

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



SOUVENIRS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE, par Henri Duparc. ♣ LES RAPPORTS MUSICAUX
DES UNITÉS D'ESPACE ET DES UNITÉS DE TEMPS, par Jean d'Udine. ♣ UNE ŒUVRE IN-
CONNUE DE BEETHOVEN, (musique pour mandoline et piano) par le Dr. Chitz. ♣ ENQUÊTE SUR
LA CONDITION SOCIALE DU MUSICIEN A L'ÉTRANGER, par M. Daubresse. ♣ LES LIVRES.

LE MOIS, par

♣ CLAUDE DEBUSSY ♣ VINCENT D'INDY ♣
HENRI MARÉCHAL ♣ AUGUSTE SERIEYX ♣ JEAN LAPORTE ♣ PAUL GILSON

Le numéro :

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

PARIS, 29, rue La Boétie

Téléphone Wagram : 98-12

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.*

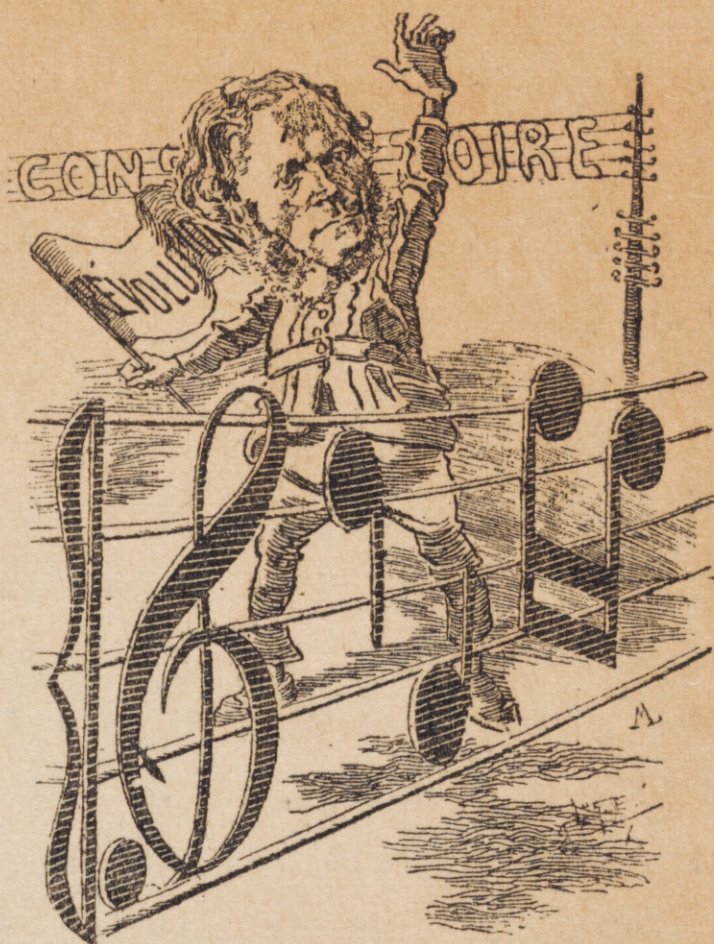
M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.

SOUVENIRS DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE



Extrait de la Vie Parisienne de 1891

La Société Nationale de musique vient de franchir la quarantaine. Il convenait de ne pas laisser passer inaperçue cette date historique dans l'existence d'une institution, à laquelle notre musique française doit en partie son renouveau. Les archives de la Société Nationale très incomplètes, ne permettent déjà plus de reconstituer son histoire avec une précision documentaire, et rares sont les maîtres qui ont assisté à ses débuts. Nous avons pu cependant décider l'auteur illustre de *l'Invitation au Voyage* à évoquer ses souvenirs, et à nous dire comment il assista et contribua à la fondation de ce groupement. C'est chez Henri Duparc que se réunirent en 1871 les promoteurs de la Nationale, et c'est à son actif dévouement que cette société doit ses premiers progrès. Nous remercions ici le Maître d'avoir rompu en faveur de notre revue un silence qu'il s'impose depuis de si longues années.

On sait que la Société Nationale fut fondée en 1871 par Romain Bussine qui fut longtemps professeur de chant au Conservatoire : L'était-il déjà à cette époque ? Je ne m'en souviens pas, mais je ne le crois pas. Bussine était un homme tout-à-fait charmant et extrêmement intelligent ; je n'ai jamais entendu dire qu'il eût composé, mais ce que je sais, c'est que ses connaissances musicales étaient très étendues, surprenantes même. Je le rencontrais chaque semaine chez Camille Saint-Saëns qui recevait alors tous les lundis et nous ne tardâmes pas à devenir des amis. Il est l'auteur de la version française du *Faust* de Schumann : je ne connais aucun autre ouvrage de lui. Comme professeur de chant, il a laissé des élèves connus comme Delmas, Mouliérat, M^{elle} Fanny Lépine, et il allait nous rendre de précieux services. Il forma en effet un petit chœur pas très nombreux (6 à 8 voix par partie) de gens tous musiciens et répétant

régulièrement, — Saint-Saëns, qui en faisait partie répétait comme les autres. Ce petit chœur nous donna des exécutions idéales d'œuvres comme la Chevauchée du Cid de d'Indy, le Madrigal, le Cantique de Racine, la Naissance de Vénus de Gabriel Fauré, certains fragments des Béatitudes.

Bussine fut surtout, pour moi, le fondateur de la Société Nationale, qui à cette époque répondait à un véritable besoin. Il n'y avait pas alors d'autres concerts dominicaux que le concert populaire de Padeloup, et le Conservatoire, qui était très fermé. Les jeunes compositeurs n'avaient donc pour ainsi dire aucun moyen de se faire connaître, non seulement du grand public, mais même d'un public restreint. Les hommes qui n'ont pas le triste bénéfice de l'âge, et qui n'ont pas vécu à cette époque-là, ne peuvent pas se douter — aujourd'hui que les nouveautés sont si recherchées — à quel point le public se méfiait de tout ce qu'il ne connaissait pas : c'était presque une sorte d'hostilité instinctive contre toute œuvre nouvelle, et il la déclarait mauvaise avant même de la connaître. Berlioz passait pour un révolutionnaire inacceptable : on sait que pour faire exécuter l'*Enfance du Christ* avec quelque chance de succès, il dut donner à croire que c'était un manuscrit du XVI^e ou du XVII^e siècle retrouvé par lui. Wagner passait naturellement pour un malfaiteur ; je me souviens même parfaitement, quoique je ne sois pas encore tout-à-fait un Macrobite, d'avoir entendu chuter au Conservatoire la 9^e symphonie de Beethoven, dirigée par Georges Hainel ! Bach était inconnu, et le mardi soir nous nous réunissions quelques-uns, parmi lesquels Chabrier et d'Indy — d'Indy se mettant au piano — pour apprendre à le connaître. On n'admettait comme art français que Boïeldieu ¹, Auber, Hérold, Victor Massé, Adolphe Adam, Maillart a tutti quanti.

Quant à un art symphonique français, il n'y en avait pas et il ne pouvait pas y en avoir. Les jeunes compositeurs qui auraient voulu le fonder ou qui apportaient avec eux des préoccupations nouvelles se heurtaient à l'hostilité du milieu, et pâtissaient de l'incroyable pénurie de moyens d'expression où l'on était alors, et dont les musiciens actuels ne sauraient se faire une idée, maintenant qu'il y a tant de concerts et qu'on joue au théâtre tant de pièces nouvelles dont, à l'époque, on n'aurait pas même voulu connaître l'existence. Leur groupement seul

¹ C'est Boïeldieu, qui mettant un jour en musique la phrase : " le troubadour fier de son prestige " écrivit un point d'orgue sur la 1^{re} syllabe de " troubadour ".

pouvait donner à ces jeunes musiciens le moyen de se manifester. C'est dire combien la fondation de la Société Nationale devenait nécessaire.

* * *

Quoique je n'aie été nommé du Comité que la 3^e année, c'est chez moi qu'en réalité elle se fonda. Bussine en soumit l'idée à quelques musiciens, Saint-Saëns, Massenet, Franck, Théodore Dubois, Gouvy, Alexis de Castillon et Lalo, qui y étaient réunis, et la Société fut aussitôt constituée. Dès le dimanche suivant, les séances du comité commencèrent chez Bussine où elles continuèrent très longtemps à avoir lieu.

Nous nous réunissions chez lui, 4, rue Chabanaïs, vers 5 heures — les uns, organistes ou maîtres de chapelle, sortant de leurs églises où les offices étaient terminés, d'autres venant des concerts, et les professeurs n'étant empêchés par aucune leçon. C'était pour nous un véritable plaisir de nous retrouver : aussi les absences étaient-elles excessivement rares. Je vois encore la pièce où nous nous réunissions, et la grande table — mise pour l'occasion auprès du piano à queue — autour de laquelle travaillaient ensemble pendant plus de deux heures, gaîment mais très sérieusement des hommes qui pressentaient que de leur groupement allait bientôt sortir la magnifique rénovation de la musique française à laquelle nous assistons depuis quarante ans. Peut-être est-on devenu trop individualiste et trop arriviste pour se rendre bien compte de la parfaite cordialité de ces réunions où des artistes de tendances souvent très différentes — parfois même opposées — poursuivaient le même but, et étaient devenus des amis. Il n'y avait entre nous aucun esprit d'envie ou de jalousie : au contraire, quand le succès arrivait à l'un de nous, les autres s'en réjouissaient réellement. Je me rappelle en particulier que les premières représentations de *Samson et Dalila* à l'Opéra, de *Carmen*, du *Roi d'Ys* à l'Opéra-Comique, les exécutions de la 6^e *Béatitude* au Conservatoire, de *Ruth* au Concert Colonne, de la *symphonie en ré mineur* d'*Espana*, de la trilogie de *Wallenstein* et de la *symphonie cévenole* furent l'occasion de véritables fêtes du Comité. Cet esprit de désintéressement et cette parfaite cordialité qui régnaient alors parmi nous expliquent bien, me semble-t-il, que notre principal, notre unique souci était l'intérêt général de l'art français, si gravement compromis, et devant lequel toute question d'intérêt personnel devait pâlir. Nous sentions qu'un art nouveau, alors complètement ignoré,

commençait avec nous ; chaque succès de l'un de nous justifiait nos efforts communs, et rendait pour ainsi dire tangible l'immense utilité de notre Société.

A chaque séance du dimanche, les auteurs étaient convoqués pour faire entendre leurs œuvres : presque tous venaient : on se groupait autour de l'exécutant pour lire la partition à mesure qu'il la jouait, et aussitôt après, on votait l'admission ou la non-admission. Dans ce vote, on ne tenait aucun compte de la tendance artistique — comme le prouvèrent d'ailleurs les programmes — : il suffisait qu'une œuvre fût bien écrite et montrât que l'auteur savait son métier pour qu'elle fût acceptée, et l'admission équivalait à une promesse d'exécution. Il est bien arrivé parfois que des auteurs d'une vanité presque toujours peu justifiée, s'accommodassent mal d'être jugés par des confrères, — surtout par des confrères alors jeunes et parfaitement inconnus, tels que d'Indy et moi-même, par exemple — ; mais ce fut très rare. L'impartialité de nos jugements était évidente ; les sociétaires comprirent bien vite que ces jugements s'adressaient aux œuvres, et n'avaient absolument rien de personnel. D'ailleurs, on savait que des œuvres de musiciens tels que César Franck, Saint-Saëns, Lalo, étaient examinées au même titre que des œuvres de débutants, et dès lors il eût été tout-à-fait ridicule de ne pas accepter ce qu'acceptaient volontiers des maîtres incontestés. C'était le règlement — règlement très sage, nécessaire même au point de vue de la composition des programmes, et auquel on se soumettait de bon cœur.

* * *

La 1^{re} audition eut lieu le 17 novembre 1871. M. Wolff de la Maison Pleyel avait mis sa salle à la disposition de la Société, et nous avait offert pour notre concert annuel d'orchestre un petit ensemble de 40 musiciens. Nous nous étions attaché aussi un quatuor excellent, qui fut longtemps le quatuor Marsick et qui nous prêtait son concours à des conditions très douces. Au reste, chacun pouvait choisir ses interprètes. Malheureusement, au bout de quelques temps, les grandes œuvres se faisant rares et les petites œuvres se multipliant, les programmes prirent quelque monotonie. On en vint à donner des concerts de 14 mélodies ! Je proposai alors que l'on renoncât à borner nos programmes aux seules œuvres françaises contemporaines, et qu'on y inscrivit les maîtres anciens, ainsi

que quelques modernes étrangers. J'avais trouvé Franck, un jour, en train de réduire au piano une partition ancienne. " Que faites-vous-là ? lui dis-je. — Je prépare une réduction de piano d'*Ernelinde*, de *Philidor*. — Les noms me parurent si baroques que je me mis à rire. Mais considérant la partition d'un peu près, j'y trouvais des choses charmantes. Sans parler du grand Rameau et des Couperin, j'étais persuadé que nous avions beaucoup à apprendre de nos anciens. Ils faisaient une musique si française. Quelques auditions de modernes étrangers auraient contribué aussi à éduquer le public, et lui auraient permis, par comparaison, de mieux juger de nos efforts. Après beaucoup de discussions, et dans la 7^e ou 8^e année de son existence, la Société se rangea à cet avis.

Les premiers membres de la Société Nationale en demeurèrent longtemps le noyau, — à l'exception de Massenet qui très vite, s'en retira. Saint-Saëns, qui en avait été, avec Bussine, le véritable fondateur, en resta, sans conteste, le membre le plus dévoué et le plus important. Il y joua très souvent, y donna plusieurs premières auditions de ses œuvres, en écrivit même — si ma mémoire ne me trompe pas — quelques-unes à son intention, et sauva la Société à un moment très difficile, où il semblait presque impossible de la tirer d'affaire. Ceux qui, comme moi et la plupart des compositeurs de ma génération doivent beaucoup à la Société Nationale n'oublieront jamais combien il se dépensa alors, — donnant des Concerts où il se faisait entendre tout le temps, réunissant des interprètes de premier ordre et aimés du public, — pour remplir la caisse à peu près vide. Bref, on peut dire qu'il fonda une seconde fois la Société qui, depuis lors, fut toujours prospère et rendit les plus grands services. Ce que furent ces services, on ne peut assez le dire. Non seulement, beaucoup de musiciens qui ont acquis depuis de la notoriété y ont trouvé des interprètes et un public, mais elle fit entendre souvent des œuvres de premier ordre, — même des chefs-d'œuvre — d'hommes de la génération qui a précédé la mienne, et qui étaient alors inconnus ou méconnus, tels que César Franck, Lalo, de Castillon, et d'autres. A plusieurs même de ceux qui ont suivi, — par exemple à d'Indy, à Chausson, et à moi-même — elle a été immensément utile au point de vue de l'orchestration, en leur permettant d'entendre leurs propres œuvres, ce qui est de beaucoup le meilleur moyen d'apprendre à orchestrer.

Il est extrêmement instructif de parcourir la collection incomplète d'ailleurs, des anciens programmes de la Nationale. On y voit les noms d'Alkan, — de Chauvet (organiste de la Trinité avant Guilmant) — de Fissot, pianiste de premier ordre, mort jeune, — de Gouvy, admirateur fanatique du Gewandthaus de Leipzig, aussi intime de Reivecke, — d'Emile Bernard. Et d'autres encore : Marlois, Chavagnat, Blas Colomer, Boisseau, Couture, Octave Fouque, Hect. Salomon, Tingry, V^{or} Sieg, Salomé, Jacoby, de Maupeou, Caillebote, Lacombe, Claudius Blanc, Alary, Falkenberg, Ratez, Pichoz, Wintzweiller, Grillet, Dolmetsch, — noms très oubliés aujourd'hui et qui étaient ceux souvent de musiciens de talent.

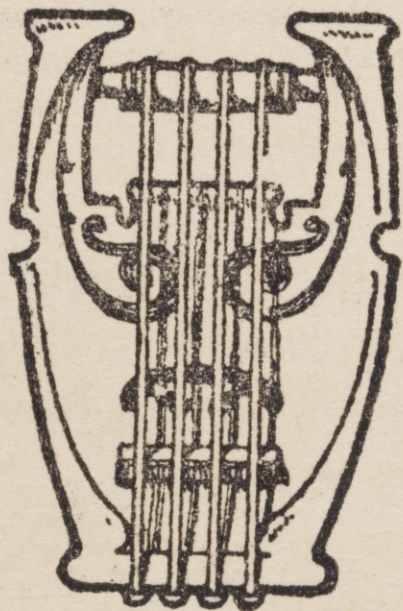
On me permettra de consacrer un mot spécial à Alexis de Castillon. On en a dit, stupidement à mon sens, qu'il était venu avant son heure, et que depuis, son heure avait passé, — que, par conséquent, il n'avait jamais eu son heure : or, je suis convaincu qu'un jour ou l'autre un *découvreur* (il y en a toujours eu et il y en aura toujours) — l'inventera, et qu'on dira : " Comment, un tel musicien existait, et son époque l'a presque ignoré ! " Evidemment il y a de grandes réserves à faire au point de vue de la structure, des développements souvent longs et filandreux, parfois insuffisants et maladroits ; mais il ne faut pas oublier que cet admirable musicien est mort à 33 ans, que ce sont là surtout des questions de métier, et que son éducation technique a été tardive et médiocre : il n'est donc pas douteux qu'il se fût perfectionné à cet égard s'il eût vécu, et qu'il eût alors produit des œuvres magnifiques. Comme trouveur d'idées et comme personnalité, il était tout-à-fait hors rang : son inspiration avait cette générosité dont on peut dire qu'elle est le don de soi-même, et qui n'appartient qu'aux grands maîtres ; et il avait le don très-rare de la *longue* phrase musicale, la phrase qui vient de l'âme, qui est émue et émouvante, et qui est bien au-dessus de toutes les subtilités parfois trop habiles du " métier ". En un mot, il avait ce qui ne s'acquiert pas.

Enfin, je tiens à ajouter un mot qui me concerne personnellement ; on jugera mieux par là quelle fut, il y a 30 ou 40 ans, l'utilité de la Société : depuis sa fondation jusqu'en 1884, j'y ai été joué au moins une quinzaine de fois ; elle a fait entendre ainsi à un public d'élite, — soit à l'orchestre, soit au piano, — des morceaux qui sans elle, n'auraient été exécutés que dans quelques salons amis.

Je n'ai voulu parler ici que des débuts de la Société Nationale : j'ai

quitté Paris en 1884 ; je n'y suis revenu pour quelques années qu'en 1897, assez mal portant ; et en 1907, je me suis fixé près de Vevey. J'ignore donc totalement ce qui s'est passé après 1884, et surtout depuis la mort de Bussine. Tout ce que j'en puis dire, c'est que, le centre de ces réunions n'existant plus, et l'esprit n'étant plus le même, la physionomie des séances du comité changea du tout au tout : on s'assembla pendant quelques temps au Restaurant Weber, rue Royale, et on confectionna des programmes avec des œuvres qu'on ne connaissait pas, et qui étaient admises un peu à l'aveuglette sur la simple recommandation d'un ou deux des membres présents. Mais je crois que ce fut une période très transitoire et qu'on ne tarda pas à organiser des séances plus sérieuses. Ce qui est certain, c'est que nombre d'œuvres admirables ou très intéressantes y furent exécutées et que la Société ne cessa pas de rendre aux jeunes musiciens les grands services qu'elle nous avait rendus à nous-mêmes.

HENRI DUPARC.



L'impartialité historique nous fait un devoir d'ajouter que, par suite de l'abondance et de la variété de la production musicale contemporaine, la Société Nationale n'a pu continuer à remplir seule la noble tâche qu'elle s'était imposée, à l'égard des jeunes compositeurs. Estimant, à tort ou à raison, que certaines tendances actuelles n'étaient pas suffisamment représentées et encouragées, soucieux, en outre, de révéler à notre public la musique moderne étrangère une fraction importante de l'ancienne société fonda, sur les mêmes bases un groupement nouveau sous le nom de SOCIÉTÉ MUSICALE INDÉPENDANTE. Les compositeurs qui prirent l'initiative de cette scission et constituèrent le Comité fondateur de la S. M. I. sont MM. Gabriel Fauré, président, Louis Aubert, André Caplet, Roger Ducasse, Jean Huré, Charles Kœchlin, Maurice Ravel, Florent Schmitt, et Emile Vuillermoz.

LA RÉDACTION.



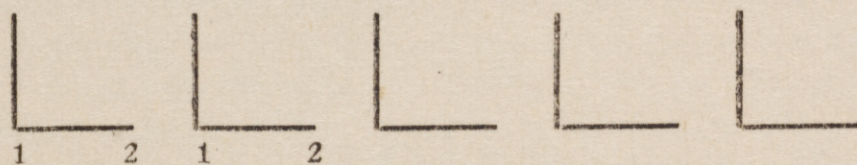
LES RAPPORTS MUSICAUX DES UNITÉS D'ESPACE ET DES UNITÉS DE TEMPS

LES NAVES ET LES PULSES

Les pages qui suivent forment la sixième leçon du *Traité élémentaire de Géométrie rythmique*, composé en 1911, par M. Jean d'Udine, traité qu'il enseigne depuis quinze mois aux élèves de son Ecole de gymnastique rythmique. Pour diverses raisons M. d'Udine gardera cet ouvrage inédit pendant de longues années encore. Ultérieurement nous publierons, du même auteur, une étude sur un problème archéologique relatif aux "roses" des cathédrales gothiques, problème dont il a trouvé la solution par la musique, en enseignant sa géométrie rythmique.

Le principe de la géométrie rythmique consiste essentiellement à construire, au son du piano, les diverses figures de la géométrie en les considérant, non plus comme des divisions de l'espace, à la manière des mathématiciens, mais comme des divisions du temps. Les droites et les courbes composant les figures sont tracées à des vitesses arbitraires et variables d'un exercice à l'autre, mais constantes pour un même exercice (au moins dans les figures simples : polygones, circonférences et arcs de cercle) et leurs longueurs respectives sont mesurées, dans chaque exercice, en fonction de la durée des valeurs musicales qu'elles traduisent.

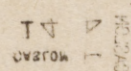
On dessinera, par exemple, une série d'angles droits :

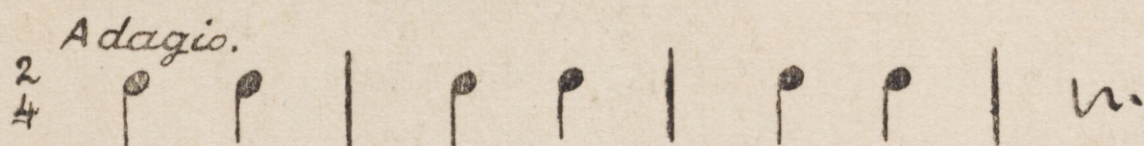


sur le rythme :

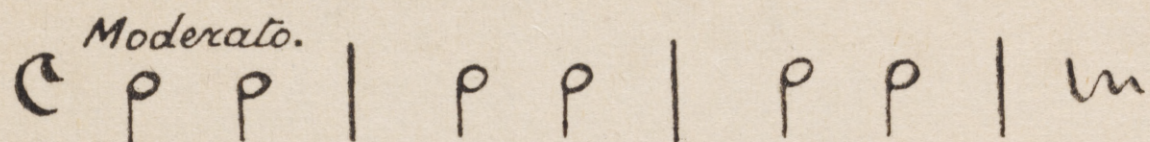


le tracé du sommet de chaque angle correspondant rigoureusement avec le temps fort, les droites verticales (dans le cas qui nous occupe) étant tracées pendant le second temps des mesures et les horizontales pendant leur premier temps.

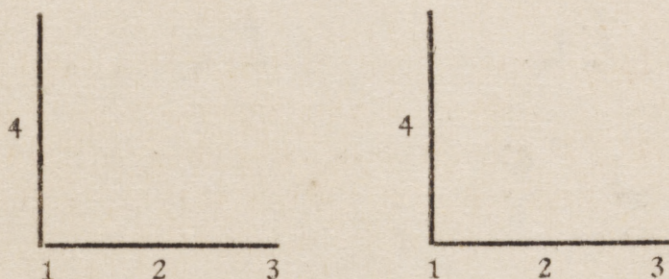
 Si le rythme musical devient deux fois plus lent :



ou si les valeurs doublent de durée :

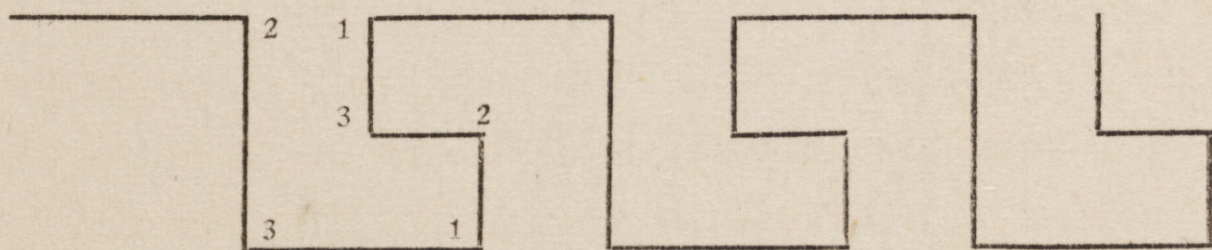


les angles tracés par la main de l'élève, à la même vitesse que précédemment (c'est-à-dire à raison du même nombre de millimètres par seconde), deviendront aussi deux fois plus grands :

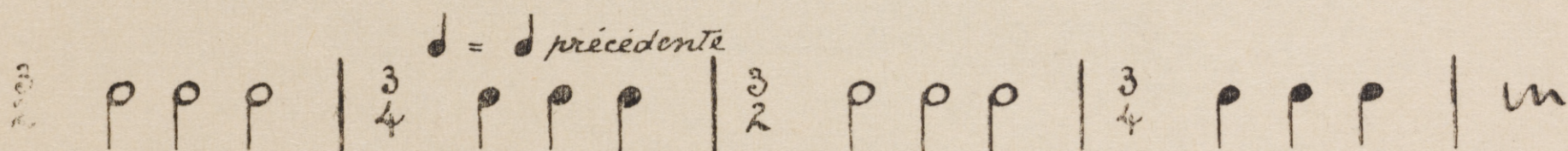


Plus tard on obtient des variations spatiales analogues, au moyen de simples variations de l'intensité sonore, le même rythme déterminant, suivant qu'il est joué " *piu piano* " ou " *piu forte* " des figures semblables plus petites ou plus grandes.

La grecque suivante :



correspondra, par conséquent au rythme :



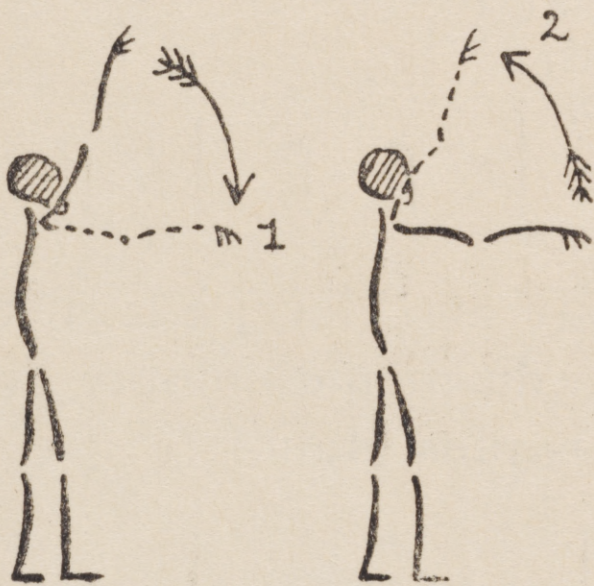
et si la main de l'élève se meut dans l'espace avec une vitesse bien con-

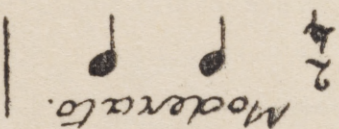
stante, la régularité du rythme musical suffira à déterminer aussi la régularité absolue du dessin.¹

Il s'établit, de la sorte, une association étroite entre le sens optique ou musculaire de l'étendue et le sens de la durée sonore.

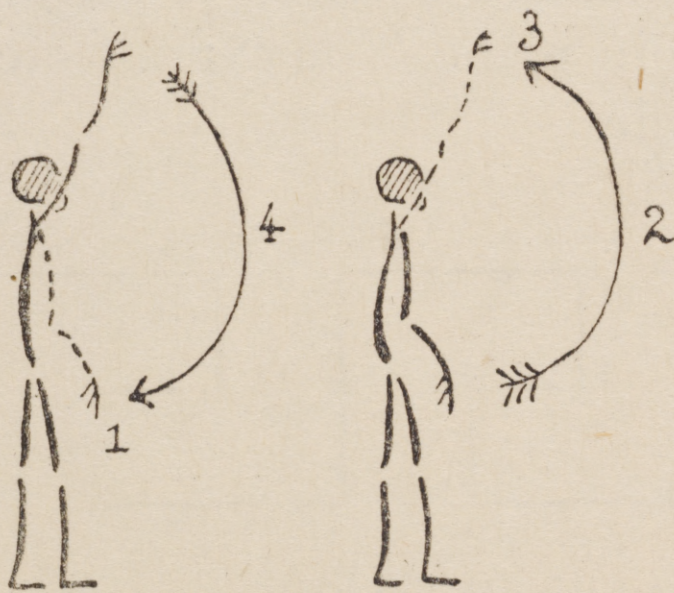
Ces exercices sont ensuite reproduits, à diverses échelles, dans les mouvements segmentaires de la Gymnastique Rythmique, au perfectionnement desquels ils sont spécialement destinés.

