

IX<sup>e</sup> Année.

N<sup>o</sup> 2.

15 Mars 1913  
15 Février 1913.

## REVUE MUSICALE

# S.I.M.

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



L'EMOTION MUSICALE DANS LA PEINTURE, par Georges Lecomte. ♫ LA MUSIQUE CHEZ SPENCER, par G. Bernard. ♫ LA MUSIQUE & L'OREILLE, par le Dr. Bonnier. ♫ RAMEAU ET LES CLARINETTES, par Lionel de la Laurencie. ♫ LES LIVRES.

LE MOIS, par

♫ CLAUDE DEBUSSY ♫

♫ VINCENT D'INDY ♫

♫ EMILE VUILLERMOZ ♫

A. SERIEYX ♫ LOUIS LALOY ♫ J. LAPORTE ♫ R. LYR ♫ SWIFT ♫ E. SATIE

Le numéro :

France & Belgique 1 fr. 50

Union Postale 2 fr.

UN AN

France et Belgique 15 fr.

Union postale 20 fr.

PARIS, 29, rue La Boëtie

Téléphone Wagram : 98-12

# 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'Etat 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<sup>me</sup> ALEXANDRE ANDRÉ.

M<sup>me</sup> LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.

M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*

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

M. GUSTAVE BRET.

M. GUSTAVE CAHEN.

M<sup>me</sup> MICHEL EPHRUSSI.

M<sup>me</sup> LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY

M. FERNAND HALPHEN.

M<sup>me</sup> LA VICOMTESSE D'HARCOURT.

M<sup>me</sup> LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.

M<sup>me</sup> DANIEL HERRMANN.

M<sup>me</sup> HENRY HOTTINGUER.

M<sup>me</sup> GEORGES KINEN.

M<sup>me</sup> LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.

M. A. PRÈGRE.

M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.

M. ROMAIN ROLLAND.

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

M. LOUIS SCHOPFER.

M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M<sup>me</sup> TERNAUX-COMPANS.



G. RENI. — Eglise St. Grégoire de Rome.

## L'ÉMOTION MUSICALE ET LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE<sup>1</sup>

C'est après une hésitation bien légitime que j'ai accepté d'écrire, moi profane, cet article sur les représentations plastiques de l'émotion musicale et des instruments de musique — qui s'expriment si parfaitement par eux-mêmes.

Mais, si persuasifs qu'ils soient, il y a tout de même certaines choses qu'ils ne peuvent pas traduire, par exemple l'émotion que leur chant produit dans l'âme des auditeurs et les signes de cette émotion sur les visages. Ils ne peuvent non plus nous dire la majesté ou la grâce harmonieuse de leur forme, l'éclat ou le faste sourd de leur couleur, la beauté de la matière vibrante qui caractérise la physionomie de chacun d'eux.

Voilà pourquoi, désireux de ne pas résister à la flatteuse demande de la Société des Amis de la Musique qui exerce une si heureuse action sur le développement de la musique française et sur son prestige au dehors, j'ai, simple littérateur, cherché, et trouvé quelques raisons de faire cette étude un peu imprévue à propos de la musique.

Je ne vous dirai pas que, selon la formule pittoresque et célèbre, le sujet m'en soit venu la nuit en écoutant le rossignol. Non ! Il faisait

<sup>1</sup> Conférence faite aux "Amis de la musique", en décembre dernier et illustrée de projections.

encore assez jour pour que j'eusse le bonheur de pouvoir suivre l'émoi des cœurs sur le visage de mes compagnes et de mes compagnons, et la

musique qui nous étreignait était tout simplement celle du vent dans les arbres d'un parc. C'était à cette heure poignante où, par-dessus les choses déjà tout enveloppées de mystère, les premières étoiles commencent à palpiter dans l'azur encore lumineux du ciel, où les êtres, tout frissonnants de la gravité de l'heure et du silence sont plus profondément sensibles à la poésie du monde, écoutent sangloter leur vieux cœur ou frémir leur jeune espérance. Avec quel recueillement les personnes présentées se laissaient envelopper par les longs souffles qui autour de nous, dans le parc déjà plein d'ombre, semblaient remuer des tourbillons de ténèbres ! Symphonie puissante et nuancée ! Sous le vent tiède on percevait distinctement la lourde palpitation des trembles, les houles profondes des tilleuls,



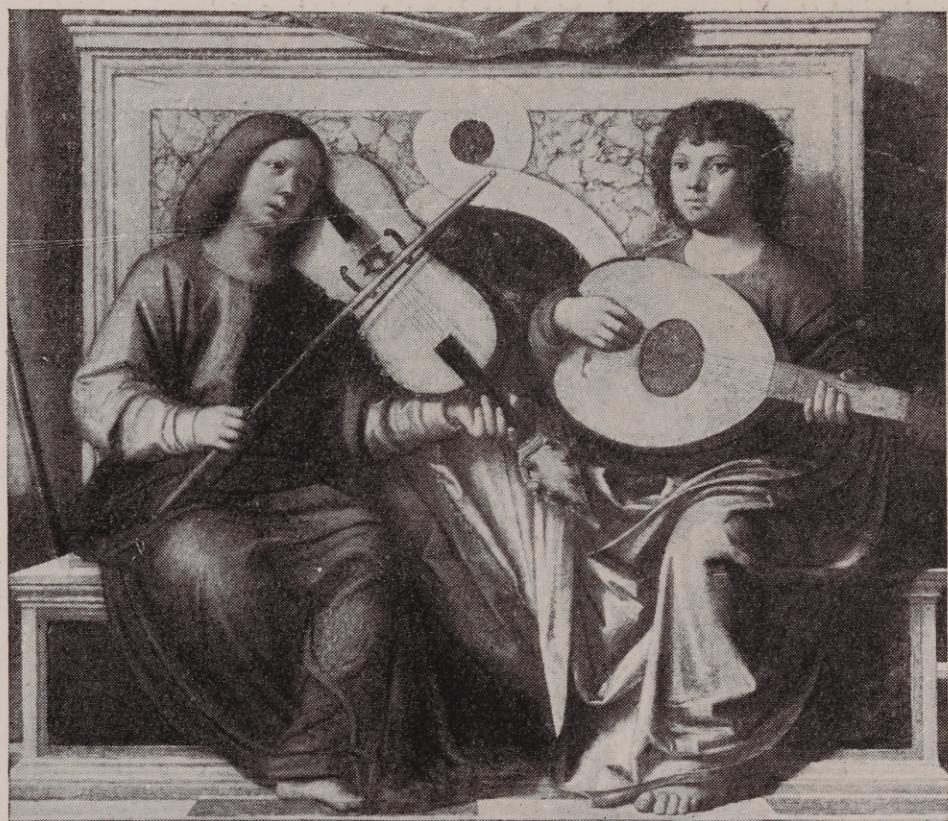
ZURBARAN. — Musée de Nantes.

le gémissement sinueux et noir des sapins, la ruisselante éploration du saule pleureur. C'étaient des rythmes bien puissants que ce formidable orchestre faisait passer sur les nerfs et gronder dans les âmes. Aussi la plupart des hôtes restaient-ils silencieux. Les rares et indécises paroles qu'ils échangeaient n'étaient guère que de rapides politesses pour préserver leur méditation. Quelques-uns d'entre nous y associaient la contemplation des visages. Que ne se trouvait-il parmi nous un peintre pour en fixer les impressions si diverses ! Telle femme, les yeux clos et la face immobile, paraissait prendre une volupté douloureuse à recevoir cette musique sur sa tourmente intérieure. Telle autre, le regard aux étoiles et les doigts battant sur les bras de son fauteuil des accords d'allégresse, semblait défier la tempête et faisait des rêves au milieu d'elle. D'autres femmes, qui se souvenaient sans doute, lui opposaient un sourire mélancolique. Comme l'émotion produite par la musique du vent dans cet amas bruissant de feuillages aurait pu inspirer de nobles toiles, d'émouvantes

statues ! Par ses gestes, son attitude, la gravité ou la jeunesse confiante de son sourire, par l'expression de son regard, chacun révélait une âme et une existence différentes dans la communion de ce même frémissement.

Songez à toutes les nuances, pathétiques ou plaisantes, d'émotions musicales, depuis l'enfant qui, le regard en joie, les joues fraîches et rebondies, s'émerveille du son de sa murette, en train de pleurer d'une manière plus ou moins mélodieuse son dégonflement, jusqu'au solitaire, comme on en découvre parfois au seuil d'une chaumière ou dans la pénombre d'un logis pauvre, soulageant sa mélancolie ou ses rêves, exprimant à sa façon la mystérieuse poésie qui fleurit dans son cœur, en jouant pour lui-même de l'accordéon ou de l'ocarina ; depuis la vieille fille allant le soir, dans la solitude de la vieille église enténébrée, traduire par les sons graves de l'harmonium non seulement sa ferveur mystique mais aussi, inconsciemment peut-être, toute l'exaltation sentimentale qui dans le monde n'a pas trouvé son emploi — jusqu'à l'officier ou soldat, qui, croyant en la beauté de son rôle, en la grandeur de son devoir, se représente la Patrie en apercevant l'étendard, son symbole, et qui, contracté d'émotion derrière son sabre levé, pâlit et frissonne en recevant au profond de son cœur les rythmes du salut au drapeau. Fière musique qui ennoblit singulièrement les visages ! Emotion que l'habitude atténue peut-être dans l'ordinaire de la vie mais que, à certaines heures d'inquiétude, les plus chevonnés et les plus distraits retrouvent aussi poignante qu'au jour où pour la première fois ils la ressentirent.

Mais je n'ai pas le droit de m'attarder à de tels souvenirs qui n'ont pas trouvé leur transcription plastique. Je dois m'en tenir aux émotions musicales représentées par les peintres et sculpteurs, et aux instruments qui ont un rôle dans leurs œuvres. Iconographie riche et variée. Elle peut intéresser non seulement les passionnés de musique mais jusqu'aux



LUTH ET VIOLA DA SPALA (Cima da conegliano, 1500)

profanes qui aiment les beaux vieux objets dont s'enchantaient les aïeux.

Parmi ces instruments il en est de rares, de désuets, de disparus. Il semble que, en les voyant sous les doigts nerveux des personnages, près de leurs visages extasiés, on les entende encore gronder et frémir.

On en trouve qui sont d'une forme, d'une matière et d'une couleur admirables et d'une rare préciosité dans l'ornementation. Des incrustations compliquées et harmonieuses soulignent le dessin des violes, s'épanouissent en bouquets au cœur des luths. Certains d'entre eux évoquent des idées de triomphe et d'allégresse, nous font pour ainsi dire entendre des fanfares avant de les avoir sonnées. Par leur seul aspect, d'autres nous donnent une impression de douceur et de recueillement.

Tâchons aussi de sentir leur poésie et leur grâce silencieuse lorsque, comme dans les natures mortes de Chardin, ils nous sont représentés au milieu des rubans et des fleurs qui nous rappellent si délicatement les douceurs de l'intimité au milieu de laquelle ils retentirent. Imaginons leurs sonorités et leurs rythmes entre les mains ou sous les lèvres des ardents musiciens et des belles inspirées qui se servent de leurs vibrations pour exprimer leur propre émoi. Admirons leurs courbes luisantes, leur galbe harmonieux, la noblesse ou l'élégance de leurs lignes

qui s'accordent si bien avec les gestes et les attitudes des personnages, avec l'expression particulière de leur visage. Dans certains tableaux de primitifs, les luths qui vibrent sous d'angéliques doigts donnent presque aussi bien que les visages une impression de chasteté fervente et de foi naïve.

Pour remémorer les instruments qui figurent dans le marbre et sur les toiles, pour faire apparaître les plus diverses représentations de l'émoi musical, nous avons cherché dans l'art de tous les siècles et de tous les pays les œuvres les plus significatives. Au cours d'une conférence faite sur



WATTEAU. — LE GUITARISTE.  
(Musée de l'Ermitage).



MEMLING. — ANGES MUSICIENS (1460).  
(Musée d'Anvers).

le même sujet, soixante et quinze photographies de tableaux et de statues furent projetées. S'il ne peut être question de les décrire dans ce rapide article, du moins pouvons nous essayer de mettre en valeur les caractéristiques de ces représentations plastiques selon les pays et les époques.

Un bas-relief égyptien, datant de la XII<sup>e</sup> dynastie, atteste que les artistes d'Egypte savaient déjà observer avec justesse la preste agilité et la contraction nerveuse des doigts sur les cordes d'une harpe, et aussi la grave attention de la musicienne qui écoute chanter en elle le son de sa harpe et peut-être celui des instruments voisins.

Nombreux sont les bas-reliefs et les statues helléniques représentant musiciens et danseuses comme enivrés des rythmes qu'ils se jouent à eux-mêmes. Les lignes souples et vivantes des corps, les plis mobiles des voiles légers nous en font pour ainsi dire percevoir les harmonies. N'a-t-on pas la sensation d'entendre l'air passionné que, dans tel cortège de fête, une Bacchante éperdue joue sur son double aulos et dont, sur un



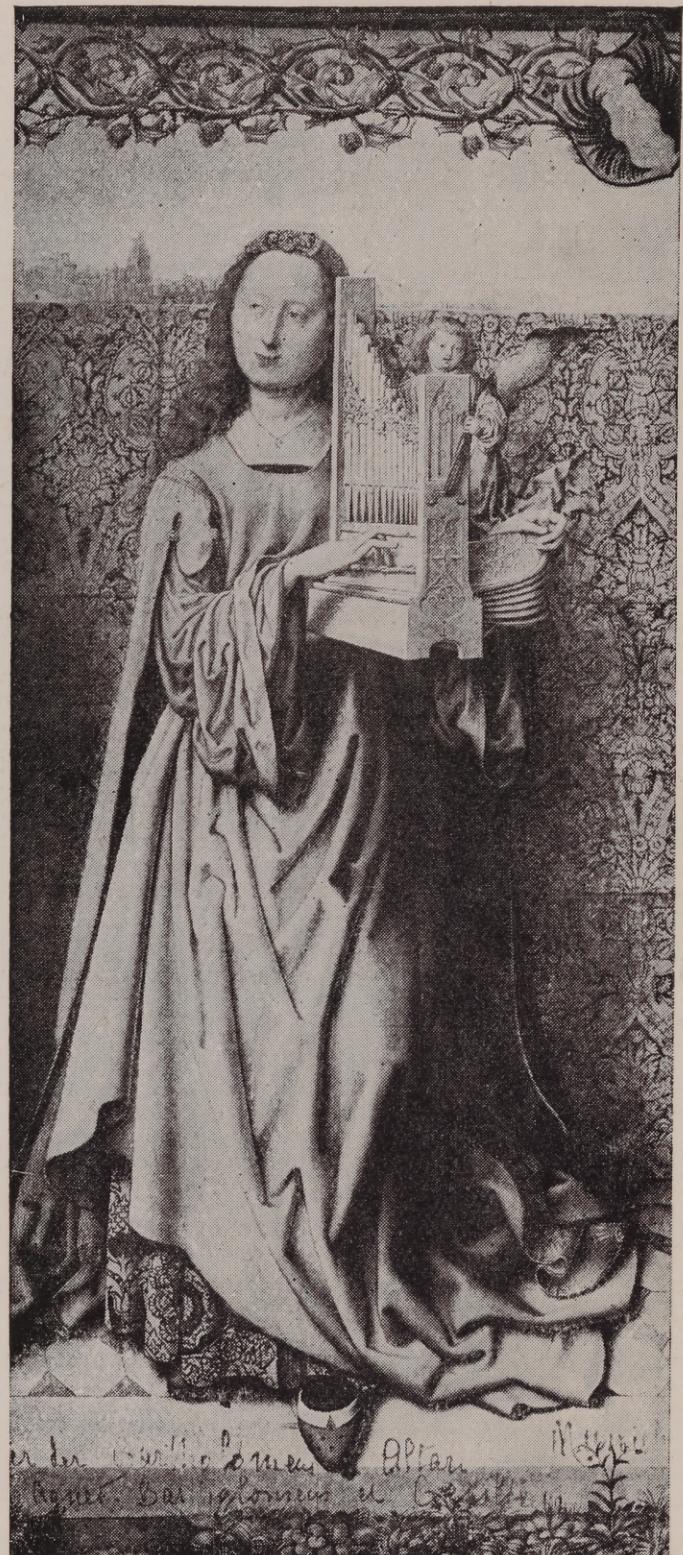
CORTÈGE BACCHIQUE.

(Musée du Louvre).

tambourin, une autre danseuse non moins frémissante scande la mesure. Au-dessus des têtes qui se renversent, échevelées et frénétiques, les bras s'élèvent pour faire jaillir haut dans l'air l'exaltante sonorité des instruments. Surgissant des draperies qui s'écartent, les beaux corps contractés se crispent aux accents de cette musique passionnée. D'autres fois c'est une musicienne nue qui, assise dans une pose de recueillement, exprime par la douceur apaisée des lignes de son corps la douceur du chant dont elle se délecte. Ou bien, c'est Apollon qui, portant dans ses mains l'architecture majestueuse de sa Cithare, la fait retentir en l'honneur d'une Niké, figure volante à l'attitude si gracieusement vivante, au noble et souple drapé dont le mouvement harmonieux semble comme une matérialisation de cette musique. Enfin la triomphatrice allure de la Victoire de Samothrace, la souveraine apparition de son corps sous les plis de l'étoffe que le vent de sa marche fait palpiter, ne nous obligent-ils pas à entendre l'allégresse des sons qu'elle tirait de sa trompette, hélas ! aujourd'hui disparue ?

C'est sur des instruments moins tumultueux que chante l'âme mélancolique et fervente du Moyen-Age. Les luths, les rebechs et les violes sont ceux que l'on retrouve le plus entre les mains des moines et des vieillards sculptés par les pieux imagiers aux chapiteaux, aux portails et sous les fenêtres des cathédrales. Souvent, pour vivre plus intensément le rêve intérieur qui s'exprime par leur musique, ils ferment les yeux, et leur grave visage sans lumière traduit leur concentration morale. Parfois aussi quelque figure grimaçante joue une musique d'enfer. Ainsi quelle diabolique musique peut bien faire entendre ce singe de la cathédrale de Beauvais qui unit à la frénésie malicieuse du sapajou la macabre horreur d'une tête de mort ?

Mais, en général, qu'ils soient italiens ou flamands, ce sont des visages plus charmants que nous montrent les artistes de cette époque ou du début de la Renaissance. Dans ses adorables bas-reliefs, d'une vie si justement observée et d'une beauté décorative si parfaite, Luca della Robbia représente des gambades d'enfants, heureux de se trémousser au son des trompettes vers lesquelles leurs corps dodus et leurs bras potelés se haussent, émerveillés du bruit qu'ils font avec des cymbales ; Fra Angélico, quelques années auparavant, peint la douceur extasiée des femmes qui, avec une candeur si fervente, s'unissent pour chanter leur foi. Comme les mouvements de leurs mains sur les luths sont en accord avec la grâce naïve de leurs visages, tous animés d'un pareil sentiment d'adoration ! Parfois la tubulure légère et contournée d'un "Serpent" évoque l'arabesque légère du chant qu'elles font retentir. Parfois ce sont des trompettes qu'elles élèvent au bord de leurs bras. Mais toujours les figures angéliques expriment le même ravissement. C'est un luth que Luca Signorelli a mis



MAITRE ALLEMAND DU XV<sup>e</sup> SIÈCLE  
(Munich. — Pinacothek).

chanter leur foi. Comme les mouvements de leurs mains sur les luths sont en accord avec la grâce naïve de leurs visages, tous animés d'un pareil sentiment d'adoration ! Parfois la tubulure légère et contournée d'un "Serpent" évoque l'arabesque légère du chant qu'elles font retentir. Parfois ce sont des trompettes qu'elles élèvent au bord de leurs bras. Mais toujours les figures angéliques expriment le même ravissement. C'est un luth que Luca Signorelli a mis

sous les doigts de cette musicienne si vivante sous sa robe somptueuse, une régale dont le maître de St. Bartholomé ne craint pas de confier la lourde architecture aux mains frêles d'une S<sup>te</sup> Cécile, un cor que Spagna fait sonner dans un vaste horizon, un cromorne dont Carpaccio peint minutieusement le détail, un psaltérion que Cosimo étale sur la poitrine d'une vierge.

Puis quelles attendrissantes extases virginales on trouve dans les tableaux de Van Eyck et Memling. Leurs anges jouent de tous les instruments. Mais, que Van Eyck ait mis entre leurs mains orgue, viole et trompette marine comme dans le *Triomphe de l'Eglise*, de Madrid, harpe, orgue et viole comme dans le fameux volet de *l'Adoration de l'agneau* qui est à Berlin, ou que, comme dans l'autre volet du même tableau, il se soit borné à les faire chanter sans instruments, c'est toujours cette délicieuse pureté extatique des figures, illuminées d'un doux enchantement, que l'on trouve également dans les tableaux de Memling.

Mais à côté de la Flandre mystique voici la Flandre maffue et joyeuse qui se plait aux ripailles, à la grosse liesse, qui aime à faire retentir le sol des lourdes gambades de sa danse. Ce sont, bien entendu, d'autres instruments, la cornemuse, la vielle et le flageolet, qui déchaînent le tumulte de ses farandoles pesantes, l'audace de sa sensualité folâtre, qui accompagnent les grimaces de son rire et de sa goinfrierie. Ils font rage chez Breughel, Rubens, Jordaens. Et c'est encore leur alerte jovialité que l'on entend parfois chez les petits maîtres hollandais.

Pourtant c'est un luth que Franz Hals met sous les doigts de son célèbre "fou" qui a plutôt l'air d'un musicien joyeux et sarcastique, c'est un violon et une flûte qui unissent leur chant dans le *Trio flamand* de Van Ostade, un hautbois et un luth aux sons duquel se trémousse le félin dans *la Danse du chat* de Jean Steen.

Mais voici que résonnent mélodieusement épинette, luth et viole dans les paisibles intérieurs, à la lumière si douce, où, avec tant de simple poésie, Vermeer de Delft situe ses leçons de musique, et aussi dans ceux, d'une plus cérémonieuse somptuosité, où Terburg place ses dociles et fraîches musiciennes, ses importants professeurs aux gestes avantageux.

Toute la splendeur de la Renaissance italienne n'apparaît-elle pas dans cette partie des *Noces de Cana* où Véronèse a peint magnifiquement un quatuor de violes avec un cornet droit, tout le faste hautain de l'Espagne dans tel panneau d'un retable de la Cathédrale de Séville où

Louis de Vargas a peint un ange jouant de l'orgue sous les traits d'une grande dame impérieuse et passionnée ?

Plus simple tout d'abord le XVII<sup>e</sup> siècle français qui, en représentant un maître de chapelle en train de faire exécuter un motet devant Louis XIII, nous montre en action une maîtrise de cette époque et qui, par l'art sincère et si vivant des frères Lenain, nous fait entendre le chant d'un luth dans une *Réunion de famille* où toutes les figures, rendues avec leur vrai et profond caractère, s'unissent si bien dans la commune émotion ressentie, et où, au milieu des silhouettes viriles, rayonne une figure gracieuse de jeune fille.

Mais le siècle ne tarde pas à devenir pompeux et théâtral. Quels que soient les instruments dont Rigaud et Largilière munissent leurs personnages, ils ne sont que prétextes à des poses de parade. Il en est de même, la plupart du temps, chez Lancret, Nattier et même parfois chez Watteau au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce n'est pas dans l'œuvre des peintres de ce temps qu'il faut chercher l'expression sincère des profondes émotions musicales. Pourtant l'*Enchanteur* de Watteau nous fait sentir l'assurance persuasive d'un musicien et la fascination de son auditrice, et, dans son *Portrait de Glück*, Duplessis exprima de la manière la plus vivante la bonhomie passionnée de son modèle. On connaît aussi une *Leçon de Musique* où Fragonard exprima fièrement l'application d'une jolie musicienne à la frimousse mutine, au torse altièrement cambré. Et les musiciens de Chardin sont fort attentifs.

En représentant dans une gravure célèbre un âne qui écoute de la musique avec la plus silencieuse et immobile jubilation, l'espagnol Goya donne une spirituelle leçon à bien de prétendus mélomanes, épileptiques et tapageurs, qui, malgré la moindre longueur de leurs oreilles, sont loin parfois de se tenir aussi bien dans les salons et concerts.

En général le XIX<sup>e</sup> siècle sut peindre avec simplicité et profondeur l'émotion musicale. Il serait oiseux de rechercher tant d'exemples si près



CARPACCIO. — JOUEUR DE CROMORNE.  
(Venise).!

de nous. Mais, si rapide que soit l'allusion aux interprètes de ce sentiment, peut-on terminer un tel article sans rappeler les féeriques compositions de Fantin-Latour qui exprima avec tant d'intensité lyrique la poésie des drames Wagnériens et avec tant de sereine douceur la possession des êtres par la musique. N'ayant pas assez de place pour m'étendre davantage sur ses lithographies et tableaux, je veux du moins rappeler sa célèbre réunion de musiciens chez Emmanuel Chabrier où, autour du maître assis au piano, il a groupé MM. Camille Benoît et Adolphe Jullien, auxquels nous devons de si pénétrantes études sur la musique, M. Vincent d'Indy, MM. Lascoux, Edmond Maitre, Amédée Pigeon et le violoniste Boisseau. Toile célèbre qui, au Louvre de l'avenir, voisinera avec le *Coin des Poètes*, légué à notre grand Musée par M. Emile Blémont son propriétaire, et avec *l'atelier des Batignolles* dont l'harmonieuse vérité resplendit au Musée du Luxembourg.

N'ai-je pas le devoir aussi d'accorder un souvenir au *Fifre*, au *Guitariste*, au violon du *Musicien ambulant*, aux castagnettes et aux cithares du *Ballet espagnol* que Manet représenta avec tous les prestiges de sa vigoureuse franchise ? Ne me reprocherait-on pas un impardonnable oubli si je ne mentionnais pas l'originale maîtrise avec laquelle M. Degas

mit souvent au premier plan de ses radieuses évocations de danseuses le sommet des contrebasses, des altos et les crânes des musiciens qui leur jouent les rythmes sur lesquels elles se trémoussent tout au fond du tableau, dans une gloire de lumière ?

Un des maîtres le plus justement réputés de la nouvelle génération d'artistes, le peintre Georges d'Espagnat, a eu l'idée de recommencer, avec quelques jeunes musiciens d'aujourd'hui, ce que Fantin-Latour réalisa si bien pour les musiciens de son temps.

