

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



L'HOMME QUI IMPROVISE, par André Suarès. • LES VIRGINALISTES ANGLAIS, par C. van den Borren. • CHOSES D'ASIE, par R. Chauvelot. • LES FESTES DE BACCHUS, Musique de Bernard Naudin. • LES LIVRES par J. E.

LE MOIS par

• CLAUDE DEBUSSY •

• VINCENT D'INDY •

• EMILE VUILLERMOZ •

HENRI MARÉCHAL • RENÉ LYR • EMILE HEINTZ • ERIK SATIE

Le numéro :

France & Belgique 1 fr. 50
Union Postale 2 fr.

PARIS, 29, rue La Boétie

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.

Comptoir National d'Escompte DE PARIS.

CAPITAL : 200 Millions de francs, entièrement versés.

SIÈGE SOCIAL : RUE BERGÈRE — **SUCCURSALE : 2, Place de l'Opéra, PARIS.**

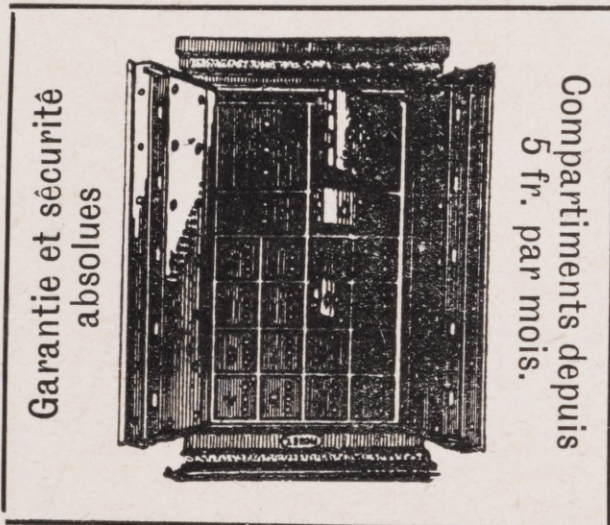
Président du Conseil d'Administration : M. ALEXIS ROSTAND

Vice-Président, Directeur : M. E. ULLMANN,

Administrateur Directeur : M. P. BOYER.

OPÉRATIONS DU COMPTOIR

Bons à échéance fixe, Escompte et Recouvrements, Escompte de chèques, Achat et vente de Monnaies étrangères, Lettres de Crédit, Ordres de Bourse, Avances sur Titres, Chèques, Traités, Envois de Fonds en Province et à l'Etranger, Souscriptions, Garde de Titres, Prêts hypothécaires maritimes, Garantie contre les risques de remboursement au pair, Paiements de coupons, etc.



AGENCES

38 Bureaux de quartiers dans Paris — 15 Bureaux de Banlieue — 150 Agences en Province — 11 Agences dans les colonies et pays de protectorat — 12 AGENCES A L'ÉTRANGER.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le Comptoir tient un service de coffres-forts à la disposition du public, 14, rue Bergère; 2, place de l'Opéra; 147, boulevard Saint-Germain; 49, avenue des Champs-Élysées, et dans les principales Agences.

**UNE CLEF SPÉCIALE UNIQUE EST REMISE
A CHAQUE LOCATAIRE.**

La combinaison est faite et changée par le locataire, à son gré. — Le locataire peut seul ouvrir son coffre.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME. — CAPITAL : 400 MILLIONS.

SIÈGE SOCIAL ; 54, et 56, Rue de Provence

SUCCURSALE-OPÉRA ; 1, Rue Halévy

**SUCCURSALE ; 134, Rue Réaumur (Place de la Bourse)
à PARIS.**

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe (taux des dépôts : de 1 an à 2 ans 2 % ; de 4 ans à 5 ans 4 % ; net d'impôt et de timbre) ; — Ordres de Bourse (France et Etranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. et bons à lots, etc.) ; — Escompte et Encaissement d'Effets de Commerce et de Coupons français et étrangers ; — Mise en règle et Garde de titres ; — Avances sur titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages, — Virements et chèques sur la France et l'Etranger ; — Lettres et Billets de crédit circulaires ; — Change de monnaies étrangères. — Assurances (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois ; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

98 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue ; 877 agences en Province ; 3 agences à l'Etranger (Londres, 53, Old Broad Street ; Bureau à West-End, 65, 67, Regent-Street), et St-Sébastien (Espagne) ; correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger. Correspondant en Belgique et Hollande ; Société française de Banque et de dépôts, Bruxelles, 70, rue Royale ; Anvers, 74, place de Meir ; Ostende, 21, avenue Léopold ; Rotterdam, 103, Leuvehaven.

PARFUM
DOLCE MIA



V. RIGAUD

PARFUMEUR

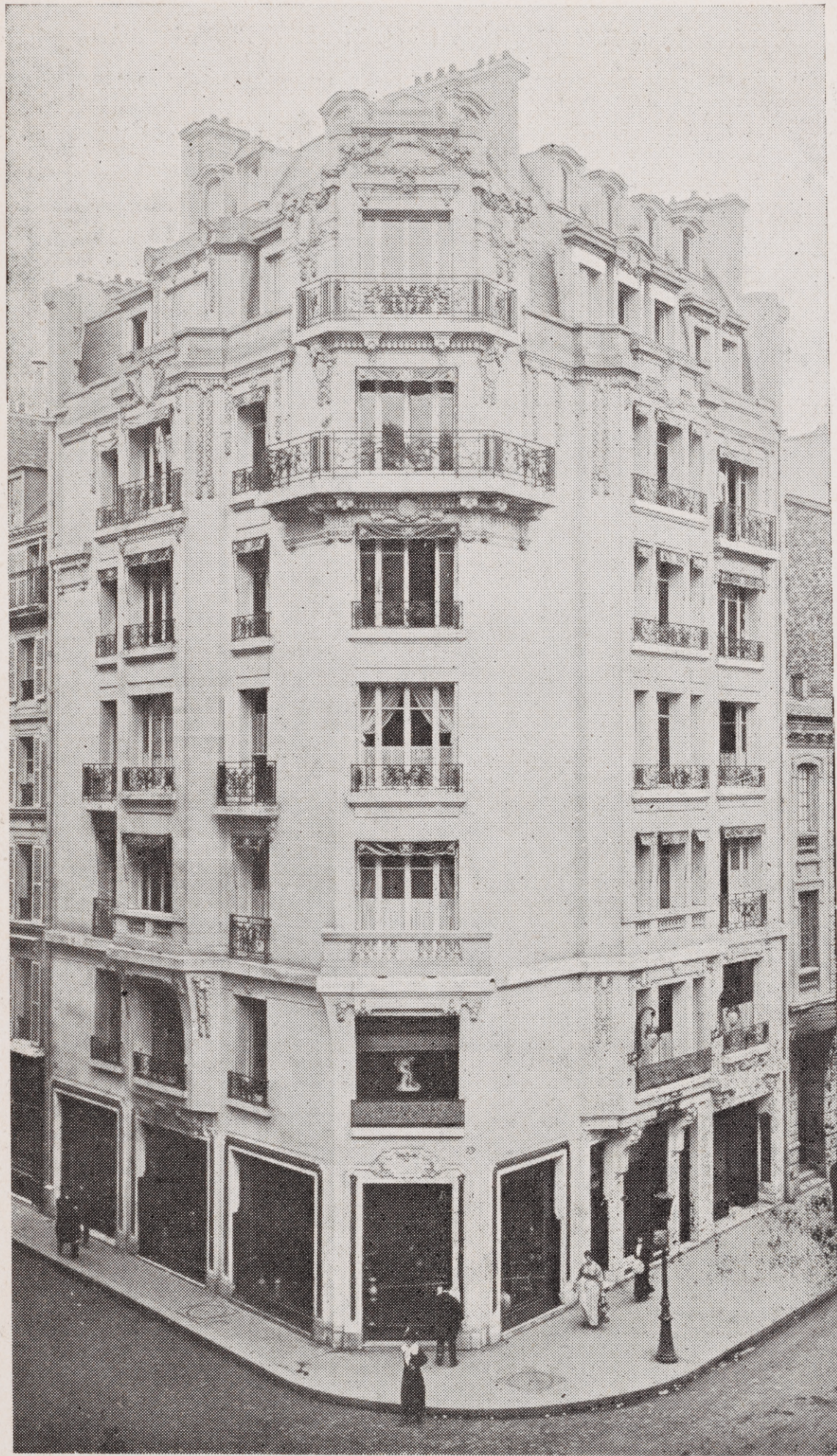
16, RUE DE LA PAIX-PARIS



A NOS
LECTEURS

Notre "S.I.M." entrera bientôt dans la neuvième année de son existence. C'est l'âge où les revues s'émancipent. "S.I.M." est majeure. Après une enfance laborieuse, passée dans le minuscule entre-sol de la Chaussée d'Antin, après une jeunesse féconde

dans les bureaux de la rue Saint-Augustin, "S.I.M." franchit une étape nouvelle. Elle gagne des quartiers plus dignes de son public et d'elle-même.



A PARTIR DU
31 DÉCEMBRE
S. I. M.

HABITERA
29, rue La Boétie

Dans un immeuble élégant, que Martine & Poirot se sont entendus pour rendre attrayant et moderne, nous continuerons avec joie l'œuvre entreprise, et que nos lecteurs ont sans cesse encouragée. Nous marcherons dans la voie tracée, ne sacrifiant ni à la trop austère érudition, ni à la très frivole actualité ; voulant satisfaire à la fois toutes les curiosités, celles qui ouvrent une revue pour s'instruire, et

celles qui la feuilletent pour se renseigner.

Nous inspirant de ces principes, et tout en accordant à l'actualité la place qu'elle mérite, nous cherchons à éviter le morcellement fastidieux de nos chroniques, défaut habituel des rubriques d'information dans un périodique musical. Dresser le bilan

artistique du mois qui vient de s'écouler, tirer des événements qui l'illustrèrent, la morale esthétique qu'ils comportent, nous paraît une ambition plus noble que de tenir à jour la morne comptabilité de nos innombrables manufactures de musique dont l'effort se commercialise si fâcheusement d'année en année.

A l'indicateur des voyages au pays des sons nous voulons substituer les beaux récits d'excursion. Les noms des voyageurs qui ont accepté de nous confier leur carnet de route et de nous laisser publier leurs impressions diront, à eux seuls, l'intérêt exceptionnel qui s'attachera à nos comptes-rendus.

Nous avons pu, en effet, décider

CLAUDE DEBUSSY

à rompre en notre faveur le trop long silence dont s'affligeaient tous ceux qui savent quelle pénétrante acuité d'analyse, quelle lumineuse clairvoyance l'auteur de *PELLEAS* apporte dans ses appréciations sur la mêlée musicale contemporaine au sein de laquelle il a su garder une si parfaite indépendance d'esprit. CLAUDE DEBUSSY a accepté de rattacher chaque mois à la rubrique des *CONCERTS COLONNE*, la collaboration dont il honore notre Revue.

C'est un grand maître aussi, et que ses écrits ont illustré à l'égal de ses compositions, qui a bien voulu se charger de prendre en main notre rubrique des *CONCERTS LAMOUREUX*,

VINCENT d'INDY

dont on connaît l'ardente jeunesse intellectuelle et qui a déjà tant fait en France pour la culture des idées, accepte de venir affirmer dans nos rangs l'intérêt qu'il porte aux efforts artistiques des plus humbles de ses frères d'armes. Dans cette tâche, VINCENT d'INDY a désiré ne pas se séparer de son fidèle collaborateur du *TRAITE DE COMPOSITION*. C'est donc avec l'assistance de son disciple **Auguste Sérieyx**, défenseur autorisé de son idéal, que l'auteur de *l'ETRANGER* assurera dans nos colonnes la régularité d'une collaboration dont nos lecteurs apprécieront toute la valeur.

Enfin, notre dévoué collaborateur **EMILE VUILLERMOZ**, sans cesser de tenir la rubrique des *THEATRES*, consacrera désormais tous ses soins à la revue, dont il devient le

REDACTEUR EN CHEF

Sous sa direction, différentes rubriques, dont nos lecteurs ont souvent demandé la création dans l'actualité, seront, d'ici peu, définitivement organisées, notamment :

LA REVUE DE LA PRESSE
LES FAITS DU MOIS

LA REVUE DES REVUES
NOS ECHOS ILLUSTRES

Mais il ne nous suffit pas d'offrir à nos abonnés le fascicule mensuel d'une Revue. Nous voulons leur permettre de prendre une part plus active encore à la vie de la musique.

Ceux qui habitent loin de nous, se verront convier à des séries d'auditions. Nos six Concerts de Musique de Chambre Française moderne à Berlin, sous le patronnage

de M. CAMBON, AMBASSADEUR DE FRANCE A BERLIN

montrent dans quelle voie nous voulons nous engager.

Ceux qui s'intéressent directement à notre œuvre, et veulent suivre ses progrès, se trouveront réunis au

DINER DE LA REVUE

qui groupera périodiquement à l'*Elysée-Palace* les maîtres de la musique et du théâtre et leurs plus gracieuses interprètes.

Enfin, tous nos lecteurs apprendront par notre numéro de Décembre, les détails d'un

PROJET MUSICAL

qu'il nous faut encore tenir secret, mais dont la révélation sera certainement pour eux, une très agréable surprise.

LA DIRECTION.



REVUE MUSICALE " S. I. M. "

Je soussigné

demeurant à

déclare souscrire à un abonnement de ⁽¹⁾..... à la REVUE MUSICALE " S.I.M. "

à dater du

Signature très lisible

Remplir ce bulletin et l'adresser à la Revue Musicale S. I. M., 29, rue La Boétie, Paris.

France et Belgique : un an 15 Frs. — Étranger : 20 Frs.

.. .. 6 mois 8 Frs. — .. 12 Frs.

(1) Indiquer la durée choisie.



L'HOMME QUI IMPROVISE

I

L'Homme qui chante est le musicien selon la nature.

Le chant est d'abord toute la musique. Le chant n'est pas moins propre à l'homme que la parole ou le regard. Il est le geste de l'émotion, en ce qu'elle a de plus libre, et peut-être de plus heureux. Le chant est la flamme de la parole, qui veut monter et se répandre.

L'enfant qui jouit de vivre, l'homme qui aime, la jeune fille ravie d'éclorre, ils chantent pour étendre leur plaisir, et s'entourer de leur joie : elle est le vêtement, qu'ils font flotter autour d'eux ; ils s'entourent de leur chant, comme d'un cercle magique. La joie du chant ne les défend pas, elle les prolonge. Atmosphère plus que vêtement, robe aérienne d'espérance.

Sur le bout de la branche, l'oiseau chante sa propre vie : elle attend l'amour, ou elle l'a. Et dans son chant, c'est de soi-même que l'oiseau s'enivre. Le chant va plus loin que les corps. Les espaces du chant sont la projection de cette force éternelle, qui meut les étoiles là-haut, et dans le ciel de notre chair, qui n'est pas plus humble, les atomes et les astres de de la cellule, les planètes et les gemmes du sang.

Dans le chant, il y a tantôt un appel au bonheur, tantôt un don de la plénitude qui déborde : émotion ou bonheur, l'être qui chante se répand sur la nature. Voilà le chant à l'origine. Et, parmi les hommes, la femme est rossignol aussi. Ce n'est pas seulement le mâle qui chante sa peine ou

son désir. Mais, peut-être, l'amour seul fait-il le chanteur. Le chant est inné au cœur de l'homme : il est déjà une possession de la nature. La joie de vivre gazouille dans l'enfant même : la folle joie d'être homme, qui ne survit tout de même pas à l'enfant. Dans le chant le plus naïf, pourtant, la conscience se fait déjà entendre, à l'insu même du chanteur. Ce mystère est séduisant.

La musique de l'homme n'est pas toujours de sa joie ni de son plaisir : elle est bien tôt de sa douleur.

Si les bêtes pleurent, elles ne chantent pas leur douleur, les pauvres créatures.

La peine humaine cherche un secours ; et bien plus belle que la joie, bien plus féconde, elle aspire à une harmonie, que la médiocrité du bonheur croit tenir. La peine aspire au lieu de l'ordre et de la délivrance. *Elle s'enchant*. Que ce mot est divin, et que de chant il recèle !

Les pauvres bêtes, dans la douleur, ne savent pas sortir du hurlement. Elles ne passent pas le cri. Beaucoup même n'y atteignent point, et sont muettes. Tant elles sont saintes, toujours victimes, toujours vraies ; et sans conscience. Or, le grand crime de la conscience, dans l'homme, fait sa grande épreuve, et la source de sa rédemption comme de son génie.

Pour nous, qui ne sommes plus des enfants, le chant est un enchantement de la peine. Une douleur trop accomplie ne laisse aucune place à la parole : elle est toute dans le silence, ou dans le cri. C'est pourquoi l'état de mélancolie est le plus riche en musique. Et l'amour, même dans la passion, est fait d'une immense mélancolie. De là, que la femme jouit en tout temps de la musique. Mais de là, qu'elle est si peu musicienne, étant si musicale : la musique et la poésie sont les deux puissantes créations de l'amour et du mâle aux abois.

Amour et mélancolie, le chant de l'homme est une réflexion et une confidence. Il réfléchit sa passion, et la confie. A soi, d'abord, bien plus qu'aux autres hommes. Dans la joie, il déborde sur la nature ; mais à l'origine, il l'écoute peu ; et même s'il y prête l'oreille, il est rare qu'il lui parle. La peine et la mélancolie enseignent la nature au chanteur. Il ne s'en doute pas encore, que l'art naissant le sait pour lui. Aux heures d'ivresse, quand le bonheur est un vol dans le soleil, un bond de l'amour dans la flamme de midi, le chant de l'homme en passion se prend lui-même

pour la voix de toute la nature. Elle est là, heureuse et brillante ; et le chanteur se l'associe : il veut qu'elle parle ; et il chante pour elle.

Mais la douleur n'est pas si naïve, et son procès va plus au fond. L'immense nature est un témoin. Le chant la convoque, pour qu'elle l'accompagne. Et déjà le chant est si fort, qu'il ne craint pas d'être contredit par la nature. La passion finit par créer cette merveille : de la nature, elle fait la basse de son chant.

Merveilles de l'accord, adorables prestiges : ils s'annoncent ici, comme au frémissement des ailes, l'Ange s'annonce à Marie, et par l'Ange le parfait mystère. Notre musique est la conquête de l'harmonie. La révélation de l'harmonie, telle est notre musique : car, de l'Ancien Testament, nous avons passé sous la loi du Nouveau. L'harmonie, miracle de l'Occident, est la magie du chant, l'incantation de l'amour et de la mélancolie. Le simple chant, la mélodie populaire n'est belle qu'à la façon du paysage ; mais le plus beau paysage reste en deçà de l'art, il aspire au chef-d'œuvre, il cherche Rembrandt. J'appelai jadis la mélodie populaire un paysage, et le paysage une mélodie de la nature.

Cependant, ce n'est pas assez d'une basse confuse. Non, si beau soit le chant, si sacrée que puisse être la ligne, le chant n'est pas encore la musique : il n'est que l'appel à la musique. Appel sûr d'être entendu. Il est le désir du miracle ; il en est même la promesse. Il faut encore l'évangile, pour que révélée soit la musique : il faut l'harmonie.

Or, l'homme qui improvise est le chant qui invente son harmonie ; et c'est de lui que je veux dire : enfin le chanteur est musique.

J'entrerais, maintenant, dans la vie intérieure. Je voudrais pénétrer ces suaves ténèbres, où la chaleur de la vie est ramassée sur elle-même, comme la femelle qui couve, la tête endormie, repliée dans le col, pareille sur l'œuf caché à un gros œuf de plumes.

II

La joie de l'oiseau n'est donc pas la seule qui porte musique ? Ni celle de l'enfant, qui chante comme il se meut : il crie, il joue avec sa voix et avec l'air qu'il respire. Son chant est un cri, qui a trouvé le rythme. La vraie musique vient de plus loin. Elle a un jet plus haut dans la solitude. Et qu'il soit dit, d'abord, que la musique d'un temps révolu n'est plus la vraie musique. Toute musique passe comme les belles de la

ballade : et plus séduisantes elles ont vécu, plus vite elles ont passé, peut être. O musique, o femme mortelle, et d'autant plus aimée, d'être plus promise à la mort.

Une ardente tristesse est son nid, sous les branches du désir et de l'ennui.

Encore plus que le poète, le musicien est un solitaire au cœur trop lourd. Il peuple le désert de son propre sentiment. Une source secrète, dans un roc, au milieu de l'étendue stérile ; et il voudrait, perçant le grès de la roche, faire jaillir l'eau grondante sur toute la contrée des sables, pour étancher cette soif éternelle, en apaisant son propre élan.

Etat de guerre ardente, convoitise que rien ne peut satisfaire. Le rythme est toujours un élan. La profondeur de ce désir est telle, que tout contentement la déçoit. Il ne vit que pour la satisfaction, mais il serait désespéré de se satisfaire. Ou bien, c'est le torrent d'une mélancolie qui tient aux sources de la vie, et que tout ramène aux abîmes féconds, d'où elle tâche à s'évader sans cesse. Quelles mâles passions que celles-là !

Rien ne comble cet appétit secret. Rien ne supplée à ce manque, où l'imagination invoque vainement toute la nature, sentant que la nature attend justement de ce cœur tout ce qu'il réclame. Tristesse, ardeur, mélancolie, dimensions de la profondeur.

Le musicien cherche dans toutes les musiques l'accent de son désir ; et ne le trouve pas. Le poète demande à tous les livres le poème, où il reconnaisse sa parole confuse. Mais il n'est pas de livre, il n'est pas de musique, non pas même *Parsifal*, pour faire toujours une bonne réponse à l'émotion d'un cœur original.

La pensée est tout errante dans la nébuleuse du sentiment. Une grande douleur est là, qui dégoûte de l'intelligence. La raison est sèche, comme l'Arabie. Les notions et les idées tombent sur cette mélancolie fiévreuse, telles des pierres arides. L'étrange douleur, d'où la musique va naître, est pareille à la perte de l'être le plus aimé. Sœur de l'ardent désir, qui postule un contentement, dont il ne saurait jamais se contenter, cette peine aspire à une consolation, qu'elle pourrait seule se donner. Pour être consolée, il ne lui faut pas moins que la présence d'un dieu, celui là même qui, dans les cœurs troublés que tourmente une belle angoisse, fait une paix harmonieuse. Car, c'est son propre chant que cette insomnie veut entendre, et sa profonde harmonie que ce trouble veut trouver.

Alors, le musicien se met à chanter. Sa musique est la seule musique qui réponde à ses sentiments. Seule, elle traduit pour lui, et peut-être pour les autres, le discours puissant et confus de la créature, que la parole ne peut exprimer ; et elle l'interprète jusque dans la nuance la plus fine, incertaine d'abord à celui même qui s'y exprime.

Le fond de l'âme s'exhale : le musicien prélude, il improvise. Ainsi naît Euterpe, d'une ardeur passionnée qui se détourne du monde et qui se multiplie dans la solitude ; d'une douleur qui ne veut connaître que soi, qui place toute la vie dans l'unique objet de sa passion, et qui se nourrit de son amertume jusqu'à ce point de la plénitude, où elle s'enchanté d'elle-même.

*Or, puis avoir nom Chanteplore
Qui de duel chante et de tristor.*

L'âme musicale, à l'instant du prélude, murmure à son Euterpe, la mélodie qui naît : " Nous ne sommes pas facilement consolables, l'une ni l'autre ; car en nous, il y a toujours la révolte contre le monde, qui est plus forte même que la charité. Et la révolte est le cri égoïste du cœur qui brûle, dans l'éternelle et froide solitude de la vie. Nous ne sommes pas facilement consolables, ma beauté : puisqu'enfin nous voulons moins être consolées, que vouées à d'adorables enchantements. "

L'harmonie cherche la beauté du chant. Et tel est le prélude.

D'abord, la magie du son en lui-même, ce long et caressant ébranlement, que seuls les musiciens connaissent ; et seuls ils savent les délices qu'ils s'en promettent. Amoureusement, voici le fond ingénu de l'homme qui veut jaillir, d'un élan spontané : mille fois plus intense, mille fois plus vivant dans l'improvisation qu'en toute œuvre accomplie. Ou plutôt, le grand musicien aspire toujours davantage à fixer dans l'œuvre écrite la suprême ingénuité du sentiment qui improvise. Pour la plupart des musiciens, l'œuvre écrite est toujours, plus ou moins, voulue et roidie dans le cadre du genre. Elle n'a plus ce jet direct, qui est le propre mouvement du cœur en invention. Le sentiment personnel de chacun perd beaucoup à se ployer ainsi aux formes de la sensibilité commune. En plus d'un, la partie raisonnante de la musique n'est que de la sensibilité morte.¹

¹ Qui a entendu César Franck à l'orgue sait bien que de toutes ses œuvres pas une n'approche, même de loin, les graves effusions de ce saint harmoniste, tandis qu'il improvisait à l'église. Pour jeune garçon que je fusse alors, je ne pense pas que la douceur de ce souvenir me trompe.

Le vrai musicien improvise par vocation.

L'homme qui improvise est le musicien en amour. Il va de la rêverie à l'action orageuse, et de la violente affirmation à la suave tristesse du retour sur soi-même.

Il sait toujours ce qu'il veut faire, mais non pas exactement comme il le fera. La part du caprice et de la découverte, qui est si essentielle à un art, le plus sensible et le plus mouvant de tous les arts, il la préserve : il ne l'immole pas. La fantaisie est l'unique suivante qui sache habiller l'émotion, en toute saison. L'esprit du musicien a sans doute un plan. Il a un ordre, étant artiste. Il connaît le pays où il va ; mais sans avoir tracé ni pavé toute la route. Elle est neuve, ou peut l'être. Si un chemin hardi ou mystérieux s'ouvre dans la forêt des sons, ou au-dessus de la mer une sente dangereuse, il les prendra, pour peu qu'un lointain appel de beauté y retentisse. Ayant nourri son instinct de logique, il n'en est le guide qu'à l'entrée du voyage : il s'y livre après les premiers pas.

Puis, la grande force du son qui a trouvé sa ligne, porte la pensée du musicien. L'accord le soutient. L'accord est une ligne verticale, une possession du temps, une victoire sur la durée. Je me figure la plénitude de l'accord, comme une mélodie éternelle. Heureux ceux qui jouissent de parcourir les espaces conjugués de l'accord ! Le jeu du pur esprit musical est tout fondé sur le sentiment de l'harmonie. En vérité, de l'accord qui se développe, tout le feuillage mélodique s'élance et s'épanouit, toutes les branches, le charme et la liberté de l'arabesque.

Le sentiment mène ici le musicien, non pas les règles du développement, non pas les doigts du virtuose. L'émotion fait tout l'homme qui improvise. Donner son émotion aux autres, c'est l'art. On ne donne que ce qu'on a.

Beethoven, qui a sans doute été le génie même qui improvise, détestait l'improvisation formelle, sur un sujet donné. Il se plaisait, au contraire, en tout temps, à l'improvisation libre. Un mot fameux de Beethoven peut servir de devise à l'art que j'explique : “ La musique ne peut ni ne doit toujours donner au sentiment une direction déterminée. ”¹

S'abandonner à son démon, et le laisser parler. Encore faut-il un démon, pour qu'il parle. Tandis qu'il improvise, l'artiste porte son émotion au comble, pour lui-même, en l'exprimant. Il se console de sa peine, en

¹ Schindler, *Nachtrag*, I, 291.

la cultivant jusqu'au plein été, où elle pousse, d'une fois, toutes ses fleurs et tous ses fruits. Il achève enfin sa passion, en l'épuisant.

Ni les virtuoses, ni les femmes n'improvisent réellement. Ils n'ont que des réminiscences. Ils cheminent à tâtons sur des sentiers battus. Ils font route dans le labyrinthe de la sonate ou du caprice, que çà et là un écho de la mémoire traverse ; où le rappel d'une mélodie éclaire, de loin en loin, la masse obscure. A peine ont-ils reçu cet éclair du souvenir, ils n'ont qu'un vœu : se coller à la muraille, chercher le fil de l'ordre, retrouver la solidité du mur, qui est la forme, et aller, le millième et cent millième aveugle, jusqu'au bout du couloir maçonné, de la galerie et de la voie prévue où tant d'autres, avant eux, se traînèrent. Routine est leur route, doit l'être et l'a été.

Le progrès de l'invention est tout contraire. L'ardent désir de l'harmonie forme un enfant à la musique. Au doux chaos de l'émotion, Euterpe palpite, d'où l'homme fort la tire, la modèle et la polit. L'harmonie du grand musicien est un monde révélé par le génie qui improvise à un peuple de sourds : et d'abord, ils s'effraient, ils se bouchent les oreilles, ils s'indignent. Ils n'entendent que longtemps après leur mort, dans les fils qui leur survivent. Beethoven même leur a paru sans raison, à mesure qu'il était plus lui-même. Il est vrai que l'harmonie de Beethoven n'est pas nouvelle, mais qu'il a renouvelé toutes les formes par l'usage qu'il en sut faire ; il en use, et les use, en géant.

