander Rousseau. Cette présentation dut avoir lieu dans le courant de novembre 1745 ; La Pouplinière avait l'habitude de passer encore le mois d'octobre dans son château de Saint Vrain, près d'Arpajon, comme il le fit plus tard à Passy et ses salons ne se rouvraient qu'après la Toussaint.

Nous ne nous attarderons pas à la répétition des *Muses Galantes* chez La Pouplinière, à l'hostilité de Rameau qui prétendit ne voir en Rousseau " qu'un petit pillard sans talent et sans goût ". La Pouplinière avait prêté son orchestre et engagé comme chanteurs Albert, Bérard et M^{lle} Bourbonnais. Cette dernière était d'ailleurs sa maîtresse en titre à cette époque et on l'appelait couramment " la sultane favorite ". Il est pourtant essentiel de fixer un point : la répétition ne put avoir lieu, comme on le dit souvent, au château de Passy, puisque La Pouplinière ne le loua qu'au mois de mai 1747 ; elle fut donnée dans la " salle de société " au premier étage de l'hôtel, 59 rue de Richelieu. Un peu plus tard la représentation de *La Princesse de Navarre*, transformée en *Fêtes de Ramire* fut le prétexte de nouvelles difficultés avec Rameau, dont Jean-Jacques se plaint amèrement. Rameau était peu endurant et Rousseau plus que susceptible ; le désaccord entre deux génies si opposés n'avait rien que de naturel et le plus éton-

¹ Bibl. de Neuchâtel : ms. Rousseau 7902 (dossiers alphabétiques). — Gauffecourt était né en 1693 ; il ne faut pas le confondre avec Jean Capperonnier, bibliothécaire du roi, mort le 1 juin 1775. Gauffecourt renonça à sa charge dans les salines en 1763 et passa les dernières années de sa vie à Lyon.

nant serait de constater une alliance entre eux. Le récit de Jean-Jacques, souvent discuté, nous paraît très admissible. Quant à l'hostilité de M^{me} de la Pouplinière, cette "haine" même dont il se déclare victime, les causes en sont fort complexes. Avait-elle, comme l'insinuait Gauffecourt, pris en grippe tous les Genevois ? la chose est difficile à prouver. Elle s'était en tout cas nettement déclarée pour Rameau, dont elle était l'élève et l'amie et qu'elle craignait fort de voir supplanter dans la maison. Mais il faut ici, comme toujours, chercher les raisons les plus simples : c'était l'époque où M^{me} de la Pouplinière aimait passionnément le duc de Richelieu et supportait avec peine la vie conjugale ; elle était d'autre part en très mauvais termes avec sa cousine M^{me} Dupin, que son mari continuait à voir. L'infortuné Jean-Jacques était officiellement protégé par les Dupin et plaisait à La Pouplinière qui lui continua son amitié : n'étaient-ce point là des motifs suffisants — et profondément féminins — pour que M^{me} de La Pouplinière montrât à son endroit une aversion déclarée ?

* * *

Nous retrouvons Jean-Jacques Rousseau installé à Passy pendant l'été de 1752 chez son ami Mussard qui l'avait invité à venir prendre les Eaux. Il y avait dans ce village fort apprécié des Parisiens deux établissements rivaux : les Anciennes et les Nouvelles Eaux. Les Anciennes Eaux, fondées au milieu du XVII^e siècle, avaient connu leur heure de célébrité,¹ mais en 1752 elles paraissaient supplantées par les Nouvelles Eaux Minérales,² où l'ingénieux abbé Le Ragois avait installé un véritable "casino", avec des bosquets, des jeux variés, trois terrasses plantées d'ifs et de tilleuls, où les hôtes allaient écouter des "sérénades".³ C'était dans la rue Raynouard, pendant la saison d'été, un défilé ininterrompu de promeneurs, de gens de service, de carrosses pour "les compagnies" et de "désobligeantes" pour les petits maîtres. On admirait au passage ces villas entourées de grands jardins qu'habitaient des personnages illustres : le comte d'Albemarle, ambassadeur d'Angleterre et sa maîtresse, M^{lle} Lolotte Gaucher, M. Bertin, trésor-

¹ Elles se trouvaient au coin du quai de Passy et du passage des Eaux qui en tirait son nom (nos 26-28 du Quai).

² Rue Raynouard n° 17 - 21, avec entrée de service 32 quai de Passy. L'aspect de la propriété n'a pas changé depuis Rousseau. Les eaux de Passy sont ferrugineuses ; l'abbé Expilly en a donné une analyse dans son *Dictionnaire géographique*, Amsterdam, 1768, in-f°⁰, t. v. p. 584 (Cf. Em. Gerards : *Paris souterrain*. 1907, in-4°⁰, p. 159).

³ Voir sur ce point le *Bulletin de la Soc. histor. d'Auteuil et de Passy*, t. I. (1894) pp. 236-238.

rier des parties casuelles, Charles-Maurice Grimaldi de Monaco, comte de Valentinois ; mais les deux plus belles propriétés étaient sans contredit l'hôtel de Lauzun, rue de Seine [Berton] appartenant depuis 1737 à la marquise de Saissac, sœur du prince Grimberghen, et le château de Bou-lainvilliers, au coin de la rue des Vignes et de la rue Raynouard, où se succédaient les fêtes de La Pouplinière. Il convenait de placer dans son cadre réel le séjour de Jean-Jacques Rousseau et de montrer que Passy vers 1750 était bien un village peuplé de laboureurs et surtout de vignerons, mais un village d'opéra comique où le fermier général conviait ses hôtes à couronner des rosières,¹ cependant qu'après boire son postillon et son pompier rossaient copieusement les passants.²

Il y avait pourtant au bord de la Seine quelques maisons où les âmes simples goûtaient des jours paisibles et celle de Mussard était de ce nombre. " M. Mussard, dit Rousseau, était un joaillier, homme de bon sens qui, après avoir marié sa fille unique à M. de Valmalette, fils d'un agent de change et maître d'hôtel du roi, prit le sage parti de quitter sur ses vieux jours le négoce et les affaires et de mettre un intervalle de repos et de jouissance entre le tracas de la vie et la mort. Le bonhomme Mussard, vrai philosophe de pratique, vivait sans souci dans une maison très agréable qu'il s'était bâtie et dans un très joli jardin qu'il avait planté de ses mains. " ³ La famille Mussard était originaire de Genève, ⁴ mais plusieurs membres paraissent s'être fixés de bonne heure à Paris. Le 18 décembre 1735 on enterra au cimetière des protestants Jacques Mussard, joaillier de profession et citoyen de la République de Genève (42 ans), habitant quai de l'Horloge. ⁵ Parmi les témoins figure un Robert Mussard, peintre, rue de Montmorency, qui pourrait bien être le

¹ Le jour de la fête du village. Le bon Quillet rapporte une anecdote attendrissante où l'on voit Jean-Jacques acheter des pommes, avenue de Versailles, pour les faire distribuer à de petits Savoyards : " Invité par M. et M^{me} de la Pouplinière à venir dîner au château, il s'y rendit : c'était le jour de la fête de Passy. (rue Raynouard, devant les terrasses du château). Après le dîner on alla se promener à la foire. M. de la Pouplinière s'amusait à jeter de l'argent aux paysans et riait beaucoup de les voir se ruer les uns sur les autres pour le ramasser. Jean-Jacques profita du moment où toute la compagnie était occupée de ce spectacle pour se dérober à la foule et chercher suivant sa coutume un lieu plus solitaire..." (*Chroniques de Passy*, Paris, 1836, in-8^o, I, 125)

² Arch. Nat. : Z² 3848 (juin 1750).

³ *Confessions*, 2^e partie, livre VIII (1751).

⁴ Les Mussard portaient " de gueules semé de croissans montant d'argent à un écureuil sur le tout estant assis et mangeant une noisette d'or. " Au cimier, un écureuil de même que l'écu. (Cab. des Titres : *Pièces orig.* 2084, n^o 47434).

⁵ H. Vial : *Le cimetière des protestants étrangers à la porte Saint Martin*, p. 21. Bull. Soc. Hist. Protest. fr. mai 1902.

Mussard “ surnommé Tordgueule, peintre en miniature et un peu son parent ”, que Rousseau rencontra à Turin en 1730.

Le bonhomme François Mussard était né à Genève vers 1691 ;¹ c'est dans cette ville qu'il avait épousé le 19 juillet 1719 Marie-Anne Lemeignan, morte avant 1751. Il était venu s'installer à Paris après son mariage ; sa fille unique, Louise-Anne-Marie Mussard épousa vers 1740 Louis de Valmalette de Morsan, écuyer, contrôleur de la maison du Roi.

Nous ignorons à quelle époque Mussard vint habiter Passy ; sur ce séjour une question essentielle se pose dès l'abord : où était située la maison où J. J. Rousseau reçut l'hospitalité ? Le procès-verbal d'inhumation indique “ une maison au village de Passy près Paris sur le bord de la Seine ”. Les Scellés précisent : “ une maison appartenant aux Minimes. ” Le couvent des Bonshommes de Chaillot ou Minimes de Nigeon occupait au XVIII^e siècle un vaste espace compris entre les jardins du Trocadéro, la rue Franklin, la rue Beethoven et le quai de Passy ; on apercevait de loin le clocher pointu de son église, lorsqu'on prenait la route de Paris à Versailles.² De l'autre côté de la rue Beethoven s'étendaient en bordure les dépendances du monastère. Un peu plus loin, au milieu de l'espace compris entre la rue Beethoven et le passage des Eaux se trouvait un vaste “ clos ” appartenant aux Pères Minimes ; c'est là que s'élevait la maison de Mussard dont une façade avait vue sur la rivière et l'autre sur un jardin en terrasse. Une identification plus précise est difficile : les plans que nous avons pu retrouver sont antérieurs à 1750, ils nous montrent simplement deux ou trois maisons dispersées dans le clos, dont le mur longeait le quai de Passy sur une étendue de 72 mètres environ.³ La maison de Mussard devait donc se trouver vers le n° 18 du quai et il faut renoncer à en chercher les traces.⁴

François Mussard payait aux Minimes un loyer annuel de 850 livres ; son bail n'expirait qu'à Pâques 1772. Au rez-de-chaussée de la maison se

¹ Documents consultés : *Arch. Seine* : Acte de décès (25 août 1755). — *Arch. Nat.* : Procès verbal d'inhumation (Y 13946). — Scellés Mussard (Y 13946). —

— *Inventaire Mussard* (3 sept. 1755), Minutes Hurtrelle, Me Rocagel, successeur.

² Le monastère fut fondé par Anne de Bretagne, la chapelle dédiée en 1578. L'ensemble subsista intact jusqu'en 1790. Cf. Leboeuf : *Hist. de la ville et de tout le diocèse de Paris*. Ed. de 1883, I, 407-415 et VI, 472-473.

³ *Arch. Nat.* N^I 15. (*Plan des domaines de l'abbaye de Ste Geneviève*, début du XVIII^e s.) — N^{II} 106 (*Détail du bornage des terres entre Auteuil et Passy* : 20 décembre 1731 ; le recollement effectué le 25 novembre 1772 [S 1544] ne mentionne pas les immeubles des Minimes.

⁴ Il est probable qu'elles ont été absorbées par les constructions neuves de la rue Alboni. Les vieux bâtiments qui existent aux premiers numéros du quai de Passy ne paraissent pas correspondre à l'emplacement cherché.

trouvaient la cuisine, l'office et la salle à manger ; au premier étage c'était le salon avec "deux tables de trictrac, une table en cabaret peinte, une table à cadrille couverte de drap vert, canapé, fauteuils de bois sculpté verni" ; puis la chambre de Mussard et à côté "une autre chambre de plein-pied ayant vue sur le jardin" qui était sans doute la chambre d'ami réservée à Jean-Jacques Rousseau ; elle renfermait "un lit avec ses rideaux de serge, un bureau antique de bois de rapport, une armoire en bibliothèque de bois noir garnie de fils de laiton, une table de nuit de vieux bois de noyer, une chaise de canne..." Au second étage, la chambre de la d^{lle} Genotin, gouvernante. (En 1752 Rousseau nomme M^{lle} Duvernois), puis des chambres de domestiques. Partout des tableaux, des estampes dans leur cadre de bois doré, en haut "onze petits tableaux, tant peints sur toile que sur bois représentant tant flamants que sujets de la fable dans leurs différentes bordures". On voyait dans la bibliothèque 180 volumes in-12, in-16, 11 vol. in-4^o et in-f^o, ouvrages de voyage, d'histoire et sujets de piété, que l'inventaire évalue à 144 livres sans en donner le détail.

Voici enfin un passage des *Confessions* que nos documents vont exactement confirmer : "En fouillant à fond de cuve les terrasses de ce jardin, il (Mussard) trouva des coquillages fossiles et il en trouva en si grande quantité que son imagination exaltée ne vit plus que coquilles dans la nature". Rousseau prit goût au tête à tête de Mussard avec sa conchyliomanie. Je puis dire que pendant plus de six mois j'ai travaillé à son cabinet avec autant de plaisir que lui-même". Laissons ici la parole à l'inventaire :

"Item en plusieurs endroits de l'appartement au premier étage de la d. maison et autres tant dans des médaillons que des armoires prises dans le mur et tiroirs cy devant inventoriés se sont trouvés une grande quantité de curiosités naturelles de cailloux pierres coquilles et bois pétrifiés estimés le tout ensemble la somme de 300 livres." Ces collections étaient renfermées dans "un corps de tiroirs au nombre de 17 vernis en vert et rouge remplis en partie de sables, une armoire à quatre guichets de bois en sapin, une table ronde, une encoignure garnie de différentes pierres, plâtre, cailloux et coquilles". On sait combien Rousseau se piquait d'être botaniste et quel intérêt il portait aux sciences de la nature ; il est facile de l'évoquer, rangeant scrupuleusement des cailloux dans les tiroirs de Mussard, comme aux derniers jours de sa vie il se plaisait encore à glisser des fleurs entre les pages d'un herbier. Cet engouement pour la

conchyliologie n'était pas venu au seul Mussard : l'histoire naturelle, de plus en plus vulgarisée, poursuivait ses conquêtes et nombre de contemporains collectionnaient les fossiles.¹ Jean-Jacques trouva certainement dans la bibliothèque de son ami le *Catalogue raisonné des coquilles* publié par Gersaint en 1736 ou le docte ouvrage de Dezallier d'Argenville sur la lithologie (1742).

Mais c'est dans le jardin que Mussard et Rousseau passaient leurs plus agréables instants,² c'est là qu'ils devaient prendre le thé avec l'abbé Prévost, M^{me} Denis, Christine Somis, femme de Carle Van Loo, M. et M^{me} de Valmalette. Ce jardin qui suivait la pente de la colline avait 100 mètres de long ; les terrasses en étaient ornées de "douze vases de faïence à mettre les fleurs, quatre petites caisses de bois verni et vert" et quand Jean-Jacques se retirait dans la tonnelle du haut, pour "barbouiller" les airs du *Devin*, il s'asseyait sur "un banc à quatre places en vieux bois verni et vert". Au dessous, dans le rocher, s'ouvrait une cave qui contenait "soixante bouteilles remplies de vin commun cru du pays"; les vignes au reste n'étaient pas loin ; elles couvraient entre les jardins les flancs ensoleillés du coteau et derrière le château de Boulainvilliers elles s'étendaient jusqu'au Bois de Boulogne ; quand "l'homme de la Nature" revenait le matin chez Belamy, successeur de Le Ragois, avant de descendre le pittoresque passage des Eaux qui le ramenait chez Mussard, il pouvait se retourner et contempler d'un œil attendri les vignerons à l'ouvrage.

Nous n'insisterons pas sur les distractions connues de Jean-Jacques, sur les duos de flûte et de violoncelle qu'il devait jouer avec Mussard, sur leur admiration commune pour les Opéras bouffes que tous deux avaient vus en Italie. Après 1752 les *Confessions* ne mentionnent plus "la charmante retraite" où Rousseau coulait de si paisibles moments. Du reste le bonhomme était bien malade d'une tumeur à l'estomac et après de longues souffrances il s'éteignit à Passy le 24 août 1755. En sa qualité d'étranger et de protestant, il fut inhumé au cimetière de la rue de Bondy, suivant la procédure ordinaire :³ "Veu le procès verbal je n'empesche pour

¹ Cf. D. Mornet : *Les sciences de la nature en France au XVII^e siècle*. Paris, 1911, in-16, p. 7.

² Mussard avait fait des plantations et changements au jardin, des agrandissements aux bâtiments. Il ne paraît pas, comme le dit Jean-Jacques, qu'il ait fait construire sa maison, mais "il s'était engagé à finir un bâtiment par luy commencé dans le coin de la cour de la d. maison de Passy à gauche en entrant." Cette cour, assez vaste, séparait la villa du quai de Passy.

³ Ce cimetière placé derrière le théâtre actuel de la Porte Saint Martin, avait été inauguré en 1724 ; l'entrée en était 15 rue de Bondy ; en 1762 il fut transféré rue Grange aux Belles.

le Roy le cadavre dudit François Mussard estre inhumé nuitamment sans bruit scandal ny apareil dans le cimetière des Etrangers à la porte Saint Martin et estre enjoint aux officiers du guet et de police de prester main forte si besoin est et en sont requis, fait le 24 aoust 1755. — Moreau.”

Rousseau, de retour de Genève, était alors à Paris ; peut-être eut-il à cœur de suivre ce triste convoi.

Mussard laissait une belle fortune à M^{me} de Valmalette qui avait reçu une dot de 100.000 livres. Un mariage sensationnel permit bientôt à Rousseau de ne pas perdre de vue la famille de son ami : le 23 mai 1757 Louise-Charlotte-Françoise de Valmalette, petite-fille de Mussard, épousa Louis-Marie-Marc-Antoine Boutinon de Courcelles, beau-frère de La Pouplinière ; la cérémonie eut lieu par les soins du fermier général, dans la chapelle du château de Passy ; la jeune femme recevait en douaire le magnifique château de Courcelles-le-Roi qui avait appartenu à Dancourt, ancêtre de son mari.

*
* * *

Ainsi, par une heureuse coïncidence, Rousseau pouvait chez La Pouplinière évoquer avec des amis tous les vieux souvenirs de Mussard. Depuis la rupture de 1740 ses relations avec le fermier général sont pourtant assez espacées et difficiles à reconstituer ; il est probable que le succès du *Devin* et la querelle des Bouffons rapprochèrent les deux hommes. La Pouplinière s'était déclaré ouvertement pour les Bouffons et recevait le parti des philosophes. Son neveu, M. du Perché, raconte ainsi un dîner auquel il assista pendant l'été de 1753 :

“ Je me souviens d'un dîner qui fut fort gai et fort amusant : il y avait assez bonne compagnie et en outre gens à talents, Marmontel et autres, quelques femmes d'esprit, Jean-Jacques Rousseau et le médecin Tronchin si connu alors par sa réputation.

Ce jour-là Mademoiselle Coraline, belle, aimable, fort gaie, de l'esprit, connue de tout Paris et très bonne actrice à la Comédie Italienne, vint demander à dîner à mon oncle qui la fit placer entre Jean-Jacques et Tronchin.¹ La conversation fut

¹ La Pouplinière avait fait la connaissance de Tronchin en Hollande en 1731. Anne-Marie Véronèse, dite Coraline, était la fille de Charles-Antoine Véronèse, dit Pantalon, et de Lucie-Perrette Speretti ; née vers 1730, elle débuta le 6 mai 1744. En 1753 Coraline était la maîtresse d'Honoré-Camille-Léonor Grimaldi, duc de Valentinois, puis prince de Monaco depuis 1733, qui lui accorda, le 29 décembre 1753, 3.000 livres de rente annuelle et viagère. Un autre amant, le prince de Conti lui acheta le marquisat de Silly. Elle mourut rue Ste Apolline le 6 février 1782, laissant une maison importante et une nombreuse domesticité. (Arch. Nat. Y

des plus amusantes, beaucoup de plaisanteries.... et on fut se promener dans le parc après avoir entendu la musique au dessert".¹

Quelques mois plus tard Rousseau publiait sa *Lettre sur la musique* qui provoqua d'âpres discussions chez La Pouplinière même. Un exemplaire de cet ouvrage conservé à la Bibliothèque de l'Université de Stockholm, porte la dédicace suivante dont notre éminent collègue M. Hennerberg veut bien communiquer le facsimilé."

*Pour Monsieur de la Pouplinière
de la part de celui de tous les
hommes qui l'aime et l'honore
le plus sincèrement. —*

Des années s'écoulaient ensuite sans que nous retrouvions le nom de Rousseau parmi les familiers de La Pouplinière. Au printemps de 1762 Jean-Jacques envoie *Emile* au fermier général qui lui accuse réception de son livre par cette intéressante lettre que nous croyons publier pour la première fois :²

A Monsieur Rousseau à Montmorency près Paris

Passy, 6 juin 1762

J'ay bien des grâces à vous rendre Monsieur, vous m'avez envoyé un ouvrage fait non pas pour la France seulement, mais pour les nations, je ne sais pas si la lecture excitera au peuplement, il faudroit je crois avant toutes choses dénaturer un peu l'humanité en général, elle est incapable aujourd'huy de sentir le prix de vos conseils parce qu'elle est trop civilisée ce que nous apellons les barbares en profiteroient beaucoup mieux que nous ; il n'ont que des semences de passions nous en avons nous autres les fruits tout amers tout indigestes qu'ils sont c'est un aliment qui nous plaist au travers de ces crudités et que nous ne changerions pas pour un autre, tout ce que l'on peut faire c'est d'admirer la profondeur de vos réflexions de convenir avec vous que rien ne seroit plus utile ny plus avantageux que de les

11598). Elle avait, disent les frères Parfaict "une figure charmante, beaucoup de vivacité, de gaieté et de volubilité". Cf. Campardon : *Comédiens du roi de la troupe italienne*. 1880, II, 187-197.

¹ Extrait de Mémoires inédits

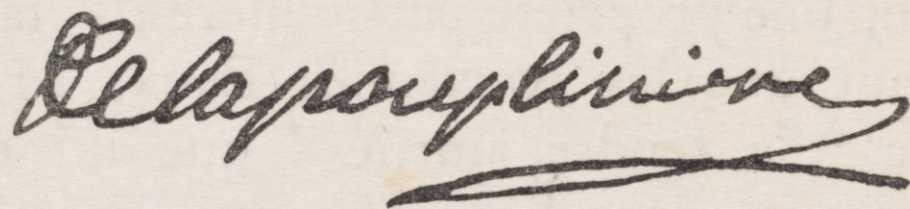
² Bibl. de Neuchâtel. MS. Rousseau 7902 (Autogr.)

mettre en pratique, mais que le chemin que la race humaine a fait la met hors d'état de s'en occuper elle a dit-on mangé du gland il luy faut aujourd'huy des aloyaux à la braize et des carpes à la Chambord, elle a été sous des cabanes il luy faut des palais il luy faut des superfluités de toute espèce et tous les moyens pour en acquérir sont devenus bons et familiers, en cet état que peuvent devenir des enfans qui ne naissent que du plaisir des pères et que les mères par bienséance sont dans l'usage receu d'abandonner à la première femme de campagne qu'on luy amène.

il faut je crois que la révolution naturelle des choses nous fasse repasser dans notre premier état de barbarie, alors on nous écouterait, on sentirait l'utilité de nos leçons et votre livre deviendrait l'instruction générale pour les pères et les mères.

il feroit bien la mienne aujourd'huy si j'estois dans ce cas, mais dieu mercy je n'ay point à me faire les reproches que je fais aux autres.

je vous renouvelle mes remerciemens et suis de tout mon cœur Monsieur votre très humble et très obéissant serviteur



Par retour du courrier J. J. Rousseau envoie la réponse qu'il convient de reproduire ici :

Montmorency 8 juin 1762

Non, Monsieur, les livres ne corrigent pas les hommes, je le sais bien ; dans l'état où ils sont, les mauvais les rendraient pires, s'ils pouvaient l'être, sans que les bons les rendissent meilleurs. Aussi ne m'en imposai-je point en prenant la plume sur l'inutilité de mes écrits, mais j'ai satisfait mon cœur en rendant hommage à la vérité. En parlant aux hommes pour leur vrai bien, en rendant gloire à Dieu, en arrachant aux préjugés du vice l'autorité de la raison, je me suis mis en état, en quittant la vie, de rendre à l'auteur de mon être compte des talents qu'il m'avait confiés. Voilà, Monsieur, tout ce que je pouvais faire ; rien de plus n'a dépendu à moi. Du reste j'ai fini ma courte tâche, je n'ai plus rien à dire et je me tais. Heureux, Monsieur, si bientôt oublié des hommes et rentré dans l'obscurité qui me convient, je conserve encore quelque place dans votre estime et dans votre souvenir.

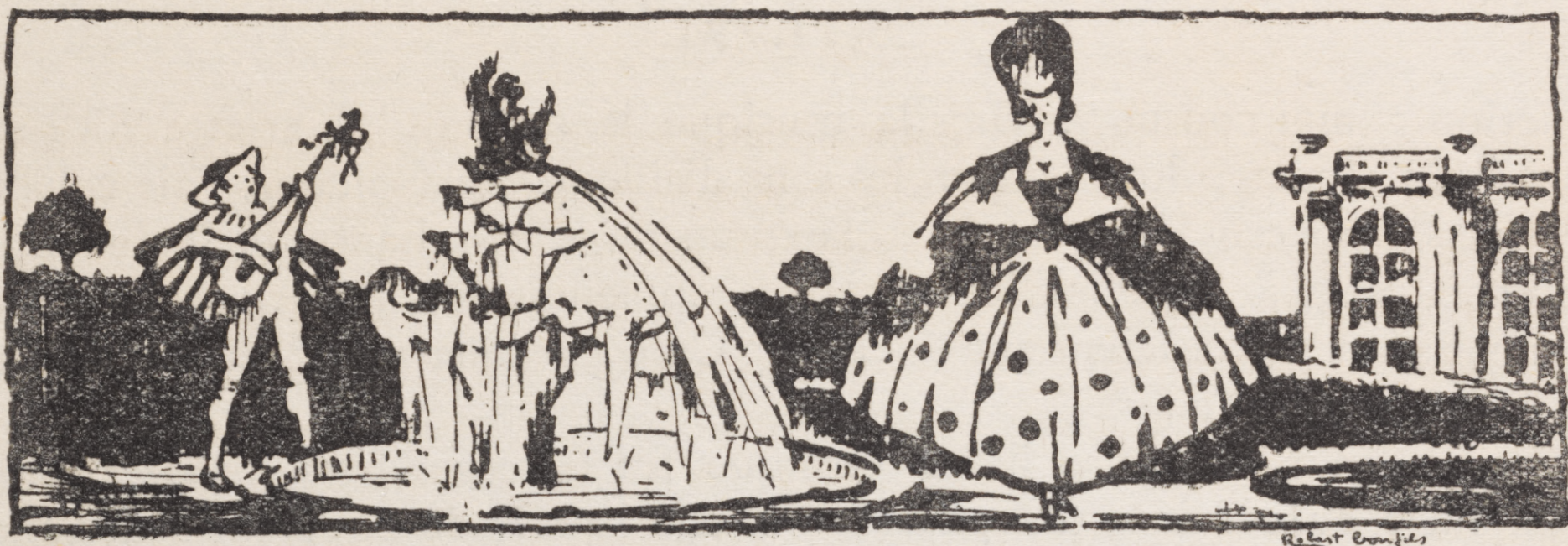
La date de cette lettre est impressionnante : c'est le 9 juin 1762 que le Parlement condamna *Emile* à être brûlé de la main de bourreau ; le 8 au soir, quelques heures sans doute après la lettre, le prince de Conti faisait dire à Rousseau qu'il était décrété de prise de corps et la maréchale de Luxembourg l'engageait à fuir au plus vite.

A partir de ce moment commencent les années errantes et misérables de Jean-Jacques Rousseau ; La Pouplinière meurt le 5 décembre 1762, les philosophes se dispersent ; seule Madame Dupin, dont la noble vieillesse brave les temps et les malheurs de famille, continue à recevoir le vendredi, fidèlement. Nous retrouvons encore une fois Rousseau à Passy dans les années plus calmes qui suivirent son installation rue Plâtrière. A Yverdon, en 1762, il avait fait la connaissance de M^{me} Boy de la Tour, nièce de son vieil ami Roguin ; la fille aînée de M^{me} Boy de la Tour “ âgée d'environ quinze ans, l'enchantait par son grand sens et son excellent caractère ”. Quelques années plus tard Madeleine Boy de la Tour épousa Etienne Delessert, premier d'une dynastie connue à Passy.¹ M. Delessert racheta le domaine des Nouvelles Eaux, rue Raynouard, et en fit une propriété particulière ; l'établissement était en pleine décadence, autant que les Anciennes Eaux. M. Delessert accueillait Jean-Jacques avec “ la tendre amitié ” que lui témoignaient sa femme et sa belle mère ; pendant l'été de 1772 le philosophe vint, dit-on, s'installer quai de Passy, dans un pavillon dépendant des Eaux (probablement le n° 30 aujourd'hui) ; il enseignait la botanique à la fille d'Etienne Delessert, en se promenant sous les vastes ombrages de ce parc qu'il avait vu autrefois rempli d'une foule bigarrée et galante ; il allait revoir sans doute, à quelques pas de son nouveau logis, le jardin où Mussard et lui avaient connu des heures si douces.

Mais déjà Passy se transformait ; il suffit de comparer le cadastre de 1731 avec celui de 1772, pour remarquer les maisons nouvelles et les modifications des jardins. De ces lieux animés par la présence de Jean-Jacques quelques souvenirs subsistent encore : les Anciennes Eaux ont disparu tout récemment et l'on a vu s'écrouler leurs pavillons où s'abritaient tant d'amours ; le jardin de Mussard n'est plus que la cour d'une maison neuve ; un seul pan de mur en ruines représente les communs du château de La Pouplinière ; mais les Nouvelles Eaux restent intactes jusqu'au jour prochain de leur lotissement ; que sur leurs nobles terrasses et dans la solitude de leurs vieux arbres les amis du passé se hâtent encore de chercher les pas rêveurs du citoyen de Genève.

GEORGES CUCUEL.

¹ Ce mariage fut célébré le 9 octobre 1766. Cf. les *Lettres inédites de J.-J. Rousseau*. — (*Correspondance avec M^{me} Boy de la Tour*), publiées par H. de Rothschild, Paris, 1892, in-8°. Nous sommes peu renseignés sur ce dernier séjour de Rousseau à Passy.



LA GRANDE SAISON ITALIENNE DE 1752

LES BOUFFONS

(Suite)¹

Représenté pour la première fois à Naples sur le théâtre S. Bartolomé, avec l'*Adriano in Siria* de Pergolèse, le 25 octobre 1734, le nouvel intermède était un véritable Protée. On en avait entendu de nombreuses versions, sous des titres extrêmement variables : *Livietta e Tracollo*, *La Contadina astuta*, *Tracollo*, *La Finta Pollacca*,² et on a dit que l'auteur en était Tommaso Mariani.³

La pièce n'est qu'une mauvaise farce : Tracollo, Purgon ignorant, a tué Fabio, père de Livia et s'enfuit, déguisé en Polonais, avec la justice à ses trousses, mais sans oublier de faire la cour à Livia. Puis, le voilà en astrologue, feignant la folie, vaticinant et pérorant. L'apothicaire Sulpizio le reconnaît et le traite de coquin, malgré son nom mirobolant de Chiaravalle di Milano. Il avoue à Livia que la mort de son père n'est imputable qu'à une étourderie qu'il déplore, et Livia, bonne fille, lui pardonne.

Tout cela respire la plus complète incohérence ; aussi trouva-t-on

¹ Voir S. I. M. du 15 juin.

² Wotquenne, *Loc. cit.*, I, p. 439.

³ Radiciotti, *Loc. cit.*, p. 106. Voici le titre du livret parisien : *Tracollo Medico ignorante, Intermezzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753*. Paris, Delormel, 1753 (Bib. de l'Opéra).

l'action "mal cousue". Mais la musique la sauvait.¹ L'ariette "Vi sto ben" du 1^{er} acte, dont les paroles sont d'ailleurs de Goldoni, l'air célèbre "Ecco il povero Tracollo"² à l'expression si touchante, et le duo final "Vado, vado" reçurent les plus vifs applaudissements. Au 2^e acte, les connaisseurs s'extasiaient sur le câlin "Caro perdona mi"³ et sur le duo "A quella che t'adora".⁴

L'édition française de la musique fut faite par les soins de Cosimi qui jouait, auprès de la troupe des Bouffons, le rôle de directeur artistique; Cosimi dédiait son *Tracollo* à la duchesse d'Orléans, protectrice en France de la musique italienne. L'ouverture manque; quant à la pièce, elle présente d'importantes variantes par rapport à la *Livietta e Tracollo* du Conservatoire de Naples, car, dans cette dernière, Tracollo se déguise en Polonaise, sous le nom de Baldracca, et le choix des airs n'est pas le même.⁵ En outre, la version napolitaine ne comporte pas le personnage de Sulpizio.

D'unanimes éloges allaient à la Tonelli; mais on se montrait plus réservé à l'égard de Manelli. Cosimi, sous les traits de l'apothicaire jouait avec beaucoup d'intelligence, malgré son "peu de voix". A partir du 19 juin, deux nouveaux intermèdes vinrent remplacer *Tracollo*, le *Chinois* et la *Bohémienne*. Tous deux réussirent pleinement.⁶

Il Cinese rimpatriato,⁷ que le livret parisien qualifie de *Divertimento*, ne comprend qu'un acte et comporte seulement trois personnages; les deux sœurs Tonelli jouaient respectivement les rôles d'Argèse et d'Aglé et Manelli tenait celui de Vessore. C'est un simple marivaudage, entre le jeune Vessore de retour à Pékin, après un voyage en Europe, et la belle Argèse, à laquelle Vessore parle le langage occidental, en lui offrant de la poudre à la maréchale et de l'eau de senteurs.

Ecrite par Giuseppe Selletti⁸, la musique témoigne de grandes

¹ La partition gravée à Paris se trouve à la Bib. du Conservatoire : *Tracollo, Intermède, En deux actes Del Signor Pergolesi, Représenté par l'Académie Royale de Musique en May 1753, Dédié à S. A. S. Madame la Duchesse d'Orléans*. Aux adresses ordin. in 4^o obl. On remarquera que le titre n'est pas identique à celui du livret. L'exemplaire porte la signature de Cosimi.

² Publié dans les *Gloires d'Italie*, n^o 18.

³ Publié dans la *Cronaca musicale* de Pesaro (Janvier, 1910).

⁴ *Mercure*, juin 1753, p. 157.

⁵ Voir Radiciotti, *Loc. cit.*, pp. 106 et suiv. et la deuxième partie de cette étude.

⁶ *Mercure*, juillet 1753, p. 170.

⁷ *Il Cinese rimpatriato, Divertimento scenico, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753*. Paris, Delormel, 1753. (Bib. nat. Yth. 50148). Durey de Noinville, pp. 301, 303.