M. Georges d'Espagnat y a mis tout son amour de la vérité, ses dons de coloriste,

B. STROZZI. — JOUEUR DE HAUTBOIS.  
(Gènes. — Palazzo Rosso).

l'art avec lequel il sait rendre la vie. Le caractère de chaque visage est traduit avec la plus sobre et robuste franchise et toutes les figures sont unies non seulement par l'harmonieuse couleur mais par la communion de sentiments dans la musique gravement écoutée. Autour de M. Ricardo



Vinès, au piano, on reconnaît M. Florent Schmitt et M. Maurice Ravel, puis, autour de M. Cyprien Godebski et de son fils, MM. Déodat de Séverac, Calvocoressi et Albert Roussel. Tableau bien composé, superbe de vie et de vérité, où l'émotion musicale est traduite avec profondeur. Il a produit une grande impression et, déjà fameux, il sera célèbre un jour.

D'ailleurs ce n'est pas la seule forme sous laquelle M. Georges d'Espagnat rendit hommage à la musique. Nombreuses sont les toiles, rayonnants poèmes d'allégresse, où il s'est plu à compléter les joies sereines de la nature par les plus gracieuses figures de musiciennes. Parmi les guirlandes de fleurs, sous les arbres aux feuillages chatoyants, elles mettent d'adorables silhouettes et leurs enfants dansent au son de leur flûte. Ce sont de limpides, fraîches et vibrantes visions de joie auxquelles la musique prête son enchantement.

L'une des plus saisissantes interprétations de l'émotion musicale qu'il m'ait été donné de voir est l'eau-forte célèbre de Louis Legrand, intitulée *Amants*, où il a rendu avec toutes les ressources de son prodigieux talent la langueur et la crispation d'une femme pour ainsi dire pâmée sous les effluves de musique dont un violoniste l'enveloppe et la fait tressaillir. M. Louis Legrand, l'un des plus merveilleux dessinateurs d'aujourd'hui, a représenté avec la plus rare intensité d'expression tous les émois de l'être humain, la tendresse maternelle, les ivresses et les abandons de l'amour, les frémissements de la chair heureuse, comme les torsions du corps des danseuses, qu'il a rendues avec une vérité vivante d'attitudes et de gestes inexprimés avant lui. Aussi devait-il écrire avec la même maîtrise l'ardent poème de la musique. C'est un chant de passion que, avec toute son ardeur, l'être aimé fait entendre. Avec quelle extase l'auditrice le reçoit dans son cœur et dans tout son être frissonnant !

Voilà l'émotion musicale superbement rendue. Certaines de ses expressions sont si belles ! Et si les peintres prenaient davantage le soin de regarder autour d'eux, quelles inspirations précieuses ils pourraient recueillir ! Nous n'avons les uns et les autres qu'à interroger nos souvenirs pour retrouver des sensations poignantes.

Ainsi je me rappelle comment, un soir, j'eus dans un salon la révélation du tendre et mystérieux lien qui unissait, à l'insu de tous, un homme jeune et une femme très belle. Jamais, aux yeux de leurs plus proches amis, rien dans leur attitude ni dans leur physionomie n'avait

trahi ce secret. Soudain une musique s'élève. Elle est d'une si émouvante beauté ou tout au moins elle est si mêlée aux souvenirs de leurs ivresses, que, troublés jusqu'au fond du cœur, ils ne peuvent s'empêcher d'unir ardemment leurs regards, d'échanger un sourire d'enchantedement et de gratitude infinis. Sourire et regard d'une telle béatitude qu'aucun doute n'était désormais possible sur l'intimité de leur tendresse.

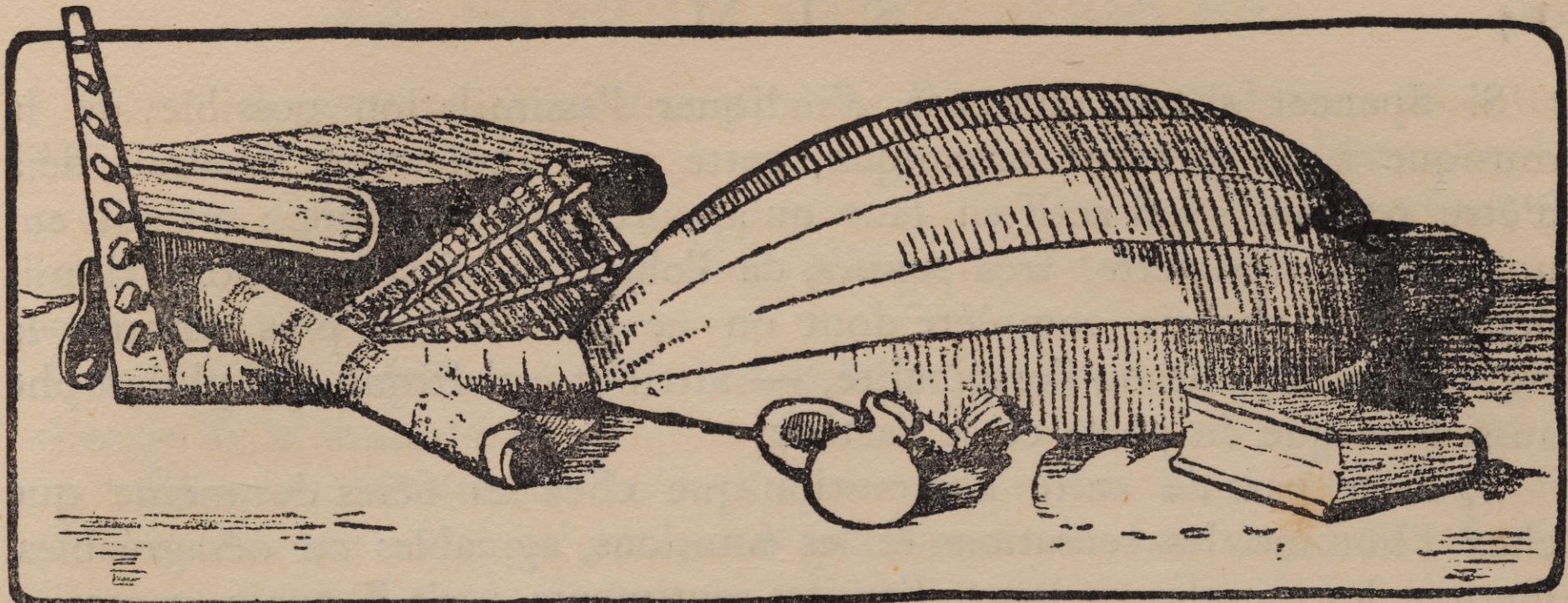
Une autre fois, dans un milieu différent, l'émotion musicale prit devant moi l'aspect héroïque. Depuis une demi-heure on jouait mollement d'insignifiantes musiquettes qui n'empêchaient ni les bâillements derrière l'éventail ni les papotages. Tout-à-coup l'airain profond d'une voix fait sonner les *Grenadiers* de Schumann. L'héroïsme de ce chant se répand sur l'auditoire. Soudain on sent passer quelque chose de noble. Les bavardages s'éteignent. Le silence se fait. Les éventails ne battent plus. Ce sont les cœurs qui palpitent. Et les visages deviennent magnifiques de tension, d'ardeur et de flamme. Ils sont unis dans un même sentiment de la Beauté.

Sont-ce des impressions qui ne peuvent être rendues que par la littérature? Je ne le crois pas. De fortes émotions musicales ont été traduites par les anciens. Celles que nous ressentons avec nos nerfs frémissants et nos âmes frénétiques peuvent aussi trouver leur expression dans l'art si aigu et raffiné de nos artistes contemporains.

GEORGE LECOMTE.



JOUEURS DE LUTH ET DE REBEC (1397).  
(Poblet en Catalogne).



## LA MUSIQUE CHEZ SPENCER

Il nous a semblé que ce ne serait point une entreprise vaine que d'étudier l'élément musical dans l'œuvre et dans la vie de Herbert Spencer. On ne sait pas assez que la musique tient une place importante dans la production du génial philosophe anglais et on néglige volontiers la part *pratique* que cet art eut dans ses habitudes. Or, l'essai de Spencer sur *l'origine et la fonction de la musique* nous apparaît comme l'un des très rares ouvrages où il soit traité de musique et d'idées pures de manière à augmenter et le musicien et le curieux de généralisations ; et, par ailleurs, dans ses mémoires, dans cette *Autobiographie* qui contient l'histoire scrupuleuse de sa vie morale, physique, intellectuelle et sociale, Spencer est amené si souvent à noter comme faits considérables ses propres contingences musicales que celles-ci prennent la valeur de phénomènes dont on doit tenir compte dans l'évaluation de sa personnalité.

C'est en 1857 que Spencer, qui avait alors trente-sept ans, publia cet essai intitulé : *Origine et Fonction de la Musique*. Cette page, à laquelle il devait se référer mainte fois par la suite et qui prit place dans l'édition complète des *Essais de Morale, de Science et d'Esthétique*<sup>1</sup>, parut d'abord sous la forme d'un article du *Macmillan's Magazine* et passa à peu près inaperçue. C'était pourtant un événement dans l'histoire des idées que cet essai où, pour la première fois, la musique était présentée comme réductible aux concepts de la science expérimentale et aux hypothèses de l'évolution.

<sup>1</sup> *Essais de morale, de science et d'esthétique*, par Herbert Spencer, trad. d'A. Burdeau. Paris, Germer Baillière et C<sup>ie</sup>, édit., 1877.

Si Spencer s'était contenté d'indiquer l'assimilation possible de la musique à un produit organique, cette seule indication vaudrait déjà d'être retenue à son actif en tant qu'apport philosophique ; mais il eut une vision très nette, très *poussée*, de l'objet de sa spéculation. Il mit debout une théorie complète dont on ne sait s'il faut plus admirer la rigueur rationnelle ou l'originalité, — attribut esthétique du philosophe aussi bien que du poète et de l'artiste.

Spencer part de cette observation que chez les bêtes de même que chez l'homme, les sensations et les émotions, agréables ou désagréables, mettent les muscles en jeu. "Tous les sentiments, écrit-il, ont ce caractère commun d'être des aiguillons (*stimuli*) du système musculaire." Il s'ensuit donc qu'un rapport doit exister entre le *langage*, "tous les sons de la voix étant produits par le jeu de certains muscles", et la *musique*, "toute musique étant vocale à l'origine".

Dès lors, Spencer analyse les éléments du langage des émotions, dont les lois se superposent, si l'on peut dire, à celles de l'articulation. Il montre l'*éclat* de la voix proportionné à la vivacité de l'excitation musculaire ; le *timbre* lui suggère aussi des rapprochements rationnels ; son interprétation de la *hauteur* des sons du langage veut quelques citations littérales.

"Il faudra, dit-il, en vertu de notre principe général, que les notes du médium soient celles de l'indifférence, et que celles de l'exaltation soient plus hautes ou plus basses." Et cette proposition, il l'affermi à l'aide d'observations impressionnantes. C'est d'abord : "Ceux qui souffrent continuellement font entendre leur plainte sur un ton très supérieur à la gamme naturelle". C'est encore : "Tandis que le ton du discours calme est, en comparaison, monotone, le ton de l'émotion admet des intervalles de quinte, d'octave, et même de plus grands."

Et, comme s'il voulait surenchérir encore sur ces précisions, il ajoute : "Les notes moyennes étant celles qui ne demandent aucun effort sensible pour ajuster les organes, et l'effort grandissant en proportion que l'on monte ou descend, il suit que, de s'éloigner dans l'un ou l'autre sens des notes moyennes, ce sera la marque d'une émotion croissante. De là vient qu'une personne dans l'enthousiasme, pour prononcer cette phrase : "C'est le spectacle le plus splendide que j'aie jamais vu !" montera jusqu'à la première syllabe du mot "splendide" et puis descendra, parce que le mot "splendide" marque le point culminant dans l'émotion que fait naître ce souvenir."

Lorsqu'il pense avoir produit ainsi les éléments d'une donnée incontestable — et il a lieu de la tenir pour telle puisque l'énoncé de ses exemples prévoit les objections possibles et y répond d'avance<sup>1</sup>, — Spencer formule interrogativement la généralisation à laquelle il tend depuis le début de son essai :

“ Eh ! bien, demande-t-il, n'avons-nous pas là tous les éléments d'une théorie de la musique ?

“ Ces particularités de la voix qui sont l'indice d'une exaltation des sentiments, *sont celles qui distinguent spécialement le chant du parlé ordinaire*. Chacune des inflexions de la voix qui nous ont paru être l'effet physiologique de la peine ou du plaisir, *est simplement, dans la musique vocale, portée à son plus haut degré.* ”

Et il résume comme suit la première partie de sa doctrine :

“ Ainsi, qu'il s'agisse de *l'éclat*, du *timbre*, du *ton*, des *intervalles*, ou de la *vitesse relative des variations*, le chant emploie et exagère les signes du langage naturel de la passion; il consiste en une combinaison systématique des particularités de la voix qui sont les effets physiologiques du plaisir ou de la douleur extrême. ”

Spencer observe ensuite que d'autres particularités musicales viennent à l'appui de sa théorie.

“ Même le rythme, dit-il, qui établit une dernière distinction entre le chant et le parlé, a, du moins cela n'est pas improbable, une cause semblable. Les actions que nous fait faire un sentiment puissant tendent à prendre une allure rythmée ; pourquoi ? Cela n'est pas facile à dire ; mais elles y tendent, il y en a diverses preuves. ”

Par exemple :

“ ... La poésie, qui est une sorte de discours plus capable de rendre les émotions, montre ce même besoin de rythme dans tout son développement. Et si nous rappelons que la danse, la poésie et la musique sont nées ensemble, sont à l'origine les parties constitutantes d'un même tout, il est clair que le mouvement fait en mesure, qui se retrouve dans chacune des trois, suppose une action rythmée du corps entier, l'appareil vocal compris ; et qu'ainsi le rythme de la musique n'est qu'un résultat plus subtil

<sup>1</sup> Ainsi pour la phrase précitée : “ C'est le spectacle, etc. ”, il admet qu'il y a péril à donner en exemple des cas de ce genre, car “ chaque lecteur se montera à un certain degré qui ne sera pas celui des autres ; mais pour les mots isolés, la chose sera moins difficile. ” Suit une lumineuse analyse de l'accent des interjections et de ses relations psychologiques.

et plus complexe de la relation entre l'excitation mentale et celle des muscles."

Après avoir demandé ses preuves à l'observation et à l'analyse, Spencer en appelle à l'histoire, encore qu'il reconnaisse qu'elle n'éclaire pas beaucoup la question. " Mais, ajoute-t-il, dans les limites où elle l'éclaire, elle confirme notre conclusion. "

Il rappelle notamment que les poèmes primitifs des Grecs se chantaient. " Au yeux des gens qui connaissent la question, précise-t-il, ce chant n'était pas ce que nous appelons proprement du chant, c'était quelque chose qui tenait de notre récitatif. " Et plus loin : " Que le récitatif soit sorti naturellement des modulations et cadences de la voix dans les grandes émotions, c'est ce dont nous avons encore une preuve immédiate... Ceux qui ont assisté, dans une assemblée de Quakers, à une allocution d'un de leurs prédicateurs (ils ont pour habitude de ne parler que lorsque l'émotion religieuse les saisit), ont dû être frappés du ton extraordinaire de l'allocution : *c'est comme un chant contenu.* "

" Il est clair également que les intonations en usage dans certaines églises sont des signes du même état mental ; et ce qui les a fait adopter, c'est un sentiment obscur de l'accord qu'il y a entre elles et le ton ordinaire de la contrition, de la supplication, de la vénération. "

Suit ce parallèle entre l'évolution de la poésie et celle de la musique :

" Si, comme nous avons de bonnes raisons de le croire, le récitatif s'est dégagé peu à peu du langage de la passion, le même mouvement, se continuant, a dû, cela est clair, tirer du récitatif le chant. Des harangues et des récits légendaires des sauvages, mis dans ce style à métaphores et à allégories qui leur est naturel, est sortie la poésie épique, de laquelle ensuite naquit, par voie de développement, la poésie lyrique ; de même aussi, l'usage de dire ces harangues et ces récits en marquant davantage les notes et la cadence, a fait naître le chant ou musique récitative, d'où est née depuis la musique lyrique.

" ...La différence entre la poésie lyrique et la poésie épique est la même qu'entre la musique lyrique et le récitatif ; de part et d'autre, c'est une exaltation plus grande du langage naturel des émotions. La poésie lyrique a plus de métaphores, d'hyperboles, d'ellipses, et ajoute le rythme des vers au rythme des pieds ; et de même la musique lyrique a plus d'éclat, plus de sonorité, des intervalles plus larges et ajoute le rythme des phrases au rythme des mesures. De plus, on sait que les passions, en se

renforçant, ont tiré de la poésie épique la poésie lyrique comme leur instrument naturel : ce qui porte à croire encore qu'elles ont de même tiré la musique lyrique du récitatif. ”

Et voici le résumé qui couronne ce monument rationnel à la musique dont nous avons tenté de montrer ici quelques aspects significatifs :

“ Il y a chez les animaux comme chez nous un rapport physiologique entre le sentiment et le jeu de muscles ; comme les sons vocaux sont le produit d'un jeu de muscles, il y a, par suite, un rapport physiologique entre le sentiment et les sons vocaux : à ce rapport physiologique toutes les modifications de la voix qui expriment le sentiment doivent directement leur signification ; la musique, se servant de toutes ces modifications, les amplifie de plus en plus à mesure qu'elle s'élève à des formes de plus en plus hautes, et devient vraiment musique par le seul fait de ce développement ; depuis les anciens poètes épiques, qui chantaient leurs vers, jusqu'aux compositeurs modernes, des hommes chez qui les sentiments, étant très vifs, allaient toujours à l'extrême dans leur façon de s'exprimer, ont été les agents naturels de ce développement ; et ainsi, petit à petit, la différence a grandi entre le langage idéalisé de la passion et son langage naturel.

“ Et à cette preuve directe, nous avons ajouté cette autre indirecte, qu'il n'est pas une autre hypothèse sérieuse en état d'expliquer la puissance d'expression ou l'origine de la musique. ”

Ces quelques extraits permettent, pensons-nous, d'évaluer la grandeur et la puissance extraordinaires de l'intelligence qui sut, en dehors de toute métaphysique, se donner et donner à autrui une telle représentation des origines d'un art aussi subtil que la musique, d'un art dont les manifestations voisinent si souvent avec l'inconnaissable.

On observera, par ailleurs, que, malgré la sévérité de sa méthode, pas une seule fois Spencer n'oublie qu'il travaille *sur de l'émotion*. Les passages que nous reproduisons ci-dessus sont typiques à cet égard ; ceux qui excèdent le cadre de cette étude ne le sont pas moins. Trop de théoriciens de l'art furent étrangers à l'art par le sentiment pour que nous n'admirions pas celui-là, qui agença l'édifice de ses idées touchant la musique sans méconnaître la musique un seul instant.

Ne peut-on pas poser en fait, après la lecture de l'essai de Spencer, que le musicien le plus sensible y trouve la justification rationnelle de sa mission ?

On conçoit qu'un tel homme ait pu s'intéresser à la musique sur un autre plan que celui des spéculations intellectuelles. Et, de fait, au rebours de tant de professionnels des idées générales qui sont indifférents à l'objet de leurs travaux en dehors de ces travaux, Spencer aima et pratiqua la musique. Il lui consacra même beaucoup de temps.

Dans son *Autobiographie*,<sup>1</sup> l'obsession musicale se fait jour fréquemment. Spencer note avec un soin très attentif les événements musicaux de sa vie. La sincérité de ces mémoires est pour nous évidente ; mais le lecteur se défierait-il des suggestions de leur ton qu'il aurait une preuve de leur véracité en constatant que, par la publication de son *Autobiographie*, Spencer avait manifestement l'intention d'éclairer et de coordonner l'ensemble de son œuvre philosophique.

Si la solidarité de tous les écrits d'un homme doit être invoquée quelque part c'est bien ici.

Quelles furent les premières réactions de la musique sur celui qui devait écrire les pages définitives que nous venons de parcourir, touchant l'origine et la fonction de cet art ?

C'est en 1841 que Spencer — qui avait alors vingt-un ans — semble avoir pris goût aux distractions musicales. Tout en s'adonnant avec ardeur au canotage, à Worcester, il éprouve un vif plaisir à chanter avec un de ses amis, son partenaire en *rowing*, des ballades sentimentales ; ces " morceaux " sont très à la mode et le futur grand philosophe et sociologue en a apporté de Powick toute une collection. A dire le vrai, Spencer, à cette époque, n'a que de vagues notions musicales ; une circonstance tout extérieure le détermine à essayer d'en acquérir de moins rudimentaires. L'étude du chant choral commençait à se répandre en Angleterre ; dans la plupart des localités de quelque importance l'enseignement de la musique vocale s'organisait avec succès ; des sociétés se fondaient. Il en fut ainsi dans le pays où se trouvait alors Spencer, qui suivit assidûment les leçons et fut, s'il l'on peut dire, un orphéoniste militant de la première heure !

" Outre les leçons régulières, rapporte-t-il, on commença bientôt à s'exercer chez mon ami Lott. Lott, sa sœur et moi, nous passions au moins une soirée par semaine à répéter des chœurs. Après que la série des leçons fut terminée, il se forma une petite société chorale d'une

<sup>1</sup> Une *Autobiographie*, par Herbert Spencer, trad. de Henry de Varigny. Paris, Félix Alcan, édit., 1907.

douzaine de membres, dont je fis partie. Non seulement pendant cette période, mais encore longtemps après, le chant choral fut un de mes plus grands plaisirs. Comment se fait-il que parmi ceux qui font profession d'aimer la musique, ce plaisir, aussi grand qu'il est peu coûteux, soit si peu apprécié ? Il y a peu de plaisirs plus élevés, et il n'y en a aucun qu'il soit aussi facile de se procurer lorsque le désir est partagé par le nombre requis de personnes. ”

Et comme, chez Spencer, le généralisateur ne perd jamais ses droits, il ajoute :

“ Peut-être un des obstacles tient-il à ce que dans le chant choral les jeunes filles ne peuvent point exhiber leurs talents musicaux ? Seuls les *soli* le leur permettent. Et comme notre organisation sociale est faite, dans une large mesure, en vue de faciliter des mariages, il en résulte que le chant d'ensemble n'est pas bien vu par les mères et par les filles, quoi qu'elles prétendent aimer la musique. ”

Quatre ans après, Spencer est à Londres et, pour la première fois, il assiste à une représentation d'opéra. Il a noté soigneusement ses impressions de cette soirée dans une lettre à son ami Lott, en date du 7 mai 1845. Comme on verra, son premier contact avec la musique dramatique ne fut pas précisément générateur d'enthousiasme.

“ Hutton et moi, écrit-il, nous sommes allés ensemble à l'Opéra. J'ai été terriblement déçu. Je n'ai senti ni émotion, ni rien qui ressemble à de l'enthousiasme, pendant tout le temps. L'illogisme du dialogue récitatif, le chant de paroles de signification entièrement différente sur la même harmonie, etc., etc., m'agaçaient au point de me gâter complètement le plaisir causé par la musique ou le drame. L'effet de la musique, non plus, n'a pas été aussi grand que je l'imaginais. Celle-ci n'a pas “ réalisé son ambition ” : vous comprenez sans doute. Les effets de ses diverses parties n'étaient pas assez puissants pour les rendre parties adéquates d'une composition aussi grande.

“ Il manquait à l'ensemble une “ massivité ” plus en proportion avec les dimensions. Tel quel, il m'a donné une impression de rachitisme.

“ Toutefois, je tenterai une autre épreuve. L'opéra que j'ai entendu était la *Somnambule* et quelques-uns des premiers chanteurs étaient absents, de sorte que je n'ai pas entendu tout ce que cela peut donner. Demain j'irai avec Hutton entendre *Don Juan* ”.

Spencer alla entendre *Don Juan* ; mais ce ne fut point pour lui la

révélation espérée, et il s'en explique très franchement dans ces lignes où l'ingénuité de l'impression contraste avec les exigences de la logique :

“ Quoique capable d'écouter, sans être trop choqué de ce qu'il y a d'artificiel et de peu congru, la traduction mélodique des sentiments du héros et de l'héroïne, puisque le chant est naturel à la grande émotion, pourtant je ne pouvais m'empêcher de protester intérieurement en entendant chanter les autres personnages du drame, qui n'avaient point les mêmes raisons d'être émus.

“ Que l'on rende poétiques des serviteurs et des servantes et qu'on les fasse parler en récitatif, parce que leurs maîtres et maîtresses sont épris les uns des autres, est une absurdité par trop évidente. Et la conscience de cette absurdité détruisit une partie du plaisir que j'eusse pu prendre à cette œuvre. Il en est de la musique comme de la peinture ; du moment où l'œuvre s'écarte trop de la réalité, j'oublie la signification ou l'intention du tout, au point de ne presque plus ressentir aucun plaisir. ”

On remarquera que le jeune Spencer regrettait de ne pas devoir en cette occurrence à la musique la sensation qu'il en attendait.

L'oratorio lui fut plus propice que l'opéra ; dans la même lettre, il fait mention de *la Crédation*, de Haydn et du grand plaisir qu'il a retiré de l'audition de cette œuvre :

“ En l'absence d'une tentative de traduction dramatique, dit-il, mon attention pouvait se donner beaucoup plus entièrement à la musique et les choses qui pouvaient me choquer étaient beaucoup moins senties. ”

Spencer, étant devenu journaliste, eut, peu après, toutes facilités pour aller souvent au théâtre et il entendit un grand nombre d'ouvrages. Aux environs de 1847, il s'est créé une manière d'esthétique personnelle en matière d'opéra. Il écrit :

“ ... Je pouvais aller aux Italiens, à Covent Garden, chaque fois que les billets n'étaient pas pris par M<sup>me</sup> Wilson qui, en qualité de femme du propriétaire et directeur, avait naturellement les premiers droits. La plupart des spectacles ne m'attiraient guère. Je ne faisais que peu de cas des opéras où la passion personnelle occupait la principale place, quelque agréable que pût être la musique. Même *Don Juan* ne me plaisait pas entièrement. Une série de jolis airs et duos, même accompagnés d'une belle orchestration, ne répondait pas à mes conceptions de l'opéra. Il me semble que, dans tous les cas, il faut comme base une passion populaire. Les sentiments produits pendant les révoltes et les enthousiasmes religieux prennent

*d'eux-mêmes la forme chantée, chez les individus et chez les foules.* C'est pour cela qu'un opéra qui a pour sujet dominant les incidents d'une conclusion sociale, possède quelque chose qui ressemble à un caractère dramatique ; et grâce à l'intérêt produit par une interprétation musicale suffisante des passions populaires, on peut oublier les petits détails fâcheux. ”

Spencer est, on le voit, constamment heurté par l'illogique, le disparate et le discontinu de l'opéra, par le manque de “ massivité ” du genre et il aspire à une forme plus rationnelle et plus consistante du drame musical.