Les femmes n'improvisent pas : elles subissent. Leur invention est nulle ; et nulle leur action. Elles n'entendent pas l'harmonie nouvelle ; mais elles jouissent merveilleusement de l'habitude. Elles font vivre le don qu'elles ont reçu. Quoi de plus musical, que cet adorable dévouement à l'amour ? Elles conçoivent d'une passion supérieure ; mais elles n'en sont animées, qu'après avoir conçu. Elles se donnent, avec une majesté à jamais touchante : elles ne peuvent arracher au mystère des sons les révélations désirées.

L'immense domaine de l'enharmonie est sans doute une conquête du génie qui improvise. Les vrais créateurs passent pour avoir été les maîtres de l'improvisation : en quoi la musique se sépare des autres arts, où l'improvisateur n'est qu'un virtuose sans décence ni remords. Improvisant, le clavier sous les doigts, tenant la matière sonore à pleines mains, la pétrissant selon l'appétit de leur âme, les grands musiciens se sont donné

les plus hautes délices du chant, le formant et le reformant dans cette pâte idéale. Il est bien probable que les progrès de l'harmonie sont liés au génie qui improvise. La rêverie du sentiment ne se satisfait guère des objets connus : elle est avide d'invention sonore. L'oreille, à s'écouter, devient toujours plus sensible.

Tous les grands musiciens ont vécu l'oreille au clavier. En eux, mieux que partout ailleurs, on saisit la différence capitale du musicien et du virtuose. Au clavier, le virtuose joue pour l'instrument. Le musicien, qui ne chante que pour soi, improvise : l'instrument lui répond, il obéit en esclave. La haine du virtuose est bien forte en Beethoven et dans Wagner.

Quelques musiciens, doués uniquement pour l'art des sons, mais d'ailleurs sans grandeur ni force, toutes leurs œuvres semblent de pures improvisations, et n'ont pas d'autre prix : Chopin entre tous, dont la valeur est si petite, avec un don musical assez rare, mais encore plus monotone.

Le génie qui improvise, c'est l'homme dans tout l'aveu du style naturel. En tout autre art, l'improvisation est la parodie de l'œuvre, et le scandale de l'artiste : car elle est toujours une injure à la forme. C'est précisément le scandale de la musique, et la misère du talent, que l'improvisation y est presque toujours formelle. Depuis qu'ils ne sont plus musiciens dans les cours, tous les joueurs d'orgue font métier d'improviser ; et pas un d'eux n'improvise : ils tournent la manivelle de la forme dans la cour, que ce soit d'ailleurs au concert, au théâtre ou à l'église. Il faut avouer que l'exemple est venu, autrefois, des grands maîtres : la rhétorique musicale les a perdus. Elle leur a donné cette manie de radoter, développements et répétitions, qui fait en art l'impertinence des savants, et les y rend si ridicules, quand ils en parlent. Que de vide dans la masse énorme de l'ancienne musique ! Et la nouvelle se vide aussitôt qu'on cesse de l'entendre. La moindre phrase, où les résonances marquent pour nous l'essor d'un cœur vraiment sensible, passe en vertu cent volumes de vaines symphonies et de mornes sonates.

“ C'est l'harmonie qui nous guide. ” L'illustre sentence, qui est le *fiat lux* de la musique, est aussi la promesse du musicien et son guerdon. Par là, enfin, le musicien est musicien, non pas un ouvrier d'art et de philosophie qui se résigne à se servir des sons. L'harmonie désormais chante en nous ; c'est elle, en nous, qui crée la musique. La différence

entre les hommes et leurs musiques est toute de leur harmonie, celle qu'ils vont créer et celle qu'ils héritent, celle dont ils ont le besoin et celle dont l'habitude leur est léguée, celle qui leur suffit et celle qu'ils désirent. Ah, au cœur du véritable artiste, il y a le désir : le désir, père de tout rythme.

III

L'arabesque est la liberté d'un dessin, qui décèle d'abord la vertu originale du musicien, alors qu'il improvise. Les bons peintres savent que le plus beau dessin est impalpable, et modelé par les palpitations de la couleur.

Le piano est l'orgue d'un monde sorti de l'Eglise. L'orgue et le piano ont seuls permis l'harmonie. Les Grecs ont-ils eu une musique ? On le dit. Ils n'ont eu que la ligne. Il fallait que le cœur leur naquît, pour qu'ils pussent naître à la musique. Le cœur est couleur, le cœur est résonance. La musique n'est pas la mélodie seule ; elle n'est pas non plus l'harmonie, si l'on veut. La musique est le chant que contient l'harmonie, que la rêverie intérieure développe et recueille. Le développement de la conscience est le développement même de la sensibilité. L'intuition, ce regard qui crée tout l'avenir, est riche de tout le passé pour le tout quitter. La musique est l'art de l'intuition.

L'homme qui improvise, s'il n'entend pas les timbres de l'orchestre, est encore le serf de la ligne. Et sans doute, il ne les fait pas toujours entendre, ni presque jamais, à ceux qui l'écoutent ; mais, s'il est vraiment musicien, il en donne la promesse, il en évoque les couleurs, il en annonce les prestiges aux cœurs épris de musique. Toutes les résonances de la nature espèrent en lui un sauveur : elles attendent toutes l'accord, à l'infini.

La fantaisie mène l'arabesque. Elle est le souffle qui disperse la fumée du caprice, et qui la modèle dans l'espace. L'arabesque a son ordre : elle est l'ornement et l'entrelacs. Mais le sentiment, ici, règle la forme. Il faut premièrement un être sensible, un cœur original à la source de l'art. L'arabesque ne se prête pas à la formule, qu'elle dédaigne. La formule n'est pas moins étrangère à l'émotion que la symétrie. Elle a cette maudite régularité, qui est le pis aller du vide, et quelque chose comme des béquilles, au prix des jambes admirables de Diane chasseresse et d'Actéon. La formule est l'imitation qui supplée à l'indigence de la forme. Et tout ce qui fait le charme de l'arabesque est l'ennui de la formule.

Jusqu'à un certain point, l'harmonie banale, l'accord usé et vulgaire sont le désert de la musique. La grossièreté nulle part n'est moins la puissance qu'en musique. La plupart des musiques mortes sont des musiques grossières, qui ont passé pour puissantes.

Rien n'est plus propre, peut-être, à l'homme qui improvise, que le commentaire en musique d'une grande œuvre, choisie et bien aimée entre les plus belles de la poésie. Je sais deux ou trois morceaux admirables de Beethoven, qui me donnent très mystérieusement l'impression de traduire, pour le grand solitaire, telles œuvres de Shakspeare. Et l'Ouverture de *Coriolan*, du moins dans la première partie et dans la conclusion, me fait penser à une improvisation sublime.

Que peut être l'image musicale d'un beau poème ? Plus elle prétend à la fidélité, plus elle y manque. Il en est de même, quand le peintre tâche à traduire la vision du poète. Il faut qu'il s'inspire de l'œuvre écrite ; mais s'il se donne la charge de suivre le texte pas à pas, non seulement il ne le traduit pas, il trahit aussi la peinture. Qui sait si l'erreur de la musique au théâtre n'est pas, surtout, de s'asservir fidèlement au drame ? La musique est si peu le drame qu'elle est, au fond, tout le contraire.

Le musicien qui improvise a cette liberté que la musique réclame entre tous les arts, et qui est dans ses vœux, par dessus tous les autres. Elle veut être libre, comme le chant intérieur. Les entraves de la tonalité et de la mesure lui sont de plus en plus pesantes : lisières à la musique naissante et qui grandit ; mais la musique adolescente s'en délivrera. La musique commence seulement ses premiers pas. Et il n'y a qu'à voir, pour s'en convaincre, comme elle les précipite.

Orante ou bacchante, la musique est possédée. L'amour l'entraîne : la joie ou le plaisir règne sur la moindre musique ; la mélancolie et l'ardente douleur sur la grande. Elle ne répugne qu'à la tiédeur et au repos.

Le génie qui improvise retrouve le chant à ses sources, qui sont principalement trois : oraison, réflexion et confiance. Mais toutes trois coulent ensemble et mêlent leurs flots dans la vasque brûlante. Oraison, c'est la bouche et la voix : certes, le chant est la musique première. Et toute la nature chante, où nos sens imparfaits ne connaissent que des bruits.

Dans la réflexion, qui n'est point du tout, comme on croit, de la

pensée seulement, je touche le retour de l'onde sur elle-même et du sentiment qui s'augmente : enfin, la mystérieuse résonance qui se brise et se démembre, son à son, pour se faire mieux connaître. Point de confession, sans l'aveu. Et sans confiance, point de confidence. C'est se livrer avec amour ou du moins avec sécurité. Là, tout est foi, tout est fidélité. Et si le chant vient de l'âme fidèle à son bonheur et à sa peine, bref à la vie ; ou si la fidélité du cœur naît à la mesure du chant, il n'importe : ils s'épousent, ils sont unis tendrement. Notre chant est plein de fiance. La foi musicale est toujours profession.

Tout ainsi, l'Improvisateur suprême, qui est l'Amour, mène le mouvement universel. Le musicien qui improvise entre dans ce rythme : il le tente, même quand il ne fait qu'un ou deux pas. L'âme de l'univers n'est pas un mot pour le vrai musicien : elle est toujours là, en présence. Elle est son souffle.

L'oubli de soi-même, au moment où le Moi en passion se répand à l'infini, élan cardinal de la musique, délivrée de toute formule : l'arabesque se calcule ainsi, sans le savoir, sur le plan divin de l'instinct. Comme elle est amour, la musique est une création où le créateur, un moment, se renonce. Or, ce mystère est le plus beau et le plus saint de tous ceux que l'homme peut connaître, et qui se dévoile à lui, tandis qu'il improvise : la création est bien un renoncement du créateur : il se renonce par amour.

Le sourire d'une beauté qui aime, la fin d'une rose dans l'excessif délice de sa plus suave odeur, la parole du poète qui domine sa douleur, lui donnant sa forme la plus pleine, et le génie du musicien qui improvise : voilà quelques moments de ce créateur dans son renoncement. Le sentiment seul improvise : il a l'invention perpétuelle. C'est Orphée qui délivre la mélodie captive dans les accords. Je parle pour le musicien, et non pas pour les raisonneurs de musique.

La grandeur de Beethoven n'est nulle part aussi manifeste qu'en ses quatre ou cinq derniers Quatuors. Ils sont la perfection du génie qui improvise. Je veux précisément dire que leurs plus belles parties font figure d'une improvisation parfaite. Le fait même de l'homme qui improvise, et son plus haut exploit, je l'admire dans le thème avec la variation inépuisable : ici, l'arabesque finit par porter le sentiment à une expression sublime. Dans ces œuvres si chères au musicien, les parties caduques, les seules qui gâtent ou rompent l'émotion, qui parfois même la font descendre, sont dues à la superstition de la forme : elles ne tiennent

pas au corps vivant du Quatuor, thème et variations ; elles y sont ajoutées, parasites et du dehors, comme un ornement de la mode, comme un divertissement postiche, ou en guise de dénouement.¹ Mais Beethoven nous a laissé le type éternel de l'œuvre tout entière jaillie du cœur, et du génie qui improvise : le Quatuor en ut dièze mineur.

Ainsi, l'homme qui improvise est le musicien même. Il est l'homme de la musique, selon l'esprit profond de l'art. Et pareille à la suave nécessité du baiser dans l'amour, la fatalité de son instinct est d'inventer l'harmonie.

ANDRÉ SUARÈS.



¹ Ainsi, le Final du XIII^e Quatuor, et l'interminable Scherzo du XII^e.

LES VIRGINALISTES ANGLAIS



Frontispice de la Parthenia de 1611.

Il n'est sans doute pas un lecteur de cette revue qui n'ait entendu parler de certaine école des virginalistes, qui jeta sur la musique anglaise, vers la fin du XVI^e siècle, un éclat singulier. Les historiens la citent ; les artistes lui font quelques fois l'honneur de leurs programmes ; le public en a retenu le nom. Mais la connaît-il autrement ? Nous nous permettons d'en douter, sans lui faire injure, et nous voudrions pouvoir consacrer ici quelques pages à un art oublié depuis trois cents ans, à l'une des plus exquises manifestations de notre génie musical en Occident. Une excursion historique parmi les contemporains de la terrible Elisabeth et du grand Shakespeare ne peut être sans intérêt, pour ceux-mêmes auxquels la musicologie apparaîtrait toujours un peu redoutable.

¹ Dans quelques jours paraîtra un livre que la musicologie attend avec impatience : “ *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, par Charles van den Borren ” (Bruxelles, Librairie des Deux Mondes). Notre savant collègue qui, depuis deux ans, a fait de ce sujet l'objet de son cours à l'Université Nouvelle de Bruxelles, a bien voulu présenter à nos lecteurs en ces quelques pages un résumé de la très complète étude qu'il vient d'achever.

Et tout d'abord, pourquoi ce terme de virginalistes, particulièrement insolite en musique? Faut-il y voir une allusion à la vertu de ces brillants virtuoses du clavier ou à la chasteté de ceux qui jouaient leurs œuvres? Il est de fait que, sans qu'on sache exactement pourquoi, la prude Angleterre appliqua le mot de virginal à l'instrument que la France nommait prosaïquement épinette. On a voulu lire dans ce qualificatif un discret hommage à la reine Elisabeth; ce qui n'est point exact, car la dénomination est plus ancienne. Elle paraît s'être associée naturellement à cette idée, ingénieuse d'ailleurs et de bonne réclame, que l'instrument à clavier devait être le favori des jeunes filles et sa pratique nécessaire à la bonne éducation de la vierge au foyer. L'honnêteté se trouvait si peu gênée de cette association, que le premier ouvrage de ce répertoire livré à l'impression porte le titre audacieux de "*Parthenia or the Maydenhead of the first musicke that ever was printed for the virginalls*", ce qui signifie: Parthenia ou le pucelage de la première musique, qui ait jamais été imprimée pour les virginals. L'insistance nous choquerait aujourd'hui, elle séduisait l'esprit de 1611; il faut en prendre notre parti. Le mot a fait fortune. Les clavecinistes anglais se présentent dans l'histoire sous la bannière de la virginité musicale! Honni soit qui mal y pense!

Quant à l'instrument lui-même, désigné sous ce charmant vocable, nous ne saurions trop dire s'il relevait du clavecin, ou appartenait exclusivement à la famille de l'épinette. L'histoire hésite encore entre toutes ces formes voisines des ancêtres du piano moderne, qui vécurent longtemps dans une insouciante confusion. Elle penche cependant plutôt ici en faveur de l'épinette carrée, telle que nous la montre Virdung en 1511¹, et telle que nous la voyons en première page de la *Parthenia*, un siècle plus tard. Au fond la question est de mince importance. La sonorité d'un clavecin à grande et belle queue, et celle de la modeste épinette ne sont point si distantes l'une de l'autre qu'il y ait incongruité à les confondre. Qui voudrait même supposer que le clavicorde ou l'orgue, l'un aphone et l'autre bruyant, soit demeurés étrangers aux virginalistes et à leur art? Admettons plutôt que *virginal* est un terme générique, un terme moyen, qui s'applique à la forme la plus fréquente de l'instrument, à celle dont la sonorité, la dimension et le prix convenaient au public ordinaire des amateurs; et soyons en garde contre une interprétation trop littérale, dont nous serions bientôt obligés de reconnaître le danger.

¹ Voir cul-de-lampe à la fin de cet article.

Les virginalistes furent avant tout des musiciens. C'est leur plus beau titre de gloire. Leurs œuvres, bien qu'écrites sur deux portées, bien que réalisées digitalement, obéissent à d'autres intérêts esthétiques que ceux de la pure sonorité. Il en est parmi elles que le technicien moderne le plus entraîné ne saurait affronter sans l'aide d'un vigoureux pédalier, et dont l'existence n'a jamais pu dépendre de la forme carrée ou oblongue d'un instrument. Laissons donc l'insouciance du XVI^e siècle s'exercer ici librement comme au sein de toutes ces belles œuvres, dont elle fut prodigue, et hâtons-nous vers la musique.

Il a tenu à peu de chose que nous n'en connaissions rien. Qu'une douzaine de manuscrits ait péri, au milieu de tant d'autres, et nous ne trouvions en face de nous que l'imprimé, le seul imprimé de cette littérature, la *Parthenia* de 1611 déjà citée. Paru à une époque où la gloire de la musique anglaise commence à décliner, cet hommage tardif nous donne une idée fort incomplète de l'école qu'il veut nous faire admirer.

Heureusement, il y a les manuscrits ! Ceux de Cambridge et Londres, ceux de Berlin, de Vienne, de Liège et même de Paris. On ne me demandera pas d'en faire l'inventaire, sous la conduite de l'austère bibliographie. Ce voyage d'études méthodiques autour du répertoire virginaliste nous entraînerait trop loin. D'ailleurs, il n'a pas encore été tenté, le croirait-on ? Comment notre musicologie, qui s'enfle tous les ans de quelques centaines de volumes, n'a-t-elle pas encore consacré ses soins à la mise au point de ce problème historique ? Comment un fervent de la documentation ne s'est-il pas avisé de collationner ces textes peu nombreux, et de donner un *corpus* du virginal, qui serait si bien accueilli de tous les amis de l'art ancien ?

Seul M. Fuller Maitland, aidé de notre éminent collègue du British Museum, M. Barclay Squire, a risqué la publication d'un de ces manuscrits, véritable trésor de musique spontanée. C'est à cette audace que nous devons de pouvoir parler ici avec quelque assurance de l'école des clavecinistes anglais de la reine Elisabeth.

MM. Maitland et Squire ont choisi très heureusement le plus important de ces recueils, celui qui se trouve au Fitzwilliam Museum de Cambridge et qui se nomme le *Fitzwilliam Virginal Book*. Un joli volume d'ailleurs, en son infolio élancé recouvert de maroquin semé de fleurs de lys, et qui doit son existence, bien probablement, aux méfaits de la guerre civile et religieuse. On hypothétiquement en attribue la rédac-

tion à un certain Tregian, homme de grande famille, mais désigné comme catholique à la fureur des anti-papistes. Tregian père, déjà victime de ces luttes, avait passé vingt-quatre ans en prison de 1582 à 1606, et vint finir sa vie, en odeur de sainteté, à Lisbonne. Tregian fils, l'un des dix-huit enfants de ce prisonnier prolifique, fut incarcéré en 1609 et mourut en prison vers 1622, laissant une bibliothèque importante. Il avait été élevé à Eu, puis au collège de Douai, et passait pour un jeune homme accompli. Mais le sort, implacable pour lui comme pour tous les siens, l'obligea à chercher dans l'étude et dans la musique, le remède à une lamentable inaction. Ainsi, sans doute, naquit ce volumineux recueil de 418 pages bien remplies, et qui ne contient pas moins de 291 œuvres diverses. Le tout, transcrit en notation moderne, forme environ mille pages de ces gros in-folios, dont l'érudition honore parfois les chefs-d'œuvre de la musique ancienne.

Qu'on se représente deux partitions comme celle de Tristan, réduction piano et chant, et l'on aura l'idée de l'importance du *Fitzwilliam Virginal Book*. Nous ne songeons pas seulement au poids du papier, ou au nombre des mesures, mais à la valeur historique et musicale du contenu. Car, au contraire de l'éditeur de la *Parthenia*, le collectionneur s'est efforcé de réunir tous les spécimens d'une école nationale sans en excepter ni les singularités, ni les faiblesses.

* * *

Trois cents œuvres de vingt-cinq artistes différents forment une exposition suffisante, pour permettre de juger sainement, sinon définitivement, d'une école et d'une époque. C'est pourquoi nous nous en tenons aujourd'hui au Fitzwilliam Book et voulons voir en lui l'ensemble représentatif du virginalisme. Tous les maîtres — ou à peu près sont là. Les anciens, de 1570, comme Tallis et William Byrd; les arrivés, de 1590-1600, Morley, Philips, John Bull, Munday, Farnaby; enfin les jeunes, O. Gibbons, Person, Tomkins, qui appartiennent déjà au XVII^e siècle. Ces trois générations limitent l'effort du virginal proprement dit. Elles constituent l'école de ce nom avec ses débuts, son sommet, et son évolution vers d'autres destins. L'auteur du manuscrit n'eût pas procédé



LE VIRGINAL VERS 1550
PAR LE MAÎTRE DES DEMI-FIGURES



UNE LEÇON DE VIRGINAL AU XVII^e SIÈCLE
(TABLEAU DE JAN STEEN A LA NATIONAL GALLERY)

autrement s'il eût vécu en France de nos jours, à l'époque du piano. Il eût groupé César Franck avec Saint Saëns, d'Indy, Chausson avec Debussy, Ravel avec Inghelbrecht. Et — rencontre singulière ! — il eût vu se reproduire le même phénomène d'une école nouvelle du clavier au tournant d'un siècle. L'imprimerie et la gravure rendront-elles inutiles les efforts d'un Tregian de 1913 ?

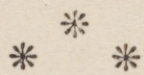
Grâce à ce document de particulière importance, les compositeurs anglais du virginal, sont donc aujourd'hui accessibles à ceux qui veulent se donner la peine de les connaître. On peut les situer dans l'histoire, et constater qu'ils forment un groupe de haut relief, portant très vaillamment la bannière de la musique britannique vers la fin du XVI^e siècle. D'où venaient-ils ? — c'est la question des origines. Où allaient-ils ? — c'est la question des influences. On nous pardonnera de n'aborder ici ni l'une ni l'autre. Dans l'état présent de notre histoire, ces questions sont encore indiscretes. Faut-il chercher du côté de l'art espagnol d'un Cabeçon (1510-1566), ou bien remonter comme l'a fait notre savant collègue, le professeur Wolf, jusqu'à l'organiste Ashton de 1510, ou même jusqu'à cette singulière tablature d'orgue anglaise du début du XIV^e ? — L'embarras est grand.

Il n'est pas moins sensible lorsque nous cherchons à suivre la trace de ce brillant météore que fut l'étoile virginaliste dans le ciel de la musique anglaise. Comment expliquer que la patrie d'un John Bull et d'un Farnaby soit devenue si vite la terre la moins féconde de notre Occident artistique ? Comment prédire en 1600, que l'arbre en pleine floraison allait rapidement sécher sur pied, et que le clavier anglais passerait tout entier aux mains des étrangers ? Puritanisme, esprit de réaction sectaire contre le catholicisme, voilà, pour certains historiens, la véritable cause de cette paralysie soudaine de la muse anglicane. L'aventure des virginalistes pourrait, à la vérité, soutenir cette hypothèse. Si nous nous en rapportons au Fitzwilliam Book, le milieu virginaliste semble manifestement catholique. Byrd est connu pour ses "*popish practices*", Tallis, quoique fonctionnaire, conserva ses préférences pour "*the older faith*". Bull quitta l'Angleterre pour Bruxelles et pour le service de l'archiduc Albert. Peter Philips, persécuté, dut se réfugier à Anvers. Enfin les Tregian ont payé d'une longue détention leur fidélité au papisme. Autant de précieuses indications !

Ainsi donc, au XVII^e siècle, les maîtres du virginal fantaisiste et

cavalier n'auraient plus trouvé un terrain propice en sol anglais ; ils auraient essaimé et porté leur art vers le continent. Est-ce la vérité ? Une étude attentive des documents viendra peut-être vérifier un jour les idées que nous présentons ici dans leur plus grande brièveté, simplement pour orienter le lecteur hâtivement, à travers cette littérature nouvelle.

Mais, à quoi bon dissenter des êtres et des faits, si nous ignorons les œuvres elles-mêmes ! La naturelle et légitime curiosité qui nous porte vers l'étude d'un artiste ou de son époque, n'a d'autre point d'appui que le souvenir ou l'attente des joies auriculaires. La musicologie n'est qu'un moyen de plus d'atteindre la musique. N'est-il pas vrai ?



Ce qui nous frappe d'abord, en ouvrant l'imposant Fitzwilliam Virginal Book, c'est l'ampleur des œuvres qu'il renferme. Dès le premier morceau, une infatigable variation serpente et déroule ses anneaux à travers dix-huit pages de la partition. Nous sommes plus près de Bach que de Couperin, et de la *pièce de clavecin* traditionnelle. Partout le virginaliste conserve ses qualités de joyeuse endurance et de solide entraînement. On sent chez lui un continuel désir de s'épanouir, de créer dans la surabondance et de s'ébattre dans le son. Tout à l'opposé du Français du XVIII^e siècle, qui se concentre et se condense pour échapper à la critique maligne qui le guette, l'Anglais de 1... s'abandonne tout entier à l'ivresse du développement. Il vit dans la prodigalité, et dépense — assez vite d'ailleurs — les trésors d'une ingéniosité, à laquelle la musique ancienne ne nous a pas accoutumés.

Aussi ne pouvons-nous qu'avec peine nous orienter au milieu de ces folies. Certaines pièces du volume semblent, à première vue, d'irritantes gageures, imaginées pour faire perdre patience à l'auditeur le moins susceptible. Il convient de parcourir en tous sens et posément cette forêt enchantée, avant d'y trouver le chemin de la raison et le sens de la beauté.

Un peu de patience (et d'analyse aussi) est nécessaire pour mettre en ordre nos impressions, pour distinguer les êtres qui peuplent ces lieux. La musique a ses figures comme les arts plastiques. Celles que nous rencontrons ici méritent examen.

Les unes nous sont déjà familières. Ce sont des figures archaïques, dont la musique du moyen-âge a, pour ainsi dire, usé et abusé. Ici, les faux bourdons, aux traits lourds qui prêtent à la mélodie le soutien de leur contrepoint massif. Là, les groupes ternaires, chers au *tempus perfectum*. Ou bien encore les plaisants hoquets, qui hachent, et leurs amusantes découpures. Enfin l'imitation figurée, ressource classique de la polyphonie, procédé d'architecture commode, déjà devenu banal. A remarquer que l'imitation est d'autant plus fréquente en ces œuvres que nous avons à faire à des maîtres plus anciens. Byrd y revient sans cesse ; ses successeurs l'allègent jusqu'à lui faire perdre son caractère scholastique.

D'autres figures sont d'emprunt étranger. Nous reconnaissons aisément les formules caractéristiques et brillantes des Italiens de la Renaissance et la virtuosité des grands toccatistes, les Gabrieli, les Merulo. La mélodie anglaise, un peu frileuse, ne saurait se passer du manteau somptueux que l'art méridional jette sur ses épaules, et qui pèse parfois lourdement sur elles. Mais les pièces exclusivement dans le goût transalpin sont rares, et encore plus celles qui se rapprochent du goût français. Le virginal, au milieu de toutes les influences du temps et de l'espace, cherche à dégager les éléments d'un style personnel. Ce modernisme évident, cet effort vers le progrès et la nouveauté, donne au Fitzwilliam Book sa valeur et son éternelle jeunesse.

Oui, les Bull, les Farnaby et leurs collègues ont été des progressistes de la musique, et l'origine de la technique pianistique en Occident devra être cherchée parmi la *figuration progressiste* de leurs œuvres. Mélos, rythmes, harmonie, tout subit chez eux la poussée d'une figuration mouvementée. La matière musicale y est tournée et retournée en tous sens, développée, étirée de mille façons.