⁸ Selletti ou Sellitti serait né à Rome vers 1720, d'après Fétis, mais un ms. de la Bib. de Vienne le qualifie



PORTRAIT DE MADEMOISELLE ANNA TONELLI

qualités de finesse et de malice qui n'avaient pas échappé aux Parisiens de 1753. L'air qu'Argèse chante avec Aglé "Mi sta d'incanto", celui de Vessore "Già colmo di piacere" où il peint le ravissement de son âme, les répliques d'Argèse "Io sono una donzella"¹ et "Zerbinotti d'oggi" furent interprétés de façon satisfaisante par la Tonelli et par Manelli.²

En tête du *Divertimento*, on avait placé une ouverture de Jommelli, qui vise sans doute à la chinoiserie.³



La Zingara ou *la Bohémienne*, inscrite sur l'affiche en même temps qu'*Il Cinese*, ne dut pas seulement son succès à la remarquable musique de Rinaldo di Capua, mais encore au sujet que le *Mercure* déclare "assez plaisant".⁴

On ignore l'auteur de cette bouffonnerie toute classique, avec son vieil avare Calcante, auquel la bohémienne Nisa, secondée par son frère Tagliaborse, joue les tours les plus pendables. Nisa vend à Calcante un ours, lequel n'est autre que Tagliaborse et, sous couleur de bonne aventure, elle lui annonce qu'elle l'épousera. L'ours s'échappe en emportant la bourse de l'avare. Alors, Nisa conjure l'Averne pour retrouver les ducats du bonhomme, et ne les lui rend qu'en échange de sa main.⁵

Cosimi publia la musique, et la dédia à un italianisant de qualité, le comte de Clermont.⁶ Mais Rousseau, alléché par le succès de la *Zingara*, et aussi par celui de son édition de la *Serva Padrona*, voulut en donner une du nouvel intermède, ainsi qu'il ressort d'un manuscrit de la Bibliothèque de Neuchâtel, publié par M. Jansen, et où Rousseau s'efforce de

de Napolitain. (Eitner, IX, pp. 135, 136). La Bib. nat. possède un recueil intitulé : *Arie e Duetto Del Cinese*. In-f° oblong. (Vm.⁴ 528).

¹ Cet air a été publié chez Lemoine et on l'a inséré dans le *Maître de Musique* de 1755, (traduction française), sous les paroles "La pudeur qui me guide".

² *Mercure*, juillet 1753, p. 170. Durey de Noinville. *Loc. cit.*, pp. 304, 308.

³ C'est la 2^e du *Premier recueil de 6 symphonies de différents auteurs italiens* du Conservatoire de Bruxelles (X. 8178).

⁴ *Mercure*, juillet 1753, pp. 170-171. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 304-308.

⁵ Le livret publié à Paris en 1753 est intitulé : *La Zingara, Intermezzo per musica, In due Atti, Da rappresentarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753*. (Bib. nat. Yth. 50847. Bib. de l'Opéra).

⁶ Grimm, dans le *Petit Prophète de Boehmischbroda*, dit à Manelli : "Et je mettrai des Bourbons à ta droite et des Bourbons à ta gauche et ils te protégeront". Il désigne ainsi la duchesse d'Orléans et le comte de Clermont. (Chap. XVIII).

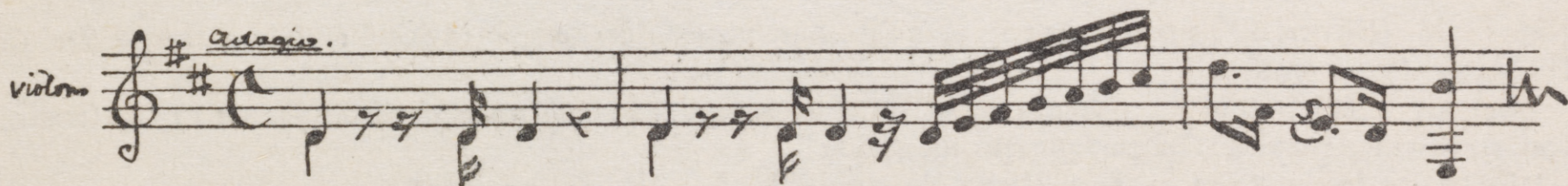
justifier auprès des puristes de 1753 la scène de l'ours, que d'aucuns estimaient attentatoire à la majesté de l'Opéra.¹

Nous connaissons, par le *Mercure*, les passages qui parurent les meilleurs : au 1^{er} acte, "Che orror !" et le duo final "Amore, o che diletto !", ainsi que l'air de la bonne aventure qui fut gravé au pied du portrait de la Tonelli ; au 2^e acte, la scène d'incantation, et l'air sérieux "Voce lugubre", avec le martellement fatidique des basses, le chœur puissant "O dell Egitto" et l'étourdissant trio final "Ogni tromba". L'air en si majeur "Si caro ben sarete" qui, au dire du *Mercure*, fut ajouté à la partition, apporte une preuve de l'extrême acuité de la voix de la Tonelli. Quant à celui du 2^e acte, qui commence par "E specie di tormento", il est écrit sur des paroles de Métastase.²

Dans une parodie du *Joueur*, jouée à la Comédie italienne, en juin 1753, M^{me} Favart imitait la Tonelli, et le 30 juillet, Dauvergne faisait représenter ses *Troqueurs*, conçus "dans le goût purement italien." C'est dire à quel point se fortifiait l'impression produite par les Bouffons.³

Le dimanche, 23 septembre, ils donnaient ensemble deux nouveaux intermèdes, les *Artisans de Qualité* et la *Pipée*.⁴ *Gli Artigiani arricchiti*, intermède en deux actes à cinq personnages, sans nom d'auteur⁵, développe une action tintamarresque qui, par certains côtés, s'apparente au *Bourgeois gentilhomme*. Le vieux cordonnier Panicone a découvert un trésor, et cette trouvaille affole ses enfants. Du coup, son fils Sfrappa se croit chevalier, tandis que sa fille Ciana joue à la grande dame et exige qu'on l'appelle "Excellence". Un faux noble, fils d'un serrurier, Sgrana, aspire à sa main, cependant que Sfrappa montre quelque tendresse à Fiammetta, la sœur de l'aventurier. Tout finit par des mariages.

La musique était de Gaetano Latilla. Nous en connaissons l'ouverture (Ré majeur), écrite pour quatuor, hautbois et deux cors⁶ :



¹ A. Jansen : *J. J. Rousseau als Musiker*, pp. 464-465.

² Sur la *Zingara*, voir l'article que Ph. Spitta a consacré à Rinaldo di Capua dans le *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, 1887, déjà cité.

³ *Mercure*, septembre 1753, p. 179. Ms. de Munich (du 1^{er} au 15 août 1753, f^o 16), (*Loc. cit.*).

⁴ *Mercure*, octobre 1753, p. 171. Durey de Noinville, pp. 309-311.

⁵ *Gli Artigiani arricchiti*, *Intermezzo per Musica, In due Atti, Da rappresentarsi nel Teatro dell' Opera*, l'anno 1753. Paris, Delormel, 1753, Bib. de l'Opéra.

⁶ Bib. du Conservatoire. — Copie ms. portant la griffe de Francœur.

De la partie vocale, la Bibliothèque nationale possède un air de Panicone "Cavaglier delli stivali", qui ne figure pas dans le livret, ainsi que l'air "Se mai perdetè" de la scène 4 du 2^e acte¹. Mais, l'intermède est un *pasticcio*, car l'air sérieux "Scieglier fra mille", du 1^{er} acte, semble provenir du *Temistocle* de Léonardo Leo². Le 1^{er} acte se termine par un duo et le 2^e par un chœur. Dans l'interprétation, on remarquait, particulièrement, la signora Lepri, qui "avait beaucoup brillé".³

L'autre intermède associé aux Artisans, la *Pipée* (*Il Paratajo*) ne réussit pas, et fut remplacé, le 16 octobre, par la *Bohémienne*⁴. Dans sa *Lettre d'un symphoniste de l'Opéra à ses camarades de l'orchestre*, Rousseau raconte que Bambini prépare un nouvel ouvrage qu'il s'agit de faire tomber : "Dans cette vue, écrit-il, je me suis adroitement insinué chez le sieur Bambini, sous le prétexte d'amitié, et comme le bonhomme ne se défiait de rien, il m'a, sans mystère, montré son intermède. Le titre en est *L'Oiseuse anglaise*, et l'auteur de la musique est un certain Jommelli".⁵ Rousseau vise évidemment ici le *Paratajo* ou *Parataglio* qui se passe à Richmond, près de Londres. On peut alors se demander si cette pièce ne se confond pas avec l'*Uccellatrice*, *intermezzo per musica* del Signor Nicolo Jommelli, qui fut représentée à Venise, au théâtre S. Samuele, en 1750, de concert avec *Imeneo in Atene*, et dont la Bib. nat. possède une copie manuscrite.⁶ Nous connaissons la partition complète du *Paratajo* ; elle se trouve en copie moderne au Conservatoire de Bruxelles.⁷ Or, de la comparaison de ces deux pièces, il résulte que le *Paratajo* de 1753 ne contient que quatre airs de l'*Uccellatrice* de 1750, et, encore, ces airs ne sont-ils pas placés de la même manière dans les deux intermèdes. L'ariette "Ecco che viene", par exemple, figure au 2^e acte du *Paratajo* et au 1^{er} de l'*Uccellatrice*.

Remarquons, en passant, que, dans son ouvrage sur Jommelli, M. Abert s'est trompé en mettant au compte du *Paratajo* de 1753 l'insuccès de la

¹ Bib. nat. Vm⁴ 892.

² Conserv. de Bruxelles. Litt. Q. N^o 4370. *Temistocle* fut joué à Florence en 1738-1739.

³ La Signora Lepri chanta à Lyon, en décembre 1757. (L. Vallas, *La Musique à Lyon au XVIII^e siècle*, p. 88.)

⁴ *Mercure*, novembre 1753, p. 169. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 311, 316. Le livret du *Paratajo* a pour titre : *Il Paratajo, Intermezzo per Musica in due Atti, Da rappresentarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera l'anno 1753*. Paris, Delormel. Il y a 4 personnages.

⁵ Rousseau. *Œuv. complètes*, III, p. 544. (Edit. Furne), Sur Jommelli, consulter M. Abert, *Niccolo Jommelli als Opernkomponist* (1908).

⁶ Bib. nat., Vm⁴ 529.

⁷ *Il Parataglio, Intermède en deux actes*, copie ms. in f^o. (Conserv. de Bruxelles, Litt. K. 2184).

Pipée, parodie jouée en 1756. Le texte du manuscrit de Munich qu'il cite à cet égard était cependant de nature à empêcher toute confusion.¹

Le sujet du *Paratajo* développe le thème classique de l'avare berné. Argone ne veut pas marier sa pupille Clarissa. Avec l'aide de Fille, déguisée en oiselière, celle-ci prend Argone dans les filets tendus pour la pipée et ne le délivre qu'à la condition qu'il consentira au mariage souhaité et qu'il livrera son testament.

Nous n'insisterons pas sur la musique dont M. Abert a donné une analyse détaillée. En dépit de son titre d'intermède, le *Paratajo* est un véritable opéra-buffa.²

Avec *Bertoldo in Corte*, qui apparut le 9 novembre 1753, la troupe de Bambini cueillait de nouveaux lauriers. "Cet intermède a beaucoup réussi, rapporte le *Mercur*, et c'est peut-être de tous ceux qu'on a donnés jusqu'ici, celui qui a eu le succès le plus général et le plus marqué."³

Le poème, dû à Goldoni,⁴ présentait un réel intérêt, et on trouvait que "l'action offre assez de jeu de théâtre" : Un modeste paysan, nommé Bertoldo, a été appelé avec sa famille à la cour du prince Emilio. Celui-ci ne tarde pas à devenir amoureux de Betta, la femme de Bertoldo ; ainsi, le trouble se met partout, dans le ménage du prince et dans celui du paysan, et Bertoldo, fuyant le luxe dont on l'entoure, regagne son village où il retrouvera le bonheur.⁵

Cinq des chanteurs de la troupe de Bambini, dont Catarina Tonelli, sous le déguisement du jeune Cacasenno, fils de Bertoldo, paraissaient au cours de la pièce, dont la musique ne doit pas être attribuée au seul Vincenzo Ciampi, ainsi que semble le faire croire le livret.⁶ Non seulement, en effet, *Bertoldo in Corte* connut les nombreux avatars qu'a décrits

¹ Puisque le ms. parle de *traduction*, et qu'en outre, le passage reproduit par M. Abert s'applique à l'année 1756 et non à l'année 1753. (Ms. de Munich, f^o 161 : du 15 janvier au 1^{er} février 1756. *Loc. cit.*). Voir Abert, *Loc. cit.*, pp. 414, 415.

² L'ouverture du *Paratajo* se trouve au Conservatoire parmi les symphonies de Jommelli de la collection du marquis de la Salle, et aussi dans le Recueil du Conservatoire de Bruxelles qui porte la cote X. 8178. M. Mennicke l'attribue à J. A. Hasse et la donne comme celle de l'*Antigono* (1744) de ce musicien. C. Mennicke, *Hasse und die Brüder Graun als symphoniker*, p. 513.

³ *Mercur*, décembre 1753, I, p. 173.

⁴ Wiel, Spinelli et Salvioli attribuent le livret à Goldoni. La 1^{re} représentation eut lieu en 1749, au théâtre S. Giustiniani di S. Moise, de Venise. — Voici le titre du livret parisien : *Bertoldo in Corte, Intermexzo per Musica, In due Atti, Da representarsi in Parigi nel Teatro dell' Opera, l'anno 1753*. Paris, Delormel, 1753. (Bib. de l'Opéra et Conserv. de Bruxelles).

⁵ Cf. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 317, 318.

⁶ Legrenzio Vincenzo Ciampi naquit aux environs de Plaisance vers 1719. Il se rendit à Londres en 1748 et y donna plusieurs opéras. (Eitner, II, p. 440).

M. Sonneck,¹ et qui prouvent l'instabilité chronique à laquelle de perpétuelles interpolations condamnaient les intermèdes bouffes, mais encore il offre des caractères nettement marqués de *pasticcio*. Le *Mercur*, d'ailleurs, assurait qu'on avait ajouté à la musique de Ciampi "plusieurs ariettes de différents maîtres", et l'auteur du manuscrit de Munich, précisant davantage, écrivait : "On y a adapté des airs de Leo qui y font grand effet."²

Dans l'ensemble, le résultat obtenu par ces adaptations fut couronné de succès ; quelques-unes des ariettes étaient déclarées "sublimes". On citait parmi les plus belles "Quando s'incontrano", "Quando sento spirarmi" et "Ahi, ahi !" du 1^{er} acte, "A riveder", applaudi "avec transport", "Cosi fugge e spaventosa", et "La donna onorata" du 2^e, ainsi que le trio et le quatuor qui terminent respectivement chacun des actes.³

Nous connaissons deux des airs de Leo qui prirent place dans *Bertoldo* ; le premier est "Grandi, e ver son" (1^{er} acte) tiré de l'*Olimpiade*, le second "Quando sento spirarmi", est parodié du "Se mai senti spirarti sul volto" de la *Clemenza di Tito*, paroles de Métastase.⁴ Malheureusement, la partition n'a pu être retrouvée, et on en est réduit, pour inventorier d'autres airs de *Bertoldo* à se servir des parodies françaises qui succédèrent aux intermèdes italiens. C'est ainsi que l'ariette "Quando s'incontrano" passa dans *Bertholde à la Ville* de mars 1754 (Opéra-Comique de la Foire S^t Germain), sous les paroles "Quand le hasard ensemble",⁵ que "A riveder ritorno" se glissa dans la même parodie et devint "Le ciel va rendre à mes vœux", que "Maledetti quanti siete" s'introduisit successivement dans *Bertholde à la ville* et dans *Ninette à la cour* de Favart (février 1755), enfin, que l'ariette "Ahi, ahi !" figura aussi dans *Ninette à la cour*, sous la forme, "Ahi, ahi !" il m'a fait grand mal."⁶

Ajoutons que la Bibliothèque nationale possède l'air "Io so quel che costumano" qui appartient aux versions de Venise, Brunswick et

¹ O. G. Sonneck, *Ciampi's "Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno and Favart's Ninette à la Cour."* (S^{bd} I. M. G. juillet-septembre 1911).

² *Ms. de Munich*, f^o 61 (du 15 novembre au 1^{er} décembre 1703). *Loc. cit.*

³ *Mercur*, décembre 1753, I, p. 174.

⁴ A. Wotquenne. *Catalogue*, II, p. 194.

⁵ Ibidem, I, p. 382.

⁶ Ibidem, I, p. 384. L'air "Maledetti quanti siete" a été publié dans les *Gloires d'Italie*, n^o 11.

Ferrare, mais qui disparut de celle de Paris¹ et que l'ouverture de *Bertoldo* se trouve au Conservatoire de Bruxelles ;² de sorte que le matériel inventorié comprend deux airs de Léo, quatre airs parodiés et l'ouverture.

Tous les contemporains s'accordent pour vanter *Bertoldo in Corte* ; l'écho du succès remporté par cet intermède se propagea même en province, puisqu'un académicien de Lyon, M. Montucla, écrivait de Paris à ses collègues, en janvier 1754 : “ *Bertolde à la Cour*, quoique jouée 25 fois de suite, se soutient toujours à peu près comme le premier jour. Je l'ai vue 12 à 15 fois, et toujours avec un nouveau plaisir, car c'est une musique presque divine ”.³

Au dire du *Mercur*, l'interprétation était digne de l'ouvrage : Guerrieri faisait des progrès, M^{lle} Tonelli, la cadette, dans le rôle du petit Cacasenno, et la signora Lepri, chantaient avec finesse et franchise. A en croire Clément et Laporte, “ les Bouffons, dont le départ était arrêté donnaient *Bertoldo* pour leurs adieux ”. Le succès de cet intermède aurait engagé la Ville à les garder jusqu'à Pâques, mais on résolut de les congédier à la S^t Martin.⁴

De son côté, l'auteur du manuscrit de Munich écrit en janvier 1754 que “ le règne des Bouffons est près de finir ”, et, au début de février, il donne cette intéressante explication : “ Le renvoi des Bouffons italiens ayant été décidé, M^{me} la Duchesse l'a suspendu, en obtenant qu'il leur fût promis de représenter *Le Voyageur*, comédie en trois actes, qu'ils avaient préparée ”.⁵ Ainsi, *Le Voyageur* (*I Viaggiatori*), n'aurait vu le feu de la rampe que grâce à l'entremise de la princesse.

La première eut lieu le 12 février 1754, et le *Mercur*, sans vouloir citer toutes les ariettes qui méritèrent des applaudissements, se borne à formuler un jugement d'ensemble : “ Nous pouvons seulement dire qu'il n'y en a presque pas une seule qui n'ait été trouvée bien faite, et que plusieurs d'entre elles sont de la première force. ”⁶ Collé se montre plus sévère et prétend que les antibouffonnistes déclarèrent la pièce mortellement ennuyeuse.⁷

¹ Bib. nat. Vm.⁷ 7263.

² Cons. de Bruxelles. Recueil de Symphonies déjà cité.

³ L. Vallas. *La musique à Lyon au XVIII^e siècle*, p. 183.

⁴ *Anecdotes dramatiques*, I, pp. 149, 150.

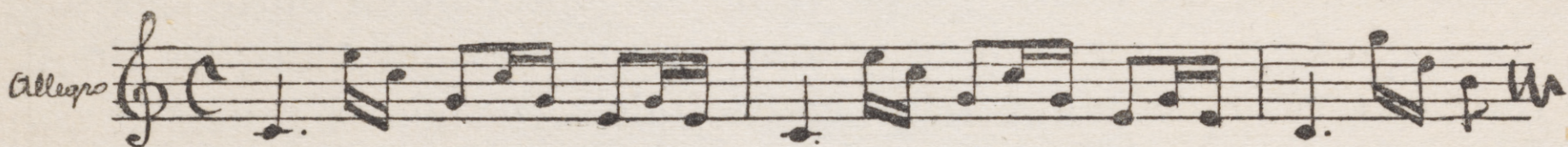
⁵ *Ms. de Munich*, f^o 88 (du 1^{er} février au 15 fév. 1754). (*Loc. cit.*)

⁶ *Mercur*, mars 1754, p. 180. Durey de Noinville, *Loc. cit.*, pp. 319, 320.

⁷ Collé. *Journal historique*, I, p. 397.

L'intrigue roule sur l'infidélité supposée de Sigismondo que l'extravagant Giramondo a entraîné en un lointain voyage en lui faisant croire que son amante Emilia l'a délaissé. On rencontre dans le livret, qui reste anonyme, mais qui contient beaucoup de vers de Goldoni, un passage écrit en allemand. C'est l'air de Fiammetta au troisième acte : "Schöne Jungfrau".¹

De cet intermède attribué à Leo, la musique a disparu ; le 1^{er} acte se termine par un quatuor, le second contient un chœur et un trio, enfin le troisième se clôt par le chœur "Io già sento". Seule, l'ouverture a survécu.² Elle débute ainsi :



Moins d'un mois après leur apparition, *I Viaggiatori* disparurent de l'affiche. "Les Italiens, rapporte le *Mercure*, qui, depuis environ 18 mois occupaient, tantôt une, tantôt deux et quelquefois trois fois la semaine, le théâtre de l'Opéra y jouèrent pour la dernière fois le jeudi 7 mars."³ "Bon voyage", crie Collé aux Bouffons.

Platée de Rameau remplaça les intermèdes, au grand désespoir de leurs partisans : "Platée, disaient-ils, comparé au *Voyageur*, a paru insipide et froid ; on l'a presque déserté".⁴ D'après le manuscrit de Munich, les Bouffons auraient reçu leur congé quelques jours après qu'on leur eût demandé de préparer un nouvel intermède".⁵ Il semble donc qu'une grande indécision se soit manifestée à leur égard ; on alla d'atermoiements en attermoiements ; on fixait une date pour leur départ, puis le jeu des coteries et des influences la faisait modifier. Contant d'Orville prétend que les Italiens quittèrent Paris devant l'indifférence générale qui, peu à peu, succéda à l'enthousiasme du début : "les Bouffons s'aperçurent qu'il était temps de se retirer ; ils ne luttèrent point contre leur destinée et repassèrent précipitamment les monts."⁶ D'autre part, Collé épanche un peu de fiel, et assure que "la haine que

¹ *I Viaggiatori*, Intermezzo per Musica, in Tre Atti, Da representarsi in Parigi, nel Teatro dell' Opera l'anno 1754. Paris, Delormel, 1754. (Bib. de l'Opéra). Il y a 5 personnages.

² Cons. de Bruxelles. Recueil X. 8178.

³ *Mercure*, avril 1754, p. 179.

⁴ *Ms. de Munich*, f^o 92 (du 15 février au 1^{er} mars 1754), *Loc. cit.*

⁵ *Ibid.*, f^o 99.

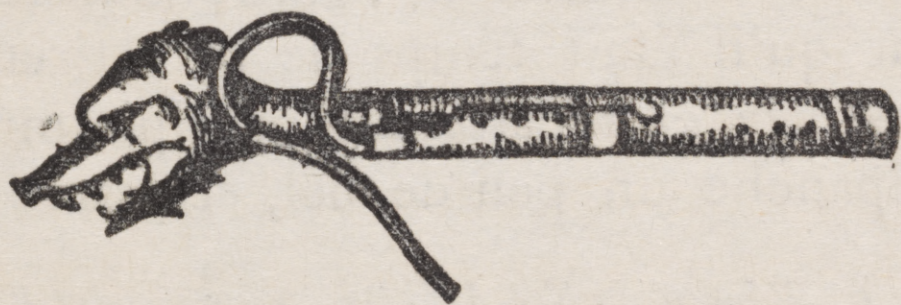
⁶ Contant d'Orville. *Histoire de l'Opéra bouffon*, I, pp. 11, 12, 35, 36.

l'on portait aux Bouffons vint confirmer le triomphe de la reprise de *Castor et Pollux*.¹

Quoiqu'il en soit, le départ des Bouffons ne fut pas provoqué par le succès de *Titon et l'Aurore* de Mondonville, qui remonte au mois de janvier 1753 ; il ne le fut pas davantage par une "ordonnance royale", ainsi que l'avance sans preuves M. Font.² Les Italiens partirent, sans doute, parce que le traité qui réglait les conditions de leur séjour à Paris, séjour dont ils avaient outre passé la durée de plus d'un an, ne leur laissait après son expiration, qu'une situation précaire, soumise au bon plaisir de la Ville et aux fluctuations de l'opinion, et peut-être aussi, comme l'insinue Contant d'Orville, parce qu'ils se sentaient en butte à la sourde hostilité des Comédiens italiens. Venus pour quelques mois, les Bouffons en restèrent près de vingt dans la capitale. Au lieu de protester contre une "expulsion" différée de jour en jour, on eut été, semble-t-il, plutôt en droit de s'étonner de ne les voir jamais quitter la place. L'extrême tolérance, dont on usa à leur égard, est, d'ailleurs, la preuve de l'impression puissante que leur campagne fit à Paris.

Au demeurant, tout était bouffon dans leur affaire. Rousselet, l'impresario éconduit, ne s'avisa-t-il pas, le 12 mars 1754, de faire opposition, entre les mains du caissier de l'Opéra, de Neuville, au paiement des sommes dues à la troupe de Bambini ? Sans tenir compte de l'arrêt royal qui annulait son traité de 1752, il réclamait contre le défaut d'exécution de celui-ci, et demandait le versement du dédit de 2000 livres qui y était stipulé.³ Le Prévôt des Marchands mit fin à cette comédie, en adressant une requête au roi qui, par arrêt du conseil d'Etat, en date du 26 avril 1754, déclara nulle et non avenue l'opposition de l'entêté directeur.⁴

LIONEL DE LA LAURENCIE.



¹ Collé. *Loc. cit.*, I, p. 391.

² A. Font, *Loc. cit.*, p. 262.

³ Rousselet avait adressé, dans ce but, un Mémoire imprimé au Comte d'Argenson.

⁴ Arch. nat. E. 2335, f^{os} 99 et suiv.



LES IDÉES DE ROUSSEAU SUR LA MUSIQUE ¹

“ Le charme et le feu des caractères sensibles ”. Comme ces mots sont évocateurs et comme ils portent bien leur date ! Ne contiennent-ils pas le meilleur de Rousseau ? Cette sensibilité ardente ou attendrie que l’auteur de *la Nouvelle Héloïse* introduit dans notre littérature, il la réchauffe et l’exalte par la musique. Pour lui, la musique est, dans son essence, une effusion de l’âme, une confidence passionnée.

Il ne lui conteste pas le pouvoir de suggérer les images du monde extérieur : “ elle peint tout, même les objets qui ne sont que visibles ; par un prestige presque inconcevable, elle semble mettre l’œil dans l’oreille ”. ² Il admet toutes les descriptions musicales et déclare même que, pour la composition d’un opéra, le musicien habile aura profit à visiter l’atelier du peintre qui brosse les décors. “ Non seulement il agitera la mer à son

¹ Voir le numéro du 15 juin.

² *Dictionnaire*, art. *Imitation*.

gré, excitera les flammes d'un incendie, fera couler les ruisseaux, tomber pluie et grossir les torrents ; mais il augmentera l'horreur d'un désert affreux, rembrunira les murs d'une prison souterraine, calmera l'orage, rendra l'air tranquille, le ciel serein, et répandra de l'orchestre une fraîcheur nouvelle sur les bocages".¹ Mais qu'on ne s'y trompe pas : c'est encore une sorte de discours personnel, l'expression mélodique d'un sentiment, qui forme l'essentiel de ces descriptions. A ce propos Rousseau analyse avec une rare finesse et une parfaite clarté le principal procédé de l'impressionisme musical : " Que toute la nature soit endormie, celui qui la contemple ne dort pas, et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet, celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur ; il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant".² Même pour évoquer les bruits de la nature, qui pourtant paraissent susceptibles d'une imitation directe et presque absolue, un chant est nécessaire, la seule harmonie est insuffisante. " Le tonnerre, le murmure des eaux, les vents, les orages sont mal rendus par de simples accords. Quoi qu'on fasse, le seul bruit ne dit rien à l'esprit, il faut que les objets parlent pour se faire entendre ; il faut toujours, dans toute imitation, qu'une espèce de discours supplée à la voix de la nature. Le musicien qui veut rendre du bruit par du bruit se trompe ;... apprenez-lui qu'il doit rendre du bruit par du chant".³ Ainsi donc, que le chant exprime les impressions du musicien devant le spectacle qu'il contemple, ou bien l'âme même des objets de la nature, la musique reste toujours, dans son fond, un discours mélodique qui traduit une émotion.

Si la mélodie est l'essence de la musique, c'est parce qu'elle seule est capable d'exprimer les affections de l'âme ; " l'énergique tableau des mouvements de l'âme de celui qui se fait entendre est ce qui fait le vrai charme de ceux qui l'écoutent". Cela est particulièrement vrai dans le chant de la voix humaine, où " les accents de la mélodie, appliqués à ceux de la langue ", forment " le lien puissant et secret des passions avec les sons".⁴ La seule musique digne de ce nom est la musique " imitative " (entendez : expressive), qui " cherche à émouvoir ses

¹ *Ibid.*, art. *Opéra*. La même phrase se retrouve dans l'*Essai sur l'origine des langues*, ch. XVI.

² *Ibid.*

³ *Essai sur l'origine des langues*, ch. XIV. Il semble bien que Rousseau méconnaisse ici la valeur suggestive de l'harmonie pure, conçue comme une *atmosphère*.

⁴ *La Nouvelle Héloïse*, partie I, lettre 48.

auditeurs par des effets moraux ”¹ et qui a son origine première dans les intonations touchantes de la voix passionnée. Il y a bien une autre espèce de musique, toute formelle, qui “ bornée au seul physique des sons et n’agissant que sur le sens, ne porte point ses impressions jusqu’au cœur, et ne peut donner que des sensations plus ou moins agréables. Telle est la musique des chansons, des hymnes, des cantiques, de tous les chants qui ne sont que des combinaisons de sons mélodieux, et en général toute musique qui n’est qu’harmonieuse ”.² Mais c’est là un genre de musique inférieur, dont tous les chants ne font que développer et paraphraser d’une manière agréable les accords fournis par la science harmonique. Or, de même que “ la peinture n’est pas l’art de combiner des couleurs d’une manière agréable à la vue, la musique n’est pas non plus l’art de combiner des sons d’une manière agréable à l’oreille. S’il n’y avait que cela, l’une et l’autre seraient au nombre des sciences naturelles et non pas des beaux arts. C’est l’imitation seule qui les élève à ce rang ”.³

L’harmonie et la mélodie s’opposent entre elles comme le “ physique ” et le psychologique. “ L’harmonie est une cause purement physique ; l’impression qu’elle produit reste dans le même ordre ; des accords ne peuvent qu’imprimer aux nerfs un ébranlement passager et stérile,..... porter aux sens une impression agréable, et rien de plus. Mais les accents de la voix passent jusqu’à l’âme ; car ils sont l’expression naturelle des passions, et en les peignant, ils les excitent ”⁴ Le plaisir que donne l’harmonie “ n’est qu’un plaisir de pure sensation ” ; celui que nous cause la mélodie “ est un plaisir d’intérêt et de sentiment ”.⁵ L’harmonie livrée à elle-même ne saurait être expressive, car elle “ ne fournit aucun principe d’imitation par lequel la musique... se puisse élever au genre dramatique ou imitatif, qui est la partie de l’art la plus noble et la seule énergique ”.⁶ “ De quoi l’harmonie est-elle signe, et qu’y a-t-il de commun entre des accords et nos passions ? ”⁷ Il en est de la musique comme de la peinture, où l’intérêt principal réside dans le dessin. Le passage où Rousseau rapproche

¹ *Dictionnaire*, art. *Composition*.

² *Ibid.*, art. *Musique*.

³ *Essai sur l’origine des langues*, ch. XIII. A rapprocher des théories de Diderot sur la peinture.

⁴ *Examen de deux principes avancés par M. Rameau*. (*Œuvres*, éd. 1781, Genève, in-4^o, p. 528-529 du volume sur la musique).

⁵ *Dictionnaire*, art. *Unité de mélodie*.

⁶ *ibid.* art. *Harmonie*. Comme on l’a vu, il admet le pouvoir expressif de l’harmonie quand elle sert à préciser et à renforcer l’effet de la mélodie (v. art. *Expression*).

⁷ *Essai sur l’origine des langues*, ch. XIV.

les deux arts est trop représentatif de l'esthétique du temps pour qu'on puisse le passer sous silence. " Comme les sentiments qu'excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l'empire que la musique a sur nos âmes n'est point l'ouvrage des sons. (Entendez : des sons considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports purement physiques). De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement de sensation. C'est le dessin, c'est l'imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l'âme, ce sont les passions qu'elles expriment qui viennent émouvoir les nôtres, ce sont les objets qu'elles représentent qui viennent nous affecter. L'intérêt et le sentiment ne tiennent point aux couleurs ; les traits d'un tableau touchant nous touchent encore dans une estampe ; ôtez ces traits dans le tableau, les couleurs ne seront plus rien. — La mélodie fait précisément dans la musique ce que fait le dessin dans la peinture : c'est elle qui marque les traits et les figures, dont les accords et les sons ne sont que les couleurs".¹

On voit par là combien les musiciens qui considèrent surtout dans la musique " l'action de l'air, et l'ébranlement des fibres, sont loin de connaître en quoi réside la force de cet art. Plus ils le rapprochent des impressions purement physiques, plus ils l'éloignent de son origine, et plus ils lui ôtent aussi de sa primitive énergie. En quittant l'accent oral et s'attachant aux seules institutions harmoniques, la musique devient plus bruyante à l'oreille et moins douce au cœur ".² Quand Rousseau parle de ces compositeurs physiciens, c'est surtout Rameau qu'il vise. Les positions respectives de l'un et de l'autre apparaissent ici plus nettement que jamais. Tous deux se réclament de la *nature* ; mais ce même mot ne représente pas pour tous les deux les mêmes choses. Pour Rameau, la nature, ce sont surtout les lois physiques de la résonnance et de l'harmonie. Pour Rousseau, c'est presque uniquement la passion humaine s'exprimant par les accents de la mélodie.

Aussi affirme-t-il que le son n'est pas ce qui nous touche le plus dans la musique. Le son n'est guère qu'un signe ; ce qui nous intéresse avant tout, c'est le sentiment qu'il exprime. " Des suites de sons ou d'accords m'amuseront un moment peut-être ; mais pour me charmer et m'attendrir, il faut que ces suites m'offrent quelque chose qui ne soit ni son, ni accord, et qui me vienne émouvoir malgré moi ". C'est ce que l'on n'a

¹ *ibid.* ch. XIII.