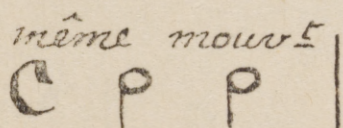
On fera, par exemple, avec les bras, le geste :



sur deux noires : *Moderato.* 

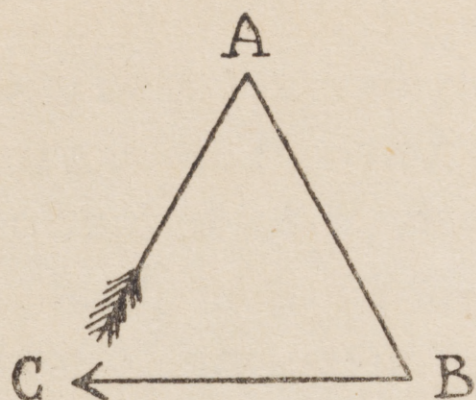
et le geste double d'ampleur :



sur deux blanches : *même mouv.* 

¹ L'ouverture des angles dépend du degré de legato de la musique (angles obtus) ou de staccato (angles aigus).

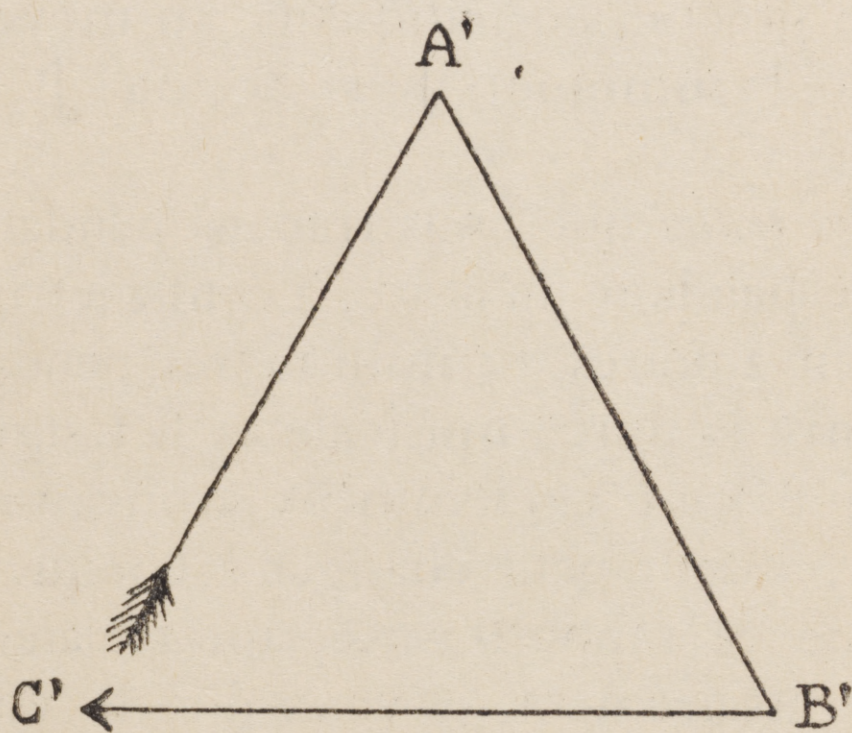
On parcourra le trajet suivant :



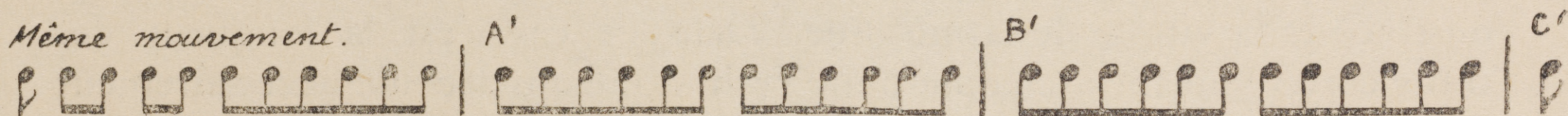
sur le rythme :



et le trajet double :



sur le rythme :



Ces notions très succinctes du principe même de la Géométrie Rythmique doivent permettre, si elles sont bien comprises, de suivre les raisonnements du chapitre que voici :

6^{me} LEÇON

Avant de poursuivre les exercices de géométrie rythmique et d'aborder l'étude des nuances de vitesse, il nous faut réfléchir à la nature des exercices précédents et en tirer, par déduction, les enseignements théoriques qu'ils renferment. Ce sera l'objet de la présente leçon. Elle demande, pour être bien comprise, une attention soutenue. Mais si les notions que nous allons en tirer semblent compliquées, l'exercice nous familiarisera bientôt avec le sens des termes nouveaux que nous allons introduire dans notre langage et avec les lois des rapports entre la musique et le mouvement dont nous découvrirons, dans quelques instants, les principes élémentaires.

Dans tous les exercices que nous avons effectués jusqu'ici, nous avons fait intervenir deux éléments essentiels :

1^o le *mouvement musical* (que nous pouvons exprimer soit d'une façon un peu vague par les termes de *presto*, *allegro*, *allegretto*, *andante*, *adagio*, etc., soit d'une façon précise, en indiquant, au moyen du métronome, la durée exacte de l'unité rythmique: ♩ = 80, ou ♪ = 160, ou ♫ = 40, etc.)

2^o la *longueur des traits* que nous traçons pendant une durée musicale définie (un centimètre pendant un noire, 2 centimètres pendant une croche, un centimètre pendant 2 noires, 15 millimètres pendant une blanche, etc.)

Les rapports entre la durée musicale et la longueur des lignes tracées au son de la musique sont évidemment arbitraires. Ils dérivent d'une convention que le professeur peut changer à chaque exercice.

Mais suivant que ce rapport varie, un troisième élément, qui en dérive, varie aussi nécessairement, je veux dire la vitesse avec laquelle le crayon ou la plume qui trace les figures au son de la musique se meut sur le papier.


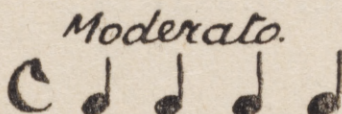
On peut, au contraire, convenir d'un rapport fixe entre cette vitesse du tracé et la vitesse de la musique. Dans ce cas c'est la longueur des traits correspondant à chaque unité rythmique qui découle nécessairement de ce rapport.

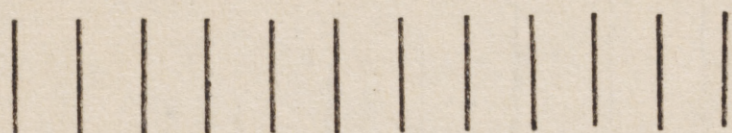
On peut enfin convenir d'un rapport fixe entre la longueur des traits et la vitesse avec laquelle on les trace et dans ce dernier cas, c'est le mouvement musical qui se trouve indirectement imposé.

En un mot, un rapport arbitraire étant établi entre deux des éléments en jeu dans les exercices de la Géométrie Rythmique, la teneur du troisième en dérive nécessairement.

Tâchons, par des exemples, de découvrir les lois de ces rapports.

A. Dessinons une série de *petites droites équidistantes de longueur constante*:

1 centimètre par  sur le rythme *Moderato.* 

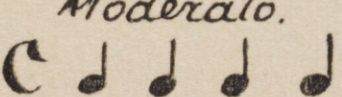



nous constatons que si le mouvement musical reste fixe (c'est-à-dire si on ne le presse ni ne le ralentit) la vitesse du mobile (crayon ou plume) que nous appellerons désormais la *vitesse mécanique* reste fixe également. Si le mouvement musical s'accélère, la vitesse mécanique s'accélère aussi. Si le mouvement musical se ralentit, la vitesse mécanique se ralentit dans les mêmes proportions.

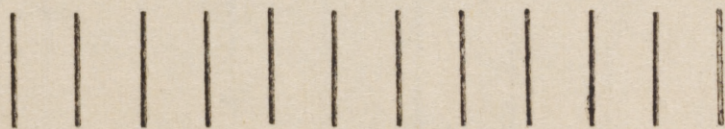
Nous en déduirons cette première formule :

I. Espaces parcourus constants	{	{	vitesse musicale constante
		{	vitesse mécanique constante
		{	vitesse musicale croissante
		{	vitesse mécanique croissante
	{	{	vitesse musicale décroissante
		{	vitesse mécanique décroissante

B. *Sur un rythme musical constant* (sans *accelerando* ni *rallentendo*)

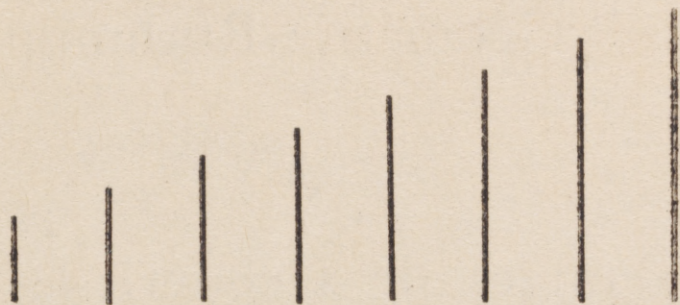
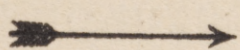
Moderato.  traçons un trait par 

1^o soit des traits de même longueur :



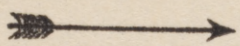
la vitesse mécanique restera constante ;

2^o soit des traits croissants :



la vitesse mécanique croîtra proportionnellement ;

3^o soit des traits décroissants :



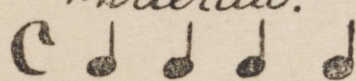

la vitesse mécanique décroîtra proportionnellement.

Nous en déduirons cette seconde formule :

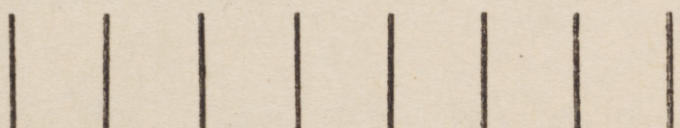
II. Vitesse musicale constante

- | | |
|---|----------------------------------|
| { | { espaces parcourus constants |
| | { vitesse mécanique constante |
| | { espaces parcourus croissants |
| { | { vitesse mécanique croissante |
| | { espaces parcourus décroissants |
| { | { vitesse mécanique décroissante |

C. Enfin *avec une vitesse mécanique constante*, traçons sur le rythme

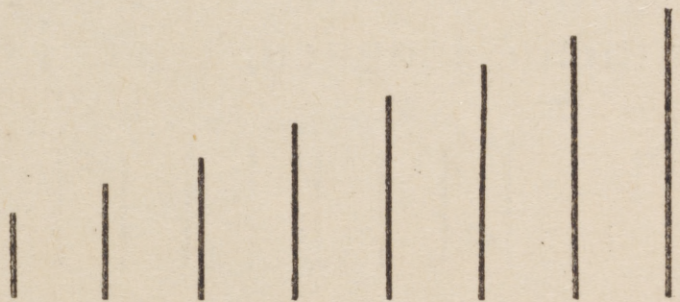
Moderato.
 un trait par 

1^o soit des traits de longueur constante :



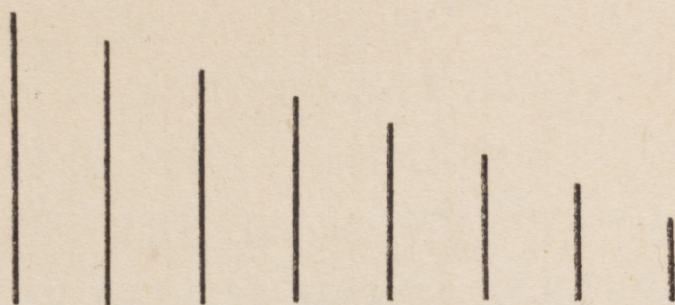
la vitesse musicale restera constante ;

2^o soit des traits de dimensions croissantes :



la vitesse musicale décroîtra, (il y aura *rallentendo*) ;

3^o soit des traits de dimensions décroissantes :



la vitesse musicale croîtra, (il y aura *accelerando*).

Ce qui nous donne cette troisième formule :

III. Vitesse mécanique constante	{	{ espaces parcourus constants vitesse musicale constante
		{ espaces parcourus croissants vitesse musicale décroissante
		{ espaces parcourus décroissants vitesse musicale croissante

L'examen de ces formules nous démontre, ce que nous savions déjà empiriquement, que la vitesse mécanique et la vitesse musicale ne sont pas nécessairement solidaires l'une de l'autre et peuvent même se trouver en opposition. On peut, par exemple, courir vite sur une musique lente et marcher lentement sur une musique très rapide. Il n'est pas naturel d'agir de la sorte, mais ce n'est pas matériellement impossible. Nous verrons plus loin quel quatrième élément entre généralement en jeu dans ce cas ¹; mais ici nous devons d'abord nous demander quelle différence il y a entre la *vitesse mécanique* et la *vitesse musicale*.

La *vitesse mécanique*, on le sait, est le rapport entre le chemin parcouru et le temps du parcours. Ce que les mathématiciens expriment par la formule algébrique : $v = \frac{1}{t}$.

Or, dans la vitesse musicale, il n'y a pas de chemin parcouru, la musique étant située uniquement dans le temps et non dans l'étendue (du moins directement, comme phénomène purement sonore ²).

Qu'est-ce donc que la *vitesse musicale*? Il est évident qu'elle ne peut tenir que dans le fait d'une division du temps en tranches égales, plus ou moins

¹ L'intensité sonore.

² Je suis d'ailleurs convaincu que notre perception artistique de la musique est, au contraire, fatalement accompagnée d'images spatiales. La musique qui, comme phénomène, se déroule dans le temps, se déroule dans l'étendue pour l'auditeur artiste. Sinon nous n'aurions pas la notion subjective de sa "vitesse".

nombreuses, pendant une durée donnée. Car, de même qu'un mètre de tailleur (un mètre en cuir ou en toile cirée) divise le mètre en cent parties seulement, tandis qu'une règle graduée d'architecte divise le même espace en mille parties égales, (parfois même en deux mille demi-millimètres), de même un morceau de musique (ou un métronome) peut par une série de sensations sonores différenciées, diviser une minute en cinquante ou en cinq cents parties égales.

Quelle est donc l'unité musicale de division de la durée qui nous fait déclarer un morceau lent ou rapide ? Est-ce la note ? Non, car les notes n'ont pas une durée égale ; les unes valent deux fois, trois fois, quatre fois, une demi-fois, une fois et demie, trois demi-fois, une fois et quart, etc... plus ou moins les unes que les autres. Et d'ailleurs tel morceau (un adagio d'Haydn, par exemple) peut avoir force notes très courtes accumulées les unes après les autres, et être lent, ou, au contraire, avoir peu de notes très longues, et être rapide (telle la phrase des clarinettes dans l'Ouverture de *Freyschutz*).

Est-ce donc ce qu'on appelle le " temps " en solfège, qui est l'unité musicale de la durée ? Pas forcément. Mozart a fréquemment écrit des morceaux à $\frac{6}{8}$, dont le " temps " est, par conséquent, la noire pointée et dont l'unité rythmique est pourtant la croche. Et nous pouvons concevoir, en réalité nous écrivons même déjà (les danses anciennes nous en présentent de fréquents exemples) de la musique à temps inégaux. L'unité musicale de mesure de la durée n'a pas encore reçu de nom dans notre langue. C'est le plus grand commun diviseur rythmique des notes employées dans une phrase sonore ou dans un ensemble de phrases sonores. Nous l'appellerons la *pulse* (de pulsation) parce que la plus parfaite image en est le mouvement du pouls (à tel point que l'on a donné son nom au *rythme*, en l'empruntant au mot grec qui signifie *pouls*).

Dans un morceau de musique, pour que nous ayons la notion sensorielle de sa vitesse, il faut nécessairement que la pulse soit d'abord exprimée par une série de notes ayant exactement sa valeur (ou en étant des sous-multiples exacts). Elle peut être ensuite sous-entendue, quand le sentiment de la vitesse de ce morceau est suffisamment établi.¹ Une note peut renfermer plusieurs pulses, ou une pulse plusieurs notes. Les temps d'un morceau peuvent renfermer un nombre inégal de pulses. Etc...

Comme toutes les unités de mesure possibles, la grandeur de la pulse

¹ C'est précisément le cas, dans les deux exemples musicaux que nous venons de citer.

est arbitraire. On a pu mesurer et calculer jadis en toises et en pouces, comme on mesure et on calcule aujourd'hui en mètres et en centimètres.

Mais tandis que les unités de mesure scientifiques sont *arbitraires, précises et fixes*, les unités de mesure dans les arts sont *arbitraires, précises et variables*.

La valeur d'une seconde est *arbitraire*. On aurait pu diviser le jour en 10 heures, l'heure en 100 minutes et la minute en 100 secondes. Mais elle est *précise*. Elle est telle qu'une rotation diurne en renferme 43.200. Et elle est *fixe*, (au moins par rapport au mouvement de la terre.)

Il n'en est pas de même en musique. La valeur arbitraire et précise de la pulse s'exprime au moyen du métronome. Si nous écrivons ♩ = 120, nous faisons connaître à l'interprète du morceau que c'est la noire qui est la pulse, et que cette noire devra mesurer une durée telle qu'il y aurait 120 noires dans une minute, si elles étaient toutes rigoureusement égales.

Mais (et c'est en ceci que les mesures artistiques diffèrent des mesures scientifiques) les pulses peuvent ne pas rester constamment égales à elles-mêmes. Elles peuvent croître (*allargando, rallentando, ritenuto*) ou diminuer (*accelerando, stringendo*) de durée et c'est ce qui constitue une nuance rythmique. Toute nuance en art est la conséquence des variations possibles d'une unité de mesure (durée, longueur, intensité, etc.)

Considérons maintenant la vitesse mécanique en art.

Nous ne pouvons penser directement qu'aux arts de mouvement. La danse [danse populaire ou de salon, danse lyrique (ballet) ou danse dramatique (série d'attitudes du tragédien ou du comédien)] est le seul art de mouvement connu jusqu'ici, auquel vient s'ajouter notre Géométrie Rythmique. Or, nous avons rappelé tout à l'heure que la vitesse, pour les mathématiciens, c'est le rapport entre le chemin parcouru et le temps du parcours. Nous avons bien trouvé dans nos trois formules ce deux éléments. Le chemin parcouru s'est présenté à nous sous la forme des lignes tracées dans nos figures (ou de nos mouvements segmentaires en gymnastique rythmique (et le temps du parcours a été mesuré par des valeurs (ou durées) musicales (calculées en pulses). Si bien que si nous voulons maintenant choisir *l'unité de longueur avec laquelle nous mesurerons les mouvements* dans notre Géométrie Rythmique ou dans la Danse, nous verrons qu'il n'y en a qu'une seule qui nous intéresse, *c'est l'espace parcouru pendant la durée d'une pulse*. Sinon il n'y aurait aucun lien fixe entre

nos figures géométriques (ou les mouvements de la danse) et la musique qui doit les engendrer, ou réciproquement.

Cette unité de mesure spatiale, l'espace parcouru par un mobile, bras ou jambe, crayon ou pinceau, pendant la durée d'une pulse n'ayant jamais été l'objet d'aucune étude, et n'ayant même reçu aucun nom, je propose de l'appeler une *nave* (parce que le va-et-vient de la navette est l'image la plus simple d'un mouvement rythmique).

La nave offrira, comme la pulse à laquelle elle correspond, le triple caractère d'être : 1^o *arbitraire*, de même que la pulse elle peut être choisie conventionnellement très courte, moyenne ou très longue ; 2^o *précise*, nous définirons sa longueur en centimètres et millimètres comme nous définirons la durée de la pulse en secondes ou fractions de secondes ; 3^o *variable* de même que la pulse peut croître ou décroître de durée, la nave pourra croître ou décroître d'amplitude, suivant des progressions définies.

Ceci compris, nous devons admettre comme une évidence à priori qu'en principe, *une nave ayant été choisie par définition, comme devant correspondre à une pulse donnée, si, par le fait d'une nuance de vitesse, la pulse augmente ou diminue de durée, la nave correspondante (soit en Danse, soit en Géométrie Rythmique) devra augmenter ou diminuer de longueur, dans les mêmes proportions ou réciproquement.*

En effet, l'élément le plus naturellement fixe des rapports que nous avons établis dans les trois formules ci-dessus, c'est évidemment la vitesse mécanique, qui (dans les arts du mouvement, où l'homme est le moteur) intéresse primordialement notre sens de l'effort.

Si donc nous voulons que dans la Danse ou en Géométrie Rythmique, notre effort soit constant, ce qui est la convention la plus simple et la plus logique de toute activité humaine, notre formule n^o III, nous donnera en remplaçant les mots espace parcouru par *naves* et les mots vitesse musicale par *pulses*, la première loi fondamentale des arts du mouvement :

Première loi mécanique de la Géométrie Rythmique et de la Danse

Vitesse mécanique constante	{	{ naves constantes
		{ pulses constantes
		{ naves croissantes
		{ pulses croissantes (v. mus. décroissante)
		{ naves décroissantes
		{ pulses décroissantes (v. mus. croissante)

Mais, comme nous l'avons fait observer tout à l'heure, et comme nous en avons déjà usé dans maint exercice, on peut concevoir une vitesse du mobile indépendante de la vitesse musicale ou contraire à elle. C'est une convention plus compliquée, moins naturelle, mais possible. Dans ce cas les rapports des trois éléments en jeu seront régis par les lois suivantes, que nous obtenons encore en remplaçant, dans les formules I et II ci-dessus, les mots espaces parcourus par *naves* et les mots vitesse musicale par *pulses*.

Deuxième loi mécanique de la Géométrie Rythmique et de la Danse

Naves constantes	{	{	pulses constantes
		{	vitesse mécanique constante
		{	pulses décroissantes (v. mus. croissante)
		{	vitesse mécanique croissante
		{	pulses croissantes (v. mus. décroissante)
		{	vitesse mécanique décroissante

Troisième loi mécanique de la Géométrie Rythmique et de la Danse

Pulses constantes	{	{	naves constantes
		{	vitesse mécanique constante
		{	naves croissantes
		{	vitesse mécanique croissante
		{	naves décroissantes
		{	vitesse mécanique décroissante

Or nous disions à l'instant que la vitesse mécanique dans la Danse et la Géométrie Rythmique est l'expression de notre effort musculaire. Par conséquent pour que nous puissions légitimement établir entre les pulses et les naves des rapports de grandeur tels que notre vitesse mécanique doive subir des variations, il faudra que la musique renferme des variations identiques de l'élément qui y caractérise l'effort, c'est-à-dire de l'intensité.

Partout où la deuxième et la troisième loi que nous venons de découvrir indiquent une vitesse mécanique croissante, il faudra qu'il y ait crescendo musical, partout où elles indiquent une vitesse mécanique

décroissante, il faudra qu'il y ait decrescendo musical, pour que l'on puisse accepter comme artistique le rapport établi arbitrairement entre les valeurs successives des naves et des pulses.

Nous complétons ici sous forme de tableaux les données de ces trois lois, qui élucident toutes les conditions possibles des rapports entre les nuances d'intensité et les nuances de vitesse, tant dans la Danse que dans la Géométrie Rythmique.

JEAN D'UDINE.



I. Rapports des Nuances de Vitesse musicale et d'Intensité sonore en fonction de l'Amplitude des Mouvements.

AMPLITUDE DÉCROISSANTE

1. ALLARGANDO... Diminuendo molto. (Plus la vitesse et l'amplitude décroîtront (ou seulement l'une des deux) plus le diminuendo devra être accentué).
(V. méc. très décroissante)
2. VITESSE FIXE... Diminuendo.
(V. méc. décroissante)
3. ACCELERANDO...

{	<ol style="list-style-type: none"> 3^{bis} Si les pulses décroissent moins vite que les naves... Diminuendo un poco. (Cas de 2. Pulses relativement constantes). 3^{ter} Si les pulses décroissent plus vite que les naves... Crescendo un poco. (Cas de 6. Naves relativement constantes).
---	---

Intensité fixe (V. méc. constante)

AMPLITUDE FIXE

4. ALLARGANDO... Diminuendo.
(V. méc. décroissante)
5. VITESSE FIXE... Intensité fixe.
(V. méc. constante)
6. ACCELERANDO... Crescendo.
(V. méc. croissante)

AMPLITUDE CROISSANTE

7. ALLARGANDO...

{	<ol style="list-style-type: none"> 7^{bis} Si les pulses croissent plus vite que les naves... Diminuendo un poco. (Cas de 4. Naves relativement constantes). 7^{ter} Si les pulses croissent plus lentement que les naves... Crescendo un poco. (Cas de 8. Pulses relativement constantes).
---	---

Intensité fixe. (V. méc. constante)
--
8. VITESSE FIXE... Crescendo
(V. méc. croissante).
9. ACCELERANDO... Crescendo molto. (Plus la vitesse et l'amplitude croîtront (ou seulement l'une des deux) plus le crescendo devra être accentué).
(V. méc. très croissante).

II. Rapports de l'Amplitude des Mouvements et des Nuances d'intensité sonore en fonction de Nuances de Vitesse musicale.

ALLARGANDO

1. AMPLITUDE DÉCROISSANTE... Diminuendo molto. (Plus la vitesse et l'amplitude décroîtront (ou seulement l'une des deux) plus le diminuendo devra être accentué).
(V. méc. très décroissante).
2. AMPLITUDE FIXE... Diminuendo.
(V. méc. décroissante)
3. AMPLITUDE CROISSANTE
Intensité fixe.
(V. méc. constante)

{	<p>3^{bis} Si les naves croissent moins vite que les pulses... Diminuendo un poco. (Cas de 2. Naves relativement constantes).</p> <p>3^{ter} Si les naves croissent plus vite que les pulses... Crescendo un poco. (Cas de 6. Pulses relativement constantes).</p>
---	--

VITESSE FIXE

4. AMPLITUDE DÉCROISSANTE... Diminuendo.
(V. méc. décroissante).
5. AMPLITUDE FIXE... Intensité fixe.
(V. méc. constante).
6. AMPLITUDE CROISSANTE... Crescendo.
(V. méc. croissante).

ACCELERANDO

7. AMPLITUDE DÉCROISSANTE
Intensité fixe.
(V. méc. constante).

{	<p>7^{bis} Si les naves décroissent plus vite que les pulses... Diminuendo un poco. (Cas de 4. Pulses relativement constantes).</p> <p>7^{ter} Si les naves décroissent moins vite que les pulses... Crescendo un poco. (Cas de 8. Naves relativement constantes).</p>
---	--
8. AMPLITUDE FIXE... Crescendo.
(V. méc. croissante).
9. AMPLITUDE CROISSANTE... Crescendo molto. (Plus la vitesse et l'amplitude croîtront (ou seulement l'une des deux), plus le crescendo devra être accentué).
(V. méc. très croissante).

III. Rapports des Nuances de Vitesse musicale et de l'Amplitude des Mouvements en fonction des Nuances d'Intensité sonore.