On reconnaîtra que pour un demi-profane, tel qu'était Spencer en 1847 — et anglais par surcroît — cette ébauche d'une théorie du théâtre lyrique ne manquait ni d'envergure ni de personnalité.

Ce qui surprendra certains lecteurs, par exemple, c'est le nom du compositeur qui, pour le philosophe, synthétise dès lors et synthétisera toujours les qualités qu'il demande au musicien dramatique : Meyerbeer.

Il demeurera fidèle à son admiration. Il est le contemporain de la gloire personnelle de Meyerbeer, mais il assistera plus tard à l'assaut des critiques doctrinaires et autres dirigé contre l'auteur des *Huguenots* : il ne variera pas. Il se fera même le constant apologiste de Meyerbeer, de qui, dès cette époque (1847) il disait dans une lettre à Lott :

“ Meyerbeer est plus dramatique que tous les autres compositeurs d'opéras. Il subordonne tout aux caractères, à l'émotion, aux sentiments, et il ne parsème pas sa musique de jolis petits airs ou duos qui n'ont aucun rapport avec l'action. La “ massivité ” est une de ses principales caractéristiques. Un opéra de lui ne donne pas l'idée de quelque chose de bon, longuement étiré et aminci comme le sont la plupart des opéras. Et puis, et surtout, il est extrêmement original. Je puis dire, en somme, que je n'ai jamais été absolument satisfait d'un opéra jusqu'au moment où j'ai entendu *les Huguenots*. ”

Est-ce à dire que Spencer se soit rabattu sur Meyerbeer parce qu'il ignorait Wagner, alors à ses premiers débuts effectifs et dont il semble que l'esthétique dût logiquement correspondre à ses aspirations à une plus parfaite cohérence des éléments d'une œuvre, à ce qu'il nomme expressivement leur “ massivité ” ? Nullement. Lorsque Spencer eut des échos de l'effort de Wagner, il en comprit la portée.

Avant d'avoir assisté à aucun spectacle wagnérien, il est renseigné.

“ Des amis, écrit-il, prétendent qu'il faut juger les compositeurs d'après leur musique, simplement considérée comme musique ; mais j'ai toujours

soutenu qu'il faut se préoccuper avant tout de la vérité dramatique, et que l'inspiration mélodique doit être subordonnée à celle-ci. *Ceci est, je crois, la doctrine de Wagner.* Mais, autant que je l'ai entendu dire, sa pratique n'est pas conforme à sa théorie. Il sacrifie le mélodique sans parachever le dramatique. ”

Il ne paraît pas que, par la suite, l'auteur de *Tristan* ait jamais fait complètement la conquête de l'auteur des *Premiers Principes*. Spencer se défie de la part du snobisme dans la gloire wagnérienne.

En 1876, des représentations d'œuvres de Wagner sont données à Albert Hall. Spencer y assiste. Il en discute avec George Eliot, la célèbre romancière, qui est de ses amis, qui est musicienne et que séduit l'art du novateur ; or, tous deux finissent par tomber d'accord “ qu'il manque à cette musique le caractère dramatique auquel elle vise tout particulièrement, et qu'elle ne donne pas la forme musicale aux sentiments exprimés par les mots. ”

Rapprochons cette opinion de celle exprimée par Spencer au lendemain de sa première audition d'un opéra : nous trouvons, à deux étapes fort distantes de sa vie, exprimée avec une égale franchise, la même déception du philosophe en présence d'une forme nouvelle pour lui d'un art qu'il affectionne. Certes, il ne se donne point pour expert en la technique de cet art, mais, par son *essai*, il a fourni victorieusement la preuve qu'il est capable d'en pénétrer l'essence, d'en analyser le substrat. Et l'impression d'un être doué d'une intelligence aussi vaste vaut bien, même dans l'erreur, l'approbation accidentellement exacte d'un assemblage de messieurs et de dames quelconques. D'autant que, malgré sa résistance “ sensationnelle ”, Spencer rend justice au principal du mérite de Wagner, lorsqu'il écrit (passons sur l'outrance paradoxale des mots pour ne considérer que l'idée en soi) :

“ Dans cette occasion comme d'autres fois, en écoutant de la musique de Wagner, j'en vins à conclure qu'il était un grand artiste, mais non pas un grand musicien (!) en ceci qu'il savait mieux que d'autres compositeurs grouper ses effets. Pour faire une belle œuvre d'art il faut que les éléments en soient combinés de manière à fournir des contrastes suffisants de tous les ordres : grands pour les grandes divisions et plus petits pour les subdivisions et les sous-subdivisions ; et qu'il y ait des contrastes non seulement d'un genre, mais de beaucoup de genres. *Wagner, je crois, voyait cela plus clairement que ses devanciers.* ”

Néanmoins Meyerbeer continue de l'enthousiasmer. Il est navré des attaques dont est l'objet l'œuvre de son musicien de prédilection ; et ce sentiment est si vif que, dans son dernier livre, *Faits et Commentaires*<sup>1</sup>, publié par lui alors qu'il a quatre-vingt-deux ans, il tient à consacrer un chapitre — sur les cinq concernant la musique — dans le volume — à Meyerbeer. Il y tente une justification originale et ingénieuse du compositeur en rattachant son cas à une admirable théorie du "rythme de l'opinion", développée dans le même ouvrage.

"Une illustration de ce rythme de l'opinion, écrit-il, est fournie par la réputation de Meyerbeer, jadis si grande, aujourd'hui si petite... Il semble qu'il n'y a pas moyen d'échapper à cette violente action et réaction et que, quand les hommes ont été élevés trop haut, ils doivent expier en tombant trop bas. Mais les esprits judicieux peuvent, de la façon déjà indiquée, rabattre des opinions régnantes et former des jugements raisonnables. Quand un homme, si hautement loué à un moment, vient à être négligé et traité avec mépris, nous pouvons être sûrs que l'excès de mésestime se trompe comme avait fait l'excès d'estime, et, par la phase passagère d'excès de mésestime, nous pouvons approximativement juger où est sa véritable place. Ainsi jugé, Meyerbeer occuperait incontestablement une situation beaucoup plus haute qu'aujourd'hui."

Ici se place une parenthèse amusante :

Spencer ayant constaté qu'on reprochait à Meyerbeer d'avoir abusé des traits et des arpèges, s'avisa de faire compter par "une dame pianiste qui habitait sa maison" les traits et les arpèges contenus dans les cinquante premières pages de trois partitions de Meyerbeer et de confronter le résultat obtenu avec celui donné par une opération semblable effectuée sur trois partitions de Mozart ! Or, il se trouva que les gammes et les arpèges étaient plus nombreux chez Mozart que chez Meyerbeer !...

Cette preuve par la statistique est évidemment moins concluante que les arguments de haute pensée et de subtile observation produits par Spencer à l'appui de sa thèse sur l'origine et la fonction de la musique ; mais, si naïf que soit le procédé, et même parce que très naïf, il montre que l'obsession musicale était bien l'un des attributs caractéristiques de la personnalité du philosophe.

<sup>1</sup> *Faits et Commentaires*, par Herbert Spencer, trad. d'Auguste Dietrich. Paris, Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, édit., 1903.

De cette obsession nous avons d'autres indices encore, et non moins curieux que les précédents.

Ainsi, Spencer avait horreur de la virtuosité pour la virtuosité. Dans ce même livre, *Faits et Commentaires*, il emploie un autre des cinq chapitres musicaux qu'il y a insérés à requérir contre l'acrobatie des concertistes qui ne songent qu'à étonner, indépendamment de toute expression émotive. Ce chapitre est intitulé : *La Corruption de la Musique*<sup>1</sup>. Dans son *Autobiographie*, Spencer avait déjà écrit énergiquement sur ce thème de la virtuosité haïssable et déploré certaines exécutions de Sivori. Ici il s'en prend à Rubinstein. Ailleurs il en a au public, lequel acclame par esprit d'imitation lorsqu'il voit les musiciens de l'orchestre applaudir leur confrère virtuose. "Quand on pense, ajoute-t-il, que la grande majorité des gens ont si peu d'individualité en excès, il semble étrange qu'ils prennent tant de peine pour cacher le peu qu'ils en ont."

Autre particularité des sympathies et des antipathies musicales de Spencer: il ne goûte que médiocrement le violon et s'étonne du fétichisme dont cet instrument est l'objet. Sa critique, qu'il pousse assez loin dans le domaine de l'acoustique scientifique, est très discutable en soi, mais elle l'induit à une généralisation qui, elle, a son prix :

"Nous tous, compositeurs et musiciens inclus, on nous a habitués à accepter passivement les idées, les sentiments, les usages politiques, religieux et sociaux, et, je puis ajouter ici : artistiques. Nous acceptons les qualités de la musique d'orchestre comme nécessaires en un certain sens, sans nous demander jamais si elles sont ou ne sont pas tout ce qu'on peut désirer."

\* \* \*

Une lecture attentive des écrits "musicaux" de Spencer accuse mainte autre révélation typique, mais quelques exemples de plus n'ajouteraient pas à la portée des précédents et, du reste, passeraient les dimensions de cette étude. Pourtant il est un document qui doit trouver place ici, étant donné le destinataire ; c'est la lettre que Spencer écrivit à Darwin en

<sup>1</sup> Voici les titres des quatre autres : *L'Origine de la Musique* (où il reprend la thèse de son essai, augmentée d'une réfutation des critiques auxquelles il a donné lieu, notamment de la part de M. Edmund Grey, du Dr Wallaschek, de M. Ernest Newman et de M. Combarieu) ; *Le Développement de la Musique* ; *Meyerbeer* ; *Quelques hérésies musicales*.

réponse à l'envoi que celui-ci lui avait fait de son livre *L'Expression des Emotions*. Cette lettre, la voici :

16 novembre 1872

Mon cher Darwin,

“ J'ai tardé plus longtemps que je n'aurais voulu à vous accuser réception du nouveau volume que vous avez eu la bonté de m'envoyer. Ce retard vient en partie de ce que j'espérais pouvoir en lire davantage avant de vous écrire ; mais ma capacité de lecture est si restreinte, et ce que j'en possède se trouvant employé maintenant à rassembler des matériaux pour le travail que j'ai en cours, je n'ai pas pu avancer beaucoup la lecture de votre livre. J'en ai lu assez cependant pour voir quelle immense quantité de faits vous apportez à l'appui de vos propositions.

“ Je ne me permettrai de commentaires que sur un point où je vois que nous différons, c'est-à-dire l'explication de l'expression musicale, à propos de laquelle vous citez M. Litchfield. Je crois que si vous voulez retracer la genèse de la mélodie, en commençant par les cadences d'une parole légèrement émue et passant par le récitatif, vous verrez que la mélodie se comprend très bien en vertu des principes que j'ai mis en lumière. Une bonne preuve de ceci est le fait que la mélodie proprement dite s'est développée dans un temps relativement récent. Le fait que le récitatif est l'expression naturelle de l'émotion est abondamment prouvé. Je me rappelle avoir lu que les Australiens emploient une sorte de récitatif quand ils se promènent en causant de choses qui les intéressent ; et j'ai entendu des enfants se parler à eux mêmes en récitatif quand ils jouaient à un jeu intéressant, ou s'occupaient par exemple à cueillir des fleurs. Rapprochez ceci du fait que bien des races inférieures ne se sont jamais élevées au-dessus du récitatif (les Chinois et les Hindous par exemple), et que même chez les Grecs, on peut croire que la mélodie ne différait pas autant que maintenant du récitatif ; ajoutez-y le fait que même à présent on peut entendre dans les *Highlands* des chants gallois dont le caractère se rapproche beaucoup du récitatif, et vous verrez, je pense, que la mélodie, est comme je le prétends, une forme idéalisée des cadences naturelles de l'émotion. Je pourrais vous citer des phrases musicales qui, je le crois, vous le prouveraient clairement. Priez votre fille de vous jouer “ Robert, toi que j'aime ”, et je crois que vous comprendrez. Je ne veux

pas dire que cela soit *tout* ; car il y a dans la mélodie d'autres éléments. Mais cela en est, je crois, l'élément essentiel.

“ Bien à vous,

“ Herbert Spencer ”.

On le voit, c'est la musique qui fait le fond de cette lettre écrite à propos d'un livre aussi général que possible. Ce trait suffirait, à défaut d'autres, à démonter l'obsession musicale chez Spencer.

Si nous avons insisté de la sorte sur cette obsession, c'est parce qu'elle est significative nonobstant le cas que l'on peut faire des spéculations musicales de l'illustre philosophe.

Sans doute, des musiciens ont souri de telles de ses réflexions si manifestement étrangères aux modes de concevoir d'un professionnel ou seulement d'un amateur éclairé. Sans doute, quelques lecteurs ont été effarés par la distance qui sépare l'essai sur *l'Origine et la Fonction de la Musique* d'un sophisme tel que celui impliqué par le décompte des arpèges chez Mozart et chez Meyerbeer... Sans doute, encore, il manquait à Spencer une *culture musicale*.

Mais tout cela ne préjudicie point la portée de ce fait que *Spencer, l'un des types les plus admirables de l'intelligence universelle, a donné une grande place à la musique dans les occupations de son esprit.*

Autre aspect du même fait : *l'œuvre de Spencer implique l'un des très rares exemples du rattachement de la musique à une doctrine rationnelle sur l'universel.*

Innombrables, dans les littératures, sont les assimilations arbitrairement tentées ou les rapprochements fortuitement établis entre la musique et la morale, entre la musique et les lettres, entre la musique et la psychologie, entre la musique et la peinture, etc. Plus rares infiniment sont les essais du même ordre visant à rattacher la musique aux idées générales, et qui-conque, en l'état actuel de la pensée, voudra faire, à propos de cet art, acte de synthèse philosophique, devra, croyons-nous, tenir compte de l'apport réalisé par Spencer dans sa recherche rationnelle de l'origine.

GABRIEL BERNARD.



## RAMEAU ET LES CLARINETTES

La question des clarinettes et de leur apparition dans l'orchestre du XVIII<sup>e</sup> siècle a déjà fait couler beaucoup d'encre.<sup>1</sup> Des recherches effectuées récemment dans les Archives de l'Opéra nous ont permis de découvrir un document de comptabilité qui prouve que les clarinettistes étaient employés à l'Académie Royale de Musique antérieurement à 1751, c'est-à-dire avant l'époque où Rameau fit appel à leur concours pour *Acanthe et Céphise*. — Il résulte, en effet, du document en question que Rameau introduisit des clarinettes dans *Zoroastre*, représenté, pour la première fois, le 5 décembre 1749.

Ce document porte le titre suivant :

### INSTRUMENTS EXTRAORDINAIRES EMPLOYÉS A L'OPÉRA

*Etat de Payements qui seront faits à plusieurs sujets cy-après nommez, employez à l'Opéra, par extraordinaire, depuis le 29 aoust 1749.*<sup>2</sup>

Signé de François Rebel, directeur de l'Opéra, il concerne les frais nécessités par l'emploi de musiciens supplémentaires dans les 3 répétitions et les 25 représentations de *Zoroastre*, à raison de 6 Livres par séance et par musicien, et se monte à un total de 948 Livres. Chacun des 6 musiciens dont il porte les noms a émargé à la date du 5 mai 1750.

Les trois premiers, Stoffels, Valentini et Simon, jouent, Stoffels, de la trompette,<sup>3</sup> les deux autres, du cor ; ils reçoivent chacun 168 Livres.

<sup>1</sup> Voir sur cette question : H. Riemann, dans la *Préface* du tome III. 1. des *Denkmäler* Bavarois (1902). M. Brenet : *Rameau, Gossec et les clarinettes*. (Guide Musical, 1903). — L. de la Laurencie : *Rameau, son gendre et ses descendants*. (S. I. M. 15 fév. 1911). — G. Cucuel : *La question des clarinettes dans l'instrumentation du XVIII<sup>e</sup> siècle*. (Zeitschrift de l'I. M. G., juillet 1911).

<sup>2</sup> Arch. Opéra. A. 19. *Emargements, 1749-1751*.

<sup>3</sup> Stoffels était trompette au Concert Spirituel en 1751.

Les deux suivants se nomment Jean Schieffer<sup>1</sup> et François Raiffer, et touchent, tous deux, 168 Livres "pour avoir joué de la clarinette dans trois Répétitions et 25 Représentations de l'Opéra de *Zoroastre*, à raison de 6 Livres, chaque fois".

De ces deux artistes, nous connaissons le second, Raiffer, lequel tenait un emploi de clarinette au Concert Spirituel en 1775.<sup>2</sup> Quant à Schieffer ou Schiefer, il se confond peut-être avec le musicien du même nom dont un *Concerto* à 2 cors de chasse fut exécuté au Concert Spirituel, le 9 avril 1751. — Il ne semble pas que ces deux clarinettistes aient appartenu, comme Gaspard Procksch et Flieger, que Rameau utilisait en 1751.

Quoiqu'il en soit, le document qui précède, en démontrant la présence des clarinettes à l'orchestre de l'Opéra pour les répétitions et les représentations de *Zoroastre*,<sup>3</sup> permet d'avancer de deux ans la première mention officielle de ces instruments à Paris.

Nous observerons toutefois que ni la partition de *Zoroastre* gravée en 1749, ni la partition d'orchestre de cet opéra, datant de 1756, que conserve la Bibliothèque Nationale<sup>4</sup> ne contiennent d'indications témoignant de la participation des clarinettes à l'exécution de *Zoroastre*. L'orchestre comprend seulement, outre les instruments à archet, 2 flûtes, 2 cors et 2 hautbois. Il s'en suit que les deux clarinettistes "employés par extraordinaire" devaient, soit doubler les hautboïstes, soit les remplacer, conformément à l'usage de l'époque, qui a été nettement mis en lumière par MM. Riemann et G. Cucuel.

Nous retiendrons surtout de la pièce comptable que nous signalons ici le rôle remarquable joué par Rameau dans l'introduction des clarinettes en France.

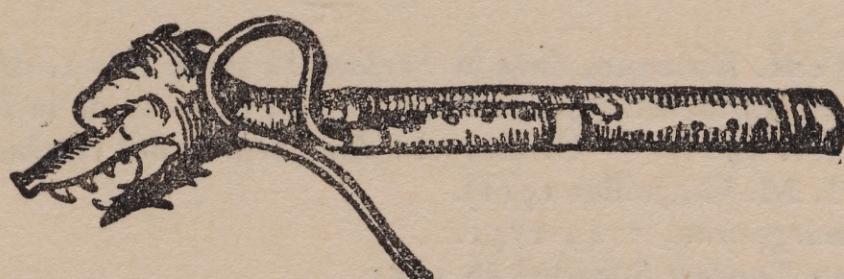
LIONEL DE LA LAURENCIE.

<sup>1</sup> Il signe Schiefer.

<sup>2</sup> M. Brenet : *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, p. 313.

<sup>3</sup> *Mercure*, décembre 1749, p. 172.

<sup>4</sup> Bib. Nat. Vm<sup>2</sup> 376.





# L'OREILLE ET LA MUSIQUE

Que ce soit le Soleil qui tourne autour de la Terre, ou que ce soit la Terre qui tourne autour du Soleil, l'harmonie sidérale, les rapports des jours, des mois et des ans restent les mêmes. La métrique astronomique avait établi le calendrier bien avant Galilée.

Il en est de même, en tout petit, pour l'harmonie musicale ; et la métrique de la gamme est indépendante des diverses théories de l'audition. Les Grecs avaient commencé à l'établir sans aucune idée physiologique. L'arithmétique sonore ne fait que chiffrer les divers systèmes de consonnances comme la géométrie groupe et classe les divers systèmes de cristaux.

Tous les phénomènes naturels, étendus dans le temps et dans l'espace, ont leur morphologie, leur harmonie et leur mélodie propres, que l'homme n'a pu que constater à mesure que le lui permettait l'investigation esthétique et scientifique. Notre psychologie est à l'école de la grammaire naturelle.

Il est néanmoins préférable, pour l'astronome comme pour l'esthéticien, de ne pas s'attarder à la fréquentation de conceptions enfantines ou fantaisistes, qui marquent les premiers stades de notions destinées à se modifier ou à se développer par une connaissance plus approfondie des choses de la nature, et aussi par la critique même de nos moyens humains de connaissance.

Faute de cet instinct si rare qui est le *sens biologique*, faute aussi de ce fil d'Ariane qui est la physiologie comparée, deux chercheurs célèbres se sont perdus dans le labyrinthe de l'oreille. L'illustre physicien Helmholtz a conçu une théorie de l'audition dont l'absurdité a égaré depuis un demi-siècle les recherches de la physiologie et de la clinique auriculaires. Plus récemment, de Cyon s'est lancé, à propos de l'oreille également,

dans une conception métaphysiologique et métapsychologique qui confine au délire.

Si l'on met en série, du plus simple au plus complexe, l'immense variété des appareils organiques qui ont, dans l'enchaînement des êtres vivants, la signification morphologique et physiologique d'oreille, on constate sans peine que tous ces appareils sont simplement des *enregistreurs de pression*, et que l'audition elle-même n'est que l'enregistrement, sous forme tonale, de cette variation circulante de pression qui constitue l'ébranlement. Ces appareils renseignent l'animal sur les variations de la pression du milieu extérieur, comme de véritables baromètres, ou encore sur celles du milieu intérieur, comme de petits manomètres. A mesure que les espèces compliquent et différencient leur morphologie en l'adaptant à des conditions d'existence de plus en plus complexes, il se montre dans ces appareils une remarquable distribution du travail enregistreur. Variations régulières ou irrégulières de la pression du milieu extérieur fluide, liquide ou aérien, variations périodiques ou ébranlements, ondulations, variations de la pression exercée par le milieu sur l'animal ou par l'animal sur son milieu, selon les déplacements actifs ou passifs de l'animal, — l'oreille enregistre tout en des récepteurs de plus en plus distincts, et fournit aux centres nerveux des notions qui serviront à les renseigner sur ce qui se passe dans le milieu extérieur et dans le milieu intérieur, en tant que variations de pression.

Dans l'immense majorité des êtres vivants, la variation périodique de pression du milieu extérieur est perçue simplement comme vibration, comme ébranlement, comme trépidation ; mais ce n'est qu'assez haut dans la série des organismes, au niveau des Amphibiens, qu'apparaît un procédé d'enregistrement qui va permettre de noter l'ébranlement non plus sous forme de variations plus ou moins rapides de pression, mais sous forme de sensations sonores, plus ou moins aigues. La sensation de trépidation est dès lors doublée de la sensation *auditive, tonale*, sensation continue comme les sensations lumineuses, caloriques, qui sont également provoquées par des vibrations, et susceptibles de se sérier du grave à l'aigu. L'audition, telle que la possèdent les Vertébrés supérieurs, dont l'appareil auriculaire est muni de ce qu'on a appelé le *limaçon*, n'existe donc pas dans la plupart des espèces vivantes. La perception de trépidation, de vibration est générale à tous les êtres vivants ; elle se développe merveilleusement chez le sourd, surtout chez le sourd de naissance. Elle est

une perception directement tactile, mais aucun appareil tactile ne peut enregistrer, comme l'oreille ou les appareils de même signification organique, les ébranlements périodiques des milieux fluides, et d'origine lointaine.

Si l'on avait eu la prudence et le bon sens de rester, pour l'oreille, dans les données générales de la physiologie sensorielle, et de ne pas créer pour elle une physiologie purement fantaisiste, on eût cherché, comme je l'ai fait, le procédé d'enregistrement le mieux approprié aux variations régulières et rapides de pression des milieux fluides, et l'on eût reconnu sans peine dans l'oreille un appareil supérieur aux meilleurs phonographes, aux meilleurs baromètres enregistreurs : des tympans d'une passivité extrême, des plaques, des leviers multiplicateurs, des milieux de transformation de l'ébranlement moléculaire destinés à solliciter de plus en plus l'inertie des parties profondes, un procédé d'inscription d'une délicatesse inouie, et la surface sensible la plus extraordinaire que l'on puisse concevoir, offrant à la courbe ondulatoire dirigée sur toute son étendue les conditions d'une inscription de détail, qui laissent loin en arrière tous nos appareils enregistreurs de laboratoire. Longtemps avant que l'inscription sur un cylindre tournant ait permis de tenir dans un tout petit espace une ligne d'empreinte vibratoire dont le développement en ligne droite couvrirait plusieurs mètres en quelques secondes, l'inscription en *spirale* avait été réalisée par l'oreille interne, et la forme en colimaçon de la papille sur laquelle va s'inscrire l'ébranlement capté par l'oreille n'a pas d'autre raison d'être. L'enroulement de cette papille d'enregistrement, dont la longueur varie selon les espèces animales, a naturellement adopté la forme de colimaçon ; la coque rigide qui contient la papille a des dimensions de plus en plus réduites, tandis qu'à l'intérieur, au contraire, les dimensions des éléments papillaires, et celles des parties qui les suspendent et assurent leur susceptibilité à l'impression, augmentent à mesure que l'ébranlement, en s'inscrivant perd, de sa force de sollicitation. J'ai étudié ailleurs dans tous ses détails cette merveilleuse physiologie.<sup>1</sup>

Mais ce dispositif en limaçon, cette adaption progressive des appareils enregistreurs le long de la papille sensible, cette variation progressive des calibres offrant à la sollicitation vibratoire une inertie de plus en plus libre à mesure que cette sollicitation s'épuisait, ce dispositif a complètement égaré les physiologistes, qui ont imaginé que ces différences de

<sup>1</sup> *L'Oreille*. Masson. — *L'Audition*. Doin. —

dimensions répondaient — on le croirait à peine si l'hypothèse n'était classique depuis deux siècles, — à des *aptitudes vibratoires* différentes.