² *ibid.* ch. XVII.

pas compris, “ dans ce siècle où l’on s’efforce de matérialiser toutes les opérations de l’âme ”.¹ “ Le chef-d’œuvre de la musique ” est donc “ de se faire oublier ”, et de jeter à tel point “ le désordre et le trouble dans l’âme du spectateur ”, qu’il arrive à ne plus “ distinguer les chants tendres et pathétiques d’une héroïne gémissante, des vrais accents de la douleur ”.²

Pourtant, le souci de l’expression vraie ne doit pas nous faire perdre de vue “ que le charme de la musique ne consiste pas seulement dans l’imitation, mais dans une imitation agréable ”, et qu’il est difficile de “ toucher le cœur si l’on ne plaît à l’oreille ”.³ Il y a malgré tout quelque chose de plus dans le chant que la simple intonation du sentiment ; sinon, la déclamation suffirait, et la musique serait inutile. “ Le chant mélodieux et appréciable n’est qu’une imitation paisible et artificielle⁴ des accents de la voix parlante ou passionnée ; on crie et l’on se plaint sans chanter : mais on imite en chantant les cris et les plaintes ”. Le grand art du compositeur consiste précisément à donner des sentiments une traduction qui soit à la fois aussi vraie et aussi musicale que possible. Alors sa musique plaira à l’oreille par le charme de la mélodie et touchera le cœur par les accents de la nature. Elle sera comprise par tous les hommes et non plus seulement par une élite de connaisseurs. “ Les beautés purement harmoniques sont des beautés savantes, qui ne transportent que des gens versés dans l’art ; au lieu que les véritables beautés de la musique, étant de la nature, sont et doivent être également sensibles à tous les hommes savants et ignorants ”.⁵

Ainsi la plus belle musique est celle qui, tout en formant des chants, exprime les passions les plus spontanées et les plus ardentes. “ *Il n’y a que les passions qui chantent ; l’entendement ne fait que parler* ”.⁶ On bannira donc autant que possible de l’opéra les récits, les discussions, les maximes sentencieuses, les jeux d’esprit, les madrigaux, “ en un mot, tout ce qui ne parle qu’à la raison, ... et tout ce qui n’est que des pensées ”.⁷ Il suffit d’avoir fréquenté un peu les théâtres lyriques pour savoir “ combien ce seul mot *addio* peut exciter d’attendrissement et d’émotion dans tout un

¹ *Ibid.*, ch. XV.

² *Dictionnaire*, art. *Opéra*.

³ *ibid.*, art. *Expression*.

⁴ Entendez surtout : réalisée par l’art en prenant la nature pour modèle. *Ibid.* art. *Chant*.

⁵ *ibid.* art. *Harmonie*.

⁶ *ibid.* art. *Accent*.

⁷ *ibid.* art. *Opéra*.

spectacle".¹ C'est là ce qu'on appelle la musique *pathétique* : mot qui devait faire fortune, et qui figure déjà dans le *Dictionnaire* de Rousseau avec la définition suivante : "genre de musique dramatique et théâtral, qui tend à peindre et à émouvoir les grandes passions, et plus particulièrement la douleur et la tristesse". Il pourra arriver parfois que le musicien ait à exprimer "le dernier emportement des passions", l'agitation la plus désordonnée et la plus terrible ; dans ce cas, il usera selon sa fantaisie de tous les moyens dont il dispose, il emploiera, s'ils sont nécessaires, les procédés les plus insolites, les mesures les plus rapides jointes aux accords les plus durs. Mais qu'il prenne garde. Avec une sagesse inattendue, Rousseau lui signale les dangers d'une véhémence intempérante : "si vous n'êtes bouillant et sublime, vous ne serez que baroque et froid ; jetez vos auditeurs dans le délire, ou gardez-vous d'y tomber : car celui qui perd la raison n'est jamais qu'un insensé aux yeux de ceux qui la conservent, et les fous n'intéressent plus".²

Cette musique pathétique, comment se forme-t-elle ? Elle est la création mystérieuse du *génie*, qui, par une sorte de divination, découvre et fixe "l'accent passionné,..... sans que l'art puisse, en aucune manière, en donner la loi".³ Et qu'est-ce donc que le génie ? "C'est ce feu intérieur qui brûle, qui tourmente le compositeur malgré lui, qui lui inspire incessamment des chants nouveaux et toujours agréables, des expressions vives, naturelles et qui vont au cœur ; une harmonie pure, touchante, majestueuse, qui renforce et pare le chant sans l'étouffer".⁴ Le génie est la forme la plus éminente de la *sensibilité*, la qualité musicale par excellence, cette "disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre".⁵

La principale fonction du génie est de trouver le *sujet*, c'est-à-dire le thème, l'idée essentielle de l'œuvre musicale, et, autant que possible, de trouver un sujet assez caractéristique et assez riche pour engendrer de lui-même la plupart de ses développements, sans que l'art et le *goût* aient trop à intervenir. L'idéal serait de composer l'œuvre tout entière d'un

¹ *ibid.* art. *Duo*.

² *ibid.* art. *Expression*.

³ *ibid.* art. *Pathétique*.

⁴ *ibid.* art. *Compositeur*.

⁵ *ibid.* art. *Sensibilité*.

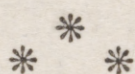
seul trait, d'un seul coup de génie, à la façon de ces improvisations que les grands artistes tirent de leur esprit et trouvent sous leurs doigts en préludant sur l'orgue ou sur le clavecin. Les Italiens seuls y sont parvenus quelquefois dans ce qu'ils appellent des morceaux *di prima intenzione*, "Un air, un morceau *di prima intenzione*, est celui qui s'est formé tout d'un coup tout entier et avec toutes ses parties dans l'esprit du compositeur, comme Pallas sortit toute armée du cerveau de Jupiter. Les morceaux *di prima intenzione* sont de ces rares coups de génie dont toutes les idées sont si étroitement liées qu'elles n'en font, pour ainsi dire, qu'une seule, et n'ont pu se présenter à l'esprit l'une sans l'autre". Ce sont eux surtout qui causent "ces extases, ces ravissements, ces élans de l'âme qui transportent les auditeurs hors d'eux-mêmes". Quand on vient d'entendre une œuvre de cette espèce, on a de la peine à supporter "un de ces airs dé cousus, dont toutes les phrases ont été composées l'une après l'autre, ou ne sont qu'une même phrase promenée en différents tons, et dont l'accompagnement n'est qu'un remplissage fait après coup".¹ Il y a dans ces créations brûlantes du génie une exaltation et une ivresse semblable à celle qui animait les chanteurs du dithyrambe antique. Rousseau aime cette ivresse, qui lui paraît supérieure à la raison. Ce qu'il dit du chant consacré à Dionysos pourrait symboliser toute son attitude d'esprit : "Il ne faut pas demander si nos littérateurs modernes, toujours sages et compassés, se sont récriés sur la fougue et le désordre des *dithyrambes*. C'est fort mal fait, sans doute, de s'enivrer, surtout en l'honneur de la divinité ; mais j'aimerais mieux encore être ivre moi-même, que de n'avoir que ce sot bon sens qui mesure sur la froide raison tous les discours d'un homme échauffé par le vin".²

Est-il besoin de remarquer combien toutes ces idées sont voisines de la conception romantique de l'art musical ? Certaines font songer à l'effusion passionnée de Beethoven, d'autres aux transports frénétiques de Berlioz. Il est assez curieux que ce romantisme avant la lettre ait son point de départ dans la musique italienne, et surtout qu'il se soit manifesté à propos des petits intermèdes importés par les Bouffons. Mais nous avons vu que la musique italienne à laquelle songe Rousseau, celle qui l'émeut et le ravit, c'est précisément celle que les Français ne connaissent pas et qui est avant tout expressive et véhémence. D'ailleurs, cette

¹ *ibid.* art. *Prima intenzione*. V. aussi les art. *Sujet*, *Goût*. *Préluder*.

² *ibid.* art. *Dithyrambe*.

musique, il la transfigure encore par l'exaltation de sa sensibilité et pour les besoins de sa méditation passionnée. Il l'entend au travers du trouble qu'il porte en lui ; il y ajoute un sens plus profond. Et elle prend ainsi des résonnances nouvelles ; elle devient la compagne obligée de la rêverie romantique. C'est elle qui découvre au fond de la tristesse le délice de la mélancolie. C'est à elle que Saint-Preux devra recourir dans l'excès de son désespoir, quand toute conversation, toute parole lui serait insupportable : "La musique remplira les vides du silence, le laissera rêver, et changera par degrés sa douleur en mélancolie".¹



Telles sont les principales idées que Rousseau a eu l'occasion d'exprimer à propos de la musique. On voit que, dans leur abondance un peu mêlée, elles ne sont pas indignes d'attention. J'ai tenu, aussi souvent que je l'ai pu, à leur conserver l'expression même qu'il leur a donnée, d'abord parce qu'il eût été difficile d'en trouver une meilleure, et aussi pour permettre à ceux qui ne parlent que de l'ignorance de Rousseau de faire un peu connaissance avec ses écrits.

Ce n'est pas que je veuille dissimuler toutes ses insuffisances et toutes ses inaptitudes en matière musicale. Elles sont réelles, et j'en ai déjà signalé quelques-unes. Il est certain que Rousseau a méconnu la puissance de suggestion de l'harmonie livrée à elle-même et agissant pour ainsi dire en dehors de la mélodie, comme un fond de paysage qui prédispose l'âme à des impressions déterminées. C'est cette conception de l'harmonie qui fait la grande originalité de son adversaire Rameau. Et, à certains égards, il peut paraître étonnant que Rousseau, qui était si vivement ému par la contemplation des spectacles de la nature, soit resté insensible aux effets de l'harmonie descriptive.

De plus, le sens de la musique polyphonique lui échappe presque complètement. Non seulement il a de la peine à la lire, et rien ne lui "a plus coûté dans l'exercice de la musique que de sauter ainsi légèrement d'une partie à l'autre et d'avoir l'œil à la fois sur toute une partition".² Mais il n'a aucun plaisir à l'entendre : on a vu ce qu'il pense des chœurs,

¹ *La Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre 9. (De Milord Edouard à Julie).

² *Confessions*, Partie I, livre V. Il est question du chœur de *Jephthé*, l'opéra de Montéclair.

qui pour lui ne sont guère autre chose qu'un "bruit" plus ou moins agréable. Quant au quatuor vraiment digne de ce nom, il le considère comme impossible, "parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant et que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux autres ne sont qu'un pur remplissage, et l'on ne doit pas mettre de remplissage dans un quatuor".¹

Enfin, ce qui est plus grave, il ne comprend rien, ou à peu près, à la musique purement instrumentale. Il est vrai qu'il a vivement senti la puissance expressive de l'orchestre dans la musique dramatique, comme le prouvent son goût pour le récitatif obligé et le rôle qu'il assigne à la musique dans son *Pygmalion* ; il reprochera même à Lulli, à propos du monologue d'*Armide*, d'avoir "fait un silence qu'il n'a rempli de rien, dans un moment où Armide avait tant de choses à sentir, et, par conséquent, l'orchestre à exprimer".² Mais la sonate et la symphonie lui restent fermées : il n'y voit guère que de la musique "purement harmonique", et il ne saisit pas comment elles peuvent "s'élever au rang des arts d'imitation". Ce qu'il entend par musique, c'est presque uniquement la musique vocale, la *romance* ou l'air d'opéra. "La parole est le moyen par lequel la musique détermine le plus souvent l'objet dont elle nous offre l'image, et c'est par les sons touchants de la voix humaine que cette image éveille au fond du cœur le sentiment qu'elle doit y produire. Qui ne sent combien la pure symphonie dans laquelle on ne cherche qu'à faire briller l'instrument, est loin de cette énergie ? Toutes les folies du violon de M. Mondonville m'attendrissent-elles comme deux sons de la voix de Mademoiselle Le Maure ? La symphonie anime le chant, et ajoute à son expression, mais n'y supplée pas".³ Par son incompréhension de la musique pure, Rousseau rappelle d'une manière inattendue le bon Lecerf de La Viéville, effaré devant les sonates d'Italie. Il ne sait pas "ce que veulent dire tous ces fatras de sonates dont on est accablé", et il reprend à son compte la célèbre boutade de Fontenelle : "Sonate, que me veux-tu ?".

Ces inaptitudes le rendent naturellement injuste pour la musique des Français et pour l'originalité de leur conception artistique, pour leurs admirables trouvailles dans le domaine de l'harmonie, pour leurs sympho-

¹ Dictionnaire, art. Quatuor.

² Lettre sur la musique française.

³ Dictionnaire, art. Sonate.

nies descriptives, pour leurs chœurs grandioses, et même, dans l'ardeur de la polémique, pour les airs charmants qui avaient enchanté sa jeunesse. Est-ce à dire, comme on l'a prétendu, qu'il ait arrêté l'essor de la musique française et qu'il l'ait fait dévier de sa direction naturelle ? Ce serait à tout le moins reconnaître l'importance de la personnalité de Rousseau dans notre histoire musicale. Mais ce serait aussi exagérer l'influence que peut avoir une personnalité sur le développement de l'art. Le mouvement de pensée que Rousseau représente correspond à une crise générale de l'âme française. Cela est vrai de la littérature, et des mœurs : cela est également vrai de la musique. L'opéra comique de Grétry sera le pendant naturel de la peinture de Greuze et des théories dramatiques de Diderot.

Voilà pourquoi, malgré ses erreurs et ses insuffisances, Rousseau a joué un si grand rôle dans l'histoire de notre musique : c'est qu'il représente les secrètes aspirations de son temps. Il parle de la musique avec un langage nouveau, comme lorsqu'il parle de Dieu ou de l'amour ; mais il s'adresse à des âmes disposées à l'entendre. On l'accuse de n'être pas Français : qu'on refuse donc le nom de Français à tous ceux qui l'ont suivi avec enthousiasme dans sa rêverie aventureuse. Est-ce bien comprendre la France, ou même bien l'aimer, que de prétendre la définir tout entière une fois pour toutes ? La passion des "cœurs sensibles" ou des romantiques, pour ne point parler de celle des révolutionnaires, a été en son temps aussi française que la raison élégante du XVII^e siècle classique. C'est cette passion qui circule dans toute l'œuvre de Rousseau et qui donne à ses écrits sur la musique leur aspect le plus original. C'est elle qui le rend fanatique de la mélodie jaillie comme un cri et expression d'un état d'âme lyrique. Par là, il se sépare nettement de Rameau pour s'orienter dans une direction tout autre, où il rencontre Gluck, et où apparaîtra plus tard Berlioz. Quoi qu'on puisse penser de son attitude et de ses tendances, bien qu'on ait le droit d'être sévère pour ses erreurs, il serait injuste de ne pas voir en lui, dans le domaine de la musique comme dans beaucoup d'autres, un des plus féconds remueurs d'idées qui aient jamais existé.

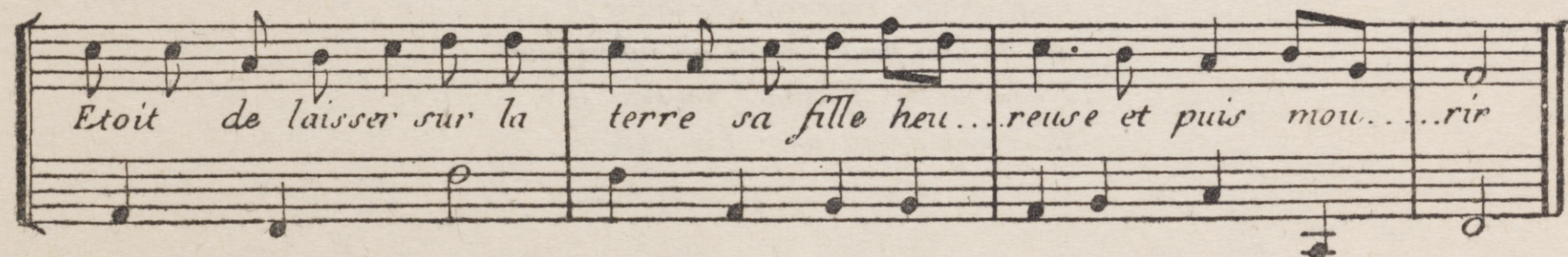
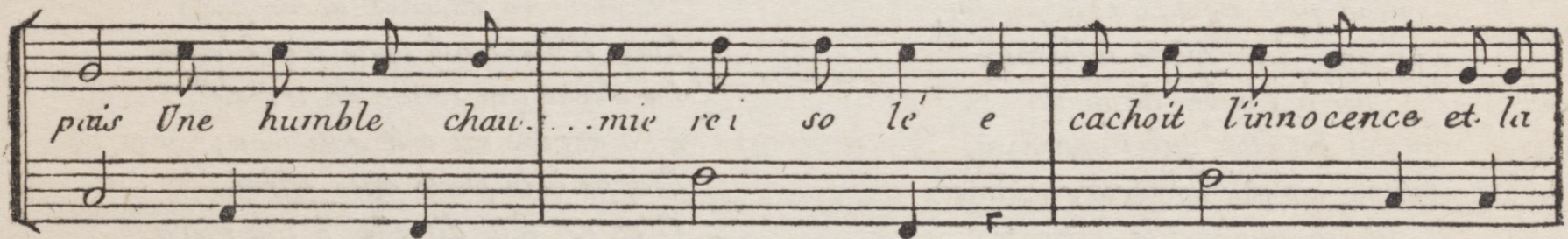
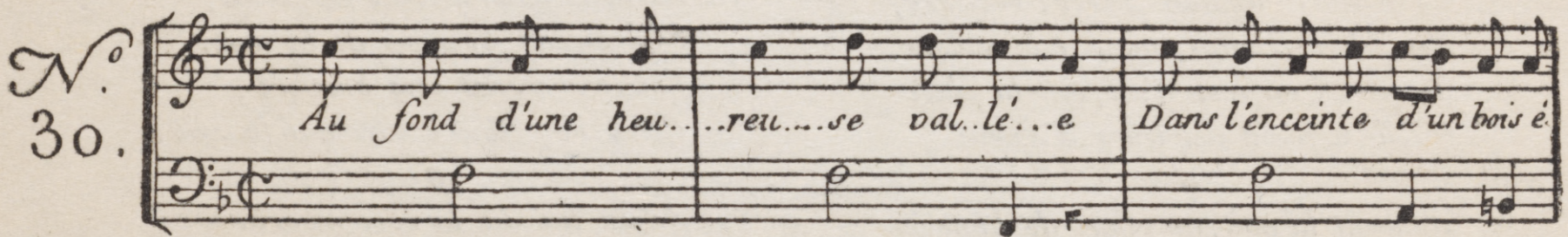
PAUL-MARIE MASSON.

J. J. ROUSSEAU

ROMANCE TIRÉE DES CONSOLATIONS DES MISÈRES DE MA VIE

Edwin et Emma. Romance
traduite de l'Anglois de M. Mallet, par M. Delaire.

L'événement qui fait le sujet de cette Romance, est arrivé à Bowes dans l'Yorkshire en Angleterre. Le nom du jeune homme étoit Wrightson, et celui de la fille, Railton. Ils étoient du même âge et de la même condition, mais d'une fortune inégale. Le pere de Wrightson, vicillard riche et intéressé, traita avec le mépris le plus insultant la belle Railton, lorsqu'il sut qu'elle avoit fixé le cœur de son fils. Ce jeune homme tomba malade et mourut huit jours après. Le dernier jour de sa maladie, il obtint de voir sa maîtresse, qui, de retour chez elle, entendant la cloche qui sonnoit la mort de son amant, s'écria que son cœur se déchiroit et expira. Le Régistre de la Paroisse porte qu'ils sont morts d'amour et qu'ils ont été inhumés dans la même tombe le 15 mars 1714. Note de l'Editeur



2

Par sa beauté, par sa sagesse,
 Emma faisoit, sans le savoir
 Languir les garçons de tendresse,
 Et les filles de désespoir
 Par hazard s'offrit à la belle
 Edwin dont le simple regard
 D'une ardeur chaste et mutuelle
 Devoit toucher un cœur sans fard.

3

Emma ne fut point offensée
 Des vœux d'un amant ingénu;
 Car il n'avoit point de pensée
 Qu'il dut cacher à la vertu.
 Mais un pere avare et sauvage
 Refuse à l'amant écouté,
 Une fille sans appanage
 Qui n'a pour dot que sa beauté.

4

A l'autorité paternelle
 Que rien ne sauroit désarmer,
 Edwin n'osoit être rebelle
 Mais ne pouvoit cesser d'aimer.
 Ce pauvre amant passe, repasse,
 Non chez Emma, mais tout autour,
 Surprend un coup d'œil, voit la place
 Qu'elle arrosoit de pleurs, d'amour.

5

Souvent la nuit, au clair de Lune
 L'entend près de l'humble jardin,
 Lamentant leur triste infortune
 Jusques à l'aube du matin
 Bientôt cet état qui l'opresse,
 Jamais se voir, toujours s'aimer,
 Dans l'insomnie et la tristesse
 Acheve de le consumer.

6

Edwin, sous les yeux de son pere
 Languit, malade au lit de mort.
 Cet homme alors se désespère
 Et voudroit réparer son tort.
 C'est trop tard; le Ciel que j'implore
 Va, dit le fils, finir mes jours;
 Mais laissez moi revoir encore
 Celle que j'aimerai toujours.

7

Emma vient, le cœur plein de larmes,
 Auprès du lit de son amant,
 Et voyant périr tant de charmes,
 Tombe sans voix, sans mouvement.
 On les sépare: Edwin se pâme
 Cherchant de l'œil sa chère Emma,
 Comme s'il vouloit rendre l'âme,
 Dans les bras de ce qu'il aime.

8

Après sa longue défaillance,
 Rendue au jour, mais sans espoir,
 Emma garde un profond silence,
 Et s'en retourne vers le soir
 Passant le long d'un cimetière,
 Elle entend l'oiseau de la nuit;
 Puis traversant une bruyère,
 Croit voir une ombre qui la suit.

9

Adieu, lui dit la voix mourante
 De l'ombre attachée à ses pas:
 Lors elle entend toute tremblante
 La cloche qui sonne un trépas.
 Elle arrive au toit solitaire,
 Frappe à la porte avec effroi.
 C'en est fait, dit-elle, à ma mere,
 Et de mon amant et de moi.

10

A ces mots, au seuil de la porte,
 Où sa mere l'appelle en vain,
 Dans ses bras Emma tomba morte,
 Morte d'amour pour son Edwin
 Ces amants reposent ensemble,
 Morts l'un pour l'autre au même jour.
 Et la tombe à jamais rassemble
 Ceux que devoit unir l'amour.

LES ÉTAPES D'UNE DÉCOUVERTE

ACOUSTIQUE

LES SONS INFÉRIEURS

Afin de mieux comprendre les explications données dans l'article précédent — S. I. M. du 15 mars dernier — voici les échelles harmoniques que nous avons enregistrées au cours des expériences faites sur les quatre principales cloches de la Cathédrale de Montpellier.

1^e Cloche : son prédominant La_1 , faisant 106 v-d.

($ré_{-5}$)	la_{-3}	$ré_{-1}$	\underline{ut}_0	$ré_0$	mi_0	$fa^\#_1$	$\left(\begin{matrix} la_1 \\ 106^v \\ 96 \end{matrix} \right)$	\underline{ut}_2	$ré_2$	$ré^\#_2$	\underline{sol}_2
(1 ^v , 1)	$6^v, \frac{2}{3}$	$17^v, \frac{2}{3}$	31^v	$35^v, \frac{1}{3}$	40^v	$88^v, \frac{1}{3}$		124^v	$141^v, \frac{1}{3}$	150^v	$185^v, 5$
(1)	6	16	28	32	36	80		112	128	136	168

la_2	\underline{ut}_3	$ré_3$	$fa^\#_3$	la_3	mi_4	la_4	\underline{ut}_5	$ut^\#_5$	mi_5
212^v	248^v	$282^v, \frac{2}{3}$	$353^v, \frac{1}{3}$	424^v	640^v	848^v	992^v	1060^v	1280^v
192	224	256	320	384	576	768	896	960	1152

2^e Cloche : son prédominant Si^1 , faisant 120 v-d.

(mi_{-5})	$Fa^\#_{-2}$	$sol^\#_{-2}$	$sol^\#_{-1}$	$\underline{ré}_0$	mi_0	$fa^\#_0$	$sol^\#_0$	mi_1	la_1	$\left(\begin{matrix} si_1 \\ 120^v \\ 96 \end{matrix} \right)$	$\underline{ré}_2$
(1 ^v , 25)	$11^v, \frac{1}{4}$	$12^v, \frac{1}{2}$	25^v	35^v	40^v	45^v	50^v	80^v	$112^v, 5$		140^v
(1)	9	10	20	28	32	36	40	64	90		112

$fa^\#_2$	$sol^\#_2$	si_2	$\underline{ré}_3$	mi_3	$fa^\#_3$	si_3	$ut^\#_4$	$\underline{ré}_4$	$ré^\#_4$	mi_4	$fa^\#_4$
180^v	200^v	240^v	280^v	320^v	360^v	480^v	540^v	560^v	600^v	640^v	720^v
144	160	192	224	256	288	384	432	448	480	512	576

3^e Cloche : son prédominant ut \sharp^2 , faisant 135 v-d.

(Si ₋₆)	si ₋₃	fa ₋₂	fa ₋₁	sol ₋₁	ut ₀	fa ₀	ut ₁	fa ₁	la ₁	si ₁	(ut ₂ [#])
(0 ^v , 9375)	7 ^v , 5	11 ^v , 25	22 ^v , 5	25 ^v , 3	33 ^v , 75	45 ^v	67 ^v , 5	90 ^v	105 ^v	120 ^v	135 ^v
(1)	8	12	24	27	36	48	72	96	112	128	144

mi ₂	sol ₂ [#]	si ₂	ut ₃ [#]	mi ₃	si ₃	ut ₄ [#]	mi ₄	sol ₄ [#]	la ₄ [#]	ut ₅ [#]	sol ₅ [#]
175 ^v , 5	202 ^v , 5	240 ^v	270 ^v	315 ^v	480 ^v	540 ^v	630 ^v	810 ^v	900 ^v	1080 ^v	1620 ^v
168	216	256	288	336	512	576	668	864	960	1152	1728

4^e Cloche : son prédominant mi 2 , faisant 160 v-d.

(Ré ₋₅)	la ₋₂	ut ₋₁	mi ₋₁	sol ₋₁	ut ₀	la ₀	mi ₁	la ₁	(mi ₂)	sol ₂
(1 ^v , 11)	13 ^v , $\frac{1}{3}$	15 ^v , 5	20 ^v	23 ^v , $\frac{1}{3}$	31 ^v	53 ^v , $\frac{1}{3}$	80 ^v	106 ^v , 6	160 ^v	186 ^v , 6
(1)	12	14	18	21	28	48	72	96	144	168

si ₂	mi ₃	sol ₃	mi ₄	mi ₅
240 ^v	320 ^v	373 ^v , 3	640 ^v	1280 ^v
216	288	336	576	1152

Un autre mode de vibration. Le gong chinois, par son mode particulier de vibration, vient justifier celui des cloches. La calotte — ou cerveau — qui forme la partie supérieure de la cloche, produit un nœud à son centre qui favorise deux modes de vibrations : l'un provenant du rebord — ou pince — et l'autre de la partie médiane — ou faussure. — De là deux échelles différentes d'harmoniques comme nous venons de le voir. Pour le gong, la partie vibrante est *plane* et ne détermine qu'un centre de vibrations ; d'où une seule échelle prépondérante d'harmoniques, dont le son prédominant est un harmonique d'octave très aigu du son fondamental et non une dominante de ce fondamental, comme dans les cloches. Le 1^{er} gong que nous avons expérimenté, pèse 11 kilos et a 0^m,51 de diamètre. Nous avons inscrit 26 har. : 5 inférieurs et 20 supérieurs. L'échelle inférieure est représentée par le son fondamental, mi^b₋₄ de 2^v,4 ; accompagné de ses trois octaves supérieures et de ré^b₁ en fonction de 7^e har. ; ces sons inférieurs occupent respectivement le rang de 1^{er}, 2^e, 4^e, 8^e et 28^e har. Le son prédominant, mi^b₁ de 76^v,8, est le 32^e har. 5^e octave du fondamental. Le son le plus aigu est ré^b₅ de 1075 v-d. Voici l'échelle harmonique enregistrée avec ce gong.

$\left\{ \begin{array}{l} \text{mi}_{-4}^b \\ 2^v, 4 \\ 1 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{mi}_{-3}^b \\ 4^v, 8 \\ 2 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{mi}_{-2}^b \\ 9^v, 6 \\ 4 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{mi}_{-1}^b \\ 19^v, 2 \\ 8 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_1^b \\ 67^v, 2 \\ 28 \end{array} \right.$	$\left(\begin{array}{l} \text{mi}_1^b \\ 76^v, 8 \\ 32 \end{array} \right)$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{sol}_1 \\ 96^v \\ 40 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ut}_2 \\ 128^v \\ 54 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_2^b \\ 134^v, 4 \\ 56 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_2^{\sharp} \\ 144^v \\ 60 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{mi}_2^b \\ 153^v, 6 \\ 64 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{si}_2^b \\ 230^v, 4 \\ 96 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{si}_2^{\sharp} \\ 240^v \\ 100 \end{array} \right.$
--------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------

$\left\{ \begin{array}{l} \text{ut}_3 \\ 256^v \\ 108 \end{array} \right.$ $\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_3^b \\ 268^v, 8 \\ 112 \end{array} \right.$

$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_3^{\sharp} \\ 288^v \\ 120 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{sol}_3 \\ 384^v \\ 160 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{si}_3^b \\ 460^v, 8 \\ 192 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_4^b \\ 537^v, 6 \\ 224 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_4^{\sharp} \\ 576^v \\ 240 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{mi}_4^b \\ 614^v, 4 \\ 256 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{sol}_4 \\ 768^v \\ 320 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{si}_4^b \\ 921^v, 6 \\ 384 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{si}_4^{\sharp} \\ 960^v \\ 400 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ut}_5 \\ 1024^v \\ 432 \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{ré}_5^b \\ 1075^v \\ 448 \end{array} \right.$
-------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------

L'impression générale qui se dégage de cet ensemble admirable de sons, est celle d'un vaste accord de *neuvième harmonique de dominante* : mi^b , sol , si^b , ré^b , fa , qui occupe la 1^{ère} moitié de cette échelle.

Nous n'avons pu malheureusement continuer à inscrire les vibrations des cloches de Montpellier, mais nous avons opéré avec M. Massol, sur d'autres cloches, gongs et tamtams de moindre importance ; même sur des triangles et sur une fourchette : nous avons toujours obtenu des résultats de même ordre, quoique avec des modes différents de vibration.

Je fus très heureux de communiquer ces 1^{res} expériences à M. C. Saint-Saëns. De sa réponse, datée du 10 juillet 1903, j'extrais les passages suivants : " Je suis bien content de voir que l'expérience confirme ce que j'avais trouvé, moitié par observation, moitié par intuition. Assurément tout est vibrations et la pensée elle-même n'est certainement pas autre chose. Je crois que les notes qui, d'après les expériences d'Helmholtz ne donnent pas d'harmoniques, doivent cette anomalie au fait qu'elles ne sont elles-mêmes autre chose que des harmoniques. Plus je vais, moins je comprends qu'Helmholtz ait pu dire que les diapasons n'ont pas d'harmoniques. J'en entends parfaitement sans le secours d'aucun résonateur ! Les savants ont parfois d'étranges aberrations. Avez-vous remarqué, lorsque le timbre d'une pendule sonne, donnant incontestablement plusieurs harmoniques, *une lente ondulation* qui se produit dans le ton ? Cette ondulation, de l'ordre de celles dont vous me parlez — de 1 à 16 par seconde — m'a toujours semblé devoir être la fondamentale, et ce que vous me dites paraît le confirmer. "

Les diapasons. Cette nouvelle manifestation de conviction du maître, me donna le courage de me lancer sur l'une des forteresses — que jusque

+ Sans doute les harmoniques n'auraient été pas d'harmoniques ?

là je croyais inattaquable — des grands acousticiens : les diapasons. Je fis part de tous ces résultats et de mon état d'esprit à M. Mathias, qui m'encouragea plus que jamais à poursuivre mes études. Nous étudiâmes ensemble les expériences faites et les théories émises sur les diapasons. Nous acquîmes la conviction qu'elles se résumaient dans *la loi de Chladni* qui veut : que le nombre de vibrations des sons émis par un diapason, soit *la loi du carré des nombres impairs*. Voici le rapport de ces sons :

Nombres au carré . . .	$(1,2)^2$	$(3)^2$	5^2	7^2	9^2	11^2
Rapports approchés . .	1	$6\frac{1}{4}$	$7\frac{1}{2}$	$34\frac{1}{4}$	$56\frac{1}{2}$	84
Nombres de vibrations.	32^v	200^v	560^v	1096^v	1808^v	2688^v
Classification des sons.	ut ₀	sol ₂ [#]	ré ₄	ré ₅ ⁻	si ₅ ^b +	Fa ₅ ⁻

En réalité le 1^{er} nombre est $(1,194)^2$ et le 2^e $(2,989)^2$.

Tyndal et M. J. Violle — dans son *Traité d'Acoustique* — ne trouvent pas les mêmes résultats.

J'ai dit d'autre part que Chladni ne possédait pas de moyens suffisants d'investigation ; il y suppléait à force de logique. Cette théorie — plutôt que *loi* — s'appliquant à des corps vibrants dont les manifestations ne peuvent être contrôlées par l'audition simple, séduisit son auteur par l'approximation musicale de ses résultats, à défaut d'autres moyens d'expérience ; car on ne connaissait — et on ne connaît encore — que la loi qui provient de *l'échelle partielle supérieure* des cordes et des tuyaux. L'enregistrement faisant défaut à Chladni, il n'avait à son service que le système très incomplet et très spécial des *lignes nodales*.

D'après la conception que je m'étais faite de la vibration des corps sonores en général et les expériences concluantes des cloches et des gongs faites avec M. Massol, je jugeai cette théorie tout au moins incomplète, puisqu'elle ne permet pas de prévoir tous les sons de 1^{er} ordre que l'on est en droit d'attendre d'une *loi de vibration*. On ne peut admettre que le son complexe d'un corps sonore quelconque, ne soit composé que de *cinq harmoniques* dans une étendue de *sept octaves* et ayant des relations *fausses* musicalement. Je fis part de cette 1^{ère} étude à M. Mathias, dont la conclusion fut : de faire des inscriptions de vibrations de diapasons. C'est ce que je demandai à M. Massol d'entreprendre au cours du dernier trimestre de 1903.

Nous commençâmes par un diapason ut₂ de 128 v-d. Nous n'enregistraâmes que des sons appartenant à l'échelle supérieure, sauf l'octave grave ut, de 64^v, — prévue par Savart. — Cela provenait de la rigidité

des branches du diapason, qui ne permettait pas la manifestation des *grandes amplitudes* que je cherchais. Nous eûmes recours à un diapason sol₀ de 48 v-d : il n'en fut pas de même, les branches étant plus longues, conséquemment plus souples, les grandes amplitudes nous conduisirent à employer une des vitesses du chronographe inscripteur, dix fois plus lente, pour mieux concentrer la graphique des courbes. L'expérience fut immédiatement concluante. Pour nous rapprocher de l'échelle adoptée par Chladni, M. Massol fit construire en 1904 un diapason ut₀, de 32 v-d, dont les branches mesurent 45 centimètres de longueur. Les résultats furent merveilleux. Nous multipliâmes le nombre et la diversité des expériences à partir de Janvier 1905 ; ce fut ce diapason ut₀ que nous adoptâmes d'une manière plus spéciale, afin d'en obtenir des résultats aussi complets que possible en vue de leur publication.