DIMINUENDO

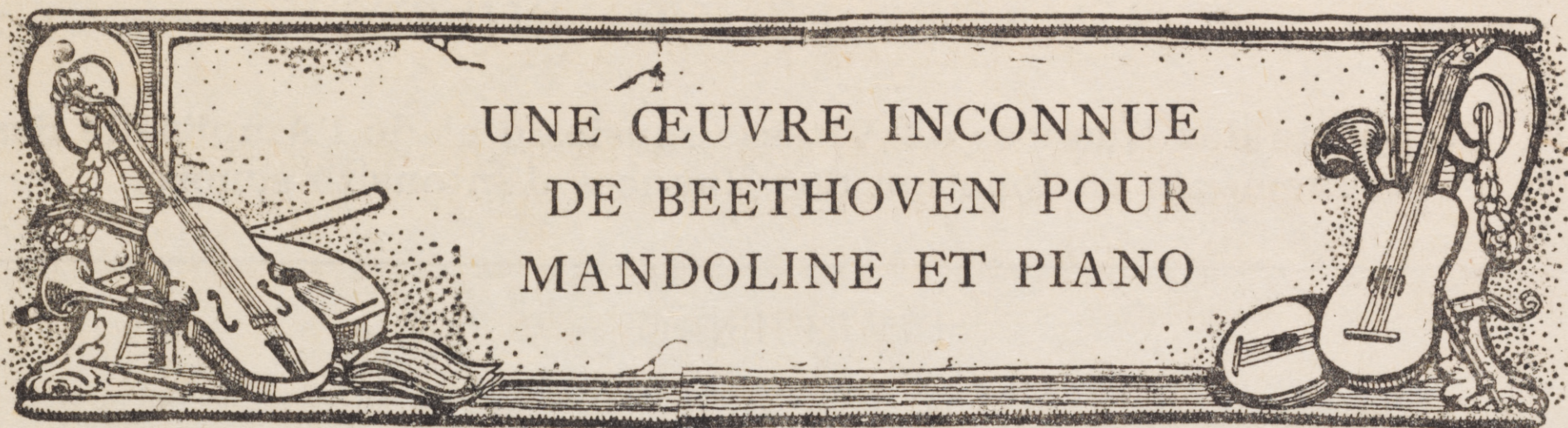
- | | | | |
|----|------------------------------|---|--|
| 1. | ACCELERANDO... | { | <p>(Plus les deux nuances sont accentuées (ou seulement l'une d'entre elles) plus l'amplitude devra décroître.)</p> <p>3^{bis} Si l'allargando est moins accentué que le diminuendo... Amplitude légèrement décroissante.
(Cas de 2. Vitesse relativement fixe).</p> <p>3^{ter} Si l'allargando est plus accentué que le diminuendo... Amplitude légèrement croissante.
(Cas de 6. Intensité relativement fixe).</p> |
| | Amplitude très décroissante. | | |
| 2. | VITESSE FIXE... | | |
| | Amplitude décroissante. | | |
| 3. | ALLARGANDO... | | |
| | Amplitude fixe. | | |

INTENSITÉ FIXE

4. ACCELERANDO... Amplitude décroissante.
5. VITESSE FIXE... Amplitude fixe.
6. ALLARGANDO... Amplitude croissante.

CRESCENDO

- | | | | |
|----|----------------------------|---|---|
| 7. | ACCELERANDO... | { | <p>7^{bis} Si l'accelerando est plus accentué que le crescendo... Amplitude légèrement décroissante
(Cas de 4. Intensité relativement fixe).</p> <p>7^{ter} Si l'accelerando est moins accentué que le crescendo... Amplitude légèrement croissante.
(Cas de 8. Vitesse relativement fixe).</p> |
| | Amplitude fixe | | |
| 8. | VITESSE FIXE... | | |
| | Amplitude croissante. | | |
| 9. | ALLARGANDO... | | <p>(Plus les deux nuances sont accentuées (ou seulement l'une d'entre elles) plus l'amplitude devra croître.)</p> |
| | Amplitude très croissante. | | |



On ne sera pas surpris de ce titre si l'on veut bien se souvenir de la faveur, dont s'applaudit la mandoline à la fin du XVIII^e siècle, à l'époque où Sor et Carulli étaient sur tous les pupitres, où Hummel, Weber et Mozart lui-même ne dédaignaient pas d'honorer de leur plume un des derniers représentants de la famille des luths. De Mozart, on pourrait citer deux mélodies accompagnées de mandoline "*Was frag' ich viel*", et "*Komm, liebe Zither, komm*". Enfin la sérénade de Don Juan est dans toutes les mémoires. Or, elle est bien pour mandoline et non pour tout autre instrument semblable. Berlioz, dans son *Traité d'orchestration*, s'est donné la peine de le remarquer, avec sa coutumière amertume.

"Bien qu'au bout de quelques jours d'étude, écrit-il, un guitariste ou même un violoniste ordinaire puisse se rendre familier le manche de la mandoline, on a si peu de respect en général pour les intentions des grands maîtres, dès qu'il s'agit de déranger en la moindre chose de vieilles habitudes, qu'on se permet presque partout, et même à l'opéra (le dernier lieu du monde où l'on devrait prendre une pareille liberté), de jouer la partie de mandoline de Don Juan sur des violons en pizzicato ou sur des guitares. Le timbre de ces instruments n'a point la finesse mordante de celui auquel on le substitue, et Mozart savait bien ce qu'il faisait en choisissant la mandoline pour accompagner l'érotique chanson de son héros."

Beethoven pouvait donc, il devait sans doute, avoir écrit pour cet instrument. Et, de fait le Dr. Mandycewski publia en 1888, dans le Supplément de la grande édition Breitkopf, deux compositions du Maître l'une appelée "*Sonatine*" l'autre nommée "*Adagio*" qui montrent que l'auteur de la Neuvième n'avait pas échappé à l'engouement de son temps.

De mon côté je fus assez heureux pour découvrir récemment une série de pièces pour mandoline et piano, dont l'attribution n'est aucunement douteuse. Elles sommeillaient dans la bibliothèque des comtes de Clam-Gallas de Prague. On y retrouve l'adagio publié par Mandycewski, mais sous sa forme parfaitement achevée, et non pas en brouillon comme dans le manuscrit qui servit à l'édition Breitkopf. En outre — et ceci

est capital — la version autographe de la collection du comte de Clam porte cette dédicace “ *Pour la belle J. par L. V. B.* ”. Enfin, à côté de ces deux morceaux déjà connus, s'en trouvent trois autres, toujours pour mandoline et piano, et restés totalement inconnus jusqu'à ce jour. C'est de l'un d'eux qu'il s'agit ici. On le verra publié en appendice à la suite de ces pages.

*
* * *

La “ *belle J.* ” est ici la comtesse Joséphine Clary, qui devint ensuite comtesse de Clam-Gallas. C'est à elle qu'est dédié par Beethoven le grand Air de concert “ *Ah perfido* ” et déjà Thayer, examinant les esquisses du maître s'était arrêté devant un feuillet portant ces mots révélateurs : “ *Geschrieben und gewidmet der Gr. C. G. als Andenken eines Aufenthaltes in P.* ” Le biographe ajoutait dans son commentaire : “ Existerait-il encore des œuvres inédites de Beethoven dans les archives de la famille Clam-Gallas ? ” Ainsi se trouvaient naturellement orientées les recherches de l'histoire.

On sait que Beethoven séjourna dans la capitale de la Bohême en 1796, attiré, comme Mozart l'avait été sept ans auparavant, par le mécénisme du prince Lichnowsky. Il y habitait, comme le montre une lettre écrite à son frère Nicolas, dans la maison du “ *goldenen Eichorn* ” et se plaisait fort dans la Ville aux cent Tours. “ Mon art, écrit-il, me concilie l'amitié et l'estime ; que voudrais-je de plus ? L'argent aussi vient assez bien. ” Il y a donc tout lieu de croire que l'auteur des Trios op. I avait trouvé bon accueil dans la société de Prague. Et, au premier rang de celle-ci, se trouvaient les comtes de Clam.

“ Chez le comte Christian Philippe de Clam, nous dit le *Jahrbuch der Tonkunst* paru à Vienne en 1796, se donnaient souvent des soirées musicales, et lui-même passait pour un protecteur de l'art, jouant en perfection du forte-piano, entretenant un orchestre et faisant de grands frais pour soutenir la musique. A la mort du comte Wentzel von Spork la Société Musicale l'avait élu président, il mourut en 1805, à 56 ans. ” Les deux filles de ce grand seigneur, Louise et Jeannette furent parmi les meilleures pianistes de Prague. Deux autres demoiselles de Clam, la princesse d'Auersperg et M^{me} de Kocz-Dobrz jouaient et chantaient sur leur théâtre particulier. Enfin le comte Christophe (1771-1838), fils aîné du comte Philippe fut un des fondateurs du Conservatoire de Prague, qui existe encore de nos jours. Nommé Oberstland Marschall de Bohême,

président d'une foule de sociétés, il reçut enfin le titre de "*Premier Bourgeois de Prague*". Le 30 nov. 1797, il épousait Josepha, comtesse Clary.

Beethoven fréquentait chez les comtes de Clam. Nous en avons la preuve dans un passage bien curieux des Mémoires du musicien pédagogue W. J. Tomaschek, homme oublié aujourd'hui, mais que Berlioz jugea digne d'une visite, lorsqu'il vint à Prague. Tomaschek, le maître de Schulhoff et de Hanslick écrit :

"J'entendis Beethoven pour la troisième fois chez le comte de C... ; après avoir exécuté le gracieux rondo de la Sonate en la majeur, il se mit à improviser sur "*Ah ! vous dirai-je maman.*" Je pus suivre cette fois d'un esprit calme l'art de Beethoven. J'en admirai certes la force et le brillant, mais souvent sans en comprendre les brusques sautes d'un motif à un autre, qui privent l'organisme musical de tout développement logique. Ces défauts déparent ses plus grands chefs-d'œuvres, ceux dont l'inspiration se montre la plus heureuse. L'auditeur qui ne s'y attend pas se trouve ainsi bien souvent arraché de son rêve. L'original et le singulier paraissaient être pour Beethoven le principal de la composition. De là, sa réponse à une dame qui lui demandait s'il allait souvent entendre les opéras de Mozart : "Je ne les connais pas, et n'entends pas volontiers la musique des autres, car je tiens à conserver ma propre originalité".

Tel était le jeune et fougueux Beethoven dont la comtesse Clary avait su inspirer la muse. L'opus 65 "*Ah perfido*" lui est dédié, nous l'avons dit. Et, à ce propos il convient de détruire la légende qui voudrait que cet air de bravoure ait été composé pour M^{me} Duschek, l'amie de Mozart. L'erreur vient d'un communiqué paru dans la Gazette de Leipzig le 19 novembre 1796 et que voici : "Lundi 21 prochain M^{me} Duschek donnera un concert à Leipzig. Elle chantera avec M^{lle} Neefe la *Leçon de musique*, ode de Klopstok, (entretien de deux rossignols, la mère et la fille, sur les principes de l'art) musique de Naumann. Puis une scène composée par Beethoven pour M^{me} Duschek, et quelques morceaux de Mozart". Mais le ms. revu par le Maître est formel et porte : "*Une grande scène mise en musique... composta e dedicata alla Signora Contesse di Clari*". En outre une esquisse, conservée à la bibliothèque de Berlin vient encore appuyer cette certitude, en ajoutant : "Pour M^{lle} de Clary".

Cette esquisse nous ramène à notre sujet, car elle est suivie de quelques mesures qui se trouvent textuellement dans l'allegro pour mandoline qu'on lira plus loin. Cette dernière confirmation, jointe à ce que nous avons vu jusqu'ici nous paraît décisive. L'œuvre trouvée dans les papiers des comtes de Clam, dédiée à la comtesse Clary, appartient bien à la série des

compositions réalisées par l'auteur de Fidelio, au cours d'un séjour à Prague, qui doit se situer en 1796. La littérature beethovenienne se trouve donc enrichie d'une œuvre nouvelle.

La valeur de cette œuvre, le lecteur en jugera en tournant la page. Elle est celle de beaucoup d'autres compositions de jeunesse du maître. C'est de la musique d'agrément, aimable, élégante, et convenable à un instrument qui voulait satisfaire aux plaisirs d'une aristocratie dilettante...

D^r ARTHUR CHITZ.



SONATINE

POUR MANDOLINE ET PIANO

DÉDIÉ A M^{lle} CLARY

L. VAN BEETHOVEN

Allegro

Mandoline

Cembalo

The musical score is written for Mandoline and Piano (Cembalo). It is in 2/4 time and marked *Allegro*. The score consists of three systems of music. The first system shows the beginning of the piece. The second system shows the middle section. The third system shows the end of the piece. The piano part includes a forte (*sf*) marking.

SONATINE

29

The first system of the sonatine consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The system concludes with a double bar line.

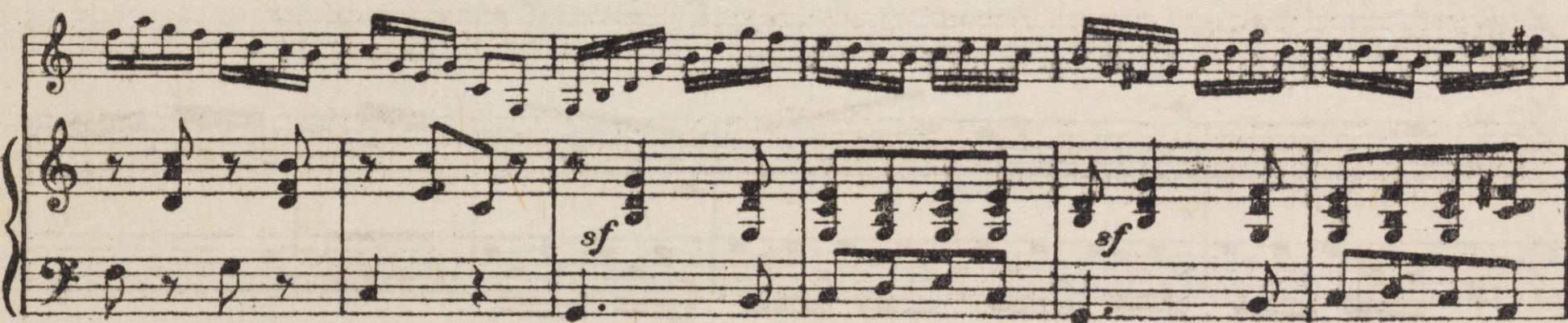
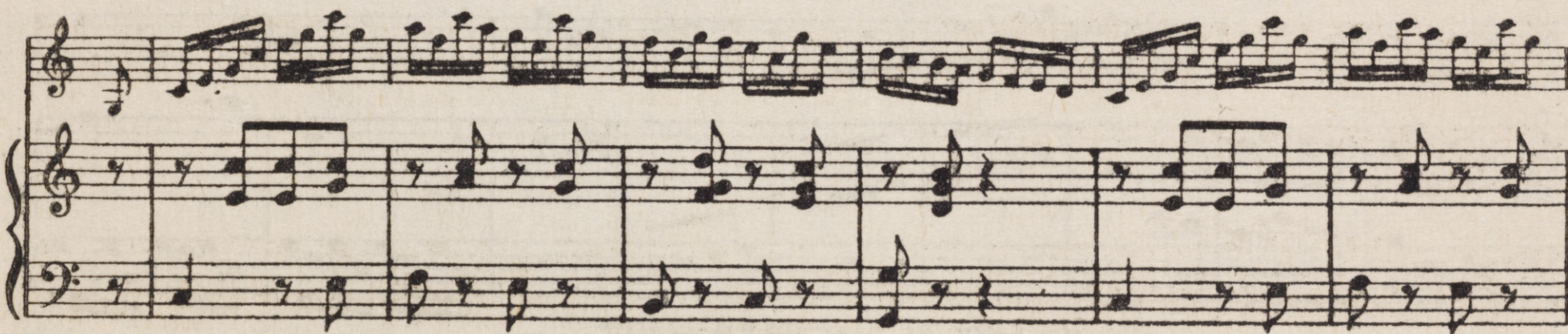
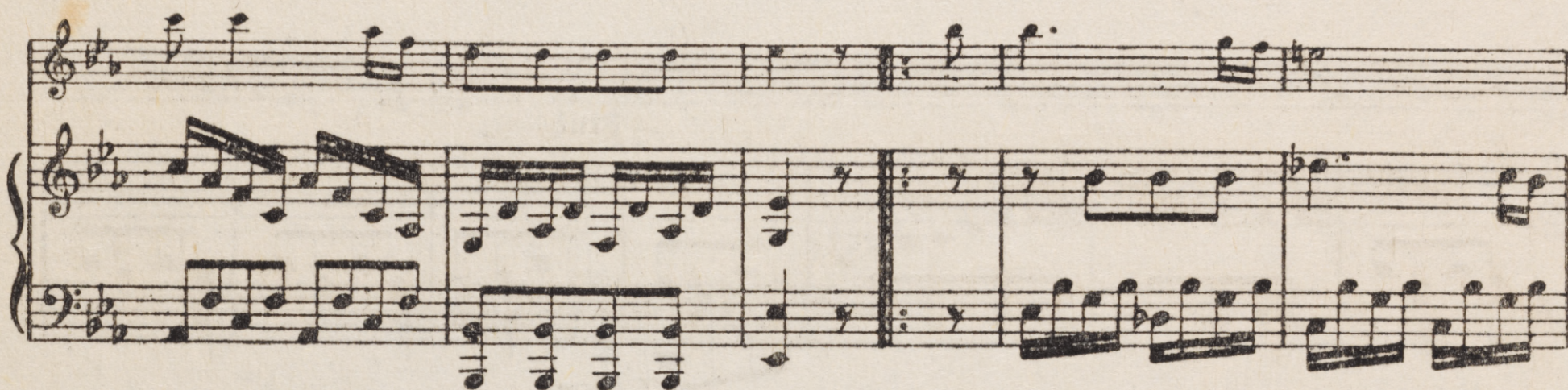
The second system continues the musical piece. It features a treble staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The treble staff has a 'Fine' marking above it. The bass staff has a '*' Fine marking below it. The system concludes with a double bar line.

The third system of the sonatine consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of the sonatine consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The system concludes with a double bar line.

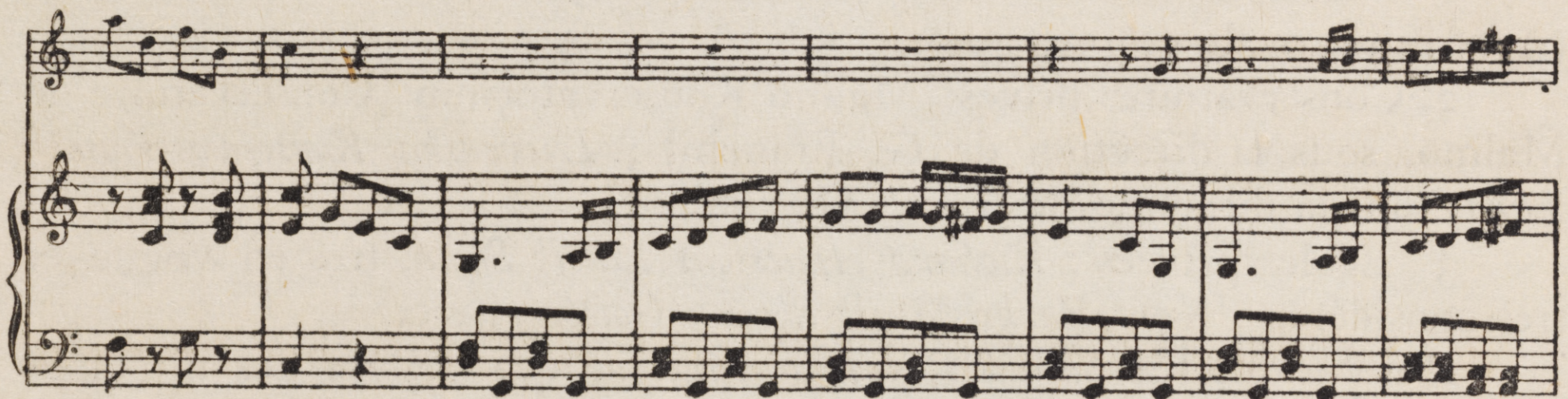
Da Capo al Fine dann weiter.

The fifth system of the sonatine consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The bass staff begins with a bass clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, followed by a half note and a quarter note. The system concludes with a double bar line.



SONATINE

3 I



ENQUÊTE SUR LA CONDITION SOCIALE DU MUSICIEN A L'ÉTRANGER

(Suite.)

Nous devons la plupart des renseignements qui vont suivre à l'*Action Sociale de la Femme*. La dévouée secrétaire, M^{me} Gautier-Lacaze, parle et écrit onze langues ; elle a bien voulu mettre à notre disposition toutes les ressources de son savoir et nous sommes heureux de lui adresser, tout d'abord, l'expression de notre vive gratitude.

SUÈDE

STOCKHOLM. — L'instruction musicale, en Suède, est donnée dans les établissements suivants, pourvus de classes, comme au Conservatoire de Paris.

1^o Conservatoire de l'Etat "Kungliger Musikerliska Akademien" (Académie royale de musique).

2^o Conservatoires privés: Malmö Konservatorium (Conservatoire de Malmö, sous la direction de G. Franchi) ; *Lysvenska Konservatorium i Lund*, sous la direction de M. P. Norlind.

3^o Ecoles privées : *Richard Anderssons Musik Skola*, très en vogue et très considérée ; *Kunt Backs Musik Skola i Göteborg*, etc.

Il n'y a que l'*Académie Royale de Musique* qui délivre des diplômes sous le contrôle de l'Etat. Toute musicienne peut prendre le titre de professeur et ouvrir un cours sans avoir de diplôme.

Le traitement moyen annuel des professeurs, à l'*Académie Royale de Musique*, est de 1750 couronnes et, pour les professeurs auxiliaires, de 1500 couronnes, avec l'obligation de donner une leçon par semaine.

Ce traitement est augmenté avec l'âge et les années de services. En outre les titulaires ont droit à une pension. Les écoles privées accordent, en moyenne, un salaire de 150 couronnes par mois à leurs professeurs.

La dépense annuelle d'un musicien est assez difficile à évaluer. En raison de la relativité des besoins et des prétentions personnelles des sujets,

il est malaisé de donner des précisions. Pour vivre en Suède, matériellement, il faut un minimum de 1500 couronnes soit 2100 fr.

Il n'y a pas de modes d'assurances ni de caisses de retraites, (loyer ou chômage) semblables à ceux ou celles qui existent par tous les autres emplois. Les associations qui viennent en aide aux musiciens sont : *Swenska Musikförtbundet* qui n'offre des secours qu'aux hommes. *Swenska Musikernas Pensions Kassa* qui vient aussi en aide aux femmes.

La cause principale du chômage est dans les vacances d'été qui durent trois mois au moins.

Le moyen d'y remédier consisterait à rechercher un emploi d'exécutants dans les orchestres qui sont attachés aux établissements balnéaires ou autres qui s'ouvrent pendant l'été.

Les femmes sont admises comme exécutantes professionnelles à l'orchestre de l'Opéra Royal ; au grand orchestre dit *Orkesterforening* de Gothembourg et d'autres orchestres privés. Leur nombre cependant est assez limité.

DANEMARK

L'enseignement musical est donné dans le *Conservatoire Royal Danois* ; dans le *Conservatoire Hornemann* et dans l'école privée de M^{lle} Fanny Gatje.

Ces divers établissements délivrent bien des diplômes, mais ils ne donnent aucun titre officiel et tout musicien peut ouvrir un cours sans posséder des diplômes.

Il n'y a aucune caisse de retraites ni d'assurances contre la maladie, le chômage.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre comme exécutantes personnelles : " excepté une harpéniste (!) (faute d'un masculin). "

Constatons, avec tristesse, qu'on n'est pas plus féministe en Danemark qu'en France. Ah ! s'il y avait un " masculin ", comme la pauvre " harpéniste " serait renvoyée à la maison, presque aussi durement que chez nous, car nos grandes associations de concerts n'admettent pas, ou n'admettent plus, les femmes parmi les exécutants. Notre correspondante ajoute : " Il existe un orchestre féminin à Copenhague ".

Le traitement du professeur dans l'enseignement privé est d'une

couronne et même au-dessus jusqu'à 10 couronnes. Dans l'enseignement public le prix diffère beaucoup.

La dépense annuelle d'un musicien varie entre 900 et 1200 couronnes.

RUSSIE

Les documents obtenus tiennent ici en trois lignes.

Nous les donnons telles qu'ils nous sont parvenus.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Au point de vue artistique, tout est sous la direction du Conservatoire ; tout est officiel et les initiatives privées sont peu développées ; les traitements peu élevés en vue des pensions et de bien des privilèges.

Cette dernière phrase, assez énigmatique, laisse cependant entendre que les intérêts de l'Art ne tiennent pas toujours la première place dans les préoccupations conservatoriales pétersbourgeoises.

AUTRICHE

VIENNE. — L'instruction musicale est donnée dans les écoles privées et dans les conservatoires. Les diplômes sont délivrés sous le contrôle de l'Etat. Et un musicien ne peut prendre le titre de professeur que lorsqu'il possède un diplôme.

Les femmes ne sont pas admises à l'orchestre en qualité d'exécutantes professionnelles.

LEMBERG (*Galicie autrichienne*). — L'instruction est donnée, en Galicie dans des écoles privées ; dans des séminaires pour futures maîtresses d'écoles ; dans les Conservatoires.

Remarques. — Pour obtenir une place, comme professeur de musique, il faut avoir 1^o le brevet supérieur d'enseignement, 2^o un examen pratique, 3^o le diplôme délivré par le Conservatoire.

Constatons, à notre tour, qu'un tel pays pourrait servir d'exemple, en France, où commence seulement à se dessiner un mouvement pour obliger les professeurs de musique à obtenir leurs titres de capacité. — Reprenons notre lecture.

“ Dans notre pays, c'est seulement le Conservatoire de Léopol qui a le droit de délivrer des diplômes, sous le contrôle de l'Etat. Le Conservatoire de Cracovie n'a pas ce droit.

Une musicienne non diplômée ne peut pas prendre le titre de

professeur, mais si elle possède une instruction musicale suffisante, elle peut avoir le droit d'ouvrir un cours.

Le traitement annuel moyen, dans les Ecoles d'Etat et dans les Ecoles privées, varie d'après le cours que dirige le professeur. Dans l'enseignement privé il varie avec le nombre des élèves.

La dépense annuelle est environ de 1600 couronnes.

Jusqu'à présent, il n'y avait pas de moyens pratiques pour venir en aide aux musiciens, et aux musiciennes, en cas de maladie ou de chômage. L'association musico-pédagogique d'Autriche (résidant à Vienne) est en train de régler ces questions.

Le chômage a pour cause le trop grand nombre de musiciennes non diplômées.

Nous comptons dans l'orchestre du théâtre de Léopol une femme, joueuse de harpe, admise comme exécutante professionnelle.¹

SUISSE

GENÈVE. — Il y a, à Genève, un Conservatoire fréquenté par 1500 élèves environ. Il ne dépend pas de l'Etat mais vit par ses propres ressources qui sont les inscriptions des élèves. Il est administré par un comité. Il y a une soixantaine de professeurs dont une trentaine de femmes.

Il n'y a pas, à Genève, d'Ecole d'Etat. Les Ecoles privées sont : l'*Académie de musique* ; l'*Ecole populaire de musique* ; l'*Ecole artistique de violon*, etc.

Tous ces établissements délivrent des diplômes, toujours sans intervention quelconque de l'Etat.

Une musicienne peut prendre le titre de professeur et ouvrir des cours sans avoir aucun diplôme.

Dans l'enseignement privé, la moyenne du prix des leçons varie entre 2 et 5 fr. l'heure. Il est nécessaire de remarquer qu'un professeur est soumis à une taxe fixe, un impôt professionnel. Il paie, par exemple, 25 fr. pour un gain annuel de 1500 fr. et encore un tantième sur le gain 0,25 % pour 1500 fr. Pour 5000 fr. de gain, on paie 0.45 %. La taxe fixe progresse également.

¹ Ajoutons que nous devons ces réponses à l'amabilité et à l'expérience de M^{lle} Bertha Franke qui possède le diplôme du Conservatoire de Léopol et dirige un cours de musique dans une école privée.

Les dépenses sont assez élevées. Un professeur doit naturellement avoir un appartement convenable pour donner des leçons ; un ou deux bons pianos. Il ajoute les frais de musique, d'abonnements, de concerts. Tout cela est cher à Genève.

L'*Association des Artistes Musiciens* réunit la plupart des musiciens dont un grand nombre de femmes. Moyennant 12 frs. par an, les sociétaires ont droit à 2 frs. par jour pendant 3 mois de maladie. Passé ce terme, les secours deviennent facultatifs. Les soins médicaux sont aussi considérés comme secours et pour une durée égale à l'indemnité pécuniaire. Le montant des visites ou consultations de médecins incombant à l'Association est calculé d'après le tarif de l'*Association des Médecins* de Genève. L'*Association* participe aux frais des funérailles de ses membres par une cotisation extraordinaire de 1 fr. pour chaque sociétaire.

La même *association* s'occupe de la manière suivante d'une "caisse des retraites". Elle propose à ses membres de s'assurer eux-mêmes individuellement auprès de la *Société des retraites pour la vieillesse* existant à Genève et s'engage à répartir entre les membres assurés les intérêts du fonds spécial qu'elle possède. Ce petit encouragement peut-être évalué à 20 frs. par an, au maximum, actuellement.

" Ces renseignements sont incomplets ; il faudrait, pour les donner intégralement, et précisément, commencer une enquête longue et minutieuse, et l'on se heurterait peut-être aussi aux intéressés eux-mêmes qui parfois n'aiment pas les questionnaires. "

(à suivre)

M. DAUBRESSE.



L'ANNÉE MUSICALE, publiée par MM. Brenet, Chantavoine, Laloy, et de La Laurencie (Alcan, 1912, in-8° de 316 pp. Frs 10.)

Cette première année contient les mémoires suivants : *Contribution à l'histoire de la symphonie française vers 1750*, par L. de la Laurencie et G. de Saint-Foix. — *Deux traditions françaises inédites des institutions harmoniques de Zarlino*, par M. Brenet. — *Le Beron de Bagge et son temps*, (1718-1791) par Georges Cucuel. — *Lullistes et Ramistes*, par Paul-Marie Masson. — *La musique de la chambre et de l'Écurie sous le règne de François I^{er}*, par Henry Prunières. — *La musique française en 1911*, par Jean Chantavoine.

Nous avons été des premiers à nous réjouir de l'apparition de cette savante publication, dont les auteurs sont tous nos collègues, et qui doit en partie son existence même aux efforts faits en musicologie, depuis bientôt quinze ans par la Société Internationale de Musique. Il n'est pas jusqu'à la revue S. I. M. qui ne se doive féliciter de voir les historiens de la musique trouver en France un éditeur accueillant pour leurs mémoires volumineux et leurs plus austères recherches. La tâche toujours délicate d'un organe de haute vulgarisation comme le nôtre, se trouve ainsi rendue plus aisée, et son devoir plus précis.