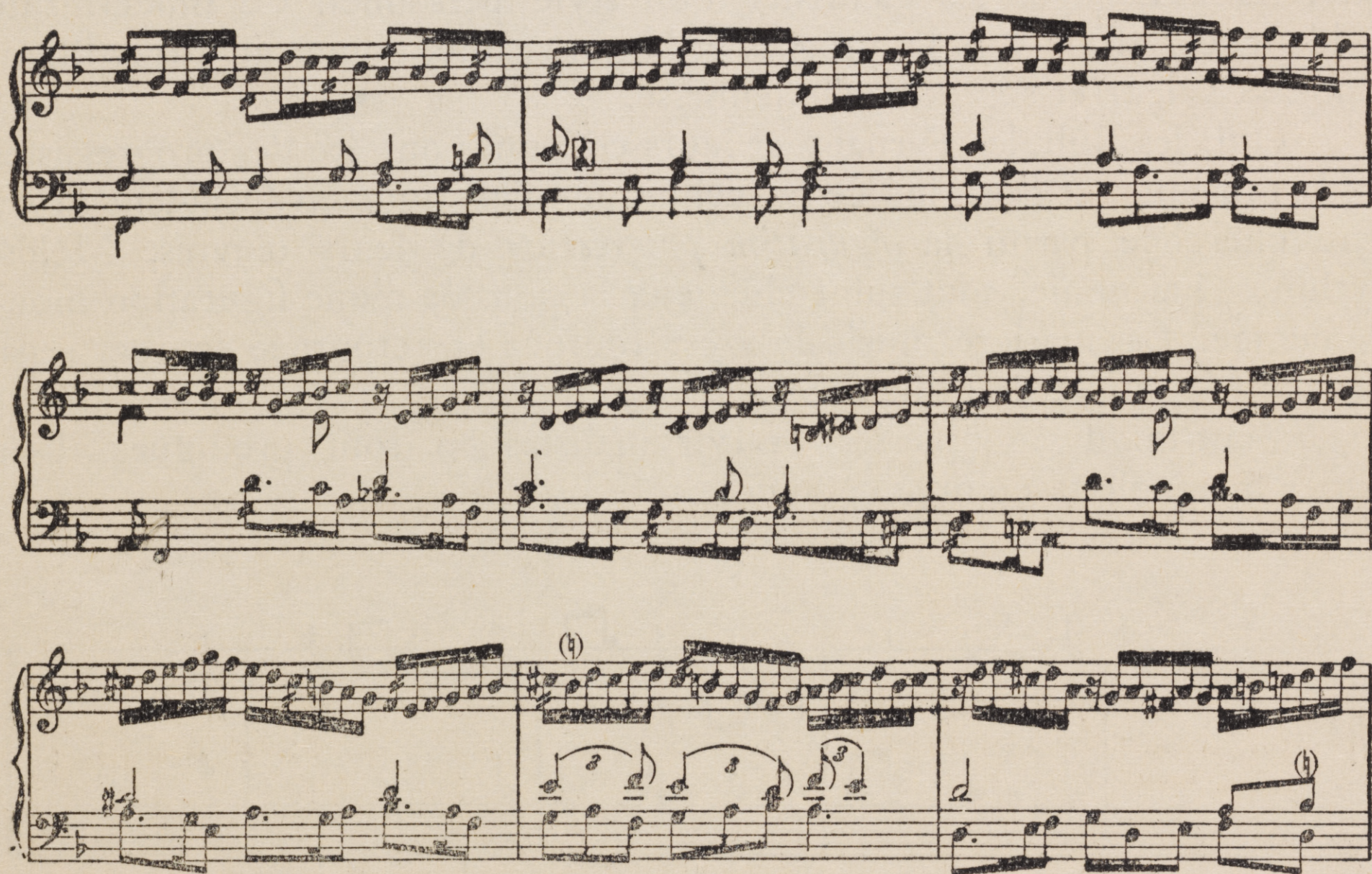
Veut-on des souplesses, les virginalistes en sont prodiges. Une petite Spagnoletta comme celle-ci :



prend aussitôt entre leurs mains l'allure d'un caprice :



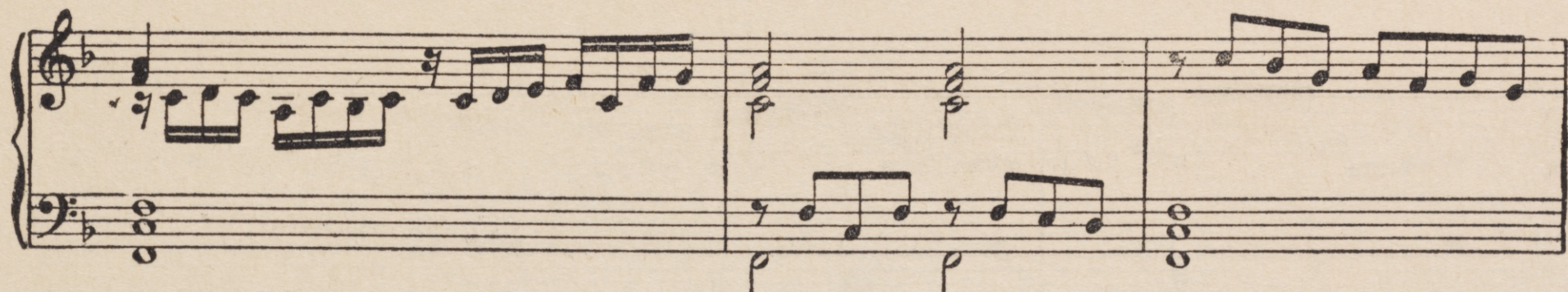
une simple chanson leur inspire des recherches où vraiment l'oreille moderne n'est point déçue :



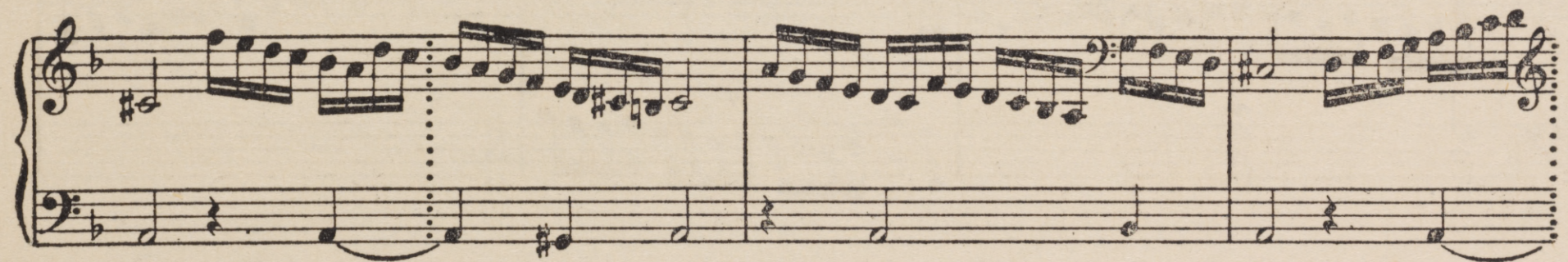
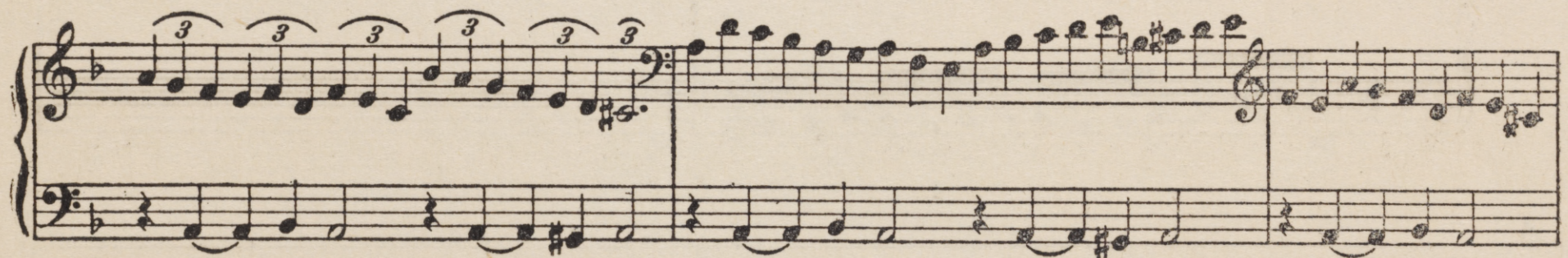
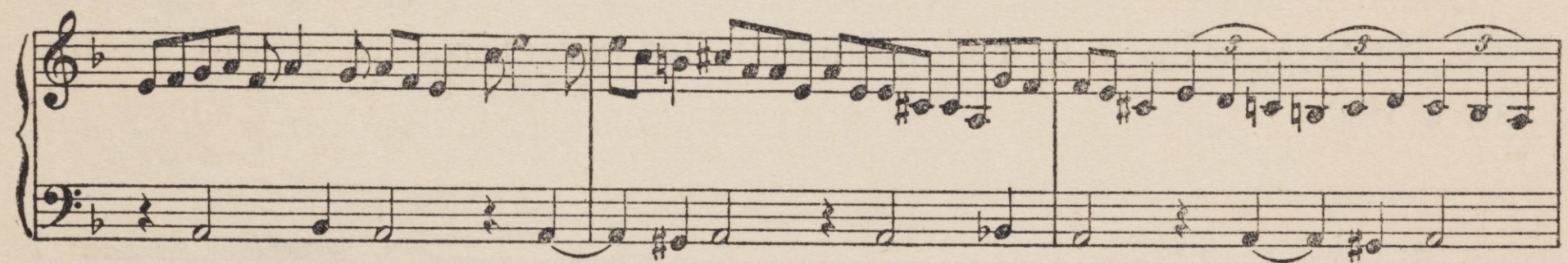


Ailleurs cette aisance, cette mobilité devient l'occasion d'une pièce entière, dans laquelle nous reconnaissons les caractères du grand prélude de clavecin :



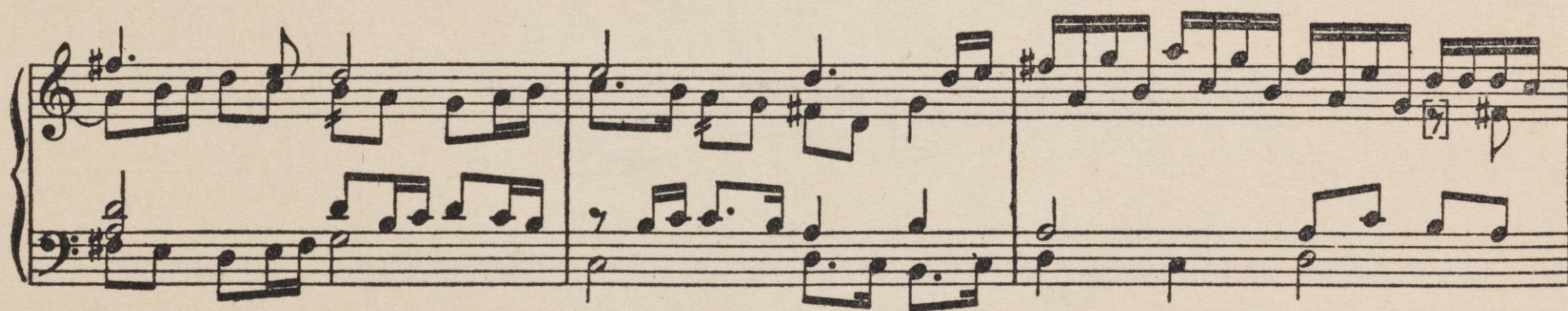
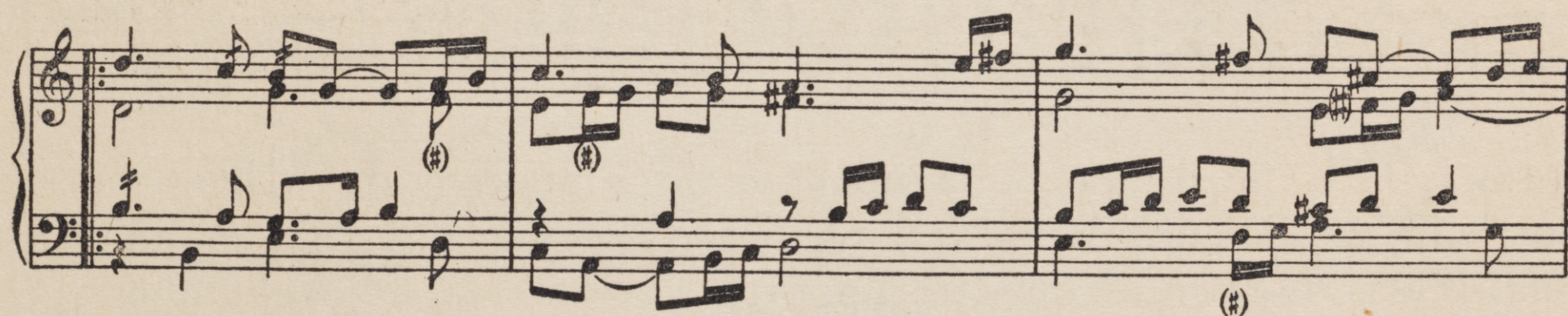


L'obstination d'un motif, qui, depuis, a si souvent servi et même desservi la musique instrumentale, ne saurait manquer aux virginalistes. John Bull en obtient ceci :





La séquence, excellent procédé pour tous ceux qui veulent développer, est naturellement leur alliée. Ils l'apprécient particulièrement dans leurs pièces de résistance, et, (il faut bien le dire), là où l'inspiration commence à faiblir. C'est ainsi qu'on la voit prolonger sur certaines pavanés et gaillardes l'ombre de ses formes allongées et de ses vastes mouvements diatoniques, montants et descendants, lamentables et oiseux. Parfois cependant elle s'anime et prend un air *Maître Chanteur* qui lui sied fort bien. Par exemple :



Ou bien encore :





N'oublions pas certaines pratiques, chères à la technique de ces artistes et qui leur ont été inspirées par la musique instrumentale de leur temps. A travers le Fitzwilliam Book, et ses deux portées, sonnent bien d'autres instruments que l'humble virginal.

Tantôt c'est la fanfare des trompettes et des hautbois :

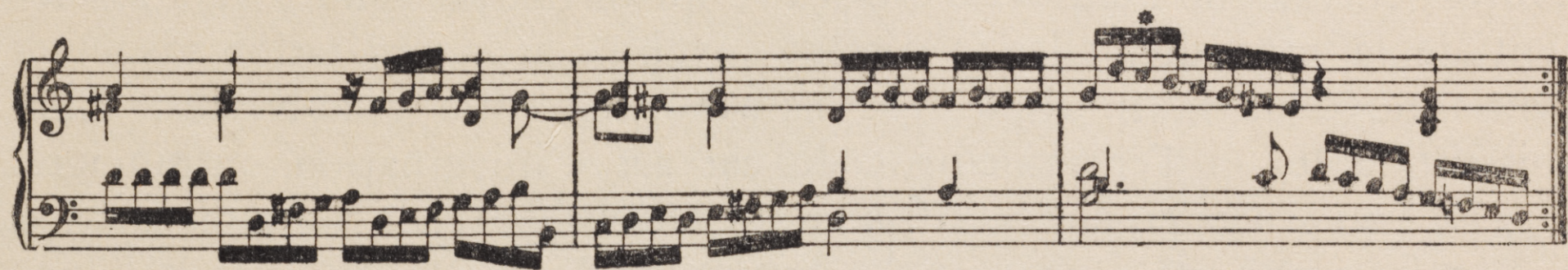


tantôt le luth qui résonne à la manière de Francesco da Milano ou de Dowland, en dolentes fantaisies, pleines d'imitations légères et de traits frémissants. L'antique musette apporte çà et là sa note champêtre et aigre, et rappelle que nous sommes en pays Celte :

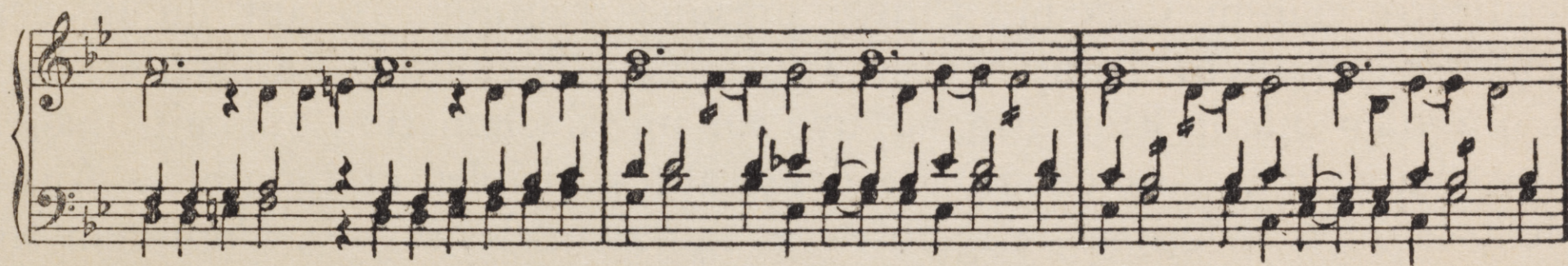


Le cor lui-même s'entend au fond des bois dans la *Chasse du Roi*, et se mêle aux aboiements des chiens :





Ici, l'instrument à vent est pittoresque, mais n'est-il pas purement musical et présent encore à l'oreille du compositeur dans des passages comme celui-ci ?



On invoquera sans doute et avec raison la présence de l'orgue, dont tous ces artistes ont pratiqué le culte.

Enfin, l'orchestre lui-même nous arrive directement par bouffées, à travers ces pièces dont il soutient pour ainsi dire la belle sonorité et la vaste charpente. Que de peine ces artistes du clavier se sont donnée pour enfermer dans les dix doigts de l'exécutant l'âme de la musique de leur temps ! Il leur eut été si facile de simplifier et de ramener leur art aux proportions de l'étroit virginal. Et voilà qu'ils ne songent qu'à amplifier, qu'à grandir la mission dont ils se sentent chargés. Quelle reconnaissance ne devons-nous pas à leur lyrisme communicatif ?

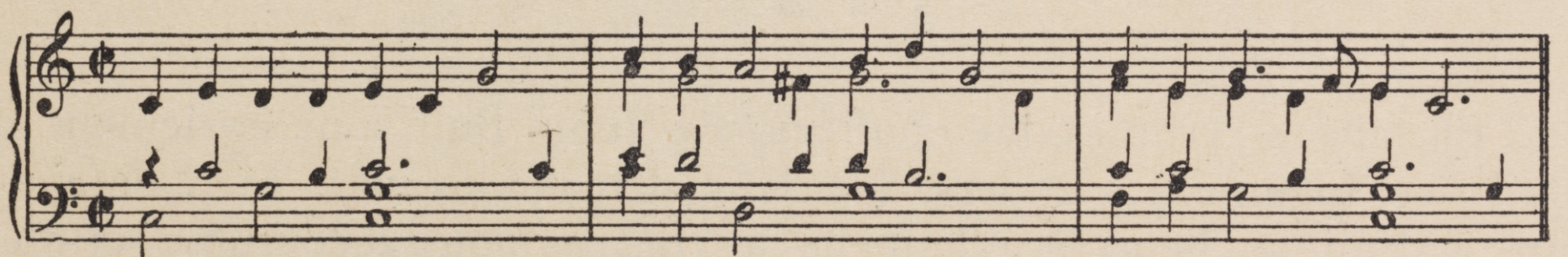
* * *

En fait de rythmes, les confrères de John Bull sont également de subtils et ingénieux ouvriers. Ne leur demandons pas, bien entendu, cette rythmique heurtée à laquelle le théâtre nous accoutume, et dont

notre musique tire de saisissants effets. Ont-ils connus le style recitativo de la déclamation florentine ? Sans doute, et l'illustre Caccini a sa place dans ce recueil de Cambridge, avec une des meilleures compositions de ses *Nuove Musiche* ; d'autres compositions du même genre se sont glissées à plusieurs endroits du volume. Mais, peu nombreuses, elles prennent l'allure générale de l'œuvre, c'est-à-dire qu'au lieu de tendre vers l'isolement de la monodie, elles se laissent envahir par la végétation vivace et luxuriante, dont la musique virginaliste les a vite recouvertes. Elles subissent la loi et l'entraînement de cet art d'imagination outrancière.

Et l'on saisit ici, sur le vif, une des raisons de la soudaine disparition de l'école que nous étudions. Au moment où la Renaissance italienne rassemble toutes les énergies de l'esprit autour de l'expression verbale et du geste dramatique, il n'y a plus de place pour les épanchements compliqués du sentiment musical anglo-celte. La rencontre, en une même pièce de clavecin, d'un mystique comme Peter Philips et d'un homme de théâtre comme Caccini, semble presque tragique. Il faut qu'un des deux tempéraments l'emporte sur l'autre dans l'évolution de l'art, et, l'on devine bien que le Florentin, appuyé sur une déclamation qui fait image, sera victorieux, dans ce monde des réalités visibles et tangibles. Aussi bien, leurs convictions religieuses ne sauraient les sauver. Comment les virginalistes auraient-ils résisté entre l'Eglise d'Elisabeth, qui réprouve la volupté des oreilles, et l'Eglise de Palestrina, qui sacrifie le charme de la musique à l'intelligibilité du texte littéraire ? Ne cherchons donc pas chez eux l'accent dramatique des paroles qui récitent ou qui décrivent. Ici, le rythme, comme tous les procédés de l'art, est au service d'un irrésistible penchant. Il sert à prolonger l'ivresse sonore, à retarder la venue de la cadence finale. C'est un moyen dilatoire, diraient les juristes. Grâce à lui la musique reprend sans cesse de nouvelles forces, en se contrastant, et s'intrigant, en renouvelant la série capricieuse de ses mouvements vibratoires.

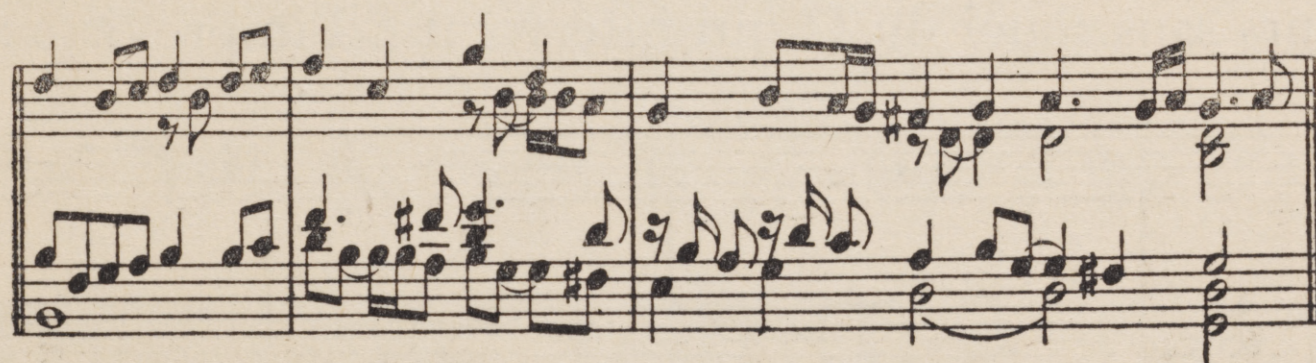
Ce qui ne veut pas dire que les virginalistes ignorent le ferme dessin des rythmes les plus francs :



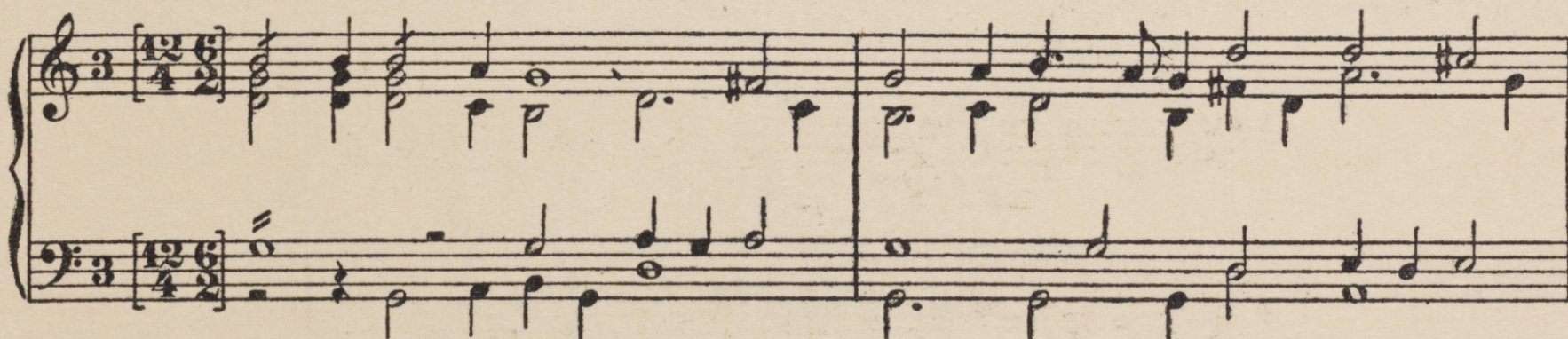
Mais ils savent qu'on ne va pas loin d'une allure aussi canaille. Ils préfèrent le déhanchement de ce *Muscadin* par exemple :



Ou la subtilité de ce *Maske* :

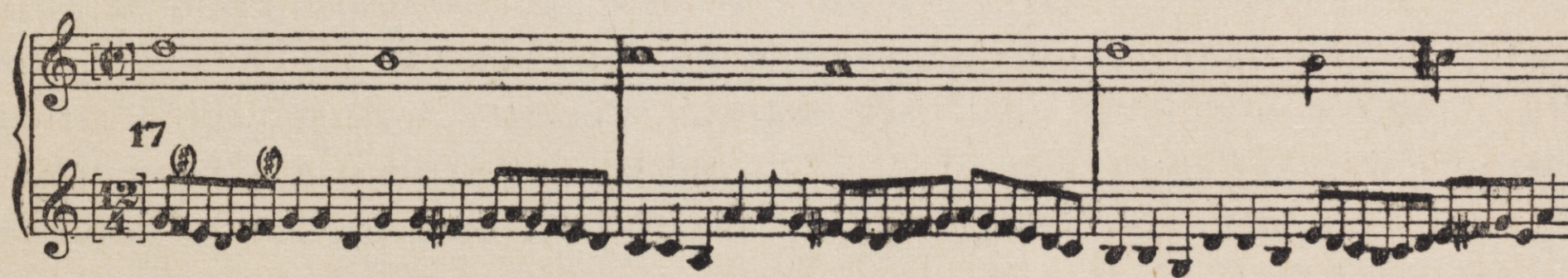


Leur goût les porte souvent vers les *rythmes ambigus*. Ils ne seraient pas de leur temps s'ils ne cherchaient à maintenir, aussi bien dans la polyphonie que dans l'harmonie, dans le morceau de danse que dans le morceau d'église, cet équilibre volontairement instable, où les rythmes chevauchent et trébuchent les uns sur les autres et dont l'incertitude est un véritable obstacle au lecteur moderne qui veut pénétrer dans la musique savante du XVI^e et du XVII^e siècle. Le seul jeu du contrepoint et de ses entrées successives ne saurait justifier cette passion de l'ambiguïté, dont la forme la plus élémentaire se rencontre dans presque toutes les gaillardes et s'obtient en associant le ternaire et le binaire de la façon suivante :





Les exemples de ces substitutions, que les philologues appelleraient amphibologiques, sont légions. Ils ne suffisent point du reste à la logique ingénieuse des virginalistes. Bien souvent c'est *simultanément* que les rythmes se superposent, et avec une insouciance de l'exécutant qui ne se rencontre peut-être plus beaucoup aujourd'hui dans notre musique de clavier. Que dire de passages comme ceux-ci, où le 6/4 suit tranquillement son cours sans souci du C qui intervient à l'improviste :



ou ce terrible enchevêtrement, dont la gymnastique rythmique nous donnerait sans doute une curieuse réalisation plastique :

15.





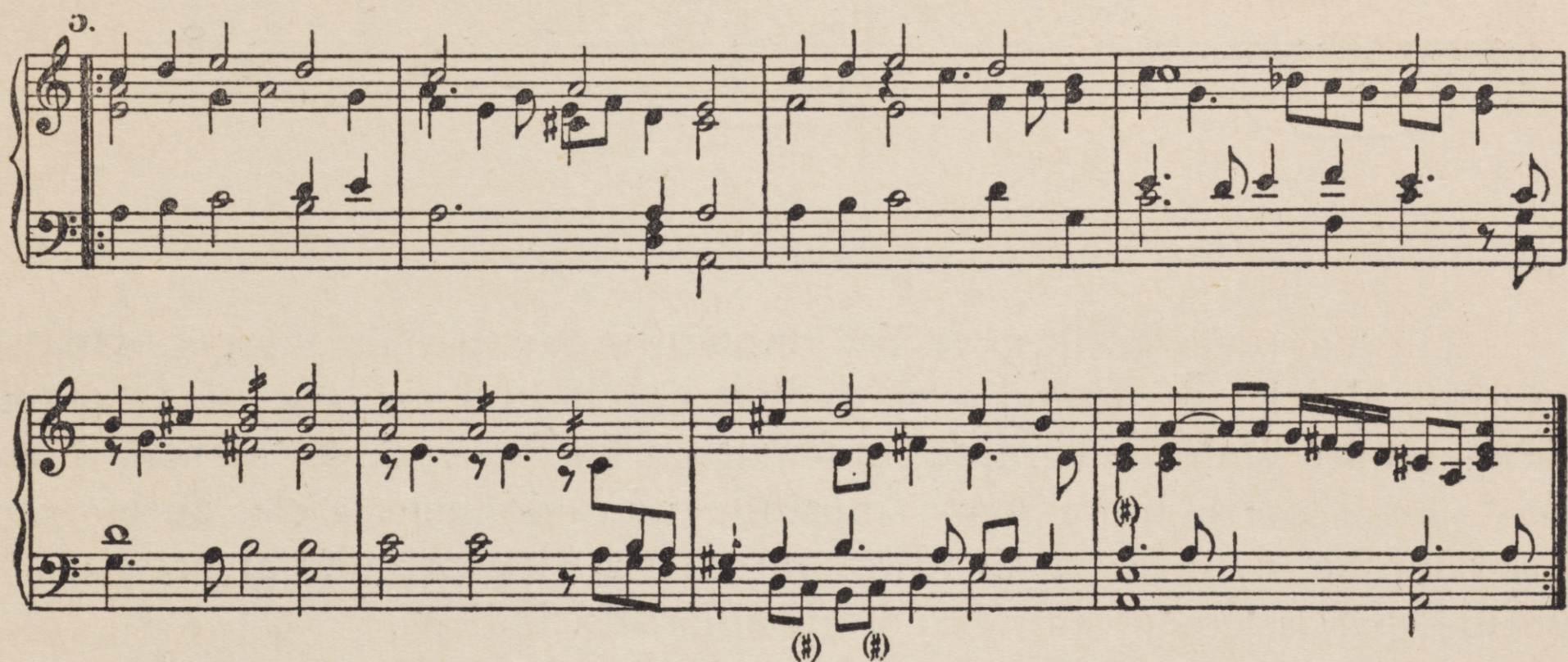
* * *

On ne reverra plus, et de longtemps, de pareils visages dans la musique de clavier. L'orchestre seul, et l'orchestre moderne, sera capable de reprendre pour son compte ces tentatives hardies et de les mener à bien. Seule aussi notre toute jeune musique nous donnera la clef du langage harmonique, dont les virginalistes ont cherché les formules et pressenti la beauté, parallèlement aux grands chromatistes italiens.