Longtemps avant Helmholtz, à l'époque où l'on croyait encore l'oreille interne pleine d'air, on avait supposé que les calibres différents des cavités osseuses répondaient à des lieux de résonance distincts. Plus tard, quand on connut un peu les parties molles de l'oreille et que l'on eut quelques idées sur la structure de la papille, la même conception sévit à nouveau. Pour Helmholtz, les petits piliers de Corti devinrent des corps admirablement faits pour vibrer respectivement à l'unisson de tous les sons que pouvait percevoir une oreille humaine. L'idée de ce petit clavier tout accordé, vibrant en ses divers points pour des sons différents, réjouit profondément les physiologistes. Mais il fallut déchanter, parce que l'on reconnut que les Oiseaux, bons musiciens, n'avaient pas, dans leur oreille, de ces petits piliers sonnants. Immédiatement on changea la théorie d'épaule ; les parties si admirablement faites pour vibrer devinrent de vulgaires étouffoirs, et d'autres parties de la papille, qui, dans la première hypothèse, n'étaient bonnes qu'à étouffer la vibration, devinrent de merveilleux appareils de résonance. Les fibres de la membrane basilaire, qui soutient la papille nerveuse, passèrent au premier rang physiologique, et pour réparer le tort que leur avait fait la première conception, on leur attribua des aptitudes encore bien plus extraordinaires qu'aux malheureux piliers de Corti. Tellement extraordinaires, ces aptitudes, qu'elles ne purent résister à l'examen. On avait supposé la membrane tendue ; elle ne tenait guère que par un bout. On la supposait presque rigide ; elle flottait comme un drapeau. On la disait mince ; dans certaines espèces elle est presque aussi épaisse que large. Ses dimensions répondaient à des vibrations par influence qui lui livraient toute la série des sons perceptibles : en fait, l'échelle des sonorités connues de notre oreille va, comme périodicité, de un à *deux mille*, tandis que celle des dimensions, dans l'oreille, va de un à *douze*. C'est un écart sensible. Après Helmholtz, on abandonna un moment la membrane basilaire et ses soi-disantes fibres, pour se rejeter sur les cils inégaux que l'arrachement des parties molles laisse au sommet des cellules auditives, au cours de la préparation histologique, et on en fit aussi de petits corps sonnants et accordés. Puis on revint à des portions isolées de la membrane, et les classiques en sont là. En résumé, on avait dû supposer la propriété de vibrer à des parties organiques aussi peu faites que possible pour être mises en vibration ; on avait fait vibrer des

éléments si petits que pour enregistrer les vibrations que nous entendons, il leur aurait fallu, vu leur petitesse, être extraordinairement détendus ou chargés, et par suite encore moins capables de vibrer. Eussent-ils pu vibrer, leurs dimensions et la sériation de leurs dimensions leur interdisaient tout accord avec les périodicités sonores que nous pratiquons.

Enfin, et c'est en cela qu'éclate l'absurdité de l'hypothèse, on devait admettre que des éléments anatomiques, tendus et accordés pour les divers sons que nous avons à percevoir, pussent *rester tendus et accordés*, c'est-à-dire *garder exactement la même tension* pendant toute notre vie !

Pendant soixante ans, cette monstruosité ne choqua personne, tant la théorie de l'oreille-résonateur avait séduit les physiciens et après eux les physiologistes. Elle est encore la théorie officielle.

Il ne faut donc pas trop s'étonner si, plus tard, M. de Cyon dota ces mêmes appareils, si complaisants, de la propriété d'éveiller en nous la notion des nombres, et celle du temps. Non seulement ils vibrent, mais ils calculent ; ils nous ont appris l'arithmétique en nous révélant les rapports numériques des vibrations sonores, ils nous ont donné le *sens proportionnel* ! La métaphysiologie a rattrapé la métaphysique et l'absurdité de la conclusion a dépassé celle des prémisses.

Le pire des défauts que pourrait présenter une plaque de téléphone, une membrane de phonographe, ce serait précisément d'avoir une vibration propre, d'être accordée, au lieu d'offrir à tous les ébranlements de toute périodicité l'accueil le plus large et le plus hospitalier. On frémit de penser à ce qui se passerait dans notre pauvre tête si nos oreilles étaient accordées, et si nos fibres internes vibraient isolément. Mieux vaudrait pour nous être sourds de naissance, dussions-nous, ignorer toujours le calcul, les proportions et même la notion du temps.

L'autre portion de l'oreille interne, l'appareil des canaux semi-circulaires, nous renseigne sur nos *variations d'attitudes* par le conflit qui s'établit, à chacun des mouvements de notre tête, entre l'inertie de la paroi rigide de ces canaux, paroi solidaire des moindres mouvements du crâne, et l'inertie du contenu liquide de ces mêmes canaux, ce liquide mettant quelque indocilité à suivre ces mouvements. Il se passe en tout petit, dans ce liquide visqueux, ce qui se produit quand nous faisons tourner sur lui-même un vase plein d'eau. L'eau obéissant moins vite que la paroi, il se fait un frottement du contenu sur la paroi du contenant. Chez les animaux inférieurs, la cavité du récipient auriculaire est

sphérique, et toute la paroi, rendue sensible par une vaste papille nerveuse qui la tapisse, enregistre directement les moindres variations de l'attitude de l'animal. Chez les animaux supérieurs, ces frottements sont canalisés par des sillons creusés dans la paroi, permettant à chaque sillon d'être sensible au mouvement qui se produit dans le sens du sillon, mais insensible aux autres mouvements. Enfin, cette délicatesse d'analyse, chez les Vertébrés supérieurs, est poussée à l'extrême par ce fait que les sillons sont devenus de véritables anses creuses, dont chacune est au maximum ouverte aux frottements correspondant à tout déplacement selon le sens de l'anse, et totalement fermée à tous les autres.

On conçoit que suivant les modes de déplacement propres à chaque espèce animale, reptation, natation, vol, saut, marche, l'appareil d'enregistrement varie avec les besoins de l'analyse sensorielle ; et il existe des oreilles à une anse, à deux anses, et presque toujours à trois anses, pour l'enregistrement des mouvements dans le sens du virage, du tangage, et du roulis. Ces trois anses, exceptionnellement, s'inscrivent dans trois plans perpendiculaires entre eux, et c'est cette disposition qui a égaré les physiologistes, de même que nous l'avons vu plus haut pour le dispositif en spirale de la papille auditive. L'examen de l'appareil des trois canaux semi-circulaires de l'oreille interne convainc immédiatement, quand on passe en revue les diverses espèces animales, 1<sup>o</sup> qu'il est exceptionnel qu'un canal puisse être exactement inscrit dans un plan ; souvent le canal est fléchi, ondulé, dans certaines espèces il forme presque un 8 ; 2<sup>o</sup> qu'il est également exceptionnel que les trois canaux soient, même en redressant chacun d'eux selon un plan, perpendiculaires entre eux. Cette rectitude géométrique ne conviendrait qu'à un automate, aucune espèce vivante ne la possède, l'homme pas plus que les autres animaux. Elle n'existe que dans l'imagination de M. de Cyon.

Au lieu de voir dans ces appareils des enregistreurs d'attitudes et de mouvements, comme la plupart des physiologistes, mieux avisés, je dois le reconnaître, pour cette partie de l'oreille que pour la partie auditive, M. de Cyon en a fait l'appareil qui nous fournit la notion de *l'espace à trois dimensions*, spécialement destiné à nous donner la représentation d'un système des coordonnées de Descartes, base de la géométrie antique d'Euclide. Nous voilà de nouveau dans la métaphysiologie.

S'il y a quelque logique dans la conception de M. de Cyon, le défaut de symétrie entre nos deux oreilles internes doit nous fournir la représen-

tation simultanée de deux espaces, un droit et un gauche, qui ne coïncident pas. Certains êtres doivent établir leur notion de l'espace sur des coordonnées contournées comme des rubans de guimauve; certains Poissons inférieurs ne connaissent à l'espace que deux dimensions, même une seule. Certains Mollusques supérieurs, dont la cavité auriculaire présente un sillon et une tache papillaire, connaissent un espace qui n'a qu'une dimension et demie. En revanche l'escargot, dont la cavité auriculaire est parfaitement sphérique, établit ses conceptions géométriques sur un espace à  $n$  dimensions.

Ce n'est pas diminuer Euclide et Descartes que de supposer que la vue et le raisonnement ont joué dans leurs conceptions géométriques un rôle supérieur à celui que M. de Cyon réclame pour les canaux de l'oreille interne.

De cette double fantaisie physiologique, le limaçon calculateur et les canaux dessinateurs, M. de Cyon conclut que le sens du temps a son siège dans le labyrinthe de l'oreille.

L'absurdité de la théorie de Helmholtz en matière physiologique n'enlève rien à la valeur de ses belles recherches en acoustique physique, ni même à celle de ses vues musicales, mais le prestige de son nom et le caractère séduisant de sa théorie physiologique ont longtemps retardé la physiologie sur la question du mécanisme de l'oreille. Les conceptions métaphysiques de M. de Cyon n'auront pas le même effet désastreux.

Néanmoins une erreur en entraîne toujours d'autres, et dans l'article intéressant de M. Poirée, sur *l'Oreille et l'Image musicale*, publié le 15 février par S. I. M., une conception ingénieuse de l'édification de la gamme moderne eût gagné à chercher d'autres bases physiologiques plus solides.

Quand nous écrivons une mélodie, nous traçons en réalité sur le papier le graphique d'un phénomène sonore qui n'a absolument rien à faire avec la notion d'espace. Chaque note se place plus ou moins haut sur la portée, selon qu'elle se trouve plus ou moins élevée dans l'échelle acoustique, dans la série des sons, du grave à l'aigu. Mais ce n'est pas dans l'espace qu'elle résonne plus ou moins haut. On ne peut pas dire que le *la* résonne dans l'espace en un point plus élevé que le *sol*; dans la pratique au contraire tous les sons d'une même mélodie prennent successivement naissance au même point de l'espace. C'est une convention qui nous habite à placer l'aigu en haut et le grave en bas, et à étager les notes du grave à l'aigu. Cette convention a son origine dans les attitudes

de notre tête, qui s'élève dans l'émission des sons aigus, pour étiner l'appareil phonateur, et s'abaisse dans celle des sons graves, pour le tasser. Mais cette convention se ramène à inscrire chaque note à sa hauteur convenue sur l'axe des *y*, gradué par les lignes de la portée. La succession mélodique s'inscrit de son côté sur l'axe des *x*, de gauche à droite. Ce qui revient à dire que l'acuité s'inscrit verticalement, et la chronicité horizontalement, chaque note s'élève plus ou moins haut sur la portée selon qu'elle est plus ou moins aigue, et s'inscrit plus ou moins loin vers la droite selon qu'elle vient un temps plus ou moins long après le début du morceau. Graduation d'acuité sonore, graduation de temps : il n'y a là aucune notion d'espace, sauf sur le papier.

La *forme mélodique* n'est pas étendue dans l'espace ; elle est fonction d'acuité sonore et de temps seulement. Les *combinaisons harmoniques* n'ont pas davantage à faire avec l'espace, sauf en ce que plusieurs notes ne peuvent pratiquement être fournies par des voix ou par des instruments qu'en des points différents. Mais si le soprano chante *sol* en même temps que le ténor chante *ut*, cela fait toujours une quinte, que le soprano se trouve à la gauche ou à la droite du ténor. La notion d'espace ne joue aucun rôle en harmonie. Elle n'intervient que dans la définition suivante : quand plusieurs sons harmoniques ont leur source en un point unique de l'espace, ils nous donnent la sensation de *timbre* ; quand ils partent de sources différentes dans l'espace, ils forment ce que l'on appelle *accord*.

On imagine donc mal ce qui a pu amener M. Poirée à faire intervenir la notion d'espace, de points, de lignes, d'angles droits, de coordonnées géométriques dans la composition des affinités essentielles de la gamme. Son exposé pouvait se passer absolument de cette considération, injustifiée d'ailleurs. En quoi l'intervalle de quinte juste, qu'il appelle l'angle de quinte, a-t-il "toute la précision de l'angle droit formé par les canaux semi-circulaires de l'oreille ?" La conception ancienne de la formation de la gamme par quintes successives nous donne les mêmes points, sans complication physiologique ou métaphysique. La conception plus moderne de l'analyse progressive des affinités harmoniques et de la dissection des éléments du timbre par l'oreille donne les mêmes résultats.

Les sons divers sont produits par des vibrations qui peuvent affecter entre elles certaines harmonies de période, de forme, d'intensité. Ces harmonies existent en dehors de la connaissance de l'homme, et ont précédé cette connaissance. Il suffit que nos appareils sensoriels soient

aptes à enregistrer ces divers caractères du phénomène sonore pour que notre esthétique s'y conforme ; ce qu'elle a fait. Mais il est tout à fait inutile d'imaginer que pour avoir la connaissance d'une chose, il faut que cette chose ait en nous la figuration préalable de ses caractères. Notre œil est tout rond : apprécie-t-il moins bien pour cela les triangles et les carrés ?

La notion d'espace naît en nous de ce fait que la substance nerveuse, qui subit l'empreinte de toute chose distribuée dans l'espace, est elle-même distribuée dans l'espace, et que l'empreinte a elle-même une forme, une distribution, quel que soit le domaine sensoriel ou psychique intéressé. L'espace se révèle à nous sous forme d'espace, et son image est distribuée. Deux points différents de l'espace ne font pas image au même point de ma substance nerveuse, et je perçois l'espace parce que je suis moi-même espace. — La notion de temps naît de même en moi de ce fait que ma substance nerveuse évolue, vit, se déroule comme le cylindre enregistreur, d'une impression à l'autre ; je suis, puisque je vis, tout aussi distribué dans le temps que je le suis dans l'espace ; deux notes successives de la mélodie que j'entends atteignent en moi deux moi successifs, et c'est parce que ma matière nerveuse déroule sa vie avec une allure qui lui est propre, que la notion de temps, de durée lui est naturelle comme à toute matière sensible et vivante.

Tout phénomène extérieur à moi est fonction de temps et d'espace. Je suis moi-même fonction de temps et d'espace. Tout rapport entre le monde extérieur et moi sera forcément établi sur cette double notion essentiellement physique, nullement métaphysique.

PIERRE BONNIER.





## QUELQUES OUVRAGES DE THÉORIE MUSICALE

MAYRHOFER. — *Der Kunstklang*. Band I : das Problem der Durdiatonik (Leipzig-Wien, 1910, VI, 253 pages in 8°.)

Cet ouvrage nous paraît devoir retenir l'attention des musicologues ; non peut-être par les conclusions qui ne sont pas d'une grande nouveauté, mais par la méthode (qui est d'une rare précision) et par le détail des idées.

La base de toute musique est la gamme diatonique ; nous le savions. — Mais comment cette échelle a-t-elle pu se constituer ? C'est ce que M. M. s'efforce de nous montrer avec un luxe de logique qu'on ne rencontre plus guère qu'en Allemagne.

L'auteur, sans citer ses sources, s'appuie cependant sur quantité de travaux antérieurs : il tire parti des résultats obtenus par Helmholtz, relativement aux harmoniques ; des degrés de fusion des sons, idée de Stumpf ; du processus psychologique qui va du phénomène excitant à la perception consciente, tel que Wundt

l'a exposé, etc. bref, il admet tout ce qui est à peu près incontesté, rejette nettement les hypothèses commodes mais trop fragiles (les harmoniques inférieurs de Riemann, par exemple) ou les insinuations perfides grâce auxquelles on peut présenter un objet "truqué" comme "phénomène naturel" : je veux parler du *fa* et du *la* qui n'existent pas avec leur véritable hauteur dans la résonance du corps sonore.

Les seuls matériaux vraiment authentiques de cette résonance, et je le repète une logique serrée, une psychologie profonde, permettent à l'auteur d'édifier une théorie à la fois séduisante et solide de la gamme diatonique ; nous aboutissons parfois à des conclusions que pressentent les musiciens, que certains théoriciens ont osé exprimer mais que personne, je crois, n'a présentées avec autant de clarté et d'une façon tellement irréfutable.

C'est presque un tour de force, et qui s'en réjouira ? Les "anciens" qui verront dans cette victoire du raisonnement le triomphe de leurs procédés désuets ? ou les "jeunes", qui découvriront que leurs instincts n'ont fait que précéder la science ? Ne préjugeons de rien, et recommandons aux uns comme aux autres (car il y en a et il y en aura toujours) la lecture de ce livre dont je ne puis malheureusement donner qu'un bref aperçu : peut-être que leur pensée, saisie et entraînée dans cet engrenage sévère, tyrannique, en ressortira plus haute et plus forte.

SCHÖNBERG (A.) — *Harmonielehre* (Leipzig-Wien, Universal Edition, 8 M.)

Deux sentiments gouvernent cette théorie : l'un pédagogique, *l'horreur du dogmatisme* ; l'autre musical : *une conception particulière de la tonalité*.

L'auteur ne nous impose pas un "système" nouveau d'harmonie ; il ne fait qu'une exposition des procédés artistiques employés en musique jusqu'à ce jour. Ces procédés sont-ils absous ? A-t-on le droit de dire à l'élève : "Tu feras ceci... tu ne feras pas cela" ? Oui, si la défense ou la prescription est justifiée, puis expliquée.

S., dédaigneux de ce qu'on a coutume d'appeler la *Science musicale* nous met en présence de la complexité touffue, mais réelle, des faits, des procédés, de l'évolution de la vie musicale elle-même ! Il n'envisage plus la musique sous son aspect "physique", mais sous son aspect psychologique ; disons plus et mieux : sous son aspect *sociologique*. Et n'est-ce pas ainsi qu'elle doit-être considérée ? La musique n'est jamais qu'un sentiment collectif réfléchi par une âme individuelle ; par conséquent, la technique qui lui est propre doit se courber à toutes les fluctuations et les fantaisies que peut manifester ce sentiment sous la pression énorme et complexe de l'évolution sociale.

N'est-ce pas ce que S. veut exprimer en vous disant : "que l'élève étudie ce qui est éternel, *le changement* et ce qui est temporaire : *l'existant*" ?

Ainsi se poursuit l'exposition des procédés harmoniques, depuis l'accord parfait jusqu'aux agrégations les plus compliquées ; toutes y trouvent leur place, même la quinte augmentée. On a contesté la valeur pédagogique de ce livre : cela me semble injustifié. Evidemment l'ordre fait un peu défaut, et les longues digressions philosophiques réparties d'un bout à l'autre de l'ouvrage viennent parfois interrompre le cours normal de l'enseignement : mais en définitive tout ce qui se rapporte strictement à la constitution et à l'enchaînement des accords est étudié avec un luxe de détails et d'exemples, une précision de langage et un souci d'être complet qui conviennent parfaitement à l'instruction musicale.

Pour nous, que les plagiaires de Rameau ont accoutumés à la sécheresse, à la pauvreté et à la banalité des "Traités d'Harmonie", l'ouvrage de S. apparaît comme fourmillant d'idées, souvent ingénieuses, comme plein de vie et de liberté et répondant enfin à des tendances exprimées depuis longtemps par la musique, alors que nos théoriciens se refusent à les consacrer par la science, par *leur* science.

LEICHTENTRITT (H.). — *Musikalische Formenlehre* (Leipzig, Breitkopf, 1911, 238 pp.)

On me permettra, j'en suis certain, de m'appesantir quelque peu sur cet ouvrage tout à fait pédagogique. Nous sommes, — nul ne l'ignore — à un moment où la maîtrise de l'art allemand et l'incontestable valeur de ses musicographes forcent l'attention des musiciens de tous les pays, de la France en particulier. Les doctrines d'outre-Rhin font déjà sentir chez nous leur influence et s'infiltrent chaque jour plus profondément dans les nouvelles couches d'écoliers ; or, ne sommes-nous pas avertis par l'histoire que nous devons nous méfier de nous-mêmes, et que, — tout étant affaire de mode en notre pays — nous ne tarderons pas à accepter les yeux fermés et avec enthousiasme n'importe quelle doctrine pourvu qu'elle porte une signature étrangère ? Le devoir de l'humble critique est donc au premier chef de passer au crible toute brochure importée et d'avertir ceux qui s'en serviront des inutilités qu'elle contient aussi bien que du profit qu'ils en peuvent tirer.

Le livre de M. L. est bâti à la manière du "Katechismus" de Hugo Riemann, et s'inspire fort souvent au surplus, de l'illustre pédagogue. Toute la première partie — la meilleure — est une théorie rythmique claire et précise : comparant classiquement la pièce musicale et le roman, l'auteur explique les divisions de l'une par celles de l'autre et parvient

en dernière analyse au *motif* musical qui nécessite au moins deux sons. S'il y a deux sons, nous dit M. L. il y a aussi mouvement, progression, pour passer de l'un à l'autre, et là comme dans la marche, où le pied s'élève d'abord puis s'abaisse, il y a un temps levé, l'arsis, l'"Auftackt" auquel répond et fait équilibre un temps abaissé, thésis ou "Senken" : c'est là la forme normale rythmique du motif. Et comme tout à l'heure (mais dans le sens contraire) l'auteur fait surgir petit à petit les structures de plus en plus compliquées; ayant d'abord fait ressortir l'importance de la constitution rythmique, au point de vue de la cohésion de toute phrase musicale. Retenons également ce principe, sur lequel Riemann s'appuie déjà dans ses "Notions d'esthétique" et avant lui Westphal, que de deux figures rythmiques successives, la 2<sup>me</sup> est généralement la plus importante, celle qui porte l'accent. Ainsi s'édifient des périodes de 2, 4 mesures, puis de 8 (4 + 4), de 16 (8 + 8), etc. Nombreux exemples, exposé consciencieux et logique qui n'omet pas les réactions des rythmes sur les cadences tonales, etc. Tout est mené rapidement, mais suffisamment détaillé — et bien que nous soyons déjà familiarisés avec cette logique des chiffres et avertis de ses dangers, nous finissons par y croire et nous laisser prendre au charme facile de la symétrie rythmique.

Mais voici le chapitre 2 : c'est une étude également très consciencieuse des constructions anormales, de phrases qui ont des membres inégaux, des mesures de trop ou de moins ; les premiers types ne sont pas trop affreux, à ne considérer que les chiffres qui les représentent ( $3 + 3 = 2 + 2 = 3 + 3$ ) ; mais il y en a d'horribles : jugez de ce menuet de Haydn ( $5 + 2 + 1 + 2 + 2$ ) ; et l'irrégularité va croissant à mesure que l'écriture se complique, que des procédés d'imitation se viennent greffer sur les formules originales. *Or, à l'audition, tout est parfaitement d'aplomb.* Que penser ? Où est la règle ? où est l'exception ? Y a-t-il seulement une règle et la doctrine qui figure au chapitre 1, n'est-elle pas annulée par les constatations du ch. 2 ? Quel est le cliché original : la carrure ou l'absence de carrure ? Ne voyons-nous pas au cours de l'histoire les rythmes carrés de la danse, s'abolir petit à petit dans la *suite* ; et la *sonate primitive*, ressusciter sans aucune nécessité apparente dans la sonate classique, disparaître à nouveau pendant la période suivante et constituer de nos jours un véritable problème auquel personne ne peut répondre décisivement ? Et d'autre part, ne pouvons-nous pas observer que les rythmes libres de la musique vocale s'enferment en de certains moments dans des formes régulières ; puis en sortir, pour y retomber plus tard et ainsi de suite ?

On se demande alors s'il est vraiment besoin d'édifier toute une théorie rythmique pour expliquer les formes musicales, et s'il ne suffirait pas simplement de constater les faits, dont l'explication au surplus n'est pas d'une grande utilité, ni d'un enseignement bien précieux.

Nous atteignons ainsi l'étude des formes musicales proprement dites (de la polka à l'oratorio, l'opéra, etc.). Ici les descriptions sont tellement succinctes, qu'elles forment plutôt, un aide mémoire, une suite d'articles de dictionnaire qu'un traité proprement dit.

L'étude des formes vocales qui termine ce traité est assez bien conduite, mais avec une rapidité déconcertante. Au total, un ouvrage intéressant, qui tend à vulgariser une méthode assez nouvelle, une doctrine un peu trop confinée jusqu'ici dans le monde des musicographes ; mais qui s'adresse cependant à des gens suffisamment instruits pour deviner ce qui lui fait défaut.

VILLIERS STANFORD (Ch.). — *Musical composition* (Londres, Macmillan and Co, 1911).

Ce petit ouvrage traite de la composition musicale sur ce ton quasi familier que nous rencontrons si souvent dans la pédagogie et la philosophie anglaises, et qui semble bien être, au fond, l'un des aspects caractéristiques de l'esprit britannique. En tous cas, il est fort avantageux

au point de vue de l'enseignement : n'est-il pas foncièrement anti-dogmatique bien que très respectueux de la tradition ? Cet empirisme de bon aloi, ce bon sens ami du grand air et de la santé, dominent ce petit traité sans prétentions, et permettent à l'auteur de le présenter sous forme d'un résumé d'utiles et pratiques conseils à l'adresse des élèves compositeurs.

L'ouvrage est excellent à mettre entre les mains d'un débutant, dont il fera un honnête compositeur, tant par son instruction primaire que par la direction imprimée à son esprit. A lui plus tard de lire Berlioz, Gevaert, Richard Strauss, ou mieux d'étudier l'orchestre au sein même de l'orchestre.

SCHREYER. — *Lehrbuch der Harmonie und der Elementar Komposition* (Leipzig, Merseburger, 1911).

Tout à fait pédagogique également, l'ouvrage de M. S. qui prétend nous enseigner l'harmonie et les éléments de la composition en 168 pages. Il est vrai que les nombreux exemples sont réunis en une brochure spéciale assez importante.

Aucune innovation saillante, mais beaucoup d'ordre, de clarté, pas de discours inutiles. Les principes et même le chiffrage extrêmement simple sont empruntés à Riemann ; mais l'auteur en a su faire une intelligente application qui s'adresse à des élèves et s'insinuera dans leur cerveau avec une grande facilité. Chacun des chapitres, (il y en a 30, brefs et significatifs) contient quelques textes de devoirs à accomplir par l'étudiant — et une clé de ces devoirs est vendue séparément.

Evidemment la méthode surprendra un peu les habitués du "Reber et Dubois" : voici par exemple l'un de ces problèmes :

"Remplir chacune des mesures du schème suivant avec une harmonie à 3 voix :

A) T | D | T | D | T | S | D | T  
B) T | D | etc.

et écrire là-dessus des variations à 3/4.

On laisse, dans notre France démocratique, moins de liberté et moins d'initiative aux disciples de la classe d'harmonie : ce n'est pas une classe de composition, n'est-ce pas ?

Entre les mains d'un professeur éclairé, ce petit livre peut devenir extrêmement fécond, l'aridité de l'harmonie toute pure étant corrigée le plus tôt possible par des essais de composition qui sont une satisfaction pour l'élève, et empêchent de s'endormir, chez lui, des facultés créatrices trop souvent abolies par la tyrannie des jeux de patience musicaux.