Dans ces premières expériences nous avons obtenu avec ce diapason : 10 harmoniques inférieurs, descendant progressivement de 32 à 2 vibrations, ut₋₄ ; et 22 harmoniques supérieurs, allant jusqu'à ré₆ de 2240 v-d. — Dans la 3^e partie de cette étude historique, on trouvera le tableau complet à ce jour des harmoniques donnés par ce diapason, au nombre de 64 : 28 inférieurs et 36 supérieurs, accompagné d'extraits de courbes et de quelques explications intéressantes. —

Théories et expériences. Cette nouvelle victoire sur les théories admises, laissait cependant encore un point obscur de la théorie que j'avais élaborée sur la *loi générale de vibration*. Avec M. C. Saint-Saëns nous avons conçu, comme point initial de l'échelle harmonique inférieure hypothétique, une note *faisant fonction de tonique* et, selon toute apparence, vibrant à une *douzième* — octave de quinte — au-dessous du son 1 classé comme 1^{re} harmonique ; tandis que le point initial de vibration — ou tonique — je l'indiquais par O. J'avais supposé que l'octave la plus grave dans laquelle cette *série de toniques* pouvait vibrer, serait comprise entre l'ut₋₅ et l'ut₋₄ c. à. d. de 1 à 2 vibrations à la seconde.

Or, dans les résultats des expériences mentionnées ci dessus, la *fonction harmonique* des 32 sons inscrits assigne au plus grave, ut₋₄ de 2^v, le rang de 6^e har. et au son prédominant ut₀ celui de 96^e har. La véritable fondamentale — non inscrite — ou son 1 de l'échelle générale, est un Fa₋₇ de $\frac{1}{3}$ de vibration à la seconde. Mais les notes caractéristiques de l'accord de *septième mineure harmonique* — Fa, La, ut, mi^b — s'étant inscrites à la base de l'échelle inférieure, cette fondamentale Fa₋₇ reste en fonction de *dominante* et non de tonique.

Maiserie — toujours le son 7 faux qui est la septième harmonique

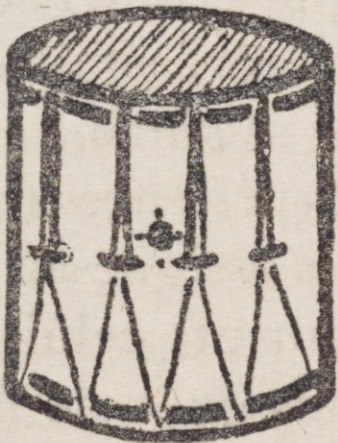
Je fis part de ces résultats — jusqu'ici semblables à ceux obtenus avec les cloches et avec le gong — à M. C. Saint-Saëns en novembre 1904. Dans une lettre, datée de 1^{er} décembre, le maître me fait part de son impression en ces termes : “ Mon cher ami. En revenant de Milan, j'ai trouvé votre lettre qui est du plus haut intérêt. Ai-je besoin de vous dire que ma raison se refuse à ce que la fondamentale soit une dominante ? Tout est possible dans l'inconnu, mais rien ne s'oppose à ce que la vraie fondamentale, d'un ordre plus grand, ne soit pas *une fraction de seconde*, ”

Les nouvelles expériences que nous fîmes en 1905 ne firent qu'ajouter des notes intermédiaires à celles déjà inscrites, sans en changer les résultats. Malgré cela je reste convaincu, comme le maître, qu'il est possible que cette fondamentale *tonique* existe ; certaines manifestations vibratoires observées depuis me portent à le croire. Mais les instruments que nous possédons ne nous permettent pas de l'inscrire, si elle vibre réellement.

La raison de son existence, nous la trouvons dans l'effet si harmonieux, employé de tout temps par tous les musiciens, de l'accord de *septième mineure de dominante* avec la *tonique* à la base, ou accord de *onzième de tonique* ; dans le cas présent : si^b, Fa, La, ut, mi^b. Cette impression des musiciens serait inexplicable si elle ne reposait pas sur un fait normal, naturel, comme toutes les impressions qui ont provoqué la puissance harmonique moderne, depuis Monteverde.

GABRIEL SIZES.

(A suivre)





Lorsqu'en pleine apogée de puissance, de travail et de renom, Gustave Mahler, à peine âgé de quarante sept ans, fit la rencontre inopinée des volumes de poèmes chinois dont il tira exclusivement le *Chant de la Terre*, soit un bréviaire de désenchantement et de préparation à la mort, un sûr instinct l'avertissait que sa vie de météore serait courte. Nous, ses amis, nous nous en doutions ; mais lui seul *savait*, et savait que le terme était si proche. Que d'indices navrants nous sont revenus après coup.. Telles paroles, tels regards, tels silences en telles circonstances... Ce qu'il y a de certain c'est que le *Chant de la Terre*, où il concentre ses vertus et donne la quintessence de son génie, ouvre pour lui une période nouvelle, change en grande partie sa manière. Il a été déjà de deuil en deuil et s'est fait *avec joie* le plus formidable chantre de la mort et de l'au delà qui ait existé en musique ; et, pour ce, il a définitivement fondu l'une en l'autre la musique sacrée et la musique profane. Après lui cette distinction n'existe pas plus que celle de la symphonie et du poème symphonique ; pas plus que celle du chanté vocal et du chanté instrumental. Mais il n'a jamais cessé, lors des pires douleurs, d'avoir foi en la vie. Dès le *Chant de la Terre* c'en est fait de cette foi.. Il se retourne d'autant plus vers l'au delà.

Sa *Neuvième symphonie*, la plus belle, la plus grande de toutes est faite de trois éléments. Le plus courageux *quand même*, la volonté de mourir

au travail, en pleine gloire et en quelque sorte dans une prodigieuse aurore boréale d'apothéose. Cela englobant tout. Puis ceci : d'inoubliables adieux et un abord face à face, courageux et simple, de la mort. Plus rien des affres physiques et des syndérèzes d'une conscience apeurée. La mort d'un saint extralucide, la mort d'un héros sans pose, la foi simple d'un chrétien des premiers âges.

Tel le *fond* de l'œuvre. Voyons son étoffe musicale, puis la façon dont a été taillée pour l'immortalité, dans cette étoffe, la robe nuptiale de la musique et de la mort.



La qualité mélodique spontanée des thèmes est la même que jadis, avec ces raffinements de détail auxquels l'*Andante* de la VI^{ème} symphonie, la VII^{ème} presque en entier nous avaient déjà familiarisés. En plus, deci delà, les singularités grêles et fiévreuses, le quelque chose de délié à la japonaise du *Chant de la Terre*. Et la provenance aussi de ces mélodies est la même : la veine populaire slave-autrichienne partout donne le meilleur de son sang. Le cœur de Mahler fournit la palpitation malade de ses rythmes saccadés et brusques. Les nerfs surmenés de l'hérédité israélite y sont plus que jamais bandés pour cette longueur d'effort dans la frénésie, ces secouantes exaspérations et ces brusques sautes qui surprennent tellement à la première ouïe d'une œuvre du Maître. Le désespoir du livre de *Job*, la volupté du *Cantique des Cantiques*, le goût de cendres du livre de l'*Ecclésiaste* sont là sous une modalité populaire autrichienne. Le tout est œuvré avec l'art délicat et parfois parfaitement déconcertant d'un Secessionniste de la *Kunstschau* viennoise. Qu'on imagine la mélodie de Smetana, la danse slave de Dvorak, traités à la Klimt et traitant de la mort, et faisant des adieux à la vie.

J'ai prononcé le mot *thème* et cependant il n'y a rien là de ce qu'on entend communément aujourd'hui sous ce nom. Des thèmes d'un kilomètre de mélodie, mais subdivisibles tant et plus ; c'est-à-dire plutôt des oppositions de groupes de thèmes : thèmes d'amour, de tendresse et d'adieux ; thèmes de désastre, de mort et de résignation ; thèmes d'appel du destin, de gloire et de courage. Ce groupe, exceptionnel et sobre, dont jamais il n'est fait un abus ; on obéit à la première sommation. L'unité incroyable de la trame, à travers la diversité de ces groupes et zones de

volupté et de navrement, comme à travers la diversité des formes et mouvements, vient toute entière du fond de l'œuvre et de son atmosphère essentielle. Chacune des quatre parties versée définitivement dans la mélancolie de l'adieu, les trois premières en sombrant, s'abîmant, fléchissant ; la dernière en se dégageant de tout lien terrestre, de tout poids orchestral, en montant comme bue à longs traits, comme aspirée par le néant lumineux, évaporée dans le mystère et l'au-delà. Une fois de plus l'œuvre est de signification nettement spiritualiste et messianique. Rien ne peut égaler l'impression poignante de cette unité, non plus factice et par un artifice cyclique de construction, mais morale, par consubstantialité de douleurs, par cette façon de faire revenir toutes les parties, même les plus folles au même sentiment de départ et d'adieu éternels. Toutes penchent avec un sourire navré vers la tombe, sauf la dernière qui brave la destruction et émane dans l'infini. Oh ! le bienfait de cette symphonie qui a le goût du néant, mais qui donne surtout le goût de vivre en nous apprenant à mourir, en nous en donnant le courage, en nous en supprimant l'effroi. La mort n'est plus qu'un changement de plan ; la quatrième partie insensiblement bascule dans l'éther, tourne court dans le zénith vespéral lilacé.

L'orchestre est ce qu'il a toujours été chez Mahler : formidablement, nerveusement touffu avec de vastes éclaircies, orageux traversé d'embellies, par engorgements hérissés et vastes espaces, fait des contrastes d'une polyphonie explosive et de récitatifs d'instruments esseulés qui sonnent à part de tout ce qui s'entendit avant lui, tels qu'une voix naturelle des choses, tels que les pleurs ou le gémissement de l'arbre, du vent et de l'horizon. J'ai usé fort souvent à propos de Mahler de cette comparaison avec l'accacia qui me paraît si juste : bois convulsivement tordu, taille géante et fibre nerveuse, (je parle d'accacias centenaires tels que celui qui m'ombrage en ce moment), feuillage délicat et sensitif, fragrance exquisement douceuse et si simple.

Jamais je n'ai retrouvé comme à Vienne, à cette *Neuvième*, l'impression de stupeur que m'avait causée la *Quatrième*, par quoi mon initiation avait commencé. Il y a là des zones véritablement horribles en soi, des moments où les cheveux se dressent sur la tête et où de tranquilles bonnes fois, endormies sur le bon oreiller de paresse de Beethoven et de Brahms, peuvent se demander si elles ont la berlue, ou si l'orchestre n'a pas subitement perdu la tramontane, ou si le compositeur n'est pas devenu fou.. Mon Dieu, non ; ce sont justement là les moments où il se retrouve le

mieux, où son asiatisme originel revient à la surface des longs siècles de culture traditionnelle et de sa foi délibérément chrétienne, les minutes adorables où ses souvenirs d'enfance lui mettent aux lèvres tantôt l'âcre clarinette du *Kopanitchiar* slovaque, tantôt la mauvaise trompette vert-de-grisée du coureur de grands chemins et de bals publics tchèque.. On sort des régions sublimes ; l'œil s'est perdu dans la tristesse des horizons gris ; un mendiant aux sandales usées passe soulevant un peu de poussière. Et pour se donner du courage il y va d'un couac dans le cornet, son compagnon de misère.. Ce n'est drôle qu'une seconde avant de prendre sa vraie saveur qui est de pitié et de désolation : le sourire aussitôt s'altère. Car le navrement de l'horizon tout soudain est augmenté. Il n'était que de mystère naturel, de paysage ; il est devenu de détresse humaine.

Le son qui joue cette fois un rôle essentiel, c'est le trombone bouché en pianissimo. Rien de plus morne, de plus fait pour vous glacer la moelle des os. Les alpestres et limpides clarines des troupes de la VI^{ème} symphonie, elles aussi, ont pris une façon sourde et comme de purgatoire, La flûte chinoise du *Chant de la Terre* coule toujours ses plus inattendues couleuvres de lugubre argent dans les silences d'angoisse. Toutes les sourdines geignent et pleurent comme jadis. Mais ce lourd et lamentable trombone, étouffé sous son manchon de crêpe noir, couvre tout au loin d'une contagion funèbre. La quatrième partie seule lui échappe. Annonceur de la mort, il ne lui appartient plus lorsqu'elle se présente. Mahler s'en va dans la lumière et la sérénité. Il en est de même de ces acharnés et secs coups de timbales qui parfois dans les pauses poursuivent leur pulsation forcenée, tirent en dehors de la chair orchestrale l'ossature du rythme et en marquent l'articulation comme à nu. Ils sont absents de la quatrième partie. Ce sont les plus effrayants coups de timbales que je connaisse, l'à rebours exact des coups de timbales dorés, éclatant en lever de soleil, du finale de la VII^{ème} symphonie.

* * *

Comment Mahler a-t-il distribué sa matière ; quelle est la grande ligne de l'œuvre ; de quelles formes s'est-il le mieux accommodé pour obtenir ce maximum d'expression, d'énergie et de concentration de sa substance auquel il tenait tant et qui chez personne mieux ne réalise le miracle d'être à la fois aussi pleinement débordant et aussi fermement

contenu dans un moule strict ? C'est ici que la Neuvième symphonie est le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre Mahlériens. Tant qu'il y aura des gens de bon sens qui ne confondront pas la composition musicale avec une geôle, l'armature solide avec une cage à serins et les belles proportions avec un lit de Procuste, les trois premiers morceaux de cette symphonie seront étudiés avec une croissante admiration à la fois pour l'aisance de l'inspiration et la joie, la verve du travail, et aussi en tant que chef-d'œuvre de difficulté vaincue. Après ces trois morceaux qui, à eux seuls, feraient déjà complète et monumentale une symphonie plus qu'ordinaire, il était licite au dernier d'une symphonie qui est la *Neuvième de Mahler*, d'échapper à toute classification. Aussi bien n'échappe-t-il pas à la terre elle-même ?

Durée du tout : une heure et quart, soit la normale mahlérienne. Le premier morceau est d'une envergure surprenante, même après celui de la VII^{ème} symphonie. Il est aussi d'une limpidité parfaite. La situation est exposée d'emblée et sont posés nettement le groupe des thèmes de tendresse et d'adieux et le groupe des thèmes de désastre et d'anéantissement. Leur conflit annoncé par des sonorités de démence amènera les plus tragiques étreintes, les plus douloureux dialogues, mais en versant comme je l'ai dit toute la masse vivante et souffrante du côté de la résignation et d'une infinie tendresse, cette tendresse qui ne s'exprime ainsi que, *quand c'est la dernière fois*. D'un bout à l'autre c'est Mahler décidé à nous laisser une pure image d'amour, délivrée de tout ce décor d'irascibilité, de nervosité, d'action qu'amènent les contingences de la vie au jour le jour. Le décor, les lointains et l'avant plan, les contingences ici c'est simplement la présence de la Mort, l'obéissance à la nécessité de mourir. Alors une dernière fois tout dire.

Suivent les deux morceaux qui sans doute représentent les pinacles de l'œuvre artistique du Maître, le montrent en tant qu'ouvrier excessif et cyclopéen de son art, vraiment un demi-dieu. Le scherzo de la I^{ère} symphonie est vaincu par celui de la II^{ème}, lequel l'est par celui de la III^{ème}. Celui de la V^{ème} entrevoit une vie nouvelle de l'organisme de ce nom, mais celui de la VI^{ème} le surpasse en perfection. Celui de la IX^{ème} les surpasse tous à la fois. Jamais Mahler n'a été mieux Mahler et jamais il n'a été plus grand. C'est du grotesque tendre, du drôle douloureux, c'est le jeu divin de qui au bord de la tombe s'arrêterait de mourir pour jouer avec des enfants, pour faire danser les grands et les petits enfants slaves du pays de Dvorak et de Smetana, les paysans slovènes des Dolomites. C'est

le *laendler* alpestre-slave devenu monumental comme du Mestrovitch, bariolé comme du Klimt et n'ayant rien perdu de sa naïveté, de sa fleur candide originelle.. Et quel trio !

Mais si le scherzo est d'un dieu qui se joue, d'un Dionysios au village dans la montagne de Carinthie, le rondo burlesque est d'un empereur victorieux, d'un Napoléon organisant et faisant évoluer la victoire comme s'il s'agissait d'une simple parade. Il y a là quelque chose de cubique, de strapassé, et de michelangesque dans la vaillance, la fierté et l'expansion de la force. Quelque chose aussi d'imprévu et d'un peu fou à la Souvarof.. Mais discipliné !! C'est un et hérissé comme une armée en bataille, ou comme le repos d'une cathédrale enchevêtrée, sous un midi d'été brûlant. Cela scintille et darde partout. Vous connaissez ce finale de la V^{ème} symphonie, aussi un rondo, qui déjà ressemblait à un samouraï vêtu de fugues taillées en pièces d'armure. Ici cent mille armures évoluent avec la dextérité d'un corps de ballet. Il a vu les fêtes de *sokols* de Prague, celui qui a construit cette immortelle burlesque. Et dans l'usine où il travaillait son airain, toutes les danses slaves de Dvorak ont coulé leur bronze au profit de cet airain. Ce n'est plus du diable au corps, ce n'est plus le diable dans un bénitier. C'est le grand Pan lui-même réduit à faire l'exercice.. Et qui y passe !

Et le rondo et la grande *Burla*, eux aussi, sombrent dans la tristesse, dans l'amertume crépusculaire. *Matériellement*, je l'ai dit, la symphonie pourrait finir ici. *Moralement* non. Elle n'aurait pas de sens. Mahler comme homme, tout cœur et tendresse s'est entièrement, définitivement livré, dans ce premier morceau où les âmes faites d'une sorte semblable à la nôtre trouvent une bien plus efficace pâture que dans le *prélude* de *Tristan* ; Mahler, amant de la nature, ami du paysan d'Autriche nous lègue le secret de ses joies dans le scherzo ; Mahler impérial, directeur d'opéra, feld-maréchal de la musique, nous fait assister à une dernière action dans le rondo ; maintenant nous avons son testament ; il peut s'en aller. Et il s'en va.

Un adagio de plénitude déroule désormais ses grandes ondes.. Un *lamento* qui laisse loin en arrière les plus nobles *lamentos* de Bruckner et de Wagner. Il s'entrecoupe de zones de vide et d'effarement devant ce vide où l'on entend comme le travail souterrain, le rongement de la maladie tout en bas, tandis que tout en haut la fièvre de l'esprit brûle. La consommation de sons aigus, des sons les plus élevés que l'oreille puisse percevoir

qui se fait dans cette symphonie est quelque chose d'effarant.. Une minute de rafraîchissement avec un rappel textuel du *Chant de la Terre* et l'égouttement de larmes de ses harpes, le dernier regard sur les lointains bleus et les prairies qui fleuriront éternellement. Brusque rupture et élan. Sans fanfaronnade, le phénix entr'ouvre ses ailes et se précipite dans la flamme. Illumination d'hymen avec l'infini, minute indicible toute en or, mais brève au point qu'elle est finie au moment où encore on l'espère. Il n'y a plus que le vide, un vide de lumière cette fois.. Des accords inusités se désagrègent, traînent et montent.. Cela se prolonge indéfiniment.. Est-ce encore là, où est-ce fini ?

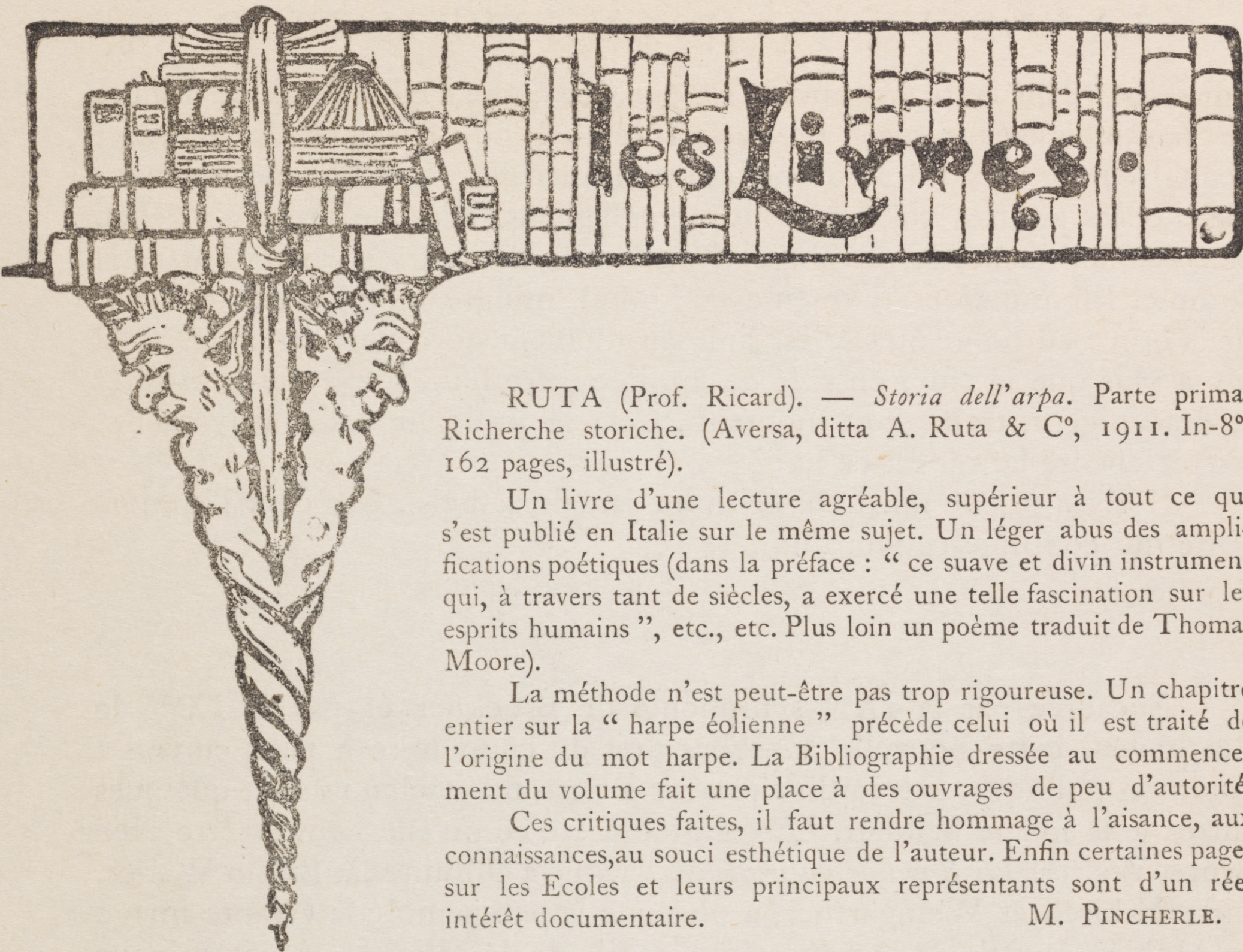
Il n'y a pas de fin. Cela ne finira jamais, jamais.. Car c'est l'immortalité qui continue ce jourd'hui.



Encadrée par la IX^{ème} symphonie de Bruckner et par la IX^{ème} de Beethoven, cette nouvelle *Neuvième* s'est du coup mise à part, en défi à l'opinion publique, extraordinairement à part, mais selon nous et quelques autres à la même hauteur. L'exécution a été ce qu'elle pouvait être avec Bruno Walter. La *Semaine musicale* de Vienne a culminé là. Bruno Walter, entre Nikisch et Weingartner, a plus que jamais semblé la vivante image de Mahler. Inutile de le remercier, inutile de le féliciter. Avoir mis sur pieds en six mois, édité une œuvre pareille et en avoir assuré l'exécution suffirait à la gloire d'un homme. Et même sans gloire aucune suffirait à son honneur et à son bonheur.

Et dans toute l'Autriche et l'Allemagne critiques et criticastres se prennent aux cheveux, beaucoup injuriant la troisième *Neuvième*. Qu'importe.. Elle aussi désormais va à son destin, annoncée dorénavant et déjà à Berlin, à Munich, à Dresde d'où elle ira partout, tôt ou tard comme les deux autres. Nous sommes tranquilles. Elle saura trouver le chemin des cœurs.

WILLIAM RITTER.



RUTA (Prof. Ricard). — *Storia dell'arpa*. Parte prima. Recherche storiche. (Aversa, ditta A. Ruta & C°, 1911. In-8°, 162 pages, illustré).

Un livre d'une lecture agréable, supérieur à tout ce qui s'est publié en Italie sur le même sujet. Un léger abus des amplifications poétiques (dans la préface : " ce suave et divin instrument qui, à travers tant de siècles, a exercé une telle fascination sur les esprits humains ", etc., etc. Plus loin un poème traduit de Thomas Moore).

La méthode n'est peut-être pas trop rigoureuse. Un chapitre entier sur la " harpe éolienne " précède celui où il est traité de l'origine du mot harpe. La Bibliographie dressée au commencement du volume fait une place à des ouvrages de peu d'autorité.

Ces critiques faites, il faut rendre hommage à l'aisance, aux connaissances, au souci esthétique de l'auteur. Enfin certaines pages sur les Ecoles et leurs principaux représentants sont d'un réel intérêt documentaire.

M. PINCHERLE.

RUTZ (Ottomar.) — *Musik, Wort und Körper, als Gemütsausdruck*. (Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1911).

Ce grand et savant ouvrage sur la musique, la parole et le corps, en tant qu'expression du sentiment, est à la fois l'exposé d'une théorie nouvelle et une documentation très étendue, qui fourmille d'exemples empruntés à la musique et à la littérature de tous les peuples et de tous les temps. L'auteur, qui est le fils de Joseph Rutz, un des chanteurs d'autrefois de la Passion d'Oberammergau, et de la cantatrice Klara Rutz, s'est déjà fait connaître par ses *Nouvelles découvertes sur la voix humaine* (Munich 1908) et son traité pratique : *Parole, chant et posture du corps* (ibid., 1911). Il a tenté cette fois-ci d'embrasser dans une œuvre d'ensemble la totalité de la doctrine, en l'appuyant de la plus grande abondance de preuves et d'exemples possibles.

Notre corps physique est sous la domination de notre vie sentimentale. Le tempérament de chacun de nous, ce qui fait le fonds de notre être et nous est inné — le *Gemüth*, comme disent en un mot les Allemands — s'exprime par des signes extérieurs, en particulier le port du corps, le son de la voix, la mimique involontaire et naturelle, etc. Ces signes sont autant d'indices pour qui les observe attentivement. Ils correspondent à un état intérieur de l'âme. Par là s'ouvrent des avenues vers le sanctuaire intérieur. La substance de l'art, c'est cette vie sentimentale, et non l'intelligence ou la technique du métier. L'âme est la sauce de l'art. L'éducation aura donc pour but la culture de l'âme et l'acquisition de la science de l'expression, " l'expressionisme ". Mais l'auteur se défend énergiquement de ne nous présenter que

des conclusions logiques ou des déductions scientifiques. Il prétend avoir découvert et mis en lumière des faits nouveaux, qu'il nous montre presque sous la forme de tableaux du corps, et de planches anatomiques.

Ces vérités, c'est que chaque émotion différente, traduite dans un morceau de musique ou de poésie, par exemple, a son expression et ses moyens d'expression à elle, et que cette manifestation est toujours liée à une activité spéciale des muscles du tronc, du torse. De là provient un son spécial de la voix, un certain rythme, temps, une certaine hauteur de ton, etc. Toutes ces notes musicales, avec leurs différents styles, ont une origine qui est inscrite pour ainsi dire sur la portée des muscles du tronc. C'est là le support physiologique, le fonds anatomique, qui va déterminer ces expressions vocales et musicales, et cette position des muscles elle-même est commandée immédiatement et directement par le tempérament de l'individu. L'auteur distingue quatre grands types humains :

le I^{er} a le corps droit, avec l'abdomen droit porté en avant. C'est le type des Césars romains, de Napoléon, de Goethe, de Schubert, par exemple

le II^e a le corps porté en avant, avec l'abdomen rentré et la poitrine bombée. C'est le type de Frédéric le Grand, des Hohenzollern, de Schiller, Beethoven, Weber.

le III^e a le corps redressé en arrière, avec les muscles latéraux du tronc plongeant en avant ou en arrière. C'est le type des anciens Grecs, et celui de Liszt et de R. Wagner.

le IV^e n'existe, paraît-il, normalement ni dans une race, ni chez les individus isolés. Il s'obtient d'après le type III, mais en tendant les muscles latéraux du tronc, vers le haut.

A chacun de ces types correspond un son de voix, une émission et une résonnance de voix spéciales. Chaque type, d'ailleurs, a ses sous-genres : calme, échauffé, etc., et son style particulier : grand style, style dramatique, etc., qui se marquent par des détails dans la position des muscles du tronc. Il est libre à chacun de s'exercer à chanter et à déclamer selon ces types divers. L'auteur a classé à peu près tous les musiciens et poètes connus chacun dans leur catégorie de type. Sachez aussi qu'en lisant Horace et Goethe, comme en chantant Mozart, vous êtes obligé de prendre la posture du type I. Shakespeare, mis à l'épreuve, se trouve relever du type II, avec Milton, Shelley et Byron. Ibsen et Björnson sont du type III, comme la majorité des Français, de Villon à Voltaire, Hugo et Vigny. L'auteur approfondit l'explication physiologique de ces différents types, et montre tout le parti que peuvent tirer les chanteurs et les acteurs de cette nouvelle science. Quelle profonde différence, par exemple, faut-il mettre entre le " rendu " de Händel (type I) et de Bach (type III) !

Sans nous prononcer sur la valeur définitive des thèses de l'auteur, ajoutons simplement qu'il trouve également dans sa classification des types humains une base nouvelle pour la science des races, un Esquimau et un nègre des tropiques pouvant appartenir l'un et l'autre au même " type ".

S. DE MORSIER.

WOOLLETT (Henry). — *Histoire de la Musique*, vol. II. (Publications du Monde musical. 1912, in-12 de 453 pp.)

Ce second volume de l'ouvrage entrepris par M. Woollett s'étend de Bach à Schumann. Il résume, en son petit format, un nombre considérable de faits, de dates et de jugements. Il puise à de bonnes sources et s'est tenu au courant de la bibliographie récente de ce vaste sujet. La difficulté d'un manuel de ce genre est de rester impartial et, tout en présentant au public des jugements esthétiques, toujours personnels. Le lecteur tient ici à savoir ce qu'il doit penser de l'œuvre décrite, et quel coefficient il doit lui donner dans l'ordre de ses préfé-

rences. M. Woollett a bien su tourner cette difficulté. Son livre est probe, sensé et très propre à répandre dans nos classes moyennes et éclairées le goût de la musicologie.

J. E.

LISZT (Fr.). — *Pages romantiques* publiées avec une introduction et des notes par J. Chantavoine. (Paris, Félix Alcan, 1912, in-12 de 290 pages).

Ces pages romantiques, dit M. Chantavoine, appartiennent à leur temps non moins qu'à leur auteur. Elles suivent de peu d'années la préface de Cromwell, elles viennent au lendemain de Chatterton. A cette époque de bouleversement social, de fermentation intellectuelle et de rénovation artistique, l'œuvre d'art veut avoir l'éclat d'un manifeste, et la valeur d'une charte. Tandis qu'au XVIII^e siècle, les philosophes avaient vu dans la musique un thème de dissertation, au XIX^e, les rôles se renversent et les musiciens disent leur mot sur les problèmes jusque là réservés aux penseurs. Presque tous les grands compositeurs de cette période ont écrit autre chose que des notes. Qu'il suffise de se rappeler Berlioz, Schumann et Wagner.

G. K.

SMITH (Hermann). — *The making of sound in the organ and in the orchestra*. (1 vol. in-8°, avec 30 gravures. Londres, William Reeves, 1911.)

Cet ouvrage sur *La Production du son dans l'orgue et l'orchestre*, est un ouvrage posthume, ainsi que nous l'apprend une note des éditeurs. L'impression était presque terminée lors de la mort de l'auteur. Une "main amie" s'est chargée d'y adjoindre un substantiel résumé du volume.

On nous dit que l'auteur avait consacré de longues années à ce travail et qu'il se serait acquis une expérience universellement reconnue. Cela n'est point pour surprendre le lecteur de son livre. On sent en effet, en M. Smith, un amateur fervent et convaincu de tout ce qui touche aux éléments sonores. Cela se voit, notamment, en son premier chapitre où il parle de la familiarité, de l'intimité qui s'établit entre l'artiste et son instrument de prédilection. Il est de ceux, comme il le dit lui-même (p. 7) qui ne peuvent regarder avec indifférence le violon de Joachim, après même que celui-ci l'a déposé. On devine aussi cette dévote adoration dans la phrase de George Meredith qui sert d'épigraphe au volume : "L'observation est la plus consolante de toutes les joies de la vie."

Nous ne pouvons suivre M. Smith dans son étude détaillée de l'orgue. Nous noterons seulement le haut intérêt qui s'attache à ses remarques (accompagnées de gravures) sur les orgues anciens retrouvés soit à Carthage, soit à Constantinople, ou dont la reproduction figure sur les manuscrits du Moyen-Age. Le point caractéristique de son étude semble résider dans la découverte qu'il prétend avoir faite de la capacité de l'air à produire des sons musicaux. En deux mots voici ce dont il s'agit. Les instruments à archet produisent le son musical par la vibration des cordes et des tables sonores. Le principe serait différent pour les instruments à vent. La note serait donnée ici, non par la vibration d'un corps, mais par le déchirement de l'air produit suivant une section déterminée. Pour établir son principe, M. Smith avait fait établir un certain nombre de baguettes en bois, taillées en lame de couteau. Ces baguettes ne différaient que par l'épaisseur du dos. Or chaque baguette d'une largeur de dos identique produit la même note. Une baguette dont le dos a une épaisseur double de celui d'une autre donne la même note à une octave au-dessous. (p. 71). M. Smith en conclut que ce n'est pas la nature du bois qui est pour quelque chose dans la production de telle ou telle note musicale. C'est l'air lui-même qui produit la note, suivant qu'il est déchiré, ou fendu de telle ou telle façon. Et il en conclut que les arbres, par exemple, aux branches minces donnent des notes

élevées, ceux aux branches plus massives produisent des notes plus graves. (p. 74). C'est là une théorie d'ordre purement scientifique sur laquelle nous renonçons à prendre position. Mais il est intéressant de la signaler aux spécialistes de la science de l'acoustique.

En terminant, nous ferons remarquer, incidemment, combien le catalogue de la librairie Reeves, relié dans le volume, témoigne, et par les ouvrages originaux et par les nombreuses traductions, du développement musical en Angleterre.

GUSTAVE ROBERT.

STEGLICH (Rudolf). — *Die Questiones in musica*, publication de la Société Internationale de musique, 2^e série, X^e volume, (in-8° de 190 pp. Leipzig, Breitkopf et Härtel, M. K. 5).

M. Steglich vient de publier, avec une introduction et des notes, un traité, jusqu'ici inédit, et anonyme, écrit vers le XII^e siècle. Cette édition est établie d'après des manuscrits de Darmstadt et de Bruxelles. Le texte (latin) est publié en colonnes, avec, en regard, les extraits d'autres traités du moyen-âge qui en reproduisent les mêmes termes. Les manuscrits des "Questiones" étant anonymes, M. Steglich s'est efforcé d'identifier leur auteur, et est arrivé à fournir de bonnes raisons pour les attribuer à Rudolphe de Saint-Trond (1070-1138). Or justement, dans la Tribune de St-Gervais, M. Ant. Auda a publié l'année dernière, une fort belle étude sur l'Office de St-Trudon¹, accompagné du texte musical lui-même de cet office.