Non point que l'harmonie de Bull soit celle de Bach ou de Rameau, celle qu'on peut appeler classique et dont l'essentiel est d'avoir fait triompher l'omnipotent majeur. Bien au contraire, elle participe à la fois des anciennes et des nouvelles tendances tonales, elle hésite entre l'écriture verticale et l'écriture horizontale, elle cherche entre les sons des relations intimes et hardies. Et tout ceci, avec une indépendance, un goût progressiste, auxquels la théorie de l'âge suivant va bientôt mettre bon ordre, mais que les musiciens actuels trouveront sympathiques. Quand on passe de la tyrannie du *Code de musique* et de sa basse fondamentale, dans le joyeux tohu-bohu du Fitzwilliam Book, on éprouve la sensation d'une délivrance. Les confrères de Farnaby et de Byrd sont à peu près à la même distance que nous de ce XVIII^e siècle, que l'on peut considérer comme le point mort de notre évolution harmonique. Chez eux, comme chez nous, la musique est en marche, mais dans un sens opposé. Ils vont vers l'unification des modes ; nous nous en éloignons.

Avec cette différence cependant, que nous avons, pour nous guider, l'expérience de trois siècles, et le credo de nos grands maîtres. Les vir-

ginalistes au contraire, marchent à tâtons. Leur harmonie rebondit sur tous les angles de leur contrepoint, virevolte, tourbillonne et cascade, entraînée par le flot d'une figuration incoercible. Bien expert qui pourrait dire s'il faut ici un dièse ou un bémol, quand le texte n'en porte pas et que l'oreille s'inquiète. Les accords se brisent, les gammes s'enguirlandent, les imitations se pressent, et la tierce et la sensible, à tout coup submergées, apparaissent tantôt majeures, tantôt mineures au hasard des rencontres et des combinaisons ! Ainsi ce passage où l'on pressent Moussorgski :



Et mille autres, que nous ne saurions citer, sans rebuter le lecteur. Car telle agrégation sonore ne signifie rien lorsqu'elle est arrachée à l'atmosphère du morceau qu'elle anime.

Il faut se plonger dans le Fitzwilliam Book, contempler le paysage virginaliste, ses perspectives fuyantes, ses grands horizons, baignés de lumière parfois indécise ; et l'on se prend à aimer la teinte grise de ses harmonies, et jusqu'à la gaucherie de sa couleur. Nous traversons ici un lieu de transition, nous franchissons un stade d'élaboration. La musique s'y *dépolyphonise*, et l'harmonie, avant de s'immobiliser dans l'accord, y accomplit un vigoureux travail d'assouplissement. Les différents concepts auxquels obéit notre technique moderne se trouvent aux prises déjà sur ce clavier du virginal, où le chromatisme des notes noires et blanches égalise, tempère le son, en le rendant esclave des habitudes digitales, dont sortira notre grand art, celui de Liszt, de Mozart et de Franck.

Tel est ce que nous appelions le matériel figuratif des virginalistes. Tel est le fonds de roulement sur lequel ils ont vécu pendant près d'un demi siècle. Comment ont-ils vécu, et qu'ont-ils produit en s'aidant de ces éléments, en s'inspirant de ces tendances ? C'est ce que nous dit avec éloquence le somptueux Fitzwilliam Book, cette bible de la musique anglaise au temps de Shakespeare.

Danses, fantaisies, motets, préludes, airs variés ou amplifiés, plainchant liturgique, défilés et mascarades, inventions contrapontiques et pont-neufs, tout le répertoire de la Renaissance a passé par les dix doigts des virginalistes. Le *Toy* shakespearien voisine avec le *Felix namque*, *Margot* soupire non loin d'*Amarilli*, entre un *Salvator mundi* et le rêve de *Barafostus* ; l'Italie, l'Espagne, la France et jusqu'aux Gypsies mènent avec l'Angleterre, l'Ecosse, l'Irlande et les Pays-Bas une ronde folle, où la gigue (dont notre music-hall a conservé le souvenir) ne craint pas de donner la main aux *Miserere à trois parties* ou au *Psaume 140*. Quelle étrange confusion et comme l'esprit de la musique nous apparaît ici indifférent à l'originalité de la matière sonore ? Bien peu d'idées, parmi celles qui orientent ces pièces, appartiennent à l'auteur qui les a traitées. Les unes portent manifestement la marque de leur origine, les autres suivent la mode du temps, et sortent de n'importe où. Le mérite de l'artiste est dans l'effort accompli pour dégager le mouvement et la vie d'un thème qui vient se poser devant lui. On ne saurait même prétendre que le virginaliste se soucie beaucoup de faire sien le bien d'autrui, et de mettre à son œuvre un cachet nettement personnel. Il individualise rarement, il *musicalise* toujours. C'est bien son droit.

Et c'est aussi le nôtre de vouloir établir un classement logique là où règne une pareille insouciance. Mais comment faire ? La simple chronologie serait vaine. La morphologie, qui s'en tient aux titres des œuvres, resterait impuissante ou arbitraire. Car le virginaliste, dont le but est de se faire jouer sur un instrument déterminé, accommode d'un même style tous les plats qu'il nous sert, et s'efforce de faire *une certaine musique* à propos de tout ce qui lui tombe sous la main.

Mieux vaudrait distinguer dans ce vaste répertoire d'abord les pièces purement digitales qui émanent directement du clavier, puis celles qui lui viennent au contraire de l'autre extrémité du monde de la musique, de la haute polyphonie par exemple, et enfin celles que le virginaliste a pour ainsi dire trouvées sous sa main. La part de l'empirisme se trouverait ainsi

réduite autant que possible, et l'on verrait, par exemple, les préludes ou les toccatas s'opposer au groupe des motets, tandis que les chansons, les danses, les pièces pittoresques ou scéniques, les fantaisies profanes ou sacrées iraient de compagnie. Et l'on apercevrait aussi que les œuvres les plus intéressantes sont précisément celles qui satisfont à la fois les nécessités du clavier et les exigences de la musique pure. Ni le madrigal, ni le motet, conçus pour une exécution collective, ni le simple prélude écrit pour faire briller un instrument modeste (pardon clavecinistes?), ne donnent la mesure d'un de ces grands génies.

Il faut voir John Bull dans la *King's Hunt*, où la meute hurle parmi les fanfares, à travers les galopades des chevaux. Il faut admirer Byrd, Richardson, Morley, dans leurs pesantes pavanés, qui ont toute la richesse des étoffes du XVI^e siècle, et qui longtemps avant notre sonate, posent déjà le principe du bi-thématisme expressif. Il faut applaudir le merveilleux Giles Farnaby, une des plus singulières imaginations dont la musique ait enrichi l'humanité, homme incomplet, mais de surprenante invention. Il faut enfin s'incliner devant les très grandes pièces d'architecture, construites sur des fragments de gamme, ou des motifs grégoriens, et qui dépassent le virginal proprement dit de toute la hauteur de la musique symphonique. Ici l'artiste trouve sa liberté. La matière qu'il traite n'appartient à personne, et il la traite sans se soucier de qui que ce soit. Il marche, soutenu par sa propre fantaisie. Bel effort en vérité, mais combien difficile à cette époque de la musique !

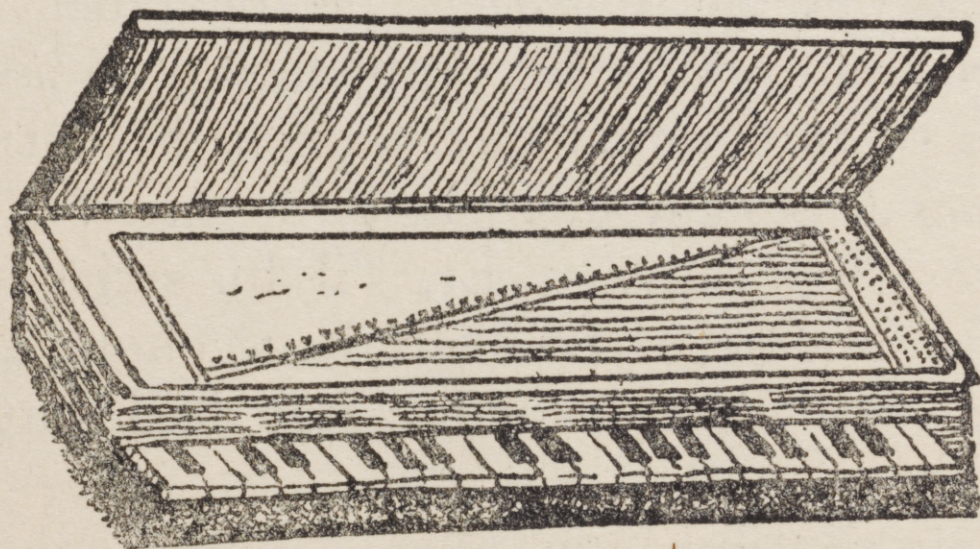


Alors le *virginalisme* nous apparaîtra dans toute la singularité de son splendide isolement. Nous verrons en lui un des plus furieux efforts de l'humanité pour envahir le domaine de la musique pure, un des plus dignes d'admiration et d'émulation. La gloire des virginalistes, c'est d'avoir voulu, selon le mot d'un poète moderne, leur parent spirituel : “ *de la musique avant toutes choses* ”. Oubliant les catégories, insoucieux de polyphonie ou d'harmonie, des modes anciens ou modernes, des convenances instrumentales, et des possibilités d'exécution, ils se sont lancés à travers la musique, bravement, héroïquement, joyeusement, avec toute l'assurance de la “ *Merry England* ” qu'ils personnifiaient. L'instinct de la

conquête les a conduits vers des terres nouvelles. Ils ont été d'admirables novateurs.

Les premiers, peut-être, ils ont clairement aperçu que la musique vivait d'expansion, que le mouvement vibratoire portait en lui-même une force sans cesse renouvelée, une énergie, qui s'exalte de nos jours par la *mélodie continue* et la *grande variation*. Loin de séparer comme l'ont fait tant de musiciens (avant et après eux,) l'accessoire du principal, le fonds de la forme, la ligne de son ornementation, ils se sont efforcés d'incorporer dans leurs œuvres toutes les énergies dont la musique était capable à cette époque. Loin de faire servir le son à des fins intellectuelles, morales, religieuses, didactiques, dramatiques, que sais-je ? ils ont tout subordonné à cet art de libre échange sentimental. On dira qu'ils l'ont fait avec plus d'ardeur et plus de juvénilité que de prévoyance et de méthode, et l'on prouvera ainsi que leur œuvre n'était point faite pour la résistance. On nous montrera qu'ils ne savent guère où ils vont, et que leur perpétuelle agitation finit par nous lasser. C'est vrai, le fruit qu'ils nous offrent est rarement à point. Mais faut-il s'en plaindre ? Trop souvent notre musique occidentale a manqué de fraîcheur. Trop souvent elle fut un art de réflexion et de convenance. Ici, et pour un moment, nous sentons l'enthousiasme et l'ivresse qui cherchent leur voie. C'est la musique dans toute sa fleur virginale. Les virginalistes ont bien mérité leur nom.

CHARLES VAN DEN BORREN.



LE VIRGINAL D'APRÈS VIRDUNG EN 1510



Choses d'Asie

DE QUELQUES MUSIQUES ET DANSES D'EXTRÊME-ORIENT

Je voudrais que les lecteurs sous les yeux de qui tomberont ces lignes, détachées d'un calepin de voyageur, eussent pour leur signataire, non la sévérité d'appréciation dont ils font si justement preuve à l'endroit d'une étude musicographique professionnelle, mais la souriante indulgence à laquelle peut prétendre un touriste profane, passionnément épris de sensations musicales mais dépourvu de technique et de métier.

On a beaucoup écrit, et excellemment, sur les musiques exotiques, en particulier sur celles d'Asie. C'est même là un des titres de gloire de la Revue S. I. M.. Au surplus, de quelque façon qu'elle se manifeste, la musique ne laisse pas que d'être *partout* profondément humaine. Qu'elle s'exprime au moyen d'un orchestre complet ou d'un assemblage d'instruments barbares, elle traduit toujours exactement le sentiment, le tempérament, le *modus vivendi* de ses auteurs. Elle est le miroir d'un peuple civilisé, comme celui d'une tribu sauvage. Et, s'il lui arrive parfois de déchoir dans le bruit ou la cacophonie, le moraliste, le psychologue et l'ethnographe seront néanmoins assurés d'y trouver le point de départ de leur synthèse ou le but final de leur analyse.

Allons plus loin. La musique, plus et mieux que tout autre art, est l'esclave, la sujette, des conditions ambiantes où il lui est donné de se manifester. Elle sera rêveuse, intellectuelle, philosophique ou mystique dans les pays septentrionaux ; chaude, amoureuse, sensuelle, jalouse et

passionnée sous les tropiques. On a pu dire dans le même sens qu'il y avait une musique maritime, comme il y avait une musique montagnarde (et ce n'est certes pas mon illustre ami cévenol Vincent d'Indy qui me contredira en cette dernière assertion !)

En Extrême-Orient, les musiques offrent cette particularité étrange et déroutante de revêtir surtout un cachet de tristesse, de mélancolie ou de gravité.

Évidemment, il serait imprudent de généraliser. Mais il est hors de doute que — hormis les musiques de gaîté, à l'occasion des fêtes : fiançailles et noces, par exemple — ces peuples ont une tendance marquée à exprimer musicalement leurs rêveries ou leurs peines, de préférence à leurs joies ou à leurs plaisirs. Le Japon, notamment, est extrêmement caractéristique à ce point de vue : l'inspiration y est manifestement mélancolique, en un pays pourtant riant et enchanteur, où tout — femmes, fleurs, paysages — est un ravissement des yeux et une perpétuelle invitation au sourire et à la douceur de vivre.....

Est-ce paradoxe de la Nature comme il s'en rencontre tant, parfois ? Ou faut-il attribuer ce caractère de rêverie sentimentale à l'emploi exclusif du mode mineur qui prévaut dans toutes ces musiques d'Asie ?...

Nous laisserons au lecteur seul le soin de conclure, à la fin de cette *étude d'impressions* dont, sans plus tarder, nous allons parcourir l'erre géographique.

BIRMANIE, SIAM, CAMBODGE

Les musiques birmane, siamoise, cambodgienne et javanaise offrent entre elles d'étonnantes affinités. Même conception, mêmes procédés et, à peu de chose près, mêmes instruments.

Il eût été intéressant pour un musicographe expert en exotisme, comme le regretté Bourgault-Ducoudray par exemple, de rechercher, à travers l'histoire des peuples indo-chinois et indo-javanais, la genèse première de l'art des sons et de sa réalisation symphonique. Une fois de plus, on y aurait vu la musique intervenir dans le domaine de l'ethnographie pure ; car celui qui eût fixé la véritable origine de ces musiques étroitement parentes eût peut-être trouvé la solution d'un grand problème ethnique, savoir la filiation des races malaise et javanaise que d'aucuns prétendent asiatique, et d'autres, océanienne.

Aussi bien décrire la composition d'un orchestre siamois revient-il à décrire celle d'un orchestre birman ou cambodgien (je dirai plus loin les divergences, d'ailleurs légères, qu'offrent, à cet égard, musique, danses et orchestres javanais). Que la scène se passe à Rangoon, Pnom-Penh ou Bangkok, le spectacle sera le même et la sensation identique.

Orchestre de *frappements* surtout, où le piano de bambous en forme de pirogue, les gongs et les pianos circulaires portent des noms différents mais jouent partout le même rôle primordial. On y notera généralement aussi l'adjonction d'une clarinette aigre et d'un violon criard dont la fonction instrumentale n'est pas nettement définie. Quoiqu'il en soit, ces musiciens, avec de si faibles moyens, se livrent à d'extraordinaires *improvisations*, rappelant par instants celles des tziganes hongrois devant la virtuosité desquels le grand Liszt, lui-même, demeurerait confondu...

Du vieux thème populaire *lhaï* :



qui se trouvait à l'état de formule quasi-liturgique dans un grand nombre d'antennes millénaires et dont l'origine remonte probablement aux époques khmères, les Siamois ont tiré les premières mesures de leur chant national moderne, plus proche parent, par son écriture grave et hiératique, de l'*Hymne Russe* que de notre *Marseillaise* :



Les conditions dans lesquelles il me fut donné d'entendre, pour la première fois, cet *Hymne Siamois*, restent gravées dans ma mémoire parmi les souvenirs les plus impressionnants de mon voyage en Extrême-Orient.

C'était aux obsèques, ou plus exactement à la crémation de S. M. le feu roi Maha Chulalongkorn. Joué par la garde royale, présidant le char funèbre où trônait l'urne d'or aux feux adamantins, ce morceau de musique indigène, harmonisé à l'européenne, avait tout le style angoissant d'une marche funèbre, dont les accents déchirants eussent été confiés aux cuivres et ponctués d'un roulement de timbales...

Dans le même défilé, mais cette fois derrière l'auguste dépouille, marchaient une cinquantaine d'étranges musiciens indigènes vêtus de dalmatiques rouges et jaunes : la plupart se contentaient de frapper à intervalles réguliers sur des timbales de tonalité différente, cependant que l'un d'eux exécutait une curieuse improvisation sur un hautbois extrêmement nasillard. Je ne sais rien de plus frissonnant que ce solo ironique et persifleur s'élevant, au milieu du silence profond et du respect général comme un blâme suprême aux défaillances et aux fautes du mort, au cours de sa dernière réincarnation humaine !...

L'art de la danse au Siam et au Cambodge a toujours été hautement prisé. J'en dirai tout autant de la Birmanie, encore que la déposition du roi Thebaw et l'actuelle administration de son royaume par les Anglais, qui l'ont rattaché à la couronne des Indes, aient fait disparaître.

Qui d'entre nous, d'autre part, n'a admiré la grâce plastique des danses cambodgiennes que M^{elle} Cléo de Mérode, l'exquise et tanagréenne ballerine, faisait revivre il n'y a pas bien longtemps ?... Sans doute, la charmante artiste manquait-elle, professionnellement, de cette raideur d'articulations qui est le propre de toute chorégraphie indo-chinoise ou javanaise, et en particulier de ce renversement des mains sur le poignet qui ne s'obtient que par de longues et minutieuses études, dès l'enfance... Mais, abstraction faite de ces imperfections nécessaires, M^{elle} Cléo de Mérode, par une divination qui lui fait le plus grand honneur, s'était approchée de très près de la Réalité où elle s'essayait. La tête casquée d'une pagode aux filigranes délicats, les doigts *coiffés* — si j'ose dire — de longs ongles dorés, le corps serré, emprisonné dans une dalmatique de brocart d'or, les pieds chaussés de fines babouches, elle allait et virevoltait, aux sons d'un orchestre, bien un peu conventionnel... Mais à l'impossible, nul n'est tenu !...

Et c'était vraiment pour le Parisien blasé, sceptique, une vision presque exacte des antiques danses aux pays *thaï* et *khmer*.

J A V A

A Java, la musique paraît n'être que le corollaire de la danse. Peu ou pas de chants populaires : en revanche, une grande quantité de danses caractéristiques, harmonieuses et lentes.

Heureux, l'Européen de passage auquel sa bonne étoile permet d'assister à un de ces concerts de plein air qui, à Batavia ou à Sœrabaya, sont l'indispensable complément de toute cérémonie nuptiale !... Pour aider la chance, le mieux sera de s'enquérir au quartier chinois — on sait que les Célestes, comme partout en Extrême-Orient, ont su accaparer le haut et le petit commerce des villes et drainer également à leur profit les richesses intérieures du pays — le mieux sera, disons-nous, de s'enquérir au quartier chinois des jours et heures de fêtes matrimoniales en perspective. J'ai pu ainsi, sans autre recommandation que le truchement d'un Hollandais de mes amis, M. Boerrigter, grand agriculteur de Buitenzorg, assister, un soir, en me promenant dans Batavia, à un banquet de noces chinois, suivi de danses. L'hostilité des Célestes pour le "diable d'Occident," si accusée à Canton par exemple, n'existe pas à Batavia, Bangkok ou Singapore. Le Fils du Ciel, nonobstant son nombre, ne s'y sent pas absolument chez lui : il a l'impression qu'on l'y tolère, parce que facteur économique important, à l'instar du Grec et de l'Arménien dans les Echelles du Levant.

Après les innombrables services et plats pimentés d'un menu nécessairement hétéroclite, voici venir les musiciens et les *ronggeng* ou danseuses.

L'orchestre javanais se compose ordinairement d'un piano à touches de bambous, d'un violon monocorde, de plusieurs gongs à timbres différents, d'une flûte aigre rappelant assez le hautbois, de claquoirs en bois et de cymbales. Le nombre des exécutants est d'une demi-douzaine pour les orchestres courants, et d'une douzaine pour les *gamelang* des princes indigènes tels que ceux du sultan de Djokkja et de l'Empereur de Solo.

Les traits caractéristiques des danses javanaises sont la lenteur et l'harmonie. Mais il arrive parfois — comme je l'ai observé d'ailleurs aussi en Birmanie, au Siam et au Cambodge qui, je le répète, offrent avec Java d'étroites affinités musicales — il arrive parfois que le final d'un

mouvement s'amplifie tout-à-coup, s'accélère, se précipite sans transition apparente, pour se terminer en cadence plagale, non religieuse comme celle de Gounod, mais épileptiforme et presque cacophonique. Tous les musiciens frappent à tour de bras sur leurs instruments : c'est une rage, une frénésie, courte heureusement... mais qui ne manque pas de saveur exotique !

On sait l'eurythmie des danses javanaises, célèbres dans le monde entier pour leur plastique générale et la grâce étrangement voluptueuse de leurs enveloppements. Les pieds n'y jouent qu'un rôle effacé, secondaire : toute l'importance de la chorégraphie réside dans le nonchaloir des épaules, la torsion des bras et le redressement inusité des paumes. Le moindre repliement du pouce, de l'index ou du médium a sa signification ; en d'autres termes, la main du sujet est une main *parlante*... Mais il faut être javanais pour en percevoir les nuances. Et, si ce langage muet demeure généralement peu compréhensible à l'Européen profane, c'est que celui-ci n'en perçoit que très rarement le symbolisme ésotérique.

La place me manque malheureusement ici pour entrer dans le détail des danses de Java qui, à elles seules, vaudraient qu'on leur consacrait toute une monographie. Je me contenterai de commenter brièvement l'une d'elles, la plus prisée de toutes : la *slendang*.

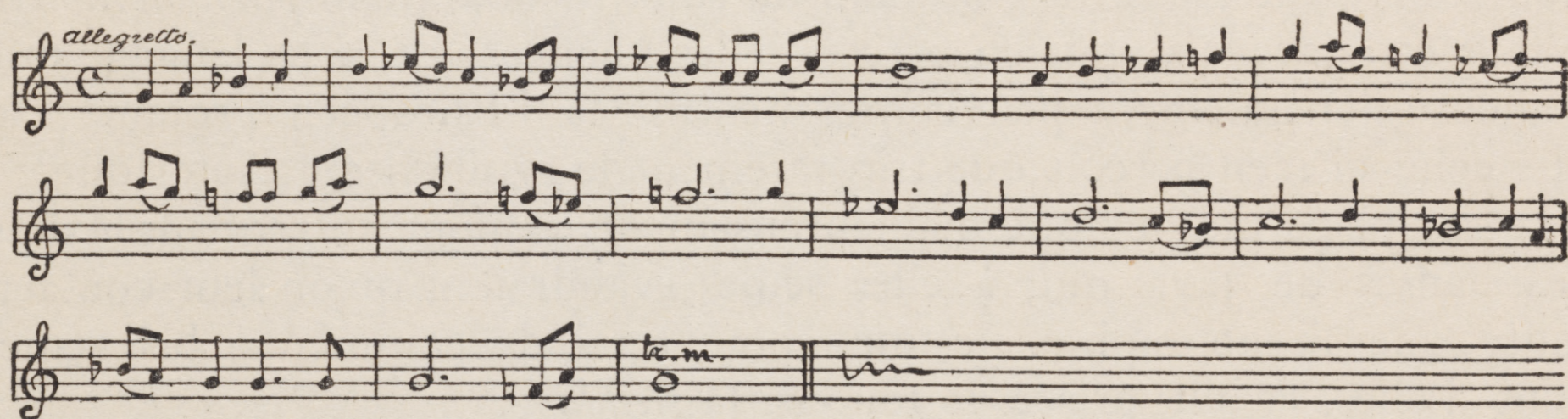
Imaginez un escadron volant de dix petites ballerines maigriotes, décolletées et les bras nus — de très longs bras minces qui les font ressembler aux *Wajangs* ou marionnettes du théâtre javanais... Les danseuses, au corselet de velours vert ou rouge, à broderies et crépinettes d'or ou effilés d'argent, au *sarong* national qui leur tient lieu de jupe, défilent d'abord à la file indienne, devant le public qu'elles saluent respectueusement. L'une d'elles se détache ensuite des autres ; elle tient à la main une écharpe de mousseline qu'elle agite avec grâce. Elle va, vient, avance recule, tourne et, finalement, se campant devant un des spectateurs du premier rang, lui lance l'écharpe.

C'est l'invitation à la valse, dans toute l'acception concrète du mot. Et le danseur désigné se voit dans le double alternative, ou de danser avec la *ronggeng*, ou de lui payer un florin de dédit. Les plus galants s'exécutent avec empressement et pastichent, qui légèrement, qui lourdement, derrière la ballerine, ses pas et ses renversements de main, faisant, suivant le cas, crépiter les bravos ou déchaîner les rires.

Le danseuse reprend ensuite sa place, derrière ses camarades ; le

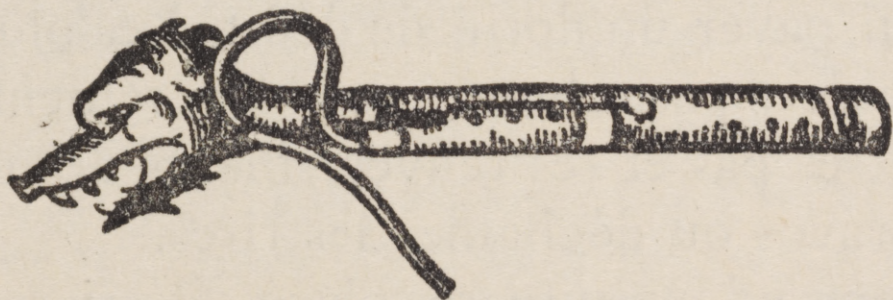
défilé recommence, puis les saluts au public, puis le jet de la mousseline à un nouvel élu. On pourrait croire que, répété dix fois, vingt fois ou davantage, ce petit jeu ne tourne à la monotonie, partant à l'ennui précurseur du décrochement des mâchoires... Il n'en est rien. Les *ronggeng* savent varier à l'infini leurs attitudes et leurs mouvements ; les instrumentistes sont d'étonnants improvisateurs ; et le danseur-amateur achève de donner à chaque *slendang* un cachet de gaîté farce bien particulier.

J'ai pris plaisir à noter sur mon calepin de voyageur, pour l'harmoniser ensuite à tête reposée, une de ces danses populaires. Elle est construite sur une pédale à la basse dont le dessin, à peu près invariable, sert de soutien au thème mineur suivant, martelé sur les touches de bambou du piano à forme de pirogue.



A la dernière reprise de ce thème, dans les développements duquel l'improvisation personnelle des musiciens se laisse aller au gré de la fantaisie ou de l'inspiration — comme il en va des joueurs de *cymbalum* hongrois — les martelets frappent à l'octave et la constance à la basse s'agrémentent d'un petit contrechant de violon (si *violon* on peut dire !) donnant au *final*, une tonalité un peu crue, mais si étrange, si extrême-orientale, que l'on se sent définitivement conquis par le côté à la fois barbare et charmeur de cette musique.

ROBERT CHAUVELOT.





DESSIN DE J.-P. BESSON-DANDRIEUX.

Le goût des divertissements costumés a repris tout son empire ces dernières années. Ce ne sont plus que fêtes persanes, bals chinois, et travestissements de tous les ordres, de tous les lieux, de tous les temps. En entrant cet hiver dans un salon parisien, on pouvait se poser la question que Montesquieu mit jadis à la mode, et se demander, non sans anxiété : “ Comment peut-on être Français ? ”

Les Echos mondains et les magazines ont popularisé l'aspect de ces fêtes somptueuses, mais qu'ont-ils fait de la musique, de cette musique, bonne ou mauvaise, sans laquelle de telles solennités ne sauraient divertir leur public ? Les historiens de l'avenir pour qui — chacun le sait — S.I.M. est animée de la plus vive sollicitude, ne nous pardonneraient pas, si nous ne cherchions à conserver le souvenir de l'atmosphère sonore qui enveloppa ces nuits voluptueuses. Et qui sait d'ailleurs si ces mascarades modernes, inventés par le plaisir et l'amour de l'art, n'auront pas des suites heureuses, encore imprévues ? L'opéra-ballet du grand Lully sortit tout naturellement des salons du Louvre et du Marais ! Le spectacle de demain s'organise dans l'hôtel de la comtesse de Ch.... ou dans le Pavillon de Paul P... t.