A. MACHABEY.

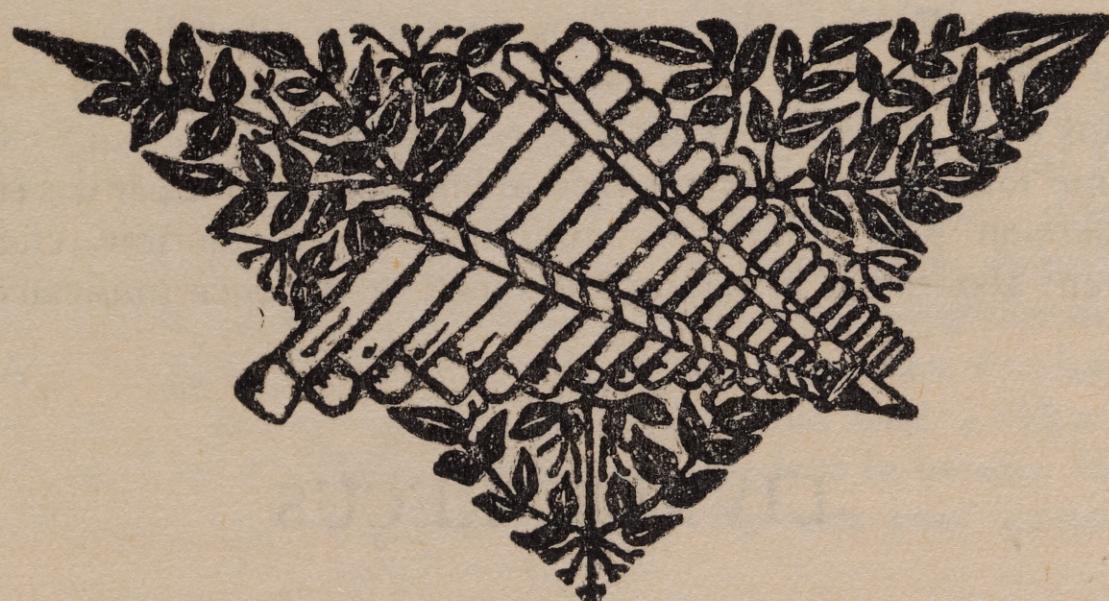
## LIVRES REÇUS

— PROCEEDINGS OF THE MUSICAL ASSOCIATION (London Novello 1912, in-8° de 170 pp. 1 Guinea.)

— WAGNER (Peter). — *Einfuehrung in die gregorianischen Melodien. Zweiter Teil.* Zweite Auflage. (Lpz. Breitkopf 1912, in-4° de 505 pp. Mk 12).

— POUZET (Dr). — *Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny.* (Tirage à part de la Revue de l'Art Chrétien. Première Livraison de 1912, in-4° de 17 pp.)

- BARCLAY SQUIRE. — *Catalogue of the printed music published between 1487 and 1800 now in the British Museum.* (London British Museum, 2 vol. in-4° de 775 et 754 pp. ; Frs. 78.75).
- BRENET (Michel). — *Hændel* (Laurens. Collection des Musiciens célèbres. Paris 1912, in-12° de 128 pp. Fcs. 2.50)
- CALMUS (Georgy) — *Télémaque* von Lesage. — *The beggar's opera* von Gay and Pepusch. (Berlin, Liepmannssohn 1912 in-4° de 223 pp.)
- AURIOL (H.). — *Décentralisation Musicale*, avec une préface de Gabriel Fauré. (Paris Figuière et Cie. 1913, in-12° de 256 pp. ; Fcs. 3.50).
- CHYBINSKI (Dr A.) — *Beiträger zür geschichte der Taktenschlagsens.* (Breitkopf 1912 in-12° de 96 pp. Mk 2.50).
- DENT (E. J.) — *Mozart's operas.* (London Chatto et Windus 1913, in-8° de 432 pp. 12 s. 6 d.)
- BRADLEY ROOTHAM (Cyril). — *Voice training for choirs and schools.* (Cambridge 1913, in-8° do 110 pp.)
- MARAGE (Professeur). — *Education et rééducation des centres auditifs.* (Paris 19, rue Cambon, 1913, in-8° de 16 pp.)
- CHABRIER (Emmanuel). — *In memoriam.* (Paris, à la Belle édition, 71, rue des Saints Pères, in-8°, tiré à 300 exemplaires, non mis dans le commerce).





## Le Théâtre des Champs Elysées

L'annonce faite à Paris d'une basilique d'art vient de se réaliser. Pierre de Craon, le constructeur de cathédrales, est revenu parmi nous et a fait sortir de terre le sanctuaire de la foi moderne. C'est là que l'éternelle soif d'idéal entraînera les foules. C'est là que s'assouvrira cet appétit du surnaturel qui a si souvent changé d'objet au cours des siècles mais qui tourmente aussi impérieusement nos contemporains que les hommes du moyen-âge. Jusqu'ici, par une incompréhensible négligence, par une maladroite accumulation de richesses disparates, unie à une indulgence inexplicable pour les pires expédients du trompe-l'œil, les églises de la musique se sont toujours privées d'un des plus puissants éléments d'extase dont s'enorgueillissent leurs sœurs sacrées : l'atmosphère. Les faux-marbres, les faux-bois, les cariatides de carton-pâte, les amours en plâtre doré et les innombrables friandises qu'inventèrent nos pâtissiers-staffeurs découragent l'essor du rêve qui prend au contraire si joyeusement son vol sous la plus pauvre voûte de pierre, entre des murailles nues, dans la douce vibration de la lumière qu'orchestrent des vitraux ! C'est ce qu'ont enfin compris les architectes du temple de marbre blanc qui s'achève en ce moment Avenue Montaigne et qui offrira à tous ceux qui demandent aux paradis artificiels de l'art l'oubli des médiocrités quotidiennes, un asile digne des Muses à qui on l'a consacré.

La pureté de son style, la noblesse de sa conception, la sobre richesse des matériaux

# LE THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

employés font du Théâtre des Champs Elysées un palais renouant à nos plus belles traditions architecturales les plus audacieuses découvertes de la technique contemporaine. Un souci rigoureux de l'unité a présidé aux moindres détails de son exécution. Un seul peintre, Maurice Denis



PANNEAUX DÉCORATIFS DE LA COUPOLE

*Maurice Denis : le Chœur*

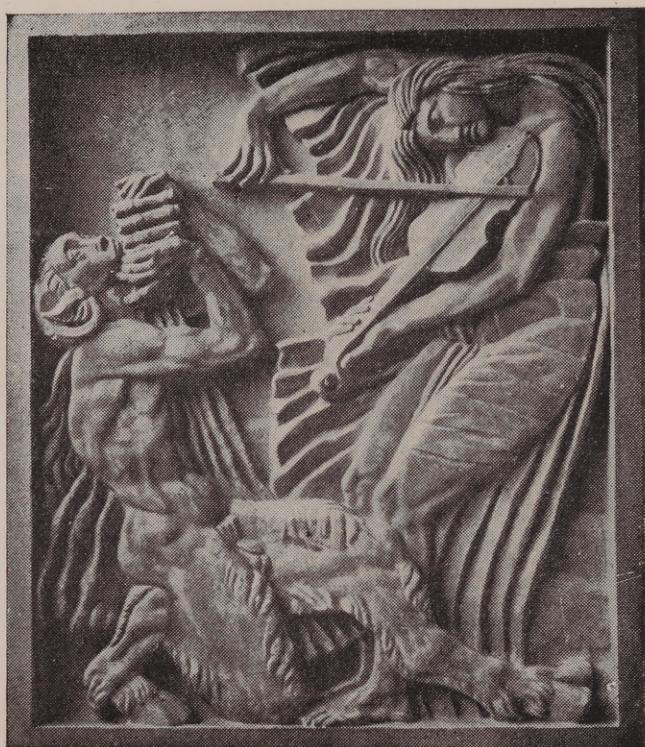
et un seul sculpteur, Bourdelle, ont collaboré avec les ingénieurs. Ici les artistes ne sont pas écrasés par la souveraineté de la matière comme cela s'est produit trop souvent dans les décorations de vastes monuments où peintres et sculpteurs, esclaves du maçon, se contentèrent humblement de tirer parti des surfaces abandonnées à leur inspiration après l'achèvement de

# LE THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES



LA DANSE

l'ensemble. Voyez au contraire cette harmonieuse façade sortie d'un seul cerveau et réalisée, semble-t-il, par un seul artisan. On croirait voir un beau coffret de marbre travaillé par quelque ciseleur géant, il semble que deux mains colossales en ont ajusté et orné les panneaux, et qu'un Cellini surhumain en a modelé tous les contours. Terminée, cette formidable bâtie minutieusement édifiée



LA MUSIQUE

par des armées d'ouvriers, donne cette impression d'unité et de perfection qu'on ne rencontre d'ordinaire que dans un meuble d'art amoureusement patiné par les doigts de son créateur. Le pouce hardi et savant de Bourdelle paraît avoir accompagné et noué dans les airs l'élan de ces lignes heureuses.

Derrière ce portique s'ouvre un atrium aux pures colonnes helléniques entre lesquelles fleurissent des peintures à fresque exécutées également par Bourdelle. La salle arrondit son harmonieuse coupe de marbre sous un plafond lumineux baignant une coupole où s'inscrivent les panneaux décoratifs de Maurice Denis représentant l'Histoire de la Musique, d'Orphée à Debussy. Un rideau d'argent refléchit la lumière et se nuance au gré de l'électricien comme un étang au crépuscule. Les flûtes argentées d'un grand orgue encadrent la scène et complètent la décoration du rideau. Inutile d'ajouter que la préoccupation d'un confort inconnu en France a présidé à l'aménagement de la salle. Les fauteuils, les loges, les couloirs, les dégagements, les vestiaires, les foyers, fumoirs, bars et boudoirs ont été conçus d'après les plus brillantes réalisations des plus beaux théâtres anglais, allemands et russes, qui depuis quelques années nous humilièrent de leur luxe et de leur élégance.

La scène, machinée comme à Bayreuth, pourvue de tous les perfectionnements techniques connus jusqu'à ce jour, permettra d'accueillir les fées les plus audacieuses. Une innervation électrique extraordinairement développée va porter dans tous les organes du formidable



LA COMÉDIE



LA TRAGÉDIE

# LE THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

monument le mouvement et la lumière. Une usine souterraine en assurera l'indépendance.

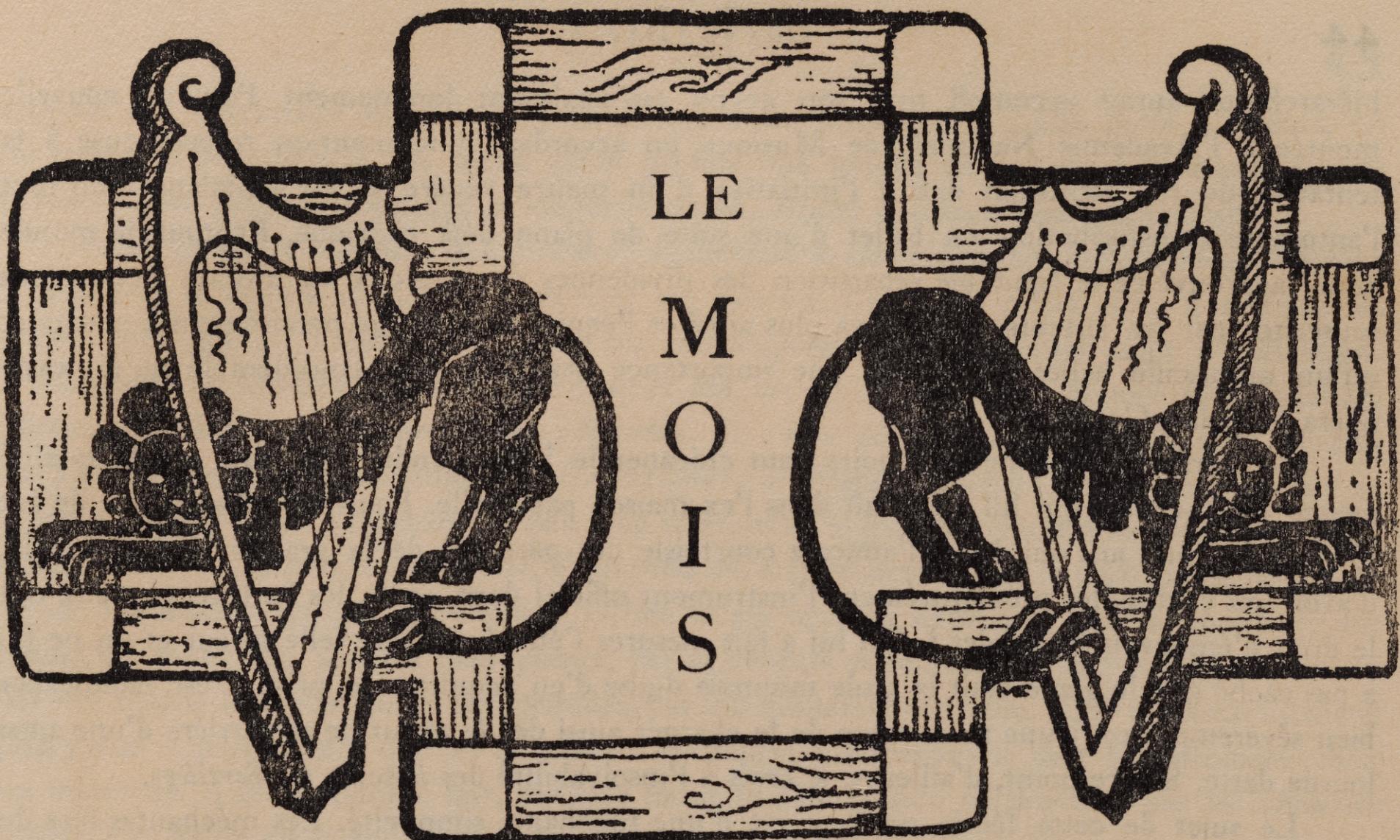
Tel est le nouveau temple où l'on célébrera dans quelques semaines le premier sacrifice à Apollon. Des mains pieuses l'ont édifié pierre à pierre. Souhaitons que le seuil n'en soit jamais



PANNEAUX DÉCORATIFS DE LA COUPOLE

*Maurice Denis : l'Orchestre*

souillé par d'indignes offrandes et que son saint parvis soit respecté. La pureté et la majesté de sa nef décourageront, espérons-le, les coupables desseins des mauvais prêtres qu'attire dans les sanctuaires nouvellement consacrés la joie sadique du sacrilège ! La Beauté a trouvé un asile ; qu'elle sache le défendre !



## Les Théâtres

LE SORTILEGE. — LE COURONNEMENT DE POPPÉE. — DOLLY.

Voulant sonder les reins et le cœur d'un compositeur auquel il s'intéressait, Georges Bizet lui demanda s'il avait "fait du quatuor, de la scène lyrique, de l'opéra et de l'oratorio." Et il fut inondé d'une joie profonde en apprenant que son protégé avait satisfait à toutes les exigences du baccalauréat, de la licence, du doctorat et de l'agrégation de musique représentés par ces divers sujets de concours. C'était de la bonne critique, basée sur le principe bien français de la hiérarchie des genres. C'était de l'analyse dosimétrique, c'était l'esthétique rassurante de l'éprouvette graduée, c'était le triomphe de la méthode. Bizet s'avancait ainsi d'un pas ferme dans les allées bien ratissées d'un jardin musical dessiné par Le Nôtre.

Les critiques du temps ne connaissaient pas leur bonheur. Le beau jardin est devenu une forêt vierge ; les plantes ont envahi et effacé les sentiers. L'explorateur d'aujourd'hui est obligé de se frayer péniblement un passage à travers les lianes et les ronces. Il ne s'oriente que d'après le parfum des fleurs invisibles. Les clôtures, les bordures de buis taillé ont disparu. On ne croit plus aux genres ni aux catégories et le bel escalier de marbre qui vous élevait sans effort de la sonate à la symphonie et du lied au drame lyrique, s'est effondré sous le poids des passants chaque jour plus nombreux : le métier de cicerone au pays de la double croche est devenu le dernier des métiers.

A la fin d'un mois comme celui qui vient de s'écouler, le critique respectueux de l'ordre

hiérarchique aurait accompli tout son devoir en analysant longuement l'œuvre nouvelle montée à l'Académie Nationale de Musique, en accordant une mention respectueuse à la tentative de reconstitution due à l'initiative d'un maître vénéré et en signalant d'un mot l'amusante transformation en ballet d'une suite de piano déjà classique. Et tout le monde aurait approuvé cette équitable répartition des dividendes de la gloire au prorata des actions souscrites par les auteurs. Il n'en va plus ainsi et l'équité nous oblige précisément à constater qu'un minuscule ballet peut avoir une importance beaucoup plus considérable qu'un vaste opéra du palais Garnier.

Il faudrait avoir l'âme bien noire pour chicaner le jeune André Gailhard sur la qualité exacte de l'accueil qui lui a été fait dans l'ex-maison paternelle. Pourquoi gâter la joie de cet Orphée de vingt ans qui doit à l'amicale courtoisie des gardiens de la grande lyre nationale, d'avoir pu chatouiller prématulement l'instrument officiel dont, seuls, les barbons glorieux ont le droit d'émouvoir les cordes ? On lui a fait mesurer l'étendue d'une telle faveur et on ne lui a pas caché que le génie était la seule monnaie digne d'en acquitter le prix. C'est handicaper bien sévèrement un jeune auteur que de le charger ainsi dès le début de sa carrière d'une aussi lourde dette. Sur ce point, d'ailleurs, je crois à l'insolvabilité des auteurs du *Sortilège*.

Le sujet de cette féerie rustique est d'une touchante simplicité. Les méchantes fées du département de l'Ariège ayant appris que la jeune Angèle a perdu son scapulaire, décident de l'en punir de façon exemplaire en lui enlevant son fiancé. Mais l'énergique villageoise poursuit les voleuses et les rejoint après avoir subi de la part de ses guides les plus fantaisistes exigences, l'un réclamant pour salaire une plainte en la mineur, l'autre risquant une piquante proposition d'école buissonnière et le troisième n'hésitant pas à vider les orbites de la voyageuse de leurs globes oculaires qu'il fait danser joyeusement au bout de leur nerf optique. Ces espiègleries n'empêchent pas la jeune fille d'arriver jusqu'à la grotte des fées où elle trébuche sur le cadavre de son fiancé ! Et ce serait une bien cruelle aventure si la sœur d'Angèle, en retrouvant le scapulaire, ne dissipait le maléfice. Les fées deviennent solubles dans l'air, le fiancé ressuscite, les égratignures d'Angèle se cicatrisent et ses sclérotiques regagnent leur emplacement habituel. Un hymne au soleil et au travail amène la chute du rideau.

Envelopper une telle affabulation d'un sublime commentaire musical constituerait une véritable trahison : M. André Gailhard nous a prouvé qu'il est tout le contraire d'un traître. Dénuee de toute prétention, sa musique s'applique charitalement à ne pas dépasser d'une seule enjambée le menu trottinement du poème. Assez peu féerique de nature, la muse du jeune compositeur montre plus d'aisance dans les épisodes agrestes que dans les conjonctures surnaturelles. Elle ne se pique pas d'originalité mais elle se préoccupe de distinction et de bonne éducation. Cette sorte de politesse se fait, hélas, de jour en jour plus rare parmi les musiciens. M. André Gailhard, entrant brusquement dans l'auguste assemblée des lyriques modernes, n'a pas osé sans doute — il est si jeune ! — exprimer tout haut des pensées musicales personnelles ; il s'est contenté de commenter respectueusement celles de ses aînés, dans un langage correct et agréable d'humaniste. Il faut lui en savoir gré. Il y a dans son

attitude une charmante modestie qu'il serait injuste de méconnaître ; elle porte d'ailleurs, en soi-même sa récompense, les dieux ayant promis une longue vie aux mortels honorant leurs parents. Tout porte à croire que la longévité de M. André Gailhard sera prodigieuse !

Pareil privilège sera sans doute réservé également à notre éminent collaborateur Vincent d'Indy dont la fidélité au culte des ancêtres est notoire. Les soins pieux dont il entoure les ombres des grands disparus sont pour ses contemporains un perpétuel sujet d'édification. Le tombeau de Monteverdi, vous ne l'ignorez pas, est un de ceux qu'il honore de fréquentes libations funèbres et de précieuses offrandes. Il vient de lui rendre de nouveaux devoirs au Théâtre des Arts en conduisant le *Couronnement de Poppée*. Malgré l'involontaire raideur et la lente majesté d'une évocation un peu trop solennelle, le glorieux ancêtre se dressa hors de sa tombe avec une surprenante vivacité. Il stupéfia ses arrière-neveux par la prodigieuse souplesse de son vocabulaire lyrique, par l'infînie variété de ses accents expressifs, par la liberté de ses inflexions musicales, par ses néologismes, par sa délicate sensibilité, par son pathétique direct, par son mépris des locutions et des formules, par son humanité éternelle. Il fut malheureusement plus jeune et plus vibrant que ses interprètes déconcertés de découvrir tant de pétulance chez un immortel. Il est à craindre que, par leur faute, la résurrection ne produise pas les résultats miraculeux qu'on en attendait ; l'intention fut excellente mais l'effort incomplet.

On fournit d'ailleurs un labeur un peu fiévreux au Théâtre des Arts. Les spectacles de musique se succèdent avec rapidité... C'est l'*Education manquée* de Chabrier, dont le titre s'applique aux interprètes avec un impitoyable à propos ; c'est *Thésée*, délicieusement grandiloquent et suavement boursouflé, présenté dans un décor exquis ; c'est un divertissement chorégraphique de Bruneau — le Bruneau à facettes coruscantes, tout cliquetant de glockenspiel et de célesta que nous avait révélé la Faute de l'Abbé Mouret ; c'est une généreuse tentative de Gaubert digne d'une meilleure cause et, enfin, c'est *Dolly*.

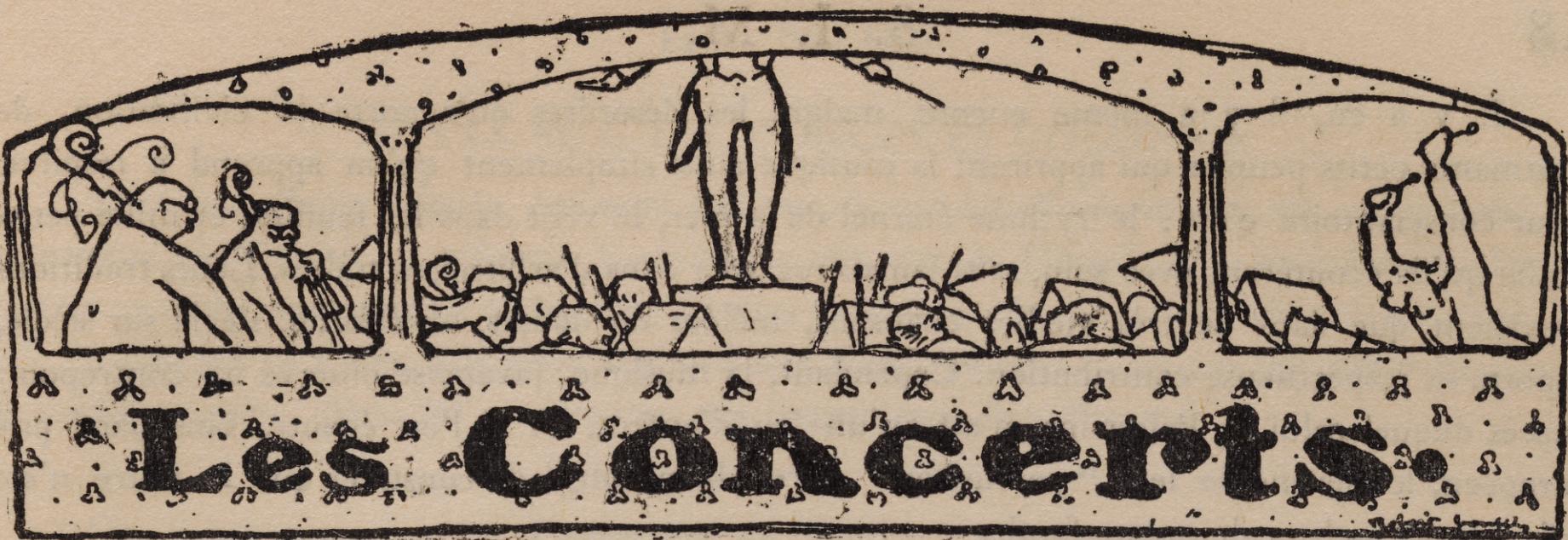
Dolly est une petite fantaisie intellectuelle explosive qui projette dans toutes les directions une grêle d'idées générales, de conceptions artistiques nouvelles, de postulats, de problèmes esthétiques, de critiques en action, de confidences et de promesses. Dolly commet tous ces méfaits avec une parfaite innocence et ne cesse pas de sourire avec son adorable moue ingénue et malicieuse de " girl " aux yeux purs. Mais il faut bien se garder de croire à l'innocence de Dolly. Voyez ce qu'elle a fait du théâtre si plein de respectabilité de M. Jacques Rouché : elle l'a livré aux artistes de music-hall, de cirque et de cabarets montmartrois en se réclamant — impertinence suprême ! — du Directeur du Conservatoire ! Au nom de Gabriel Fauré et de sa délicieuse partition la sournoise gamine a organisé la plus folle partie en compagnie de clowns et de danseurs, jouets vivants échappés d'une maisonnette de carton rose, dans un jardin où déambule un jeune lapin noir portant un coquet pantalon de dentelles et prompt à se scandaliser du spectacle qui lui est offert.

Ce lapin sait en effet ce que pense Dolly et s'en épouvante. Il n'ignore pas qu'elle n'accorde à la musique descriptive qu'un pouvoir d'évocation vague et imprécis et qu'elle se flatte de créer, sans se préoccuper des intentions premières de l'auteur, des associations d'idées nouvelles entre une mélodie, un geste et un sentiment. Elle sait fort bien que Fauré n'avait

prévu dans sa délicate Suite ni clowns, ni musicien grotesque, ni lapin noir, mais elle prétend que l'ingéniosité de son ami Laloy et les inventions techniques de Staats sauront river aux accents fauréens des visions qui en deviendront aussitôt inséparables. Et elle cherche à se justifier en évoquant cette prestigieuse Shéhérazade qui malgré sa prédestination formelle de tableau maritime est devenue, de par la fantaisie tyrannique d'un maître de ballet, le commentaire très éloquent et très précis d'une aventure de harem !