Parmi ces importantes contributions, celle de MM. de La Laurencie et de St-Foix mérite tout particulièrement d'attirer l'attention des érudits. Pour la première fois la question de la symphonie française est traitée, et elle l'est avec ce zèle infatigable que nos deux collègues savent apporter à toutes leurs études. Ainsi donc, de Mangan à Papavoine, de 1735 à 1764, une cinquantaine d'illustres inconnus se sont servis de la symphonie pour remplir leur rôle de musiciens français et pour capter les bonnes grâces d'un public généralement peu disposé à la musique pure. Comment ils s'y sont pris pour cela, l'*Année Musicale* de 1911 nous le dit. Mais il reste prouvé aujourd'hui que cette forme, entre leurs mains, n'a rien donné d'original. Les symphonistes français de 1750 ont été des suiveurs d'avant-garde, à la remorque des Italiens et des Allemands. C'est un résultat. Peut-être le trouvera-t-on négatif. La faute en est l'état d'esprit de nos ancêtres, de ces contemporains de l'abbé Pluche qui faisaient tout aussi peu de cas d'une sonate que d'un *papier marbré*. Le rôle de notre pays dans la formation du nouveau style symphonique du XVIII^e siècle est sans éclat. "*Les Français n'ont pas de musique*" disait Rousseau, qui a contribué plus qu'un autre à leur enlever le goût d'en avoir.

CHANTAVOINE (Jean). — *Musiciens et poètes*. (Alcan, 1912. In-12° de 218 pp.)

Ce livre sera lu avec profit, non seulement par les musiciens, mais par tous ceux qui

estiment la musique et la littérature unies de trop près pour que leur étude puisse jamais être totalement dissociée. On y trouvera l'étude abrégée de certains sujets généralement ignorés chez nous : l'histoire de la ballade allemande, les débuts de Liszt comme auteur dramatique. A signaler aussi certains aperçus nouveaux sur R. Schumann : comment celui-ci ne pouvait pas demeurer poète et devait forcément devenir un musicien. C'est avec regret que nous voyons ce volume, trop court à notre goût, se fermer sur ces quelques pages d'intense et scrupuleuse analyse psychologique.

CRÉMIEUX (Mathilde). — *Lettres choisies de Robert Schumann* (Paris, Fischbacher, in-12 de 233 pp.).

Un second volume de lettres de Schumann ! le premier composé surtout de sa correspondance avec sa mère et ses sœurs, nous avait fait pénétrer au cœur même de son intimité. Celui-ci, adressé en général à des artistes et à des amis, est d'un caractère moins strictement confidentiel, mais touche de plus près à la musique. Un lecteur attentif pourrait y voir poindre petit à petit les premiers symptômes de la maladie cérébrale à laquelle Schumann allait succomber en 1856. Cette restriction faite, et, une fois mises de côté certaines lettres qui révèlent un évident déséquilibre mental, Schumann se montre souvent bon juge ; les questions qu'il traite demeurent encore d'actualité. Lisez cette lettre adressée à Liszt en mai 1849, pour justifier l'école de Leipsick de certaines accusations de plagiat : " On rencontre des réminiscences dans toutes les œuvres d'art... Bach, Haendel, Gluck, et plus tard Mozart, Haydn, Beethoven, se ressemblent à s'y méprendre sur cent points différents... Il n'existe pas d'œuvre complètement originale..." Et plus loin, appréciation plus sérieuse encore (lettre à Mendelssohn, datée du 22 octobre 1845) : " Wagner est certainement un musicien spirituel plein d'inventions folles et rempli d'audace... mais en réalité, il est à peine capable d'écrire et de penser convenablement quatre mesures de suite..." Puis le 7 janvier 1846, (à H. Dorn) : " Je voudrais que vous vissiez le Tannhauser de Wagner ; il renferme cent fois plus de profondeur et d'originalité que ses premiers Opéras, unies toutefois à certaines trivialités musicales. En résumé, Wagner peut prendre une grande place au théâtre, et tel que je le connais il aura l'audace nécessaire pour y réussir ". — Tant il est vrai que les grands hommes ne sont pas, moins que nous, sujets à revenir sur leurs opinions les mieux arrêtées.

WOODHOUSE (George). — *The artist at the piano* (Londres, chez Reeves, in-8° de 50 pp.).

Cette brochure est une diatribe sévère contre les pianistes en général, et plus particulièrement ceux que l'auteur désigne du nom de *pianistes rationalistes*. Nous pouvons applaudir M. Woodhouse lorsqu'il s'insurge contre les artistes qui considèrent la limite des ressources de leur instrument comme la limite inéluctable de la musicalité, et qui ne cherchent pas à étendre sans cesse le champ de leurs effets et de leurs moyens d'expression. Par contre, il nous est bien difficile de le suivre dans son parfait mépris de tout enseignement technique. Faut-il vraiment supposer qu'une science approfondie du doigté et du mécanisme doive forcément annihiler chez l'exécutant tout sens artistique ? De plus, il n'est personne aujourd'hui qui dénie la nécessité de se pénétrer de l'esprit et du style d'un morceau pour le bien interpréter ; sur ce point, et sur beaucoup d'autres, M. Woodhouse nous a un peu l'air d'enfoncer une porte ouverte.

SEEBURG (Franz von). — *J. Haydn, ein Lebensbild* (Regensburg, F. Pustet, 1912, in-12 de 476 pp.).

L'idée de présenter la vie de Haydn sous la forme d'un roman sentimental, n'était encore, sans doute, venue à personne. Elle semble être née d'une affectueuse conversation entre "Friedrich Pustet senior" et M. de Seeburg, un beau matin d'avril, sur les bords du lac de Chiemsee, où le roi Louis II vint jadis promener ses rêves. Elle a enfanté un livre agréable et d'utile lecture.

FITZ-JAMES (Comte de). — *De la morale et de l'art*. (Paris, Barreau, 16 rue Littré, in-12° de 42 pp.).

Tout le monde ne souscrira pas aux doctrines de morale esthétique exposées dans cette brochure par notre confrère et ami le comte de Fitz-James. Mais il n'est personne qui ne veuille en reconnaître l'idéalisme transcendant et le noble effort. Oui, le Bien et le Beau, que des intérêts confessionnels ont parfois voulu opposer l'un à l'autre dans l'art et dans la morale, se rejoignent dans l'amour, et le grand apôtre de cette synthèse fut et restera le musicien-poète Richard Wagner. C'est de lui que partit le fécond mouvement de religion artistique, dont Fitz-James prêche la venue. Un petit volume comme celui-ci console de bien des écœurements ; je souhaite qu'il fasse oublier des articles comme celui qui parut il y a quelque temps dans un quotidien sous la signature de Léon Daudet pour dresser une fois encore contre le wagnérisme triomphant l'esprit du boulevard. Il est bienfaisant de constater, par ces temps de patrouillisme à 10 centimes, que des esprits fiers ont le courage de ne pas renier leur idéal, fut-il même entaché de germanisme.

GIESSWEIN. — *Über die Resonanz der Mundhöhle und der Nasenräume, im besonderen der Nebenhöhlen der Nase*. (Berlin, S. Karger 1911, Mk. 2).

Etude très fouillée de cette question, qui semble un peu accessoire au musicien, bien quelle touche à la pratique de la voix, mais qui intéresse vivement le physiologiste. M. G. prouve que le rôle de résonateur, parfois attribué aux fosses nasales, est réduit à presque rien ; de même la vibration des os de la boîte crânienne est fort peu de chose. Il n'y a par conséquent pas à s'en préoccuper dans l'éducation du chanteur.

OCTAVE SÉRÉ. — *Musiciens français d'aujourd'hui* (in-12° de 416 pages, au Mercure de France).

Ce livre vaut surtout par son abondante bibliographie. Vingt sept musiciens français, choisis parmi les plus représentatifs de notre art contemporain, y sont étudiés avec un visible souci d'impartialité. A chacun d'eux est consacrée d'abord une petite notice sans grandes prétentions, destinée simplement à nous présenter l'auteur en question ; puis vient une liste complète de ses œuvres, et des principaux ouvrages à consulter à son sujet : livres, revues et quotidiens ; il y a donc là un répertoire indispensable à tous ceux qui veulent étudier l'école française moderne. L'auteur gagnerait peut-être à se méfier de certaines généralités comme celles-ci (il s'agit de M. Paul Dukas) : "La présence, parmi ses ancêtres d'un arrière grand-père strasbourgeois nous éclaire singulièrement sur le goût qu'il a toujours montré pour la construction et la forme, au point de leur donner dans son œuvre la prépondérance sur l'idée elle-même." Ceci prêterait évidemment à discussion : rien de plus dangereux que d'aborder en quatre lignes des sujets dont la controverse remplirait des pages, et même des volumes.

SONNECK (O.) — *Catalogue of the Orchestral Music*. Library of Congress. (Washington 1912, in-4, de 663 pages.)

Ce volume nous apporte le catalogue des partitions de musique symphonique qui se trouvent dans la Bibliothèque Nationale des Etats-Unis, à Washington. Il est dû à notre éminent collègue le Dr. Sonneck et comprend tout d'abord un classement alphabétique par noms d'auteurs; puis un classement méthodique par *class*, c'est-à-dire par matière, enfin, un index des *incipit* des morceaux dans la mesure où il est possible de le dresser. La collection entière ne remonte pas avant 1830, et les œuvres d'auteurs anciens qu'elle possède (Bach, Cherubini, etc.) sont en éditions modernes. Elle est considérable, et nos maîtres français s'y trouvent fort bien représentés. *Daphnis* même de Ravel n'y manque pas. En est-il de même à Paris pour les étrangers? L'élève du Conservatoire trouverait-il chez nous, les jeunes Russes, Hongrois, Anglais, Belges et Allemands du dernier cri? Que mon excellent ami, Julien Tiersot ne prenne pas ombrage de cette question. Je suis sûr qu'il a pourvu à tout dans la mesure de ses crédits. On sait que chez nous l'administration ne marchande pas quand il s'agit d'une bibliothèque de musique!

Le classement de Washington, comme celui de nos bibliothèques semble se faire par ordre de matières. A chaque instrument, à chaque dispositif musical correspond une classe et une cote spéciale, dans laquelle règne le numérotage. J'ai toujours protesté contre cette méthode, qui fut encore aggravée à la Bibliothèque Nationale, il y a quelques années. A qui sert, en vérité, cette subdivision d'une même matière en douze ou quinze classes, fractionnées elles-mêmes par des chiffres différents? Ce n'est certes pas au lecteur, absolument étranger aux mystères de la cote. Est-ce à la bibliothèque? Je ne le crois pas. Le classement par matière n'allège en rien les recherches, ni sur les rayons, ni sur les fiches. Il complique par contre et très notablement la besogne du fonctionnaire préposé au catalogue. Il satisfait uniquement une logique apparente et idéale; encore ne la satisfait-il jamais pleinement. Ces classements ne devraient apparaître que dans les catalogues eux-mêmes, où le travailleur cherche sa pature. Là, qu'on les pousse aussi loin que possible, qu'on les multiplie à l'infini. Mais que les livres à leur entrée dans le local où ils doivent prendre place, soient tout bonnement rangés à la suite les uns des autres dans la série musicale, et reçoivent un numérotage continu, sans se soucier du matériel sonore auquel ils font appel.

J. E.

VILLAR (Rogelio). — *La musica y los musicos espanoles contemporaneos*. (San Sebastian, 28, via S. Martin, 1912, in-12, de 56 pp.)

Ce sont deux conférences tenues à Madrid en décembre dernier, et par lesquelles M. Villar s'efforce de réveiller l'Espagne de la scandaleuse inertie qu'elle témoigne à l'égard de la musique en général et de la sienne en particulier. Tâche ingrate et qui demandera du temps. Il n'importe! De pareils efforts arriveront certainement au triomphe d'une nationalité musicale qui compte des artistes comme Pedrell, Albeniz, Granados, Falla, Turina et del Campo. L'Espagne est de tous les pays de l'Europe, celui dont nous devons attendre le plus. Repliée sur elle-même depuis le XVI^e siècle, la détente de son génie sera certainement une révélation, dont les gens du Nord seront surpris. Il faudrait qu'un courant généreux parcourût ce pays et que, du côté de la presse, des éditeurs, des pouvoirs publics, un mouvement d'enthousiasme se manifestât en faveur de la jeune Espagne musicale. Les souhaits de M. Villar, qui sont ceux de nous tous, se trouveraient alors réalisés.

J. E.

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

“ Notre âme, indépendamment du raisonnement exprimé verbalement, a son raisonnement tacite et particulier : *quand une fois elle a senti*, elle a déjà plus que l'intelligence de la chose ”. Qui écrit ceci ? Un moderne esthéticien, un contemporain de Wagner, un disciple de Schopenhauer, un admirateur de M. Bergson ? Non pas ! Un jeune musicien français de 1787, qui sort du Concert Spirituel et célèbre J. B. Rousseau ! C'est Le Sueur, franc Picard, cœur chaud, âme tenace, qui vient offrir aux Parisiens la candeur d'un génie prodigieusement chimérique. C'est Le Sueur, à qui nous devons Ambroise Thomas, Gounod et Berlioz, Le Sueur le patriarche de notre musique moderne, et un peu aussi le patron de notre musicologie ! Souvenons-nous de ce grand homme, beaucoup plus grand et plus fécond que ne le ferait croire ses opéras démodés. Ni la *Caverne*, ni les *Bardes* n'ont survécu, pas plus que les *Hymnes* révolutionnaires et les *Oratorios* impériaux ; l'*Histoire Générale de la musique* n'a plus guère chance de sortir de ses volumineux manuscrits. Mais la personnalité de Le Sueur reste importante, et l'une de celles dont la France doit être fière.

Tout génie mis à part, Le Sueur fait songer à Wagner. Il en a l'ardeur prosélyte, l'intransigeance artistique, le goût des mythologies romantiques, la manie des systèmes, et jusqu'à l'incontinence épistolaire. Il lutte pour le triomphe du chef-d'œuvre total, pour la gloire de l'*idée fixe*, qui s'appellera plus tard leit-motiv, il voit tout en gigantesque, et fraternise à travers les siècles avec les Grecs et les Hébreux, les Celtes et les Incas. Dans cette tête chaude où bouillonnent les idées de l'avenir, les genres se confondent et s'unissent en un même rêve grandiose, de religiosité et de fraternelle extase. Le Sueur, à la scène comme à l'église, reste pénétré du même programme. Qu'il écrive le *Chant du Premier Vendémiaire* ou la *Mort d'Adam*, il demeure fidèle à son *Exposé d'une musique imitative et particulière*, c'est-à-dire à un idéal dramatique qu'il a de suite placé très haut, trop haut sans doute pour la musique française de 1800 ! De la symphonie, de l'art pur, il ne se soucie pas. La musique n'existe pour lui que comme moyen expressif d'une action visible, où toutes les fibres de notre être sont intéressées. N'est-ce pas bien wagnérien ? Et aussi, et encore, ce perpétuel besoin d'un commentaire qui argumente et polémise ! Le Sueur est un *musicien à idées* qui cherche toujours hors de la musique la justification de son activité dévorante. Comme Berlioz apparaît le digne élève de cet apôtre du délice ossianique !

M. Lamy avait une belle tâche. Il a su la remplir pieusement, et avec l'agréable facilité d'un écrivain judicieux, sage, parfois même courageux. On lui en voudra peut-être un peu de n'avoir pas mis *au premier plan* la documentation si curieuse, si abondante que lui offrait la bibliothèque de l'Opéra, la collection Malherbe et les archives d'Amiens. Son livre est conçu plutôt à la façon d'un Mémoire d'Académie, qu'à la manière en usage dans la musicologie. Ce n'est pas que l'on puisse concevoir ici le moindre doute sur l'entière probité de l'auteur, et je me hâte d'ajouter que les références sont admirablement et amplement exposées. Mais le musicien des *Bardes* méritait un livre définitif et il l'aurait aujourd'hui, si l'éditeur s'était montré bibliophile. Tandis qu'il restera encore à glaner après M. Lamy, ne serait ce que pour présenter Le Sueur historien de la musique, d'après ses volumineux manuscrits.

J. E.

CUCUEL (G.). — *La vie parisienne des princes de Wurtemberg. J. E. Montbéliard au XVIII^e siècle.* (Montbéliard. Extrait des Mémoires de la Société d'Emulation.)

Toujours très documenté, et ne perdant jamais de vue la musicologie, notre collègue cite ici d'amusantes contredanses et un air de table, qui évoquent la vie galante des habitants de Passy, au temps où La Poupelinière régnait sur ce coin charmant.

WANTZLOEBEN (Sigfrid). — *Das Monochord als Instrument und als System*. (Halle M. Niemeyer 1911, in-8, de 131 pp., Mk. 4).

Livre de bonne et sûre érudition, qui retrace l'histoire d'un instrument bien oublié aujourd'hui, auquel l'humanité musicale doit pourtant une profonde reconnaissance. Le monochorde n'a jamais joui d'un grand charme sonore, mais il a présidé pendant de longs siècles aux destinées de la musique théorique. Il fut, pour les Grecs et pour le moyen-âge, l'instrument de précision et l'agent de démonstration, grâce auquel la spéculation du calcul devenait visible et pour ainsi dire tangible. C'est à la faveur du monochorde que se sont réalisées toutes les découvertes de l'acoustique antique, que se sont vérifiés tous les essais de la doctrine, les recherches d'un art voulant prendre conscience de soi-même et donner à la pratique incertaine les principes d'une théorie solide.

On n'a donc qu'à suivre le témoignage du monochorde et de ses adeptes pour retracer l'histoire de notre système sonore depuis Pythagore jusqu'à Ramis de Pareia. C'est ce que fait M. Wantzloebe, en citant de nombreux textes grecs et latins qui donnent du poids à son livre. Car la petite caisse sonore pourvue d'une corde et d'un chevalet mobile, qui constitue toujours l'instrument classique, offre peu de matière à l'historien. Toutefois, l'idée d'associer plusieurs cordes à la corde principale et le désir de remplacer les chevalets par un dispositif plus aisément maniable se présentèrent un jour dans l'âme du patricien, et, du coup, l'instrument de science devenait un instrument concert ! Monochorde, mancorde, clavicorde, clavecin, ces vocables et les réalités qu'ils supposent, les progrès qu'ils annoncent, les efforts qu'ils trahissent... tout, nous montre que, dès la fin du XIV^e siècle, l'Occident avait tiré du vénérable monochorde autre chose qu'une leçon d'acoustique. Sachons gré à M. Wantzloebe de nous avoir très bien fait apercevoir ces évolutions.

J. E.

LITTA (Paolo). — *La Déesse Nue* (Editions de la Libera Estetica. Florence 1912, in-12, de 78 pp. Frs. 1.75).

La danse comme moyen ésotérique d'expression musicale ! Voilà ce que notre éminent ami Litta voudrait défendre en cet ouvrage, plein d'idées et de profondes réflexions, et qui mériterait à lui seul un article. Jusqu'ici le renouveau de la danse expressive nous était venu du Nord, de Suisse avec Jaques-Dalcroze, de Bretagne avec d'Udine, d'Amérique avec Isadora, et de Russie avec Nijinski. L'Italie, la patrie de la "Camerata fiorentina", toujours hantée du souvenir de l'antique, prend part aujourd'hui à ce débat. Litta croit, lui aussi, que le lien brisé entre la musique et la danse peut et doit être renoué ; il croit à l'indissolubilité de ces arts voisins, et si souvent rivaux. Il imagine une danseuse idéale, une Déesse, chaste et nue, dont l'extase serait irrésistible, et, dans le cadre d'une musique de chambre, avec un piano, un violon, un triangle, devant quelques initiés, il a tenté l'expérience personnelle d'une action musicale dansée. Ces pages subtiles et philosophiques nous donnent la curiosité de voir un jour à Paris, la réalisation synthétique de Litta. Dans cette recherche des synesthésies chorégraphiques nous en sommes encore aux tâtonnements ; il conviendrait de multiplier des efforts comme ceux-ci.

LIEBESKIND (Josef.). — *Compléments et Suppléments au catalogue thématique des œuvres de Gluck*, de Wotquenne. Traduction française de L. Frankenstein. (Leipzig. Geb. Reinecke, in-8, de 20 pp.)

Un certain nombre d'indications données par Wotquenne dans son Catalogue de Gluck,

avaient besoin d'être complétées. M. Liebeskind vient de le faire par cette mise à jour, dont l'érudition lui rendra grâce.

SOUBIES (Albert). — *Almanach des spectacles*. Année 1911 (Flammarion, in-12° de 154 pp.)

C'est le tome 41 de cette séduisante publication, ornée d'agréables eau-fortes, et que notre confrère poursuit chaque année. Les chercheurs lui en savent gré, et plus tard les historiens lui seront reconnaissants de ce résumé fidèle de l'année théâtrale. Il paraît, d'après ce judicieux inventaire, que la France a vu représenter, l'année passée 986 œuvres nouvelles, sur ses divers théâtres, soit cent cinquante de plus que en 1910. Grâce à M. Soubies nous avons donc la conscience en repos. L'art dramatique et musical se soutient.

FRANKENSTEIN (L.). — *Richard Wagner-Jahrbuch* Band IV. (Berlin, Hans Schnip-pel, 1912, in-4 de 354 pp. Mk. 9.)

Après quelques années d'interruption, voici de nouveau le précieux Jahrbuch Wagnérien, auquel Ludwig Frankenstein a voué son inlassable zèle. Il est toujours difficile de présenter aux lecteurs d'un bref compte-rendu la matière d'un annuaire, qui vaut par sa multiplicité. Nous trouvons ici, un peu comme dans le numéro spécial d'une très volumineuse revue, des articles de documentation sur les œuvres, des critiques esthétiques, des bibliographies abondantes, des nécrologies, des mélanges. (Pas d'iconographie, c'est dommage.) En un mot une vue générale du mouvement wagnérien depuis 1909, mouvement toujours actif et qui s'étend vers toutes les directions. En France, il est de mode d'ignorer systématiquement le wagnérisme et les wagnériens. Pour nos nationalistes au petit pied, Wagner n'a pu être qu'un musicien comme tant d'autres, comme tous les autres. Qu'on nous montre donc un musicien français déclanchant une effervescence aussi durable, et ne cessant, trente ans après sa mort, d'éveiller dans les intelligences les plus distantes, chez les hommes les plus différents une curiosité critique aussi vive, un prurit livresque aussi incoercible. Qu'on nous montre le Gounodisme, ou le Massenetisme, en un Jahrbuch annuel !

BRANBERGER (J.). — *Das Konservatorium für Musik in Prag*. (Prag H. Mercy 1911, in-8° de 400 pp.)

Le Conservatoire de Prag fondé en 1811, est un des plus anciens et des plus réputés d'Europe. Comme celui de Vienne, il dut sa création à une société académique d'Amis de la musique, à laquelle l'Etat vint peu à peu en aide. Prag (et non Prague) fut toujours un centre musical. Mozart y dirigea ses œuvres avec joie. Weber y prit en main l'opéra. Ambros et Hanslick y virent le jour. De très nombreux virtuoses partirent de ce pays pour rayonner dans le monde et y porter le bon renom d'une instruction solide.

L'ouvrage de M. Branberger est en partie nouveau, en partie la réédition du volume qu'Ambros fit paraître en 1858 sur le même sujet. Ce n'est pas un livre de littérature, mais un rapport bien fait, détaillé, un document qu'il faut placer dans nos bibliothèques.

HOUDARD (Georges). — *Vade-Mecum de la rythmique grégorienne des X^e et XI^e siècles*. (St. Germain, Mirvault 1912, in-8 de 40 pp. Fr. 2.00)

On sait que notre collègue défend depuis longtemps la doctrine des Neume-temps. Pour lui, le neume est l'équivalent du pied rythmique latin, son incarnation graphique, et le seul procédé employé par le moyen-âge pour représenter les différentes inflexions dont la phrase

musicale est composée. Il se rencontre dans cette voie avec le Professeur Riemann, et avec le regretté Père Dechevrens, tandis qu'il s'oppose nettement aux Bénédictins et à la réforme grégorienne sanctionnée par Pie X. A Dieu ne plaise que je prenne parti dans cette délicate querelle. Tout ce que peut avancer un profane, comme moi, c'est que l'ouvrage de M. Houdard est la présentation méthodique, le commentaire très vigoureux d'un certain nombre de textes du moyen-âge. Hucbald, Odon, Gui et Aribon se trouvent ici réunis pour nous convier à une interprétation très rigoureuse, je dirais presque mathématique de la rythmique du plaint-chant, chose ardue entre toutes, puisque les spécialistes n'ont pas encore pu y parvenir.

KAMIENSKI (Lucian). — *Die Oratorien von J. A. Hasse*. (Breitkopf 1912, in-8, de 368+58 pp. Mk. 10).

Hasse a de la chance. Il y a six ans notre collègue Mennicke de Leipzig étudiait en lui, dans un fort volume, le symphoniste novateur. Dernièrement dans nos Bulletins Internationaux paraissait une série d'études de Walter Mueller sur Hasse compositeur de musique sacré. Enfin voici un travail considérable, et à peu près définitif sur l'oratorio tel que le conçut et le pratiqua ce grand homme.

Hasse est oublié du public français. Il fut cependant un des seuls compositeurs allemands qui se fit connaître chez nous au XVIII^e siècle. C'est qu'en réalité, malgré sa nationalité, il fut et resta toute sa vie un italienisant, et c'est aussi comme représentant de l'école napolitaine du bel canto, que M. Kamienski nous le présente, et démonte devant nous les rouages très habiles de son œuvre. Je ne puis le suivre dans le détail de cette analyse, mais je tiens à signaler ici les tendances et l'esprit dans lequel est écrit ce gros et intéressant ouvrage.

Pour M. Kamienski, nous avons une leçon à tirer de Hasse, comme nous en avons une à tirer de Bach, il y a trente ans. Notre XIX^e siècle s'est plongé dans la polyphonie du grand Cantor et en est sorti tout vivifié. Le XX^e siècle aurait pour tâche de remettre en honneur les grands mélodistes italiens dont "il Sassone" peut être considéré comme un type achevé. Ce serait le moyen toujours d'après M. Kamienski, de combler cet abîme qui sépare notre musique savante de l'art facile et chantant du public populaire.

Le spectacle des oratorios où le maître montre tous ses talents, et leur remise au concert sont de bons débuts d'une propagande mélodique dans nos milieux éclairés. Faisons campagne en faveur de Hasse; appliquons-nous à la connaître, à pénétrer son style "travaillé d'un grand goût d'expression et d'harmonie", comme écrivait le Président de Brosses, et nous serons étonnés de trouver devant nous le spectacle d'un art admirable tout différent du notre, art d'expression vocale et d'audacieuses arabesques.

Malheureusement nous n'avons ni les voix, ni le style, pour accomplir cette restauration. En avons-nous même le goût et le désir? Qui sait si la Faustina et son partenaire Farinelli, ténorisant d'une voix claire, perçante, flexible dans un de nos concerts, ne nous sembleraient pas prodigieusement désuets, avec leurs grâces, leurs vocalises, leurs tenues, en un mot tout l'appareil du grand chant italien? N'importe, ou plutôt à cause de ses difficultés, le problème est tentant. Il faut mettre l'école napolitaine de Hasse à la mode, comme on a mis l'école germanique de Jean Sébastien. Une *Société Hasse*, pour le renouveau de la mélodie transalpine ne serait pas si mal imaginée!

KRETZSCHMAR (Herman). — *Geschichte des neuen deutschen Liedes*. (Breitkopf 1911, in-8° de 356 pp. Mk. 7,50.)

Un livre du Professeur Kretzschmar est toujours une bonne fortune. Celui-ci traite du Lied allemand depuis Albert jusqu'à Zelter, c'est-à-dire au XVII^e et au XVIII^e siècles. Il est

annoncé comme première partie d'une histoire qui comprendra sans doute deux volumes. Enfin il appartient à la collection des *Kleine Handbücher der Musikgeschichte* qui se publient précisément sous la direction de l'éminent Geheimrat.

Le lied est un des gloires de la musique allemande et on ne saurait assez en magnifier l'histoire. M. Kretzschmar le fait naître avec le mouvement monodique, dont Caccini et Peri furent les parrains en Italie. Il nous le montre ensuite en Allemagne, se dégageant des influences étrangères hésitant d'abord avec Schutz, Schein, Staden puis prenant conscience de lui-même avec Heinrich Albert vers 1630. De là il se répand en différentes provinces où sévissent des écoles locales. Il oscille entre la chanson et le choral, entre la table et l'église. Tantôt sous la forme de "*Vénus harnachée*", tantôt à l'état de *Salut solennel* ou de *dialogue spirituel*, il s'élève progressivement jusqu'aux grands musiciens du XVII^e, les Franck, les Erlebach, les Krieger. Nous arrivons au XVIII^e. Le lied se fait mondain, et les *Musae teutonicae*, celles mêmes de Sperontes, vont chercher leurs inspirations à Versailles. Pendant cent ans, écrit notre savant collègue, on pourra écrire sur le lied allemand la devise suivante " Sous la tutelle française ". Enfin perce le *Sturm und Drang*, et Schubert commence à esthétiquer du fond de sa prison. La mode de l'ode et de la mélodie anacréontiques va faire place au lied moderne.