C'est à cette dernière fête, à celle qui fut donnée en pleine forêt de St. Cloud, au charmant et minuscule “ *Butard* ”, que nous voudrions faire allusion. Elle eut le mérite d'avoir été préparée, et exécutée par des artistes et pour des artistes, et dirigée par un magicien de l'art décoratif. Elle doit rester le type d'une manifestation de ce genre en 1912.

*
* * *

La belle nuit ! Cinquante musiciens et acteurs : cent spectateurs de choix auxquels il faut joindre la lune, mille étoiles et le soleil, à son petit lever : un parterre de rois et un poulailler d'astres.

A quel spectacle, en cette nuit étrange Paul P...t conviait-il ses invités ? Le mystère dont il s'était entouré, son audace connue, son goût très sûr, faisait en prévoir un divertissement inédit et rare. On le sait évocateur superbe de mondes fabuleux, créateur de féeries.

Et ce soir là, à l'orée du bois, on quittait le monde. Là vous conduisait le fragment de carte d'Etat-Major joint à l'invitation. Alors, guidé par la torche d'une blanche Ariane, en entrant au Butard, on entrait dans la féerie. Quelques lumières discrètes, de grands trous d'ombre sous les arbres, et au fond la façade du pavillon éclairée à souhait par une habile projection. En haut de quelques marches, olympien, blanc et or, Jupiter, maître de céans, recevait ses invités.

Dans l'ombre les groupes se forment : on devine étendus sur des tapis bossués de coussins des mercures, des vulcains, des Actéons, des Dianes, des Junons : quelques lumières jouent sur des tiaras, des colliers, modelent des torsos, badigeonnés à la Nijinsky, danseurs inconnus et indigo, des faces cramoisies de Silènes : dieux bleus et nez rouges. Et tout ce monde étonné écoute et regarde.

Car déjà la représentation commence. Dans ce décor idéal, sous cette lumière exquise, les pantomimes, les ballets semblent un rêve. Et l'illusion grandit encore aux premiers accords de l'orchestre que dirige le savant Desportes. Avec amour, il a retrouvé, orchestré, restauré de vieux airs comme cet adorable *Ballet Italien* de G. di Caravaggio, et il mérite bien d'avoir rencontré un artiste qui lui donne ce cadre unique.

Puis voici Bernard Naudin, qui l'eut cru ? Non pas Naudin le graveur, dont le Pavillon de Marsan admire le burin féroce, mais Naudin musicien, Naudin compositeur et pasticheur de Rameau dans un quatuor "Le Butard". Pourquoi ne pas donner quelques preuves du talent de cet auteur inconnu et dont la musique deviendra rare ?



PAUL P...T par H. BERQUIN

À la française & à l'étranger



This page contains a hand-drawn musical score for the piece "LES FESTES DE BACCHUS". The score is written on ten staves, with the following instruments and parts labeled:

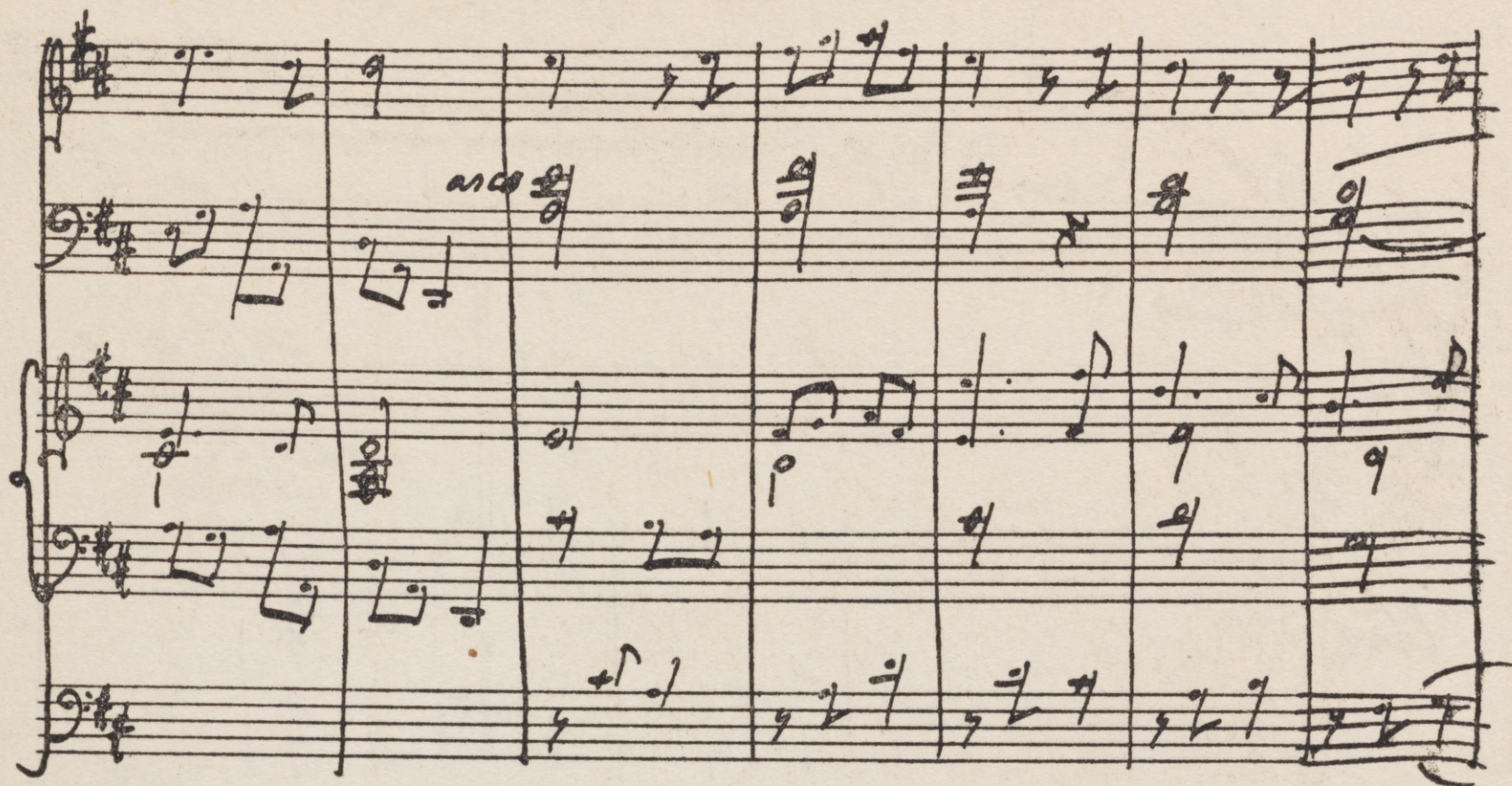
- Violon** (Violin): The top staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Violoncelle** (Cello): The second staff, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#).
- Clav.** (Clavier): The third and fourth staves, featuring a grand staff with both treble and bass clefs and a key signature of one sharp (F#).
- Bass**: The fifth staff, featuring a bass clef and a key signature of one sharp (F#).

The score includes several musical notations and markings:

- A **7/8** time signature is written in the upper right corner.
- The word **pizz.** (pizzicato) is written above the cello staff.
- A **2/6** time signature is written above the bass staff.
- A **7/8** time signature is written above the first staff of the lower section.

The score is decorated with several hand-drawn illustrations:

- A vine with leaves and clusters of grapes arches over the top of the first four staves.
- A small figure of a person is visible on the left side of the fifth staff.
- A large, muscular figure of a man, possibly a satyr or a Bacchant, is drawn on the right side of the fifth and sixth staves, holding a large drum.
- A figure of a man in a top hat and formal attire is drawn on the right side of the bottom four staves, holding a long, thin object, possibly a cane or a pipe.



alla vivace!

*Donneriez puni!
C'est plein de fautes!*



Puis ce sont des cantates : *Diane et Actéon* de Boisleury, une *Bourrée* de Bach, un *Rigaudon* et le *Menuet du Bourgeois gentilhomme* de Lully. Enfin le morceau capital : *Les Fêtes de Bacchus*, ballet et pantomime de M. de Lully, avec ses entrées, ses défilés reconstitués avec art, joués

avec humour en des costumes pittoresques, somptueux et exacts, par une troupe d'amateurs, peintres, amis du maître de la maison, organisés et conscients.

Aux entr'actes, les bosquets s'illuminent de feux de Bengale, la façade du Butard ruisselle sous des feux d'artifice, en apothéose. Puis on va au hasard sous les arbres noirs autour de braseros fumants, auprès d'un buffet bizarre, flanqué de tonneaux enluminés de couleurs vives, entouré de tables accueillantes,



DESSIN DU PROGRAMME par FALCONNET

garnies de solides victuailles qu'on cueille à des mâts, grands comme des arbres, grappes de saucisses, régimes de jambons... Et on boit le vin dans des cornets à bouquin.

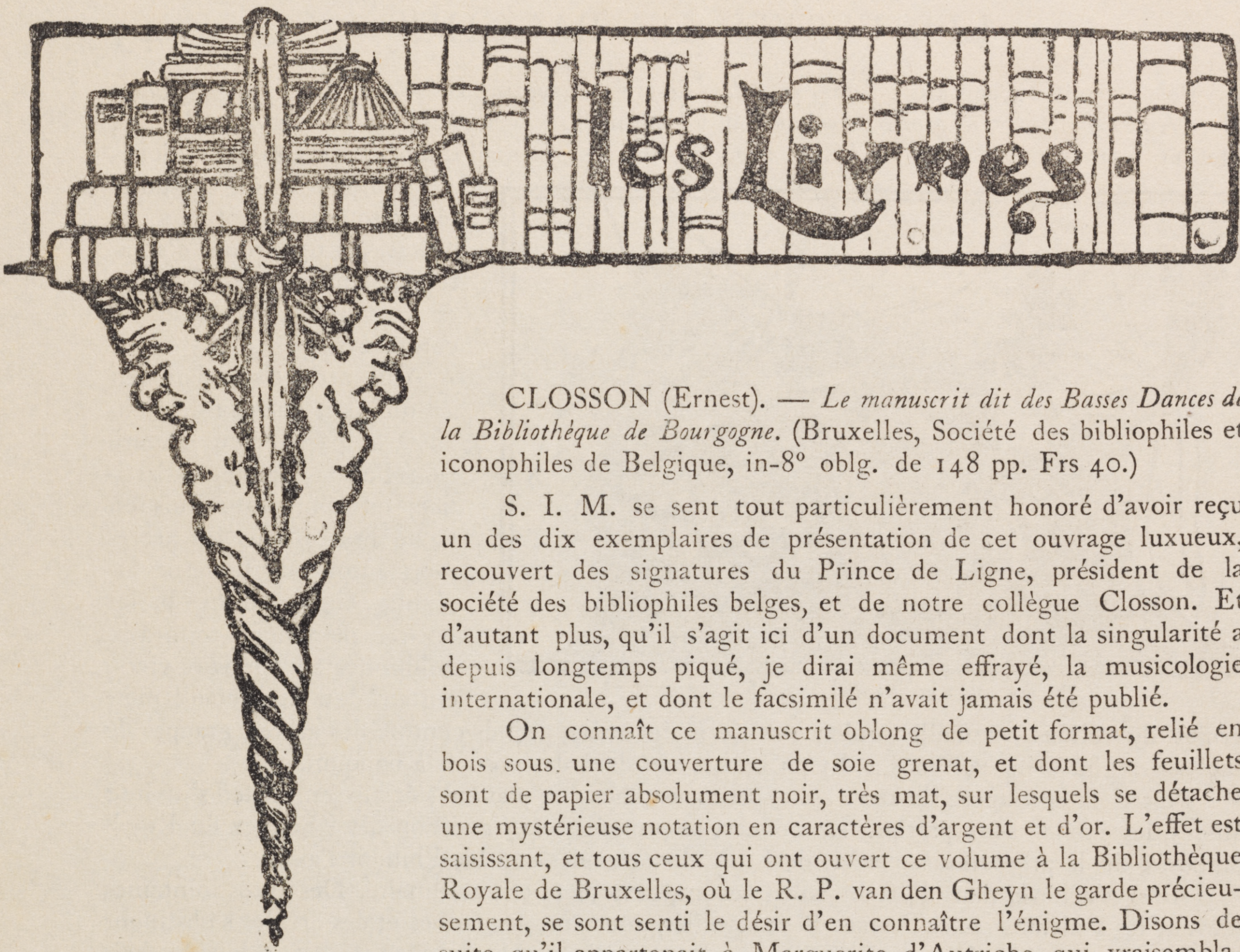
Puis c'est le souper : de terre sont sorties les tables : le plafond s'éclaire et le soleil s'invite : timides, les étoiles sont parties. Le concert se prolonge par l'audition des "Soupez du Roy" composés, dit le programme par M. de Lully fils et copiés par M. Philidor l'ainé.

Ainsi s'achève, dans l'or du soleil levant, cette fête extraordinaire. Des autos lointaines enlèvent les Vulcains et les Dianes. Bien reveillés, pourtant, des faunes et des driades s'obstinent dans leur rêve et le prolongent dans l'herbe, en bucolique : et le silence se fait dans les bois du Butard, troublé seulement par les dernières exécutions sommaires du photographe au magnésium qui, insoucieux du grand jour, bombarde froidement les derniers groupes de survivants.

BAGNOLET.



FALCONNET



CLOSSON (Ernest). — *Le manuscrit dit des Basses Dances de la Bibliothèque de Bourgogne*. (Bruxelles, Société des bibliophiles et iconophiles de Belgique, in-8° oblg. de 148 pp. Frs 40.)

S. I. M. se sent tout particulièrement honoré d'avoir reçu un des dix exemplaires de présentation de cet ouvrage luxueux, recouvert des signatures du Prince de Ligne, président de la société des bibliophiles belges, et de notre collègue Closson. Et d'autant plus, qu'il s'agit ici d'un document dont la singularité a depuis longtemps piqué, je dirai même effrayé, la musicologie internationale, et dont le facsimilé n'avait jamais été publié.

On connaît ce manuscrit oblong de petit format, relié en bois sous une couverture de soie grenat, et dont les feuillets sont de papier absolument noir, très mat, sur lesquels se détache une mystérieuse notation en caractères d'argent et d'or. L'effet est saisissant, et tous ceux qui ont ouvert ce volume à la Bibliothèque Royale de Bruxelles, où le R. P. van den Gheyn le garde précieusement, se sont senti le désir d'en connaître l'énigme. Disons de suite qu'il appartenait à Marguerite d'Autriche, qui vraisemblablement le tenait de sa mère Marie de Bourgogne, ce qui le situe

dans la seconde moitié du XV^e; M. Closson soutient même dans le premier tiers. Il passa en 1532 dans la bibliothèque de Marie de Hongrie, puis revint à Philippe II, et parvint jusqu'à nous, sans s'être égaré dans ces mains illustres.

Pas de nom d'auteur, mais une soixantaine de "*Basses dances*" notées en valeurs uniformes et accompagnées d'indications schématiques et chorégraphiques. Le tout précédé d'une brève et assez confuse introduction. Chacune de ces basses dances est pourvue d'un titre en français telle que : *Beaulté*; *La Belle*; *Engoulesme*; *La Rochelle*; *Filles à marier*; *le petit Rouen*; *le doux espoir* etc.... Tout le texte est d'ailleurs français et la provenance ne paraît pas douteuse. Nous avons sous les yeux l'œuvre d'un de nos maîtres à danser de 1450, et un recueil inestimable de ces danses communes, qui ne réclamaient pas grande virtuosité parce que les pieds n'y quittaient guère le sol. Comme dit ici notre anonyme "*quand on les danse, on va en paix, sans s'y démener, le plus gracieusement que on peult*". Elles étaient basses par leur attitude, et convenaient à la collectivité, de même que les danses "*par haut*" séduisaient les solistes. La contredanse du XVIII^e, et le quadrille moderne sont les descendants de ces promenades cadencées.

Comment dansait-on au temps de Charles le Téméraire? Voilà ce qu'on voudrait savoir. Malheureusement ce n'est pas encore ce manuscrit, qui nous permettra de répondre avec certitude. Sa notation, à la fois musicale et chorégraphique, offre au chercheur le plus convaincu, et le mieux armé, de sérieuses difficultés. M. Closson avoue très courageusement

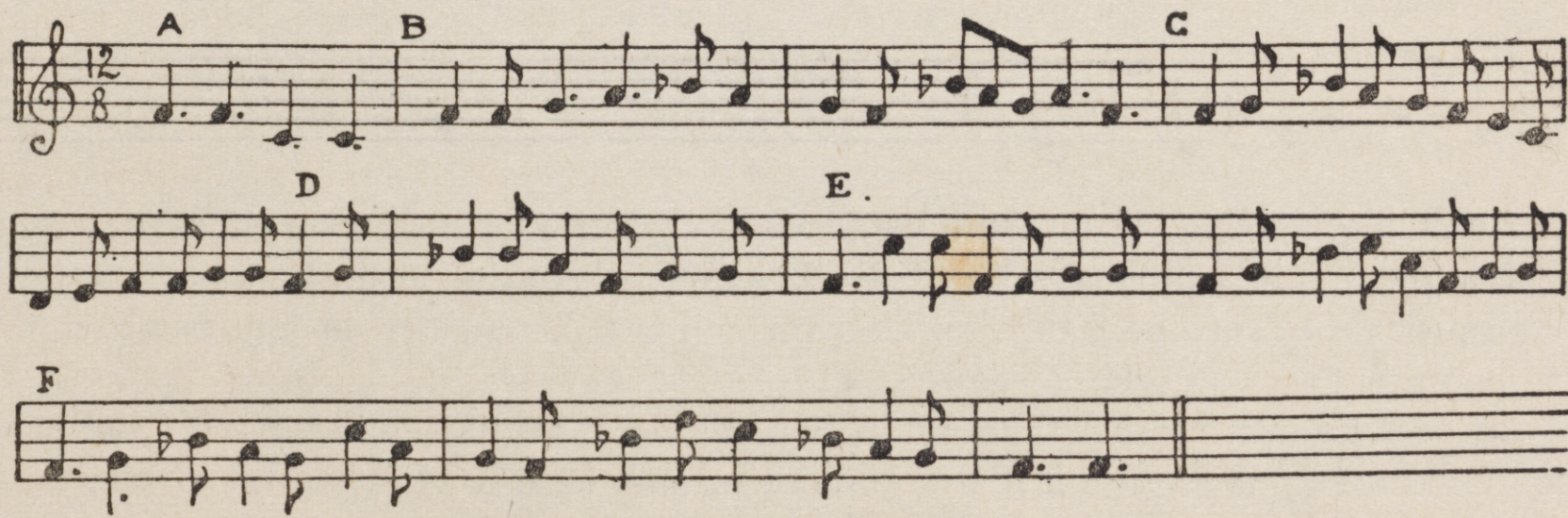
n'avoir pu les résoudre toutes. Il a su toutefois, dégager la doctrine des *pas*, et préciser la théorie des *mesures* qui groupent ces pas, et qui n'ont point de rapport avec les mesures de la musique. C'est déjà un résultat, qui suppose de patientes études. Le reste demeure encore hypothétique.

Ce reste, c'est la musique même et son accord avec la chorégraphie. Le manuscrit oublie de nous dire comment les notes se plaçaient sous les *postures* de la danse. Bien plus, sa notation affecte un aspect hiéroglyphique extrêmement embarrassant. Elle se compose immuablement d'une succession de brèves sans aucun signe de rythme ni de mesure. Cinquante-trois dances, sur cinquante-neuf, présentent cet aspect d'une tablature rébarbative et désespérante. Que faire ? Faut-il confier un pas de la danse à chaque note de l'air ? La coïncidence est possible, à peu d'exceptions près, et M. Closson s'est arrêté à cette solution, dans l'impossibilité d'en justifier une autre. Faut-il croire au contraire que le pas et la note ne sont point du tout liés l'un à l'autre ? Je pencherais plutôt vers cette opinion, tout en sentant ce qu'on pourrait m'opposer. Pour tenter de résoudre ce problème, il conviendrait avant tout de connaître la physionomie musicale de ces petits morceaux.

Or, il est inadmissible, et contraire à la logique la plus évidente, de donner le nom de musique à ces kirielles de brèves amorphes ! Un jour, sans doute, un autre manuscrit nous révélera l'une de ces mélodies, sous sa forme rythmée, et nous aurons la clef de cette notation insolite.

Si l'on voulait cependant, dès maintenant, chercher une transcription plausible, il me semble qu'on devrait suivre une lumineuse indication de l'Instruction, qui sert de préface à ce document. L'auteur nous prévient en effet en écrivant : “ *Et se nomme basse dance pour ce que on la joue suivant majer parfait* ”. Ce qui veut dire, en langage moderne, que le propre de la basse dance est un rythme ternaire. Et, cette constatation s'accorde à merveille avec ce que nous savons de la musique populaire du moyen-âge. De belles et célèbres pièces comme par exemple la prose “ *Orientibus partibus* ” de la messe de Pierre de Corbeil, ou le “ *Mittit ad virginem* ” attribué à Abelard par M. Gastoué restent de vénérables ancêtres de ce trois temps légers, qui s'inscrit dans une période symétrique de quatre ou de huit mesures. La carrure et la forme en sont en réalité binaires, mais les temps forts en se pointant légèrement en font un 6/8 ou un 9/12 ; et ainsi le ternaire s'établit au sein du binaire.

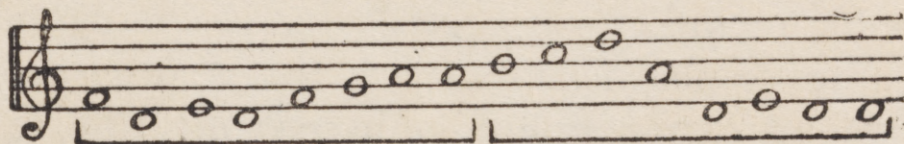
Le manuscrit de Bourgogne nous montre un spécimen noté en clair qui relève absolument de ce genre. C'est “ *L'espérance de Bourbon* ”, un joli nom français, pour 1450 ! Voyez plutôt :



De A à D le cavalier seul prend différentes attitudes ; en D, la dame s'ébat à son tour ; en E ils se réunissent. Puis, en F commence la basse dance proprement dite, en sa notation hermétique. Qui ne voit que son rythme suit tout naturellement celui du reste de la mélodie,

et qu'il faut le transcrire comme nous le faisons ici ! C'est bien là le " majeur parfait " indiqué par l'auteur.

Adoptons ce point de vue, et examinons le n° 19. Il nous donne :



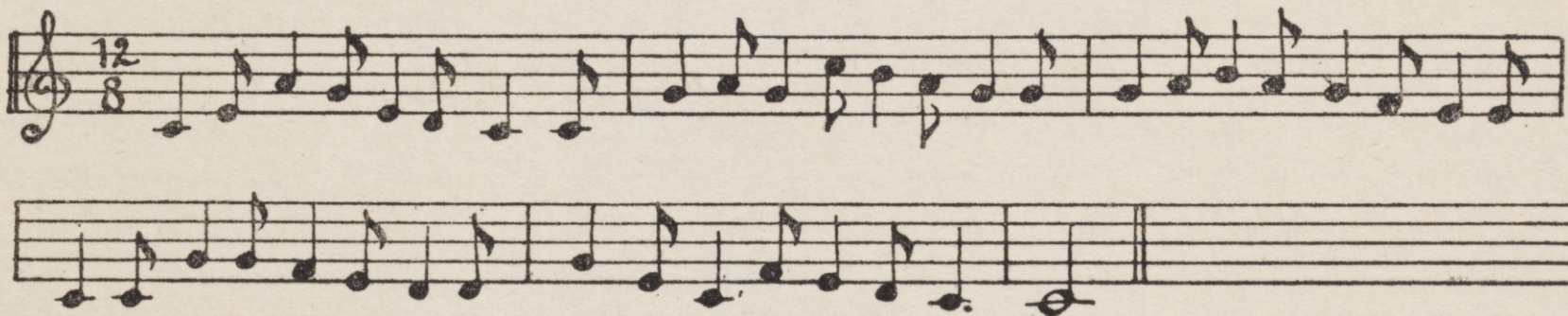
Ce qui ferait :



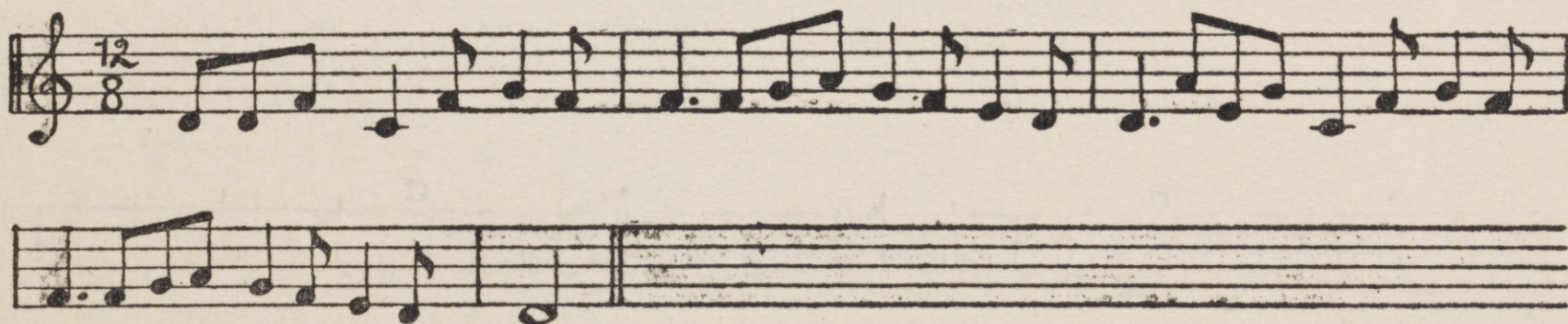
Mélodie très acceptable, et qui avec un peu de rubato deviendrait un aimable 5/4.



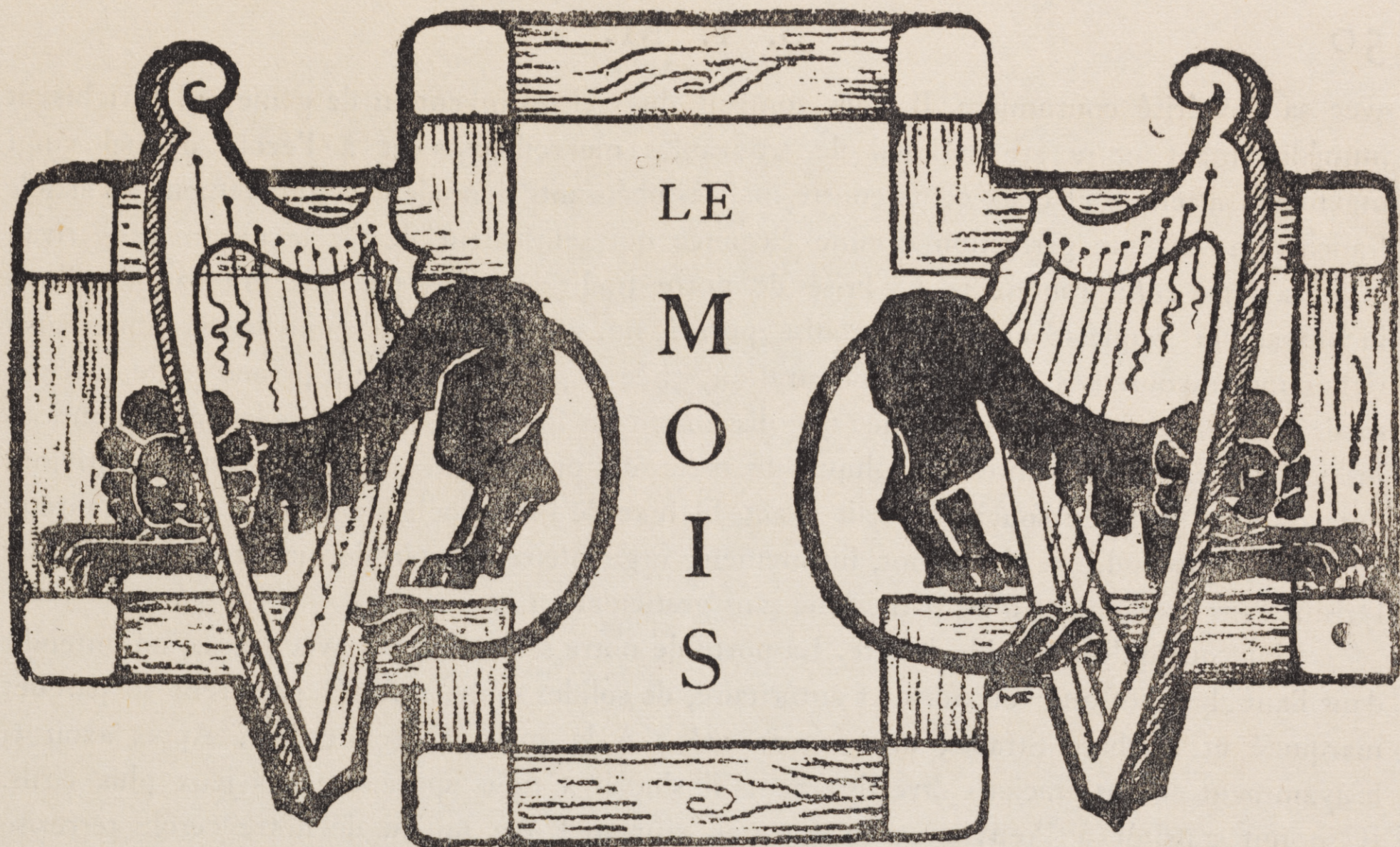
De même le n° 16 :



ou encore le n° 17 :



On le voit, nous avons ici un principe fécond, et dont la vérification ne heurte en rien la franchise aisée du mélос populaire. Ces basses dances si elles avaient ainsi sonné, seraient dans la tradition musicale et surtout française. Car, on ne peut s'empêcher de leur trouver un air de frappante parenté avec nos contredanses et nos vaudevilles de la belle époque. Quelle agréable surprise de retrouver ces ponts-neufs déjà au temps de Louis XI ! Et comme cette reconnaissance nous engage à maintenir notre hypothèse ! Mais ce n'est encore qu'une hypothèse. Remercions en tout cas M. Closson d'avoir, par cette publication, engagé les chercheurs à s'intéresser à une énigme, dont nos Oedipes musicologues sortiront bien un jour vainqueurs.