Elle soutient également une thèse audacieuse. Elle affirme — et Colette Willy ne la contredira pas — que le music-hall est le dernier refuge de la solide technique théâtrale, du beau métier, la pépinière des "ouvriers d'art" de la scène, appliqués, modestes, aimant leur travail avec une silencieuse passion et toujours prêts à l'effort discipliné. Et elle nous montre les admirables résultats obtenus par cette méthode d'interprétation. Dans ce Théâtre des Arts dont l'amateurisme distingué est légendaire, le ballet de Fauré et Laloy s'est imposé comme une réalisation définitive ; on s'émerveilla de voir tous les détails "en place" et tous les effets infailliblement réglés. Et on ne s'avisa pas immédiatement, d'en attribuer le mérite à l'adorable Eva Reid, aux fils de Footit et au danseur Miralès qui contrepointèrent la musique de Fauré de gestes si précis, si minutieusement établis et si savamment prémédités, sous les apparences d'une fantaisie échevelée, que toute la grâce et la science classique d'Aveline ne purent égaler le "caractère" et le relief de l'interprétation de ses camarades ! En vérité qui n'a pas goûté la saveur purement musicale des pizzicati disloqués de Tommy, des trilles qu'il exécute sur la tête ou des tours de reins de l'effarant Espagnol, ignore la joie profonde des stylisations et des traductions plastiques d'un rythme, et qui n'a pas savouré les trouvailles "mélodiques" du petit corps potelé de la fillette aux rubans verts ne peut se flatter d'avoir l'œil musical ! Nous n'avons pas eu en France depuis la révélation des ballets russes une expérience de synesthésie digne d'être comparée à celle-là. Son seul tort pour des Français, est d'être trop menue et trop exceptionnelle pour frapper l'entendement des foules et constituer un enseignement fécond. C'est une expérience de laboratoire. Son succès éclatant doit nous amener à la renouveler avec confiance dans de plus vastes proportions. Dans l'admirable élan qui entraîne en ce moment les artistes de toutes les races vers la religion plastique de la musique, nous avons été dépassés par les techniciens slaves dont le classicisme chorégraphique nous humilie mais nous pouvons prendre une prompte revanche en luttant sur le terrain de la fantaisie, de l'esprit et de la bonne humeur où nos chances internationales sont sérieuses. Nous sommes seuls à posséder la clef de certaines subtiles énigmes musicales. Pourquoi ne prendrions nous pas enfin la parole puisque nous avons quelque chose de nouveau à dire ? Dolly nous y invite, il faut obéir aux caprices de Dolly qui tyrannise nonchalamment son entourage et détourne si gentiment son petit visage boudeur pour qu'on n'y surprenne pas l'aveu de ses yeux brillants de malice et la confidence de son joli sourire réticent...

Emile Vuillermoz.



## CONCERTS COLONNE

### Du goût

A notre époque où se perd, peu à peu, le sens du mystère, tout occupés que nous sommes à essayer divers systèmes d'entraînement humain, il était nécessaire que nous perdions également le vrai sens du mot "goût".

Au siècle dernier, avoir du goût n'était qu'une façon aimable de défendre ses opinions. Aujourd'hui, ce mot a pris une telle extension, sert à tant de manifestations, qu'il n'est guère plus qu'une sorte d'argument "coup de poing américain", à coup sûr affirmatif, mais sans élégance. Par une pente naturelle le "goût" fait de nuances et de délicatesse est devenu ce "mauvais goût" où les formes et les couleurs se livrent à des combats singuliers... Réflexion d'ordre trop général, puisqu'il ne doit être question ici que de musique — entreprise suffisamment ardue !

Le génie peut évidemment se passer d'avoir du goût, exemple : Beethoven. Mais on peut lui opposer : Mozart qui à autant de génie ajoute le goût le plus délicat. Si nous regardons l'œuvre de J. S. Bach, Dieu bienveillant auquel les musiciens devraient adresser une prière avant de se mettre au travail, pour se préserver de la médiocrité, cette œuvre innombrable où l'on retrouve à chaque pas ce que nous croyons être d'hier, depuis la capricieuse arabesque, jusqu'à cette effusion religieuse, pour laquelle nous n'avons rien trouvé de mieux jusqu'ici, on y cherchera vainement une faute de goût.

La Portia du Marchand de Venise parle d'une musique que tout être porte en soi... "Malheur, dit-elle, à qui ne l'entend pas..." Paroles admirables, sur lesquelles devraient méditer ceux qui, avant d'écouter ce qui chante en leurs âmes, se préoccupent de savoir la formule qui les servira le mieux. Ou, très ingénieusement, juxtaposent des mesures, tristes comme de petits cubes. Musique qui sent la table et la pantoufle. Ceci pris dans un sens spécial aux mécaniciens qui, essayant une machine mal montée en disent : "ça sent l'huile". Mefions-nous de l'*écriture*. Travail de taupe, où nous finissons par réduire la beauté vivante des sons à une opération où, péniblement, deux et deux font quatre... Depuis longtemps la musique connaît ce que les mathématiciens appellent la folie du nombre :

Surtout, gardons nous des systèmes qui ne sont que des "attrape-dilettantes".

Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun, siècle sur siècle, apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique Javanaise observe un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina, n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur "percussion" on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.

Chez les Annamites on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétralogique ; il y a seulement plus de Dieux, et moins de décors... Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un Tam-Tam organise la terreur... et c'est tout ! Plus de théâtre spécial, plus d'orchestre caché. Rien qu'un instinctif besoin d'art, ingénieux à se satisfaire ; aucune trace de mauvais goût ! — Dire que ces gens là n'ont jamais eu l'idée d'aller chercher leurs formules à l'école de Munich : à quoi pensent-ils ?

Serait-ce donc les professionnels qui gâtèrent les pays civilisés ? Et l'accusation faite au public de n'aimer que la musique facile (mauvaise musique !) se trompe t'elle d'adresse ?

Au vrai, la musique devient "difficile" toutes les fois qu'elle n'existe pas, difficile n'étant là qu'un mot-paravent pour cacher sa pauvreté. Il n'y a qu'une musique, et celle-là prend en elle même le droit d'exister, qu'elle emprunte le rythme d'une valse, — voire même de café concert, ou le cadre imposant d'une symphonie. Et pourquoi ne pas avouer que, dans ces deux cas, le bon goût sera souvent du côté de la valse, tandis que la symphonie dissimulera avec peine, l'amas pompeux de sa médiocrité !

Ne nous obstinons donc plus à proclamer ce lieu-commun, solide comme la bêtise : des goûts et des couleurs il ne faut point discuter... Au contraire, discutons, retrouvons *notre goût*, non pas qu'il soit perdu, mais nous l'avons étouffé sous des édredons septentrionaux. Il sera notre meilleur soutien dans la lutte à soutenir contre les Barbares, devenus bien plus terribles depuis qu'ils séparent leurs cheveux par une raie médiane.

Soutenons que la beauté d'une œuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier "comment cela est fait." Conservons, à tout prix, cette magie particulière à la musique. Par son essence, elle est plus susceptible d'en contenir que tout autre art.

Quand le dieu Pan assembla les sept tuyaux de la syrinx, il n'imita d'abord que la longue note mélancolique du crapaud se plaignant aux rayons de la lune. Plus tard, il lutta avec le chant des oiseaux. C'est probablement depuis ce temps que les oiseaux enrichirent leur répertoire.

Ce sont là des origines suffisamment sacrées, d'où la musique peut prendre quelque fierté, et conserver une part de mystère... Au nom de tous les dieux, n'essayons pas plus de l'en débarrasser que de l'expliquer. Ornons le de cette délicate observance du "goût." Et qu'il soit le gardien du *Secret*.

## NOTES SUR LES CONCERTS COLONNE

Monsieur Pablo Casals, éminent virtuose, a troublé l'ordonnance du programme de dimanche dernier en se refusant à répéter le concerto de Dvorak, Monsieur Gabriel Pierné s'étant permis d'en critiquer la beauté ! Il nous semble que le droit strict était de son côté. Et M. P. Casals s'en allant sans jouer a trouvé une façon nouvelle d'affirmer son admiration pour le susdit concerto. Nous lui en adressons nos respectueux compliments.

\* \* \*

On a beaucoup joué la Damnation de Faust. Cela fait généralement plaisir. Du haut du ciel, sa demeure dernière, Goethe n'y comprend rien !

\* \* \*

C'est pour des raisons que la musique ne connaît pas qu'on a diversement apprécié l'audition intégrale des "Images". L'exécution en fut nerveuse et vibrante à souhait.

Claude Debussy.

## CONCERTS LAMOUREUX

Très intéressante *première* aux Concerts-Lamoureux : l'*Interlude en fa dièze*, extrait de l'œuvre de M. Roger Ducasse intitulée : *Au jardin de Marguerite*. — Faust, vieux et très fatigué, vient se remémorer sa jeunesse en ce jardin abandonné où durent se passer tant de charmants épisodes d'amour ; et le jardin se réveille au mystérieux enchantement de la nuit.

Il sied de louer hautement M. Roger Ducasse d'avoir cherché, dans ce morceau symphonique, à faire *de la musique* et non pas seulement du bruit... ou des bruits. La pièce est construite avec soin et ne revêt en rien le caractère d'une improvisation. Peut-être eût-il été désirable — ceci est une opinion toute personnelle — que les thèmes employés fussent, mélodiquement, plus frappants et que le dessin en fut plus varié... Je suis certain que lorsque M. Ducasse voudra se laisser aller davantage aux impulsions de son cœur plutôt qu'aux recherches de sonorité, il pourra faire de la très belle musique : il n'est vraiment, en art, que le cœur pour engendrer de la beauté.

Quoi qu'il en soit, on se trouve ici en face d'une pièce musicale d'une très haute tenue, où l'auteur ne sacrifie que très peu à la mode du jour, c'est-à-dire à la *musique cinématographique*.

Qu'on me permette d'expliquer brièvement ce terme que j'écris ici très sérieusement.

Il me semble qu'un grand nombre de compositions symphoniques modernes, où la sensation prend le pas sur le sentiment, gagneraient à l'adjonction d'un *cinématographe* qui serait appelé à expliquer et à déterminer les diverses phases du morceau.

Du moment que toute *forme* musicale est bannie, comme surannée et vieux jeu, il me paraîtrait indispensable de faire accompagner toute musique "sensorielle" par sa représentation plastique.

Cela aurait un double avantage : 1<sup>o</sup> faire comprendre ce que le compositeur a voulu dire à l'auditeur non *snob* (car le *snob* comprend et avale tout ce qui est à la mode... par définition); 2<sup>o</sup> présenter à l'œil un agréable tremblotement, qui s'harmoniserait à merveille avec les petits

chichis orchestraux et autres titillations auriculaires, constituant généralement le principal mérite de ces compositions.

Ceci est une question à étudier... On pourrait peut-être nommer une commission...

— A ce même programme figurait la Symphonie écossaise de Mendelssohn, rarement entendue maintenant. Je crois qu'il est impossible d'exécuter de façon plus parfaite et plus spirituelle que ne firent M. Chevillard et son bel orchestre cette élégante symphonie, aussi à la mode au temps de nos grand'mères que peut l'être actuellement *l'Après-midi d'un Faune*.

Vincent d'Indy,

“ L'excellent violoniste Ch. Herman a fort bien joué, au Concert-Lamoureux du 12 Janvier 1913, le Concerto en *ré* de Beethoven : le chef d'orchestre s'étant abstenu après la répétition, de tout jugement sur la valeur artistique de cet ouvrage, aucun incident ne s'est produit.”

Le temps n'est pas éloigné où une information, d'apparence aussi normale que celle qu'on vient de lire, prendra, par la touchante simplicité de certains virtuoses, un intérêt “sensationnel”, pour parler le jargon que la presse s'efforce de substituer au français dans le langage contemporain.

Ce n'est vraiment pas de notre faute si les nécessités de l'actualité imposent dorénavant aux “correspondants particuliers” de toutes les publications musicales l'obligation nouvelle de signaler les dernières auditions de concertos “échangées sans résultat” entre les bretteurs de l'archet et ceux de la baguette.

Est-il donc si nécessaire que la plupart des concerts soient annoncés “avec le concours de M. X. ou de M<sup>lle</sup> Z”? Il paraît que cela plaît à l'*abonné*. Mais en quoi donc est-il fait cet “abonné” qui ne prend plaisir qu'à la jonglerie de ces prestidigitateurs, qui entre après le premier morceau de la symphonie, et qui s'en va au beau milieu de la suite d'orchestre de *Namouna* par exemple? Sans doute, lorsqu'il s'agit de l'art du chant, nul ne se plaint d'entendre la belle voix de M<sup>me</sup> Campredon dans le *Madrigal lyrique* d'Henri de Régnier, finement orchestré par M. G. Grovez. Le régal devient exquis quand s'élève la délicieuse voix de la plus délicieuse M<sup>me</sup> Nicot-Vauchelet : on se demande alors comment il se fait que cette artiste hors de pair, l'une des trois ou quatre cantatrices françaises de ce siècle qui connaisse et pratique encore le véritable *art du chant*, soit si rarement entendue dans le cadre qui lui conviendrait, dans ce théâtre de l'Opéra-Comique où elle pouvait continuer si bien la noble et artistique tradition de ses descendants, dans des rôles qui semblent faits pour elle, et que l'on donne toujours à d'autres, moins qualifiées. Entendre vraiment chanter est un fait tellement rare qu'il faut être indulgent pour le vide musical presque complet de cette admirable leçon de chant qu'est ce Rossignol du pauvre Haendel : *il Pensieroso*. La vaillante Société Haendel n'a jamais fait entendre cette œuvre de son patron ; en quoi elle a artistiquement agi. Mais quand on a soi-même tout le charme du

*Barde ailé de la solitude,*

on peut se permettre cette joute exquise inutile avec la flûte agile et discrète de M. Deschamps. Les trois mélodies de M. G. de Saint-Quentin se prêtaient moins bien au déploiement du magnifique talent vocal de M<sup>me</sup> Nicot-Vauchelet. Elles sont sobrement écrites, claires, un peu naïves comme il convient à des poésies plutôt intimes, ne réclamant pas

le déploiement de ce vaste orchestre qu'une "équipe de renfort" allait accroître encore pour étaler le vide bruyant de la *Vie d'un héros* :

*Parturiunt montes ; nascetur ridiculus mus.*

Ridicule en effet, cette effroyable cadence de violon qui — pour n'être pas de M. Camille Saint-Saëns — n'en représente pas plus musicalement pour cela "la compagne du héros". Comme on comprend que ce héros soit "à la triste figure" avec une encombrante compagne qui a dû donner tant de mal à M. Soudant ! Et les "antagonistes du héros" (instruments de bois dialoguant avec des intentions sarcastiques) ! Et le "champ de bataille" (voyez trompettes) ! Et les "œuvres pacifiques" (voyez harpes) ! Et cette "désillusion finale" (cor anglais) qui n'est rien auprès de la nôtre ! La voilà bien, la *musique cinématographique* (voir ci-dessus) ! mais quelle belle "leçon d'orchestre", surtout avec la vigoureuse direction de M. Chevillard.

Certain dimanche de janvier, le grand chef avait cédé sa baguette et son pupitre à Vincent d'Indy, autre "grand chef" : c'est merveille de voir avec quelle étonnante "malléabilité" (si l'on peut dire) les mêmes musiciens se prêtent, après quelques répétitions, à une compréhension aussi nettement tranchée et distincte de celle dont ils ont l'habitude. Vigoureuse aussi, sans nul doute, la direction souple, graduée, équilibrée de Vincent d'Indy obtient de ces instrumentistes remarquables certains effets qui changent assurément en plus d'un point les usages de la maison. Rarement les œuvres du maître, le *Jour d'été à la montagne* et le deuxième tableau du *Chant de la cloche*, ont atteint un tel degré de fondu et d'émotion dans l'interprétation. Au surplus, les chanteurs solistes ont, pour la seconde de ces deux œuvres, fort bien traduit la pensée de l'auteur ; M. Plamondon donne même la plus complète et la plus juste image musicale du personnage de Wilhem.

Mais on aurait tort de croire que c'est seulement dans la direction de ses propres compositions que Vincent d'Indy obtient une telle perfection. Sans insister sur l'étonnante ouverture de *Zaïs* de Rameau, aussi sonore et aussi riche qu'une partition du siècle dernier, la magnifique exécution de la quatrième *Béatitude* de César Franck montre mieux encore quel chef incomparable est le disciple du vieux maître, quand à son expérience et à son autorité incontestées vient s'ajouter l'amour filial et clairvoyant, seul capable de faire disparaître, dans la ferveur de l'action, les impérities instrumentales qui déparent parfois l'orchestre "organistique" du père Franck.

**Auguste Sérieyx.**

### SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Le hasard me favorise qui me place, habituellement, aux concerts où ma fantaisie, mes obligations aussi, me font assister, entre des gens d'opinions contraires : je les écoute, avec la joie de ceux qui goûtent l'exaltation humaine sous toutes ses formes, s'exprimer sur ce qu'ils entendent en termes catégoriques, et proférer ces jugements entiers que les gens en possession de leur bon sens — citerai-je le docteur Tribulat Bonhomet ? — réprouvent.

Le dimanche 12 janvier, un ami de Vincent d'Indy vint se mettre à ma droite, côté de la raison : une amie de Ch. M. Widor, de celles qui pendant la grand'messe de Saint Sulpice brûlent l'encens des compliments en l'honneur de l'organiste occupé à faire descendre l'Esprit de l'improvisation dans le pain du "Positif" et le vin du "Récit," s'assit à ma gauche, côté du cœur.

Des fragments du "Chant de la cloche" de d'Indy ayant été exécutés, mon voisin parla : "Vincent d'Indy est vraiment un chef : sa musique est de celui qui commande : et son

commandement a des vertus religieuses : il est à la fois prêtre et soldat ; mais ceci a été dit souvent ; une autre qualité me semble primordiale, celle-ci : il est le musicien de la sécurité sonore : avec lui l'esprit est assuré ; le jugement à porter est garanti : les combinaisons mélodiques et rythmiques sortent de son cerveau revêtues de la tenue qui leur convient : je vois, Monsieur à votre mine que vous avez savouré comme il convenait cette œuvre excellente et de jeunesse où se dessine déjà la fermeté des principes de son auteur que rien n'a pu et ne pourra jamais arracher à son art. ”

Il se tut comme l'orchestre attaquait la *suite* en mi mineur de Widor ; quand celle-ci fut achevée, ma voisine frappa des mains comme les jeunes juives du psalmiste et se tournant vers mon voisin lui dit :

“ Vos propos sur Vincent d'Indy sont évidemment de qualité, mais — et le jugement d'une femme est bon, croyez-moi — je donnerais le directeur de la Schola, et Debussy par dessus le marché, pour mon Widor ; sa musique à lui est musicale ce qu'oublie parfois d'être celle de vos amis... la suite de Widor est une bien belle suite chantante nuancée, mouvementée, onduleuse et que l'on comprend ; ça dit ce que ça veut dire et pour ce qui est du métier je me suis laissé raconter que M. Widor en savait autant qu'homme de France.”

Le dimanche 26 janvier, je me trouvais dans une compagnie plus dangereuse, entre l'homme qui protège les artistes et l'homme qui assassina le concerto.

Après l'exécution du concerto en fa de Chopin par Paderewski, l'homme qui protège les artistes parla ainsi et du haut de son faux-col.

“ Rien n'est beau comme Paderewski jouant du piano ; il perd son apparence humaine, pour se revêtir d'un caractère supra terrestre ; son masque se creuse de toute l'angoisse même de la phrase mélodique ; les cheveux se rejettent en arrière de la fougue des thèmes ; les mains volent comme des colombes sur les nuées des arpèges ; l'amour que Paderewski met dans une telle reconstitution d'une œuvre en fait une véritable création ; aimer une œuvre à ce point c'est la créer de nouveau ; le génie de l'artiste qui exécute est souvent plus intense que celui du compositeur ; celui-ci donne une base sur quoi l'artiste bâtit et le roi des artistes n'est-il pas concertiste génial, pianiste ou violoniste, qui nous tient au bout de ses doigts comme un enfant traîne au bout d'une corde son chariot ou son polichinelle ”.

L'homme qui assassina le concerto répondit :

“ Vous êtes, Monsieur, trop jeune — cependant certaines vieilles coquettes ont des secrets qui les font paraître 20 ans quand elles en ont 60 — pour avoir connu mes jours de triomphe lorsque la justice populaire m'acclama à cause d'un meurtre légitime ; je suis celui qui assassina le concerto ; je délogeai de l'avant-scène cet espèce de régisseur parlant au public qui vient faire des grâces et filer des sons pendant d'insipides minutes ; bourreurs de tierces ou d'octaves, crachotteurs d'harmoniques, grinceurs de doubles, de triples, de quadruples cordes, truqueurs de glissandos et de traits vertigineux, tous les bellâtres du piano et du violon, je les ai eus ; mais voici qu'ils reviennent ; et leur audace est plus grande que jamais ; je sais tel violoniste adulé une qui a le front de composer un programme avec trois concertos dont deux de virtuose de son espèce : oh ! la belle soirée que cela sera ! je sais tel violoncelliste qui ne permet pas que l'on puisse douter de la qualité de l'œuvre musicale qu'il interprète et qui n'accepte de jouer que si l'on situe un Dvorak au dessus de Jean-Sébastien Bach ; mais la revanche ne saurait tarder ; je crois à la justice immanente ”.

L'homme qui protège les artistes allait répliquer quand l'orchestre se prit à jouer le *Sadko* de Rimsky-Rorsakoff ; comme il ne s'agissait que de musique l'homme qui protège les artistes prit son chapeau et s'en alla.

Jean Laporte.

# Cabarets et Music-Halls

Les directeurs de cabarets et de music-halls cultivent une humilité excessive. Victimes du préjugé de la hiérarchie des genres, ils ne se sont jamais décidés à faire appel aux critiques d'art pour consacrer publiquement leur effort. Ce n'est que par le procédé simpliste du "communiqué lyrique" — dont la force de persuasion est limitée — que le public apprend leurs prouesses. Les articles de Paul Adam, les livres de Colette Willy, les encouragements officiels d'Antoine n'ont pu guérir le music-hall de cette modestie inébranlable. Répondant à la curiosité des artistes qui s'intéressent à l'évolution de la revue et de la chanson et croient à leur influence décisive sur l'éducation de l'œil et de l'oreille des foules, S. I. M. a confié à LOUIS LALOY la mission de noter, chaque mois, les étapes caractéristiques de ce mouvement.

Gardiens de toutes les traditionnelles hiérarchies, nos journaux quotidiens ont coutume de reléguer l'annonce de ces spectacles après celle des théâtres, quand ils ne la logent pas dédaigneusement en quelque case vacante, entre la petite correspondance et le Monsieur humanitaire qui a fait vœu d'accalmir les épidermes exubérants. Cependant le public y affue ; passé neuf heures et demie du soir, pas une place ne reste disponible ni devant l'étroit plateau où s'avance parmi un murmure recueilli le chansonnier aimé, ni dans la vaste salle que fascine la scène éblouissante. Et c'est un public sans fraude, que n'amène ni la camaraderie, ni la discipline de coterie, ni la dévotion de chapelle, ni la mode, ni la vanité, ni le billet de faveur. Alors que, si fréquemment, au seuil de nos théâtres réguliers et de nos concerts dominicaux, l'auditeur doit abandonner toute espérance d'une joie véritable ou d'une opinion sincère, ici chacun ne vient que pour son plaisir. Aussi toutes les classes de la société sont représentées, depuis les gens de maison que le complet gris repose de la livrée, jusqu'à leurs maîtres qui par un usage opposé endossent l'habit chaque soir, depuis les familles bourgeois qui se font réservé les loges jusqu'aux beautés professionnelles qui vont et viennent par les promenoirs, fières de leurs panaches et relevant le pas comme des pouliches de course avant l'épreuve. Toutes les classes, à l'exception d'une seule, peu nombreuse à la vérité, mais si indiscrete, fanatique et bruyante, qu'un de ses représentants peut tenir tête à une foule : celle des chefs et sous-chefs d'écoles.

Ce sera pour les générations futures un sujet d'étonnement inépuisable qu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, en France, tant de symphonies et de sonates, tant d'opéras, de drames lyriques, de poèmes chantés, d'actions musicales, aient été recommandés comme des chefs-d'œuvre par une presse unanime, alors que pas un auditeur de bonne foi n'a jamais été capable d'en supporter jusqu'au bout la complication, la prétention, la laideur et l'ennui ; que même on soit arrivé à honorer comme des maîtres et à couronner de lauriers illusoires des compositeurs qui, toute leur vie, alignant les notes en dépit du rythme et de l'harmonie, n'ont connu que la déception des chutes irrémédiabes ou la tristesse plus amère encore des applaudissements commandés : à telles enseignes que d'austères journalistes sont venus prétendre sans rire que l'insuccès est

un mérite, et que le grand art est de déplaire. Ils sont eux-mêmes, à ce compte, de grands artistes; on ne les rencontre pas au music-hall; ou s'ils y vont, c'est à titre privé, sans mission, sans mot d'ordre: ils s'effacent, ils se taisent, et leur plume hautaine s'abstiendra de tout commentaire sur un délassement aussi frivole. Ainsi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, pendant qu'à l'Opéra les partisans de Lully et ceux de Rameau, puis les ennemis de la musique française et ses défenseurs, enfin les lieutenants de Gluck et les suppôts de Piccini échangaient sans trêve les arguments et les invectives, tranquillement, parmi les acclamations innocentes des badauds, les théâtres de la foire faisaient fortune, et fondaient, loin des théories, le genre de l'opéra-comique, destiné à supplanter ceux-là même dont on disputait si fort. Nul doute que de même les établissements aimables qui aujourd'hui s'échelonnent, par cercles concentriques et toujours plus pressés, tout autour de l'Opéra immuable, ne recèlent, en leur confusion même et en leur agitation joyeuse, les destinées futures, et vagues encore, de notre musique dramatique.