De cette patiente étude, pleine de faits, de vues et d'idées se dégage une leçon qui fait honneur à l'Allemagne. N'aurait-on pu cependant définir, dès le début, la notion assez complexe de ce que nous appelons un lied ? Aria, air et lied sont des termes bien voisins à certaine époque de la musique ; le dernier d'entre eux a pris un sens tout particulier, au cours de certaines vicissitudes, dont nous voyons ici le spectacle. Mais quel fut le principe électif autour duquel se rassemblèrent ces forces ? Il faut croire que le volume suivant nous le dira.

Autre chose encore (car le Professeur Kretzschmar est au-dessus des louanges banales). Il m'a semblé que l'influence française de la première moitié du XVII^e se trouvait un peu négligée. Ou plutôt que, suivant une habitude de l'esprit allemand, on ne lui attribuait que le rôle superficiel d'un art badin. Il ne serait pas exclu du tout, au contraire, que les Boesset, et les Moulinié avec leurs mélos vertueux et larmoyants, aient servis la cause d'un Henri Albert. La mentalité artistique et particulièrement musicale que Louis XIII encouragea et dont il donna lui-même si souvent le modèle, s'accorde si bien avec le tempérament du lied allemand. Il y aurait un regard à jeter du côté de ces musiciens sévères, affectés, et qui, même lorsqu'ils s'appellent Lambert ou Mollier, ont réellement fait effort vers la musique d'âme dont les Allemands cherchaient la formule. Mais, M. Kretzschmar répondra que les historiens de France n'ont rien fait qui puisse permettre au musicologue allemand de tenir compte de leur musique de chambre vers 1630 ; et il aura raison.

RATTAY (Kurt). — *Die Ostracher Liederhandschrift*. (Halle, Max Niemeyer, 1911, in-8, de 136 pp., Mk. 5.) GROLIMUND (S.). — *Volkslieder aus dem Kanton Aargau*. (Basel, Augustinergasse 8, 1911, in-8, de 280 pp. 6.20). SPECK (Frank G.) — *Ceremonial songs of the Creek and Yuchi Indians*. (University of Pensylvania, Philadelphia, 1911, in-4, de 246 pp.)

C'est avec intention que je réunis ici ces trois ouvrages et les place directement après le compte rendu du livre de M. le Professeur Kretzschmar. Ils traitent en effet tous de l'air monodique dont le lied est devenu la forme la plus élevée.

Le premier nous signale un recueil manuscrit formé vers 1740 en Würtemberg. Le second présente une série de chants recueillis sur les pentes du Jura suisse. Le dernier nous transporte au pays des Peaux-Rouges de l'Amérique du Nord. Voilà trois étapes qu'il est intéressant de franchir, après s'être plongé dans la musique savante de notre Occident. Très bourgeois le

recueil de la Bibliothèque de Stuttgart, nommé Ostracher Handschrift, nous donne le répertoire de quelque jeune Souabe en plein XVIII^e. A remarquer que, jusqu'à la fin du siècle, l'évolution du lied appartient exclusivement au Nord de l'Allemagne. Dans le Sud on est resté peuple et sans souci d'une forme idéalisée. Ce petit volume ne s'élève donc pas bien haut, mais il a le mérite de nous donner une opinion de la moyenne de ces élucubrations. Les textes poétiques — d'ailleurs très peu poétiques — sont souvent fort plaisants et d'une raillerie qui ne respecte guère la pudeur. La musique y sent son ländler et son menuet.

Passons avec M. Grolimund en Suisse, qui tyrolise, et reconnaissons que le populaire s'étale ici dans toute sa naïveté. Il ne faut pas séparer ces mélodies de l'atmosphère pure et alpestre, où elles retentissent, lancées par les voix fraîches et franches des filles, qui marchent en longues théories, bras dessus, bras dessous. Dans un salon elles tournent aussitôt à l'aigreur du café-concert, elles nous rappellent qu'on a trop abusé d'elles, et l'on se demande si elles représentent dans notre état musical présent un élément encore trop jeune, ou déjà trop vieux. Il fallait en tout cas les préserver de l'oubli; la pensée de M. Grolimund fut sage et pieuse.

Et, tout-à-coup, voilà l'Indien de M. Frank (le Sioux du Frank), dont l'exotisme pique notre curiosité. Ce sont les habituelles mélopées de danse d'incantation et de formules thérapeutiques. Car chez les peuples primitifs la musique, on le sait, se confond avec la magie. Et — faut-il l'avouer — cette sauvagerie se trouve réellement plus près de nous, auditeurs de Debussy, que la civilisation de l'honnête montagnard. C'est ici vraiment de la musique en marche, et pour ainsi dire à mi-chemin de la Russie et du Japon. Certaines tournures évoquent nettement le souvenir de Moussorgski, alors que d'autres pentonisent comme de vrais mandarins. (p. 187). Une de ces mélopées chantée par Fagoonwi (ce qui signifie " Sors du fourré ") toucherait certainement nos modernes Roussauistes; elle sert de thème à la ronde qui termine le *Devin du Village*.

Que d'espace entre ces trois volumes, et quels rapprochements derrière ces textes ! L'Université de Philadelphie a raison de confier la musicologie à sa section d'anthropologie. Il n'y a rien qui nous permette plus sûrement et plus rapidement de parcourir les distances qui séparent l'humanité.

LUSSY (Mathis). — *La Sonate Pathétique de Beethoven*. (Costallat 1912, in-4° de 105 + 25 pp. Frs 6.)

Mathis Lussy est mort, et la P. Dechevrens qui acheva cet œuvre a suivi son maître et ami. C'est donc un livre doublement posthume que nous avons devant nous. Un livre vaillant et qui relève avant tout de la pédagogie. C'est aux maîtres de piano, et à leurs élèves qu'il faut en signaler l'importance et la savante méthode. Ils y trouveront la défense d'une doctrine, qui aux temps de Lussy était nouvelle, et qui n'a peut être pas encore triomphé partout : celle de l'*accentuation pathétique* et du *phrasé expressif*. Evidemment l'auteur a choisi un exemple favorable avec la Sonate en ut mineur de Beethoven, et il a beau jeu pour montrer comment le pathos d'un grand musicien bouleverse la carrure et s'installe au milieu des rythmes. Ils y verront aussi des idées un peu naïves et dont il ne faudrait pas discuter l'originalité. Lussy était avant tout un artiste, c'est-à-dire un impulsif, et ses ouvrages sont nés d'une belle indignation d'entendre tant de chef d'œuvres profanés par l'incompétence. C'est du reste le sort de toutes ces doctrines rythmico-esthétiques de mêler la pédagogie la plus évidente aux conceptions les plus hardies. La logique et le sentiment se jouent autour du lecteur, non sans le désorienter un peu.

LIVRES REÇUS

— SPECK (Frank G.). — *Ceremonial songs of the Greek and Yuchi Indians*. (Philadelphia, University Museum, 1911, in-fol. de 245 pp.).

— FRANKENSTEIN (Ludwig). — *Richard-Wagner Jahrbuch*. Band IV. (Berlin, H. Schnippel, 1912, in-4° de 353 pp. Mk. 9).

— KAMIENSKI (Lucian). — *Die Oratorien von Johann Adolph Hasse*. (Breitkopf, 1912, in-8° de 366 + 58 pp. Mk. 10).

— WANTZLOEBEN (Sigfrid). — *Das Monochord als Instrument und als System*. (Halle, Max Niemeyer, 1911, in-8° de 131 pp. Mk. 4).

— SOUBIES (Albert). — *Almanach des spectacles*. Année 1911. (Flammarion, 1912, in-12° de 154 pp.).

— LITTA (Paolo). — *La Déesse Nue*. (Florence, éd. de la Libera Estetica, in-12 de 84 pp. Frs. 1,50).

— SCHERING (Arnold). — *Die Niederlaendische Orgelmesse, im Zeitalter des Josquin*. (Breitkopf, 1912, in-8° de 96 pp. Mk. 3).

— SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE. — *Report of the fourth Congress of the I. M. S.* (Novello, 1912, in-4° de 428 pp.).

— LIEBESKIND (Josef). — *Supplément au catalogue thématique des œuvres de Gluck*, par A. Wotquenne. (Lpz., Geb. Reinecke 1911, in-4° de 20 pp.).

— FELLINGER (Maria). — *Brahms-Bilder*. (Breitkopf, 1911, in-8° de 40 pp. Mk. 3).

— BEKKER (Paul). — *Beethoven*. (Berlin, Schuster et Loeffler, 1911, in-fol. de 500 pp. + 160 pp. d'illustrations, Mk. 25. — Edition sans illustrations, Mk. 10).

— CATALOGO DELLE OPERE MUSICALE... — Bolletino dell' Associazione dei Musicologi Italiani. *Citta di Roma*. (Parma, in-fol. de 16 pp.).

— DUSSAUZE (Henri). — *Les règles esthétiques et les lois du sentiment*. (Alcan, 1911, in-8° de 542 pp. Frs. 10).

— POUGIN (Arthur). — *Marietta Alboni*. (Plon, 1912, in-12° de 270 pp.).

— BUSCHKOETTER (W.). — *J. F. Le Sueur*. (Halle, 1912, in-8° de 62 pp.).

— MONOD (Edmond). — *Mathis Lussy et le rythme musical*. (Fischbacher, 1912, in-8° carré de 116 pp. Frs. 2).

— THIBAUT (Jean-Baptiste). — *Monuments de la notation ekphonétique et neumatique de l'église latine*. (S^t Pétersbourg, 1912, gr. in-fol. de 104 pp. et XCIV planches. Frs. 150).

— PROD'HOMME (J.-G.). — *Ecrits de musiciens*. (Mercure de France, 1912, in-12° de 455 pp. Frs. 3,50).

— CUMMINGS (Dr. William). — *Purcell*. (London, Sampson Low, Marston et C^o, 1912, in-12° de 124 pp.).

— SCHEURLEER (Dr. D. F.). — *Nederlandsche Liedboeken*. ('s-Gravenhage M. Rijhoff, 1912, in-4° de XII, 321 pp. Fl. 5).

— CRAWFORD FLITCH (J. E.). — *Modern Dancing and dancers*. (London, Grant Richard, 1912, in-4° de 228 pp. 15 — net).

— KINSKI (O.). — *Katalog der Musikhistorisches Museums von W. Hayer*. Bard. II (Cöln et Lpz. Breitkopf, in-4° de 718 pp. Mk. 56).

— ROTTER (Dr. Curt). — *Der Schnaderhuepfl-Rythmus...* (Berlin, Mayer und Mueller, 1912, 2 vol in-4° de 236 pp. et un album de musique. Mk. 8).

— WALLNER (Bertha Antonia). — *Musikalische Denkmaeler der Steinaetzkunst des 16 und 17 Jahrhunderts*. (Muenchen J. J. Lentner'sche Hofbuchhandlung, in-8° de 548 pp. Mk. 12).

— DAFFNER (Dr. Hugo). — *F. Nietzsche Randglossen zu Bizet "Carmen"*. (Regensburg, Gustav Bosse, in-12° de 68 pp. Mk. 1).

— SACHS (Curt). — *Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof*. (Berlin, Julius Bard, 1910, in-8° de 299 pp.).

— SOUBIES (Albert). — *Massenet historien*. (Flammarion, 1913, in-4° de 9 pp.).

— STAINER (J.). — *La musique dans ses rapports avec l'intelligence et les émotions*. Traduit de l'anglais par L. PENNEQUIN. (Paris, Caillard, 1912, in-8° de 56 pp.).

— HEINZ-EWERS et MARC HENRY. — *Joli tambour. Das Franzoesische Volkslied*. (Berlin, W. Borngraeber, 1911, in-8° de 270 pp.).

— PIRRO (A.). — *Dietrich Buxtehude*. (Fischbacher, 1913, in-4° de 507 pp.).

— STRIFFLING (Louis). — *Esquisse d'un histoire du Goût Musical en France au XVIII^e siècle*. (Delagrave, 1912, in-12° de 288 pp. Frs. 3,50).

— WESTARP (Alfred). — *Japan ahead in music*. (Japan Society. London, Hanover Square 20. In-8° de 20 pp.).

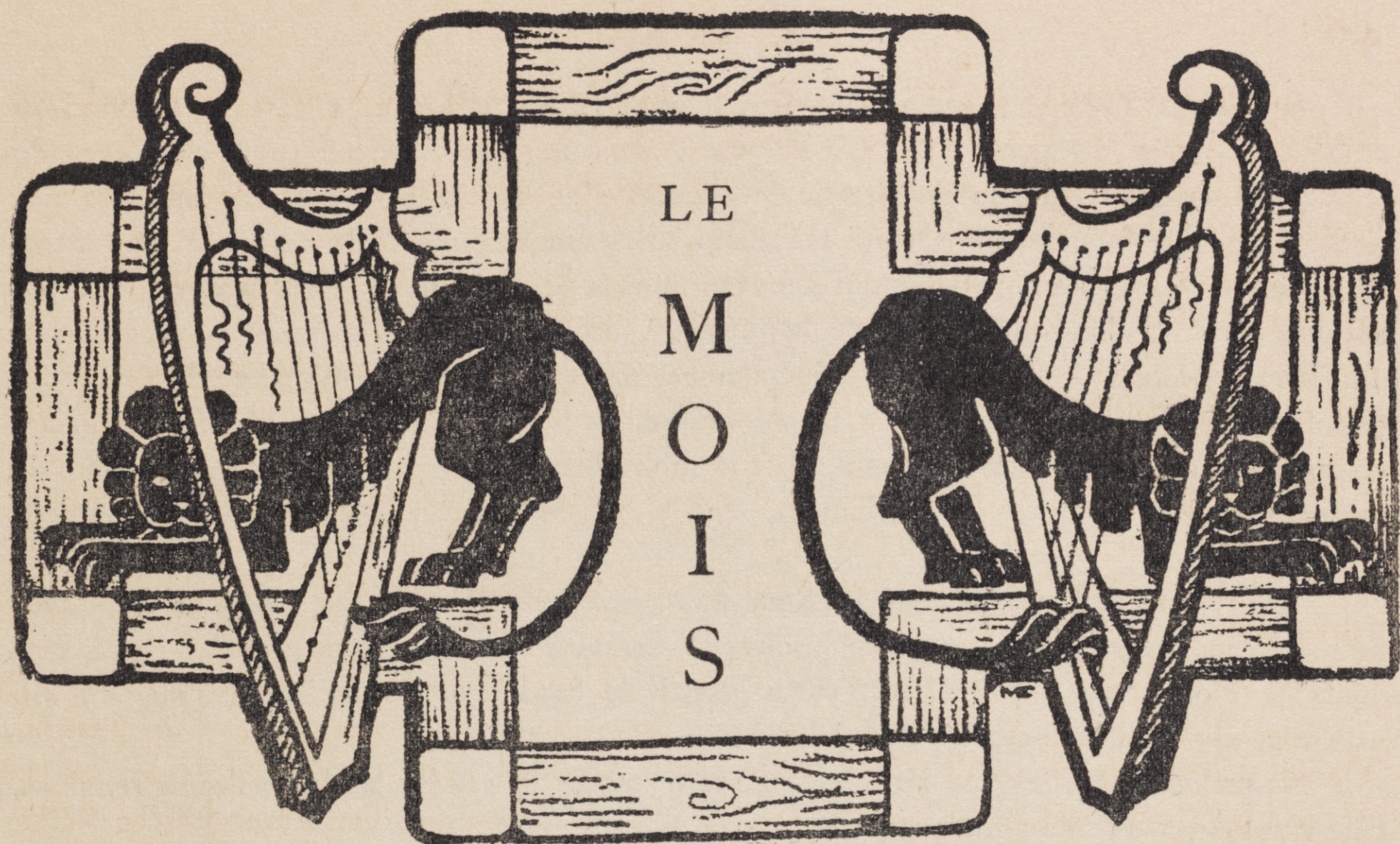
— VAN DEN BORREN (Charles). — *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*. (Bruxelles, Librairie des Deux Mondes. In-8° de 256 pp. Frs. 5).

— LA LAURENCIE (Lionel de). — *Les Bouffons*. (Publications de la Revue S. I. M., 1912, in-4° de 46 pp.).

— SEIFFERT (Prof. Max). — *Compositioni musicali per il cembalo...* di C.-F. HURLEBUSCH. (Breitkopf, 1912, in-fol. de 92 pp.).

— WEINGARTNER (Félix). — *Erlebnisse eines Koeniglichen Kapellmeister's in Berlin*. (Berlin, P. Cassirer, 1912, in-8° de 87 pp.).

— WEISSMANN (Adolf). — *Chopin*. (Berlin, Schuster et Loeffler, 1912, in-8° de 219 pp. Mk. 5).



Les Concerts

CONCERT COLONNE

Du respect dans l'art

La critique musicale a parfois de singulières façons de comprendre le respect qui se doit à la musique.

A propos d'une symphonie de Monsieur Théodore Dubois que le public des "galeries" s'est permis de molester, elle traite ce pauvre public, sévèrement, allant jusqu'à l'accuser de se mal tenir. Il est évident qu'il valait mieux ne pas manifester, le silence sera toujours, dans de pareils cas, la plus forte des critiques. Pourtant, il faudrait s'entendre et savoir si la situation officielle de Monsieur Théodore Dubois commande absolument le respect ? Il a écrit un traité d'harmonie fort distingué, dirigé excellemment le Conservatoire de Musique. Son œuvre lyrique se joue peu, mais on ne joue plus du tout la Dame Blanche, charmant opéra-comique, de vraie tradition française, à la faveur duquel se faisaient et se défaisaient tant de mariages et qui vaut bien les coups de tampon du vérisme italien.

Il prend à M. Théodore Dubois, vers la fin d'une vie bien remplie, la fantaisie d'écrire une symphonie dont le public (des galleries) lui fait sentir, sans aménité, qu'elle n'est utile, ni à la gloire de la musique en général, ni à la musique française en particulier. Où est le mal ? et fallait-il prendre ces airs effarouchés ? On a déjà tué le goût du classique en France, en confiant le soin de le faire respecter à des gens très ennuyeux. Pour oublier la tête du pion

qui nous forçait à réciter le songe d'Athalie, il faut pas mal d'années, encore la confond-on souvent avec celle de Racine. En art, il ne peut y avoir de respect obligatoire et c'est avec de semblables erreurs que l'on embarrasse le chemin d'un tas de gens qui ne sont devenus respectables qu'à l'ancienneté. Depuis longtemps nous sommes pris de la manie d'administrer les choses les moins administrables qui soient au monde et, forcément, cette manie a fini par envahir l'art ! Qu'on veuille faire de la musique, on fonde immédiatement une société où des éléments contradictoires finissent généralement par se neutraliser. Qu'on veuille apprendre la musique ? On a le choix entre le Conservatoire, la Schola Cantorum, où, fût-on génial comme Bach, doué comme Chopin, il faut subir le même règlement. Par quelle suite de miracles ces deux mots : art, règlement, ont-ils pu se trouver associés, est proprement inimaginable.

Sans revenir aux maîtrises de la Renaissance qui ne s'accorderaient peut-être plus avec notre époque, ne pourrait-on pas s'en inspirer et retrouver cet enseignement à l'air libre, sans désirs de gloire trop prompte, où l'élève prenait le beau titre de disciple et craignait son maître autant qu'il l'aimait.

Ne mêlons pas le respect, qui n'est qu'une vertu, à l'art qui est la plus belle des religions, faite d'amour et d'égoïsme accepté.

NOTES SUR LES CONCERTS DU MOIS.

Dans le triptyque intitulé " De l'ombre à la lumière " dont l'auteur est M. Paul Pierné, il faut sans doute préférer " l'ombre " à la " lumière " et mettre à part le second morceau — le premier n'étant guère plus qu'un développement sur place. — Par le moyen d'une figure rythmique un peu " valse viennoise " des libellules font des essais de vol plané bien émouvants, cependant qu'au fond du paysage, des nymphes évoluent selon les dernières méthodes de Mademoiselle Isadora Duncan. La couleur orchestrale de ce morceau évoque délicieusement ces dernières heures où les féeries intimes de la nuit laissent à regret la place au dur matin. (Comme nous n'avions pas le programme, il est possible que M. P. Pierné ait imaginé un paysage absolument différent du nôtre. Dans quel cas, il voudra bien nous excuser.)

Le troisième morceau semble d'abord recommencer le second ; ce n'est qu'une alerte, d'ailleurs pas désagréable. C'est là que se placent les efforts de la lumière à vaincre l'ombre. Malheureusement, d'impudents violons se mettent devant les trompettes, font des paris à qui fera le plus de notes dans une mesure, et la belle lumière que le titre nous faisait espérer ne nous arrive qu'un peu diffuse. M. P. Pierné habille son orchestre à la dernière mode. Il n'oublie point ce déploiement d'étoffes orientales, sans lequel il n'est de bon orchestre aujourd'hui. Toutefois il reste de bon goût, sans jamais tomber dans la parade. On lui voudrait quelquefois une mise en œuvre moins concertée, une émotion plus libre. On chantait dans ce même concert l'air de l'Archange de Rédemption. M. P. Pierné a pu se rendre compte jusqu'où peut aller " l'effusion ".

Il y a de curieux rapports entre l'art de Böcklin et l'art de Richard Strauss.... Même insouci d'un dessin préconçu, même goût pour chercher la forme directement dans la couleur, et, tirer de cette même couleur des effets de pittoresque dramatique. De ces deux maîtres, le premier ne pourra plus changer sa manière, puisqu'il est mort ; le second, incontestablement vivant n'aurait garde de rien changer à la sienne, puisqu'il dispense l'émotion à travers les cinq parties du monde — ou presque ! —

Dans " la cuisinière bourgeoise " à l'article " civet de lièvre " on peut lire cette prudente recommandation : prenez un lièvre !... Richard Strauss procède différemment. Pour faire un poème symphonique il prend n'importe quelle idée ; c'est bien par quoi il est un extraordinaire illusionniste qui en remontrerait aux plus entraînés des Fakirs.

Mort et Transfiguration, sans avoir l'étincelante sûreté de " Till Eulenspiegel ", ou la grandiloquence passionnée du " Don Juan " contient néanmoins des formules restées chères à Richard Strauss, bien qu'il les ait améliorées dans la suite.

Le commencement a des odeurs de sépulcre, dans lequel semblent se mouvoir d'inquiétantes larves ; l'âme s'y livre à de durs combats, tendant de toutes ses forces à se libérer du corps misérable qui la retient encore à la terre. Mais, voici un hautbois qui chante une cantilène aux inflexions italiennes. On n'en saisit pas tout de suite le pourquoi, faute d'avoir pensé à temps à ces innombrables migrations des âmes, restées si mystérieuses. D'ailleurs, si l'on se mêle de vouloir comprendre ce qui se passe dans un poème symphonique, il vaut mieux renoncer à en écrire. — Ce n'est certes pas la lecture de ces petits guides, où les lettres de l'alphabet représentent des membres de phrases-rébus, que l'on essaie de résoudre pendant l'exécution, qui fera cesser les fréquents malentendus entre l'auteur et l'auditeur. — Pourtant la " Transfiguration " s'opère sous les yeux du public, sans trucs visibles, que de grands accords en ut majeur. C'est le ton qui donne le plus sûrement le sentiment de l'éternité.

Il n'est pas du tout prouvé que la musique se meuve plus aisément dans le surhumain que dans l'humain tout court. C'est une opinion forcée et généralement, littéraire. Et même, dans ce cas il n'est pas besoin de programme, qui attire la littérature " comme miel ", la musique la plus simple, la plus nue, y suffit. C'est pourquoi dans " Mort et Transfiguration " certaines parties paraissent un peu vides de ce qu'elles ne se justifient plus du titre. Ça n'est la faute de personne, pas même de Richard Strauss, qui est un des génies les plus autoritaires de notre temps.

* * *

Dimanche 1^{er} Décembre, Festival Beethoven..... Festival nécessaire, et en réfléchissant, festival utile à détendre les esprits. On est enfin tranquille de n'avoir qu'à admirer, de pouvoir échanger des sourires informés à des endroits précis, toujours les mêmes, puisqu'on se les repasse de génération en génération.

A la sortie, on peut dire avec assurance : " ce Beethoven ! quel génie ! " rien n'est plus légitime, puis l'attitude contraire ne serait que du snobisme encore plus bête. Nulle crainte à avoir de subir cette atmosphère chargée de nervosité qui particularise les dimanches où l'on

exécute : “ un jeune ”.... D’abord, il faut se faire une opinion, ce qui n’est pas toujours commode. Faut-il, aussi, avoir l’air d’avoir compris ? ou l’air à jamais bouché aux harmonies tendancieuses ? Quel problème ! En vérité, nous regardons souvent très mal — les paysages qui ne sont pas célèbres en savent quelque chose et jusqu’où peut aller la fantaisie des appréciations — nous entendons peut-être plus mal encore ?

Ainsi restons persuadés qu’il y a des personnes très honorables qui n’entendent qu’une mesure sur huit..... — cette arithmétique n’est pas infaillible, elle doit même varier avec chaque individu, — il est donc naturel qu’à la fin d’un morceau il leur manque des mesures et que leur compte ne soit pas juste ! Ce manque est difficile à avouer, à moins d’employer cette ruse habituelle qui consiste à dire, l’air préoccupé : “ j’ai besoin d’entendre cela plusieurs fois... ” Rien n’est plus faux ! Quand on entend bien la musique — écartons l’entraînement, les études appropriées — on entend tout de suite, *ce qu’il faut entendre*. Le reste n’est qu’une affaire de milieu, ou d’influence extérieure. Un public n’est jamais, de lui même, hostile à la musique, souvent il ne s’inquiète même pas de la signature, ce qui est une jolie leçon pour les spécialistes. Seulement, nous avons les terribles dilettantes — qui ne sont pas venus pour s’amuser — et devant lesquels il ne faut pas dire de bêtises. Alors, “ on se tient ”, et comme les enfants, auxquels on fait “ choisir ” le gâteau dont justement ils n’avaient pas envie, on boude contre son cœur. Très sincèrement, ça n’est pas drôle d’être public ! Il faut lui souhaiter de réserver quelques dimanches à l’étude du bilboquet ; jeu qui exige une adresse peu commune, mais qui, du moins, ne réclame aucune faculté auriculaire spéciale.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

— Parmi les œuvres récentes exécutées pour la première fois aux Concerts-Lamoureux, nous devons signaler le *Prélude* et la *Danse* extraits de la *Salomé* d’Antoine Mariotte : on sait que cette œuvre contient d’excellentes pages, surtout dans la scène finale, et il faut désirer qu’on lui fasse au théâtre la place qu’elle mérite.

— Excellente exécution de la belle *Symphonie en ut* de Paul Dukas, une œuvre qui reste et mérite de rester au répertoire des concerts, parce qu’elle est fournie d’idées vraiment musicales, traitées et développées selon les méthodes traditionnelles, ce qui ne nuit en rien à son originalité, au contraire.

— La *Chasse du Prince Arthur* de Guy Ropartz fut dirigée par M. Chevillard avec une grande poésie. L’œuvre, qui n’est pas sans rappeler parfois le style de César Franck (peut-on lui en faire un reproche ?) présente un épisode de chasse, avec les fanfares obligées, encadré entre deux mouvements lents, dont le dernier surtout est extrêmement expressif et provoquera une réelle et profonde émotion chez tous ceux qui recherchent dans la musique autre chose que le “ chichi ” des sonorités.

Vincent d’Indy.

P. S. — De fâcheuses coquilles ont émaillé mon dernier article sur le *bon sens* ; “ celui ” de nos lecteurs aura suffi à leur faire comprendre que je parlais de *tons* entiers et de gammes par *tons* ; nous sommes *tous* d'accord sur ce point.

V. I.

Beware of Concerto

Au temps lointain où nos grands concerts parcouraient chaque année, à tour de rôle ou simultanément, le “ cycle ” des symphonies de Beethoven, quelqu'un que la musique moderne incommodait réclama un jour publiquement un cycle complet des symphonies de Haydn : il lui fut répondu que le nombre de celles-ci variait suivant les musicographes entre cent dix-sept et cent-vingt-cinq. Le malheureux protestataire en mourut. Un pieux souvenir est dû à sa mémoire, à l'occasion du commencement de satisfaction qu'obtient maintenant cet honnête homme par la “ première audition ” de la symphonie en *ré majeur* (op. 83) que vient de nous donner M. Chevillard. La précaution qu'a prise l'éminent chef-d'orchestre de rendre à cette œuvre son caractère originel de *musique de chambre*, en restreignant le nombre des instrumentistes du quatuor, est excellente : elle rétablit l'équilibre de ce petit orchestre, toujours léger et plein en même temps, qui fut chez Haydn presque une création. A raison d'une symphonie par an (ou deux les années bissextiles), un petit siècle suffira pour achever le “ cycle Haydn ” : *Quid hoc ad æternitatem ?*

Cette même époque reculée qui vit éclore les “ cycles ” fut aussi celle des “ merles ”. Entendez par là certain trio de jeunes siffleurs qui entreprit, il y a huit ou dix ans, de purger nos programmes des acrobaties dites “ concertos ”. On se souvient des salutaires effets de cette campagne d'assainissement : polémiques, altercations, tumulte, puis apaisement progressif. La victoire fut pour les merles alliés, tandis que la bonne tête de Turc du virtuose abandonnait l'une après l'autre ses positions, même les plus élevées.