Les Théâtres

LA "FESTWOCHE" RICHARD STRAUSS A STUTTGART

Stuttgart, 3 novembre.

L'entrée de Richard Strauss dans l'histoire de la musique contemporaine a revêtu un caractère bien spécial. Les effusions tumultueuses d'un terre-neuve fêtant des joueurs de quilles, l'arrivée majestueuse d'un autobus dans un magasin de porcelaines sont des images affaiblies du désarroi que provoquèrent les explosions successives de la Symphonie Domestique, de Salomé et d'Elektra dans l'auguste assemblée des législateurs de notre esthétique. Les frêles et élégantes cloisons que l'on venait d'établir entre les différents styles lyriques volèrent en éclats, les classeurs perfectionnés où l'on avait enfermé les genres et les catégories jonchèrent le sol et l'on vit la plus belle collection d'idées générales réunie jusqu'à ce jour s'effriter et tomber en poussière.

Il faut avouer que le choc était rude. Nous commençons à voir clair dans le développement musical de l'Europe ; remis de la terrible fièvre wagnérienne, nous reprenions notre équilibre mental ; nous venions de régler la question des échanges internationaux et de signer les traités nous assurant le bénéfice de certaines importations slaves et nous protégeant contre tels envahissements latins. La France, creuset intellectuel du monde, avait, une fois de plus, amené à leur point de fusion les concepts les plus hétéroclites, les avait débarrassés de leurs alliages impurs et en avait tiré un métal précieux qu'elle commençait joyeusement à ouvrir

avec sa dextérité coutumière. Il nous tombait du ciel un inventeur de génie qui enrichissait immédiatement notre art national de trouvailles merveilleuses et à l'école duquel vingt ingénieurs attentifs et deux cents contre-maîtres obéissants donnaient définitivement à l'article français un fini, une perfection et une élégance qui semblaient devoir le rendre sans rival. Nous avions enfin renoué le fil brisé de notre tradition, nous parlions une langue d'une incomparable souplesse et d'une exquise pureté, nous usions de locutions harmoniques aussi riches que savoureuses et notre orchestration irisée captait comme un prisme toute la féerie solaire ; sensibles à l'émotion raffinée que dispensent les formes bien équilibrées, nous goûtions jusqu'à ses extrêmes limites la volupté de créer des proportions sans défaut, nous cultivions l'art du mot juste, le souci du détail exact, le luxe de l'irréprochable mise en place, heureux de nous comprendre à demi-mot, intimement orgueilleux d'avoir découvert le secret d'un lyrisme sans clameurs et d'un pathétique sans gesticulation...

Mais quelqu'un troubla la fête. La porte de notre salon s'ouvrit avec fracas, on entendit dans l'antichambre une voix forte et autoritaire, de solides souliers ferrés griffèrent le parquet marqueté et Richard Strauss, une lourde valise à la main, fit son entrée. Après avoir ri bruyamment de nos gracieux divertissements il s'offrit à nous apprendre des jeux plus virils. Il se mit aussitôt à l'œuvre et ce fut une stupeur ! Au milieu de notre cercle terrorisé il exécuta le cavalier seul le plus effarant et le plus fougueux du monde, humiliant le pauvre Bolm dans sa danse de Dorcon ; balayant d'un geste tout ce qui faisait notre vanité, méprisant allègrement nos coquetteries et nos pudeurs, hurlant à pleine voix des refrains vulgaires mais terriblement énergiques, raflant nos fragiles bibelots d'étagère et jonglant avec les verres, les tasses et les soucoupes, renversant les meubles légers, sautant sur les tables sans rompre le rythme de sa danse sauvage, éteignant froidement les bougies des lustres à coups de revolver, écrasant les orteils des hommes et pinçant vigoureusement les lombes des femmes, exécutant sur place un triple saut périlleux, marchant sur les mains, faisant le grand écart et les ailes de pigeon, trois heures durant, sans respirer, sans fatigue apparente, sans ralentir un instant la trépidation frénétique de son grand corps maigre, il fut odieux et éblouissant. Et lorsque, meurtris, froissés et contus nous retrouvâmes notre sang-froid nous pûmes constater que plusieurs d'entre nous n'avaient pu s'empêcher de crier "bravo !" et que nos douces compagnes promenaient sur le Huron des regards d'une surprenante indulgence.

L'expérience se renouvela plusieurs fois et donna les mêmes résultats. Nous sortions de ces brutales orgies indignés mais troublés d'un vague respect en présence des promesses de ce terrible champion de boxe qui semblait nous reprocher d'avoir méconnu la beauté de la religion du muscle, de ce conquérant qui nous raillait d'avoir fait fausse route en choisissant pour arriver jusqu'à la musique le sentier de la délicatesse et du scrupule. Et lorsque l'Allemagne annonça le cycle solennel des représentations de Stuttgart qui allaient consacrer la gloire nationale de son second Wagner, lorsque fut noué le faisceau des solides partitions du redoutable Maître, lorsqu'il fut avéré qu'une esthétique nouvelle allait officiellement heurter la nôtre, nous comprîmes que l'heure était grave et que nous allions de nouveau entendre chez nos voisins retentir l'orgueilleuse parole : " Et maintenant, messieurs, vous avez un Art ! "

La bataille vient d'avoir lieu, ardente, longue, mais cette fois décisive. Strauss a donné tout son effort, splendidement ; nous avons pu le juger dans une épreuve régulière et complète et c'est pourquoi je n'hésite pas à confier à ceux de mes compatriotes qui s'épouvantent des conséquences de ce conflit : " Nous l'avons échappé belle : le colosse a des pieds d'argile ! "

Ce qui a toujours fait la grandeur et la faiblesse des conceptions esthétiques allemandes est, en effet, leur propension à se systématiser. Si Richard Strauss, prenant conscience de sa musculature herculéenne, avait voulu — avec l'énergie indomptable que comporte ce mot chez les hommes de sa race ! — se soumettre à un entraînement méthodique et spécialisé, comment aurait-on pu lui disputer le championnat du monde. Stuttgart serait aujourd'hui un nouveau Bayreuth vers lequel s'achemineraient dévotement tous les pèlerins de l'univers. Mais le formidable athlète a rompu son entraînement, il néglige les travaux de force, délaisse les haltères et prend des leçons de prestidigitation ; il s'amuse, il est perdu.

Salomé et *Elektra* ébranlant de leur héroïque fracas le clair vaisseau gris et argent du Hoftheater c'est toujours du Strauss attendu, de la vulgarité, de la brutalité mais de la force écrasante, de l'éblouissement orchestral, du mouvement irrésistible et de la passion ; *Le Chevalier à la Rose* et *Ariane à Naxos*, au contraire, témoignent d'un idéal nouveau. Cet idéal c'est celui de Louis II donnant dans son *Herrenchiemsee* la copie de notre Palais de Versailles, c'est celui qui porte toujours un peuple à méconnaître ses vertus nationales et à envier celles de son voisin. Hugo von Hoffmansthal et Strauss ont pensé que rien ne pouvait convenir davantage à leur tournure d'esprit que le libertinage aimable, le badinage galant, les élégances de cour et l'atmosphère des nuits bergamasques dans un parc verlainien peuplé de donneurs de sérénades et de belles écouteuses. Tircis, Eglé, Clitandre, tourbillonnant dans l'extase d'une lune rose et grise n'est-ce pas " echt-deutsch " et, en étudiant de près le visage de l'auteur de la *Domestica* ne reconnaissez-vous pas les yeux de Fauré, le front de Debussy et la moustache d'André Messager ? La prédestination n'est pas douteuse ; *Elektra*, *Salomé*, *Mort et Transfiguration* n'étaient que de regrettables erreurs de jeunesse ! Que de temps perdu pour la mandoline !... Nos mandolinistes ont mis les bouchées doubles. En deux opéras ils nous ont fait bonne mesure. Après le *Chevalier à la Rose* et *Ariane* notre édification est complète. Nous avons vu Strauss, le bon géant, peinant sur sa guitare dont ses doigts de fer font éclater les cordes, nous avons vu son collaborateur faisant valoir ses droits à la succession de Marivaux et de Musset s'ébattre dans nos jardins à la française et nous en avons éprouvé la plus sincère mélancolie.

Le *Rosenkavalier* chevauchant en ce moment dans la direction de Paris et ayant déjà retenu sa chambre dans la nouvelle hostellerie de l'Avenue Montaigne, nous sera bientôt présenté. Nous n'insisterons donc pas aujourd'hui sur les grâces de ce gentilhomme campagnard qui, monté sur un percheron, sa rose d'argent à la boutonnière, sifflotant une valse viennoise, vient au petit trot nous apprendre comment on traduit le Chevalier d'Eon et comment le nom de Chérubin se prononce en allemand. Nous aurons, au printemps prochain, tout le loisir de faire sa connaissance.

Mais *Ariane à Naxos* ne manifestant pas l'intention de faire un tour de boulevards, mérite de retenir dès à présent notre curiosité. On sait ce qu'avaient rêvé de faire les auteurs.

Cette Revue recueille leur profession de foi liminaire et la pureté de leurs intentions n'y était pas douteuse. Le résultat est un peu différent. Hoffmannsthal a pris avec Molière des libertés réellement inattendues, désarticulant sa pièce, l'amputant de ses organes essentiels, ajoutant des scènes, des situations et des personnages de son invention et transformant ainsi le "Bourgeois Gentilhomme" en une absurde et interminable préparation de l'opéra *Ariane* que Jourdain, mécène éclairé, assénera à ses hôtes au bon moment. Il ne faut pas crier au meurtre. Cette familiarité avec un chef-d'œuvre étranger est bien dans les mœurs locales ; c'est du "gemuth". Et puis nous n'avons pas sur ce point la conscience assez tranquille pour jouer les redresseurs de torts. Fermons les yeux sur le décervelage de Molière.

Mais le moyen de fermer les oreilles à la musique dont cette opération chirurgicale s'accompagne ! Pour remplacer le Ballet des Nations et les courts intermèdes de Lulli, Richard Strauss a écrit une partition dont la seule réduction de piano cube deux cent cinquante pages. Et l'esprit dans lequel est conçue cette substitution est tel qu'il échappe à toute analyse. Pour affirmer que sa maîtrise orchestrale ne résidait pas dans la richesse matérielle de son instrumentation, le compositeur a limité à trente-six le nombre de ses musiciens. Un piano et un harmonium complètent cet orchestre en miniature qui rappelle celui de l'Arlésienne au Vaudeville. On pouvait s'attendre à quelque heureuse recherche de style ancien, à quelque pastiche attendri, à quelque résurrection d'une technique disparue... il n'en est rien. Il n'y a là que la coquetterie d'un lutteur qui se targue d'avoir raison de son adversaire par la seule puissance de son bras gauche et qui, publiquement, avant la rencontre, se fait garrotter le bras droit. C'est un tour de force que voulut réaliser le musicien et son succès fut complet. Cet orchestre minuscule est aussi coruscant, aussi violemment dynamique, aussi souverain que ses frères combattant dans la catégorie des poids-lourds. Le miracle est là, indéniable. L'avidité de cet enragé collectionneur de "timbres" est plus splendide que jamais : c'est dans son plus petit album qu'il a placé ses trouvailles les plus rares.

Mais quel goût détestable a présidé à l'arrangement de cette collection ! Cet "opéra galant" d'Ariane est vraiment une lamentable chose. Pour stigmatiser l'ignorance des mécènes et leur habituelle tyrannie, les auteurs ont imaginé une intervention saugrenue de Jourdain imposant au "Komponist" des coupures et des remaniements improvisés qui rendent l'ouvrage absurde. Il n'a que trop bien atteint son but. Cet interminable monologue d'Ariane gémissante coupé par des entrées injustifiables de personnages allégoriques de la comédie italienne (ah ! les minauderies wurtembergeoises d'Arlequin, de Scaramouche, de Zerbinette et de Truffaldin jouant avec des battes taillées en massues !) ces lamentations kilométriques qu'interrompent çà et là les plaisanteries musicales des bouffons, plus lourdes, plus indigestes, plus navrantes que les récriminations de la veuve inconsolable, cette inénarrable romance à vocalises où l'infortunée Zerbinette, le visage contracté, le cou tordu et l'œil hors de l'orbite, doit lancer durant vingt-quatre pages un nombre paradoxal de contre-ut, de contre-ré, de contre-mi et de contre-fa dièze, douloureuse demi-heure qui vous laisse pantelant, les nerfs brisés et les dents grinçantes, ces sauts alternatifs, éternellement symétriques d'une scène de larmes à une scène de ricanements sur un texte d'une banalité inconcevable, tout

concourt à vous irriter contre la vanité et l'inutilité d'un tel effort. On sent la partie perdue et l'insistance indiscrete des auteurs devient exaspérante. Impossible de deviner une possible ironie réconfortante dans ce fatras héroï-comique ; tel effet grotesque sent sa parodie d'une lieue, mais la gravité admirative de l'auditoire vous prouve que les auteurs n'ont pas eu l'intention de plaisanter ! Et c'est fini de rire ! Rien ne saurait donner une idée de la consternation et de l'accablement dans lesquels peut vous plonger cet effroyable spectacle dont la durée excède les forces humaines !

La mise en scène ne dissipe pas le malentendu. Cette caverne schématique, ces lustres de cristal dans le désert, ces cocotiers dessinés par le regretté douanier Rousseau, ce perroquet de cauchemar, ce magnifique ciel-de-lit mobile et symbolique descendant sur Ariane et Bacchus à l'heure nuptiale et rabattant pudiquement sur leur étreinte, avec une brusquerie vaudevillesque, d'épais rideaux enguirlandés de papier doré, ces costumes alourdis d'intentions, cherchant à concilier le style "sécession" et la littérature du grand siècle — nymphes en robes à paniers et coiffées de plumes d'autruches, Arlequin échappé de Sumurun ! — ne nous apprennent pas si les armateurs de ce formidable navire ont témoigné d'une incorrigible malice ou d'une incurable naïveté ! Et rien n'est plus désagréable pour l'étranger de bonne volonté !

Si le digne Valentin connaissait Richard Strauss il ne manquerait pas de lui dire avec force : "Te voilà dans la mauvaise voie !" Ne possédant pas l'autorité du frère vertueux de Marguerite, je n'aurai pas l'impertinence de donner une leçon aussi nette à un compositeur de génie, mais nous avons tous le droit de penser que l'influence actuelle de son librettiste ne semble pas devoir favoriser l'expression de sa véritable nature. Qu'il renonce sans regrets à vouloir faire revivre dans sa musique un "moment" de notre littérature qui est bien à nous, et ne s'accommode pas de l'exportation. Ses extraordinaires qualités y resteront sans emploi et ses défauts s'y accuseront avec un relief imprévu.

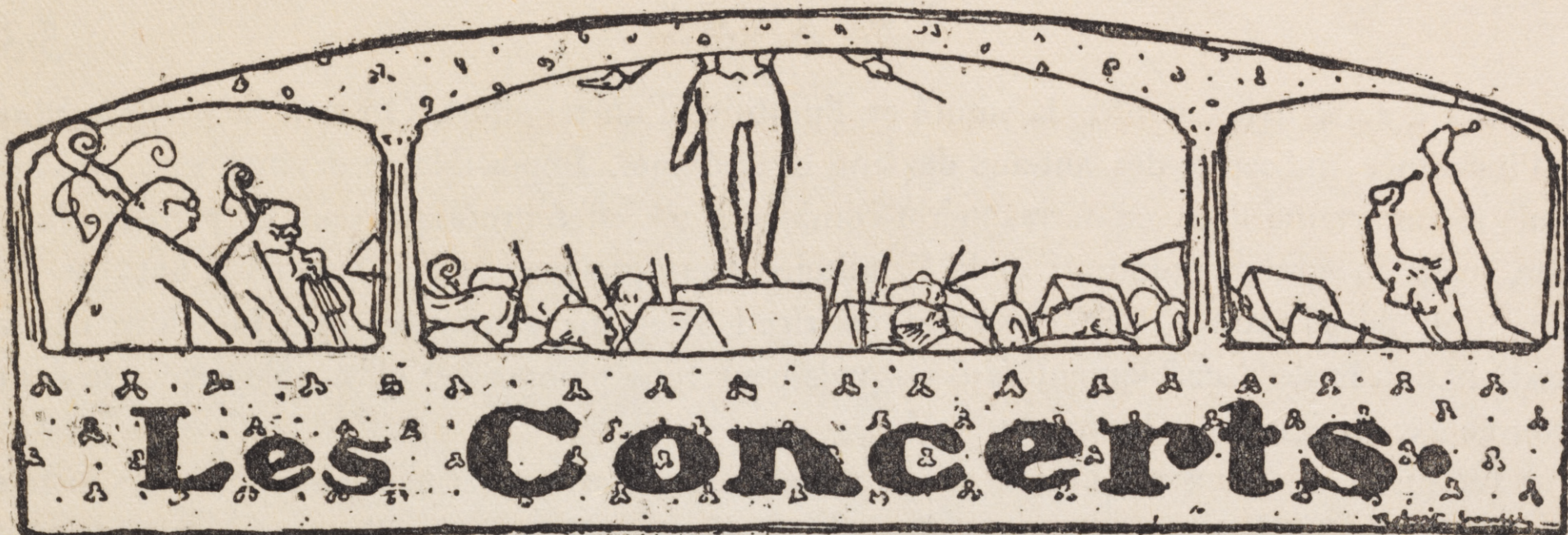
Richard Strauss maniant l'éventail de dentelles et jouant à "saute marquis !" fait irrésistiblement penser à notre Reyer s'emparant de la mythologie wagnérienne pour confectionner un "Sigurd" bien parisien ! Il y a là un souvenir qui doit être aujourd'hui pour nous une leçon de modestie et d'indulgence, mais qui prend pour l'auteur d'*Ariane à Naxos* la valeur d'un avertissement des dieux !

Emile Vuillermoz.

P. S. *Paris*, 5 Novembre. — Cependant qu'aux bords du lac de la Résidence, dans le décor exquis du parc où l'on construit cet admirable Théâtre Royal de Stuttgart, je pleurais ainsi de tendresse sur l'excellence de notre lyrisme national, l'Opéra et l'Opéra-Comique enrichissaient notre histoire d'une œuvre de jeunesse de M. Bruneau et d'une œuvre de maturité de M. Nougès. N'étant pas absolument certain d'y trouver la justification éclatante de la fierté-d'être-français à laquelle m'exhortait la contemplation de la colonne Picard, j'ai jugé prudent de renvoyer mes lecteurs aux coupures de journaux qui leur raconteront, quelques pages plus loin, le baptême des deux nouveaux-nés.

E. V.

*



CONCERT COLONNE

.....Les voix semblaient former toutes le même chant, si parfait était leur accord.

Dante-Alighiéri.

Il paraît que la musique française subit une crise et que les vieilles querelles vont enfin se ranimer.

Sincèrement cela est à souhaiter car, si la caractéristique de notre époque est dans la plus grande liberté, son acceptation à toutes espèces de formules, sans discussion, marque une mollesse, une indifférence presque désobligeantes pour l'art. Grouper ces esprits-girouettes, toujours vacants, toujours disposés à tourner au gré du vent d'une quelconque esthétique, suffit à occuper l'opinion. Adopter, sans faiblir, une attitude notoire n'est pas mauvais non plus. Surtout, ne jamais craindre le ridicule, ni une extrême longueur dans les développements... Quand au bout d'une centaine de mesures, on ne sait plus exactement ce dont il est question, le public, ou ceux qui le conduisent, sont bien prêts de crier au génie. Nous avons, notamment, des maîtres qui excellent à jeter le désarroi dans les cerveaux, au moyen de périodes pendant lesquelles l'orchestre se désintéresse absolument des auditeurs. Cela, à un point tel, que malgré la bonne précaution d'interdire au public de sortir pendant l'exécution des morceaux, il s'en irait de peur d'être indiscret. Cependant, une formule héroïque et banale vient excuser le chaos désertique qui l'a précédé. On applaudit, autant pour secouer la torpeur de l'atmosphère, que pour remercier l'auteur de nous laisser sortir.

Quelques-uns continuent aveuglément à respecter les ancêtres, pareils en cela aux Chinois pour lesquels Confucius, une fois pour toutes, a réglé la morale en formules accessibles.

D'autres mettent des étiquettes neuves à des choses vieilles comme le monde. Ils retrouvent, moins l'instinctive ingéniosité, les traits gravés de l'âge néolithique, les sons d'un javanisme en enfance. Cela n'est ni très nouveau, ni très inquiétant. H. Poincaré, dont la supériorité garantit le désintéressement, proclamait, il y a quelques années, dans " Science et Méthode " l'utilité essentielle des esprits d'avant-garde, que la foule regarde comme des fous.

En effet la forme peut-être gauche, maladroite, mais contenir le germe de l'idée dont, beaucoup plus tard, un autre dégagera la beauté.

Il faut balbutier avant de parler, ce qu'oublie volontairement notre époque " d'arrivisme " forcené, où s'accumulent des œuvres qui ne répondent qu'à ce besoin de satisfaire une mode, forcément précaire. Et tant " d'arrivistes " qui ne sont même jamais partis ! Quand se décidera-t-on à détruire l'opinion, trop courante, qu'il est aussi facile d'être artiste que dentiste ? Quand cessera-t-on de multiplier des moyens de divulgation aussi dangereux qu'inutiles ! Beethoven, dont s'autorisent tant de professeurs d'énergie, a dû décourager pas mal de jeunes gens ; il savait trop bien, lui, que l'art est un sacrifice. Aujourd'hui on le propose comme

exemple dans sa gloire indestructible ! Ce n'est pas très malin, et c'est tricher au jeu des possibilités.

Le mystère émouvant des vieilles forêts n'est-il pas fait de sacrifice et de mort ? Combien d'arbrisseaux furent écrasés par le pas indifférent des bêtes, sacrifiés au glorieux épanouissement des grands chênes qui, siècles après siècles, ont le devoir d'en assurer la beauté ! N'y-a-t-il pas là un exemple plus profitable, et comme une correspondance tragique avec cette dure "mise-au-point" que le Temps inflige à l'œuvre des hommes ?

Sans demander aux hommes des sacrifices aussi catégoriques, tâchons, au moins, d'y trouver une leçon. Ne détournons pas des "Gants et Cravates" tant de charmantes bonnes volontés. Tâchons de débarrasser la musique, non pas de ceux qui doivent vraiment l'aimer, mais de ceux qui en profitent en usurpant le beau nom d'artistes !

Malgré le peu d'espoir que tout ceci arrive, il faut ardemment le souhaiter. Ainsi cesseraient les malentendus, les discordances sur ce que veut dire la musique.

NOTES SUR LES CONCERTS DU MOIS

Dans toute la musique que l'on a jouée au Concert Colonne, la plus nouvelle est, sans ironie, la Symphonie Pastorale de Ludwig von Beethoven. Elle reste décidément, l'un des meilleurs modèles de mécanique expressive... Entendre un orchestre imiter le cri des animaux est une joie sûre pour les petits comme pour les grands. Subir un orage, assis dans un fauteuil, c'est purement du sybaritisme. Monsieur Gabriel Pierné l'a fort bien dirigée, entendons par cela qu'il ne l'assomme pas sous les commentaires, et qu'il en fait ressortir le charme. A propos de cette symphonie, a-t-on jamais pensé combien il faut qu'un chef-d'œuvre soit "chef-d'œuvre" pour résister à tant d'interprétations ? Il y a : l'interprétation "respectueuse" où la peur de secouer la poussière des siècles fait ralentir les mouvements, éteindre les nuances... l'interprétation fantaisiste où c'est le contraire, et qui donne l'impression d'un enterrement sous la pluie. Que Beethoven ait eu mauvais caractère n'est pas une raison suffisante pour le rendre ennuyeux. Et c'est pourquoi cette dernière exécution était charmante... Nous étions vraiment à la campagne ; les arbres ne portaient pas la cravate blanche ; le ruisseau au bord duquel se déroule la plus pure, la plus allemande des idylles était plein de fraîcheur ; pour un peu ça aurait senti l'étable !

* * *

La symphonie fantastique de Berlioz est toujours ce fiévreux chef-d'œuvre d'ardeur romantique, où l'on s'étonne que la musique puisse traduire des situations aussi excessives sans s'essouffler. C'est d'ailleurs émouvant comme une lutte d'éléments.

* * *

Les impressions d'Italie de Gustave Charpentier sont une harmonieuse démonstration de cet axiome connu : "les voyages forment la jeunesse"... Malgré le formalisme de certaines parties, on pressent déjà le parfum qu'aura "Louise" et le tumulte de ses foules.

L'Institut qui vient justement de recevoir Gustave Charpentier parmi ses membres, a dû être satisfait d'avoir envoyé à Rome un jeune homme qui ordonna si vite ses sensations italiennes.

* * *

Nous n'avons pu entendre "Au Cimetière" de M. Maurice Droeghmans. Nous le regrettons, et nous excusons de remettre au mois prochain la suite de ces "notes" réellement trop hâtives.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Le bon Sens

Le bon-sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux même qui sont les plus difficiles à contenter en toute chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils n'en ont.

En commençant aujourd'hui la série d'articles mensuels que la direction de la revue S. I. M. nous a prié de faire ici, conjointement avec notre collaborateur et ami Auguste Sérieyx sur les grands concerts parisiens et plus spécialement sur les Concerts Lamoureux, il nous a paru opportun de formuler quelques principes qui nous sont particulièrement chers, afin de répandre toute la clarté désirable sur le point de vue que nous avons délibérément adopté. Tel est l'objet des simples réflexions qui vont suivre sur cette "puissance de bien juger et distinguer le vrai d'avec le faux qui est proprement", — nous dit le vieux Descartes, — "ce qu'on nomme le bon sens..."

Le *bon-sens*..... cette vieille locution qui pourra faire rire quelques-uns, désigne cependant l'une des plus précieuses qualités de notre génie français, je puis même dire : de notre génie latin ; le : *Si vis nu flere* d'Horace est un mot de bon-sens au même titre que : "Le temps, Monsieur, ne fait rien à l'affaire", de notre Molière ou : "La raison du plus fort..." de notre La Fontaine.

Qu'est-ce donc le bon-sens ?

Oh ! tout simplement la faculté de percevoir les objets avec des yeux sains et clairvoyants et non point avec des lentilles déformantes.

Et c'est malheureusement à cette dernière opération que s'appliquent systématiquement un certain nombre d'artistes de nos jours, encouragés en cela par quelques critiques arrivistes, et suivis par le clan mondain des gens qui veulent à tout prix être à la mode.

Comment se fait-il qu'en art nous ayons laissé égarer ce bon-sens qui, pendant si longtemps, de Montaigne à Molière et Beaumarchais, de Rameau à Gluck et Méhul, a sauvegardé l'originalité de notre création française et l'a soustraite en ce qui regarde l'art musical, par exemple, à l'influence délétère du *mauvais-sens* italien dont l'Europe entière sauf la France, subissait le joug, au XVIII^e siècle ?

Les raisons de cet *égarement* sont complexes et trop longues à exposer en un article ; mais, que la cause de cet état relève de l'ordre social ou qu'elle soit attribuable à l'invasion des "métèques" dont la promiscuité tend à détruire le véritable esprit de notre pays, l'effet n'en est pas moins palpable en bien des matières, en art surtout.

Un exemple, entre bien d'autres aberrations en cours :

"Pour faire une œuvre d'art, point n'est besoin d'études préalables, le génie suffit..." Et, de là à enfourcher le dada de l'*autodidactisme*, monstruosité qui n'a existé à aucune époque, il n'y a qu'un léger saut.

Et cependant, voyez dans une loge de face de la salle de concerts, cette jolie petite dame si élégamment habillée. Vous pouvez être sûr qu'elle n'a pas confié à sa femme de chambre la coupe de son "costume-tailleur", mais qu'elle s'est adressée, pour cette opération délicate, à une maison dont les coupeurs connaissent leur métier de longue date.