Il eut été intéressant de confronter les mélodies composées par Rudolphe avec les théories des *Questiones*, mais M. Steglich n'a pas eu connaissance de l'excellent travail de M. Auda.

Le traité des *Questiones* paraît avoir été assez connu pendant les XIII^e et XIV^e siècles, et avoir même influencé les auteurs de ces époques, c'est ce qui rend intéressant sa publication qui sera bien accueillie par les amis et historiens du chant liturgique au moyen-âge.

FELIX RAUGEL.

VIVELL (P. Cœlestin). — *Initia tractatum musices ex codicibus editorum* (Graz, M. Moser, 1912, in-8° de 352 pp. Mk. 12,80).

On sait dans quelle situation fâcheuse se trouve le travailleur des bibliothèques, devant qui apparaît un texte théorique de musique médiévale. Ce texte est souvent anonyme, joint à d'autres documents. Il faut le dégager, le délimiter et l'identifier. Et cette tâche rebute la plupart des érudits que la bonne volonté entraînerait vers ces études. Avant d'avoir en tête les premiers mots de tous ces traités, et de pouvoir les reconnaître au passage comme des vieilles connaissances, le chercheur passera des années de labeur ingrat.

Toute cette peine lui est aujourd'hui épargnée par le présent répertoire. Il n'aura qu'à ouvrir l'ouvrage du P. Vivell pour se voir indiquer chez Gerbert, chez Coussemaker et les autres collecteurs, le traité dont le texte est devant ses yeux. Toutes les bibliothèques auront besoin de ce recueil d'*incipit*.
J. E.

STEPHEN HELLER, *ein Künstlerleben*, dargestellt von Rudolf Schütz, (1 vol. in-18. Leipzig, 1911, Breitkopf et Härtel.)

Pour rédiger cette biographie de Stephen Heller, M. Rudolf Schütz a utilisé un certain nombre de sources allemandes dont il donne l'énumération, entre autres les souvenirs de Moschelès et de F. Hiller, les publications relatives à Chopin et à Schumann, ainsi que les petites

¹ Ant. Auda. L'école liégeoise au XII^e siècle. L'office de Saint-Trudon. Paris, 1911. Bureau d'édition de la Scala.

biographies consacrées au pianiste-compositeur hongrois par Hartmann et Niggli. L'auteur semble moins bien renseigné sur les travaux français ; il ne paraît connaître que la biographie de Heller par Barbedette qui remonte à 1876 et qui est l'œuvre d'un ami plutôt que d'un critique. S'il a eu recours aux souvenirs de Stephen Heller publiés dans cette revue en 1910 par M. de Froberville, il ignore les lettres qui ont été révélées dans le *Ménestrel* par les soins de M. Brancour ; il n'a pas connaissance du *Portrait de Stephen Heller*, tracé dans le n° de juin 1909 de S. I. M. par le signataire de ces lignes. Il y aurait trouvé tout au moins la rectification des dates de la naissance et de la mort de Heller. Celles qu'il cite sont inexactes.

Son livre n'apprendra donc pas grand'chose aux lecteurs français initiés à la vie de St. Heller par les publications récentes que je viens d'énumérer. D'ailleurs, cinquante ans de la vie de Heller se sont passés à Paris et s'il n'a pas, dans cette période, rompu tous liens avec l'Allemagne, il a dégagé cependant sa personnalité, — des plus complexes, ainsi que je l'ai montré ici-même, — des influences allemandes. L'auteur, dans ses analyses musicales, équitables en général, mais un peu sommaires, ne tient pas assez de compte de ce que la nature artistique du compositeur doit à l'Autriche et à la Hongrie. Par contre, il donne quelques détails intéressants sur le séjour de Heller à Augsbourg de 1832 à 1838, sur ses amours avec la pianiste Joséphine Lang, sur ses relations avec Schumann. Il publie d'assez nombreux extraits des lettres de Heller à Schumann, conservées à la Bibliothèque royale de Berlin. Malheureusement les réponses de Schumann ont été égarées ou détruites par Heller, lors d'un de ses déménagements à Paris.

G. SERVIÈRES.

WOLF (Hugo). — *Musikalische Kritiken*, herausgegeben von R. Batka und H. Werner. (Breitkopf, 1911, in-12° de 398 pp. Mk. 7,50).

C'est une heureuse inspiration qu'ont eue R. Batka et H. Werner de réunir en volume les critiques musicales de Hugo Wolf. Elles furent écrites au cours des années 1884-1887, c'est-à-dire avant la composition des grands recueils de lieder, et constituent un document de première importance pour qui veut connaître la vie musicale viennoise à ce moment. Wolf dès le début se pose en adversaire résolu de Brahms, en adepte fervent de Berlioz, de Wagner et de Liszt : c'est-à-dire qu'il se refuse à admirer une musique exsarque et sans joie, pâle imitation des grandes œuvres beethovéniennes, et qu'il se passionne au contraire pour l'art riche de couleurs et d'expression, ardemment sincère et bouillonnant de vie des maîtres novateurs. Avec une verve étincelante et une inlassable ténacité, il fait la guerre au public magnétisé par des critiques étroits et partiels, comme Hanslick ; il mène le bon combat contre les Italiens dégénérés, les Boïto, les Ponchielli, il signale les œuvres nouvelles où apparaît un tempérament, le quintette et les symphonies de Bruckner par exemple, et en même temps il ne manque pas une occasion d'exprimer et de motiver son admiration pour les grandes œuvres du passé, qu'elles soient classiques ou romantiques, pour les Saisons et pour le Freyschütz, pour Alceste et pour Oberon.

Beaucoup de ces articles sont des modèles d'intelligence pénétrante et robuste à la fois ; c'est là de la critique telle que seuls les grands créateurs peuvent en faire, non l'opinion plus ou moins arbitraire de l'amateur que déterminent souvent des partis pris d'imitation ou inversement de contradiction, mais la réaction spontanée et immédiate du génie au contact du génie.

G. MARCEL.

MANTICA (Francesco). — Emilio de Cavalieri. *Rappresentazione di anima et di Corpo*. (Collezione dei Prime Fioriture del Melodramma italiano, Vol. I. Roma Via degli Scipioni 237. 1912 in-fol).

A tous ceux qui réclament des documents pour l'histoire musicale, j'ai hâte de signaler ce volume, qui est le premier d'une collection entreprise par un vaillant musicologue italien, M. Francesco Mantica. L'Italie, dont nous vient le grand effort futuriste, cherche en ce moment par tous les moyens à reprendre contact avec l'héroïsme ; et c'en est un sans doute, de remettre en circulation les grandes œuvres des *sur-hommes* de la musique. Il n'est pas douteux qu'un Palestrina ou un Monteverde, voire un Emilio de Cavalieri, peuvent devenir de merveilleux *agents de musicalité*, non pas directement, et en opérant sur le gros public, mais en réveillant l'enthousiasme du génie qui sommeille en quelque conservatoire de la Péninsule.

Cette collection des Fioriture débute donc justement par l'œuvre de théâtre et de représentation "*per recitar cantando*", qui fut une création propre de l'Italie, et aussi différente de la chanson du parolier français, que du lyrisme du sonatiste allemand. M. Mantica nous donnera tantôt des reproductions photo-mécaniques en facsimilé comme celle-ci, tantôt des transcriptions et des réalisations en notation ordinaire et moderne. Il cherchera toujours l'exactitude et la documentation. Souhaitons-lui d'éviter, comme il l'a fait ici, les difficultés de toute transcription, de toute remise à neuf de ces partitions, et, en fin de compte, engageons-le plutôt à persévérer dans le facsimilé, tout rebutant soit-il. L'histoire musicale n'est pas encore assez sûre d'elle-même pour nous donner des réalisations pratiquement indiscutables des œuvres de la musique ancienne. Peut-être vaut-il mieux laisser à chacun la liberté d'interpréter, et se contenter de produire le texte officiel. C'est déjà beaucoup ! Que M. Mantica multiplie ses volumes rapidement et que le public des musiciens et des amateurs l'y encourage. Voilà le principal.

J. E.

LIVRES REÇUS

— SHARP (Cecil J.). — *The sword Dances of northern England*, 2^e vol. in-8°. (Lond. Novello & C^o.)

— FOX (Charlotte Milligan). — *Annals of the Irish Harpers*. (Lond. Smith, Edler & C^o, in-8° de 320 pp. 7/6 net.)

— CAULLET (G.). — *Musiciens de la collégiale Notre Dame à Courtrai*, d'après leurs testaments. (Courtrai, Flandria 1911 in-8° de 194 pp.)

— BEAUREPAIRE-FROMENT (de). — *Bibliographie des Chants populaires français*. Troisième édition. (Paris, Rouart Lerolle & C^{ie}, in-12° de 186 pp. Frs. 5).

— THIBAUT (R. P.). — *La Notation musicale, son origine et son évolution*. Conférence faite au Conservatoire de St. Pétersbourg le 11 février 1912. (St. Pétersbourg, Kuegelgen Glitsch & C^o, 28 Perspective Anglaise, in-fol de 15 pp. + 18 planches. Frs. 4).

— LUSSY (Mathis). — *La Sonate Pathétique de Beethoven*. Edition rythmique et annotée. Œuvre posthume (Paris, Costallat in-fol. de 26 pp. Frs. 6).

— WARNECKE (Friedrich). — *Der Kontrabass*. (Hamburg, in Verlag des Verfassers, in-fol. de 126 + 84 pp.)

— CHANTAVOINE (Jean). — *Musiciens et poètes*. (Paris, Alcan in-12° de 218 pp. Frs. 3,50).

— BARGAGNA (Lete). — *Gli strumenti musicali raccolti nel Museo del R. Istituto L. Cherubini a Firenze*. (Firenze, G. Ceccherini & C° in-8° de 70 pp. et hors textes. Lire 3.)

— GROLIMUND (Sigismund). — *Volkslied aus dem Kanton Aargau*. (Basel Schw. Gesell. fur Volkskunde 1911, in-8° de 280 pp. Frs. 5).

— FITZ-JAMES (C^{te} de). — *De la morale et de l'art*. (Paris, J. Barreau in-8° de 42 pp.)

— BRANBERGER (Emil). — *Das Konservatorium für Musik in Prag*. (Prag, 1911 in-8° de 310 pp.)

— SONNECK (O.). — *Orchestral Music. The library of Congress. Catalogue*. (Washington, 1912, in-8° de 663 pp. Dollar 1.00).

— TORREFRANCA (Fausto). — *Giacomo Puccini e l'Opera internazionale*. (Turin, Bocca, 1912, in-12° de 136 pp. Lire 2.50).

— RIEMANN (Prof. Hugo). — *Musikgeschichte in Beispielen. Teil III*. (Leipzig, Seemann, 1912, in-fol.)

— SCHEUERLEER (Dr. D.). — *Catalogus der Muziekbibliotheek van D. F. Scheuerleer*. 2^{de} Vervolg ('s Gravenhage 1910 in-8° de 216 pp.)

— WAGNER (Richard). — *Ma Vie*. Vol. III. Traduction française de Valentin et Schenk (Plon-Nourrit et Cie 1912 in-8° de 497 pp. Frs 7,50).

— CUCUEL (Georges). — *La vie parisienne des princes de Wurtemberg-Montbéliard au XVIII^e siècle*. (Montbéliard 1912, in-8° de 46 pp.)

— ASSOCIATION des Musiciens Suisses. — *Rapport du comité sur l'exercice 1911-12* (in-8° de 46 pp.)


— BAGLIONI (S.). — *Contributo alla cognoscenza della musica naturale* (Estratto dalla Rivista di antropologia. Roma 1911 in-8° de 51 et 12 pp.)

— LAMY (F.). — *J. F. Le Sueur* (Fischbacher, 1912 in-8° de 152 pp.)

— HOUDARD (G.). — *Vade-Mecum de la rythmique grégorienne*. (S^t Germain. In-8° de 39 pp. Frs. 2.)

— VILLAR (R.). — *La musica y los musicos espanoles contemporaneos* (San Sebastian, Casa Erviti, in-12° de 56 pp. Pes. 1.)

— TIERSOT (J.). — *J.-J. Rousseau* (Collection des Maîtres de la musique, 1912 in-12° de 282 pp.)



Le Mois

CONSERVATOIRE — LA G. R.
L'ALHAMBRA
LES AMIS DE LA MUSIQUE
LE THÉÂTRE BELGE
ÉTRANGER
MÉMOIRE D'UN AMNÉSIQUE
AU MUSÉE DE LA VOIX
ÉDITION MUSICALE
LA MUSIQUE ET LE SPORT

Paris

LE CONSERVATOIRE — L'ÉCOLE DE GYMNASTIQUE
RYTHMIQUE

Le retour au bercail des brebis et des béliers conservatoriaux a fait l'objet de nombreuses discussions dans la presse quotidienne. Parqués de nouveau dans l'étroite étable de la rue Bergère sous la houlette de Gabriel Fauré, pasteur indulgent, les tendres agneaux de notre École nationale, habitués à vagabonder dans Paris, ont bélé, cette année, avec une touchante résignation pour attendre les loups du jury. Ils n'y sont point parvenus.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

		MORCEAUX DE CONCOURS	1 ^{er} PRIX
CONCOURS A HUIS-CLOS	ORGUE	<i>Fugue improvisée</i> (Tournemire)	Clavers
	FUGUE	<i>Thème de Gabriel Fauré</i>	Becker
	CONTREPOINT	Divers	Forestier, Philippon
	ACCOMPAGNEMENT	Divers	Laporte, Becker, A. Lévy M ^{lles} Bligne, L. Granier, Can
	HARMONIE (HOMMES)	Divers	Azfer, Maret, Goguillot
	HARMONIE (FEMMES)	Divers	Nagel
	CHANT (HOMMES)	Divers	Hopkins, Elain, Iriarte
	CHANT (FEMMES)	Divers	M ^{lles} Lubin, Weykaert, Bugg, C Kirsch
	OPÉRA-COMIQUE	Divers	M ^{lles} Vorska, Lubin, Arcos, Bu Hemmerlé, M ^r Deloger
	OPÉRA	Divers	M ^{lles} Bonnet-Baron, Lubin, Kir Borel
	PIANO (HOMMES)	<i>Variations sur un thème de Haendel</i> (Brahms)	Kartun, Felix Dyck, G. Truc, Co
	PIANO (FEMMES)	<i>Sonate Appassionata (andante et finale)</i> (Beethoven)	M ^{lles} Lefort, Blanc, Herr-Japy, C Arnoult, Lefébure, Barret
CONCOURS PUBLICS	LES VOIX	HARPE	M ^{lles} Gérard, Régnier, Pingu M ^r Janet, M ^{lle} Onda
		VIOLON	M. Darrieux, M ^{lles} Cousin et P
		ALTO	Bailly, Garanger
		VIOLONCELLE	Lévy, M ^{lle} O. Krettly, M ^r Ala
	LES INSTRUMENTS	CONTREBASSE	Boussagol, de Felicis
		FLUTE	Demailly, Clouet
		HAUTBOIS	Saivin, Frion, Priam
		CLARINETTE	Coulibeuf, Dauwe
		BASSON	Bourgain, Mathieu
		COR	Chantron
		CORNET A PISTONS	Gurs, Méringuet, Douanne
		TROMPETTE	Bécar, Narbonne
		TROMBONNE	Stoltz, Visticot

(1911-1912)

LES LAUREATS

2 ^{me} PRIX	1 ^{er} ACCESSIT	2 ^{me} ACCESSIT
Nibelle, Ibos	Panel	Marchal
Charlet	M ^{lle} Granier, Laporte	Roussel
M ^{lle} Hublé, Voilquin	Antoine, Bigot	Guinard, Szyfer
M ^{lle} Dreyfus, Gille	M ^{lle} Soulage, Cammas	M ^{lle} Philippon
Acohan, Friscot, Carembat,	Souchon, Sauveplane Ramondou Ibert	Rose, Felvet, Liégeois
Soulage, Bossus, Tailleferre	Hédoux	Dedieu-Peters
Palier, Niréga, Triandafyllo	Taillardat, Verneris, Friant, Noël	Leroux, Deloger, Rambaud, Feiner
M ^{rs} Arcos, Laughlin, Borel, Bonnet-Baron, Vorska, Brunlet	M ^{lles} Gilson, Vadot, Niéras, d'Ellivat, Cavallieri, Vaultier	M ^{lles} Alicita, Lavalette, Famin, Brothier
Joutel, Gilson, Laughlin, n ^{os} Palier, Feiner, Noël, Poncet	M ^{lles} Bonnet-Baron, Weykaert, Charin M ^r Triandafyllo, Iriarte, Leroux	M ^{lles} Alicita, Vaultier M ^{rs} Corbière, Dutreix, Niréga
M ^{lles} Brunlet, Philippot, M ^{rs} Guis, Dutreix, Noë, Palier	M ^{lles} Bugg, Loth M ^r Stevens, Leroux, Niréga	Pas de 2 ^o Accessit
Becker	Béché, Fournier	Raffit, Bruck
M ^{rs} Meyer, Follet, Blanquer, Ruffin, Stett, Dufour, Rainoird	Illigworth, Leleu, Lienard, Prélat, de Valmalete, Decour	Lévy, Durony, Creyx
M ^{lles} Raymond, Herman	M ^{lle} Jacques	M ^{lle} Renée David
M ^r Choubry, M ^{lle} Lavergne, M ^r Mogey et Gentil	M ^{lle} Gautier, Mrs Emanuele. Thillois, Bogoulawsky, Franquin, Domergue, Soetens, Leibovici	M ^r Reynal, Longuet, M ^{lles} Leclère, Sapin, Tempié
M ^{lles} Nehr, Masson	Fourel	Grout
M ^{lle} Cartier, M ^r Chizalet	M ^{lles} Laffite, Miquelle	Stien, M ^{lles} Mogniat, Patte, Friscourt
Chauvet	Hornin	Cagnard, Pacotte
Messier	Ehrman, Balay	Blanc, Louis, M ^{lle} Renée
Dufour, Saint Quentin	Moreau, Vasseur	Pas de 2 ^o accessit
Bégoulle, Bonade	Bonnet	Ferranti
Peyrot, Cortot	Jacot, Saint Pé	Dayez, Simon-Solère
Fontaine	Lemaire, Albert	Warin, Levasseur, J. Pessard, Ganjac
Pas de 2 ^o Prix	Leconte, Pinchet	Brion, Porret, Berthelot
Marceron, Bellon, Déas	Poiret	Rozaire, Jalabert
Desplanques, Puig, Dubourg	Rech	Chandelon

Je confesse humblement que l'opportunité et le bienfait de cette mesure de rigueur — le caractère systématiquement scolaire de ces concours comporte parfois quelque férocité administrative ! — ne m'ont pas aveuglé de leur éblouissante évidence. On avait dénoncé avec épouvante le péril moral que couraient nos étudiants en musique en respirant l'atmosphère trop parisienne et trop théâtrale des grandes scènes où leurs concours prenaient des allures de créations sensationnelles. Tapis au fond de leur loge, les membres du jury étaient arrivés à donner l'impression de vieux abonnés importuns exprimant à la fin de la journée, avec une solennité ridicule, un avis qu'on ne leur demandait point et qui ne pouvait infirmer le verdict du peuple souverain. Nos escholiers d'art jouaient pour le public et se croyaient déjà ses maîtres.

Il y avait là, évidemment, un regrettable malentendu qu'on résolut de dissiper avec une brutalité vertueuse. Assimilés à des rhétoriciens affrontant le baccalauréat, les concurrents durent prendre conscience de leur humilité sociale. On affecta de les traiter en "petits grimauds d'école" qui ne sauraient sans outrecuidance réclamer des égards anticipés. Et, invités à faire à neuf heures du matin la preuve de leur virtuosité vocale, les malheureux chanteurs purent se convaincre, en effet, qu'ils avaient moins de droits que de devoirs et que les susceptibilités d'un larynx endormi n'étaient permises qu'à leurs juges. Mille vexations de ce genre entreprirent d'abattre leur superbe. Sous le plus pyrrhonien des tyrans on vit triompher les plus stoïciennes vertus.

Suivant la loi commune, ce mouvement de réaction dépasse son but. La distinction que l'on prétend ainsi établir entre l'état d'élève et celui d'artiste est bien souvent arbitraire et ne s'applique pas à tous les cas particuliers. Pour les candidats des classes d'opéra-comique et d'opéra, elle est assez puérile. Du disciple d'Isnardon au pensionnaire de Carré il n'y a que l'épaisseur d'un communiqué officiel au courrier des théâtres et l'on sait que la Comédie Française ne croit pas indigne de sa gloire de faire appel au talent et à l'expérience de jeunes tragédiens ou comédiens qui, une fois par an, dépouillent leur pseudonyme d'artistes, pour venir conquérir au Conservatoire un accessit ou un prix récompensant leur labeur d'élèves. Vouloir établir une incompatibilité absolue de traitement entre les uns et les autres ne va pas sans quelque injustice et risque de fausser certaines épreuves.

Je n'ai pas noté non plus une bien sensible amélioration dans la méthode de répartition des invitations, méthode qui devait assurer le recrutement de ce public idéal vainement attendu les années précédentes à l'Opéra-Comique aussi bien qu'à l'Odéon. J'ai constaté au contraire une fois de plus, l'invraisemblable ignorance dont témoignent les fonctionnaires chargés de distribuer les coupons multicolores symbolisant les émotions nuancées de ces réjouissances nationales. J'ai retrouvé aux meilleures places les plus inattendus des témoins, et consolé à la porte du paradis sévèrement gardée par un archange en livrée maint "ayant-droit" pleurant sur son injustifiable exil. Dans la salle, les inamovibles dames compétentes anno-taient fiévreusement leurs programmes, pointaient les concurrents, encourageaient leurs favoris de la voix et du geste, compromettaient les chances d'un outsider en

couvrant rageusement la sonnette présidentielle des salves intempestives de leurs applaudissements et soulignaient les fautes de lecture d'exclamations alternativement ironiques et apitoyées. Les décisions du jury furent accueillies, comme toujours, par des protestations indignées lorsqu'elles s'écartèrent du referendum de la salle. Les lauréates furent aussi nerveuses que de coutume et les évincées aussi irritables. Rien de nouveau vraiment sous le soleil impitoyable qui est toujours le premier invité de cette annuelle solennité.

Aucun changement d'ailleurs dans les résultats esthétiques de la nouvelle discipline. Les classes ont mûri leur moisson habituelle sans aucun imprévu. Les instrumentistes nous ont étonnés une fois de plus par leur virtuosité supérieure et leur solide éducation musicale, les chanteurs, par leur inexpérience technique et leur ignorance artistique. Le choix des morceaux de concours est toujours aussi surprenant : les aspirants comédiens ou tragédiens lyriques détaillent avec âme une scène du *Tribut de Zamora* ou de *la Petite Fadette*. Pour des motifs supérieurs qui échappent à la myopie des assistants, certains dénis de justice semblent s'accomplir sous nos yeux : sévérité impitoyable à l'égard du baryton Feiner, indulgence héroïque en faveur du soprano Arcos. Certains élèves bénéficient dès leur première comparution, d'une ordonnance de non-lieu et d'une levée d'écrou immédiate, d'autres voient prolonger sans raison apparente leur détention ou leur interdiction de séjour. C'est, vous dis-je, le jeu habituel où tout n'est pas laissé au hasard mais où tout n'est pas non plus facilement explicable. Et l'on résisterait mal à une certaine inquiétude si la certitude de l'équité future des jugements du public ne nous induisait en philosophie résignée.

Il semble bien, cependant, que le Conservatoire ait tort de croire à l'éternité de ses méthodes d'enseignement et de se désintéresser de l'évolution contemporaine. Son Conseil supérieur ne paraît pas s'en douter : ses membres ne sont pas, en effet, tous aussi jeunes que le Directeur de la maison et n'admettent pas volontiers la notion de progrès. Là encore, la vie interviendra pour remettre les choses au point. De gré ou de force, les éducateurs de la jeunesse musicale devront répondre aux exigences des aspirations modernes. Nous arrivons à l'heure où l'art contemporain, après une généreuse production, éprouve le besoin de classer, d'ordonner et d'analyser ses richesses : des théories vont naître, des traités vont s'élaborer, on va enfin se préoccuper d'harmoniser l'organe à sa fonction. Le Conservatoire ne pourra pas échapper à cette irrésistible poussée et devra accueillir des classes et des idées nouvelles.

Déjà, en dehors de lui, des établissements privés, véritables laboratoires d'esthétique, mènent à bien de très curieuses expériences. Des écoles travaillent, sur des données inédites, à enrichir notre pédagogie de sciences neuves dont les premières découvertes ont pris l'importance de scientifiques révélations.

L'une d'elles vient de nous livrer un trésor. Nous ne saurions examiner avec assez de respect ce lingot d'or pur dont, un jour ou l'autre, nos institutions d'Etat ne manqueront pas de nous frapper la monnaie.

L'Ecole Française de Gymnastique Rythmique, dirigée par Jean d'Udine

avec cette fougue, cette foi et cette violence passionnée qu'il apporte à tous les actes de sa vie intellectuelle, vient de donner cinq séances de démonstrations techniques et de réalisations plastiques tout à fait remarquables. On sait qu'aux principes de Jaques-Dalcroze, inventeur du système, le critique-théoricien du "Courrier Musical" a apporté les magnifiques développements que l'on pouvait attendre d'un professeur doué à la fois d'une imagination volcanique et d'un minutieux esprit d'analyse, aussi prompt à enfoncer ses éperons aux flancs de la Chimère qu'à découvrir les lois secrètes du Rythme universel et à codifier le subconscient. Le masque étrange du Gymnasiarque nous dénonce cette dualité cérébrale assez rare. Comme ces cathédrales qui, commencées dans un style s'achèvent dans un autre et sur une crypte romane érigent des nefs gothiques, le visage de Jean d'Udine nous fait un double aveu. Sa mâchoire volontaire, son menton têtue et ses lèvres minces filtrant une voix sarcastique sont d'un critique amer tandis que sa chevelure, son front qui se ride au passage de la pensée comme un lac sous l'orage et ses yeux aux prunelles voraces, si ardents qu'on a du les museler d'un binocle, sont d'un poète et d'un apôtre. La face de cet esthète-mathématicien a la structure schématique d'une fraction au dénominateur de scepticisme et au numérateur d'enthousiasme.

Rien d'ailleurs n'est plus troublant qu'une de ses causeries familières où s'entrelacent et se contrepontent les axiomes les plus surprenants, où s'énoncent des préceptes audacieux que certains spectateurs prennent pour des paradoxes et qui ne sont que des allusions raisonnées à des conquêtes scientifiques parfaitement établies, à des colonisations lointaines et méthodiques de cet explorateur solitaire. Il a, en effet, découvert, pacifié, organisé et annexé de vastes territoires intellectuels situés aux confins de la spéculation, au-delà des frontières de la musique, de la sculpture et de la danse, et il en rapporte avec simplicité des récits mirifiques et des souvenirs hallucinants. Il faut voir avec quelle désinvolture il entretient ses auditeurs, vaguement inquiets, de la musicalité des rosaces de cathédrales, du temps fort d'un meneau, des rythmes syncopés de l'architecture de la Renaissance et des harmonies consonnantes qui dans l'art du vitrail unissent indissolublement telle couleur déterminée à tel point cardinal !... Il se meut avec une parfaite aisance dans ce domaine des synesthésies dont les humbles mortels n'osent pas encore franchir le seuil et, semblable à quelque héros de Wells, mène une existence normale au sein des anticipations les plus vertigineuses.

Le miracle est qu'il n'y vit pas seul. Autour de lui s'agitent des êtres de demain ; il est le patriarche d'une tribu de créatures souples et silencieuses qui se vêtent de courtes tuniques flottantes, savent d'harmonieux secrets et font avec leurs membres nus de merveilleux gestes d'incantation. A son appel, on les voit s'élancer sur la piste du cirque comme des pouliches bien dressées et nouer leur ronde savante : debout, au centre de l'arène, la chambrière métrique en main, poussant des "Hop, hop !" impératifs pour transformer l'amble en trot relevé et le pas espagnol en petit galop de chasse, l'Ecuyer du Rythme conduit cet étonnant carrousel. C'est merveille de contempler ces dociles traductrices d'une langue

mystérieuse inscrivant dans les airs les signes de la nouvelle Kabbale, extériorisant avec une admirable précision l'infrastructure rythmique d'une phrase musicale, possédant une sorte de vision radioscopique de la mélodie leur permettant d'en silhouetter instantanément l'invisible ossature, d'en dessiner les contours secrets et d'en marquer les accents sans l'ombre d'une hésitation. Et nous assistons bientôt aux prouesses de la haute-école : des problèmes ardu, soufflés par des spectateurs cruels, des énigmes perfides sont proposés au piano et résolus instantanément par vingt adolescentes infailibles s'avancant d'un pas victorieux, la ligne de leur jeune corps en élan fièrement développée sous la chlamyde légère qui leur prête la noblesse de ces figures de proue dont les seins orgueilleux divisent les vagues. Innocentes bacchantes, ces jeunes filles aux bras purs cueillent les grappes invisibles des accords et foulent joyeusement de leurs beaux pieds nus la vendange sonore.

Et le jeu divin s'exalte : les écharpes mélodiques se nouent, se dénouent et s'entrecroisent avec une frénésie sacrée. Les valeurs, soudain, sont devenues des êtres animés et palpitent sous nos yeux. Réveillées de l'enchantement qui les déséchait et les condamnait à l'apparence de petits signes rébarbatifs, les notes ressuscitées dansent comme des korriganes sous la lune. La logique, la rigueur mathématique et la plus immatérielle beauté s'unissent alors dans une synthèse véritablement miraculeuse. Cette jeune femme au profil pâle qui traverse à pas comptés l'essaim de ses compagnes, c'est une blanche nonchalante qui porte dans la lyre de ses bras le fardeau précieux d'une gerbe d'accords, ces brunes jeunes filles au pied alerte sont les quatre noires qui cloisonnent la mesure et distribuent symétriquement les accents harmoniques et cette espiègle fillette qui bondit au milieu d'elles et fuit rapidement sur la pointe des orteils, ses cheveux envolés au vent de la course, n'est-elle pas une double-croche vivante escaladant les portées, franchissant les barres de mesure et laissant flotter au sommet de sa hampe svelte sa souple flamme gémée ?...

En vérité, à ce moment où la musique s'extériorise glorieusement et où le Rythme, maître du temps, s'empare également de la royauté de l'espace, Jean d'Udine, grave et sourcilieux, disciplinant un triolet turbulent ou gourmandant un grupetto paresseux, a la majesté d'un démon romantique présidant en quelque Walpurgis aux ébats d'une troupe d'elfes ou de feux-follets. Le temps est sans doute prochain où ces interprétations visuelles n'apparaîtront plus à nos esprits sous cet aspect surnaturel et où ces merveilleux exercices, en usage dans toutes les écoles d'art, ne représenteront pour nos enfants qu'un degré de plus dans la science de la dictée musicale ; bientôt, sans doute, le solfège plastique sera de pédagogie courante et formera la base de tout enseignement rationnel de la musique. Qu'il nous souvienne alors du rôle décisif qu'auront joué dans cette heureuse orientation le fondateur de l'Ecole de l'Avenue des Ternes et ses premières élèves. Et lorsque la scolarité aura dépouillé de leur prestige poétique des réalisations si séduisantes gardons un souvenir reconnaissant à l'artiste qui pour nous intéresser plus sûrement aux découvertes du théoricien nous a conduits, une nuit, dans la clairière où dansaient les fées !...

EMILE VUILLERMOZ.

LES REPRÉSENTATIONS LYRIQUES FRANÇAISES DE L'ALHAMBRA

L'attention des musiciens fut attirée, pendant la première quinzaine de juin, par ce qu'on appelle "une tentative intéressante et digne de tous les encouragements". Il faut remarquer que l'on applique le plus souvent ces expressions aux choses qui réussissent mal, et l'on a quelque tristesse à constater que cet usage n'est point démenti par les *Représentations lyriques françaises* dont nous voulons parler.

"Hélas ! que j'en ai vu dormir de Prix de Rome..." a dit, à quelque chose près, un barde notoire. Il est vrai, en effet, qu'il y a une quantité de "Prix de Rome", jeunes ou vieux, dont on ne connaît pas les ouvrages. "Ils dorment !" dirait *Fervaal* ; n'entendez point par là, pourtant, que les auteurs soient inactifs : un tel reproche s'adressant au "Prix de Rome" de 1899, M. Edmond Malherbe, lauréat de plusieurs concours de composition, auteur de "tableaux symphoniques" naguère remarqués et d'une somme respectable de drames ou de comédies lyriques, sans compter le reste, serait d'une singulière injustice. De cet imposant bagage d'œuvres inédites, M. Malherbe a extrait trois spécimens assez différents pour les faire représenter au théâtre de l'Alhambra. Etant Français, il était par définition de ceux dont on ne s'occupe pas en notre siècle d'exotisme effréné ; étant "Prix de Rome" il ne réussissait à se faire recevoir et jouer par aucun théâtre, subventionné ou non. Et cela eût pu durer indéfiniment si ce musicien, assurément bien doué, n'avait en quelques semaines loué une salle, recruté un orchestre et une troupe d'artistes, dessiné et commandé des décors, préparé un matériel, publié des partitions, conduit des répétitions et, finalement, organisé du tout au tout, avec une rare confiance, une persévérance inlassable et la collaboration de quelques amis dévoués, ces *Représentations lyriques françaises* qui ont réveillé, huit soirs durant, les échos wagnériens de l'antique salle du Château d'Eau, devenue Alhambra depuis les grandes auditions conduites par Alfred Cortot.

Car il était écrit que Wagner serait encore de l'affaire. Ce sont effectivement de véritables "motifs conducteurs" (parlons français !) qui s'offrent à nos yeux sur les programmes ou les partitions, et à nos oreilles ensuite, lorsque nous entendons *Madame Pierre* ou *l'Émeute*, sinon *Cléanthis* elle-même.

Et ceci n'est point en soi une critique, car nous avons souvent pu constater que le système consistant à donner une valeur représentative déterminée à certaines formes thématiques préétablies — système fort improprement qualifié "wagnérien" — est une condition à peu près nécessaire de l'ordre qui s'impose à toute composition musicale intelligible. Si l'on admet, ce qui est peu contesté par les gens sérieux, que les mêmes causes produisent d'ordinaire les mêmes effets, il n'est ni mystérieux ni "wagnérien" d'en inférer que les mêmes thèmes tendent naturellement à s'appliquer aux mêmes sentiments et aux mêmes circonstances dramatiques, sinon aux mêmes personnages.

Donc, pour s'être conformé, comme quelques devanciers illustres quoique peu ou point "Prix de Rome" (Monteverde, Rameau, Gluck, Grétry, Weber, Berlioz, etc.), à ce principe excellent et aussi ancien que la musique, M. Malherbe semble avoir voulu aller au devant de l'invective usuelle de "wagnérien". De même que, pour avoir choisi le sujet de *Madame Pierre* dans la vie ouvrière parisienne, il s'est par avance désigné comme un simple plagiaire

de *Louise* : son principal personnage n'est-il pas, par une insigne malechance, un charpentier ?