Aujourd'hui, le “ cycle ” est démodé ; la folie de la vitesse sévit ; l'“ auto ” règne : et voici que reparaît le fâcheux concerto tant sifflé. Si l'on n'y veille point, nos “ mélodromes ” dominicaux redeviendront l'asile élu de ces excentricités élégantes que représentent dignement les mots si français de *sport*, *record*, *performance*, etc.

Après Diémer, correct interprète d'un concerto de Massenet, récent et oublié, voici Lhévinne (Joseph) qui pianote sans faute un concerto formulaire et suranné de Liszt ; et puis voici Bauer (Harold) qui se mesure vaillamment avec le redoutable concerto en *sol* de Beethoven, dont l'*adagio* seul résiste au temps et demeure immuablement beau, parce que le virtuose n'y peut rien ajouter. Cet envahissement sournois ne s'exécute même plus à pas-de-loup (puisque'il est mort), mais plutôt au germanique “ pas de parade ” tant vanté par le *Professor Knatschké*. La *cadence* d'Outre-Rhin, prétentieuse et difforme, s'allonge ridiculement : le chef d'orchestre lui-même marque avec raison quelque impatience en présence de cet étalage dû à un quelconque Hans de Bülow, rafraîchissant Beethoven par des formules pianistiques qu'un Ravina n'eût point reniées, comme l'on rafraîchit, à Berlin où à Stuttgart, les vieux tableaux des

Primitifs par des tons subtilement choisis dans la palette des chromos. Et l'abonné mondain se pâme ; et il court au vestiaire aussitôt après le dernier rappel du seul " artiste " qui l'intéresse. Musiciens, méfions-nous aussi de ces rappels qui provoqueront un jour ou l'autre l'adjonction inattendue au programme du *Rappel des Oiseaux*.

Pourquoi se gênerait-il, au surplus, cet élégant claqueur du pianiste à la mode, puisque " le reste du programme " ne contient guère que de la musique ? Ce serait vraiment dommage qu'il s'attardât dans la salle pour entendre cette pittoresque *Thamar*, de Balakirew, que M. Chevillard aime et conduit " par cœur " avec une rare souplesse et une grande vérité de nuances ; cette magistrale *Symphonie* de César Franck, chef d'œuvre de notre art musical français, clair, logique, équilibré, sans cesser jamais d'être à la fois expressif et émouvant ; cette mélancolique *Lénore*, poignante ballade symphonique de celui qui apparaît encore au milieu de nous comme le chantre génial de toutes les douleurs, peut-être parce qu'il en fut aussi l'héroïque victime, Henri Duparc.

Les *Pièces pittoresques romaines* de M. André Gailhard ont bénéficié au contraire de l'auditoire " intégral ", puisqu'elles prenaient rang avant le " numéro sensationnel ", c'est-à-dire avant le virtuose. Et il se peut que de la sorte elles aient rencontré un plus grand nombre d'appréciateurs : *Une chanson passe...* nous apprend l'un des titres ; et l'on aurait pu retrouver dans cette chanson d'un italianisme assez vrai quelque chose de la bonne gaîté de ce peuple qui, seul, rend digeste par l'assaisonnement qu'il y ajoute la musique d'un Mascagni. Mais on nous a présenté cette chanson " bon enfant " dans un style compassé et solennel qui lui ôtait toute saveur. Quant aux *Bords du Tibre*, si vraiment les coups de gong et les carillons y font un tel " chambard ", on s'explique la préférence de beaucoup de gens pour notre place de l'Opéra. Au surplus, l'Opéra n'est-il pas la place de M. André Gailhard...

Et par droit de naissance et par droit de *concours* ?

Nous avons dit ailleurs le bien qu'il fallait penser de la *Tragédie de Salomé* de M. Florent Schmitt, et surtout le lien étroit qui unit la musique et la pantomime dans cet ouvrage éminemment représentatif. Mais où peut-on jouer une pantomime vraiment musicale dans nos théâtres ? Cela n'est possible qu'exceptionnellement : c'est pourquoi nous retrouvons au concert cette *Salomé* qui n'y est pas plus à sa place qu'aucune autre.

Un mois de concerts serait incomplet sans un contingent de Slaves. C'est pourquoi, sans compter *Thamar* déjà nommée et déjà bissée, Mad. Nikitina nous apporta des bords de la Néva quelques extraits de la *Légende de la Ville de Kitej invisible*, de Rimsky, et une complainte du *Prince Igor*, de Borodine, qui ne valaient pas ce long voyage. Heureusement, elle avait mis aussi dans sa malle une certaine *Nuit* de Moussorgsky : cette pièce, excellemment traduite par M. Calvocoressi, suffisait seule à nous dédommager : l'auteur de la *Chambre d'Enfants* et de *Boris Godounow* demeure et demeurera pour nous le plus grand, sinon le plus heureux, des cinq... de ces fameux cinq " qui, comme les trois mousquetaires, ne furent jamais que quatre ", ainsi que le rappelait spirituellement un de nos excellents confrères. Car, plus que tout autre, Moussorgsky, qu'on devrait appeler " le grand Modest ", sut garder la caractéristique

de sa race, en dépit de sa culture musicale, n'en déplaît à beaucoup de Critiques russes qui revendiquent, on ne sait pourquoi, le plus Allemand des leurs, Tchaïkowsky, comme leur musicien national.

Auguste Sérieyx.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Il faut se louer de l'existence de la Société des Concerts : il est bon qu'après les discours sur la montagne de Chevillard ou de Pierné après les manifestes internationaux des sociétés d'avant-garde, après les proclamations de certains impresarii, bachi-bouzouks ivres de féeries russes ou de séances de boxe allemande, se fasse entendre une voix purement et simplement française.

Et cette voix est d'autant plus forte qu'elle émane de la Société des Concerts. Parce que ? parce que la Société des Concerts a 86 ans d'existence, ce qui lui donne la grâce avertie des vieilles gens, parce qu'elle se cramponne à un local, qui n'est pas un théâtre loué à l'heure ou à la petite semaine, ni une galerie moderne plafonnée de lumière, mais cette menue, spirituelle et bienveillante salle du vieux Conservatoire, aussi sacrée que la Coupole de l'Institut, et surtout parce que ce serait un truisme que de réaffirmer l'excellence de l'orchestre de la société, de ses chœurs et de son chef, M. Messenger.

Et c'est pourquoi le premier concert de la saison avec un programme presque exclusivement français et ces noms : Saint-Saëns, Chausson, Fauré, Berlioz, obtint l'approbation unanime et prévint tout de suite l'auditeur ou le critique des intentions de celui qui "mène le jeu", rue du Faubourg Poissonnière.

J'ai dit presque exclusivement français : je ne saurais négliger une incursion dans le temple Beethovenien.

Il faut adorer les temples : il faut y entrer le front bas et les mains paisibles, en vénérer les coins les plus sombres : l'atmosphère d'une cathédrale tient du prodige comme la pensée d'un génie : à fouiller les replis de cette pensée comme à scruter les profondeurs de cette cathédrale on éprouve de grandes joies, de glorieuses surprises : les vitraux sont étrangement nuancés dans les chapelles de l'abside : l'odeur des siècles est plus précieuse dans la crypte. Mais comme il faut se défier de certains autels consacrés à des saints à succès : Antoine ou Expédit ; la renommée y conduit la masse des fidèles qui s'ébroue d'admiration ; le cicerone indique d'un geste autoritaire les innombrables ex-votos accrochés au mur par des demandeurs exaucés ; il couvre même souvent le saint d'un manteau que dans un excès de zèle un adorateur lui broda. Si nous ne pouvons ou voulons découvrir le coin qui dissimule une lueur ou une forme imprévues, restons dans la grande nef où monte la symphonie des voûtes et des colonnes.

M. A. Rivarde a posé un nouvel ex-voto dans la chapelle vouée au concerto pour violon de Beethoven.

Jean Laporte.

Concerts divers

La vulgarisation intensive de la musique, le développement croissant de l'appétit des concerts dans notre société contemporaine sont des progrès dont nous commençons à payer la rançon. Certes nous consommons aujourd'hui une quantité prodigieuse de doubles croches et nos salles d'auditions sont toujours pleines mais cette boulimie est devenue peu à peu un instinct banal qui s'exerce sans réflexion, un besoin vulgaire et inconscient que nous satisfaisons sans discernement. Nous avalons notre musique quotidienne comme notre pain quotidien, sans plaisir, sans même nous en apercevoir ; ce n'est plus pour nous une délicate et rare friandise. Aussi nos fournisseurs ne se donnent-ils plus la peine inutile de parer ingénieusement la marchandise qu'ils nous offrent et de varier leurs livraisons.

Dès le début de cette saison la pauvreté d'imagination et la nonchalance des organisateurs reprennent leurs droits. On vit sur le répertoire, on renouvelle les mêmes effets, on tourne les mêmes pages. Et le public se déclare satisfait de pouvoir s'ébrouer et applaudir aux mêmes endroits. Combien de temps dureront cette somnolence et cette béate indulgence ? Qui nous réveillera de cette torpeur ? L'avenir nous le dira mais cet avenir-là semble assez lointain.

En attendant enregistrons le présent. L'Association des **Concerts Hasselmans** emplit le Trocadéro d'harmonies wagnériennes et beethoveniennes. La **Société Philharmonique** rallume dans son ciel les étoiles que M. Viviani croyait avoir éteintes : le quatuor Capet, Moritz Rosenthal, Wurmser, Vecsei, Fritz Kreisler et M^{me} Durigo accourent à l'appel de l'astronome Rey qui, des fenêtres de la salle Gaveau, braque sur le firmament européen un puissant télescope. La **Société Bach** donne une belle interprétation de la Passion selon S^t Jean et sa sœur, la **Société Hændel** se prosterne devant le Messie. Le **Salon des Musiciens** accroche à sa cimaise trois cadres où sourient les visages de Léon Moreau, Roger de Francmesuil et Louis Duttenhofer, bien connus des habitués du Salon de l'Indépendante. M^{me} Brejean-Silver y récolte des ovations dans une œuvre d'Amirian et l'on y fête avec attendrissement la chère mémoire de Massenet. Les **Soirées** et les **Matinées d'Art** se consacrent à Chopin, à Schumann et à Beethoven. La **Schola** fête la trinité des Bach.

Les **quatuors**, l'archet haut, attaquent vigoureusement leurs seize cordes. C'est Parent qui rend hommage à Brahms, à Magnard, à d'Indy, à Chausson, à Debussy, à Lekeu, à Turina, à Paul Dupin, à Franck et à sa propre inspiration. C'est Sangra qui, assisté d'Antoinette Veluard, bat tous les records de vitesse, de durée, de résistance, d'endurance, de poids et de nombre. C'est Junnemann qui réunit Haydn, Mozart et Beethoven en un raccourci instructif et c'est la phalange hongroise de Waldbauer présentée par Calvoceressi à l'Ecole des Hautes Etudes sociales et jouant avec âme du Nicolas Radnaï et du Béla Bartok. Quelques jours plus tard, cet admirable groupe nous donnait une interprétation du Quatuor de Debussy absolument stupéfiante de goût et de clairvoyance.

Les pianistes n'en sont pas encore venus aux mains. MM. **Lemberg**, **Max Behrens**, **Harold Bauer** et **Lhévinne** sont à peu près seuls à défendre le bon renom de la corporation. Peu de violonistes également ; c'est à peine si M^{lles} **Wilt**, **Bernin** et M. **Marsick** osent émouvoir les chanterelles devant un public respectueux et attentif.

Les chanteurs y mettent moins de discrétion. Le baryton **Louis Aerts** mobilise quatre fois de suite les afficheurs. Il a d'ailleurs le tact de s'entourer d'une excellente compagnie où culmine le pur soprano de **Madeleine Bonnard**. M. **Seagle** tente une importation des méthodes vocales américaines appliquées au lied français. M^{me} **Clara Butt**, cantatrice

anglaise, n'a pas voulu laisser *at home* les œuvres qui lui valent chez ses compatriotes un succès toujours nouveau ; ce trait de patriotisme est diversement apprécié. M^{me} **Nikitina**, plus sagement internationaliste, passe de Moussorgsky à Schubert, de César Cui à Chausson, de Gretchaninow à Binenbaum et de Borodine à Debussy. Son succès est triomphal. M^{lle} **Thebaudt** donne un récital qui part du *bel canto* pour aboutir au lied contemporain et ne faiblit pas au cours de ce long voyage.

Enfin quelques compositeurs, partisans de l'action directe, et estimant que l'on n'est jamais bien servi que par soi-même, invitent le public à venir recenser leur bibliothèque. De ce nombre M. **Schlesinger**, mélodiste abondant et ingénu et l'ineffable **Emanuel Moor**, toujours fécond, toujours olympien, toujours passionnément défendu par l'excellent Maurice Dumesnil. Ces expositions officielles doivent être encouragées. Il est bon que les auditeurs puissent ainsi prendre connaissance en une soirée du bagage complet d'un artiste et se faire une idée plus juste de sa personnalité d'après l'ensemble de sa production. L'épreuve est loyale comme une exposition de peinture : en sortant d'un tel concert on peut au moins, en connaissance de cause, dire au musicien un affectueux au revoir on prendra définitivement congé de lui. Voilà qui simplifie singulièrement notre existence !

G. K.

Province

Lentement, paresseusement, la musique arrachée à son sommeil estival, s'étire et s'éveille. Les violons départementaux s'accordent, les barytons provençaux cherchent leur creux et les ténors gascons fourbissent leur contre-ut de poitrine. Les théâtres lyriques ont repris *Faust* et annoncent *Mignon* et les associations symphoniques travaillent les *Symphonies* de Beethoven et l'ouverture de *Tannhauser*. La vie recommence. **Lyon** n'apporte pas à la création de Don Quichotte la ferveur escomptée par la "Société des Amis de Massenet", mais réserve à M^{lle} Vallandri un succès flatteur. L'on n'ignore pas, en effet qu'au tribunal de la gloire, Paris représente la juridiction de première instance, Marseille, la procédure d'appel et Lyon la cour de cassation. M^{lle} Vallandri n'a donc plus rien à attendre de la justice humaine. M. Witkowski révèle à la fois une *symphonie* de Gédalge et le Prélude à l'*Après-midi d'un Faune*, affirmant ainsi un éclectisme aveuglant. M^{lle} Janssen, idole des lyonnais wagnériens, fanatise ses admirateurs par son admirable interprétation des *Rêves* et de la *Mort d'Yseult*. M^{mes} Caratozzolo, Allard et M^{lle} Blanche Selva viennent défendre les dernières œuvres de Beethoven contre un public un peu méfiant. L'orchestre symphonique de **Clermont-Ferrand** prend la parole. Méhul, Hændel, Schubert, Brahms et le nouvel immortel Gustave Charpentier font les frais de la première séance. En même temps un violoniste de treize ans, Charles Sommer, affirme une virtuosité et un sentiment très remarquables. M. Soulacroup, l'habile chef-d'orchestre s'applaudit de cette révélation et le public applaudit à son tour M. Soulacroup. Champ-clos des capellmeister, **Angers** se livre à son passe-temps favori qui consiste à comparer les performances des divers recordman de la baguette se succédant au pupitre. M. Jean Gay se mesure avec l'ombre de Rhené-Bâton sur le ring qu'entoure une foule attentive. Les paris sont ouverts. Les premiers rounds sont douteux mais les brillants uppercuts de *Shéhérazade* et des *Steppes* de Borodine permettent au nouveau venu de marquer quelques points avec maestria. Le public acclame son nouveau champion. Cependant, M^{me} Mariano Bagnoli ouvre brillamment ses cours et Guy Ropartz, suivi de son compatriote Pollain fait apprécier la belle construction cyclique de sa *Quatrième Symphonie* — cyclisme démontable en quatre morceaux,

modèle portatif de campagne — et la douloureuse nostalgie de son *Pays*. Couvert de gloire, il regagne **Nancy** où l'attendent ses brillants concerts de la salle Victor Poirel. Florent Schmitt y représente dignement avec sa sauvage et somptueuse *Tragédie de Salomé*, l'école contemporaine au milieu des effigies respectables des défenseurs d'un glorieux passé rangés en cercle autour du jeune auteur du Psaume XLVI. Grâce à l'amicale propagande d'Edouard Perrin, Schmitt, d'ailleurs, fait également à **Montpellier** des ravages dans le cœur des mélomanes. L'actif et dévoué P. Coulet dirige brillamment la Société Charles Bordes et y défend la cause de l'art moderne. Par ses soins de très beaux concerts ont été organisés ; on y entendit avec émerveillement les *Chansons* à quatre voix de Debussy. Quelques étoiles filantes jettent un fugitif éclat sur "lou Clapas" : hier M^{me} Marié de Lisle, MM. Marx-Goldschmitt, Frœlich, Spalding, David Blitz, demain Alfred Cortot. Enfin Crocé-Spinelli attire à **Toulouse** M^{me} Roger Miclos-Battaille et lui fait exécuter une *Fantaisie* de Liszt et les *Etudes Symphoniques* de Schumann au Conservatoire. Lui-même se couvre de gloire dans une brillante interprétation de *Thamar*. Les toulousains semblent goûter médiocrement les hardiesses de Balakirew mais leur châtiment sera prompt et terrible : le théâtre du Capitole — que son nom incline à l'indulgence envers certains volatiles dont il attend le salut — prépare un perchoir à l'*Aigle* de M. Nougès ! Tout se paie, ô toulousains ! L'heure de l'expiation va sonner !

Belgique

LE CHANT DE LA CLOCHE A BRUXELLES

(SOUVENIRS)

C'est par fragments que l'œuvre de Vincent d'Indy fut révélée à Bruxelles : au piano, d'abord, puis avec un orchestre réduit, aux concerts de la *Libre Esthétique*, dont le secrétaire M. Octave Maus a tant fait pour la divulgation de la musique française d'avant garde. Les premiers essais d'exécution ne nous en offrant, à la vérité, qu'une idée forcément très imparfaite, le *Chant de la Cloche* ne nous séduisit guère. Nous, c'est-à-dire, les "Jeunes" d'alors, férus du wagnérisme, nourris des grandes épopées germaniques, gavés des sonorités consistantes et grasses de l'orchestre wagnérien. Les œuvres de d'Indy nous plaisaient assez par le choix du sujet (pensez donc : du Schiller !), mais elles nous satisfaisaient mal sous le rapport des harmonies. Celles-ci nous apparaissaient crues, parsemées de modulations dures. L'orchestre sonnait, à notre avis, aigrement. Le *Rêve* de Bruneau, qui venait de triompher à la *Monnaie*, ne nous avait pas préparés (encore qu'il fût bourré d'incontestables grincements harmoniques et orchestraux) à la musique infiniment subtile du *Chant de la Cloche*, et d'autres pages d'*indystes* qui défrayaient abondamment les programmes de la *Libre Esthétique*, au temps dont nous parlons.

Il y avait toutefois parmi les derniers venus, un jeune compositeur, Guillaume Lekeu, dont la face fiévreuse, aux yeux injectés, exultait à l'audition de l'œuvre de son Maître. Il avait travaillé, en effet, à Paris, sous la direction de Vincent d'Indy, et il vantait sa science, sa délicatesse d'invention, sa profondeur d'idées... Il le comparait volontiers à Mozart. Lekeu fut très écouté. Il arrivait de la "grande ville" ! Et puis, tout ce qu'il disait avait l'accent de la certitude, de la conviction. Son verbe enthousiaste faisait flotter comme un encens dans l'air. Les compatriotes de Lekeu, j'entends : ses "concitoyens" verviétois, acceptaient ses paroles ainsi qu'un Evangile. Leur exubérance finit par convaincre de l'excellence de cette rhétorique musicale nouvelle, dont nous n'apercevions pas toujours la véritable raison d'être.

Mais nous disions donc que le *Chant de la Cloche* ne nous “emballa” point du premier coup. Nous ressentîmes toutefois pour cette musique un grand respect — celui qui va aux œuvres fortement pensées, et fortement réalisées aux œuvres sincères, aux œuvres enfin, à quelque tendance qu’elles appartiennent.

Une nouvelle exécution, complète celle-là, se fit aux *Artistes musiciens*, sous la direction de M. Ph. Flon. Ce titre désignait une association de musiciens d’orchestre, ayant constitué une caisse de secours et de retraite, dissoute depuis. Elle organisait chaque année 1 ou 2 concerts au bénéfice de ces caisses. Les études du *Chant de la Cloche* furent gravement entravées par les dissensions politiques de l’époque, dissensions qui entraînèrent des échauffourées violentes, au cours desquelles — par une étrange ironie — les admirateurs mêmes de Vincent d’Indy se virent contraints de se battre entre eux. L’audition, bien entendu, se ressentit de cet état de choses, et d’esprits. Je me souviens du médiocre effet de l’*Incendie*, par exemple, qui est aujourd’hui l’un des *clous* de la partition. Il est certain qu’une bonne moitié des choristes ne chantaient point. Le dessin ondulé, persistant des violons m’apparut d’une désolante minceur. Et le succès fut d’estime, sans plus.

Enfin, après longtemps, près de 20 années, voici que le *Chant de la Cloche* nous revient, et triomphe ! Faut-il attribuer ce triomphe à la mise en scène ? Certes elle est fort habile et répond tout à fait aux goûts du public bruxellois qui, j’ai pu souvent le constater, a l’œil plus sensible que l’oreille : il est plus peintre que musicien ! Mais il n’y a pas que les magnificences et l’animation de la mise en scène. Il y a surtout ceci : c’est que, depuis 1890, le public et les exécutants se sont renouvelés. Le beau temps du wagnérisme est fini, les musiciens d’avant-garde ne jurent plus que par Debussy ou Ravel, en France, et en Allemagne, par Strauss ou Malher. Vincent d’Indy est classé ; bien mieux, il est “classique”. De ses audaces d’écriture qui nous semblaient des bravades géniales en 1890, plus personne ne s’offusque, sinon quelques vieux obstinés qui ont survécu à l’ère héroïque.

Le *Chant de la Cloche* a donc trouvé le grand succès. On a goûté l’animation et la variété des tableaux. Parmi ceux-ci, le *baptême* est une belle page, calme et tendre, qui dut, charmer le bon “père Franck”. On y retrouve les inflexions mélodiques et harmoniques chères au rénovateur de la musique de chambre en France. Un autre tableau délicieux est l’*Amour*, tout en douce grisaille, — chaste rêverie au clair de lune. Certains épisodes ont de l’humour : la *Kermesse* ; où sont animés d’un réel souffle dramatique : l’*Incendie*. Malgré leur âge, ces pages là sont encore solides. Par la forme, elles s’apparentent de très près aux procédés wagnériens, voire meyerbeeriens. Toutefois, à part peut-être le défilé des corporations dans la *Kermesse*, rien ne rappelle absolument ces “ancêtres”. L’effet est gros, il frise le conventionnel sans y trébucher, et s’en dégage tout à fait par une foule de détails amusants, encore aujourd’hui de fort bon aloi.

Si l’on examine plus attentivement le plan que s’est tracé l’auteur dans le *Chant de la Cloche*, on y découvre une parfaite entente de la construction scénique wagnérienne : grandes scènes en crescendo, régies par des alternances tonales établies et surtout par des motifs conducteurs. Seule, la scène du *Baptême* fait exception : elle rappelle davantage, je l’ai déjà dit, la facture franckiste. Quant au tableau de l’*Amour*, il appartient tout entier, sans conteste, à Vincent d’Indy lui-même. Le compositeur s’écriait récemment “L’Esthétique allemande ? j’en suis bien revenu !” Si l’influence de cette esthétique est visible dans le *Chant de la Cloche* et dans plus d’une œuvre de la même date (*Wallenstein*, *La Forêt enchantée*, *Schumaniana*,) — la préoccupation était générale, alors, de s’inspirer de données allemandes : (*Le Chasseur Maudit*, de C. Franck, *Lénore* de Duparc) — elle ne fut jamais bien profonde. Emprunter aux Allemands leurs données poétiques ne suffit pas pour que l’on puisse parler d’art allemand. Le tableau de l’*Amour*, dans le *Chant de la Cloche* en était donc déjà “revenu”, au moins autant que les œuvres subséquentes...

PAUL GILSON.

Etranger

LETTRE DE LONDRES

CONCERTS.

Les "Promenade-Concerts" du Queen's Hall ont organisé cette année une saison assez intéressante. Les programmes cependant ne nous révélèrent que peu de nouveautés. Parmi celles-ci un Concerto pour violon de Coleridge Taylor (dont la mort récente est certainement une grande perte pour la musique anglaise) qui contient un allegro vigoureux, un andante plein de charme et un final quelque peu longuet ; un remarquable poème symphonique de M^{me} Poldouski (Lady Dean Paul) "*Une Nuit sur une île près la côte d'Ecosse*", descriptif, mystérieux, plein d'atmosphère et délicatement orchestrée ; et trois *Celtic Sketches* de M. E. L. Bainton d'une facture intéressante et d'une agréable variété.

Le reste du programme fut consacré comme d'habitude à des fragments de Wagner, de symphonies classiques et modernes, des œuvres de Debussy, Dukas, et autres musiciens contemporains de nationalité différente.

Quelques Recitals et des meilleurs, Casals, Jacques Thibaut, Bauer et quelques autres moins glorieux. M. Liebich annonce une série de matinées consacrées les unes aux compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles, les autres à Severac, Schmitt, Maurice Ravel et Debussy.

* * *

ENCORE L'OPÉRA.

Il ne semble pas que, à Londres du moins, la Fortune favorise les audacieux ; car si quelqu'un montra jamais de l'audace — pour ne pas dire plus, ce fut bien M. Oscar Hammerstein fondateur et ex-directeur du London Opéra House. On le prévint pourtant assez, cet Américain entreprenant, qu'il ne réussirait pas à attirer le public anglais dont il ignorait et les goûts et les habitudes et les manies et qu'il lui faudrait bientôt fermer les portes, à peine ouvertes, de son théâtre, après y avoir englouti une fortune.

Mais M. Hammerstein ne voulut rien entendre. Il continua de faire bâtir son énorme édifice, il prétendit montrer au public de Londres comment, en Amérique, on monte les opéras et il débuta, l'hiver dernier, par une gaffe naturellement, en choisissant comme pièce d'ouverture une œuvre d'un compositeur inconnu à Londres et dont le sujet même n'eut jamais en Angleterre aucun succès en tant que roman, *Quo Vadis*.

Pour comprendre l'insuccès forcé de la tentative de M. Hammerstein, il faut connaître et comprendre le goût musical anglais, et, avant d'arriver à ce résultat, il faut oublier les articles aimables qui transforment un demi-succès en un triomphe, les "Lettres de Londres" tendancieuses qui dénaturent sur la plus évidente bonne foi la mentalité anglaise ; il faut enfin voir la situation vraiment telle qu'elle est.

Tout d'abord, reconnaissons le, au concert comme au théâtre, le public anglais n'aime pas la musique française moderne, pas plus d'ailleurs qu'il n'aime la musique des compositeurs britanniques ; une infime minorité peut apprécier au Queen's Hall les œuvres de Berlioz, de Vincent d'Indy et de Dukas ; une certaine partie de ce public peut hurler d'enthousiasme, du haut de la galerie de Covent Garden, aux représentations de *Pelléas et Mélisande* ou de *Louise* ; ni ces applaudissements ni ces cris ne résument l'opinion du vrai public anglais. Car il ne s'est même pas dérangé ce vrai public, et n'a pas même eu la curiosité de venir entendre

ces œuvres nouvelles pour lui. En effet, le public anglais résolument conservateur, peu curieux et craintif ne tient nullement à entendre des nouveautés qui l'effarent et dont il ne sait que penser, jusqu'au jour où, dans peut-être dix ans d'ici, les journaux l'auront convaincu que *Pelléas* par exemple est aussi intéressant que la *Bohème* ou *Rigoletto*. Jusqu'à ce jour, *Pelléas* et *Louise*, les deux seules œuvres françaises qui aient, ces dernières années, obtenu un vrai succès artistique, continueront d'être jouées trois ou quatre fois par an devant des salles composées de spectateurs (ils ne se renouvellent guère et l'on voit les mêmes personnes à chaque représentation) dont l'accueil enthousiaste peut donner un instant, à un étranger, l'illusion du gros succès populaire.

Evidemment, M. Hammerstein, Américain, ignorait tout de Londres ; mais les directeurs de Covent Garden, bien avisés, se gardèrent toujours, eux, de monter des nouveautés et chaque saison nous ramène régulièrement les mêmes drames lyriques Wagnériens et les éternels opéras italiens chers à la foule. Que M. Hammerstein ne s'étonne donc pas, en des interviews amers publiés actuellement dans les journaux américains, de l'indifférence du public à propos de *Quo Vadis* et des œuvres complètes de Massenet (qui n'obtint jamais même avec *Manon* et Miss Mary Garden aucun succès à Londres).

Le jour où le London Opéra House afficha *Rigoletto* et la *Traviata* il y eut cependant un peu plus de monde dans la salle. Pas assez cependant au gré du directeur qui, une fois encore, ne comprit plus ce que le public anglais veut.


C'est pourtant bien simple. Tout d'abord M. Hammerstein ne nous offrit point des interprétations aussi parfaites que les directeurs de Covent Garden. A des noms d'étoiles cosmopolites telles que M^{mes} Melba, Tetrazzini, MM. Sammarco, Anselmi, Van Roy, il opposa des noms de chanteurs excellents mais moins glorieux. Il nous offrit de bonnes petites représentations d'ensemble, c'est-à-dire justement ce qu'il ne faut pas dans un pays qui pousse jusqu'à la manie le culte de l'étoile.