Déjà nous devons au music-hall les pages les plus savoureuses qu'un maître de notre prose ait écrites, et si la vagabonde aujourd'hui renonce à l'inquiétude, ayant conclu un pacte avec le bonheur, du moins ne reniera-t-elle jamais ce que le hasard des tournées lui a donné d'impressions vives, ni ce que les visages luisants de fard sous le feu violet des projecteurs lui ont révélé de passion, de courage et souvent de pur enthousiasme. Après Colette Willy, qui oserait décrire les coulisses où le cheval de l'écuyère passe, tête baissée, parmi l'essaim pailleté des danseuses; où les clowns studieux répètent chaque soir leurs facéties; où les chiens savants, muets tant que dure leur rôle, sortent de scène en se poursuivant avec des cris de joie; où le chef d'orchestre, nerfs tendus, gesticule, tandis qu'un régisseur ému gourmande d'inattentives figurantes; où ces Anglais sains et corrects dans quelques minutes vont redescendre, grimés en musiciens grotesques; où le ténor frise au fer sa moustache, méprisé de ce dompteur en grand manteau, toujours muet, que la mime principale prend pour un seigneur russe? Mais sans chercher une comparaison qui ne pourrait être que désastreuse, on doit en toute justice louer l'humanité d'administrations plus pitoyables que celles des théâtres, parce qu'elles assistent à de plus navrantes infortunes, ainsi que le dévouement d'artistes qui sont capables de se donner à un rôle, au point d'en créer à eux seuls le caractère. Sans doute la valeur des interprètes a souvent aussi pour rançon, pour condition même, l'insuffisance du texte qui ne leur est fourni que comme une occasion de se faire valoir. Mais si le texte exprime par lui-même toute la pensée de l'auteur, plus n'est besoin ni d'interprètes, ni de scène, ni de mise en scène, ni de théâtre. Croit-on que Shakespeare ou Molière se contentaient de réciter leurs vers, sans les illustrer d'intonations variées, de gestes, de jeux de physionomie, même de grimaces, de contorsions et de cabrioles? De même que toutes paroles ne sont pas aptes à être ornées de musique, de même le théâtre a son style dont les lacunes calculées ménagent l'initiative de l'acteur. Ce style est aujourd'hui celui du music-hall bien plus que du théâtre, du théâtre musical surtout, qui a renoncé à toute action dramatique afin que l'auditeur puisse suivre de toutes ses oreilles la symphonie jalonnée de motifs conducteurs.

Héritier opulent du café-concert qui fit les délices du second empire et des premières années de la république, le music-hall en diffère par l'importance qu'il accorde au spectacle,

au lieu que le cabaret artistique, plus spécialement localisé à Montmartre, se voue à la chanson dépouillée d'accessoires. Le music-hall a longtemps offert au public la variété d'exhibitions distinctes, appelées en jargon de coulisses numéros : numéros de force, ou d'adresse, ou de dressage, ou de chant, ou de danse, parfois petites pantomimes ou pochades de comédies, décorées du nom anglais de *sketches*. Aujourd'hui le plus grand nombre des music-halls préfèrent le spectacle suivi. La revue, qui jadis liquidait en décembre les événements de l'année, se renouvelle de saison en saison, même de mois en mois ; l'opérette remplit les intervalles. Les numéros sont donnés en lever de rideau ; quelquefois on les introduit dans la pièce. C'est ainsi que l'année passée, à l'Olympia, une troupe d'équilibristes, fort remarquables d'ailleurs, faisaient leurs tours, en costumes d'Espagne, sur une place de Séville, devant les personnages d'une aimable bouffonnerie, à peu près comme dans l'opéra le roi, au troisième acte, donne une fête qui sert de prétexte au ballet. Et cet intermède n'était pas l'un des moins applaudis.

La revue se nourrit de l'actualité sous toutes ses formes, bien mieux partagée en cela que la comédie du boulevard, qui depuis cinquante ans ne traite que des différents procédés que peuvent inventer deux époux pour se rendre la vie mutuellement intolérable. Elle n'exige pas la réforme de nos lois ; elle ne se flatte pas de jeter bas l'édifice social pour le reconstruire par principe. Elle se contente de signaler tous les excès du vice, de l'ambition et de la sottise ; elle se réclame du bon sens ; elle s'adresse à ce public d'honnêtes gens sans parti pris qui de tout temps a donné la plus juste mesure du goût français ; elle est la revanche inoffensive de ce goût contre les charlatans de toute origine qui à force d'outrecuidance sont parvenus à lui imposer. Aussi ne badine-t-elle pas avec le sentiment national. Un frémissement approbateur parcourt l'auditoire de la Cigale à cette réplique : " M. Poincaré n'est donc pas un homme du Midi ? — Non, c'est l'homme de toute la France ". Des applaudissements prolongés saluent le tableau de Detaille, *le Rêve*, lorsqu'il prend forme sur la scène. Les glorieux souvenirs de l'histoire sont également bien accueillis, ceux surtout de la révolution française : à la Cigale, c'est un menuet de marquises que guette la guillotine aux reflets sanglants ; à l'Olympia, une ci devant noble fourvoyée en un bal de sans-culottes est entourée, menacée, malmenée, et sa robe en lambeaux dévoile l'agile grâce de M<sup>me</sup> Darthez.

La revue n'est pas collet monté. Elle aime les assemblées de jolies femmes, dont les plus favorisées de la nature sont généreuses envers les regards qui les admirent. Pour répondre aux critiques de vertueux censeurs, on a cherché de subtiles distinctions entre l'art et la pornographie, comme si la beauté féminine ne répandait pas le désir de même que la fleur son parfum. A la Cigale, le tableau des buveuses d'éther est le prétexte de nudités sculpturales et de reptations langoureuses qui ont leur harmonie. La musique est l'art de l'ouïe, la peinture l'art de la vue ; chacun de nos sens peut devenir le principe d'un art. Croit-on qu'un tel spectacle corrompe les mœurs ? Il les affine au contraire et les épure. Quelle femme ne souhaiterait un amant instruit à cette école ? Et que valent, en comparaison, les comédies où le mariage n'exhale qu'un relent de papier timbré, ou les opéras à la mode de Wagner, où le héros ignore le moyen d'éveiller une endormie ?

La revue répond à toutes les curiosités du public. Non seulement elle l'informe des dernières découvertes de la science et le tient au courant des prévisions politiques, mais elle résume agréablement, pour son usage, les œuvres d'art qu'il ne connaît que par ouï-dire et les discussions d'esthétique dont les journaux lui ont transmis l'écho. L'actuelle revue de l'Olympia commence par une parodie du cubisme ; on y voit paraître en suite Raymond Duncan, puis Nijinski dans cette *Après-midi d'un Faune* qui fut réservée à quelques centaines de privilégiés ; le roman d'Anatole France, les *Dieux ont soif*, est joliment incarné par M<sup>lle</sup> Valliez sous les traits de la fougueuse marchande d'estampes ; le prince des poètes, élu dans un café, est un garçon de café à qui l'excellent Dorville confère la plus candide bonhomie. Enfin le premier acte se termine par une histoire comparée des spectacles de marionnettes, où l'on voit tour à tour, évoqués sous les couleurs les plus vives, les Polichinelles, les Burattini de Naples, les Fantoches javanais, les Marionnettes de Brioché, le Casperl de Nuremberg, Karagheuz, Pétrouchka, enfin la Marche funèbre d'une Marionnette, réglée de façon touchante. Et la musique dont s'accompagne ces diverses illustrations laisse reconnaître un reflet de *Pelléas*, une citation du *Carnaval* de Schumann, une autre de *Namouna* de Lalo, enfin un très convenable raccourci de *Pétrouchka* de Stravinski. Le tout simplifié sans doute, mais, par la même, mis à la portée des esprits novices ou rebelles ; après la copie, ils pourront goûter l'original ; et cette propagande par l'image est plus favorable aux œuvres que beaucoup d'arguments ou de panégyriques.

Enfin la revue est gaie. Sérieuse à l'occasion, elle reprend vite son sourire sans amertume. MM. Rip et Bouquet, auteurs préférés de l'Olympia, excellent en ce genre de plaisanterie trop fantaisiste pour toucher le vif, et M. Paul Fort lui-même se montrerait bien soupçonneux ou bien modeste s'il se reconnaissait en leur Paul Costaud. M. Hugues Delorme aux rimes imprévues a l'imagination plus gracieuse. Sa charmante interprète Miss Campton fait valoir de toute sa vivacité ironique la scène de la fille sabotée par des parents syndicalistes qui n'a rien en place, et l'accent qu'elle peut donner au mot "emboutellée" est inoubliable. M. Claudius a la gravité la plus comique dans le rôle de l'acteur de la Comédie Française qui joue le classique au cinéma et y ramasse de mauvais coups parce que, explique-t-il sans se lasser, "au cinéma il faut qu'on voie". Enfin la scène de la poste restante, où un miséreux qui retire les lettres pour mineures s'éprend d'une employée mûrissante est une excellente scène de farce, et M. Pascal l'enlève de verve. De longs jours sont promis à la revue de la Cigale.

P. S. — L'Olympia vient de remplacer sa revue par une opérette dont il faut voir les troublantes merveilles.

**Louis Laloy.**

## Concerts Divers

On calomnie les virtuoses. Ils ne sont pas ce qu'un vain peuple pense. Ces êtres qu'on nous a représentés comme des monstres de vanité et d'ambition sont, tout au contraire, des modèles d'humilité et des professeurs de modestie. Loin de rechercher les ovations des foules, ils se désintéressent complètement du public et semblent ne donner leurs concerts que pour leur plaisir personnel. Tout le monde sait, en effet, que le nombre toujours croissant des auditions tend à condamner à l'anonymat l'effort individuel de nos plus respectables solistes. Paris n'est plus qu'un immense orchestre composé d'innombrables chefs de pupitre dont on ne cherche plus à savoir les noms.

Pour s'imposer à l'attention de la foule, ces instrumentistes n'auraient qu'à se signaler par un petit offert de culture et d'érudition ; ils n'auraient qu'à combiner un programme ingénieux, attachant, instructif. Mais la gloire et le succès ne les tentent pas. Ils se contentent de vivre modestement sur le répertoire courant et ne recherchent que le témoignage de leur conscience.

Ce témoignage est celui qu'ont pu se décerner Mesdames **Riss-Arbeau**, **Blancart**, **Veluard**, **Marthe Dron**, **Jeanne Alvin**, **Boutet de Monvel** et Messieurs **Veuve**, **Fernando Via**, **Desider Szanto**, **Staub**, **Pergola**, **Canivet** et **Mark Hambourg** qui ont estimé que Beethoven, Schumann, Chopin et Liszt pouvaient répondre à tous les besoins de l'existence d'un pianiste. Par contre on a retenu le nom de **M<sup>lle</sup> Ingenius** qui nous révéla des œuvres de Rontgen, de von Brucken Fock et d'Otterstrom, ainsi que ceux de **M. Turcat** dont le programme n'accueillit que des auteurs dynamiques ; de **M. Pierre Lucas** dont le modernisme éclairé s'affirma avec résolution et qui trouva en **M<sup>me</sup> Jane Mortier** une collaboratrice incomparable.

Même abnégation chez les gens d'archet. Voyez la touchante timidité esthétique de **M. Kreisler** et de **M. Enesco** qui limite à **M. d'Ambrosio** ses explorations dans le présent. Remarquez au contraire l'adresse de **M<sup>elle</sup> Lorrain** qui en corsant son concert de l'apparition de **M. Nouguès** accompagnant un air de l'Aigle, a soulevé une curiosité durable.

Pourquoi ne chantez-vous que des pages trop classiques **MM. Perlmutter** et **George Walter** et vous, Mesdemoiselles **Revel** et **Visalès** ? Que n'avez-vous imité **M<sup>me</sup> Karweska** : un air de *Cavalleria Rusticana* et le *Crucifix* de J. Faure ont suffi à l'immortaliser pour plusieurs semaines...

Nos chefs de quatuors n'ont fait également que des reprises : **Parent** avec d'Indy, Chausson, Lekeu, Franck et Ravel ; **Luquin** avec Schubert ; **Lejeune** avec Mozart et Haydn ; **Capet** avec son Beethoven attitré. Le trio **Cortot-Thibaud-Casals** se consacre à Beethoven et à Haydn mais le trio **Bailet-Talluel-Clément** nous fait la grâce d'une première audition de **Désiré Paque**.

Les groupes fermentent et bouillonnent mais ne nous apportent pas de révélations. Vous

devinez le programme de la **Société Beethoven**, vous pressentez celui des **Concerts Chaigneau** et vous subodorez celui des excellents **Lénars-Bizet**. Mais vous pourriez ignorer sans mon secours que la **Société Hændel** a joué toute sorte de musique sauf celle de son parrain ; que la **Schola**, coupant sous le pied de Gabriel Astruc l'herbe qu'il vient de semer, avenue Montaigne, a donné deux auditions intégrales du Freyschütz ; que le **Lyceum** a fêté la mémoire du compositeur Bourdeney ; que les **Amis des Cathédrales** ont applaudi une conférence de Tiersot sur les Noëls anciens ; que l'**Ecole coloniale** a savouré des chansons cambodgiennes importées par M. Tricon ; que la Manécanterie des petits chanteurs cherche à vulgariser le *motu proprio* et que le **Salon des Musiciens** où le poète Jean Richépin vient de fermer le piano pour faire une conférence, est bien le dernier salon où l'on cause.

Une société de bienfaisance a permis à un rival heureux de l'abbé Perosi de donner une exécution chorale et orchestrale d'un poème lyrique intitulé le *Miracle de Saint François* : cet ouvrage de l'**abbé Béthenod** a scandalisé les dames patronesses et séduit les musiciens présents par son expressive musicalité et la sincérité de ses accents dramatiques ; des qualités indéniables de théâtre communiquent à ce pseudo-oratorio un parfum de fagot tout à fait savoureux. A l'**Ecole des Hautes Etudes Sociales** avec le Quatuor Luquin, à la **Comédie Royale** avec Edouard Mathé, l'infatigable **Henry Expert** poursuit son ardent prosélytisme.

Enfin la vénérable **Société Nationale** émerveille les passants par l'adresse et l'agilité avec laquelle, malgré son grand âge, elle escalade les murs de sa voisine la **S. M. I.** pour aller cueillir dans les plates-bandes de cette jeune personne les fleurs rares (l'azalée Ducasse, le gynérium Schmitt ou l'orchidée Ravel) qui ne poussent pas dans son jardin. Mais, malgré tous les efforts du bon jardinier Gustave, elle n'a pu réussir, ni par la greffe ni par le bouturage à obtenir leur reproduction.

G. K.

## Belgique

### THÉATRES ET CONCERTS

Notre *Enquête sur le Théâtre musical* nous a forcé de négliger la vie musicale, de plus en plus intense à Bruxelles. Résumons là brièvement aujourd'hui.

Après le *Chant de la Cloche*, la scène royale a ressuscité *La Flûte enchantée*. Ressuscité vraiment, puisque M. Kufferath, avec la collaboration de H. Cain, a rétabli l'antique ouvrage en sa forme originale et complète. C'est tâche pieuse, sans doute, mais est-il bien nécessaire d'accorder autant de sollicitude à des chefs-d'œuvre, soit, mais qui ont vieilli, et n'apportent plus guère qu'un intérêt historique. J'aimerais, pour ma part, vibrer à des frissons modernes. Pourquoi ne point tourner les yeux vers le présent, et vers l'Avenir ? On a fait, avec des éléments nouveaux, une très remarquable reprise de *Peïléas et Mélisande*. On reprendra aussi *Rhéna*, dont le succès fut considérable l'an dernier, au cours de la saison. L'opéra que M. le baron Buffin a tiré de *Kaatje*, pièce applaudie de M. Paul Spaak, est en répétition. Ce sera vraisemblablement la seule partition nationale représentée cette année à Bruxelles. M. Victor Buffin est

en effet l'un de nos meilleurs écrivains musicaux ; son poème symphonique, exécuté aux Concerts Ysaye, puis à Ostende ; sa sonate pour violon et piano, ses mélodies révèlent un tempérament d'exubérance et de fougue, que sert une écriture pleine de recherche et de distinction. — En attendant l'apparition de *Kaatje*, c'est en quelque théâtre populaire ou en province qu'il faut aller pour entendre les œuvres autochtones. Une société privée a donné au *Théâtre flamand* une représentation, d'ailleurs très imparfaite, de *Perkin Waarbeck*, l'Imposteur Magnanime du Maître écrivain Georges Eekhoud. Le jeune compositeur Paul Lagye a écrit pour ce drame une musique de scène. Malheureusement le publie de "marchandes des Halles" habitué au Théâtre flamand, est peu fait pour goûter la musique, la "grande" musique. Nous reviendrons à la partition en meilleures circonstances. Paul Lagye est de ceux qui réclament l'attention. A peine âgé de trente ans, il a donné déjà de nombreuses preuves de son talent. Il écrivit cinq opéras, dont *L'Apercevance* et *Franchimont* (seule œuvre couronnée au concours national de Spa) récemment édités. Nous venons de parcourir la première de ces œuvres. Elle est robuste et colorée. Une âme inquiète s'y traduit, que torturent les angoisses, les hallucinations. Musicalement, Lagye semble se rattacher à Paul Gilson. Son orchestration est de pâte puissante. Il construit solidement. Il a le goût de la recherche et de l'audace. Incontestablement voici un tempérament dramatique, en possession de moyens vigoureux et sûrs. Voici une personnalité qui s'affirmera, à bref délai, je pense, par des ouvrages définitifs. C'est à Anvers, comme par le passé que l'on représente le plus d'opéras nationaux. M. Henry Fontaine en donnera huit cette saison. La *Mort du Roi Renaud*, de Delune, la *Chanson d'Halewyn* d'Albert Dupuis ont passé déjà. Dans trois jours, le *Forgeron de la Paix* de J.-B. Schrey, le distingué chef d'orchestre du Lyrique Flamand verra les feux de la rampe en ce joli théâtre. Notre ami et collaborateur Paul Gilson vous en parlera dans le numéro prochain. Les autres partitions belges seront : *La Bernoise*, d'Emile Mathieu, *Lorenzo Murano*, de Potjes ; *Eesjes Zwenschoon* de Van Overmeer, *Weibike* de Verheyden ; *Studentenlief* de J. Blockx. On trouve donc, à Anvers, de quoi représenter huit opéras en une seule saison cependant qu'à Bruxelles, l'on éprouve toutes les difficultés à en monter une. C'est déplorable, quelles que soient les raisons de cet état de choses. Le théâtre de Gand a lui aussi produit une partition belge, l'*Intruse*, poème de Maeterlinck, musique de Léo Van der Haegen. L'œuvre, remarquable, a fait vive impression ; elle marque un succès pour l'excellent compositeur. A Liège enfin, une direction téméraire annonça plusieurs pièces nationales. Un ouvrage de Mawet (junior) est sur le chantier.

NOMBREUSES, quotidiennes, multi-quotidiennes même, les auditions. Le grand Paderewsky nous est revenu pour quelques heures au cours de la triomphale tournée qu'il accomplit à travers les deux mondes. La foule a envahi le Théâtre de la Monnaie du Paradis jusqu'à la scène. Paderewsky, dans cette apothéose, se sera-t-il souvenu des jours, lointains déjà, où il fit ses débuts, à Bruxelles. Car c'est chez nous que commença cette éblouissante carrière. C'était en 1888, la seizième année de la direction Joseph Dupont aux Concerts Populaires. C'était à l'époque héroïque où le vaillant chef d'orchestre, hélas, point encore remplacé, conduisait les partitions wagnériennes à la victoire. Parmi les mélomanes enthousiastes qui firent alors la réputation dont notre ville jouit encore à l'étranger, l'un des plus convaincus était M. Elkan, un Allemand, représentant à Bruxelles d'une compagnie anglaise d'assurances. Le siège de cette firme était situé en face du Conservatoire. Or, se trouvant, en la saison de 1888, de passage à Stuttgart l'amateur bruxellois eut l'occasion d'entendre, en un salon, un très obscur professeur de piano, dont la crinière léonine, le masque volontaire, et le talent prestigieux aussi, l'impressionnèrent vivement. Il s'écria, transporté, "Vous êtes le roi des pianistes ! Mon ami, si vous le voulez, je vous ferai célèbre en six mois !" L'humble professeur consentit, comme

bien on pense. Quelque temps après, M. Elkan le montrait à Bruxelles. Il lui faisait visiter notre Conservatoire. Paderewsky, — c'était lui, — parcourut toutes les classes de l'établissement. Il entrait ; sa chevelure, d'un roux magnifique, flamboyait comme un soleil couchant — il écoutait quelques mesures en son honneur, puis s'en allait, toujours silencieux — sous la conduite de mécène. Il se fit entendre pour la première fois au *Cercle artistique*, puis le dimanche 9 décembre, au concert populaire, le premier de la saison. Il y exécuta le *Concerto* pour piano n. 5, en mi bémol, avec accompagnement d'orchestre, de Beethoven, un *Impromptu* (op 52) de Schumann, un *Nocturne* et *Scherzo* de Chopin, et la *Fantaisie hongroise pour piano*, avec orchestre de Fr. Liszt.

Le mercredi suivant, il jouait à la *Grande Harmonie*, devant une salle à demi remplie, malgré le succès remporté ! Ainsi fut consacré, pour la première fois, l'artiste. Paris lui fit, à peu de jours de là, un accueil délirant. La prédiction du brave M. Elkan se réalisa, avec une surprenante rapidité.

Après Paris, Londres, Vienne, Berlin, Varsovie, toutes les grandes capitales l'acclamèrent. L'Amérique, bientôt, l'accapara tout à fait. — Il n'est revenu qu'une fois à Bruxelles, il y a quelques quinze ans, à un concert organisé par la Société des Nouveaux-Concerts défunte depuis.

Beaucoup d'autres auditions intéressantes mériteraient d'être commentées : hélas la place nous est mesurée. Signalons en premier lieu la séance donnée chez Giroux, en l'exquise salle d'exposition, la plus jolie de Bruxelles, par la section belge de S. I. M. Elle fut de grand art. Notre ami J. J. Nin, dont on connaît le talent subtil et de pianiste, et d'écrivain, M<sup>lle</sup> Julia Demont, le violoniste Blanco Recio y prétaient leur concours. Nin s'est spécialisé dans l'interprétation des vieux maîtres italiens: il y excelle. Blanco Recio et M<sup>lle</sup> Demont sont eux aussi de délicats artistes. Tous trois offrirent à l'assistance d'élite venue pour les entendre, des joies précieuses et rares. Sous les auspices du groupe belge de la Société Internationale de Musique encore, M<sup>lle</sup> Roggere, diplômée de l'Institut Jacques Dalcroze a donné le 30 janvier une démonstration de gymnastique rythmique. MM. Joseph Jongen et Delgouffre, l'un comme improvisateur, l'autre comme conférencier, la secondèrent. Nous avons eu l'occasion, naguère, d'exprimer notre opinion quant à la méthode Dalcroze. Cette opinion n'a point changé, du moins, en ce qui concerne le sens artistique, et purement musical de l'éducation. Nous lui reconnaissions une utilité, incontestable, au point de vue pédagogique, pour la formation des instrumentistes, des chefs d'orchestres, des danseuses. Nous avons vu des bambins de cinq ans, et même de quatre ans et demi, reconnaître et figurer, à la simple audition d'un motif, des mesures en cinq et en sept temps, ce que le professionnel le plus averti ne pourrait faire d'emblée, c'est entendu ! Mais est-ce la musique ? Est-ce l'art ? Cette éducation ne détruit-elle pas le rythme individuel — et l'harmonie instinctive des rythmes puérils ? Que les âmes musicales ignorent donc les mesures en cinq ou en sept temps, et toutes les autres. La nature les nie, qui fait les fleurs et les oiseaux. Défendons-nous contre le mécanisme. Il nous paralyse et la vraie volonté le brise.

La société nationale des *Compositeurs belges* organise plusieurs concerts, dont un d'orchestre. Deux ont eu lieu, les 16 décembre et 10 janvier. Ils attirèrent la foule, la grande foule. Le premier, avec le concours de M<sup>lle</sup> Julia Boogaerts, cantatrice, M<sup>lles</sup> Gladys Mayne et A. Jones, pianistes. M.M. Charles Hemisse pianiste et Kuhner violoncelliste avait au programme une *Sonate* pour orgue (transcrite pour deux pianos) de Ray. Moulaert, œuvre de belle architecture et de savante écriture ; des mélodies agréables de M. Jaspar et Willems ; un nocturne de Paul Gilson, page d'inspiration profonde, assez peu pianistique, mais que parvint à rendre, malgré les difficultés accumulées, avec un art étrangement pénétrant, le pianiste

Charles Hémisse, ce pur, ce compréhensif, ce consciencieux artiste que nous voyons enfin apprécié à sa valeur. Les Jacques Tibaud, les Fritz Kreisler, les cantatrices étrangères les plus célèbres ont fait de lui leur accompagnateur en Belgique. Les uns et les autres trouvent en lui la sécurité absolue. N'accompagne-t-il pas chaque fois, au pied levé, et sur les manuscrits faits par lui-même, Kreisler ? — Une interprétation délicate et fouillée, une science sans défauts, un goût des plus raffiné, une virtuosité qui, pour rester opiniâtrement modeste n'en est pas moins des plus remarquables — Hémisse, compositeur et instrumentiste, prendra malgré lui une toute première place chez nous. Au même concert quelques mélodies un peu sèches, mais de technique impeccable et M. Lunssens, et une *Sonate* pour violoncelle et piano de J. Strauwen. La deuxième scéance, plus homogène, réunissait d'excellentes œuvres dont plusieurs déjà entendues. Mais il y a, Dieu merci, assez de pages inédites dans les cartons de nos musiciens pour qu'on puisse regretter la mise au programme d'œuvres connues. La Société Nationale des Compositeurs belges a toujours manqué et elle manque encore d'audace, d'indépendance, de morgue aussi, souvent nécessaire. Il convient d'aller de l'avant, de briser les vitres au besoin de crier fort, cela n'empêche pas la musique, au contraire... Ceci dit, je m'empresse d'ajouter que les *Sonates* de Jongen et de Vreuls sont des meilleures productions de l'école franco-wallonne. Des mélodies de M. Léop. Samuel, j'ai longuement parlé lors de leurs premières et deuxième exécution... Elles viennent de paraître : *Les Heures d'Après-Midi*, trois clairs poèmes d'Emile Verhaeren à l'édition Mutuelle... Des pièces pour piano, d'un sentiment charmeur, d'un style aimable et d'une écriture parfaite d'A. De Greef, quelques mélodies "piquantes" fort bienvenues de M. Rasse. M<sup>lle</sup> Bernard, pianiste, M<sup>lle</sup> Suzanne Poirier cantatrice, MM. Bosquet et de Pauw s'y firent applaudir. — M<sup>r</sup> Léon Du Bois, le nouveau directeur du Conservatoire Royal, a inauguré ses Concerts à l'Etablissement. Il y a remporté un franc succès. M<sup>me</sup> Maria Philippi, la célèbre cantatrice, prêtait son concours au deuxième. Elle chanta le *Psaume V* de Marcello, l'arioso : *Dank sei dir* et l'air ; *Arsace de Partenope* de Haendel, et *Kindertotenlieder*, cycle de poèmes sur la mort de deux enfants de Gustave Mahler. Cette œuvre poignante, d'une émotion dramatique intense, impressionna si vivement que plusieurs personnes en furent malades ; l'une même eut une crise nerveuse. Au programme encore un poème symphonique de Smetana, et la 8<sup>e</sup> symphonie de Beethoven. L'orchestre fut parfait sous la baguette de M. Léon Du Bois, qui décidément, s'engage dans une bonne voie.