Toutefois, là s'arrête, croyez-le bien, l'analogie de l'auteur de *Madame Pierre*, de *l'Émeute* et de *Cléanthis* avec celui de *Louise* d'une part ; et de l'autre avec celui — un peu plus haut placé dans la hiérarchie de l'art — de *Parsifal*.

Du choix des sujets nous retiendrons seulement une chose : un désir à peine dissimulé de se mettre en contradiction avec les meilleures traditions du théâtre musical. La musique apportant en effet aux actions dramatiques un élément purement idéal emprunté à l'imagination ou à une sorte de convention artistique qui s'éloigne de la réalité, on tend de plus en plus à reconnaître la nécessité d'un recul, dans le temps ou dans l'espace, pour éloigner de nous les scènes ou les personnages destinés à recevoir ce commentaire sonore, irréel par lui même. Tout incident, tout détail qui appelle dans l'esprit de l'auditeur une vérification immédiate dans le domaine réel, prosaïque, de l'existence quotienne interrompt le charme, l'illusion que l'on demande à la musique plus encore qu'à la déclamation pure. Dans les sujets légendaires ou historiques, déjà *lointains* par le temps ou par le lieu où ils sont situés, ces vérifications brutales sont rares ou passagères : c'est le ténor trop gros, le décor par trop insuffisant ou tel autre détail secondaire qui nous rappelle, malgré nous et par instants seulement, à la fâcheuse réalité : du moment que les personnages expriment des sentiments vrais dans un langage dont nous ne pouvons contrôler l'absurde invraisemblance puisqu'il n'est censé appartenir ni au temps ni au lieu où nous vivons, nous n'en demandons pas davantage : et nous nous associons à la douleur d'Iphigénie ou de Bérénice, sans songer que nulle jeune femme de l'antiquité ne chanta jamais du Gluck ou du Magnard pour exprimer cette douleur.

Mais si l'on substitue à ces entités de convention l'ouvrière qui vient raccommoder notre linge, si l'on nous la montre dans son banal logis contemporain, avec un gros homme mal soigné tel que ceux que nous coudoyons dans les gares du "métro", tout nous rappelle que cette ouvrière n'a point un tel langage, que ce gros homme ne chante pas ses passions sur une musique de cette espèce. Et quand par surcroît cet homme ou cette femme nous parleront de "faubourg", de "dire de bêtises", de "soupe toute chaude" ou de "quittance de loyer", nulle musique, si belle qu'elle puisse être, ne subsistera devant cette effroyable trivialité.

Or, si ces quelques extraits pris au hasard dans *Madame Pierre* suffisent à donner une idée de cette littérature, que sera-ce pour *l'Émeute* où nous entendons parler de "revendications", de "diminution des heures de travail", de "renouvellement du matériel" etc. ? Telle est pourtant la nature des obstacles que M. Malherbe semble avoir voulu accumuler contre sa propre musique ; quoi d'étonnant dès lors à ce qu'il s'y soit brisé lui-même ?

Non certes que cette musique soit triviale, vulgaire ou simplement inférieure : sa caractéristique est plutôt la complexité harmonique et la surcharge des dessins sans cesse entrecroisés ou superposés. On y discerne, surtout dans *Madame Pierre*, une ligne principale souvent assez élégante quoique indécise au point de vue tonal, parfois même quelques élans lyriques de bon aloi, comme dans les dernières pages du deuxième et du quatrième actes, très supérieures au reste de l'ouvrage. Malheureusement, ces éclaircies sont rares ; et il est pénible de constater que dans *l'Émeute* — plus récente de huit ou neuf ans — elles sont introuvables. Malgré les qualités de la déclamation, dont les accents sont justes et assez habilement gradués, la persistance des harmonies étrangères à toute tonalité, la sonorité presque ininterrompue d'un quatuor excessif par lui-même et par l'absence de toute nuance engendrent une véritable "monotonie" ou "monochromie par excès", tout aussi fastidieuse à la longue que cette "platitude par défaut" à laquelle nous ont habitués les plus grossiers italiens et leurs imitateurs.

On a beaucoup parlé d'une certaine *fugue* ayant pour sujet un "air de beuglant" et destinée

à servir de soutènement à presque tout le troisième acte de *Madame Pierre* : l'écriture de cette fugue nous montre en M. Malherbe un musicien rompu aux travaux de superposition contrapontique, de renversement, de rétrogradation, d'augmentation, etc. ; et cela vaut bien quelque chose. Mais le drame violent, dont les péripéties se déroulent pendant que cette fugue retient notre attention, passe au deuxième plan : il devient même inexistant au point de vue musical. Et l'on est assez surpris de voir un musicien de la valeur et de la conscience de M. Malherbe se contenter ici de placer tant bien que mal les répliques fort importantes de ses personnages sur de simples tenues de dominante *quasi recitativo*, telles que les employèrent sous le qualificatif de *passetto*, les Italiens, inventeurs de l'*Opéra-buffa*. Il en résulte un défaut d'homogénéité senti confusément à l'audition et vérifié sans conteste à la lecture, ce qui explique l'insuccès relatif de cet "acte du beuglant" bien fait par ailleurs pour être le "clou" de la partition.

Il y a moins à dire de *l'Émeute* dont la musique se réduit, plus encore que celle de *Madame Pierre*, à quelques cris violents, toujours excellents comme accentuation, mais exprimant sans répit un état de paroxysme rebelle à tout lien mélodique ou tonal. L'élément thématique est fourni principalement par le *Dies iræ*, la *Carmagnole* et surtout l'*Internationale* assez heureusement rehaussée d'harmonies plus riches que ne le comporterait par définition cet appel au "prolétariat". Ces airs connus viennent ponctuer le dialogue ; une allusion à la troupe est soulignée par quelques mesures de la marche de *Sambre-et-Meuse* ; mais avec la meilleure volonté, on ne peut voir là que des indications sommaires et non une véritable composition.

Revenu à une appréciation plus vraie des nécessités du théâtre, M. Malherbe a écrit la petite partition de *Cléanthis* sur un sujet comique analogue, comme cadre et comme époque, à celui de *Phryné* : c'était plus sage ; et, n'eût été la hâte qui se sent trop en mainte page de cette œuvre, l'auteur aurait pu atteindre ici beaucoup mieux l'effet qu'il cherchait. Pourquoi faut-il qu'il ait volontairement supprimé l'élément le plus favorable à la musique et à la comédie dans cette petite pochade : le chœur ? Par un autre effet de la contradiction inhérente à ce curieux esprit, son *chœur* parle au lieu de chanter. C'est plus vite fait pour terminer la partition, mais nous croyons que c'est bien là le seul avantage ; car ces choristes qui parlent à tort et à travers n'ont d'autre effet que de gêner le dialogue et la musique, sans même se faire mieux comprendre que des choristes ordinaires qui, selon l'usage, chanteraient mal et joueraient bêtement.

En résumé, la personnalité singulière de M. Malherbe nous apparaît un peu comme un paradoxe vivant. Il est bon qu'il y ait des musiciens de talent, qui, comme lui, ne se résignent pas à attendre indéfiniment le bon plaisir ou la fantaisie des chefs d'orchestre et des directeurs de théâtre, qui luttent contre certaines tendances des éditeurs de musique, qui forcent l'attention par des moyens inusités, osés, agressifs même. Mais on ne doit jamais oublier que de tels efforts ne sont bienfaisants que dans la mesure où ils servent de leçon. C'est aux auditeurs éclairés, aux musiciens avertis, aux critiques consciencieux qu'il appartient de dégager des faits cette leçon, dont les auteurs eux-mêmes devraient être les premiers à profiter. Il y a chez M. Malherbe assez de talent, d'habileté technique et de volonté, pour qu'il puisse recueillir de son essai de *Représentations lyriques françaises*, des sympathies rares qu'il a rencontrées et du genre d'obstacles qui ont entravé son succès, un précieux enseignement.

De ces obstacles, les uns sont normaux, inhérents aux erreurs et aux passions qui font dévier sans cesse les meilleurs élans de notre vie artistique : il faut les déplorer, y remédier dans la mesure du possible ; mais les autres sont imputables aux œuvres, au mauvais choix de de leurs sujets, qui choquent l'élite sans satisfaire aucunement le vulgaire, aux moyens musicaux disproportionnés, excessifs, artificiellement dramatiques sans être véritablement expressifs,

à une certaine obstination dans un système d'écriture surchargée sans puissance, compliquée sans variété, modulante sans ordre ni méthode.

Ce sont ces obstacles-là sur lesquels il faut que l'auteur réfléchisse, car le pouvoir de les aplanir est en lui, et en lui seul. Son amour du paradoxe s'est manifesté jusqu'en un tout petit détail technique : la suppression des accidents à la clé sur ses partitions, dans une foule de passages fort éloignés de la tonalité d'*ut*. Sans vouloir tirer de ce fait très particulier une conclusion trop générale, il est permis d'y voir une vérification supplémentaire de la caractéristique de M. Malherbe ; et l'omission de ces *armatures*, parfois gênantes pour l'exécutant mais tutélaires pour le musicien, représente fidèlement, si même elle ne l'aggrave pas, cette tendance à l'anarchie tonale qui désorganisera, peu à peu, s'il n'y prend garde, toute l'intelligence musicale exceptionnellement bien douée de M. Edmond Malherbe.

AUGUSTE SÉRIEYX.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

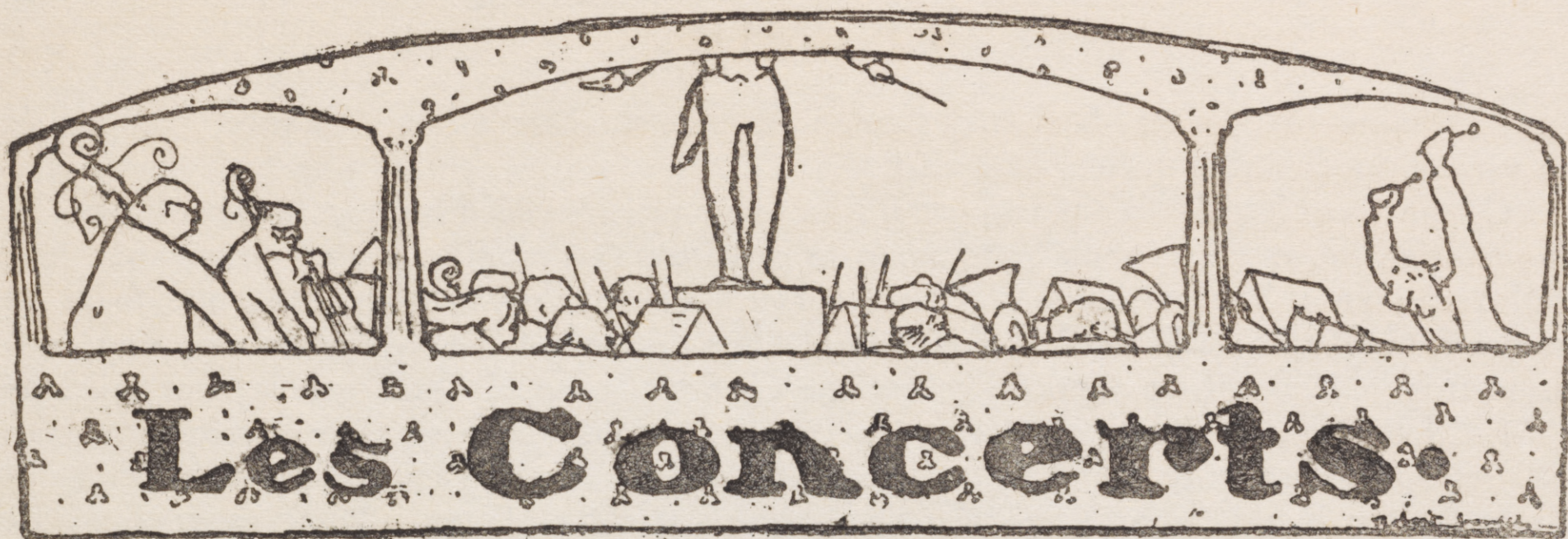
On sait que dans sa dernière réunion, après avoir entendu l'éloquent plaidoyer de son Président, M. le Comte G. Chandon des Briailles, le Comité de la Société Française des Amis de la Musique avait décidé de prêter son appui et son patronage à la Société Musicale Indépendante. La S. M. I. a organisé deux concerts d'orchestre qui ont obtenu le plus légitime succès.

L'heureuse composition des deux programmes donnait vraiment toute sa portée à l'encouragement accordé par notre Société à un jeune groupement représentant les caractéristiques de l'art contemporain et réunissant, sous la présidence d'un Maître universellement respecté, les jeunes compositeurs qui sont les plus sûrs espoirs de l'école moderne. L'intelligent éclectisme de la S. M. I. nous a permis de faire un geste réellement utile et fécond. Nous avons eu conscience de contribuer efficacement à la réalisation d'aspirations généreuses et d'avoir consacré toute une évolution significative en unissant notre effort à celui de quelques artistes dont l'indépendance — titre oblige ! — ne saurait désormais être mis en doute.

La presse a été unanime à constater le grand succès de ces deux concerts. Les louanges qui ont été adressées aux Amis de la Musique leur ont été très sensibles. Ils ont conscience d'avoir accompli leur tâche puisqu'ils ont servi en cette circonstance la cause de la justice et celle de la beauté.

De nombreux projets sont à l'étude qui seront discutés, dès la rentrée, au cours des premières réunions. Les programmes de nos nouveaux concerts réserveront quelques surprises heureuses à nos membres.

G. C.



Au milieu des nombreuses et assez peu significatives manifestations musicales qui ont encombré l'arrière-saison parisienne, trois concerts importants méritent d'être signalés et retenus : le concert d'orchestre de la *Société Nationale* et les deux concerts de gala, également avec orchestre, de la *Société Musicale Indépendante*.

On sait que ces deux Sociétés apportent à la glorification de la musique contemporaine une émulation qui frise la concurrence. Le zèle de ces deux sœurs à remplir leurs devoirs artistiques a quelque chose d'agressif qui divertit la galerie mais ne peut que profiter grandement à l'art. La cadette déploie, pour faire oublier sa jeunesse, une audace, une activité et une énergie inlassables et l'aînée, réveillée de la somnolence qui l'assoupissait sur ses lauriers anciens, se voit contrainte en présence du danger menaçant, de reprendre les armes et de s'engager sur le sentier de la guerre. Les initiés s'amuse déjà à planter sur la carte musicographique de France de petits drapeaux jalonnant la marche des deux armées. On parle d'escarmouches, de défaites partielles, de défections, d'espionnages, de trahisons, de mouvements tournants, de projets d'armistice, de traités de paix, d'annexions et d'alliances !... Et les compositeurs, dont la stratégie est plus simple, se contentent de remercier les dieux de cette bienheureuse rivalité et font recopier tous leurs manuscrits en double exemplaire afin de les présenter en même temps aux deux comités.

Cette année la *Nationale* ouvrit le feu avec un beau concert d'orchestre réunissant les noms de Coindreau, Jean Cras, Gabriel Grovlez, Pierre de Bréville et Albert Roussel. Et voici de quoi déchaîner les commentaires des musiciens qui connaissent bien les "groupes", les commissions et les sous-commissions de la Chambre musicale. Ce concert affiche en effet un programme de concentration. Car si Albert Roussel, Coindreau et de Bréville ont toujours témoigné à la Société présidée par Vincent d'Indy une affection et une fidélité inébranlables, Jean Cras a récemment recueilli à la S. M. I. des applaudissements schismatiques et Gabriel Grovlez — proh pudor ! — appartient au comité même de la Société rivale !

Le plus vif succès accueillit cette profession de foi conciliante et le public qui se tient sagement à l'écart de ces mesquines querelles de partis, vota l'ordre du jour de confiance. Les œuvres exécutées étaient pourtant d'inégale valeur. On s'accorda à reprocher à M. Coindreau sa tendresse pour les sujets pittoresques que justifient mal sa technique trop sévère et son mépris de toute fantaisie harmonique ou instrumentale. Le bonapartisme de sa *Revue Nocturne* est d'un sociologue plutôt que d'un peintre militaire. Les mélodies de Jean Cras ont séduit par leur souplesse et leur finesse d'écriture, celles de Pierre de Bréville par la gravité de leur émotion. La *Vengeance des Fleurs* de Grovlez développe avec tous les artifices et toutes les élégances caractéristiques du langage orchestral contemporain un thème littéraire que Bruneau avait déjà traité avec des moyens très différents dans sa partition de la *Faute de l'Abbé Mouret*.

Mais les Evocations d'Albert Roussel rallièrent tous les suffrages. Par la simplicité de sa pensée, l'originalité de sa forme, par une sorte d'émotion à la fois directe et contenue Roussel s'impose à l'admiration de tous les musiciens. Ses "Evocations" notes vécues d'un voyage en Extrême-Orient ont permis à ses qualités rares de s'épanouir une fois de plus dans tout leur éclat. L'exécution orchestrale sous la direction de l'excellent Rhené-Bâton fut sans reproches. Le concours de MM. Carbelli et Mallet, de M^{mes} Croiza, Ticier et de Fourcault contribua à rehausser encore le niveau artistique de ce concert qui comptera parmi les plus remarquables de la sympathique Société.

Piquée au jeu la *S. M. I.* se surpassa. Forte de l'appui des Amis de la Musique, elle donna non pas un mais deux concerts avec chœurs et orchestre. Fidèle à son programme et à son titre, elle proclama de toutes ses forces l'indépendance du territoire esthétique et la réalisa méthodiquement. Ses deux affiches étaient un véritable résumé de l'histoire musicale française de ces dernières années. L'ordre chronologique n'y était pas absolument respecté mais il était facile de le rétablir entre le Prélude mystique et astral qu'Erik Satie écrivit avec d'extraordinaires accords qui sont autant de prophéties et que Roland Manuel instrumenta avec la plus respectueuse circonspection; entre les Vendanges de Charles Kœchlin, œuvre d'une couleur, d'une force et d'une musicalité supérieures, tableau de maître qui échappe à toutes les catégories d'écoles et à tout classement dans le temps; entre le gracieux chœur post-debussyste d'Ermend-Bonnal, l'agréable et encore inexperte scène lyrique de Jacques Pillois, la massive, touffue, écrasante Symphonie de Ladmirault, musicien de génie qu'égare la plus criminelle des disciplines intellectuelles, la très fine, très alerte et très humoristique Pastorale que Léon Moreau écrivit à la gloire du saxophone-alto, parfaitement digne de cet hommage et de cette réhabilitation à en juger par l'éblouissante virtuosité de son interprète, M. Combelle; entre la Cathédrale de Jean Huré, scène d'une émotion intense, d'une beauté sonore et expressive incomparable qui nous donne le plus vif désir d'entendre l'œuvre entière, et entre le Martyre de Saint Sébastien de Claude Debussy.

L'exécution intégrale de cette partition constituait le clou de ces deux concerts. Ecrasée par une mise en scène trop généreuse, par une représentation entourée d'incidents que l'on n'a point oubliés, la dernière œuvre de Debussy n'avait pas été comprise lors de la création. Notre Revue fut même un des seuls organes où pleine justice fut rendue à cette œuvre admirable au lendemain de son apparition. En l'isolant du théâtre et en concentrant sur son adorable commentaire l'attention des auditeurs, la *S. M. I.* a véritablement révélé cette musique à plus d'un debussyste soudain rempli de confusion. Le mysticisme le plus délicatement littéraire, l'affectation la plus suavement quattrocentiste et la sincérité la plus passionnément humaine s'unissent dans ce vitrail musical avec un charme impérissable pour qui en a pénétré l'harmonieux secret. Jamais l'art de Debussy n'avait été plus grave, plus doux et plus profond sous une apparente candeur d'expression. Cette partition va maintenant entrer glorieusement au répertoire des concerts symphoniques : elle y connaîtra le plus durable succès. Elle ne saurait toutefois y retrouver une exécution supérieure à celle du second concert de la *S. M. I.* La ferveur de M. Inghelbrecht qui la dirigeait au rythme de son cœur, la qualité exceptionnelle des chœurs et de l'orchestre, un fluide de chaude sympathie qui circulait entre la scène et la salle conquise, tout contribua à créer une heure d'exaltation inoubliable et à baigner l'œuvre entière d'une atmosphère propre à en développer toute la séduction. Pouvoir créer pour certaines œuvres d'avant-garde cette précieuse ambiance si favorable à leur compréhension, voilà le plus beau titre de gloire d'une Société telle que la *S. M. I.* D'y être parvenue maintes fois déjà en créant telles pages maintenant célèbres de Fauré, Debussy, Ravel ou Florent Schmitt, elle peut tirer un légitime orgueil.

G. K.

Notre Enquête sur le Théâtre musical belge

Nombreuses nous sont venues les réponses à notre questionnaire d'enquête. La plupart des musiciens belges jouissant de notoriété ont voulu nous donner une opinion. Certes, beaucoup, en raison de la situation qu'ils occupent ou convoitent, ont cru devoir garder une réserve prudente. L'expression de la vérité est difficile à qui ménage les susceptibilités. Toutefois, certains ont osé dire ce que chacun, par devers soi, pense vraiment. Nous écouterons les uns et les autres, et dégagerons les conclusions de l'ensemble des appréciations émises, dont nous commençons aujourd'hui la publication.

* * *

Nous avons posé les questions suivantes :

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, tel 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 ?

* * *

Réponse de M. Edgar Tincl, directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles.

Cher Monsieur René Lyr,

Vous connaissez l'argument juridique : "Nul ne peut être juge dans sa propre cause".

Quoique ma part de collaboration dans le répertoire du Théâtre musical belge soit fort minime, cet argument m'atteint et m'impose le devoir de me récuser et de décliner l'invitation que vous me faites l'honneur de m'adresser.

Mon opinion en la matière ne saurait avoir d'autre valeur que celle, purement négative, d'une réclame *pro-domo*. Veuillez agréer, cher Monsieur René Lyr, la cordiale expression de mes sentiments les plus distingués.

EDGAR TINEL.

Œuvre théâtrale d'Edgar Tinel : *Katharina*, 3 actes (1909).

Maître Tinel est trop modeste. Ses oratorios S^t Franciscus, S^{te} Godelieve ont des accents dramatiques qui en font, malgré leur titre, des œuvres de théâtre. Ils ont contribué à la réputation de la musique belge à l'étranger plus que n'importe quelle œuvre peut-être.

Réponse de **Paul Gilson**, inspecteur de l'Enseignement musical en Belgique.

I. — Plus de 40 opéras nouveaux ont été représentés en Belgique depuis 20 ans : à Bruxelles, à Anvers, à Liège, à Gand, à Mons, à Ostende, à Namur... Les opéras restés inédits doivent être très nombreux. L'on compte en Belgique plus de 300 compositeurs de musique ayant quelque renom, et l'on peut admettre, sans trop d'exagération, qu'au moins la moitié de ces 300 compositeurs ont "en portefeuille", une ou plusieurs œuvres lyriques. Voici bien 24 ans que j'entends parler de la *Freya* de M. Raway. M. Paul Lagye a composé, paroles et musique, 3 drames lyriques dont aucun n'a vu le feu de la rampe.

II. — ??? Ceci demande une étude sérieuse. Qui la fera ?

III. — Méfiance des directeurs envers toute pièce nouvelle, — méfiance justifiée par le four toujours possible. Absorption, par la mise sur pied d'œuvres étrangères (le plus souvent imposées) du peu de temps laissé par les travaux du répertoire.

IV. — Enfin, l'évidente maladresse de la plupart de nos auteurs, tant librettistes que musiciens (peut-être cette maladresse n'est-elle, au fond, que de la naïve honnêteté?). L'optique théâtrale ? On ne l'a guère, chez nous. Des livrets comme la *Fiancée de la mer* et *Rhena* sont peu fréquents.

V. — Les paragraphes III et IV répondent à cette question, il me semble ?

VI. — Nous n'en savons rien encore.

VII. — Instruire le public, qui est resté presque entièrement ignorant de l'évolution musico-théâtrale. Et... payer la casse ! (Cela coûte cher : représenter un opéra, avec les exigences croissantes du public en matière de mise en scène, décors, etc.) Mais qui la payera ?

Œuvres théâtrales de Paul Gilson :

Princesse Rayon de Soleil : 4 actes avec Pol de Mont.

Les Aventuriers : 1 acte avec J. Elslander.

Gens de mer : 2 actes avec G. Garnir d'après V. Hugo.

Liefdebloem : 5 actes avec Ducatillon.

Alvar : 3 actes avec Emmanuel Hiel.

La Captive : ballet avec L. Solvay.

Légende rhénane : ballet avec L. Solvay.

En préparation :

Légende flamande : avec Wilhelm Gyssels.

Thourandocte : 4 actes avec René Lyr.

L'Ile lointaine : 1 acte avec René Lyr.

Paul Gilson nous paraît vaguement ironique ! Sans doute est-il la première victime de la situation faite à nos musiciens, situation que nous voulons mettre en lumière, pour la stigmatiser et si possible y indiquer remède. Princesse Rayon de Soleil, Gens de Mer, La Captive, pour ne citer que ces trois, sont de puissantes et belles œuvres, parfaitement viables, de l'avis unanime. Malheureusement, si Paul

Gilson est le compositeur belge dont la personnalité s'est, le plus vigoureusement accusée, s'il est en vérité, celui dont l'œuvre touffue porte caractère le plus largement autonome, lui-même manqua toujours un peu du vouloir actif à s'insurger, et à combattre l'indifférence et la veulerie générales.

*Réponse de **Emile Mathieu**, directeur du Conservatoire Royal de musique de Gand.*

I. — Toutes proportions gardées, le théâtre musical est, me semble-t-il, plus fécond en Belgique que partout ailleurs.

II. — Nous avons des compositeurs qui s'inspirent du folklore flamand, d'autres qui se complaisent aux mélodies populaires de la Wallonie, mais je ne vois pas qu'il existe un art lyrique belge.

III et IV. — La non-réussite a presque toujours été due à une interprétation défectueuse, médiocre en tout ou en partie.

V. — On ne peut pas dire que le concours d'Ostende ait échoué, puisque plusieurs des œuvres qui y ont été couronnées ont été représentées avec plus ou moins de succès sur diverses scènes du pays.

VI. — L'éclatant succès de plusieurs œuvres lyriques d'auteurs belges a prouvé qu'elles étaient viables.

VII. — On pourrait subventionner spécialement les directeurs, les garantir contre les risques matériels, pour être en droit d'exiger la représentation d'œuvres belges dans les meilleures conditions d'interprétation et de mise en scène.

Œuvres théâtrales d'Emile Mathieu :

L'Enfance de Roland : 4 actes.

Richilde : 4 actes.

Georges Dandin : opéra-comique.

L'Echange : opéra-comique.

La Bernoise : 1 acte.

Bathyle : opéra-comique.

Fumeurs de Kiff : ballet.

Cromwell : drame.

La Reine Vasthi : 4 actes.

M. Emile Mathieu est son propre librettiste. C'est l'un de nos rares musiciens possédant l'indispensable culture littéraire. Entre autres, son poème de la Reine Vasthi nous procure autant d'agrément que la partition musicale qui le complète.

*Réponse de **M. Léon Du Bois**, directeur du Conservatoire de musique de Louvain.*

I. — Les musiciens belges ont beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ; il est donc certain qu'à défaut d'expérience, ils ont en eux l'attirance et peut-être le véritable instinct de l'art lyrique.

II. — Il n'existe pas actuellement un art lyrique vraiment belge, mais il pourrait se former, de même que nous possédons des littérateurs et des peintres vraiment belges, nous pouvons espérer une école musicale nationale. Nous avons subi pendant longtemps des influences étrangères : surtout allemande pour les Flamands, naturellement française pour les Wallons. Mais nous possédons un fonds qui est bien nôtre et c'est en y puisant, en nous nourrissant de bonne heure du folklore national (flamand ou wallon) que nous arriverons à manifester en musique, (comme cela s'est réalisé pour les autres arts) que nous possédons une âme belge,

une sensibilité particulière qui fera que les œuvres musicales de nos compositeurs se reconnaîtront, à prime audition, comme on peut cataloguer sans hésitation la musique française, allemande, scandinave, russe, italienne, etc.

III et IV. — Les œuvres belges sont peu jouées parce qu'il règne à leur égard une méfiance aussi peu justifiée que possible. Il en est fort peu, parmi celles qui ont été exécutées, qui n'aient pas manifesté des qualités au moins égales à tant d'œuvres étrangères que le public accueille avec faveur. On a souvent accusé les livrets dont se servent nos compositeurs de manquer du "sens du théâtre". Mais est-il bien artistique de se cantonner encore dans les situations théâtrales si connues, si désuètes, de recourir sans cesse aux trucs et aux ficelles? N'est-il pas temps, enfin, de ne recourir plus, pour les pièces lyriques, qu'aux poètes, aux penseurs, à ceux seuls qu'une vision d'art éclaire et non aux pâles descendants de Scribe.

En Belgique, nous manquons d'enthousiasme pour nos musiciens et si l'on présentait les œuvres belges sous des noms étrangers, notre public, *plus éclairé qu'on ne le pense, au fond*, accueillerait ces œuvres avec le même succès qu'il accorde à tout ce qui vient de par delà nos frontières.

Il me faut signaler que le goût du public belge, qui s'était singulièrement affiné au contact des œuvres wagnériennes s'est malheureusement corrompu aux manifestations trop répétées de la musique italienne actuelle, de la musique "industrielle" comme disait dernièrement un Directeur très avisé.

C'est au théâtre lyrique flamand d'Anvers que les compositeurs nationaux ont toujours reçu le meilleur accueil. — Depuis une dizaine d'années un nombre relativement considérable d'œuvres ont été représentées et toujours dans des conditions d'exécution très artistiques. On dira peut-être que je fais ici un plaidoyer "Pro Domo". En vérité, je n'ai fait somme toute, que suivre mes confrères : Jan Blockx, Paul Gilson, August De Boeck et bien d'autres encore.

V. — Les tentatives faites jusqu'à présent pour mettre en lumière les œuvres belges n'ont jamais abouti parce que, surtout, elles n'ont pas été menées avec enthousiasme et que des considérations étrangères à l'art y ont toujours dominé.

VI. — Pour savoir si les œuvres belges sont viables, il faudrait non seulement les monter, mais surtout les reprendre, dans de bonnes conditions, et les maintenir au répertoire.

VII. — Certes on peut désirer que les théâtres lyriques soient plus largement subsidiés ; mais ne pourrait-on aussi désirer que les Directeurs des scènes subventionnées aient autant d'audace pour les œuvres belges qu'ils en manifestent pour les œuvres étrangères qui n'ont souvent — voir les œuvres de ces quelques dernières années — *qu'une, deux ou trois représentations*.

Œuvres de théâtre de M. Léon Du Bois :

Son Excellence Ma Femme (1884).

Le Mort (1894) : drame, d'après Camille Lemonnier.

La Revanche de Sganarelle (1886).

Smylis (1891) : ballet avec Lucien Solvay.

Mazeppa (inédit).

Edénie (1902) : 4 actes d'après l'*Ile Vierge* de Camille Lemonnier.

En préparation :

Charles le Téméraire : avec Edmond Picard.

Qu'entend M. Du Bois par un fonds nôtre ? Lui-même spécifie qu'il existe un Folklore flamand

et un Folklore wallon. Les Flamands, depuis Benoît, ont basé leurs ouvrages sur la chanson populaire, les Wallons commencent à traduire aussi l'inspiration et les légendes du terroir. Mais pour ce qui est de la forme, des moyens d'expression, les uns et les autres continuent à subir les influences des grandes races auxquelles ils se rattachent. Jusqu'ici, en vérité, l'âme collective, le langage commun n'existent guère. Pourront-ils jamais exister ? Nous en disserrerons longuement dans nos conclusions. Je vois d'autre part que M. Du Bois est d'accord avec moi pour reconnaître que le public belge est au fond plus éclairé qu'on ne le dit et qu'on ne le pense.

Réponse de M. **Victor Vreuls**, directeur du Conservatoire de Musique de Luxembourg.

Cher Monsieur Lyr,

J'ai bien reçu votre mot aimable au sujet de S. I. M., mais, ne vivant plus en Belgique depuis une quinzaine d'années et ne connaissant aucune des œuvres lyriques belges, je ne puis formuler une opinion en répondant à votre questionnaire !

Veillez donc excuser mon abstention.

Bien entendu, je souhaite de tout cœur que vous arriviez au résultat que vous espérez.

Œuvres de théâtre de M. Victor Vreuls :

Olivier le Simple : poème de Jules Delacre. 1912 (inédit).

J'ai dit ici-même (S.I.M. mai 1911) ce que je pense de Victor Vreuls, en tant que musicien belge et en tant qu'artiste de Wallonie. J'eus le plaisir de lui voir écrire, sur mes poèmes, des harmonies évocatrices de nos paysages... Cela me met à l'aise pour lui dire que je n'excuse aucunement son ignorance des œuvres lyriques nationales. (Luxembourg n'est point si éloigné, je pense, de notre patrie et je ne puis croire que volontairement M. Vreuls ait voulu tout ignorer d'une production où ses propres œuvres, exécutées et couronnées en Belgique, se tiennent au premier rang). Quoiqu'il en soit, je regrette son abstention.

Réponse de M. **François Rasse**, directeur de l'Ecole de Musique de St. Josse-ten-Noode.

I. — Peu, mais plus que le public ne le croit, maintes œuvres étant encore dans les cartons de leurs auteurs.

II. — Il est bien près d'exister ; il existe peut-être déjà. A ne parler que de Jan Blockx (puisque'il est mort), on peut affirmer que ses 2 opéras principaux : "*Princesse d'Auberge*" et "*la Fiancée de la mer*" qu'on peut aimer ou ne pas aimer, sont vraiment des œuvres nationales flamandes. Je crois que parmi les auteurs wallons, il existe des opéras qui pour n'être pas parfaits et pour obéir à une autre esthétique que celle du regretté disparu, n'en sont pas moins des œuvres belges et aussi peu françaises qu'allemandes.

III. — a) A la grande concurrence faite dans nos théâtres par les œuvres françaises, allemandes, italiennes modernes possédant déjà la faveur du public.

b) A l'obligation, plutôt à la nécessité pour les directeurs de ces théâtres de monter des nouveautés étrangères peu ou à moitié intéressantes sous peine, en cas de refus, de se voir refuser, par les éditeurs le répertoire courant ou, surtout, certaines nouvelles œuvres capitales qu'un théâtre ayant un rang à tenir se doit de faire connaître au public, ou de devoir les payer des prix exorbitants.

IV. — a) A la trop grande exigence du public et des directeurs de théâtre à leur égard. On ne devrait demander d'emblée à un auteur un chef-d'œuvre. — Rossini, Thomas, Gounod, pour ne citer que ceux-là parmi les auteurs populaires ont, avant leur notoriété,

connus maints fours noirs. N'importe, on n'en jouait pas moins leur œuvre nouvelle peu après ; et, sur la quantité d'opéras produits par chacun, il ne reste debout que 2 ou 3 œuvres pour chacun d'eux.

b) Les auteurs belges étant de jeunes auteurs, d'une jeune école, dans un pays très jeune encore, de peu de traditions, de tendances encore indécises, sont très inexpérimentés, très malhabiles à flatter le public dans ses goûts, ses désirs, voire ses vices. Aussi, est-ce sur eux que ricochent toutes les mauvaises humeurs, tous les mauvais vouloirs. On peut bien se permettre cela avec les jeunes Belges, eux qui ne peuvent dicter de loi aux éditeurs, encore moins aux théâtres de Paris, de Milan, de Berlin, etc.