Enfin il y a autre chose, et c'est plus grave. Covent Garden est une tradition mondaine tandis que le London Opera House ne fut jamais qu'une tentative — commerciale ou artistique, peu importe. Et c'est contre cela surtout que M. Hammerstein a eu à lutter. A Covent Garden les "gens chics" et même les gens du monde ont leurs fauteuils et leurs habitudes, les loges leurs titulaires titrés ; les abonnés s'y rencontrent, au cours de la saison, après-dîner. C'est en somme le dernier salon où l'on cause, et quelquefois fort bruyamment. La Cour s'y montre fréquemment. C'est le "Royal Opera" enfin où il faut être vu certains soirs par semaine ; et du haut de l'amphithéâtre, la Ville et la Baulieue viennent contempler avec respect et admiration la belle société qui s'y exhibe et bavarde tout le long des actes.


Que pouvait M. Hammerstein contre ces traditions mondaines et cet éclat sans pareil ? Et que ne lui a-t-on fait comprendre l'horreur de la situation sans issue dans laquelle il se débattit pendant plusieurs mois ? En pleine saison ces abonnés illustres restent fidèles à Covent Garden, en hiver ils sont à St Moritz, sur la Riviera, en Egypte, dans leurs terres, partout excepté au London Opera House ! C'est pourquoi M. Hammerstein, après avoir exhalé des plaintes amères et empreintes de rancune a dû se décider à fermer son théâtre.

Et voici maintenant que les musiciens anglais tâchent d'ouvrir une souscription dont le montant servirait à acquérir l'opéra de M. Hammerstein pour le convertir en Opéra National permanent. Des compositeurs tels que Sir Frederick Bridge, Sir Frederick Cowen, Sir Alexander Mackenzie, Sir Charles V. Stanford, M. Edward German et M. Landen Ronald sont à la tête de ce mouvement. Réussiront-ils à secouer l'apathie du public et à convaincre la nation anglaise de l'utilité et des chances de leur entreprise ?...

X. MARCEL BOULESTIN.



LES FAITS DU MOIS



10 NOVEMBRE AU 10 DECEMBRE

Deux débuts dans la critique musicale : MM. Gallon et Félix Leroux, chefs de service à l'Opéra, confient à un journaliste que " *Fervaal* est le monument le plus considérable que l'on ait produit dans la musique dramatique durant ces trente dernières années ". En entendant ces énergiques déclarations, les compositeurs que n'a pas encore atteints la prescription trentenaire échangent des regards noirs.

✎ Au nom de la Convention de Berne — qui berne-t-on ici ? — et la devise bernsteinienne " *Après moi* " le directeur de l'Opéra monégasque prend hypothèque sur *Parsifal* malgré les protestations véhémentes des créanciers privilégiés. Pendant ces discussions le jeune Julien s'enfuit et va demander asile à M. Albert Carré.

✎ Sous toutes réserves : M. Henri Cain, immobilisé par ordre de la Faculté, aurait passé un mois entier sans écrire un livret d'opéra. Nous ne saurions accueillir qu'avec la plus extrême circonspection une information aussi invraisemblable.

✎ L'école des chefs-d'orchestre. Il a été récemment question de placer sur le pupitre de chaque instrumentiste une partition d'orchestre. Par bonheur, quelques jours après, on s'aperçut que le chef d'orchestre d'un de nos théâtres lyriques dirigeait ses représentations sur une partition de piano. L'équilibre est ainsi rétabli.

✎ Une série noire à la Schola. Plusieurs accidents jettent le trouble dans le laborieux établissement de la rue Saint-Jacques : aux ateliers de fonderie un petit canon à l'octave que l'on soumettait aux essais réglementaires, éclate soudain, blessant grièvement les ouvriers ; le même jour, un apprenti inexpérimenté en maniant trop brutalement un contre-point " qui n'était pas renversable " le fait exploser n'occasionnant heureusement que des dégâts purement matériels. Enfin, un thème conducteur ayant obtenu sans examen suffisant son " permis de conduire " s'est lancé à une allure désordonnée dans un Scherzo, défonçant les barres de mesure, faussant les clefs et dévastant tout sur son passage. Arrêté au point d'orgue, il a été envoyé au dépôt et sera poursuivi pour excès de vitesse et blessures par imprudence.

✎ Dépopulation : nous apprenons avec une patriotique tristesse que dans le sixième cours trois cellules de sonates ont été reconnues impropres à la génération.

✎ M. Jean Nougès interdit à la critique l'accès du théâtre où il vient d'enfermer son *Aigle* ; seul, le Peuple-de-Paris est invité à passer à la caisse et à prendre des tickets pour défiler devant la cage du royal volatile. A la sortie du square des Arts et Métiers les spectateurs s'affligent de n'avoir pu découvrir ni le métier ni l'art.

✎ M. Raoul Gunsbourg vient de traduire dans le sublime dialecte montecarlién les drames lyriques de Wagner qu'il destine à son théâtre : ainsi seront apaisés les mânes de Nietzsche qui craignait de voir méconnus dans l'esthétique wagnérienne " les droits de la Méditerranée ".

SWIFT.

LE "SALON" DES MUSICIENS FRANÇAIS



(Suite)¹

Et huit séances succédèrent à celle-là. La dernière eut lieu le 4 Juin avec le concours très fêté de Théodore Dubois et sous la présidence de Camille Saint-Saëns, dont le public ne se lassa pas d'acclamer la présence, qui voulut bien à son tour gagner l'estrade, s'y faire entendre, et n'en descendit qu'au milieu des applaudissements sans fin d'un public nombreux, à ce point, qu'il fallut refuser l'entrée à plus de trois cents personnes, d'ailleurs fort mécontentes, jurant, mais un peu tard... de venir de meilleure heure une autre fois !

Les résultats de cette saison dépassèrent donc les espérances des plus optimistes, car les frais indispensables furent couverts... Or, pour vivre et durer, il faut toujours compter avec cette question, même lorsque, comme ici, nul ne poursuit un but financièrement intéressé.

Pour assurer ces frais inévitables les *membres du comité* paient une cotisation ; des *membres adhérents* une autre, leur donnant droit à *toutes* les séances d'une saison ; des *membres donateurs* une autre plus significative, en échange d'un plus grand nombre de places. Parmi ces *membres donateurs* les personnalités les plus considérables, S. A. R. Madame la Duchesse de Vendôme, S. A. I. Madame la Comtesse d'Eu, Messieurs les Barons de Rothschild et d'autres voulurent bien, parmi les premiers, consentir à accorder leur appui aux efforts du comité naissant. A ce fonds acquis, vint s'ajouter le prix d'entrée, pour le passant, à chaque séance.

Dès que les recettes dépasseront les dépenses, le comité s'occupera d'employer l'excédant aux frais d'un concert d'orchestre. Il ne dépend donc que du public qu'il en soit donné un ou plusieurs par saison. Si des ressources plus grandes peuvent-être obtenues par les intéressés faisant appel à leurs amis, ils n'auront plus, dès lors, à accuser le "malheur des temps" du silence gardé autour de leurs œuvres orchestrales !

* * *

Toujours fidèle à son modèle, le comité du *Salon des musiciens français*, lui aussi — comme le "Salon" des peintres — décerna des récompenses lorsque la bise fut... partie au commencement de Juillet. Des premières, secondes, troisièmes médailles et des mentions furent attribuées aux œuvres du mérite le plus évident, comme à celles qui rencontrèrent le plus chaud accueil auprès du public.

Et si l'on pouvait accuser de quelque présomption un comité s'arrogeant le droit de telles distributions, la joie débordante des lauréats, les remerciements enthousiastes parvenus au secrétariat suffiraient à lui donner raison en prouvant, une fois de plus, que titres et médailles ne sont pas à la veille d'abandonner la place à la pure philosophie !

Croirait-on que l'un des lauréats fit, à ses frais, couler une médaille grand module d'une valeur de trois cents francs dont le bronze porte à l'envers l'effigie de son interprète femme,

¹ Voir le N^o de Novembre.

tandis que le revers montre le nom du "Salon", et celui de la récompense, "se relevant en bosse" au milieu des palmes !...

* * *

Tout cela n'est pas, on en conviendra, pour décourager un comité sorti victorieusement des premières difficultés inhérentes à toute entreprise nouvelle ; aussi l'avenir s'annonce-t-il sous d'heureux auspices.

M. Léon Bérard, mis au courant des résultats de la première saison — 76 auteurs interprétés ; plus de 200 œuvres exécutées — veut bien, au cours de celle-ci, mettre la grande **SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE** à la disposition du *Salon des musiciens français* de quinzaine en quinzaine, le mardi soir, de Novembre à Mai.

Plus que jamais le comité tiendra à se montrer digne de la confiance de M. le Sous-Secrétaire d'Etat des Beaux-Arts. Dans cette illustre salle, sanctuaire et tabernacle de tant de chefs-d'œuvre, le comité, certes, n'a pas la présomption de ne faire entendre que des chefs-d'œuvre ! Quand ce ne serait que pour continuer, ici encore, à prendre modèle sur le "Salon" des peintres qui, parmi 3000 toiles n'en produit parfois qu'un seul, ou même aucun !

Mais on voudra bien convenir que le meilleur moyen de découvrir une œuvre de valeur est d'en faire entendre beaucoup ou d'en montrer davantage encore ! Or, en ouvrant un débouché aux inconnus, on leur fournit l'occasion de s'affirmer et, cela, sans aucun frais pour eux.

S'ils veulent savoir comment ? Qu'ils s'adressent au secrétariat général, 28, rue Nollet, à Paris, d'où leur seront expédiés tous renseignements demandés.

Tel est le *Salon des musiciens français*.

* * *

Mais, aux résultats obtenus, il faut en ajouter un autre d'une signification plus grande encore. Par son but, le "Salon" se relie, comme une branche à l'arbre même, à tout un ordre d'idées admirablement résumé par la "*Ligue pour la culture française*". Cette ligue qui groupa les esprits les plus éminents de notre temps parmi les sciences, les lettres et les arts, qui attira à elle les personnalités les plus hautes de la société moderne poursuit, sans doute, un but beaucoup plus vaste puisque, ainsi qu'on le sait, elle conseille un programme d'études universitaires auquel le Ministre de l'Instruction publique lui-même semble s'être rallié. Néanmoins, de ces deux titres : *Culture française*, *Musiciens français* naît un lien de parenté qu'il n'est pas long de découvrir, pour peu qu'on prenne la peine d'y songer un moment.

Consulté à ce propos, le Président de la *Ligue pour la culture française*, M. Jean Richepin, n'hésita pas à le reconnaître ; et le pacte d'alliance consenti par lui vient donc élargir la signification du *Salon des musiciens français*.

La manifestation tangible de cette alliance aura lieu au cours de l'hiver dans la grande **SALLE DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE** où M. Jean Richepin, avec cet art de la parole qu'il possède si admirablement, a promis de venir démontrer la parenté de cet arbre de science, auquel la comparaison de tout-à-l'heure était empruntée, avec la branche que représente la musique et sur laquelle nos compositeurs viendront se poser comme des oiseaux chanteurs dont les voix diverses s'harmoniseront au mot de ralliement résumant l'effort commun aux deux groupes, puisque ce mot est : France !

Pour conclure, souhaitons, qu'à la suite de tels encouragements, il se trouve dans le public un groupe d'amateurs suffisant à faire vivre une œuvre qui répond à leurs propres goûts, en protégeant le talent encore ignoré dans une salle vénérable où ils retrouveront leurs habitudes à l'ombre ancestrale des plus hautes mémoires !

HENRI MARÉCHAL.

Revue de la Presse allemande

ARIANE A NAXOS

Munchner Neueste Nachrichten

Appendice à ARIANE à NAXOS

Le Critique. — Je suis mort ! Je n'en puis plus !

L'Amateur. — Asseyez-vous ici un instant, maître. Le bruit des ovations arrive jusqu'à nous. Entendez-vous ? On ne cesse d'applaudir et de rappeler Strauss, Hofmannsthal et Reinhardt.

Le Critique. — Que m'importe ? Je suis mort, vous dis-je !

L'Amateur. — Vous êtes trop impressionnable et vos nerfs sont surexcités. J'ai passé quant à moi une soirée exquise ; toute l'Europe musicale était dans la salle, c'est le plus beau public qu'on ait jamais vu. Il est vrai que l'œuvre en est digne. En vit-on jamais de semblable ?

Le Critique. — Jamais ! On n'a jamais rien vu de pareil : trois pièces en une seule, une comédie et deux opéras d'un seul coup. Et le tout n'a duré qu'un peu plus de 4 heures. D'abord une heure et demie de comédie coupée d'intermèdes musicaux ; puis un opéra complet, ou mieux deux opéras... coopérants, qui durèrent autant que la comédie. Qui pourrait y résister ? Croyez-moi, les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures.

Le Chef d'orchestre. — Qui aurait jamais imaginé que Strauss — dont on connaît le tempérament herculéen — écrirait un jour pour un orchestre de 36 exécutants seulement ! Et quelle musique ! C'est comme une ondée légère et irisée tombant d'un nuage gigantesque. Quel merveilleux travail. C'est la renaissance du style de l'ancien opéra.

Le Critique. — Je crois plutôt que la "simplicité du style noble" et les traits de l'ancien opéra sont parodiés avec une ironie voulue... Mais je reproche une chose à Strauss : c'est d'avoir traité son petit orchestre comme il aurait fait d'un grand. Jamais il n'a eu la douceur du petit orchestre Mozart du Théâtre de la Résidence à Munich. Il semble plutôt un grand orchestre étouffé, et manquant de proportions harmoniques.

Lorsque dans la 2^e Partie, plus forte en couleurs orchestrales, le tempérament fougueux de Strauss reparait, il semble énervé de ne pouvoir donner plus de force et de sonorités. Vous l'avez vu diriger : ne réclamait-il pas toujours plus de force, jusqu'au crescendo final ?

Le Chef d'orchestre. — Quand je monterai l'ouvrage, je veux avoir tous mes violons dans mon orchestre. Il m'en faut deux ou trois fois autant. La fin de l'œuvre semble d'un autre auteur que le début. C'est la métamorphose de Richard Strauss, après celle de Bacchus d'Ariane et de Zerbinetta !

Le Chanteur. — Oui ; on peut trouver dans Ariane des réminiscences du Rosen Kavalier ou de Salomé. Mais ce charmant petit orchestre lui donne un charme unique. Elle est pour moi comme la floraison délicieuse d'un arbre du Japon en miniature qui garde dans sa petitesse l'exacte proportion de ses branches, de son feuillage et de sa prestance.

Le Critique (songeur). — Ariane, seule peut-être. Mais avec la pièce de Molière, ah non ! mille fois non ! j'en suis sûr maintenant, jamais on n'aurait dû les réunir, non pas tant à cause de la différence des genres qu'en raison du manque d'unité qui compromet l'œuvre entière. Cela ne forme pas un tout, cela n'est pas complet. Et on a l'impression que les deux actes de Molière tuent l'Opéra.

(Sur ces derniers mots *le Compositeur* et *le Poète* sont entrés sans être vus.)

Le Compositeur. — Juge savant et impitoyable, vous dénigrez notre œuvre. Si, si, j'ai tout entendu. Comment fallait-il s'y prendre, selon vous ?

Le Critique. — Maître, mon rôle n'est pas de vous infliger des conseils ; ce jeu serait trop dangereux. Mais je veux vous rappeler cette phrase de votre merveilleux quintette "le cœur souvent ne se comprend pas soi-même", et l'appliquer à votre œuvre. Il semble bien qu'en poursuivant la réalisation de deux choses si différentes dans votre génial labeur, votre cœur ne se soit pas compris soi-même. Et si vous voulez toute ma pensée, ayez le courage d'abandonner cette dualité nuisible, afin de faire œuvre vivante au lieu de dépenser votre talent sur un livret qu'il n'est pas possible de faire vivre jamais.

(*Le Poète* donne des signes d'impatience.)

Le Critique (poursuivant). — J'espère qu'un jour nous entendrons séparément le Bourgeois gentilhomme et Ariane à Naxos, j'espère aussi que nous ne verrons plus l'envers du théâtre sur la scène, erreur que tout le talent de Ernst Stern et de Max Reinhardt n'ont pu atténuer. Ainsi nous pourrions prendre à l'une et à l'autre pièce un plaisir non pas simultané mais successif.

Qu'en pensez-vous, cher maître ?

RIDEAU.

ALEXANDRE DILMANN.

Die Zeitung

La conception même de l'œuvre — mélange d'opéra, de ballet, de pantomime et de comédie — en fait une chose étrangement hybride. De plus il y a une telle différence entre les conceptions scéniques de l'époque de Molière et la musique moderne que la réunion de deux choses si dissemblables n'allait pas sans danger, tant pour l'une que pour l'autre.

Comment Hofmannsthal en a-t-il usé avec Molière ? Il a condensé en 2 les 5 actes du "Bourgeois gentilhomme" laissant délibérément de côté plusieurs passages très importants, comme la scène des turqueries et l'intrigue amoureuse et ne conservant que le classique Jourdain, type du parvenu bouffi d'orgueil. singeant lourdement les "gens de qualité" mécano obtus et sans élégance, C'est là évidemment le centre de toute la pièce, mais convenait-il, comme l'a fait Hofmannsthal, d'insister aussi longuement et aussi lourdement sur la sottise du personnage au point de fatiguer le public par de continuelles redites ?

Ce n'est qu'à la fin de cette comédie qu'apparaît l'Opéra *Ariane à Naxos* et une sorte de divertissement donné à ses hôtes par M. Jourdain — et qui est dans la pensée des auteurs le couronnement de l'œuvre entière. Par suite d'une étrange fantaisie du maître de maison, divertissement et opéra devront être exécutés simultanément. On imagine aisément la stupéfaction et l'hésitation des acteurs ; mais l'ordre est formel et "Ariane" est jouée en même temps que le divertissement comique et sans cesse

entrecoupée et troublée par les pitreries et les arlequinades de celui-ci.

Tel était dans sa dualité, le sujet compliqué choisi par R. Strauss. Il y a déployé toutes les ressources de sa technique éminente. Il nous présente l'inconsolable Ariane chantant des hymnes de deuil, brusquement interrompus par une danse de clown des plus burlesques, puis s'élève à la fin aux plus hauts sommets de la passion en nous décrivant ses amours. Cet essai de caricature musicale, cet humour sur les anciennes formes musicales est, — il faut bien en convenir — absolument manqué. Il est d'abord interminablement long et d'une recherche si contournée qu'il est pénible à l'excès pour l'auditeur de suivre les intentions de cette musique obscure et pour ainsi dire inorganique.

Il y a longtemps que l'on discute sur le "petit orchestre", celui de Strauss se compose de 36 exécutants. Les "Cordes" dominant (16 instruments : 6 violons, 4 altos, 4 violoncelles et 2 contrebasses) et l'auteur en tire des effets de sonorité souvent intéressants, bien que parfois les violons dominant et couvrent les contrebasses, l'emploi du piano est d'un grand charme et contribue à la fusion des sons.

Mais, tout bien considéré, le génie de Strauss ne s'accommodera jamais que d'un grand orchestre ; trop souvent il veut forcer les effets de son petit orchestre au point de lui donner l'ampleur d'un orchestre wagnérien. Sans doute il peut à loisir déployer son talent dans les 2 actes comiques qui précèdent l'opéra où chaque plaisanterie est soulignée par

la musique et commentée spirituellement par l'orchestre. Mais toute cette débâche d'esprit et d'ironie jusque dans les moindres détails feront-ils de l'œuvre une chose durable ? Je ne le crois pas ; l'opéra s'accommode mal du style burlesque de la Comédie de Molière. De plus l'action d'Ariane, aussi peu dramatique que possible, ne saurait produire sur l'auditeur une impression profonde, — ni même forcer son attention.

Kölnische Volks- Zeitung

Maintenant que le tumulte s'apaise et que le silence se fait sur cette bruyante première, on commence à se ressaisir et à examiner avec plus de sang-froid ce "brillant succès". Et il faut bien en convenir maintenant, il ne reste de tous ces cris d'enthousiasme et de cette profusion de louanges qu'une profonde désillusion...

.

Un mot amusant de Richard Strauss pendant une répétition : voyant ses interprètes féminines s'efforcer de rendre leur rôle vivant et de le "jouer" de leur mieux, il leur adressa cette réprimande inattendue : "je vous en prie, mesdames, il ne peut être question ici que du chant ; il s'agit d'un opéra et d'un opéra du temps de Molière : n'oubliez pas que "jouer l'opéra" est une erreur scandaleuse (ein Unfug) exclusivement contemporaine..."

Ce mot — authentique — surprendra

sans doute nos metteurs en scène modernes qui s'efforcent louablement d'animer et de rendre toujours plus vivant l'opéra contemporain. Strauss a-t-il parlé sérieusement ? Ou doit-on voir seulement dans ses paroles un effet de l'énerverment des répétitions ?...

Berliner Tages- blatt

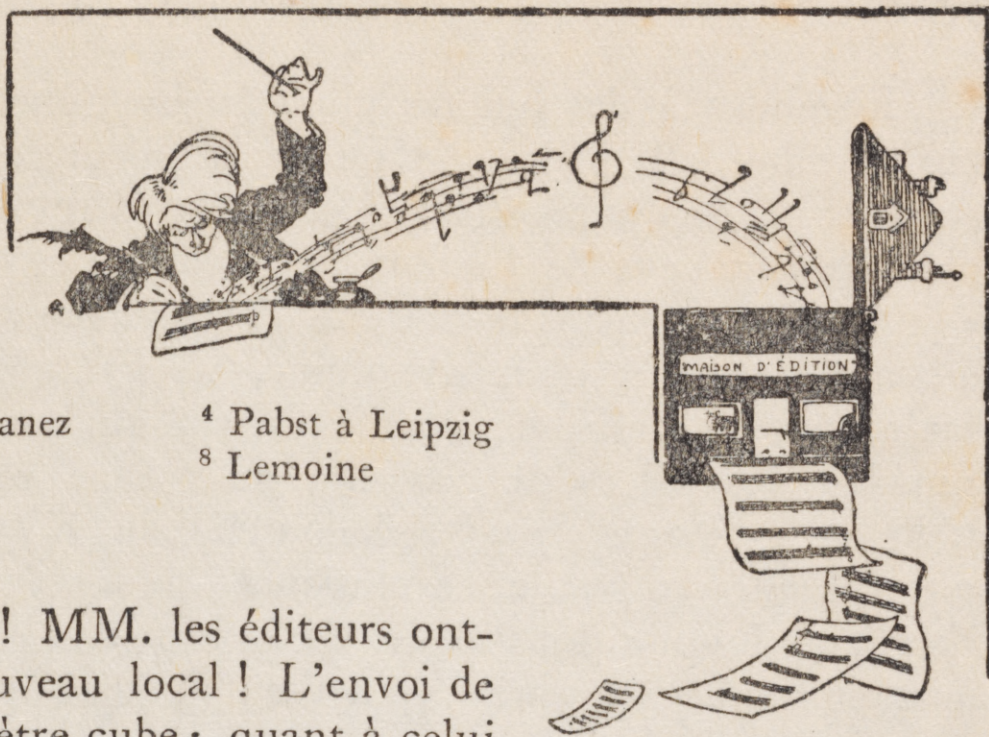
...Cette œuvre manque totalement de plan et de construction ; aucune proportion n'est observée, certains passages de Molière sont développés avec excès ; d'autres sont supprimés. De plus nombre de plaisanteries drôles du temps de Molière sont aujourd'hui à peine intelligibles. Enfin l'opéra est mal relié à la Comédie qui le précède et l'intérêt du spectacle en est très diminué...

Tagliche Rund- schau

...On dit qu'au dernier moment on a fait encore des coupures. Le duo du 1^{er} Acte est "tombé à plat" de même que la scène des comédiens qui précède l'opéra. Ce ne fut pas pour donner de l'assurance à la suite et une catastrophe ne fut évitée, dans la grande scène de Zerbinette, que grâce à la grande expérience de la scène de la charmante Mademoiselle Siems...



L'Édition Musicale



¹ Hamelle

² Demets

³ Senart & Roudanez

⁴ Pabst à Leipzig

⁵ Durand

⁶ Rozsavolgyi

⁷ Janin à Lyon

⁸ Lemoine

⁹ Mathot

¹⁰ Leduc

PIANO. — Quel arrivage, juste ciel ! MM. les éditeurs ont-ils juré de rendre déjà trop petit notre nouveau local ! L'envoi de la maison Durand mesure au moins un mètre cube ; quant à celui de M. Demets, il fausserait toutes les balances ; sans tenir compte de quelques petits colis isolés qui nous viennent du fin fond de l'Espagne ou de la Hongrie. Reconnaissons-le de bonne grâce, la plupart des œuvres reçues mériteraient mieux que la simple mention à laquelle je devrai me borner ; elles attestent en général du sérieux, de la hauteur et un parfait mépris du succès pécuniaire qui nous les rend tout de suite sympathiques. Les unes, sans être le moins du monde rétrogrades, participent pourtant d'un style et d'une esthétique qui ont déjà fait leurs preuves : ce sont : de **Paul Lacombe**, *Douze petits Préludes*¹, un *Aria* et une *Sarabande*¹ ; de **Paul Bazelaire**, un *Prélude* et une *Fugue*², un *Lied*² dont il nous faut signaler la très jolie ligne mélodique, et une *Ballade*² un peu grandiloquente, mais ne manquant pas d'envolée. Les autres, résolument novatrices, s'affilient plutôt à l'école Debussyste, tantôt par de simples coïncidences mélodiques, comme cette *Redowa Chromatique*, de **Paul Hillemacher**³ qui débute exactement comme l'Après-midi d'un Faune, tantôt par une assimilation totale des procédés impressionnistes, comme les *poèmes intimes* de **Jean Cras**², cinq pièces très intéressantes, très pianistiques, que nous entendrons certainement jouer cet hiver, ou comme la deuxième série des *Horizons* de **R. Bardac**². Notons par ailleurs une influence qui nous paraît prépondérante, elle aussi, celle de M. Satie. M. Satie connaît à présent toutes les gloires : voyez le N° 2 des *Mirages*⁴ de **Luiz de Freitas Branco** ; et les *Nénuphars Crépusculaires* d'**Inghelbrecht**³. Ne sommes-nous pas tout à fait proches de ces *Gymnopédies*, qui faisaient encore crier au scandale il y a deux ou trois ans ?.....

D'une nation à l'autre au contraire, peu de nuances bien marquées ; d'où nous vient M. **Marcel Granjany**⁵ avec ses trois pièces, *Arabesque*, *Pastorale* et *Impromptu*, un peu inconsistantes, mais d'une jolie couleur, aérienne et vaporeuse ? D'où nous vient M. **Vilmos Geza Zagon**, avec son *Idylle*, sa *Danse des Faunes* et son *Elégie* ?⁶ De Hongrie, si j'en crois cette étonnante verdure, et cette audace outrecoquante du dessin et de l'harmonie. Enfin, M. **Swan Henessy**, qui a dû voir le jour fort loin de l'Espagne, se plaît à dérouter son monde en composant des *Gitaneries*², qu'il dédie à de belles Andalouses. Même imprévu dans ses *Valses Caprices*², petit recueil de danses de caractère, qui ne feront jamais danser personne. De haute fantaisie aussi, les *Crépuscules* de **Charles Bredon**², pages enfantines qui s'inspirent de nos vieux contes de fées.

Senart & Roudanez. — Ces morceaux appartiennent au premier Fascicule de la nouvelle publication de MM. Senart & Roudanez, "La Musique Contemporaine". Cette anthologie d'œuvres vocales et instrumentales des meilleurs maîtres, a entre autres mérites, celui de mettre la musique moderne à la portée de toutes les bourses ; elle constitue une entreprise analogue à celle des grandes maisons comme Peters ou Litolf avec leurs éditions classiques. Nous ne saurions trop applaudir en voyant se combler ainsi une lacune que nous avions souvent déplorée dans l'édition musicale française.

Revenons à des œuvres plus sérieuses encore. Toute une série de publications rentrent dans le cadre de la pédagogie, ou de la vulgarisation moyenne : les *Chefs-d'œuvre du Piano*, 5 cahiers gradués publiés par M. **Pierre Servel**⁷, les noms des grands maîtres classiques y voisinent avec ceux de Lœillet, de Dandrieu et de Zipoli ; c'est l'intrusion, fort avantageuse, de la musicologie, dans le cadre de l'enseignement traditionnel. La collection des *Clavecinistes français*⁵ s'enrichit d'un 4^e volume, où figurent quelques œuvres comme les Menuets de Platée, ou la Sarabande de Dardanus, qui ne me paraissent pas rentrer dans le domaine immédiat des pièces de clavecin, mais dans celui de l'orchestre. M. **Henri Maréchal** publie 124 *pièces d'orgue*⁸ échelonnées du XV^e au XVIII^e siècle ; beaucoup d'entre elles, motets, fugues ou psaumes à plusieurs voix sont à connaître, surtout celles des Primitifs, comme Okeghem, Josquin des Prés R. de Lassus ; les réduire pour le clavier de l'harmonium ou du piano était une entreprise épineuse ; il fallait toute l'habileté de M. Maréchal pour que la transcription ne devint pas, comme bien souvent, une trahison.