Remarquez, aux fauteuils, ce commerçant dillettante et milliardaire ; soyez certain qu'il aura choisi avec sollicitude son teneur de livres parmi les comptables congrument instruits des mystères de la balance et de la partie-double et qu'il ne lui viendrait pas à l'idée de préposer à la tenue de sa caisse le brave paysan illettré que lui recommande le maire de son village natal... à celui-là, il fera faire les courses... et encore !...

Voyez, au promenoir, ce critique averti, dont les articles sont toujours "sensationnels", sera-ce auprès des obligeants placeurs de la salle Gaveau qu'il ira chercher de sûrs "tuyaux"

pour juger de la réelle valeur d'une œuvre ? Non, certes, il consultera simplement un musicien instruit de son art.

Et, en cela, jolie dame, millionnaire et critique auront fait preuve de *bon-sens*.

Mais que l'on joue au concert une œuvre nouvelle, dénuée d'intérêt et même de musique, dans laquelle s'étale sans discernement le procédé à la mode, aussitôt voilà le *bon-sens* parti... Et nos gens de s'extasier :

“ L'auteur ignore tout de la composition... mais quelles curieuses suites de quintes et de secondes !... C'est admirable ! ” décrète le critique averti ;

“ L'auteur n'a jamais appris son métier... et il n'y a pas, dans toute sa symphonie un seul accord parfait... C'est admirable ! ” s'exclame le bouquier ;

“ Il faut aller entendre ça, ma chère ”, susurre la petite dame, “ un compositeur qui ne sait rien... C'est admirable ! ”

Et on va entendre ça... et ce n'est pas du tout admirable ; c'est seulement un démarquage du procédé à la mode, sans proportions, sans pensée, sans musique... Mais, pour peu que ledit compositeur ait, dans quelque *interview*, traité Beethoven de musicien surfait et Wagner de malfaiteur, alors il passe, du coup, homme de génie, et ces gens qui se garderaient bien de lui donner des bottines à raccommoder ou une dinde à cuire, parce qu'il ne sait ni le métier de cordonnier ni celui de chef de cuisine, n'hésitent pas à en faire leur fournisseur ordinaire en l'art des sons, qu'il ignore également... Mais cet ignorant emploie LE PROCÉDÉ, et ça tient lieu de tout. O bon-sens français, où es-tu ?

A tout prendre, en quoi consiste donc ce *procédé* qui a le don de conférer le génie... aux yeux des snobs ?

Ici, un peu d'histoire est nécessaire.

Au XVIII^e siècle, Rameau imagina d'ajouter discrètement, en certaines circonstances, une note à l'accord parfait, base de toute musique ; au XIX^e, des compositeurs russes, en vue d'effets très particuliers, employèrent la gamme par tous-entiers, qu'on peut nommer *atonale* puisqu'elle supprime toute possibilité de modulation.

Au XX^e siècle, Claude Debussy et Maurice Ravel tirèrent parti de ces méthodes en les élargissant, et en firent souvent de très ingénieuses applications ; mais ils ont eu le tort (il faut bien oser dire la vérité à ceux qu'on estime) d'ériger ces procédés en principes, ou du moins de les laisser ériger comme tels par leurs muftis et leurs ulémas, en sorte que la formule établie actuellement par la mode est celle-ci : “ Hors de la sensation harmonique et de la titillation des timbres orchestraux, il n'est point de salut. ”

Cette formule est grave, car bien loin de constituer un progrès, une marche en avant, elle aboutit à une rétrogradation de notre art, et nous ramène de cent ans en arrière.

Examinons franchement la situation.

Ce que les compositeurs précités, ou plutôt, je le crois, leurs prophètes, cherchent à établir, c'est l'autonomie des sens à l'exclusion des sentiments, c'est la suprématie de la sensation sur l'équilibre du cœur et de l'intelligence, équilibre qui, chez les êtres doués, est seul appelé à produire l'œuvre d'art.

Ce mouvement sensualiste n'est ni nouveaux ni original ; il y a cent ans environ, une similaire aberration du bon-sens tentait d'intoxiquer notre musique. Toutefois, à l'époque des Rossini et des Donizetti la formule *sensorielle* (qu'on me pardonne ce très vilain vocable) était :

— Tout pour et par la Mélodie !

A l'heure actuelle, on a seulement changé le terme final de la formule, et l'on s'exclame :

— Tout pour et par l'Harmonie !

Au fond, ces deux mouvements sont absolument identiques, en ce sens qu'ils ont pour effet d'hypertrophier l'un des organes essentiels de la musique au dépens des autres organes et pour conséquence un état maladif de la production.

Je dirai toutefois que, de ces deux maladies, la seconde en date (la pléthare harmonique) me semble moins grave que la première, car rien n'est plus éphémère que la trouvaille et l'emploi d'harmonies nouvelles, si ces harmonies ne prennent point leur point d'appui sur les deux autres éléments de l'art musical : mélos et rythmique.

Un seul exemple peut fournir la preuve de cette assertion : la bizarre destinée de l'accord dit : *septième diminuée*, seul titulaire, pendant un demi-siècle des expressions de tristesse, d'horreur, de cataclysmes physiques et moraux... Quel est le compositeur qui oserait s'en servir, actuellement ?

Oui, l'harmonie passe vite... Pour qu'elle soit durable, il faut qu'elle constitue, non des chatoyances, des tapis aux tons rares, mais le vêtement du personnage vivant et agissant qu'est la *mélodie rythmée* ; l'habit, dans ce cas, peut impunément passer de mode, le personnage humain, s'il est bien constitué, durera autant que sa planète.

Et voilà où le bon-sens reprend ses droits, lorsqu'il sait éliminer de l'œuvre d'art toute substance excessive pour ne garder que ce qui est éternel : l'équilibre des éléments de beauté.

Il s'ensuit que tout mouvement qui tend à rompre l'équilibre, que ce soit du côté mélodique, comme en 1820, ou du côté harmonique, comme en 1910, est rétrograde et nuisible au réel développement de l'art.

Ainsi, la gamme par tous constitué à six notes est loin d'être un progrès sur notre gamme occidentale traditionnelle, puisqu'elle supprime toute tonalité et conséquemment toute modulation. Or, le changement de lieu tonal par le moyen de la modulation est l'un des éléments les plus précieux de l'expression, s'en priver systématiquement est donc un retour en arrière vers la monotonie barbare des époques reculées.

Et vraiment les compositions basées sur ce mode atonal n'ont plus aucune proportion possible, elles n'ont aucune raison logique de durer trois minutes plutôt que trois quarts d'heure et la fatigue seule de l'auditeur — peut-être de l'auteur — peut amener celui-ci à tracer la barre de mesure finale.

— “Alors”, va s'écrier quelque bachi-bouzauk en délire, “c'est une levée de boucliers contre Ravel et Debussy !!”

Non, certes, pas contre Ravel et Debussy ; ils n'ont rien de commun avec les ignorants dont je parlais en commençant cet article, car ils possèdent, eux, un métier solide, en outre de leurs belles qualités natives ; non, pas contre Ravel et Debussy, mais contre les Debussystes et les Ravelistes, proclamateurs de dogmes faux et propagateurs d'erreurs graves dont pourrait souffrir la jeune génération, trop encline à ne voir dans toute manifestation d'art que le *procédé*, sans se douter que l'abus du procédé a été, de tous temps, la spéciale ressource des impuissants.

“Mais”, dira-t-on, “qui nous apprendra où commence l'abus ?...” Précisément ce *bon-sens* dont je déplorais l'oblitération tout à l'heure, ce bon-sens qui, seul, peut nous faire apprécier les notions de logique et d'équilibre sans lesquelles il n'est point d'Art.

En somme, que demande-t-il, ce bon-sens ? — Des choses cependant bien simples : que le jeune musicien commence par apprendre son métier et qu'il ne se laisse point ensuite hypnotiser par un procédé à la mode, employé avec fruit, il est vrai, par certaines natures, mais qui ne peut constituer à lui seul tout l'art musical.

Et je terminerai par cet adage, bien connu de mes élèves :

— “Tous les procédés sont bons, à la condition de ne jamais devenir le but principal et “de n'être regardés que comme des moyens pour faire *de la musique*.”

Vincent d'Indy.

Notre Enquête sur le Théâtre musical belge

Notre ami Michel Brusselmans a profité d'un séjour à Godinne, où le Maître a coutume de passer l'été, pour interviewer Eugène Isaye au sujet de l'Enquête ouverte par notre revue sur le Théâtre musical belge.

Voici, textuellement, les réponses qu'il lui a données :

Réponse de **E. Ysaye**.

Godinne, le 23-9-12.

Mon cher René Lyr,

I. — *D.* Les musiciens belges ont-ils beaucoup écrit pour le théâtre depuis 20 ans ?

R. Indépendamment des ouvrages connus, beaucoup d'entre les compositeurs belges possèdent en portefeuille des ouvrages de théâtre, et il est certain que la production serait plus nombreuse, si elle ne se savait condamnée d'avance, à la longue attente, à l'indifférence publique sinon à l'oubli total.

II. — *D.* Estimez-vous qu'il existe un art lyrique vraiment belge ?

R. Il est évident que les compositeurs flamands ont un genre plus à eux que les compositeurs wallons dont l'art franco-wallon est foncièrement latin.

La personnalité des flamands est plus "*terroir*", elle se ressent du coloris de leurs peintres anciens et modernes, et à mon sens, s'il devait un jour exister un art lyrique vraiment belge, ce serait à cette source qu'il devrait être puisé, parce que, elle a, à la fois, plus d'histoire et plus de fond. Le folklore flamand, très riche en matières mélodiques et rythmiques n'emprunte rien ni à la Germanie ni aux pays latins ; tandis que nos cramignons wallons, qui tombent de jours en jours en désuétude, sont pour la plupart d'origine lorraine, bretonne et méridionale. Mais l'art wallon existe aussi, il existe comme l'art français auquel il devrait être incorporé. Inutile au compositeur wallon de chercher sa personnalité ailleurs qu'à côté de celle des français ; la langue, les mœurs, le caractère de nos bons wallons découlent de France, et les compositeurs du pays sont invinciblement et tout naturellement attirés vers la mère-patrie de leur art qui est, je le répète, la France.

Ce thème pourrait être plus développé mais ces quelques mots serviront à traduire le fond de ma pensée.

III. — *D.* A quelles causes attribuez-vous le silence où restèrent plongées la plupart des œuvres théâtrales de nos compositeurs ?

R. Je l'attribue à des causes différentes, et tout d'abord à l'inertie, à l'impardonnable indifférence du public belge pour le musicien belge, j'ajoute que cela ne se manifeste pas qu'aux choses de théâtre, mais aussi à toute page symphonique sortie de la plume d'un des nôtres. Je me souviens que l'année où nous annonçâmes que les 6 concerts Ysaye ne produiraient que les meilleures symphonies et autres genres d'œuvres belges, nous fûmes atterrés en constatant que notre abonnement déjà pas très riche en général, était tombé à la plus misérable des pauvretés. Cela ne nous empêcha pas d'ailleurs de poursuivre notre but, mais force nous

fut de constater que les 6 symphonies belges que nous produisîmes n'eurent tout juste qu'un succès d'estime, et que, administrativement, il eut mieux valu jouer l'Ouverture de Tannhäuser et en général de l'*extra muros*. Cette indifférence du public est-elle due au caractère même de nos compatriotes, caractère dont l'enthousiasme déborde bien difficilement ? Est-elle due à cette mystérieuse attraction qu'exerce sur nos foules tout ce qui vient de l'étranger ? Enfin, n'avons-nous aucun talent ? La question est difficile à résoudre ; en tout cas, du talent nous en avons. Si aucune de nos symphonies ni aucun de nos opéras ne sont marqués au coin du génie novateur, il est indéniable que le talent est là. — La musique est bonne, avec parfois de beaux coups d'ailes, des élans remarquables. Beaucoup d'ouvrages étrangers à symphonie et de théâtre ont été mieux accueillis, qui ne dépassaient pas ce dont nous sommes capables..... Et nous voici directement amené à votre 4^{me} question. On ne peut incriminer les directeurs de notre scène d'opéra de ne pas être plus largement hospitaliers pour les œuvres lyriques belges, on n'a jamais vu de directeur qui ne marche pas au gré et au goût du public. La direction de la Monnaie a de lourdes charges, l'ut de poitrine est hors de prix et l'organe essentiel de sa vitalité est évidemment d'ordre budgétaire. Soyez sûr, que le jour où le public s'intéressera à la production nationale jusqu'à affluer au théâtre, ces ouvrages resteront au répertoire courant. Briser l'indifférence du public belge pour les siens, lui faire comprendre qu'il doit à ses enfants protection et encouragement, lui inculquer comme chez les Scandinaves, chez les Russes et chez les Allemands l'amour (nous nous contenterons de l'intérêt) des œuvres nationales ; lui indiquer qu'il n'a pas le droit de demander à l'art belge ce qu'il demande aux grands pays dont l'histoire musicale est la fois plus reculée et plus riche en génies novateurs. Certes nous eûmes des musiciens de haute valeur, Pierre Benoit crée un sillon productif dans les Flandres, et Franck, (dont les Français firent leur profit) le crée pour les wallons ; nous marcherons donc chacun de notre côté dans la voix tracée par ces deux penseurs-musiciens bien belges, quoique l'un d'eux fut français par un contrat de naturalisation ; mais il nous faut du temps, notre heure viendra, et plus vite qu'on ne pense, si le public ne nous refuse pas l'appui moral qui nous est nécessaire.

Votre question V, qui a trait au concours d'Ostende est bienveillante ; ce concours fut mal organisé, il eut fallu d'abord mettre au concours un livret et le faire adopter par les directeurs de la Monnaie, on n'aurait eu ainsi qu'à juger la musique ; et la meilleure réalisation du livret eut dû être imposée au directeur comme ouvrage reçu ; au lieu de cela les membres du jury furent en un cruel embarras : les uns trouvaient la musique bonne et le livret détestable, les autres choisissaient le livret en déclarant la musique inécoutable !!!... Nous n'en reparlerons plus, c'est à refaire.

La question VI : D. Les œuvres lyriques belges ne seraient-elles pas viables ?

R. Singulière demande.¹ La vitalité de nos œuvres lyriques n'est pas douteuse, elles vivent ces œuvres mais ne marchent pas, et toujours pour les mêmes raisons. Je prétends que ce que produit de bon le sol ou la pensée belge doit être valable ou viable pour un belge.

VII. Mais, nous voici au remède.

Je vois d'abord la patience, le temps ; je vois la nécessité de continuer les efforts, la production sans se décourager. D'ailleurs n'est-ce pas la bonne souffrance et n'a-t-elle pas été ressentie par les plus grands comme par les plus petits ? Je verrai comme remède actif et moins abstrait la création, aux époques de printemps, d'une saison symphonico-lyrique exclusivement belge et aidée sinon organisée par le ministère des Beaux-Arts. Remarquez qu'une institution de ce genre fut créée en Suisse qui, elle, n'a plus à adresser à ses nationaux pareil question-

¹ Elle est évidemment ironique. — R. L.

naire. J'ajoute que si les pouvoirs publics ne pouvaient intervenir dans une aussi large mesure, on pourrait faire appel au concours particulier, et j'estime qu'on ne rencontrerait là aucune grande difficulté. Remarquez encore qu'une des raisons multiples qui retardent l'éclosion d'œuvres lyriques et le développement de l'intérêt de nos concitoyens, est justement ce fait, qu'on ne joue d'œuvres belges que de loin en loin. La saison d'art national que je conseille aurait cela d'intéressant qu'elle grouperait nos œuvres théâtrales et symphoniques et que le public pourrait juger où nous en sommes.

Voilà donc un remède, et je dis que si on ne l'applique pas, nous en serons dans 20 ans à publier le même questionnaire auquel j'aurai l'honneur — si je suis encore de ce monde — de faire les mêmes réponses.

M. BRUSSELMANS.

Approuvé : E. YSAYE.

Nous n'ajouterons qu'un mot à cette belle réponse de notre grand virtuose et artiste. Nous pensons certes comme lui que les musiciens continueront à écrire des œuvres, sans souci des encouragements, du succès. Et nous estimons que l'art doit rester libre, indépendant de toutes les tutelles, de toutes les contraintes. Sans doute sera-t-il possible de fusionner les efforts dans un sens large : c'est notre espoir. Quoi qu'il en advienne, le projet préconisé par Eugène Isaye, d'une saison symphonico-lyrique belge, est à l'étude. Que dis-je, il est déjà, théoriquement, posé. Sa réalisation pratique, réunissant toutes les collaborations, semble assurée d'un prompt aboutissement. Le peuple lui-même sera convié à entendre les chants de la race : n'est-ce pas en lui que bouillonnent toutes ses forces vives, et n'est-ce pas en lui que l'on trouvera l'enthousiasme, dans la franchise et la virginité des élans. Nous en reparlerons sous peu.

Réponse de M. Paul Bergmans, chargé du cours d'histoire de la musique à l'Université de Gand, critique dramatique musical de la "Flandre libérale."

Mon cher Confrère,

Oui, les musiciens belges ont beaucoup écrit pour le théâtre depuis vingt ans, et ils sont en somme, assez facilement parvenus à se faire représenter sur les scènes de province et à la Monnaie. Dans l'ensemble, la valeur des partitions est infiniment supérieure à celle des livrets, ce qui est certainement une première cause du peu de succès des pièces nationales.

Mais, malgré leurs qualités réelles, celles-ci ne permettent pas de reconnaître l'existence d'un *art lyrique belge*, si l'on entend par là une école spécifiquement différenciée des écoles étrangères.

Ce sont, pour la plupart, des tentatives de conciliation des deux grandes écoles allemande et française ; quelques-unes se rattachent même à l'école italienne.

On constate ainsi chez les compositeurs belges cette tendance cosmopolite qui est caractéristique du génie belge et qui constitue une originalité suffisante, sinon prime-sautière. Quelques compositeurs ont, d'ailleurs, accentué la note nationale en puisant dans le fonds de la mélodie populaire, fonds d'une certaine richesse, surtout dans la région flamande.

S'il n'y a pas à proprement parler de *musique belge*, on peut cependant admettre que les productions lyriques de chez nous présentent certains caractères communs, et qu'elles sont assez importantes et assez nombreuses pour constituer un théâtre lyrique belge, qu'il soit d'expression française ou flamande, car la langue littéraire importe assez peu lorsqu'elle n'est que l'auxiliaire de cet admirable langage international, la musique.

Pourquoi ce théâtre a-t-il eu peu de succès jusqu'à présent ?

D'abord, à cause de l'infériorité de la plupart des livrets, maladroits et peu scéniques.

Ensuite, à cause du manque de soin avec lequel les œuvres nationales sont habituellement montées sur nos théâtres.

Enfin, et surtout, à cause de l'infériorité du public, si j'ose dire.

Je parle ici évidemment du *grand public*, de celui qui remplit les salles et les caisses, de celui qui fait l'indispensable succès d'argent.

Ce public est indifférent, et parfois maldisposé à l'égard d'œuvres du terroir, celle-ci fussent-elles égales ou même supérieures aux productions étrangères qu'il applaudit. Le vieux proverbe : "Nul n'est prophète en son pays", est malheureusement d'application courante en Belgique.

Les artistes étrangers ont coutume de vanter le public belge. Et ils ont raison... à leur point de vue.

C'est précisément parce que le public belge est un bon public pour les étrangers qu'il est, pour les artistes belges, un mauvais public, un public déplorable.

Travailleur tenace et homme pratique, dont l'idéal réside dans un certain confort matériel, le Belge n'est pas curieux d'art et de littérature. Il dérobe aux affaires une heure brève qu'il consent à consacrer à quelque distraction intellectuelle. Mais il entend ne pas le faire à l'aventure. Il faut à ses plaisirs la même sécurité qu'à ses placements. Il s'attache aux valeurs "de tout repos." Il veut entendre des pièces dont il sait que le succès a été consacré par les grands organes de la presse étrangère, qui sont pour lui des oracles. L'inédit l'effraie, et il est décidé, par principe, à ne pas s'y intéresser.

Le belge appartenant au *grand public* applique à lui-même l'esprit de dénigrement qu'on lui reproche souvent : il se décerne, en matière de jugement artistique, un brevet d'incapacité. Et il a bien tort, car son bon sens et son esprit rassis sont des qualités qui valent bien tel snobisme étranger.

C'est cet état d'esprit national qu'il faudrait surtout tâcher de modifier. Eclairons notre public, et inspirons-lui confiance dans les œuvres belges.

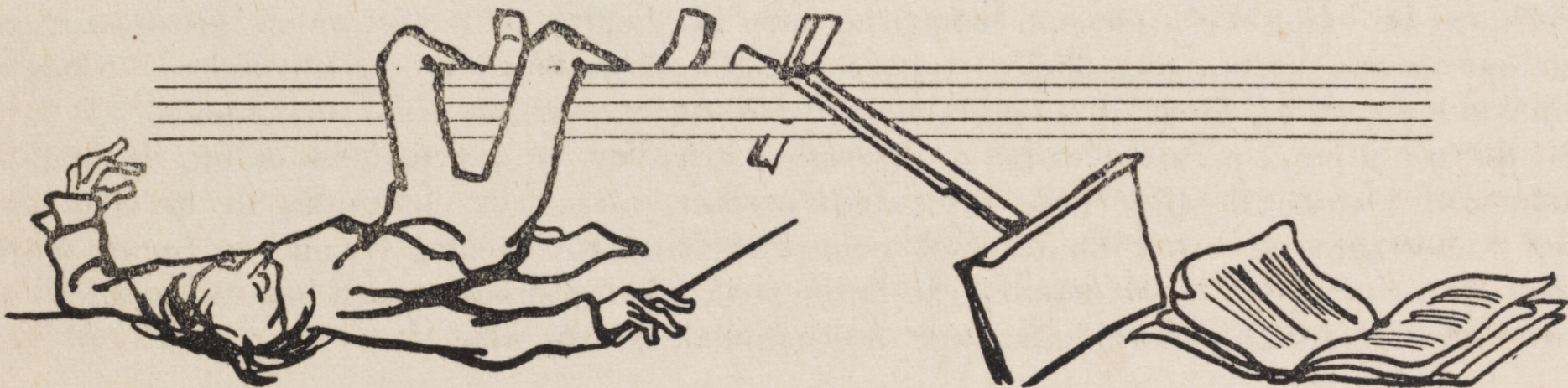
Il ne suffit pas que celles-ci soient montées sur un théâtre, il est indispensable qu'elles y soient jouées plusieurs fois, qu'elles s'y maintiennent.

L'Etat et les pouvoirs communaux peuvent ici intervenir de façon efficace. Qu'ils stipulent, dans les théâtres qu'ils subventionnent, non seulement l'obligation de jouer un certain nombre d'actes belges, mais encore celle de les monter avec le même soin que les œuvres étrangères, et de donner un minimum de représentations des œuvres reçues, huit à dix.

La présence répétée d'un titre sur l'affiche est la meilleure amorce pour un public comme le nôtre. Quand nos compatriotes auront pris l'habitude d'aller voir les pièces belges, le théâtre belge sera viable.

Bien confraternellement vôtre.

PAUL BERGMANS.



EDGAR TINEL


Edgar Tinel est mort, le lundi 28 octobre. Il était né le 27 mars 1854, à Sinay, petit village des Flandres, près de S^t Nicolas. Son père y était à la fois instituteur et chantre de la paroisse. Ce fut lui qui donna, au jeune musicien, révélant une vocation dès l'enfance, la première éducation. A peine âgé de 7 ans, le petit prodige pouvait le remplacer à l'Eglise. Il fréquenta l'Ecole de Musique de S^t Nicolas dès la huitième année. Adolphe Siret, l'écrivain connu, protégea les débuts du fils de l'organiste. Grâce à lui, il fut envoyé à Bruxelles, où il suivit les cours du Conservatoire, dirigé par Fétis. En même temps, pour augmenter ses modiques ressources, Edgar Tinel donnait des leçons et s'engageait comme choriste à la maîtrise de S^t Gilles. Il étonnait par ses merveilleuses dispositions. Il eut pour professeurs Brassin, Joseph Dupont, Ferdinand Kufferath, A. Mailly, Adolphe Samuel et Gevaert. En 1872 et en 1873, il remporta les premiers prix de virtuosité. On le vit participer à de nombreux concerts ; il publia ses premières œuvres. On rappelle qu'en 1876, il remplaça au pied levé, dans un concert donné à Londres par la célèbre Georgina Weldon, amie de Charles Gounod, un pianiste de renom. Son succès fut retentissant. L'année suivante, à 23 ans, Tinel obtenait le grand prix de Rome, avec sa cantate *Klokke Roelandt*. Nos lecteurs se souviendront peut-être de l'incident que nous notions, dans une esquisse consacrée au compositeur, il y a quelque trois ans. (S. I. M. février 1909.) Au moment d'entrer en loge, le concurrent avait voulu emporter, contrairement aux usages, un petit livre. Le jury lui accorda cette faveur. Ce livre était l'Imitation de N. S. Jésus-Christ. Le trait révèle, dès lors, le sentiment profondément religieux et chrétien auquel l'auteur de S^t *Franciscus*, indéfectiblement, se montra fidèle... Au cours des voyages qui suivirent l'attribution du Prix de Rome, Tinel écrivit des sonates, des pièces pour orgue et piano, des motets, des chœurs, des mélodies. De cette époque datent aussi les tableaux symphoniques : *Polyeucte* ; *La Ballade des Trois Chevaliers*, pour baryton, chœur et orchestre, et le poème lyrique *Korenbloemen*, pour ténor, chœur et orchestre. Le pianiste renonce alors à la virtuosité pour s'adonner à la composition. En 1881, il est appelé à diriger l'Institut Lemmens, à Malines. Il y forma beaucoup d'élèves : compositeurs et organistes. Cet Institut est aujourd'hui l'école épiscopale interdiocésaine de musique religieuse. En 1887, le premier grand ouvrage d'Edgar Tinel : S^t *Franciscus*, oratorio-dramatique, peut-on dire, fut exécuté à Malines même, puis à Bruxelles, l'année d'après, aux *Concerts Populaires*, et à Francfort-sur-le-Mein. Le succès de cette œuvre commença la célébrité du musicien. *Franciscus* a été joué partout : en Hollande, en Allemagne surtout, où Tinel jouit d'une très haute considération, en Autriche, en Angleterre, en Amérique. Nous l'entendîmes, il y a peu d'années, aux Concerts symphoniques de Tournai. En 1889, Tinel fut nommé inspecteur des écoles de musique du Royaume. En 1896, il prit le cours de contre-point et de fugue, laissé vacant par F. Kufferath, décédé. Ses *Maria liederen* (chants à Marie) furent composés dans ces années, ainsi que la *Messe à N. D. de Lourdes*, à cinq voix, chantée pour la première fois

en la cathédrale de Tournai. *Godelieve* parut en 1897. En 1905, à l'occasion des fêtes nationales de l'Indépendance belge, il écrivit un *Te Deum*, pour chœur et orchestre. Enfin, en 1909, il achevait *S^{te} Catherine d'Alexandrie*, légende dramatique, conçue encore sous une forme proche de l'oratorio. Jouée au Théâtre de la Monnaie, *S^{te} Catherine* fut accueillie par un très vif succès. On l'a reprise l'an dernier. Il convient de mentionner encore une série d'œuvres liturgiques, et le *Chant Grégorien, théorie sommaire de son exécution*.

C'est en 1909 qu'Edgar Tinel fut désigné à la succession de Gevaert, au Conservatoire de Bruxelles. Il l'a tôt suivi dans la mort. Edgar Tinel était Maître de Chapelle du Roi, Membre de l'Académie Royale de la Belgique, Président de la section belge de notre société internationale de Musique, etc...

RENÉ Lyr.



The header is a decorative horizontal band. On the left, there is a detailed illustration of a violin and its bow. On the right, there is an illustration of a cello. The central part of the band contains the title in a serif font.

LE "SALON" DES MUSICIENS FRANÇAIS

Peu de gens savent ce qu'il est, et cela est bien naturel, car il n'a qu'un an d'existence. Il emprunte son mécanisme à celui de son aîné, deux fois centenaire, le "Salon de peinture" — bien entendu, à la différence près des exigences particulières à chacun.

Voilà bien le moment de rappeler le cliché tant de fois entendu : "Avec un clou au mur, le peintre peut exposer son tableau ; mais le musicien !..." Il est de notoriété qu'un clou ne saurait lui suffire : ce clou n'ayant sa raison d'être que figurément, est considéré comme grande attraction d'un programme !... Mais, déjà, sous le couvert d'une vague synonymie, voici que le lien s'établit entre les deux "Salons" : celui des peintres et celui des musiciens.

Dans le premier, fonctionne un jury d'examen chargé d'admettre, de refuser, de classer et de récompenser les œuvres envoyées. C'est exactement ce qui se passe au "Salon" des musiciens. Le jury de peinture est composé d'artistes ayant fait leurs preuves ; le comité — car, chez les musiciens, le gouvernement prend ce nom — de professionnels reconnus.