V. — Pensez-vous que la tentative du prix Sonzogno ait produit grands fruits ? Quant au concours d'Ostende, bien qu'émanant de la meilleure bonne volonté, il ne fut pas réalisé tel qu'il eut dû l'être et n'a pu, par conséquent, avoir de bons résultats pratiques.

VI. — Mais oui, sinon toutes, du moins plusieurs. Mais il faut pour cela que les directeurs de théâtre, les acteurs, les chœurs, l'orchestre, les machinistes, les électriciens, les préposés à la location, les abonnés, etc., aient un peu plus de foi envers les œuvres belges avant la lettre et que tous fassent pour elles le même effort que pour les autres ; mais, malheureusement, une pièce est si souvent assassinée moralement avant la première répétition !

VII. — A mon avis, les mesures doivent émaner des pouvoirs publics.

Je voudrais que l'Etat et la province, à charge pour elles d'une subvention suffisante, exigent de tout théâtre subsidié et principalement de la Monnaie qu'il monte par an, avec tous les soins voulus, interprétation de premier ordre, nouveaux décors, nouveaux costumes, deux spectacles complets inédits d'auteurs belges et qu'il reprenne par an 2 œuvres en plusieurs actes d'auteurs nationaux. Pour que ces œuvres s'imposent au public, si défiant au début, je fixerais un minimum de dix représentations pour chaque nouveauté et de cinq pour chaque reprise.

De plus, j'installerais une commission artistique de sept membres au moins, indépendants de toute attache théâtrale pour recevoir et choisir en toute indépendance et impartialité les œuvres nouvelles. J'exigerais, de plus, que les tous premiers lauréats des Conservatoires royaux de Belgique entrassent en nos théâtres afin de les peupler peu à peu d'artistes belges devenant d'un grand appoint dans l'interprétation des œuvres nationales.

Le subside devrait naturellement être assez conséquent, surtout au début ; je l'estime à cinquante mille francs pour un théâtre comme la Monnaie, ce qui est peu cependant pour les pouvoirs publics.

Œuvres de théâtre de M. François Rasse :

Le Maître à danser : ballet.

Deidamia : 3 actes.

M. François Rasse a dirigé l'orchestre de la Monnaie. Son opinion a tout le poids d'une longue expérience. Je lui sais gré de sa parfaite franchise.

Réponse de M. Edouard Samuel, professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles.

I. — Les productions lyriques des musiciens belges ont été, pendant les dernières 20 années, relativement fort clairsemées, si nous nous bornons à envisager celles qui ont affronté le feu de la rampe. Toutefois, ceux qui fréquentent de près nos meilleurs compositeurs n'ignorent pas qu'en général chacun d'eux garde, amoureuxment enfoui au fond de son portefeuille à manuscrits, une ou plusieurs œuvres du genre, confidentes parfois lointaines de

ses rêves d'ambition et destinées pour la plupart, hélas ! à l'oubli ingrat qui guette leur auteur.

II. — Si nous entendons par “ *existence d'un art lyrique* ” cette tendance du compositeur à se mettre en contact avec le public au moyen des éléments du théâtre, je trouverais étonnant que les musiciens belges fussent taxés d'impuissance sous ce rapport. Comparons, sans aucun esprit de clocher, nos compositeurs à tous ceux des écoles étrangères en vogue, en nous bornant aux aptitudes théâtrales proprement dites. Leurs qualités de science, de conception, de coloris ou de pittoresque ne sont certes pas à dédaigner et ne les placent nullement dans le moindre état d'infériorité relative. Gardons-nous donc de nier d'avance la place fort respectable qu'ils pourront occuper, aussitôt que certaines conditions indispensables viendront favoriser l'éclosion et la production au grand jour de leurs œuvres lyriques.

III. — Sans songer à incriminer les directeurs, maîtres à peu près souverains de nos scènes lyriques, il est à déplorer que le sort de nos compositeurs se trouve presque exclusivement placé entre leurs mains.

Nos théâtres subventionnés sont avant tout des entreprises commerciales. L'insuffisance notoire des subsides alloués oblige les directeurs à ne choisir pour leur répertoire que les pièces ayant réussi ailleurs ou celles qui font recette en flattant le goût du public payant. L'obligation imposée de monter annuellement quelques actes de compositeurs nationaux ne les lie que dans des limites fort restreintes. Malheureusement l'on croit généralement que les œuvres primées à cet effet et choisies souvent d'une façon peu judicieuse constituent la totalité de la production nationale. Et pourtant combien de tentatives méritant d'être encouragées se trouvent injustement baillonnées ! Ajoutons encore que : “ pour faire un bon civet, il faut avant tout un lièvre ”. De même, pour faire une œuvre lyrique appelant le succès, un bon libretto est avant tout nécessaire. La pénurie de littérateurs belges s'étant consacrés à la matière n'est certainement pas étrangère à la pauvreté de production de nos musiciens. Quand ceux-ci se décideront-ils à cultiver suffisamment leur instruction littéraire pour être en état de se charger eux-mêmes de la conception intégrale de leurs œuvres lyriques ?

IV. — Deux causes pourraient expliquer le peu de succès et l'indifférence que rencontrent, de la part du public, nos œuvres lyriques parfois les plus méritoires :

1° la scène plus ou moins hospitalière qui les accueille se trouve, en quelque sorte, encore imprégnée de l'atmosphère que lui a léguée la pièce à succès de la veille. Or, ceux de nos compositeurs, fièrement indépendants, qui heureusement dédaignent les clichés conventionnels — garantie consolante d'une vitalité future — ne parviennent pas d'emblée à vaincre les préjugés plus ou moins bornés du gros public. De là l'échec apparent de mainte œuvre distinguée et de haute valeur.

2° les qualités diverses formant dans leur ensemble ce qu'on est convenu d'appeler “ l'optique de la scène ” ne s'obtiennent qu'au prix d'une certaine expérience. Il n'est guère étonnant que les occasions trop rares pour nos compositeurs lyriques de s'entendre exécuter ne prolongent momentanément la période en quelque sorte *embryonnaire* de notre art lyrique national. Où en serait le progrès de l'aviation si le champ d'expérimentation s'était trouvé confiné dans le cabinet d'études des ingénieurs ayant conçu les premiers appareils ?

V. — Ne cherchons pas ailleurs que dans ce qui vient d'être dit les causes d'échec de certains concours officiels ou privés. Ces derniers, d'ailleurs, émanent trop souvent de personnalités peu autorisées au point de vue de l'art et parfois peu susceptibles de mériter la confiance absolue des concurrents sous le rapport de l'impartialité. Les encouragements officiels sont, d'autre part, peu efficaces et frappés d'avance de stérilité. Les fonds toujours insuffisants attribués à cet objet sont éparpillés sans aucun discernement. J'indiquerai plus loin l'emploi logique auquel ils pourraient être attribués.

VI. — Le tempérament hautement artistique du Belge a fait ses preuves. La musique, la peinture, la sculpture lui doivent dans le passé et à l'époque actuelle des adeptes placés au premier rang. La littérature belge s'est créée récemment par ses efforts intelligents de propagande une réputation mondiale bien méritée. Pourquoi notre art lyrique serait-il considéré comme devant être exclu à jamais de cet état florissant ? Je ne partage nullement l'opinion, que j'entends exprimer assez souvent, que le théâtre exige certaines aptitudes spéciales qui le rendent incompatible avec les inspirations pures de l'art. Trop d'œuvres magistrales démontrent au contraire que l'art lyrique, sainement conçu, résume effectivement la quintessence des autres arts.

Quant à la "*viabilité*", considérée comme conséquence de la valeur réelle, j'ai exprimé plus haut mon opinion à ce sujet.

VII. — Ni le talent avéré de nos musiciens, ni les ressources insuffisantes des subsides officiels, ni les concours de Rome et autres, ni la bonne volonté éventuelle de nos directeurs de théâtre ne sont de nature à pouvoir tirer notre art lyrique de l'état de marasme où il se trouve embourbé. L'unique remède à préconiser pour parvenir à secouer la torpeur dont nous nous plaignons serait la réunion des forces isolées, qui ne demandent qu'à se rencontrer sur un terrain d'action fertile. Les développements qui comportent un programme complet dans ce sens demanderaient un espace dont je ne pourrais disposer ici. Ils ont été exposés, au reste, dans certain projet d'une "*Ligue de compositeurs*" à constituer. A côté d'une organisation d'auditions musicales de différentes natures, un appel serait adressé à la fraction intelligente du public dilettante à l'effet de souscrire dans des conditions déterminées au capital nécessaire. La répartition des bénéfices serait combinée de façon à ce qu'une réserve assez importante puisse aider à la production dans un local spécial, et à titre d'essai, d'œuvres lyriques émanant des membres effectifs.

Périodiquement une ou plusieurs de ces œuvres choisies seraient représentées devant le vrai public, par suite d'un arrangement avec les directions théâtrales, auxquelles le gouvernement serait sollicité d'attribuer alors les subsides destinés à cet objet. L'édition des œuvres primées pourrait être également facilitée par une combinaison analogue. Les détails d'une telle entreprise même dans ses grandes lignes, ne pourraient naturellement trouver place ici. En résumé, il s'agirait d'y intéresser ce public éclairé qui se montre si friand de nos grands concerts classiques et qui se passionne à bon escient pour les représentations réellement artistiques que nos grandes scènes lyriques lui offrent parfois. "*Aide-toi et le Ciel t'aidera.*" Cessons de bougonner contre les pouvoirs publics qui, en définitive, ne font que ce qu'ils peuvent. En mettant en pratique un autre adage, qui se trouve en tête de tous nos édifices nationaux, nous pourrions peut-être montrer qu'il ne serait pas superflu d'apprécier enfin que : "*L'Union fait la force.*"

Ajoutons que La Ligue des Compositeurs Belges est en voie de formation, grâce à l'initiative de M. Edouard Samuël qui ne s'est pas contenté de servir la cause artistique, mais a consacré des efforts persévérants à la création de la Fédération des Artistes Musiciens de Belgique, de la Mutualité Artistique, etc...

Réponse de M. **Erasme Raway.**

I. — Tout le monde sait que l'on a beaucoup écrit pour le théâtre, en Belgique, depuis 20 ans. Il existe de belles œuvres, sans aucun doute, dans les cartons de nos compositeurs.

II. — Je crois que non. Je ne dis pas qu'il ne s'en formera pas un, mais je crois que l'entité belge n'est pas suffisamment développée. Nous nous voyons dans un cercle vicieux d'ailleurs. Pour la faire éclore, il faudrait révéler les productions. Peut-être bien pourrait-on

dissenter aussi sur les caractères flamand et wallon, assez définis, de la musique belge. Il est certain que l'âme des uns est très différente de celle des autres. De là, je ne conclurai point à l'existence de deux écoles. C'est une question difficile à élucider. Vous y travaillez du reste. C'est matière d'un volume.

III. — On ne les a pas jouées, ni éditées. Causes multiples provenant de l'esprit des compositeurs eux-mêmes, de l'attitude des directeurs, de la critique et du public. D'une indifférence générale. Du "belgeoisisme" peut-être, que l'on n'a rien fait ou presque pour corriger.

IV. — a) Manque de foi des artistes en leur œuvre.

b) Manque de bon-vouloir de la part des directeurs, accomplissant leur obligation de monter les œuvres belges — selon le cahier des charges — à regret, ou de telle sorte qu'elles échouent. Sans doute ont-ils mille et une raisons d'agir ainsi, ce n'en est pas moins profondément regrettable. Aucune publicité sérieuse, dénigrement et dédain de la presse, naturelle et conséquente indifférence du public.

V. — Parce qu'elles ont été entachées d'*Officialisme* outre tout ce que nous venons d'observer. On ne fait rien avec les officiels. Or, en Belgique, aucune entreprise, même privée, n'échappe à cette plaie. Tous ou presque tous les artistes sont à plat-ventre devant le pouvoir public. Ils sont en somme les premiers instruments de leur insuccès.

VI. — Rien ne prouve qu'elles ne le sont pas — au contraire. — Tout ce que nous avons dit explique assez cette opinion répandue. Des œuvres comme *Princesse Rayon de Soleil*, par exemple, de Paul Gilson, et *Rhena*, de Van den Eeden, tiennent à la scène.

VII. — En dehors de l'*Officialisme*, faites, — et c'est possible — le contraire de ce que l'on a fait jusqu'à présent.

Œuvre de théâtre d'Erasmus Raway :

Freya : en 3 actes, dont la *Fête Romaine* exécutée à plusieurs reprises avec grand succès.

Je salue la belle foi de M. Raway, qui, pour appartenir à la génération de tous les "bonzes" officiels, n'en a pas moins gardé entières son indépendance, sa volonté, sa ferveur. Puisse l'exemple de tels aînés affermir le courage des jeunes !

Réponse de M. J. L. Désiré Paque.

Je résume ici ma réponse à votre enquête.

Les musiciens belges ont de tout temps peu écrit pour le théâtre par suite de l'indifférence du public et des pouvoirs publics, indifférence qui a déterminé un manque de conviction artistique chez les artistes mêmes. D'autre part l'artiste belge trop infatué de lui-même tourne dans un cercle vicieux par ce fait même. A part Paul Gilson, on ne pourrait citer un homme ayant écrit depuis 20 ans et plus, une partition pour le théâtre qui se puisse décemment représenter. Au reste il n'y a pas d'art (ni symphonique, ni théâtral) national en Belgique, il y a des individualités, telles encore Paul Gilson, mais qui auraient besoin pour s'épanouir de l'air libre et vivifiant que l'on respire en dehors de la Belgique. Quant aux tentatives faites pour mettre en lumière les œuvres belges, elles sont toutes destinées à l'avortement étant donné l'esprit qui préside à leur préparation, esprit d'étroitesse, de clocher, de manque de réelle tendance artistique.

Voilà ce que je crois pouvoir dire. Je pense cela, et vous en ferez ce que vous voudrez.

Œuvres théâtrales de M. Désiré Pâque.

“*Vaïma*” deux actes (paroles et musique) Bruxelles et Lisbonne 1903-1907.

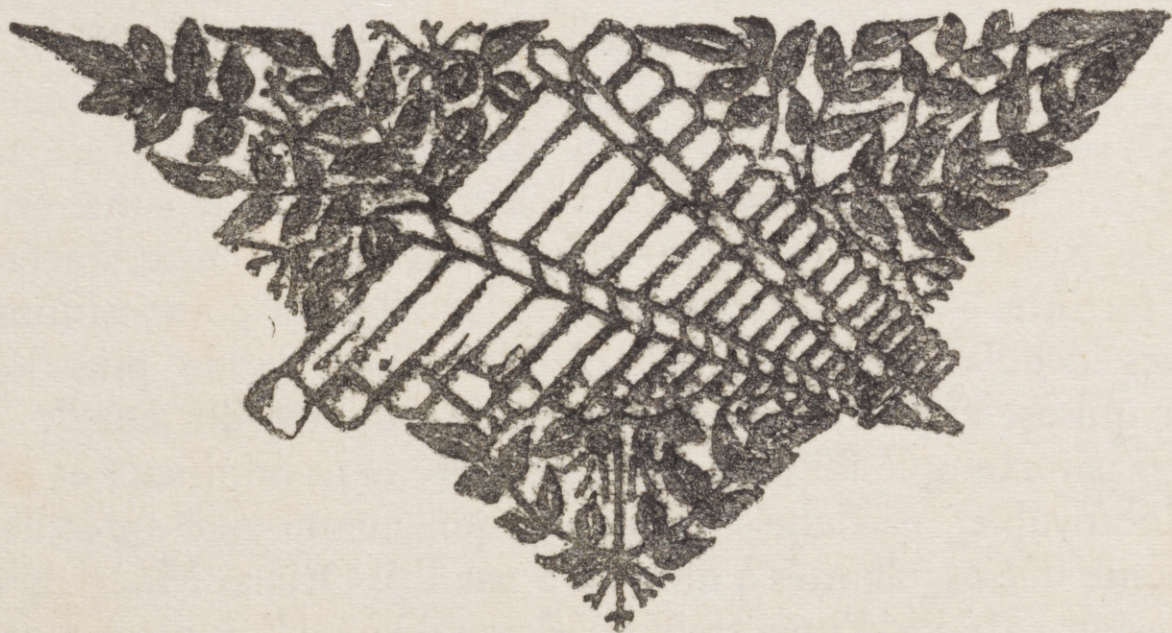
“*Judas*” drame lyrique. Warnemunde. (1909-1910).

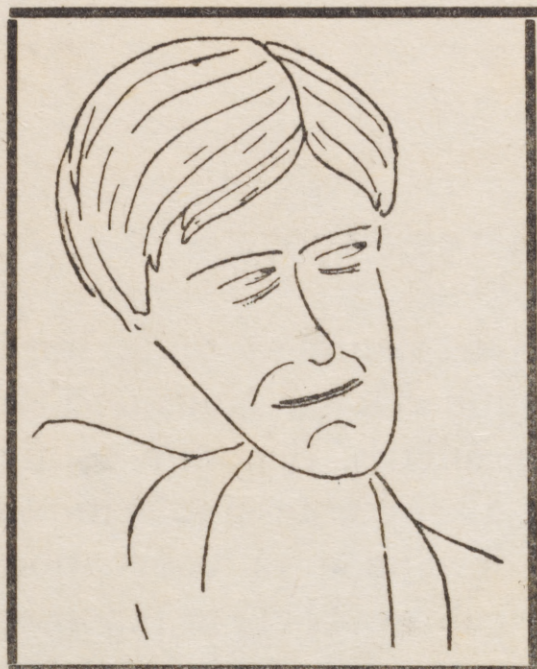
Liégeois, Désiré Pâque a quitté la Belgique depuis longtemps. Il a planté sa tente libre un peu partout : en Portugal, en Turquie, en Allemagne, en Suisse, que sais-je ? Nous ne l'en considérons pas moins comme l'un de nos plus remarquables compositeurs. Il nous a confié récemment le manuscrit de son “*Esthétique musicale nouvelle*” où il présente une critique singulièrement audacieuse et logique des formules consacrées, et développe sa conception bellement “futuriste” au sens probe et sain du terme, de l'art musical. — Dans sa réponse, H. Pâque, un peu sobrement, exprime certaines vérités. Nous avons reconnu que nous manquons en Belgique, d'un milieu, d'un mouvement, d'une vie artistiques dont puissent naître une âme et un langage communs. Mais nous ne croyions point qu'ils se découvrent... à l'étranger ! Il est exact que la hauteur de vues, l'esprit généralisateur font défaut à beaucoup de nos artistes. Nos étroites frontières les oppressent peut-être. Et pourtant, c'est en communiant de la vie même de notre sol que nous devons respirer le vent du large. En outre, sans songer à établir la moindre comparaison avec les œuvres, certes maîtresses, de Paul Gilson, je pense qu'il est exagéré de prétendre que seul, Gilson ait écrit des partitions récemment présentables. Enfin, et je l'ai dit précisément dans la *Préface* à “*l'Esthétique musicale nouvelle*”, la conviction artistique ne dépend jamais des contingences matérielles. L'art trouve sa raison d'être en lui seul.

(*A suivre.*)

RENÉ LYR.

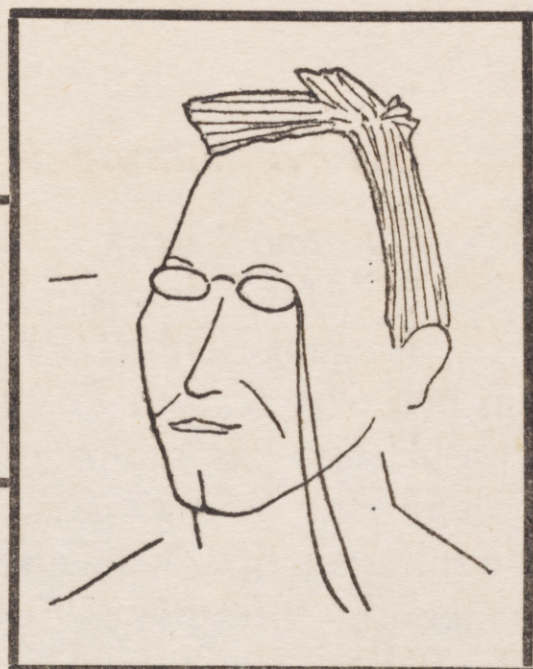
Au numéros prochains les réponses de MM. Ch. Delgouffre, Auguste De Boeck, Joseph Jongen, Théo Isaye, Henri Maubel, Jean Van den Eeden, Charles Van den Borren, Mathieu Crikboom, Léon Delcroix, A. De Rudder, C. Thomson, F. Mawet, P. Bergmans, Ch. Hénusse, M. Brusselmans, H. Mangin, Eug. Samuel, etc. etc....





M. ARNOLD BAX

ÉTRANGER



M. BALFOUR GARDINER

LONDRES. — Les représentations allemandes du *Ring* et de *Tristan* terminées, la troupe de Covent Garden joue l'un après l'autre tous les opéras de Puccini — sur quoi il n'y a pas lieu d'insister. Quant au London Opera House, son directeur continue d'avoir foi en Massenet, entre deux représentations du *Trovatore* et de *Rigoletto*. Cette fois c'est *Don Quichotte* que M^r Hammerstein nous offre, admirablement monté, bien joué et bien chanté par M. Julien Lafond qui, paraît-il, créa le rôle à Monte-Carlo, par M. Danse et par M^{lle} Kerlord. Et Massenet, pour la première fois à Londres obtint un succès de public et de presse. Le public en effet accueillit par des bravos chaque fin d'acte et même avec un vrai enthousiasme certaines des moins bonnes pages de la partition.

Des deux seules nouveautés de l'année, les *Jewels of the Madonna* de M. Wolf-Ferrari à Covent Garden et *The Children of Don* de M^r Josef Holbrooke au London Opera House qui vont passer ces jours-ci, je parlerai la prochaine fois. C'est à certains concerts, dont quelques-uns des plus intéressants, que je tiens à consacrer la plus grande partie de cet article.

Les deux derniers concerts donnés au Queen's Hall par M^r Balfour-Gardiner ont obtenu le plus grand et le plus mérité des succès. L'on ne saurait trop louer M^r Balfour-Gardiner de la composition de ses programmes. Pour la première fois en Angleterre quatre concerts ont été consacrés à des œuvres anglaises d'un caractère vraiment anglais et dont quelques-unes de grande valeur qui ont été une révélation pour le public et pour les critiques. Cette fois-ci c'a été le tour de Mr. Vaughan Williams avec ses *Norfolk Rhapsodies*, de M^r Balfour-Gardiner lui-même avec son *Stage Coach* et sa *Shepherd Kennel's Dance*, gaie, charmante et délicatement orchestrée, de Mr. Cyril Scott avec son *Helen of Kirkconnel*, de Mr. Norman O'Neill avec sa *Ballade de la Belle Dame sans Merci* et de Mr. Von Holst dont la suite orientale *Beni-Mora* est tout à fait curieuse, avec une atmosphère vraiment orientale, une sincérité digne d'éloges et un rare souci d'écriture — en somme une des meilleures compositions britanniques que nous ayons entendues depuis longtemps. Et c'a été une fois de plus l'énorme succès de Mr. Percy Grainger qui est vraiment cette saison le "musicien du jour".

Sa *Mock-Morris* par exemple faite de thèmes entièrement originaux et non d'airs populaires est d'une adresse incroyable, pastiche ingénieux, qui, même joué après des compositions des seizième et dix-septième siècles (chantés à merveille par l' "Oriana Madrigal Society") charme, amuse et donne l'illusion parfaite d'une vraie "Morris-Dance" ancienne populaire.

Au programme de son concert, Mr. Percy Grainger inscrit plusieurs arrangements d'airs populaires tels que *My robin is to the greenwood gone*, *Willow Willow* et autres charmants airs du Kent, du Lincolnshire, d'Irlande et d'Ecosse. Une *Strathspey* écossaise merveilleusement

combinée avec plusieurs airs de gigues et avec le beau *Sea Chanty* " *What shall we do with a drunken sailor ?* " d'un rythme admirablement marqué, joués par huit instruments à cordes, deux guitares, un xylophone, une flûte, un hautbois, un basson, une clarinette, un concertina et chantés par quatre voix d'homme — obtint un succès d'enthousiasme et eut les honneurs du bis. Rien ne saurait décrire le charme amusant et entraînant (rythmes combinés, audacieuses harmonies, magnifique crescendo tourbillonnant de gaîté) de cet ingénieux arrangement. Peut-être certains esprits chagrins préféreront-ils à ces divertissements d'un excellent musicien des œuvres plus pompeuses et plus lourdes, pour ne pas dire plus vides. Mais l'Angleterre en produit tant, de ces élucubrations laborieuses à prétentions modernes que l'on se sent plein de reconnaissance pour un compositeur tel que Mr. Percy Grainger qui puise son inspiration aux sources populaires anglaises.



M. PERCY GRAINGER

Ces semaines-ci, les Concerts se sont fait remarquer par leur excellente qualité. Je tiens à citer parmi les meilleurs donneurs de Récitals : M^{lle} Guiomar Novaès, une enfant prodige vraiment prodigieuse par l'intellectuallité de ses interprétations ; Miss Vera Bianca, bonne chanteuse autant qu'excellente artiste ; M^{me} Olénine d'Alheim, admirable dans la *Chambre d'Enfants* et autres œuvres de Moussorgsky : M^r Kelly intéressant pianiste et agréable compositeur ; Mr. Ernest Groom dont la belle voix de baryton fit merveille dans des lieder anciens et modernes ; M^{me} Bathori, M^{lle} Astruc et M. Georges Enesco, les plus récents triomphateurs de la " Société des Concerts Français " et M^{me} Aktzery qui chanta en russe des airs de Balakirew, Gretchaninow, Rachmaninow, Tchérepnine, Korestchenko et autres compositeurs russes du XX^e siècle.

Surtout le concert donné par Mr. Thornely Gibson, de l'opéra de Berne nous fut une fort agréable surprise. Voici enfin un chanteur anglais, qui non seulement possède une voix admirable, étendue, nuancée et sonore de baryton, mais qui encore sait s'en servir de la façon la plus remarquable en anglais, en italien ou en allemand, sans avoir l'air de le faire exprès ou de s'appliquer, sans aucun des défauts chers à la plupart des chanteurs anglais, avec un art naturel et charmant. Car Mr. Gibson possède et l'art et la voix, heureuse et rare combinaison ; il peut chanter de la musique intime et de la musique d'opéra, celle-ci avec une force inattendue chez un interprète de lieder, celle-là avec une délicatesse rare chez un chanteur dramatique. Il se fit valoir à tout son avantage dans le merveilleux récitatif de l'*Orfeo* de Monteverde et autres airs italiens du seizième siècle, dans des chansons de John Dowland, charmantes et peu connues, dans des lieder ou dramatiques ou plus purement lyriques de Schubert et de Schumann ; et il interpréta avec le même talent et de la façon la plus moderne les curieux *Five Mystical Songs* de Mr. Vaughan Williams et deux *Oriental Songs* écrites par Mr. Geoffrey Tovey (sur des paroles de Confucius) avec un art délicat et une grâce subtile, et dont l'une surtout, *Fishes are there*, ingénieuse au possible, plut tout particulièrement au public.

L'endroit du monde où l'on s'attend le moins à entendre de la bonne musique c'est bien " Earl's Court Exhibition " qui est une manière de " Magic City " ou de " Luna Park. " Cependant cette saison l'exposition annuelle s'intitulant *Shakspeare's England*, l'on y a organisé des concerts et des représentations tout à fait intéressants. Dans le " Fortune Theatre " et au " Globe Theatre " reconstitués à l'aide d'estampes et de documents tels qu'ils étaient au temps de la reine Elizabeth, on peut entendre des pièces de Shakspeare ou contempler des Morris Dances, des pavanés, courantes et autres contre-danses exécutées le mieux du monde et en costumes de l'époque. Sir Henry Wood enfin dirige une série de Concerts Shakspeariens,

chaque programme étant consacré à l'audition des œuvres inspirées par telle ou telle pièce de Shakspeare. Par exemple le "Hamlet Concert" se composera d'œuvres de l'abbé Vogler, Thomas, Tchaïkowsky, Edward German, Joachim, Henschel, Niels Gade, Liszt et Norman O'Neill ; le "Macbeth Concert" d'œuvres de Richard Strauss, Thorley, Spohr et Pierson ; "Antony and Cleopatra" sera illustré par Graun, Alexandre Georges, Roze, David et Rubinstein et "Romeo and Juliet" par Berlioz, Tchaïkowsky, Gounod et autres compositeurs qu'inspira Shakspeare. C'est là une idée excellente que de faire entendre en quelques heures les interprétations toujours très différentes que donnèrent de Shakspeare les musiciens anglais et étrangers. Il y aura aussi des danses Shakspeariennes et d'intéressantes reconstitutions de ballets anciens, ce qui nous change des Montagnes russes et autres *great attractions* qui ornent d'habitude ce genre d'Expositions. (D'ailleurs on peut les découvrir quelques centaines de mètres plus loin derrière les vieilles maisons et les rues du "Vieux Londres.")

X.-M. BOULESTIN.

P. S. Ajoutons, en dernière heure, un très intéressant concert donnée au Steinway Hall par nos compatriotes MM. Raoul et Edouard Laparra, que nous signale M. Gabriel Rouchés ; et la révélation d'un compositeur féminin M^{me} de Poldowski (Lady Dean Paul), sorte de Laforgue de la musique, dont nous présenterons bientôt ici même les compositions agiles et vivaces.

*
* *

MOSCOU. — Moscou, centre de la vie musicale en Russie, reçoit tous les ans la visite officielle des grands virtuoses européens, depuis Cazals jusqu'à Mme Landowska, et des grands chefs d'orchestre de Nikisch à Mengelberg. Peu de Français cependant, bien qu'on y entende de la musique de votre jeune école. A côté de ce pain quotidien de l'art international et cosmopolite, il y a des manifestations particulièrement locales, qui méritent d'être connues.

Cette année la Société Impériale a présenté une symphonie nouvelle du compositeur S. Glière, un confrère de Stravinski, encore inconnu à l'étranger. Les matinées dominicales de S. Wassilenko ont continué la revue chronologique de la musique d'orchestre. La Société dite de "l'Oratorio" s'est maintenue dans le répertoire connu. La vaillante Société des "Amis de la musique russe" a succombé, son fondateur l'avocat Arkadi Kerzine, dont l'état de santé inspire des craintes ayant renoncé à poursuivre cette belle œuvre, qui a rendu de si grands services à l'art russe. Dans la musique de chambre, à signaler l'apparition de Mme de Wieniawski, dont vous connaissez la voix à Paris, et qui a produit ici une énorme sensation. A citer aussi S. Rachmaninow à la fois pianiste vigoureux et compositeur hardi, et Nicolas Medtner, dont vous entendrez parler prochainement et qui se rapproche de l'école allemande classique. Faisons une place à Mme Olénine, qui personifie le Lied, et insistons surtout sur Scriabine et son poème symphonique "*Prométhée*" œuvre dyonisiaque, dont certains se montrent enthousiastes, et que d'autres discutent âprement. C'est la véritable nouveauté de l'année. M. Scriabine a voulu rompre ouvertement avec les habitudes de la musique consacrée, auxquelles les Russes sont fidèlement attachés. Les voies nouvelles dans lesquelles il s'engage le conduiront certainement de Moscou à Paris, ce Paris qui est devenu la ville du caviar par excellence.

E. VON TIDEBOEHL.

*
* *

LEIPZIG. — On ne saurait citer les centaines de concerts qui constituent un hiver de musique à Leipzig. Nikisch, Goehler et Winderstein ! Voilà les trois piliers de notre vie musicale. Ils nous ont tous trois comblés de programmes copieux. Goehler tient la tête, et l'on ne saurait trop louer le jeune chef de triompher de toutes les difficultés accumulées sur son chemin et de nous donner avec un orchestre de fortune (celui d'Altenburg renforcé) des exécutions aussi variées et aussi soignées. Il nous a révélé une bien curieuse symphonie d'un musicien suédois Fr. Berwald ; on la croirait d'hier, elle date de 1844 ! Il nous a, au milieu de beaucoup d'autres choses, réservé la surprise d'un concert de musique française, composé de Saint-Saëns, Franck, Gounod et Ducasse. — Au Gewadhaus c'est le célèbre et impressionnant Nikisch qui opère. Nous lui devons la VIII^e de Mahler, dont on peut penser ce qu'on veut, mais que je persiste à trouver, pour ma part, un des grands chefs-d'œuvre de notre musique contemporaine. Puis une symphonie nommée "Vita" du compositeur G. Naren, œuvre bien construite, quoiqu'un peu trop richement parée. Signalons encore une Lustspiel-Ouverture de Max Reger, dont l'impression m'a semblé surtout *foraine*. Ajoutons le répertoire habituel des grands concerts de l'Ancien et du Nouveau Monde, et par-dessus tout beaucoup de Liszt, infiniment de Liszt ; nous aurons une idée du flot musical qui a déferlé cet hiver dans notre ville. N'oublions pas une mention toute particulière aux Chanteurs de Prague, accueillis un peu fraîchement pour des raisons politiques, mais dont la supériorité sur tout ce que nous avons ici apparut écrasante.

BOSTON. — Un vent de folie debussyste a soufflé sur notre ville. Pelléas et Mélisande, que Caplet avait fait répéter jusqu'à ce que les artistes puissent l'exécuter à l'envers, est cause de cette épidémie. Jamais nous n'avions vu un tel luxe à notre opéra. Et par dessus tout M^{me} Maeterlinck.... Ce n'est pas qu'elle ait de la voix, mais elle s'en tire par une déclamation qui dramatise et qui impressionne. (Ne la comparons pas cependant à Garden.) Marcoux par contre vaut mieux que Riddez, lequel chantait vraiment trop bien. Le bel canto devient gênant dans une œuvre où l'auteur a fait de l'orchestre le principal confident de ses intentions secrètes. Plus on entend Pelléas plus on s'y attache. L'œuvre deviendra-t-elle populaire chez nous ? Je ne le crois pas. Les palais de Maeterlinck, ténébreux et usagés, les personnages rongés de soucis (au nombre desquels il faut mettre la crainte des rhumatismes, si l'on en juge par l'ankylose de leurs gestes), et cet étang d'où s'échappe la malaria ! Un peu dangereux tout cela ! N'est-ce pas ?

La symphonie d'Iéna fut, elle aussi, un événement, du moins pour la critique. On n'a pas tous les jours l'occasion de dire son fait au jeune Beethoven. Avouons-nous avec l'*Allgemeine Musikzeitung* de 1798 que cette muse grincheuse et savante n'entend rien à choisir un thème varié ? Plutôt reconnaître en toute franchise que cette symphonie bonasse ne nuira aucunement à la réputation des neuf autres. Au fait, est-elle bien de Louis van B. ?