INSTRUMENTS. — L'édition populaire française³ publie *trois Sonates en Trio* (piano et deux violons), l'une de **Corelli**, l'autre de **Vivaldi**, la troisième de **Haendel** ; et deux quatuors bouffes de **Corrette**, *Margoton* et *l'Allure*. Reconnaissons, malgré tout le respect dû aux vieux maîtres, que parfois, certains passages de la plus lamentable indigence y voisinent avec les plus pures beautés. Voici maintenant trois sonates modernes pour piano et violon : celle de M. **Emmanuel**⁵, œuvre saine et forte, où la rigueur des développements s'allie à un très grand charme mélodique ; celle de M. **Thirion**⁵, de rythme puissant, d'inspiration généreuse ; celle de M. **Dupin**⁵, très tourmentée, très imprévue d'écriture, très vétilleuse d'exécution. Parmi les œuvres de moins longue haleine, une *Légende* pour violon et piano de **Ermend Bonnal**⁵ dont les sonorités savoureuses nous font rêver de quelque orchestre mystérieux et féérique ; une *Fantaisie* pour flûte et piano, et une *Légende* pour harpe, de **Gaubert**, musique de virtuose qui rappelle certaines pages de l'école romantique, et non des meilleures.

Passons aux œuvres de cette jeune école hongroise qui s'affirme tous les jours plus intéressante : les morceaux reçus aujourd'hui marquent un assagissement sur ceux que nous entendîmes à Paris il y a quelques années ; ce sont : de M. **Leo Weiner**, une *Ballade*⁶ pour clarinette et piano, très séduisante de couleur, et suffisamment exotique pour piquer notre curiosité sans pourtant effarer personne ; de M. **Nandor Zsolt**, une petite feuille d'album, les *Libellules*, pour violon et piano⁹, morceau de salon, appelé à un légitime succès ; de M. **Antoine Molnar**, deux œuvres extrêmement remarquables, une *Sérénade*⁶, pour violon, clarinette et harpe, scintillante comme une nuit d'étoiles ; et une *Fantaisie* pour flûte et piano, sorte de Rapsodie qui passe par toutes les nuances de la tendresse, de la fureur et de la passion. Ce même Antoine Molnar, qui sait s'exprimer par les moyens les plus restreints est encore l'auteur d'une charmante et facile petite *Sonatine* pour violon et piano, que termine un pimpant et coquet petit finale à la hongroise. Nous n'avons pas souvent affaire à une personnalité aussi distinguée et aussi complète.

Est-ce tout ? Non ; il y a encore un *Trio* de M. **Chapuis**⁵, dont le dernier morceau, s'inspire assez heureusement d'une vieille chanson populaire ; il y a 22 *courtes leçons*, pour violon et piano, par **Henri Maréchal**¹⁰ écrites dans un but pédagogique, mais non dénuées de mérite musical ; il y a une réduction pour piano et violoncelle du *Lied* et *Scherzo*⁵ de **Florent Schmitt** ; il y a un *Triptyque* de M. **Saint-Saëns**⁵, dont la clarté et la franchise toutes classiques nous seront un délicieux soulagement après tant d'œuvres alambiquées ou nuageuses... il y a..... mais le désespoir me prend en apercevant encore *Cinq Quatuors* de M. **Elek Kirchner**⁶....., j'y reviendrai.

V. P.

Çà et Là

CHANGEMENT D'ADRESSE. — La *Société Musicale Indépendante* change de domicile. M. A.-Z. Mathot n'ayant pu, à son vif regret, continuer à assumer les absorbantes fonctions de Secrétaire Général, le Comité a confié à M. Rey, le distingué directeur de la Société Philharmonique, le soin d'organiser ses auditions. C'est donc à l'*Agence Musicale de Paris*, 9, rue de l'Isly (Tél. 211-52) que les Sociétaires de la **S. M. I.** sont priés d'adresser désormais les manuscrits, cotisations, demandes de renseignements et en général toutes les communications concernant la Société.

* * *

M. A. von Gross nous prie d'insérer la protestation suivante :

PROTESTATION

Le bruit ayant circulé qu'il était question de monter "PARSIFAL" de Richard Wagner prochainement à Monte Carlo, quoique les œuvres du Maître fussent protégées jusqu'au 1^{er} janvier 1914, je tiens à déclarer, en ma qualité de mandataire-fondé de pouvoirs de la famille Wagner, qu'AUCUNE autorisation n'a été donnée et NE sera donnée, et qu'il sera procédé contre toute représentation illicite de "Parsifal" par toutes les voies de droit.

Bayreuth, le 22 novembre 1912.

(signé) A. VON GROSS.

* * *

Après une longue et douloureuse maladie Joaquim Malats vient de mourir. Depuis deux ans il n'avait pu reparaître devant le public et avait donné à Barcelone son dernier concert, au cours duquel il joua l'*Iberia* d'Albeniz avec une virtuosité prodigieuse. On se souvient qu'il avait remporté, le premier, le prix Diémer. Paris l'appréciait et l'aimait. On regrettera ce parfait musicien qui disparaît en pleine jeunesse et en plein talent.

* * *

Le *Tout-Paris* 1913 vient de paraître, encore en avance sur les années précédentes, pour répondre au désir maintes fois manifesté, de ses abonnés.

Mais cela n'a pas empêché cet annuaire d'enregistrer les nombreux déménagements d'Octobre dernier, qui font s'accroître de plus en plus l'exode des Parisiens vers les quartiers de l'Ouest où de nouvelles voies sont créées chaque année, sur la rive droite et la rive gauche.

Avec ses suppléments mensuels dont la vogue va croissant, le *Tout-Paris* est et reste le seul annuaire réellement mondain adopté par la société française et étrangère.

A. La Fare, éditeur, 55, rue de la Chaussée d'Antin.

* * *

De M. Léoncavallo ces fortes paroles :

"Je voudrais que les musiciens italiens aient plus de confiance en eux-mêmes et subissent

moins l'influence de la musique d'au-delà les Alpes. Notre patrimoine artistique est sacré : il est de notre devoir, non seulement de le garder, mais d'en faire connaître la valeur aux jeunes gens qui vouent à l'étude de la musique et à la composition leurs plus belles années.

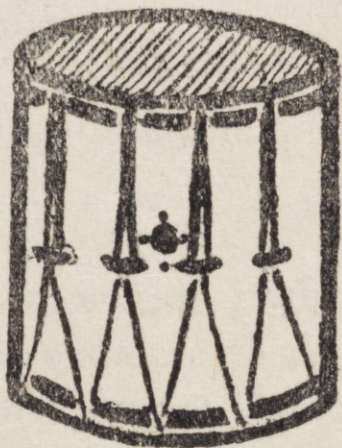
La critique voudra, je l'espère juger mon œuvre pour ce qu'elle est et non pour ce qu'elle aurait pu être. Je dis ceci, parce qu'il arrive parfois précisément le contraire : l'œuvre est laissée de côté et on se perd en paroles vaines pour enseigner au musicien la voie qu'il devrait suivre. Je ne suis plus un jeune homme encore incertain du meilleur chemin : désormais ma voie est tracée, et j'y marche vers mon but hardiment et sûrement."

* * *

Un poste de professeur de piano (femme) est actuellement vacant à l'Ecole Nationale de Musique de Cambrai. Les candidats devront adresser leur demande d'inscription en indiquant leurs titres à M^r le Directeur de l'Ecole Nationale, avant le 30 décembre 1912.

Le concours aura lieu à Paris, au Conservatoire, vers le 15 janvier 1913. L'épreuve comprendra : 1^o un morceau imposé; 2^o un morceau au choix; 3^o une lecture à vue d'un morceau inédit.

La titulaire recevra 1000 francs d'appointements par an pour dix heures de cours par semaine. Elle devra habiter Cambrai.



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DU 25 NOVEMBRE 1912

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

Sont présents : MM. Ch. Mutin, Prod'homme, Greilsamer, de La Laurencie, de Morsier, Banès, Boschot, Pasquier, Legrand, Vinée, Dolmetsch, Rikoff, Cucuel, M. Brenet, A. Tessier, Bouvet, Téneo, André Laugier, Quittard, Docteur Laugier, Peyrot. Mesdames Daubresse, Filliaux-Tiger & Sauvrezis. S'étaient excusés : MM. Gaveau, Gariel, Lyon, Maus. Mesdames Pereyra & Wiener-Newton.

Le Président déclare l'Assemblée ouverte, et fait part du décès de M. A. de Bertha, membre de la Société. Il transmet aux amis de M. de Bertha, l'expression des très vives condoléances de la Section. Après une courte allocution, il donne la parole au Secrétaire Général pour la lecture du procès-verbal de la dernière Assemblée Générale qui est adopté à l'unanimité. Le Secrétaire Général et le Trésorier donnent ensuite lecture de leurs rapports, qui sont adoptés à l'unanimité.

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de son Bureau. Sont élus : MM. A. Boschot, J. Chantavoine, J. Ecorcheville, L. de La Laurencie, L. Laloy, P. Landormy, Ch. Mutin, J.-G. Prod'homme & H. Quittard. La Séance est levée à 5 heures 1/2.

Le Bureau s'est réuni en Séance le 29 Novembre, pour l'élection du Comité. Ont été élus :

Président : J. Ecorcheville. — *Vice-Président* : L. de La Laurencie. — *Secrétaire Général* : J. Chantavoine. — *Trésorier* : Ch. Mutin. *Membres du Bureau* : MM. A. Boschot, L. Laloy, P. Landormy, J.-G. Prod'homme, H. Quittard.

SÉANCE DU 2 DÉCEMBRE 1912

La Séance est ouverte à la Bibliothèque de l'Opéra à 4 heures 1/2, sous la présidence de M. J. Chantavoine, Secrétaire Général, en l'absence de M. Ecorcheville, Président, et de M. L. de La Laurencie, Vice-Président.

Étaient présents : MM. Bouvet, Téneo, Poirée, Peyrot, Tessier, Docteur Laugier, Vinée, Cucuel, Cesbron, Dolmetsch, Lefeuve, Docteur Marage, Ch. Mutin. Mesdames

Lefeuve, M. Brenet, Sauvrezis, Daubresse & Gallet. Après la lecture du procès-verbal de l'Assemblée Générale qui est adopté sans observation, le programme suivant est exécuté :

Musique Anglaise des 16^{me} et 17^{me} Siècles pour les Violes ; sous la direction de M. Arnold Dolmetsch.

1. *Pavane* pour cinq Violes — Thomas Tomkins (c. 1600).
2. *Le Coucou* pour Soprano et cinq Violes — Anonyme (c. 1600).
3. *Allemande et Courante* pour deux Lyra-Violes — Alfonso Ferrabosco (1609).
4. *Chi pue Mirarvi* Fantaisie pour cinq Violes — Giovanni Coperario (c. 1610 John Cooper)
5. *Prélude et Sarabande* pour Basse de Viole seule — William Young (c. 1610).
6. *Suite* pour quatre Violes : a) Fantaisie, b) Courante, c) Air, d) Sarabande. — Matthew Locke (c. 1650).

Violes : — M. Arnold Dolmetsch (Dessus), M^{me} Arnold Dolmetsch (Alto, Basse et Lyra-Viole), M^{lle} Jacquemin (Dessus), M^{lle} De Lens (Lyra-Viole et Basse), M^{lle} Horne (Ténor).

Soprano : — M^{lle} Jacquemin.



SIX SPECTACLES DE MUSIQUE

AU THEATRE DES ARTS

DE DÉCEMBRE 1912 A MAI 1913

1. ŒUVRES ANCIENNES

Le Couronnement de Poppée (Sélection)	MONTEVERDI
Le Ballet de la nuit	Musique de 1653
Thésée (Prologue).	LULLY
Les éléments: le feu	LALANDE et DESTOUCHES
Idoménée (3 ^e acte)	MOZART
Pygmalion	RAMEAU
Les Troqueurs	DAUVERGNE
Les Aveux indiscrets	MONSIGNY
La délivrance de Renaud, ballet	Musique de 1617

2. ŒUVRES MODERNES

La Source lointaine, ballet de M. de Goloubeff	ARMANDE DE POLIGNAC
Chrysothemis, ballet de Henry Ferrare	LOUIS AUBERT
Tircis et Clymène, ballet	ALFRED BRUNEAU
Les deux Vieilles Gardes, opérette	LEO DELIBES
Dolly, ballet	G. FAURÉ
Le Rêve, pièce en vers de M. Guérinon, musique de scène de	PH. GAUBERT
La Foire de Sorotchinetz, opéra comique d'après Gogol	
par Louis Laloy	MOUSSORGSKI
Mesdames de la Halle, opérette	OFFENBACH
L'Araignée, ballet du Comte Gilbert des Voisins	ALBERT ROUSSEL
Contes d'Andersen, ballet	FL. SCHMITT
Le Mari de la dame des chœurs (airs connus), vaudeville de	DUVERT et LAUZANNE

Chaque spectacle sera donné huit fois pendant un mois

les Jeudis en soirée, les Mardis en matinée

PRIX DES PLACES :

	la place	Par abonnement	Par spect prise en
		aux 6 représentations	dehors de l'abonnem.
Fauteuil d'orchestre, 1 ^{re} série		10.—	12.—
— 2 ^e série	—	6.—	8.—
Fauteuil de balcon, 1 ^{er} rang	—	10.—	12.—
— 2 ^e et 3 ^e rangs	—	7.—	9.—
Baignoires de face	—	11.—	13.—
Loges de rez-de-chaussée.	—	9.—	11.—
— de balcon	—	6.—	8.—
1 ^{re} galerie	—	3.—	5.—
2 ^e galerie	—	2.—	4.—
Amphithéâtre	—	1.—	2.—

Droits des pauvres, 10 % en plus

La direction du Théâtre des Arts se réserve le droit d'augmenter le prix des places selou l'importance des séances en dehors de l'abonnement qui reste invariablement fixé comme ci-dessus.

EMIL GUTMANN

BERLIN ✱ Organisation de Concerts ✱ MUNICH

Représentant des artistes suivants :

Chefs d'orchestre : Ferruccio Busoni, Alfred Casella, Oscar Fried, José Lasalle, Gabriel Pierné, Max Reger, Arnold Schönberg, Fritz Steinbach, Félix Weingartner.

Pianistes : Wilhelm Backhaus, Ferruccio Busoni, Harold Bauer, Alfred Cortot, Marie Dubois, Ignaz Friedman, Frederic Lamond, Wanda Landowska, Marie Panthès, Max Pauer, Raoul Pugno, Moritz Rosenthal, Arthur Schnabel, Emile Sauer, etc.

Violonistes : Willy Burmester, Bronislaw Huberman, Arnold Rosé, Arrigo Serato, Joseph Szigeti, Kathleen Parlow, Steffi Geyer, Joan Manen, Emile Sauret, May Harisson, Franz von Vecsey, Prof. Alex. Petichnikoff, etc.

Violoncellistes : Prof. Hugo Becker, Pablo Casals, Guilhemina Suggia-Casals, Jean Gérardy, Lennart von Zweyberg, Beatrice Harisson, Paul Grümmer, etc.

Sopranos : Aïno Ackté, G. Bellincioni, H. Bosetti, Tilly Cahnbley-Hinken, Raymonde Delaunois, E. Destinn, Gertrude Foerstel, H. Francillo Kaufmann, Felia Litvinne, Elma Kurz, Marie Gutheil-Schoder, Eva von der Osten, etc.

Contraltos : Mme Ch. Cahier, Marie Freund, Tilly Koenen, Lula Mys-Gmeiner, Ida Reman etc.

Ténors : Alex. Bonci, Henri Knote, Franz Naval, Erik Schmedes, Felix Senius, Leo Slezak, Jacques Urlus, George A. Walter, Jean Buysson, etc.

Barytone et basses : Mattia Battistini, Fritz Feinhals, Alex. Heinemann, Richard Mayr, Prof. J. Messchaert, F. Plaschke, A. van Rooy. etc.

Musique de chambre : Quatuors Capet, Rosé, Triester, Hongrois, Soldat-Roeger, Hongrois.

Orchestre : Orchestre de la Court de Meiningen, Orchestre du Konzertverein de Munich, Philharmonique de Vienne, Wiener Tonkünstlerorchester, Philharmonique de Berlin, Orchestre Blüthner.

*Adresser toute la correspondance à Berlin W. 35
Karlsbad 33.*



LE HAMMAM BAINS Turco- Romains

TARIF

HOMMES

1 bain Turc complet . . . 5 fr. 50

DAMES

1 bain Turc complet . . . 10 fr.
(En Salles Privées)

Salles d'Hydrothérapie spéciales
la douche 1 fr. 75

GRANDES RÉDUCTIONS
sur abonnements
de 10, 25 & 50 Cachets

18, Rue des Mathurins

BOIRE AUX REPAS

VICHY-CELESTINS

EN BOUTEILLES & $\frac{1}{2}$ BOUTEILLES

APRÈS LES REPAS 2 OU 3

PASTILLES VICHY-ÉTAT

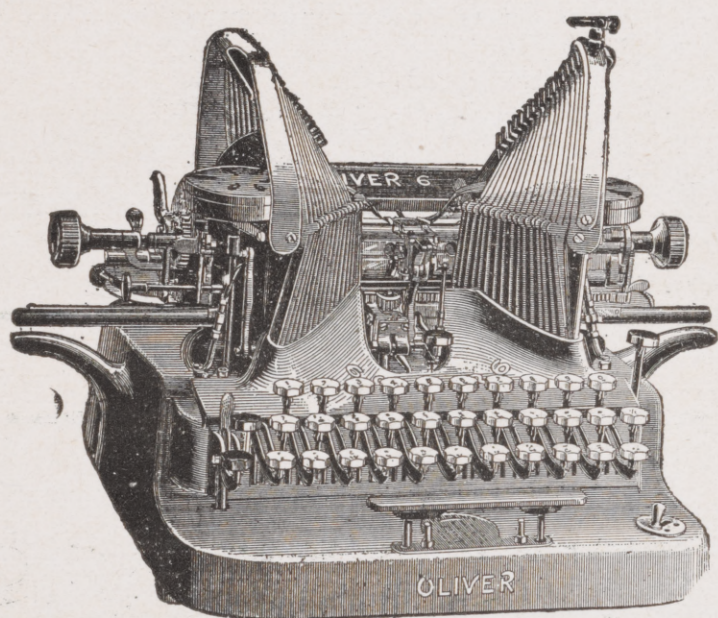
FACILITENT LA DIGESTION

Médication alcaline à la portée de toutes les bourses avec les

COMPRIMES VICHY-ÉTAT

à base de SELS VICHY-ÉTAT permettant de préparer soi-même
une excellente Eau minérale gazeuse

Le Flacon de 100 COMPRIMÉS, 2 francs



OLIVER

MACHINE A ECRITURE VISIBLE

La seule possédant réunis sur la même machine les avantages suivants :

96 signes ou caractères.

Ecriture immédiatement visible.

Chariots instantanément interchangeables.

Frappe simultanée de 15 à 20 exemplaires.

OLIVER TYPEWRITER CO. LTD.

Parfaite dans ses moindres détails.

CATALOGUE FRANCO SUR DEMANDE

3bis. rue de Grammont, PARIS (II) — Tél. 305.00

COMMENT DEVENIR PARFAIT PIANISTE

Cours par Correspondance. Technique artistique des meilleurs maîtres, donnant : *Son splendide, sureté de jeu, lecture à vue, virtuosité, merveilleuses qualités de style* des grands pianistes. Cours pour commençants, avancés, profess. ou enfants. **Chant, violon, harmonie, solfège**, par correspondance.

Demandez prix des cours et programmes gratuits.

COURS SINAT, 1, rue Jean Bologne, PARIS (16^e)



L'Orgue "MELODIAN"

est le seul véritable orgue de salon
absolument différent de l'harmonium — Sonorité incomparable

Attestations des maîtres de l'orgue et catalogue illustré **C M** franco sur demande
plus de 150 modèles à 1 ou 2 claviers; à pédalier

*Petit ORGUE PORTATIF pour accompagnement depuis 132 francs
indispensable à tout musicien, compositeur et chanteur*

GILBERT ∴ Seul concessionnaire ∴ **Paris**
113-115, rue de Vaugirard

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL
rue St. Augustin 18
Telephone 359.24

BEDEL & Cie
AGRÉE PAR LE TRIBUNAL

BUREAU DE PASSY
Avenue Victor Hugo 18
Telephone 664-85

Magasins : Rue Championnet, 194 (Montmartre) — Rue Lecourbe, 308 (Grenelle) —
Rue de la Voute, 14 (Reuilly) — Rue Véronèse, 2 et 4 (Gobelins) — Rue
Barbès, 16 (Levallois).

DÉMÉNAGEMENTS

LA MUSIQUE CONTEMPORAINE

Anthologie d'œuvres vocales et instrumentales choisies parmi les meilleurs maîtres.

A partir du premier Décembre 1912, tous les mois il paraîtra un recueil de 16 pages de
musique inédite, encarté dans une magnifique couverture, dans chacune des 3 séries suivantes:
1^o Piano seul, 2^o Piano et chant, 3^o Piano et violon. — Prix du recueil **2 fr. 50** net.

Nouvelle édition Française de musique classique

à 25 centimes le morceau
publiée sous la Direction Artistique de
VINCENT D'INDY

Demander le catalogue.

Les Maîtres contemporains de l'orgue

275 pièces inédites pour Orgue ou Harmonium

1^{er} volume dédié à M. Ch. Widor . . . net 2 fr.
2^{me} volume dédié à M. de la Tombelle . net 12 fr.
3^{me} volume dédié à M. de Mailly . . . net 15 fr.

MUSIQUE DE CHAMBRE

ÉCOLE ANCIENNE

Edition J. PEYROT et J. REBUFAT
33 Sonates déjà parues

Prix de 1 fr. 50 à 2 fr. 50

Chants de France et d'Italie

EDITION HENRY EXPERT

1^{re} série : Chansons mondaines des 17^e et 18^e siècles
Harmonisation d'Emile Desportes.
Chaque chanson net 0 fr. 50

Edition M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

RUE DU DRAGON, PARIS (6e).

Édition Universelle

ROUART LEROLLE ET C^{IE}

REPRÉSENTANTS EXCLUSIFS

18, BOULEVARD DE STRASBOURG, 18

ŒUVRES DE MAHLER ET DE STRAUSS

exécutées aux concerts du Trocadéro

Mahler, IV^e Symphonie à 4 mains, net : 12 fr.
„ partition de poche, net : 8 fr.

Strauss. TILL EULENSPIEGEL

à 2 mains, net : 5 fr. 35
à 4 mains, net : 8 fr. „
à 2 pianos 4 mains, net : 8 fr. „
partition de poche, net : 5 fr. 35

ENVOI DU CATALOGUE FRANCO SUR DEMANDE.

EDITIONS W. HANSEN

EN DÉPOT CHEZ ROUART LEROLLE & C^{IE}

NOUVEAUTÉS POUR VIOLON & PIANO

BURMESTER SINDING

Vöglein im Hain 2/-
Gavotte 2/-
Andante religieuse 2/-

JOHAN HALVORSEN

Danses norvégiennes 2.70
Marches des Bojards 3.35
Chant de la Veslemoz 1.35

FINI HENRIQUES

Andante Religieuse 2-

SULO HURSTEIN

Album 2/-

J. PALLASCHO

Op. 32. N^o 1. Ballade 2/70
„ 2. Caprice 2/70
„ 3. Thème et Variations 4/-

CHRISTIAN SINDING

Op. 89. 3 Morceaux.

N^o 1. Air ancien 2.25
„ 2. Sérénade 2-
„ 3. Chant du soir 2-

Tous ces prix sont nets.

BANQUE D'OUTREMER

(SOCIÉTÉ ANONYME)

48, RUE DE NAMUR, 48, BRUXELLES

Capital Social : 40.000.000 francs

Réserves : 7.250.000 francs

Téléphones : 3968, 4431, 6630, 8299, 125.30. — Adresse télégraph. : OUTREMER

Ouverture de COMPTES-COURANTS, COMPTES-CHÈQUES, COMPTES DE QUINZAINE et de COMPTES DE DÉPÔTS A PRÉAVIS. — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT d'effets, chèques, coupons, factures, quittances, etc. — Emission de LETTRES DE CRÉDIT, CHÈQUES ET MANDATS sur tous pays etc. ORDRES DE BOURSE au comptant et à terme. — AVANCES SUR TITRES belges et étrangers. — RÉCEPTION EN DÉPÔT de fonds publics, rentes, actions et obligations, documents, argenterie, pierres précieuses, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

Le tarif très réduit de location des coffres-forts varie, suivant les dimensions de compartiments ; il en existe à partir de **2** fr. par mois et **10** fr. par an. Pour deux ans et davantage, il est accordé des réductions proportionnelles à la durée de location. — Les galeries des coffres-forts sont accessibles tous les jours ouvrables, de 8 heures $\frac{3}{4}$ du matin à 6 heures du soir ; les samedis et jours fériés de Bourse, de 8 heures $\frac{3}{4}$ du matin à 1 heure de l'après-midi.

AUX GALERIES LAFAYETTE

PARIS

Maison vendant le meilleur marché de tout PARIS

Pendant tout le mois de Décembre :

JOUETS = ÉTRENNES

CHEMINS DE FER D'ORLÉANS

L'HIVER AUX PLAGES NANTAISES

Les plages Nantaises si fréquentées l'été sont aussi de délicieux séjours d'hiver par la douceur de leur climat.

En vue de faciliter l'hivernage dans ces stations, la Compagnie d'Orléans délivrera à titre d'essai du 1 novembre 1912 jusqu'au mercredi précédant la Fête des Rameaux 1913, aux familles d'au moins 3 personnes, des billets d'aller et retour collectifs à prix réduits dits " Billets d'hivernage. "

Ces billets sont délivrés sous condition d'un parcours d'au moins 150 kilomètres (aller et retour) de toute gare du réseau d'Orléans pour les stations comprises entre Pornichet (inclus) et le Croisic (inclus).

Leur validité est de deux mois, non compris le jour du départ, avec faculté de prolongation d'un mois moyennant un supplément de 10 % du prix primitif.

Trains rapides et express de jour et de nuit, voitures directes 1^{re}, 2^e et 3^{me} classe, compartiments-couchettes, wagons-restaurant.

Pour paraître prochainement :

“ La Revue du Centre ”

RÉGIONALISTE, ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE

10 francs par an

Directeur : EDGARD BRIOUT

Secrétaire Général : VICOMTE JACQUES DE ST-PARTOU

Directrice artistique : L. HÉLÈNE DUMAS

Adresser les abonnements à M^{me} L. H. DUMAS

PARIS — 35, RUE DU CHAMP DE MARS, 35 — PARIS

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

Le Gérant : MARCEL FREDET.

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

S. I. M.

MERCURE MUSICAL

ET

REVUE MUSICALE

Revue mensuelle illustrée fondée par la

Société Internationale de Musique

(SECTION DE PARIS)

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

DANS CE NUMÉRO :

Henri Duparc	<i>Souvenirs</i>	1
Jean d'Udine	<i>Rapports musicaux des unités d'espace et de temps</i>	8
Dr. Chitz	<i>Une œuvre inconnue de Beethoven</i>	24
Daubresse	<i>Enquête sur la condition sociale du musicien</i>	32
J. E.	<i>Les Livres</i>	37

LE MOIS

Claude Debussy	<i>Concerts Colonne</i>	49
Vincent d'Indy }	<i>Concerts Lamoureux</i>	52
Auguste Sérieyx }		
Jean Laporte	<i>Concerts du Conservatoire.</i>	55
G. K.	<i>Concerts divers</i>	56
	<i>La Province</i>	57
Paul Gilson	<i>Le chant de la Cloche à Bruxelles</i>	58
X.-M. Boulestin	<i>Lettre de Londres</i>	60
Swift.	<i>Les Faits du Mois</i>	62
Henri Marechal	<i>Le Salon des Musiciens Français</i>	63
	<i>Revue de la Presse</i>	65
V. P.	<i>L'édition musicale</i>	67
	<i>Çà et là.</i>	69
	<i>Société Internationale de Musique</i>	71

Rédacteur en chef : EMILE VUILLERMOZ

Rédacteur pour l'Allemagne :

E. HEINTZ-ARNAULT

Berlin, 13, Stuttgarterplatz.

Rédacteur pour la Belgique :

RENE LYR

Boitsfort-Bruxelles.

CONCERTS DE LA "LIBERA ESTETICA"
DE FLORENCE

B. VIA MICHELE DI LANDO, 3

Directeur Artistique : PAOLO LITTA

PATRONAGE :

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

"Die Alt-Italienische Arie"

IDA ISORI

UND

Ihre Kunst des Bel-Canto

VON

Dr. RICHARD BATKA

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

chez HELLER 3 Bauernmarkt, 3 WIEN-LEIPZIG

IDA ISORI ALBUM

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

avec la reconstitution complète dans le style Monteverdien (basses et harmonisation du *Recitativo* et *Lamento d'Arianna* de Claudio Monteverdi (1567-1643) par IDA ISORI

Universal Edition-Vienne Leipzig

5361-7
66