Ce comité réunit les noms de MM. Balay, Ph. Bellenot, Georges Caussade, M^{me} Chaminade, MM. Auguste Chapuis, Henri Dallier, Claude Debussy, E. Destenay, Louis Diémer, Paul Dukas, Camille Erlanger, G. Falkenberg, Eugène Gigout, Reynaldo Hahn, Georges Hue, Jean Huré, Albert Lavignac, Fernand Leborne, Charles Lefebvre, René Lenormand, Xavier Leroux, H. Letocart, Henri Libert, Henri Lutz, Henri Maréchal, Jules Meunier, Jules Mouquet, Périlhou, Ch. Planchet, Paul Puget, Raoul Pugno, Henri Rabaud, Charles René, Ch. Silver, Georges Sporck, Maxime Thomas, F. de la Tombelle, Charles Tournemire, Paul Vidal, André Wormser.

Nul ne pourra nier le caractère largement éclectique d'un tel groupement ; et ce n'est sans doute pas sans quelque surprise de se trouver réunis autour du même tapis vert — ces sortes de tapis sont obligatoirement verts ! — que ces noms s'unirent, néanmoins, dans la plus cordiale des ententes.

Lorsque les statuts, le règlement, le bureau, enfin, furent constitués, à l'entrée de l'hiver 1911, une note fut adressée à la presse de Paris et des départements. Des centaines de journaux voulurent bien lui prêter leurs trompettes et, à la suite d'une telle fanfare, les envois ne manquèrent pas d'arriver nombreux, d'autant plus, que tous les genres étaient admis à l'exception des seules compositions d'orchestre ; le "Salon" ne pouvant songer, alors, à un coûteux développement qu'il n'est pas loin de prendre, d'ailleurs. Mais, n'anticipons pas. Ces envois de manuscrits — ou d'œuvres publiées — comprenaient des sonates, des trios, des quatuors, des quintettes, des mélodies, des chœurs, des soli pour divers instruments, des pièces d'orgue, etc. ; ils furent d'abord examinés ; puis, à la suite d'une lecture au piano, classés définitivement.

Ici, une parenthèse : Cet examen ne porta nullement sur les *tendances* particulières aux auteurs : ces tendances étant affaire entre eux et le public *seul* ; mais, ici, le "Salon" des peintres donne encore l'exemple : dans son examen préalable il a le devoir d'écarter les chimères de pauvres détraqués qui ne savent pas au juste si le nez est réellement au milieu du petit visage ; les audaces de certains qui cambriolent la notoriété au moyen du scandale en tentant d'exposer les pires obscénités ; les opinions de quelques autres, affichées en des toiles où sont bravées les élémentaires convenances, etc., etc.

De même au *Salon des musiciens* — à cela près, encore une fois, des moyens qui sont le propre de chaque art. — Si les mœurs et les convenances n'eurent rien à redouter en ces envois, les chimères ne manquèrent pas d'y tenir leur place !

Qu'entendez-vous par chimères, dira-t-on ? Le comité entend par chimères, des pages de musique qui évoquent l'âge heureux où les petits garçons illustrent leur Histoire de France en octroyant une pipe à tous les portraits de rois, à commencer par Pharamond, bien entendu ; des *œuvres* (!) où le rudiment le plus élémentaire du Solfège doit subir le plus irréductible dédain ; des essais, enfin, à ce point informes qu'ils seraient absolument inexécutables !

Et si l'on mettait en doute l'existence de pareilles folies, il suffirait de rappeler qu'un jour, dans un très important concours d'opéras, au Ministère des Beaux-arts, le jury découvrit une partition sur laquelle l'auteur avait épinglé cette note candide : " Je n'ai pas eu le temps d'écrire la partie de contrebasse. "

Car, hélas, la caricature de l'art se trouve inconsciemment à la portée de tous ceux qui, lentement, se sont pénétrés de cette conviction qu'en ignorant jusqu'à l'alphabet ils ne seront que plus originaux !

A la suite de ce *lot* vite écarté, apparurent, en plus grand nombre, des œuvres discutables, certes, — où est celle qui ne l'est pas ? — mais qui, néanmoins, par une facture suffisante, adroite en certains cas, par un juste instinct de l'expression, par leur tenue générale, se montraient dignes d'une exécution publique. Enfin, une réserve de choix vint montrer par sa réelle valeur que dans les rangs serrés des inconnus se trouvent des musiciens qui seront peut-être célèbres demain !

Pourvu de ces divers manuscrits, le comité esqua des plans de programmes, en arrêtant même les deux premiers. Ceux-ci vinrent illustrer deux soirées d'essai, en se plaçant sous la tutelle des six membres de l'Institut qui voulurent bien accorder au " Salon " le haut patronage de leur personnalité et accepter le titre de " Membres d'honneur ".

En une première soirée par invitations, le 16 Janvier 1912, des œuvres de Massenet, Saint-Saëns, Théodore Dubois vinrent encadrer une chaleureuse causerie de M. Augé de Lassus, chargé d'expliquer à un auditoire nombreux, réuni dans un local de fortune, ce qu'était — et le but que poursuivait — le *Salon des musiciens français*. Le succès fut très vif et permit de bien augurer de la seconde soirée qui eut lieu le 19 février suivant, Salle Trévise, avec des œuvres de Paladilhe, Gabriel Fauré et Ch. M. Widor formant escorte à une autre causerie fort documentée et fort attachante de M. André Parmentier.


Cette nouvelle tentative privée, en présence, néanmoins, d'un auditoire empressé et prompt à souligner les excellentes choses dites comme les belles pages exécutées, vint démontrer que, dès lors, la porte pouvait s'ouvrir au véritable public, à celui qui paie sa place d'après un tarif, d'ailleurs accessible à tous, et chargé, seulement, de couvrir les frais d'éclairage, d'impressions, de police, d'employés, de droits, etc.

La Salle Trévise devint alors celle des neuf séances publiques qui allaient suivre. La première eut lieu le 9 mars sous la présidence de M. Léon Bérard, Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts, auprès de qui l'on avait fait valoir le caractère exclusivement national du " Salon ". Arrivé cinq minutes avant le commencement du concert, M. Léon Bérard ne quitta son fauteuil qu'après le dernier accord frappé. Peut-être était-il venu avec l'intention de seulement faire acte de présence en un milieu dont sa fonction même ne saurait le désintéresser ; mais la vigueur de ses applaudissements, le mot aimable qu'il sût trouver pour chacun, vinrent confirmer qu'à cette soirée il avait pris quelque plaisir, tout comme si *Peau d'âne* lui eût été contée !


Et huit séances succédèrent à celle-là.

(*A suivre.*)











HENRI MARÉCHAL.



LES FAITS ——— ——— DU MOIS



10 OCTOBRE AU 10 NOVEMBRE

Match de boxe en quatre rounds entre Albert Carré et M^r Mesureur au sujet du cérémonial de la perception du droit des pauvres : le directeur de l'Opéra-Comique, habitué à mettre en scène les plus hautaines allégories, avait symbolisé l'Assistance Publique par un touchant escadron d'ouvrières, le brassard à l'humérus et l'escarcelle au fémur. M^r Mesureur, qui n'entend rien au symbolisme, croit à une sanglante ironie et appelle à son secours le procureur de la République. En voyant avec quelle ardeur ces hauts personnages discutent leurs droits, les pauvres de Paris sentent leurs yeux s'humecter de bien douces larmes.  M^r Camille le Senne apprend aux musiciens qui l'ignoraient et rappelle à ceux qui l'avaient oublié que Chopin repose au Père-Lachaise ; sa piété réunit à grand' peine autour de cette glorieuse tombe quelques rares mélomanes fidèles à la religion du souvenir.  M^r G. de Pawlowski affirme " qu'il existe à Paris quelques compositeurs de talent, voire même de grand talent, mais que Gustave Charpentier est évidemment le seul qui ait construit à l'heure actuelle une œuvre musicale véritablement nouvelle. " Il déclare en outre que " parmi ceux qui ne font pas partie de l'Institut il est notre plus grand compositeur actuel. "  M^r Paul Dukas donne sa démission de professeur de la classe d'orchestre au Conservatoire et M^r Jean Nougès donne la Danseuse de Pompéï à l'Opéra-Comique : ces deux dons sont accueillis par un concert de protestations.  La section musicale de l'Institut refuse de se ranger à l'avis de M^r de Pawlowski et écarte la candidature de Gustave Charpentier au fauteuil de Massenet.  Pénélope se retrouve de nouveau au milieu des prétendants : Messenger, Broussan et Carré la serrent de près et lui font à l'oreille les plus séduisantes promesses ; très embarrassé, Fauré, qui a des lettres, leur répond que son orchestration n'est pas terminée.  M^{lle} Cécile Sorel fait une conférence sur le mariage de la musique et de la Poésie ; il s'agit évidemment d'un mariage de raison.  Gustave Charpentier est élu membre de l'Institut par les peintres, les sculpteurs et les graveurs de la Maison : M^r Gabriel Pierné, beau joueur, inscrit aussitôt à son programme une œuvre du musicien qui vient de lui barrer le pont des Arts.  M^r Gabriel Astruc, s'étant adroitement grimé en Ulysse descendant du dernier bateau, se présente brusquement à Pénélope qui se laisse tomber dans ses bras : les autres prétendants affolés, s'entretuent.  M^r Jean Nougès déclare officiellement que sa Danseuse de Pompéï " est le résultat d'un travail assidu et d'efforts loyaux avec lui-même pour toujours progresser dans la voie qu'il s'est tracée. " La cruauté inouïe de cette menace provoque une consternation générale.  Grande victoire pacifiste : M^r Vincent d'Indy, directeur de la Schola Cantorum est nommé à la classe d'orchestre du Conservatoire National de musique et de déclamation : tous les musiciens se félicitent de cette heureuse nouvelle, mais, décontenancés, les jeunes guelfes et les petits gibelins se regardent sans comprendre....

SWIFT.



L'Eclair

M. Alfred Bruneau, qui avait coutume de collaborer avec Zola, collabore cette fois avec Euripide. C'est un bel avancement. "Jamais Euripide n'avait été à pareille fête", a dit quelqu'un. Je suis moins certain qu'Euripide eût été si enchanté de l'aventure ; mais on ne lui a pas demandé son avis. Je dois à M. Bruneau quelques bons moments, puisqu'il m'a fourni l'occasion de relire la tragédie du poète athénien. Elle est admirable. Le ballet l'est un peu moins. Non pas qu'il soit précisément désagréable ou ennuyeux : mais il est insignifiant. Ce n'était vraiment pas la peine de prendre un si glorieux collaborateur et un si beau sujet pour aboutir à si peu de chose. M. Bruneau a eu le souci de ne pas troubler la digestion des abonnés.

Sa musique est bien sage et bien discrète. Les thèmes sont clairs, mais peu originaux et peu expressifs : l'orchestration est simple, mais lourde et sans couleur...

Mais en somme, l'œuvre a tout l'air d'être un essai de jeunesse, comme le bruit en a couru ; j'ignore s'il est exact ; il est certainement vraisemblable.

PAUL SOUDAY.

L'ÉCHO DE PARIS

La partition, qui n'a pas encore paru et qu'il est difficile d'apprécier en une

seule audition, apportera plus d'une surprise aux admirateurs de M. Bruneau. Dans cette œuvre (qui est, je crois, une œuvre de jeunesse) ils trouveront un abandon et une facilité fort savoureuses. Ils y verront aussi une orchestration vigoureuse et luxuriante, une puissance rythmique, un souci de la vérité dans l'expression, qui caractérisent les œuvres plus récentes de l'auteur du *Rêve*. Il faut louer encore le parti pris d'unir les diverses scènes du ballet, de le moins découper en numéros, — et aussi l'ingénieuse idée d'avoir mêlé des chants épisodiques à la trame orchestrale.

ADOLPHE BOSCHOT.

LE FIGARO

Toutes les œuvres de M. Alfred Bruneau témoignent d'une sincérité profonde et d'une noblesse de caractère qui ne s'est jamais démentie. Son ballet, si légère qu'en soit par essence la mise en œuvre, reste en parfaite harmonie avec tout ce qui est sorti jusqu'ici de sa pensée et de son cœur : il est généreusement conçu ; ses idées largement venues et largement traitées sont claires et franches ; ses rythmes sont souples et nets ; son orchestre, sans surcharge, sonne brillamment.

J'ai déjà dit que M. Alfred Bruneau s'était soumis, dans *les Bacchantes*, aux lois impérieuses du ballet ; c'est dire que sa partition ne se développe pas sans arrêt, mais qu'elle est, au contraire, divisée en morceaux distincts. Quelques rappels mélodiques s'y font entendre ; mais c'est évidemment la diversité de coloris que le musicien semble avoir surtout recherchée.

GABRIEL FAURÉ.

LA LIBERTÉ

Que ceci reste à distance respectueuse d'Euripide, vous n'en doutez point. Cependant, le fait seul que les auteurs

des *Bacchantes* n'aient pas craint de réclamer un tel parrainage, indique qu'ils prennent le ballet très au sérieux, et dans un esprit qui n'est pas commun en pareille matière.

On a dit que la partition des *Bacchantes* était une œuvre de jeunesse. Je ne serais pas étonné que ce fût vrai. Avec de l'abondance mélodique, les idées et souvent l'écriture même n'y ont pas toute la personnalité ni cette sorte d'âpreté recherchée qui marquent la puissante maturité de M. Bruneau. Et j'aurais attendu de lui, aujourd'hui, la conception d'une forme d'ensemble plus hardiment libérée. Il a conservé la coupe par morceaux détachés ; mais grâce au dessin de ces morceaux, à leur caractère, souvent à leur développement, grâce à la façon dont leurs thèmes, ramenés en d'autres places, s'enchevêtrent, le sentiment d'unité n'est pas rompu. Certains de ces thèmes jouent le rôle de *leitmotiv* : par exemple le thème antique symbolisant le culte de Bacchus, sous sa double forme de danse et de prière ou la marche pompeuse et brutale qui caractérise Penthée. Et partout vous reconnaîtrez, jusque dans sa façon de se plier aux nécessités du genre, la fermeté volontaire de M. Bruneau et son instinct du mouvement, la franchise vigoureuse de son coloris, son énergie rythmique surtout, qui ne s'est jamais plus complètement affirmée.

GASTON CARRAUD.

LE JOURNAL

M. Bruneau, dont le talent m'a souvent procuré de nobles plaisirs, m'apparaît, à travers ses œuvres, comme un mystique chrétien, — si l'on veut bien dépouiller ce dernier mot de tout ce dont l'a affublé le catholicisme, — comme un poète austère, tendre et fraternel, exaltant, en ses larges chants virils, rustiques et nus, aux accents robustes, des chants où il y a du soleil et de l'espace, l'avènement du bonheur

humain fondé sur le travail et sur l'amour — un amour viril, pur et fécondant. Or, *les Bacchantes* d'Euripide n'ont rien à voir avec tout cela. Le dieu qui triomphe est ici Bacchus, c'est-à-dire le dieu du vin enivrant, de la sensualité insatiable et sauvage, de la luxure, — je dirai presque du luxe, — toutes choses que M. Bruneau, jusqu'à présent, paraît n'avoir point célébrées. Peut-être n'avais-

je pas tout à fait tort en pensant que M. Bruneau ne parviendrait pas du premier coup à devenir morbide et voluptueux, à muer sans quelque effort en mollesse asiatique sa belle et franche rudesse. Il m'a semblé, en effet, mais peut-être était-ce par l'influence d'une sottise prévention, que la musique des *Bacchantes* était souvent trop occidentale, et que, dans les passages exigeant de la

grâce, elle n'était pas toujours exempte de convention. M. Bruneau a souvent marqué, dans ses intéressants articles, un léger mépris pour la grâce et pour l'élégance. Il est juste que ces divinités charmantes se vengent un peu des rigueurs qu'il leur infligea et lui révèlent aujourd'hui en souriant que leurs faveurs sont parfois difficiles à conquérir.

REYNALDO HAHN

LA DANSEUSE DE POMPÉI

LA LIBERTÉ

M. Jean Nougues, quand il parle dans les journaux, se met lui-même, avec assez de tact, à sa place ; mais il est permis d'estimer abusive la place qui lui est accordée sur le marché, en un temps où il n'est personne qui ne plaigne l'insuffisance des débouchés que notre pays peut offrir à ses musiciens. En trois ans, M. Nougues — cela ne s'était jamais vu — a fait représenter cinq ouvrages à Paris, dont deux sur la même scène subventionnée. Autant en emporte le vent : c'est vrai. Cependant, il ne faut pas oublier que le nombre des premières représentations que nos théâtres lyriques donnent chaque année est limité. Tandis que le service de M. Nougues absorbe tant de jours et de soins, de talents et d'argent, des musiciens excellents se morfondent dans l'attente : les uns, qui savent profondément la musique ; les autres, qui consacrent leur vie à l'apprendre, animés de la pieuse conscience de ce que c'est que l'art, et tout leur avenir suspendu à un début différé. Voilà ce qui, tout de même, a de l'importance dans l'affaire. Quant au reste, il suffit évidemment de penser que dans le même moment s'élaborent chez nous des œuvres telles que la *Pénélope* de Gabriel Fauré et le *Saint Christophe* de Vincent d'Indy, pour considérer les choses, comme le voulait Renan, du point de vue de Sirius.

GASTON CARRAUD

Le Matin

Quand, vers la fin de 1909, M. Jean Nougues, complètement inconnu, vit s'ouvrir devant lui les portes de la salle Favart, je rendis justice aux qualités d'homme de théâtre qui semblaient être les siennes et je lui souhaitai de réfléchir, de travailler assez sérieusement, assez patiemment pour pouvoir produire quelque jour une œuvre véritable. Mon vœu ne se réalisa malheureusement pas. En trois ans, l'auteur de *Chiquito* fit jouer cinq partitions dont aucune n'est

supérieure aux autres. Il n'essaya nullement d'acquérir un talent solide et original. Le prodigieux succès de *Quo Vadis* ? paraît l'avoir aveuglé, immobilisé, et tel il était à ses débuts, tel nous le retrouvons maintenant. On le regrette sincèrement.

ALFRED BRUNEAU.

L'ÉCHO DE PARIS

La partition de M. Nougues, ainsi que l'aurait dit La Bruyère, "est immédiatement au-dessous de rien". Quoi qu'on y cherche, on ne l'y trouve pas. Ni beauté, ni art, ni élégance, ni expression, ni mouvement. De travail thématique, de développement, d'invention orchestrale, pas la moindre trace. Les idées mélodiques, si l'on ose se servir de ce terme, échappent à tout qualificatif, car elles demeurent dans le non-être. Ce sont des suites de notes qui restent au-dessous du flasque, de l'informe, du bête et du pleurnichard.

Dès lors, pourquoi monter une telle pièce sur un théâtre national et subventionné ? Certes, tout le monde peut se tromper, et même un directeur de théâtre, et même M. Carré. Toutefois, après d'autres bousillages de M. Nougues, après *Chiquito*, après d'étranges représentations en province, après les protestations unanimes des auditeurs cultivés et des critiques sérieux, pourquoi, — alors qu'il y a tant d'autres auteurs intéressants, jeunes encore ou déjà célèbres, et alors qu'on ne joue presque pas les classiques — pourquoi hospitaliser cette musique misérable ?

ADOLPHE BOSCHOT.

LE FIGARO

Indifférent en apparence aux recherches d'expression ou de pittoresque qui passionnent en ce temps nos meilleurs musiciens, M. Nougues n'a point usé de ses succès passés pour transformer sa manière, pour faire de sa musique autre chose qu'un complément de la matière décorative, pour en faire un élément qui ait sa vie propre, sa propre beauté ou du

moins son propre intérêt. Mélodique, certes, et facilement mélodique, nul n'en disconvient, la partition de M. Nougues, accuse, sinon une forme plus captivante, du moins une mise en œuvre plus soignée et un orchestre d'un plus sûr équilibre et d'une meilleure sonorité. Le mouvement, l'animation extérieure ne lui font pas défaut, non plus qu'une certaine expansion facile mais généreuse dans le lyrisme ; mais on eût souhaité que M. Nougues profitât de ses succès pour lui donner des raisons moins fragiles et où, avec plus de réflexion et moins d'abandon, la musique ait plus de place.

ROBERT BRUSSEL.

LE JOURNAL

J'ai entendu dire un jour à M. Jean Nougues : "Il est si difficile d'écrire un opéra et si facile d'écrire un article de critique ?" Mon Dieu, cela dépend. Certains opéras ne sont pas très difficiles à écrire ; dans ceux de M. Nougues, par exemple, il semble que "l'écriture", notamment, n'ait pas dû coûter à l'auteur un effort très assidu. Et, par contre, on est souvent fort embarrassé pour écrire un article où l'on souhaiterait que la courtoisie ne le cédât en rien à la sincérité. Mais, après tout, est-il besoin de tant de prudence envers un auteur aussi heureux que l'est M. Jean Nougues, un auteur qui, en quatre ans, a eu quatre ouvrages joués à Paris, dont l'un avec un succès retentissant et qui, de ce fait, est sans doute autorisé à voir partout des envieux, à méconnaître la loyauté des avis qu'on lui donne et à n'en tenir aucun compte, ainsi qu'il l'a témoigné en négligeant avec persistance, malgré les exhortations les plus désintéressées, d'acquiescer, par des études sérieuses et par la lecture des maîtres, quelques notions de technique et un semblant de style ? Certes non. S'il fallait absolument classer M. Nougues dans une catégorie de musiciens, ce ne pourrait être que parmi ceux dits de "tempérament".

REYNALDO HAHN.

Mémoires d'un amnésique

MES TROIS CANDIDATURES (fragment).

Plus heureux que moi, Gustave Charpentier est membre de l'Institut de France. Qu'il reçoive ici-même les tendres applaudissements d'un vieil ami.

Je fus, trois fois, candidat à la Délicate Réunion : fauteuil d'Ernest Guiraud ; fauteuil de Charles Gounod ; fauteuil d'Ambroise Thomas.

M.M. Paladilhe, Dubois & Lenepveu me furent, sans raison du reste, préférés. Et cela me fit grosse peine.

Bien que n'étant pas très observateur, il me sembla que les Précieux Membres de l'Académie des Beaux-Arts usaient, devers ma personne, d'un entêtement, d'un voulu frisant l'obstination la plus calculée. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Paladilhe, mes amis me dirent : — “ Laissez faire : plus tard, il votera pour vous, Maître. Sa voix sera d'un “ grand poids ”. Je n'eus ni son vote, ni sa voix, ni son poids. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Dubois, mes amis me dirent : — “ Laissez faire : plus tard, ils seront deux qui voteront pour vous, Maître. “ Leur voix sera d'un grands poids. ” Je n'eus ni leur vote, ni leur voix, ni leur poids. Et cela me fit grosse peine.

Je me retirai. M. Lenepveu crut qu'il serait de bon ton d'occuper un fauteuil qui m'était destiné, et ne vit pas l'inconvenance qu'il y avait à le faire. Il s'assit froidement à ma place. Et cela me fit grosse peine.

Toujours avec mélancolie, je me souviendrai de M. Emile Pessard, mon vieux Compagnon de lutte. J'ai pu constater, à plusieurs reprises, qu'il s'y prenait fort mal, sans aucune habileté, manquant de la plus simple astuce. *Il ne sait pas* ; et l'on voit trop qu'il *ne sait pas*. Pauvre bon Monsieur ! Combien il aura du mal à se caser, à se faufiler à travers un sein pour lui si peu aimable, pour lui si peu accueillant, pour lui si peu hospitalier ! Voilà vingt ans que je le vois s'arc-bouter à cet ingrat, à ce maussade, à ce triste objet ; tandis que les subtils compères du Palais-Mazarin le regardent étonnés, tout surpris de sa tenacité incapable et de sa pâle impuissance.

Et cela me fait grosse peine.

ERIK SATIE.

Çà et Là

L'Ecole des Hautes Etudes sociales annonce pour cette année le programme suivant de sa section de musique, placée sous la direction de notre collègue A. Pirro, docteur-ès-lettres.

Les musiciens de la Renaissance française, Henry Expert. — *La musique allemande au XVII^e siècle (musique de théâtre)*, André Pirro. — *L. Rossi, F. Cavalli*, Henri Prunières. — *Les salons de musique au XVII^e et au XVIII^e siècles*, G. Cucuel. — *Les formes de la musique instrumentale au XVIII^e siècle*, L. de la Laurencie. — *Les origines de la Bibliothèque du Conservatoire*, J. Tiersot, Grétry, id. — *Quelques tendances de la musique contemporaine*, Calvocoressi. — *La musique celtique*, M. Duhamel.

* * *

Ajoutons que M. André Pirro vient d'être nommé titulaire de la chaire d'histoire musicale à la Faculté des lettres de Paris en remplacement de M. Romain Rolland.

* * *

La société J. S. Bach (salle Gaveau) sous la direction de M^e Gustave Bret annonce pour la saison 1912-1913 quatre concerts : le vendredi 22 novembre la *Passion selon S^t Jean* avec une magnifique distribution vocale qui réunira les noms de M^{mes} de Wienawska et Croiza, MM. Georges Walter (de Berlin) et Zalsman (de Rotterdam) ; le 13 décembre, *Eole Apaisé* et *Cantate de la Réformation "Ein fest Burg"* ; le 7 mars 1913, la *Passion selon S^t Matthieu*, et en avril, un concert de musique de chambre avec le concours de M^e Paderewski.

Les jeudis, veille de chaque concert avec orchestre, répétition générale publique.

* * *

L'Opéra de Nice aura, en février, la primeur d'un opéra de Manuel de Falla sur un livret de Paul Millet.

* * *

Le pianiste Hjalmar Hedlund qui s'est très heureusement consacré à la diffusion de la musique suédoise a fait connaître et applaudir en Suisse des œuvres de Lennart Lundberg, Petterson-Berger, Wilhelm Stenhammar et Joseph Eriksson.

* * *

Le journal "L'Express Musical" de Lyon ouvre un 16^e Grand Concours pour la Composition d'un morceau pour chant et piano de genre absolument libre, sur une poésie au choix des concurrents.

Nombreux prix dont *cent francs* au premier. Demander le règlement à M. Reuchsel, 42 place de la République à Lyon, (joindre 15 centimes en timbres).

* * *

On sait l'importante manifestation de musique française moderne qui vient d'avoir lieu à Schwérin, grâce à l'initiative du Professeur Henri Marteau, et à l'appui de la célèbre Maison de Pianos *Perzina*. En plusieurs concerts d'orchestre et de musique de chambre, et en deux représentations au Théâtre, la musique française, de Rameau à Debussy, et de Franck à Vincent d'Indy, s'est présentée à l'attention recueillie d'un public nombreux. Le Maître Saint-Saëns, MM. Marteau, Pugno, Madame Marie Debogis, et le chef d'orchestre Kaehler, avaient prêté leur brillant concours à ces belles fêtes, auxquelles notre patriotisme applaudit de tout cœur.

SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU 31 OCTOBRE 1912

La séance est ouverte à la Bibliothèque de l'opéra à 4 h. 1/4, sous la présidence de J. Ecorcheville, président.

Étaient présents : MM. L. de La Laurencie, Prod'homme, Banés, Ténéo, Allix, Cucuel, Dr. M. Laugier, Dauriac, Bouvet, Peyrot, Vinée, Guérillot, Dolmetsch ; Mmes, Wiener-Newton, Daubresse et Pereyra. S'étaient excusés : Mme Filliaux-Tiger, MM. Mutin, Gaveau, Bosc, Landormy, A. Laugier.

Le président remercie MM. Banés et Ténéo de l'hospitalité qu'ils veulent bien accorder à la Société dans la salle vaste et somptueuse de la Bibliothèque de l'opéra. Il souhaite la bienvenue à M. Theodore Gerold, président de la Section de Francfort, de passage à Paris et présent à la séance. — Après adoption du procès-verbal, la candidature de M. Tessier, présentée par MM. Pirro et Peyrot est acceptée.

Le président annonce que M. de Bertha, souffrant a demandé l'ajournement de la communication, inscrite par lui à l'ordre du jour. Il fait part à la Section du décès de M. Charles Ruelle et donne lecture d'une lettre de M. Félix Naquet, exécuteur testamentaire de Charles Malherbe, par laquelle celui-ci le prie de vouloir accepter une monnaie antique, montée en bague, et portée par le regretté président de la Section de Paris. M. Ecorcheville fait hommage à la Section de ce pieux souvenir et en confie la garde à l'archiviste.

La Section règle ensuite l'ordre de ses travaux pour l'année courante. Elle fixe la date de l'Assemblée Générale au lundi 25 novembre à 4 heures 1/4, et inscrit des communications de MM. Bouvet, Dolmetsch, Brenet et Dauriac.

M. Peyrot présente une série d'observations sur la manière dont sont faits les achats de musique, théorique et pratique, ancienne et moderne, dans les grandes bibliothèques de Paris. Après discussion, la section décide d'intervenir auprès des membres de la société, placés à la tête de ces bibliothèques, et de chercher avec eux le moyen de remédier à cet état de choses.

Le président rappelle la nécessité de préparer dès maintenant le Congrès de 1914. Il annonce qu'une commission provisoire, composée du comité de la Section et de M.M. Brenet, Chantavoine, Emmanuel, Gariel et Tiersot a déjà tenu plusieurs séances, envoyé un questionnaire à toutes les Sections de la Société, et constitué les éléments d'un Comité Général du Congrès dont M. Roujon a bien voulu accepter la présidence d'honneur et M. Louis Barthou la présidence effective.

La séance est levée à 6 heures.

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.