Fiedler nous quitte, Fiedler nous a quittés, emportant tous les cœurs et quelques dollars avec. Le D^r Muck le remplace. Entre temps, Nikisch conquiert l'Amérique, avec le London Symphony Orchestra, en conduisant Tschaikowski comme un Russe de naissance. Sa tournée triomphale mérite cependant trois critiques. D'abord les prix trop élevés. Ici on ne met pas 18 francs à un billet de concert. Ah ! si Caruso chantait.... En second lieu la vente des programmes (1,50) est une faute ; ce n'est pas admis. Enfin, l'excès de réclame. On lit dans la Grande Encyclopédie Britannique : "Le London Symphony Orchestra est le premier du monde". Signé Hans Richter. Ce qui montre tout simplement que le dit Richter s'y connaît

en musique autant qu'une vache américaine en mathématiques. Nous avons au moins un orchestre très sensiblement supérieur au L.S.O. et deux autres qui le valent largement. Ses bois seraient sifflés à Paris. N'empêche que Nikisch fut admirable de pathétique et de furie.

On nous avait promis la *Forêt Bleue* ; elle fut remplacée par les *Koenigskinder* d'Humperdinck, et la toute parfaite Géraldine Farrar. J'ai particulièrement admiré un troupeau d'oies qui fit merveille en lançant quelques notes de passage. Ce n'est pas la première fois que je voyais ces charmants volatiles sur la scène, mais il m'avait toujours paru qu'ils n'avaient point d'ailes et qu'on leur confiait des rôles beaucoup plus considérables ! Tout se transforme.

LOUIS C. ELSON.

ESPAGNE. — De Bilbao à Madrid, et de Vitoria à Oviedo, MM. J. Nin et Blanco Recio font connaître Rameau et Couperin, applaudir Bach et Veracini, admirer Scarlatti et Senaillé. La France et la musicologie doivent un bon point à ces courageux apôtres du *Pro Arte for ever*.

PAUL MAGNETTE.

Cours et Conférences

JEAN DE BONNEFON. — *La harpe et les instruments qui l'ont précédée.* — Dernièrement M. Vincent d'Indy nous montrait comment le luth aboutit à la harpe. Aujourd'hui M. Jean de Bonnefon aidé de M. Mulot, de M^{lle} Legrand et surtout de M^{lle} Lénars en qui nous sommes heureux de saluer le professeur de la classe de harpe chromatique attendu et enfin nommé au Conservatoire — M. de Bonnefon rattachait la harpe modernisée à tous les instruments qui l'ont précédée ou accompagnée dans sa longue évolution. Et, dans l'un et l'autre cas, la harpe-luth de notre collègue Gustave Lyon triomphait.

Plein de lyrisme, le conférencier nous signale l'éoude pincé par les Arabes dans la solitude du désert, le théorbe et l'archi-luth imposants, les mandores et guitares dont le gémissement s'accorde avec le murmure de la brise dans les arbres encore jeunes de Versailles. Il vante la lyre dont le nom semble avoir des ailes, il cite Homère et Pindare, et nous transporte aux temps de l'ancien Testament avec le psaltérion, le kinnor et la sambuc de race noble... Tandis que le public ravi écoute les sons égrenés de l'instrument chromatique, comme on écoute l'élégie que l'oiseau, ivre du parfum des roses, entonne sous la feuillée de mai, blanchie par la lune.

Enfin voici venir la harpe d'Occident, gracieuse et lymphatique aux mains des dames du moyen-âge, martyre avec la Sainte Cécile des catacombes et la Marie-Antoinette des échafauds, harpe royale et douloureuse de Nadermann ou d'Erard, qui, lasse d'avoir traversé toutes les civilisations musicales, se réfugie entre les bras d'un ingénieux polytechnicien, pour retrouver la force, la puissance et la jeunesse. Délivré de ses mécaniques surannées, et du poids de ses pédales, pourvu de ses deux rangs de cordes métalliques, victorieux d'une sourde et injuste inimitié, l'instrument divin a reconquis sa grâce et la force des ailes !

Ainsi parla M. Jean de Bonnefon, Apollon porte-harpe glorieux.

Mémoires d'un amnésique

PARFAIT ENTOURAGE (fragment).

Vivre au centre d'œuvres glorieuses de l'Art est une des plus grandes joies qui se puissent ressentir. Parmi les précieux monuments de la pensée humaine que la modestie de ma fortune m'a fait choisir pour partager ma vie, je parlerai d'un magnifique faux Rembrandt, profond et large d'exécution, si bon à presser du bout des yeux, comme un fruit gras, trop vert.

Vous pourriez voir aussi, dans mon cabinet de travail, une toile d'une beauté incontestable, objet d'admiration unique : le délicieux "Portrait attribué à un Inconnu".

Vous ai-je parlé de mon Téniers simulé ? c'est une adorable et douce chose, pièce rare entre toutes.

Ne sont-ce pas là des pierreries divines, serties de bois dur ? Oui ?

Pourtant, ce qui surpasse ces œuvres magistrales ; ce qui les écrase du poids formidable d'une géniale majesté ; ce qui les fait pâlir par son éblouissante lumière ? un faux manuscrit de Beethoven — sublime symphonie apocryphe du maître — acheté pieusement par moi, il y a dix ans, je crois.

Des œuvres du grandiose musicien, cette 10^e symphonie, encore ignorée, est une des plus somptueuses. Les proportions en sont vastes comme un palais ; les idées en sont ombreuses et fraîches ; les développements en sont précis et justes.

Il fallait que cette symphonie existât : le nombre 9 ne saurait être beethovénien. Il aimait le système décimal : "J'ai dix doigts", expliquait-il.

Venus pour absorber filialement ce chef-d'œuvre, de leurs oreilles méditatives et recueillies, quelques-uns, sans raison, crurent à une conception inférieure de Beethoven, et le dirent. Ils allèrent plus loin même.

Beethoven ne peut être inférieur à lui-même, dans aucun cas. Sa technique et sa forme restent augurales, même dans l'infime. Le rudimentaire ne lui est applicable. Il ne s'intimide pas du contrefait imputé à sa personne artistique.

Croyez-vous qu'un athlète, longuement célébré, dont la force et l'adresse furent reconnues par des triomphes publics, s'inférieure du fait de porter aisément un simple bouquet de tulipes et de jasmins assemblés ? Est-il moindre, si l'aide d'un enfant s'y ajoute ?

Vous n'y rencontrerez pas.

ERIK SATIE

Au Musée de la Voix

Nos lecteurs n'ont pas oublié une curieuse manifestation qui eut lieu il y a cinq ans, dans les caves de l'opéra. La veille de Noël 1907, guidés par notre regretté président Charles Malherbe, alors bibliothécaire de l'Académie Nationale de musique, des personnages officiels de l'administration des Beaux Arts et quelques représentants des grands quotidiens allèrent, dans les profonds sous sols du monument Garnier, inaugurer le *Musée de la Voix*, qu'un généreux donateur, M. Clark, offrait à la France et à la musique. Dans des urnes furent disposés des disques de Gramophone, où les plus belles voix de notre répertoire étaient venues se fixer pour jamais. Le tout fut clos hermétiquement et scellé, avec défense d'ouvrir avant cent ans révolus ces tombeaux de la voix. Des discours furent échangés, des vœux émis, des regrets formulés et l'on se sépara en se promettant de recommencer un jour cette touchante cérémonie.

Ce jour arriva le 14 juin dernier où M. Clark eut la bonne pensée d'enrichir à nouveau la collection du Musée et d'entrouvrir pour quelques instants le caveau dont l'Opéra lui accorda la concession. Cette fois le Sous-secrétaire d'État aux Beaux Arts, M. Léon Bérard avait tenu à se rendre personnellement au convoi, à suivre nos voix chères jusqu'à leur dernière demeure. Il vint, accompagné du très aimable Maurice Reclus, son chef de cabinet et d'un attaché au cabinet du Ministre du Commerce, et fut reçu par M. Banès conservateur de la bibliothèque, Henri Quittard archiviste, par l'état major de l'Opéra, MM. Messenger et Broussan, Soullaine, Gabion, Maurice Lefèvre, Cassien-Bernard et François, auxquels s'étaient joints quelques rares invités, MM. Ecorcheville, Louis Schneider, de Curzon et des membres de la presse, enfin (à tout seigneur tout honneur) M. Clark lui-même et l'administrateur délégué de la Société Française du Gramophone, M. Reich.

Après avoir jeté l'œil du maître sur le Musée de l'Opéra et admiré particulièrement deux Hubert Robert, dignes de la vente Doucet, M. Léon Bérard et le cortège qui le suivait, s'engagèrent dans de sombres dédales. Un arrêt, en passant, à la gigantesque salle des machines électriques, qui fit l'an dernier l'admiration des "Amis de la Musique", et voici le caveau, dont M. Banès remet la clef au Ministre. La porte s'ouvre ; chacun prend place devant une vaste table, où vont se passer les derniers apprêts. Quelle est cette voix ? C'est celle de Gémier. Elle aussi, va descendre au tombeau. Mais elle salue d'abord l'assistance par le pavillon du gramophone :

Monsieur le Ministre, Messieurs,

Sera-t-il permis au gramophone lui-même de prendre ici la parole, et de remercier en son nom l'éminente assistance, qui a bien voulu le suivre jusque dans ces catacombes de l'Opéra ? Avant de m'introduire, pour cent ans au moins, dans l'urne fatale, qui sera fermée sous vos yeux, je tiens à exprimer une fois encore ma gratitude envers ce Musée de la Voix, et envers son aimable conservateur M. Banès.

Ne l'oublions pas, Messieurs, c'est en France que naquit, il y a quelques années, l'idée d'une bibliothèque phonographique, idée que toutes les autres nations se sont fait un devoir d'imiter depuis lors, reconnaissant ainsi l'intérêt scientifique d'une pareille collection. Et c'est l'Académie Nationale de Musique qui, avant tout autre, réalisa cet ingénieux projet. N'était-ce pas légitime ? Où les voix endormies auraient-elles trouvé meilleur et plus sûr accueil ? Il



Cl. Meurisse.

M. CLARK
M. BANÈS

M. M. RECLUS

M. LÉON BÉRARD

M. A. MESSAGER

AU MUSÉE DE LA VOIX DANS LES CAVES DE L'OPÉRA

appartenait au temple de la musique dramatique française, dont nous saluons ici les grands prêtres MM. Messenger et Broussan, de tenter ce miracle de la durée, de conserver à nos arrières petits fils ce qu'il y a de plus fugitif au monde, ce qui par excellence n'a ni corps ni durée : la voix humaine.

Comme le peintre, comme l'écrivain et le musicien même, l'artiste lyrique pourra désormais laisser d'autres témoignages de son talent que le souvenir d'une réputation périssable. Cette souveraineté d'un organe précieux, ce charme efficace du mouvement vibratoire, cette voix enfin, si subtile et si chère, nous l'aurons sauvée de l'oubli, et le chanteur pourra dire à son tour :

Non omnis moriar !

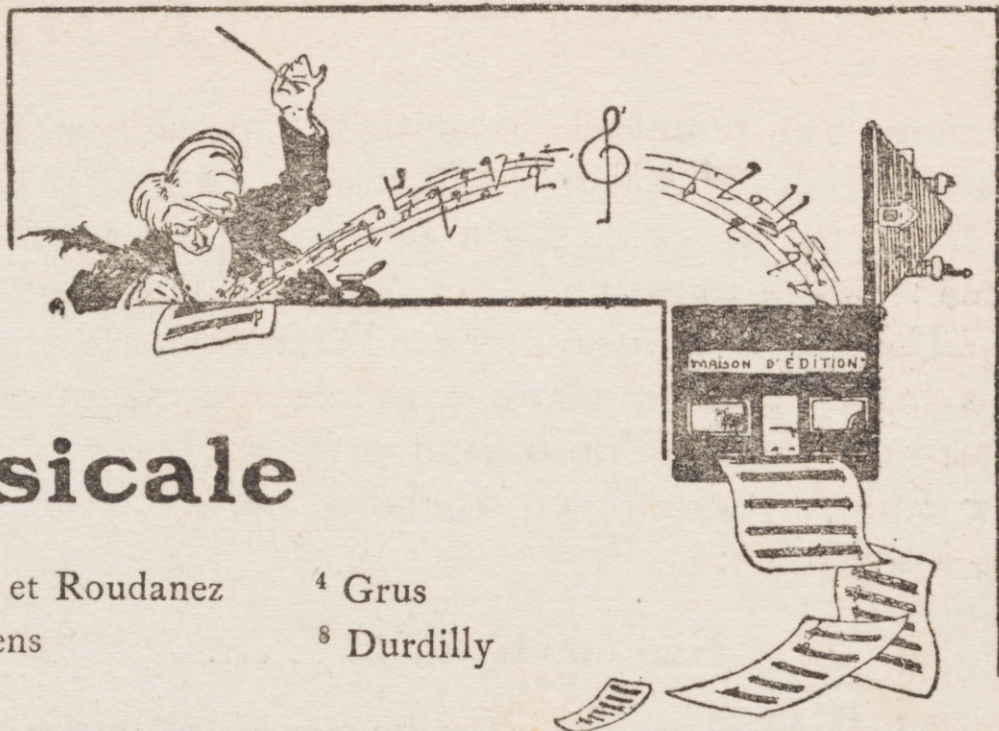
M. le Ministre, en assistant personnellement à cette cérémonie, vous avez marqué le haut intérêt que vous attachiez à cette œuvre de survie musicale. Lorsque, dans un siècle, ces disques reverront le jour, les artistes vous sauront gré d'avoir donné cette preuve de bienveillante sympathie à leurs grands devanciers de 1912."

A cette allocution succéda un air de Lohengrin chanté par Franz, puis un solo de Kubelik dans lequel les harmoniques des cordes donnèrent l'impression d'un instrument à vent, enfin la plainte de Dalila soupirée par Mlle Brohly. Personne n'élève la voix, le disque seul a la parole. Le moment est solennel. Ligotés dans des feuilles d'amiante, serrés par les bandelettes funéraires, une trentaine de phonogrammes attendent l'enfouissement. Là gisent, en puissance, Chaliapine, Caruso, Amato, le délicieux Reynaldo Hahn, qui mérite bien de passer à la postérité en qualité de ténor, Mmes Farrar, de Montalent, Brohly, Melba etc... Le ministre se lève. Il se découvre et d'une main ferme appose le cachet que nul ne doit briser avant 2012 ! Bruyants et indiscrets, les photographes nous aveuglent de leurs étincelles.

Il n'y a point de sacristie. Le cortège remonte au jour. M. Clark est félicité pour cette journée des Disques, dont on escompte désormais le retour, et chacune s'éloigne en songeant avec mélancolie à ce début du vingt et unième siècle, pour lequel nous venons de témoigner une si louable sollicitude.

J. LEROUX.





L'Édition Musicale

- | | | | |
|-----------------------------------|---------------------------|---------------------------------|-----------------------|
| ¹ Enoch | ² Janin à Lyon | ³ Sénart et Roudanez | ⁴ Grus |
| ⁵ Breitkopf de Londres | ⁶ Demets | ⁷ Bouwens | ⁸ Durdilly |
| ⁹ Durand | ¹⁰ Fürstner | | |

CLAVIER. — Par quel hasard la musique de piano nous fait-elle défaut ce mois-ci ? Je ne vois guère à signaler que les *Eolides* de **César Franck**, ¹ transcrites pour piano à deux mains par **Gustave Samazeuilh**. — Pour Orgue ou Harmonium, *Cinq Pièces brèves* sur des thèmes grégoriens, par l'**Abbé Brun** ² ; puis trois gros In-folios, *les maîtres contemporains de l'orgue*, pièces inédites recueillies et publiées par l'**Abbé Jos. Joubert**, ³ organiste de la Cathédrale de Luçon ; les deux premiers, dédiés aux organistes français et le troisième aux étrangers. Il ne faut pas se dissimuler que la lecture de ces trois volumes est plutôt décevante : inutile de nous perdre en classifications d'écoles : rien ne nous fera distinguer un Suédois d'un Espagnol, ou un Hollandais d'un Napolitain : tous appartiennent à une unique famille, celle des organistes improvisateurs ; tous ont les mêmes qualités, ou, si vous le voulez, la même absence de défauts. Depuis Franck, il n'est assurément pas un seul chef-d'œuvre qui ait été conçu pour l'orgue, ce Roi des instruments. Cela dit, avouons que l'entreprise était séduisante et qu'en s'y risquant, M. l'Abbé Joubert s'est fait le plus grand honneur.

CHANT. — Sept jolies *Mélodies* d'**Alfred Rullmann**, ⁴ musique saine et inoffensive à tous égards, sans être totalement rétrograde ; à recommander aux jeunes élèves que l'on ne veut pas engager vers les abîmes d'un modernisme alarmant pour les familles. Parmi les petites publications où il y a toujours à glaner, citons quatre livraisons des *Saluts grégoriens* publiés par M. l'**Abbé Brun** ² en l'honneur de Saint Joseph et du Sacré Cœur ; un recueil des *Chansons de France* (Chansons Limousines,) un volume de l'*Euterpe* ⁵ : airs et Madrigaux à plusieurs voix, de **Campion, Dowland, Wilbye** et **Pilkington**, (I^{res} années du XVII^e Siècle.) Ne se trouvera-t-il donc pas en France une Société Chorale pour renouveler ses programmes en y inscrivant quelques-unes de ces petites pièces, exquises de fraîcheur et d'originalité ?

INSTRUMENTS. — M. **René Schidenhelm** ⁶ qui à défaut d'une originalité bien accentuée a toujours le mérite de posséder à fond les ressources de son instrument nous donne un *Lied pour deux Violoncelles et Piano*, une *Ballade* et un *Scherzo Sérénade*, pour Violoncelle et Orchestre, celui-ci, réduit au Piano. Pour Violon, voici la *Chanson d'un Soir d'Automne* de M^{lle} **Germaine Corbin**, ⁷ musique bien douloureusement grincante ; de M^{me} **Cécile Simon**, ⁸ un Trio de belle allure et de M. **Fairchild**, ⁶ un Quatuor à cordes. Enfin une petite Transcription, le *Rossignol en Amour*, de **Couperin**, adapté à la flûte par **Charles Bouvet**. ⁶ Que les puristes ne se hâtent point de crier au scandale ; cette pièce a bien été écrite pour clavecin, mais elle est de celles que Couperin jugeait lui-même devoir convenir indifféremment à plusieurs instruments : il en donne l'indication formelle ; voilà donc une de ces transcriptions absolument légitimes, auxquelles nous ne pouvons qu'applaudir. V. P.



Cl. Meurisse

M. LÉON AUSCHER

Président du Comité de TOURISME EN MONTAGNE du Touring Club de France

La Musique et le Sport¹

III

LÉON AUSCHER

A la suite d'un article sur la décentralisation musicale au cours duquel je tentai d'ébaucher un programme de "tourisme artistique", je reçus une lettre chaleureuse de mon ami Léon Auscher, — et l'idée me vint d'interroger ce grand sportsman, certain d'avance qu'il apporterait quelques aperçus ingénieux dans l'enquête que j'ai entreprise.

Léon Auscher est — vous ne l'ignorez point — l'un des apôtres du tourisme en France. Il a aidé à répandre les sports d'hiver dans nos montagnes et plus d'un village isolé lui doit la création d'une route nouvelle, plus d'un hameau perdu lui doit d'être révélé au public voyageur.

Il s'est imposé une tâche et l'accomplit avec une persévérance inlassable. Il a organisé des voyages d'exploration à travers la montagne hivernale, à l'époque où les paysans paraissent s'endormir du sommeil des marmottes. Il a révélé aux pyrénéens l'usage du traîneau et mené dans nos Alpes une campagne acharnée en faveur du ski. Les résultats qu'il a obtenus ne sont-ils pas surprenants ? Trente stations d'hiver se sont créées en France et déjà un nouveau mouvement de tourisme s'est produit. Chamonix, le Revard, Gérardmer, Saint Pierre de Chartreuse, le Sapey, Cauterets, les Eaux-Bonnes jouissent désormais d'un renom qui fait pâlir celui des centres réputés de l'industrielle Helvétie. Appliquant la belle devise du Touring Club, il tente de "faire connaître et de faire aimer notre pays", mais sous un aspect ignoré. Le surprenant enthousiasme que provoqua chez nous la révélation des sports d'hiver, n'est-il pas le résultat de l'œuvre patiente de Léon Auscher ? Et les hôteliers montagnards qui ont trouvé dans cette passion nouvelle une source de fortune inespérée, n'oublieront peut-être pas le nom du propagandiste le plus actif et le plus modeste ?

Léon Auscher appartient à une famille de musiciens : Il est parent de Léo Sachs et d'Alfred Casella, et M^{me} Auscher est une pianiste de grand talent. Je connaissais déjà ses goûts artistiques par nos nombreux entretiens et je savais ne pas m'adresser à un profane. Pourtant, ce matin là lorsque je l'aperçus dans une allée du beau parc qui entoure sa propriété de Neuilly, il m'accueillit par des protestations véhémentes :

— Je vous vois venir, s'écria-t-il. Vous voudriez me faire dire quelques imprudences au sujet de la musique moderne. Avez-vous oublié que je suis un "routier" impénitent, un "vagabond" éternel ? Comment voulez-vous que j'allie mon amour de la vie au grand air avec le goût de la "musique *de chambre*" ? J'ai trop le souci de fuir les espaces clos et les foules qui s'y pressent pour devenir un "amateur de concerts".

— Mais cette musique moderne, vous ne l'ignorez point cependant ?...

— Certes, j'en connais assez pour prétendre me former une opinion, si je me contentais de juger à la légère. Mais n'ayant fréquenté aucune audition musicale depuis nombre d'années, je n'ai pas le droit de jouer à l'arbitre et j'aime mieux vous dire tout net que, faute d'entraîne-

¹ Voir les nos 5 et 6.

ment ou de constance, je ne comprends rien à la musique ultra-moderne. C'est un art qui, par ma faute peut-être, me demeure étranger. J'en suis resté au point où j'en étais à l'heure où j'ai commencé à battre les grands chemins, soit à pied, soit à bicyclette, soit en automobile, c'est-à-dire à un respect profond pour les classiques et à une passion que rien n'éteindra jamais pour Wagner. Depuis, le tourisme m'a empêché d'apprécier les maîtres de l'heure...

— Pensez-vous donc que le goût du tourisme et l'amour de la musique soient des sentiments incompatibles ?

— Bien au contraire, et je vois entre le tourisme et la musique des liens réels, des rapports étroits qu'il serait aisé de développer. Il y a d'abord un lien moral très net et très précis : Le tourisme, en effet, est un admirable mode d'éducation : il exerce l'homme à voir et à admirer ; il le met en présence des spectacles harmonieux et splendides de la nature ; il ouvre son âme aux sensations les plus fortes et, par suite, il me paraît tout à fait évident qu'il doit le prédisposer à mieux concevoir, à comprendre plus nettement les manifestations artistiques.

“ Enfin, ceux qui, comme nous, sont à l'avant-garde de ce grand mouvement du tourisme national qui a eu sur les idées françaises une si heureuse influence, ceux-là s'aperçoivent de plus en plus que pour propager le tourisme en France, il faut sauvegarder chaque jour davantage les beautés de notre pays. Ces beautés sont de deux ordres : les beautés matérielles, c'est-à-dire les sites, les monuments ; et ensuite le patrimoine historique, et moral en quelque sorte, de notre pays. Ce patrimoine comprend en première ligne les coutumes, c'est-à-dire les chants, les danses et les costumes nationaux. Et je vois là, comme vous l'avez indiqué déjà dans vos articles, un rôle considérable et utile à jouer pour un groupe soucieux de perpétuer les belles traditions artistiques. La Société des Amis de la Musique, par exemple, pourrait avec l'appui de clubs touristiques, organiser des fêtes régionales aux cours desquelles on s'efforcerait de reconstituer le folklore français. Certains musicologues accepteraient volontiers la tâche de retrouver les airs anciens, les mélodies désuètes, de faire revivre les vieilles danses de jadis. Je connais maints villages où les plus antiques coutumes ont été conservées malgré l'envahissement des voyageurs. Il faudrait encourager les paysans à ne pas renoncer aux mœurs d'autrefois et les aider à transformer les réjouissances populaires, en fêtes périodiques. C'est ainsi que les régions pyrénéenne ou dauphinoise pourraient être les théâtres annuels de spectacles admirables. Les vallées d'Ossau et de Luz, le Queyras, l'Oisans, la Maurienne ont un folklore d'une richesse inouïe. Ceux qui voudront le révéler au public sauront déplacer un grand nombre de touristes désireux d'éprouver une double impression d'art, grâce à la beauté des paysages et à l'intérêt des musiques et des danses sauvées pieusement de l'oubli. Nul doute d'ailleurs que les Syndicats d'Initiative qui s'occupent si activement aujourd'hui de vanter leurs départements ne s'intéressent à une tentative semblable. Et les promoteurs trouveraient à coup sûr d'autres appuis parmi les sociétés locales, les philharmoniques, les chorales, les clubs sportifs. Les hôteliers eux-mêmes deviendraient soudain les champions de cette renaissance artistique et musicale, car ils verraient en elle un moyen de prolonger la “ saison ”, toujours trop courte à leur gré. ”

Nous nous étions assis sous une tonnelle rustique entourée d'arbres touffus et de corbeilles où des fleurs confondaient leurs teintes vives. Léon Auscher renversé contre le dossier d'un fauteuil en rotin, parlait d'une voix lente. Il aspira voluptueusement l'air chargé de senteurs complexes.

— Que voulez-vous ? s'écria-t-il, sans transition, je ne puis vivre enfermé. Et combien me ressemblent ! Pourquoi n'allierait-on pas cette passion du grand air avec l'amour de la musique. Il suffirait d'organiser des concerts d'orchestre sur les scènes de verdure, dans des cadres naturels ; j'imagine très bien, en outre, la Walkyrie jouée devant un paysage de mon-

tagnes ou telle symphonie exécutée dans une baie somptueuse au bord de la mer. Et enfin, le touriste saisirait avec joie le prétexte d'un festival qui célébrerait un illustre musicien dans sa ville natale, ou d'un défilé historique organisé à propos d'une fête commémorative et au cours duquel il entendrait des airs de l'époque réconstituée joués sur des instruments anciens. De semblables projets aideraient à la décentralisation musicale et sauraient satisfaire en même temps le touriste et le mélomane. Si ces idées prennent corps, je prêterai volontiers mon concours, s'il peut-être utile à leur réalisation. Et vous me verrez au premier rang des spectateurs. Mais comment voulez-vous que j'hésite à négliger le concert que me vante un programme de la Salle Gaveau, quand je puis demain rouler en auto à travers le défilé sauvage de la Chartreuse, vers Saint Pierre, dans un prodigieux décor, parmi le chant des cascades et le bruit du vent dans les feuilles, qui valent toutes les mélodies humaines?...

GEORGES CASELLA.



Piano ou clavecin ?

Nous avons reçu ces lettres de nos collègues et amis M^{me} Landowska et M. J. Nin. Nos lecteurs ne nous en voudront pas de considérer cette polémique comme terminée dans notre revue où les adversaires ne sauraient exposer à l'aise tous leurs arguments.

LA RÉDACTION.

Mon cher Ecorcheville,

Je ne sais pas... mais il me semble que lorsqu'on a vraiment raison, on ne répond pas avec une telle....nervosité...

Pourquoi Mme Landowska s'entête-t-elle à faire de l'esprit à propos d'une question où l'observation, la simple et sage observation, s'impose avant tout ? Cela nous engage dans la voie des personnalités et nous éloigne singulièrement du terrain de l'art : c'est infiniment regrettable.

Je n'ai jamais dit que les travaux de mes prédécesseurs dans la question *Piano ou Clavecin* fussent mauvais ; ils sont insuffisants en ce sens qu'en ne considérant que des aspects isolés, particuliers, et souvent personnels, du problème, ils ne l'ont étudié qu'incomplètement, alors qu'une vue d'ensemble, partant des origines mêmes de l'expression musicale, eût été infiniment plus précieuse pour la recherche d'une conclusion nette et précise.

Les noms de Fuller Maitland, Hermann Kretzschmar, Guido Adler et Carl Nef me sont familiers, (Mme Landowska aura l'occasion de s'en apercevoir) ; ce sont des savants, c'est entendu ; mais Praetorius, Kuhnau, Mattheson, Adlung, Walter, Quantz, Ph. Em. Bach, Türk, Forkel, Rimbault, Oscar Paul et Spitta l'étaient aussi. Je les propose à ceux des lecteurs du *S. I. M.* qui voudront connaître les origines de la question.

Je n'ai jamais douté du succès du clavecin, pas plus que je n'ai mis en doute un seul instant le succès du pianola ou du cinématographe. *Vox populi vox Dei* ; est-ce là par hasard, la devise adoptée par les néo-clavecinistes ? Sans doute trouvent-ils trop fataliste le *Sic transit gloria mundi* des vieux clavecins de jadis ! N'importe ; l'artiste seul a le droit de juger les questions d'art, et c'est par dessus de la foule et de soi même, surtout, qu'il doit les regarder s'il veut faire œuvre utile.

Puis-je assurer notre facétieuse amie de mon silence ?... Je le souhaite, car j'ai fort peu de temps et il faut que je m'occupe, malgré tout, de mettre au point, pour elle, cette énorme blague qui doit la faire sourire et bâiller...

Merci une dernière fois, mon cher Ecorcheville, de votre si parfaite et si loyale hospitalité.

Votre tout dévoué,

J. JOACHIM NIN.

Uccle-Bruxelles, Juin, MCMXII.

Mon cher ami,

Monsieur Joachim Nin me demande pourquoi j'ai traité avec trop de légèreté ses lettres. Mais, mon Dieu, je ne pouvais pas répondre autrement à une polémique, où toute argumentation sérieuse a été remplacée par des citations tirées des journaux, ou par des phrases ronflantes dans le genre de celles : L'artiste doit toujours regarder par dessus la foule ! Vox populi, vox Dei ! sic transit gloria mundi ! Mais, mon cher Monsieur Nin, ce n'est pas à moi qu'il faut enseigner ces belles vérités. Lors de mon séjour au pensionnat de Berlin, je les ai durant trois ans brodées de mes propres mains avec des fils d'or.

Vous faites bien en vous pressant de mettre au point votre livre que j'espère fort intéressant, mais vous avez tort de vous en prendre aux musicographes que j'ai cités et qui sont tous, sans exception, des musiciens de grand mérite. Je regrette seulement d'avoir oublié M. Georg Kinsky, le Conservateur du musée de Cologne.

En somme, que désire M. Joachim Nin ? Il voudrait prouver que les pièces anciennes gagnent dans l'exécution sur notre piano moderne. Si même cela était vrai, cet argument me paraîtrait encore insuffisant, car je préfère voir une gravure du XVIII^e siècle dans son modeste cadre de l'époque, que dans le plus somptueux encadrement moderne style. Mais encore faut-il prouver que les pièces de clavecin sonnent mieux sur notre piano que sur le clavecin. Je joue avec un amour égal les deux instruments, j'ai eu cent fois l'occasion de m'assurer du contraire. Mais M. Joachim Nin est pianiste, pourquoi ne chercherait-il pas à nous convaincre devant le piano ? Je lui ai fait cette proposition il y a quelques mois, il m'a fourni une réponse évasive. Je le regrette, car cela vaudrait certes mieux que des citations.

Ce n'est pas la foule qui fait au clavecin son succès, bien au contraire le gros public et la foule des professionnels du piano lui font la guerre. Ce n'est pas la foule, qui fait figurer le clavecin dans les congrès musicaux, dans les fêtes de Haydn, de Mozart ; ce n'est pas la foule qui a fait figurer le clavecin dans les fêtes de Bach, mais les membres du comité de la Bachgesellschaft, les professeurs Hermann Kretzschmar, Siegfried Ochs, Gustave Schreck ; Karl Straube etc. Ce sont des chefs d'orchestre tels que Gustav Mahler, Felix Mottl, Siegfried Ochs, Mengelberg qui introduisent le clavecin dans leurs orchestres. Ce sont des musiciens tels que St-Saëns, Richard Strauss, Joachim, Guilmant, Charles Bordes et tant d'autres qui lui portent intérêt. *L'artiste doit regarder par dessus la foule.* C'est ce que je fais, Monsieur, je regarde par dessus cette foule immense de pianistes professionnels qui haussent les épaules, parce qu'il est plus facile de dédaigner que d'apprendre.....

WANDA LANDOWSKA.



Échos et Nouvelles

LES MÉDAILLES DU SALON DES MUSICIENS FRANÇAIS. — Sous la présidence de M. Henri Maréchal, Inspecteur de l'Enseignement Musical, le Jury du "Salon des Musiciens Français" a procédé au vote des récompenses. En voici le résultat :

Premières Médailles : MM. Marcel Bertrand, Lucien Chevillier, Jean Déré (Niort), Lefèvre-Derodé (Reims).

Deuxièmes Médailles : MM. C. A. Collin (Rennes), Eugène Cools, M^{me} Fleury-Roy, M. Fernand Masson, M^{me} Toutain-Grün.

Troisièmes Médailles : M^{lle} Balutet, MM. E. Guyonnet (La Roche-sur-Yon), Albert Laurent (Armentières), Paul Le Flem, Georges Palanque, (Chartres), Jean Pergola, Jacques Pillois.

Mentions : MM. Louis Ancel, Constantin-Gilles, Jean Cras (Toulon), Adolphe Dietrich (Dijon), Marcel Gennaro, Eugène Riéger, René Schidenhelm.

La distribution officielle des récompenses aura lieu au mois de novembre prochain, à la Réouverture solennelle du "Salon des Musiciens Français".

Les Compositeurs qui désirent voir leurs œuvres figurer aux programmes du prochain Salon devront les adresser au Secrétariat-Général, 28, rue Nollet, Paris, du 1^{er} au 25 octobre.

* * *

DÉCENTRALISATION MUSICALE. — Le ministre des beaux-arts vient d'approuver la répartition du crédit indicatif de 25.000 francs affecté sur le budget de 1912 en faveur des théâtres lyriques de province ayant fait œuvre de décentralisation musicale. Cette répartition est ainsi établie :

Le théâtre des Arts de Rouen (*l'Aube rouge*, de M. G. Erlanger) et l'Opéra de Nice (*Vercingétorix*, de M. F. Fourdrain) reçoivent chacun 6.000 francs ; les théâtres municipaux de Nancy (*le Pays*, de M. J. Guy-Ropartz) et Nantes (*Myrdinn*, de L.-A. Bourgault-Ducoudray), 4.000 francs ; l'Opéra de Marseille (*Charlemagne*, de M. Durand-Bloch) et le théâtre municipal d'Avignon (*Maguelonne* et *le Roi René*, de M. de Saussine), 1.000 francs. En outre, les compositeurs Camille Erlanger, Guy-Ropartz et Félix Fourdrain touchent chacun 1.000 francs.

* * *

LA BATAILLE DES VIOLONS. — Notre confrère le *Monde Musical* vient de renouveler l'expérience de lutherie comparée qu'il avait déjà présentée au public en 1909. Devant une salle aussi peu éclairée que possible des artistes vinrent faire entendre une série de violons, anciens et modernes sur les Stradivarius, Guarneri et autres célébrités auxquelles la tradition et la mode nous font attacher un prix sans doute excessif. En outre, on eut la surprise agréable de voir les deux premiers prix attribués à deux instruments construits sur des principes identiques. Un violon de Bruxelles et un autre de Nantes fabriqués d'après les données du Dr. Chenantais trouvèrent auprès du jury public une faveur unanime.

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

Le Gérant : MARCEL FREDET.

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