Aux Concerts Ysaye : un festival Mozart, un festival Brahms, un festival Beethoven, un festival Strauss. Au 23 février, nous avons un festival Wagner, puis un "Frank" puis un "belge". Voilà d'imposantes figures. Nous n'avons plus grand chose à dire des Concerts Ysaye, on en connaît le caractère, la vogue, l'allure un peu bohème, mais très artiste. On sait aussi tout ce qu'il faut savoir des maîtres et des œuvres qu'ils fêtent cette année. Nous parlerons spécialement du concert belge. — Les concerts populaires, dont l'administration est confiée à la maison Schott, ont clôturé leur cycle, ou plutôt, leur carré. Les Cappel-Meister : Sechiari, Raabe, Pfitzner, S. Dupuis, les virtuoses : Lucien Capet, Lamond, Bramester, et Pablo Casals, par deux et tour à tour récoltèrent succès dans des exécutions de programmes n'offrant guère de "nouveautés". Les "jeunes" Belges, et j'en demande les raisons — furent encore une fois négligés, ignorés, sacrifiés. Il est bien entendu que la Belgique n'est qu'une infime province de la patrie musicale, mais enfin, elle a ses droits. Les concerts dits populaires — et qui pourraient le devenir vraiment, sont précisément bien placés pour faire connaître les nôtres ! "On" avait dit qu'une intervention ministérielle imposerait 40 minutes de musique belge ! A quelles mesures extrêmes, et extrêmement ridicules, est-on donc forcé d'en venir ? Elle restent infertiles au surplus. En fait de "révélation", M. Sylvain Dupuis a dirigé au dernier concert, un fragment du *Songe d'une nuit d'hiver* d'Auguste de Boeck, partition vivante, pleine

de verve et de pétulance, attestant une aisance, une facilité, une sûreté dans le technique et l'expression, vraiment peu ordinaires. Mais le public, celui des premières de la Monnaie, ce public prétentieux, dédaigneux, ignare, qui se pâme au Puccini, a profité de ce que l'on avait, intentionnellement peut-être, placé cette œuvre à la fin du programme, pour quitter ironiquement la salle. Quand donc le vrai "populaire" remplacera-t-il ces snobs, auxquels l'on s'obstine à vouloir imposer notre art, comme s'il était capable de le comprendre ? Une entreprise qui se décore, assez improprement sans doute, du titre de Société Philharmonique, nous valut jusqu'ici deux auditions sentationnelles : Raoul Pugno-Eugène Ysaye. Ils furent merveilleux dans la *sonate* de Frank, toujours sublime. Fritz Kreisler, avec Charles Hémisse, enthousiasma lui aussi une assistance exceptionnelle qui apprécie son jeu tzigane, un peu, mais suprêmement virtuose. Son programme est toujours "viennois", "italien", "petit-prince", il nous cisèle, avec brio, délicatesse et pureté des bijoux vieillots et fragiles, aux incrustations étincelantes, aux fins caprices d'orfèvrerie. Mathieu Crikboom, F. Gaillard, et M<sup>me</sup> Marx-Goldschmidt donnèrent à la grande Harmonie trois séances Beethoven. Nous avons dit l'an dernier la maîtrise avec laquelle l'éminent violoniste joua les sonates de Beethoven. Cette fois, il en exécutait encore quelques unes ; M. Gaillard, un artiste talentueux, interprète trois sonates pour violoncelle, avec piano. M<sup>me</sup> Marx-Goldschmidt fut leur digne partenaire dans les trios. Ces soirées valurent nouveaux lauriers à ces virtuoses dont la collaboration est tout à fait heureuse. Salle Nouvelle, M<sup>me</sup> Berry, cantatrice, MM. Louis Barcn, altiste, Perachio, pianiste, Zimmer et Moulaert, suscitent l'attention, à deux mardis de bonne musique. Retenons des programmes très clectiques, la *Sonata du Camera* de Locatelli, bien comprise et rendue par MM. Baroen et Peruchio, la *sonate* pour alto et piano de Karl Klinger, œuvre moderne hérissée de difficultés ; des lieder de Schumann, et *Pourquoi* de Raymond Moulaert.

*Die junge Nonne*, de Schubert, chantée excellamment par M<sup>me</sup> Berry et M<sup>le</sup> Marguerite Laenen inaugura les auditions de la salle Giroux. Nous avons parlé ici de son admirable talent, fait de fougue, de clarté, d'aisance. Elle jouait, selon son habitude (elle est presque exceptionnelle en Belgique, et c'est pourquoi nous la remarquons) des œuvres de nos compositeurs : Gilson, Moulaert, De Boeck-Mademoiselle Laenen fait ainsi noble tâche, de propagande solidaire, car elle même compose... Bravo ! Des œuvres belges aussi aux concerts de Marcel Jorez, violoniste, Charles Scharrés, pianiste et Fanny Carlhant, cantatrice. Les sonates de Franck et de Lekeu, un beau poème pour violon et piano de Victor Buffin, des mélodies de Lekeu, Buffin, Lefèbure, Lauweryns, Auguste De Boeck. Une série de séances (musique ancienne et moderne) par le quatuor Chaumont. A la deuxième, à noter la première exécution d'un quatuor de Ravel. Citons encore une audition du quatuor Carpay, un concert Edouard Deru, une séance de musique de chambre donnée par M<sup>me</sup> Eggermont et Edouard Lambert, une soirée de bienfaisance avec le concours de M<sup>le</sup> Julia Demont, MM. Edouard Deru et M. Laoureux, plusieurs récitals : Hélène Duisart, lauréate du concours "Musica" en 1911, c'est une virtuose accomplie, avec le concours de G. De Greef, chef d'orchestre ; Edyth Walker, Gabrielle Tambuyser, excellente pianiste ; Julia Loicq, cantatrice ; Louis Closson, A. Veuve, Severin Eisenberger, Richard Buhlig, tous pianistes appréciés ; une conférence et audition musicale organisée par notre consœur à la *Vie Intellectuelle* avec Monsieur André du Fresnois rédacteur au *Gil Blas*, M<sup>les</sup> d'Ambly, cantatrice ; Maud Delstauche, violoniste. Cette dernière a remporté par ailleurs un succès à Verviers et se voit fêtée en ce moment à Berlin ; une audition à l'Ecole de musique d'Anderlecht, sous la direction de Monsieur Soudant, compositeur ; un concert "de Gala" consacré aux œuvres de Charles Mélaut : *l'Ami du Roi* (ouverture de l'opéra avec Lucien Solvay). *La désespérance de Faust* (fragments d'un acte avec Edmond Picard). *L'Autre* (drame lyrique avec Liebrecht et Duplessy), une exécution, à l'église protestante,

place du Musée, d'un *Aria* de M<sup>me</sup> Huguette d'Haricourt, violoniste et compositeur. Le violoncelliste Van Horen annonce plusieurs séances avec Charles Hénusse. Une mention spéciale du concert *Guillain-Buestt*. M<sup>me</sup> Guillain, l'une des brillantes élèves d'Ysaye, est en possession d'un métier très sur. Son jeu est plein d'âme et de force, il dégage avec justesse le sentiment des œuvres, il ne tombe jamais dans la fausse grâce, défaut commun aux violonistes du beau sexe. M. Buestt est un pianiste maître de sa technique. Il a de la puissance, il s'est fait applaudir dans les concertos de Liszt, de Saint-Saëns, pages brillantes, acrobatiques même, d'un grand effet.

*L'Œuvre de la goutte de lait* de Forest nous convia à une *Heure de Musique*, d'un choix exquis. M<sup>me</sup> Noblet, violoncelliste, MM. Charles Hénusse et Chaumont y interprétèrent le beau trio de Leclair (1687-1764), M<sup>me</sup> Le Bœuf chanta une mélodie de Papini (1744) tendre et passionnée, avec accompagnement du violon et du violoncelle. M<sup>me</sup> Le Bœuf, la présidente de l'Œuvre possède une voix sympathique, cultivée; elle chante avec délicatesse et sentiment. Le timbre puissant de basse-barytonnante de M. Van der Borght, un amateur, porta jusqu'aux balcons garnis de fronts attentifs, l'air de *la Fille de Perth* et *Je cache mon amour*, une mélodie de Richard Strauss. M<sup>me</sup> Noblet phrasa, avec une émotion pénétrante, le très évocateur, mélancolique et suave *Chant du Soir* de Schumann. Je garde encore l'évocation charmante de la *Chanson Louis XIII et Pavane*, (marquises de Watteau dans un paysage lunaire, poudrées et de rose vêtues), jouées avec une délicatesse infinie par Chaumont et Charles Hénusse. Madame Demest, cantatrice, accompagnée par M. Henry Les Broussarts, nous révéla une *Chanson triste*, un petit chef-d'œuvre émouvant de Duparc, *le Colibri* d'E. Chausson, *Et s'il revenait un jour* de Fabre. M. Henry Les Broussarts est un pianiste talentueux. Il joint à l'avantage natif de posséder une âme musicienne, celui d'avoir acquis beaucoup de science, une culture, un raffinement que lui envieraient beaucoup d'artistes, et le plus subtil talent de critique. Nous le vîmes diriger le chœur de dames qu'il a formé. De jolies voix, de fervents enthousiasmes sans prétention, sans doute, mais qui veulent et qui réussissent. C'est avec un art réel, de la souplesse, de l'ensemble, une belle compréhension que furent chantés : *Sur la Mer*, de Vincent d'Indy, œuvre difficile, et le pittoresque *Boerenkermislied*, de Gustave Huberty, peinture pleine de vie, de caractère, de la fête paysanne et flamande... Les rythmes lourds, frappés à la cadence des sabots, la gaieté saine et franche, l'allure endiablée... C'est bien ainsi que les gars de Flandre vont au plaisir. Beaucoup d'art, on le voit, et du meilleur, au service d'une sincère philanthropie. Le geste en est deux fois joli.

Arrêtons ici ces notes rapides. Il faudrait signaler encore une belle exécution de la *Missa Solennis* de Beethoven à la Société de Musique sacrée d'Anvers (direction Outrop). Le 4 mars, on y donnera *Les Béatitudes* de César Franck. A Tournay, celles-ci furent exécutés récemment. La Société de Musique annonce *La Damnation de Faust* et un concert d'Indy, qui sera dirigé par le Maître.

René Lyr.

## MEMENTO.

Vient de paraître : *Macbeth*, poème symphonique de S. Dupuis, (partition éditée chez Breitkopff et Härtell). Cette "paraphrase" orchestrale vient d'être exécutée aux Concerts Populaires... Elle est puissante et dramatique. *Trois Poèmes de René Lyr* mélodies de Lucien Mawet. *Noctuelles* et *Le Soir* poèmes de René Lyr, musique de Leo Jadin. (Breitkopff et Härtel).

Le Jury du Concours Musical de la Maison Riesenburger, à Bruxelles, a primé deux œuvres : *Impromptu*, de M. J. Toussaint-De Sutter, et *Berceuse*, de M. E. Van Nieuwenhove. Ce concours se continuera en 1913 pour un prix unique de 300 frs.

Au concours pianistique, le Piano Ibach offert par la même maison a été accordé à M. André Devacre, de Courtrai.

*L'A cappella* liégeois donnera le 4 mars, sous la conduite de son fondateur-directeur M. Lucien Mawet une audition consacrée à Lully, J. J. Rousseau, pages publiées par S. I. M.) Jannequin, Gosseck, Swelink etc... Causerie par René Lyr.



# REVUE DE LA PRESSE QUOTIDIENNE

## LE SORTILEGE

### L'Erlair

La musique de M. André Gailhard n'a pas une saveur locale très accusée. Elle n'a pas non plus la magie pittoresque, l'éclatant coloris, la poésie enchantée qui conviennent à un conte de fées et qui nous ravissent, par exemple, dans les opéras et les symphonies vraiment féériques d'un Rimsky-Korsakof. M. André Gailhard marque peu de penchant à l'impressionnisme et n'a point subi l'influence des Russes, ni celle de M. Claude Debussy, de M. Maurice Ravel ou de M. Florent Schmitt. Sa palette orchestrale n'est pas d'une richesse éblouissante. Il fait encore de la musique de prix de Rome, avec une sagesse et une modération un peu excessives. Les premiers tableaux notamment n'évitent pas la monotonie. Celui des ondines a plus de fraîcheur et de brillant: la conclusion plaît par un sentiment bucolique très sincère et assez chaleureux. M. André Gailhard écrit agréablement pour les voix, et, somme toute, cet essai d'un musicien de vingt-cinq ans, qui possède du moins les bonnes traditions et ne tombe point dans le mauvais goût, doit être considéré comme fort honorable. Ce début laisse espérer une heureuse carrière. On ne peut reprocher à MM Messager et Broussan d'avoir fait à leur prédécesseur la politesse d'accueillir le premier opéra de son fils.

PAUL SOUDAY.

## LA LIBERTÉ

Le geste de courtoisie confraternelle de MM. Messager et Broussan n'aurait en soi aucune importance, s'il ne fallait aussi penser à ceux qu'on ne joue pas. Tant de musiciens au talent mûr et certain, tant d'œuvres originales et fortes peuvent attendre devant ces portes si vite ouvertes en cette occasion: attendre depuis le temps même où M. Gailhard était encore directeur! On a souvent parlé d'ouvrages de M. Vidal ou de M. Lazzari: où sont-ils? Un *Guercœur* n'est même pas examiné. Et l'Opéra-Comique doit recueillir un ouvrage de M. Gustave Charpentier, pour lequel le cadre de l'Opéra serait à peine assez vaste. M. André Gailhard, avant trente ans, entre tout droit où M. Vincent d'Indy, à soixante, ne fut admis qu'après des stages lointains. Et sans plus parler des vivants, n'est-il pas singulier que Berlioz, Franck ou Ernest Chausson, jusque dans l'apothéose de la mort, trouvent plus de

difficultés à se faire représenter, que M. André Gailhard au sortir de l'enfance?

Ce n'est point à lui que j'en veux, bien entendu, ni que je reproche rien. Dans l'accueil du public qui l'a, pour ainsi dire, vu naître, s'est retrouvée cette sympathique cordialité qu'éveilla partout la personne de son père: je m'en réjouis avec tout le monde. Sa partition me déplaît d'ailleurs moins qu'une infinité d'autres choses. Elle montre plus de banalité que je ne souhaiterais, mais rien de trivial ni de bas. Et d'abord elle est écrite presque toujours correctement, et non sans quelque élégance parfois: on y sent l'homme qui a appris à mettre l'orthographe, et à ne pas employer de gros mots. C'est devenu une chose à dire, en ce temps où nos trois scènes lyriques subventionnées ont vu de si étranges manifestations: une chose à dire, après les *Cobzar*, les *Elsen* et les *Danseuse de Pompéi* . . . . .

M. André Gailhard traite assez mal les voix: c'est la plus grande faiblesse de sa technique, et d'autant plus sensible que son style est exclusivement vocal.

GASTON CARRAUD.

## LE FIGARO

L'auteur de la musique du *Sortilège*, M. André Gailhard, est un des plus jeunes parmi les jeunes compositeurs qui appellent actuellement l'attention. Mais, au contraire de certains de ses émules qui, pensant simplement et clairement, s'évertuent à s'exprimer obscurément, M. André Gailhard pense simplement clairement, et n'hésite pas à s'exprimer de même. Incontestablement musicien, il bénéficie, par surcroit, de cette heureuse facilité que la terre toulousaine dispense si généreusement à ses enfants.

Cette facilité ne l'a point entraîné à des négligences; mais peut-être l'a-t-elle éloigné de l'effort que réclamait une plus nette, une plus frappante opposition entre les deux éléments constitutifs du poème: le rêve et la réalité. Dans tous les cas, c'est dans l'expression des sentiments humains qu'il s'est montré tout à fait à l'aise; c'est par des qualités de sensibilité et d'émotion tendre que son talent s'est manifesté de la façon la plus intéressante.

GABRIEL FAURÉ.

## Le Matin

Sa jeunesse extrême rend M. André Gailhard particulièrement sympathique.

A peine revenu de la Villa Médicis, il voit s'ouvrir devant lui toutes grandes les portes de notre première scène lyrique. L'immense joie qu'il en doit éprouver désarmerait certainement ses juges les plus rigoureux si — ce qui du reste ne me paraît pas le cas — la sévérité leur était imposée.

M. Gailhard n'affiche aucune idée avancée, ne se soucie nullement des dernières méthodes de composition. Libre à lui de choisir sa voie et de produire selon son tempérament. Wagner, Massenet, Gounod semblent être, pour l'instant, ses maîtres préférés. Si les tableaux fantastiques de l'œuvre n'ont pas toujours un relief bien saisissant, en revanche les pages agrestes et amoureuses ne manquent ni de fraîcheur, ni de grâce naturelle, ni même d'ampleur. Le prix de Rome s'y révèle, y témoigne qu'il a fait de solides études, qu'il sait écrire et qu'il pourra prendre une place sérieuse au théâtre, quand sa personnalité, encore un peu hésitante, se manifestera nettement.

ALFRED BRUNEAU.

## COMÉDIA

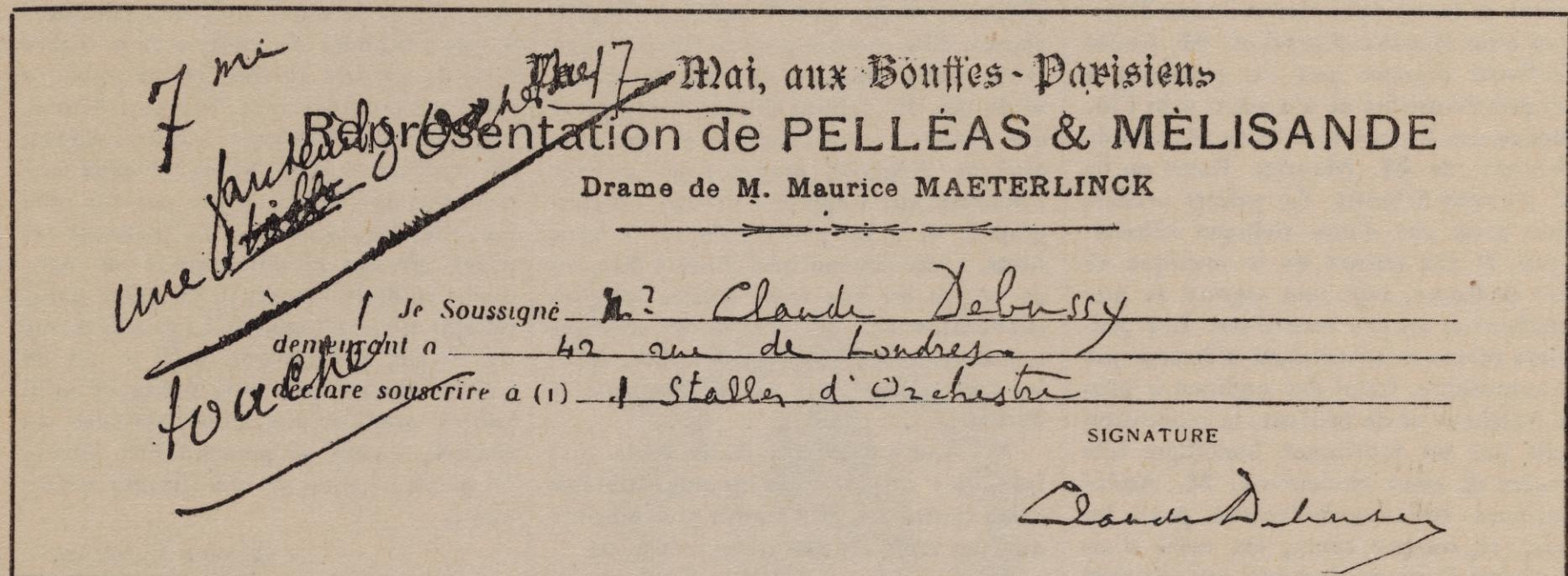
M. André Gailhard a écrit une partition claire, facile, aimable, parée de grâces symphoniquement juvéniles. Il a laissé se préciser d'eux-mêmes les mélodies et les rythmes qui chantaient en lui. On objectera que la musique du *Sortilège* n'est point impérieusement originale. C'est possible. M. André Gailhard n'a guère plus de vingt-cinq ans. De plus, je ne crois pas qu'il ait conçu le dessein de produire une œuvre de combat, une œuvre d'avant-garde, une révolution en trois actes. Il s'est montré sincère et abondant. Il a dédaigné l'emphase. Et surtout, il n'a pas commis la faute de travestir après coup en les compliquant à plaisir, des inspirations souvent délicates, mais toujours primesautières.

Il faut reconnaître à la partition du *Sortilège* de la fraîcheur, de l'animation, de la verve. Si M. André Gailhard a par instants subi comme une contagion d'épanchement mascagniste, ce ne fut pas sans veiller à la constante dignité de la facture. L'orchestre du *Sortilège* est bien écrit, assez sonore, élégant et l'on y peut, en général, apprécier plus de recherche que dans l'agencement musical lui-même. M. André Gailhard sait son métier.

LOUIS VUILLEMIN.

# Pour Clio, Muse de l'Histoire....

Voici un curieux document à l'usage des imaginatifs qui se plaisent à feuilleter d'avance notre histoire contemporaine telle que l'écriront nos arrière-neveux : c'est le bulletin de souscription par lequel un jeune musicien, nommé Claude Debussy, s'assura le 17 mai 1893 la possession d'un fauteuil d'orchestre au théâtre des Bouffes-Parisiens pour assister à la représentation d'une drame de Maurice Maeterlinck intitulé "Pelléas et Mélisande" :



La plume acérée qui griffa le papier de cette signature nerveuse était évidemment guidée par la main impérieuse du Destin. Le Destin — une fois n'est pas coutume ! — savait ce qu'il faisait. Il voyait déjà imprimé le bristol suivant que M<sup>r</sup> Albert Carré adressa récemment à notre Directeur et à notre Rédacteur en chef :

1913

Théâtre National de l'Opéra-Comique

## CENTIÈME DE "PELLÉAS ET MÈLISANDE"

*L'Œuvre de MM. Claude Debussy et Maurice Maeterlinck aura atteint le Mardi 28 Janvier prochain, sa Centième Représentation.*

*Cette date heureuse pour notre Théâtre sera célébrée, à l'issue de la représentation, par un Souper qui aura lieu à Minuit et demi, au Café Riche et auquel nous vous prions de vouloir bien assister.*

La Direction de l'Opéra-Comique.

Toute l'histoire d'un règne musical tient entre ces deux documents ; l'histoire d'une Révolution et d'un Empire ! Années décisives pour notre culture artistique, pour l'orientation

de notre sensibilité collective, pour l'éducation du public français et pour l'envoûtement de toute une génération de compositeurs émerveillés...

Enrichissant le menu d'une saveur critique le suprême d'agneau fut "à la Favorite" et les écrevisses "au vin du Rhin" : ingénieux symbolisme qui permit aux debussystes présents de déchirer à belles dents l'idéal lyrique de Donizetti et celui de Wagner et de n'en faire qu'une bouchée. Un ministre de la troisième République vint, au dessert, affirmer une fois de plus la ferveur athénienne qui dévore notre démocratie. Et, jusqu'à une heure avancée de la nuit, la fumée bleue des cigares, qui remplace celle de l'encens dans les apothéoses modernes, monta vers le triomphateur.

\* \* \*

Avec une naïveté dont nous nous excusons, nous avions pensé que cette date heureuse permettrait à M. Maeterlinck de renoncer à cette attitude d'enfant boudeur que chaque succès nouveau de "Pelléas" rend un peu plus difficile. Mais le poète nous a fait tenir le billet que voici : "Veuillez m'excuser : je n'ai aucun souvenir intéressant au temps du Pelléas de 1893. Quant à celui de l'Opéra-Comique, j'aime mieux n'en point parler. Je tiens du reste énormément au privilège et au bonheur d'oublier totalement une œuvre dès l'instant qu'elle elle livrée au public".

On ne saurait mieux dire. Que l'auteur de "Pelléas" apprenne donc aujourd'hui par S. I. M. que "celui de l'Opéra-Comique" a fêté son centième anniversaire ; que la Société des Auteurs sache bien que nous ne lui laisserons pas impunément thésauriser les droits d'auteur considérables dont l'oublié poète s'est ainsi désintéressé depuis dix ans (ne pourrait-on affecter cette somme à la fondation de quelque prix de poésie ?) et que ce feuillet de revue soit d'un utile secours à M. Maeterlinck le jour où il s'avisera d'écrire ses mémoires qui seront évidemment — pends-toi brave Satie ! — les mémoires d'un amnésique !

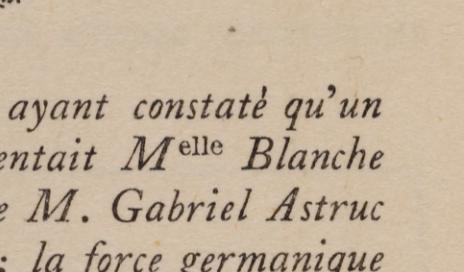
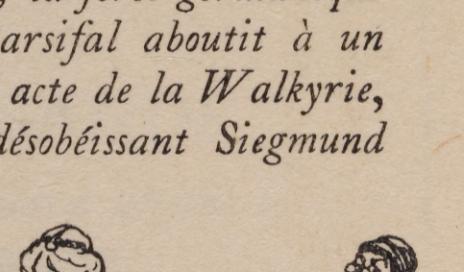


# Les faits du mois

10 JANVIER AU 10 FÉVRIER

Le respect s'en va : M. Gabriel Pierné, simple chef d'orchestre, oubliant la modestie de sa situation, se permet d'entretenir familièrement de questions esthétiques un docteur ès-cello ! Ecœuré — on le serait à moins — de ces mœurs nouvelles, M. Pablo Casals

quitte précipitamment le Châtelet et, ce jour-là, il ne joua pas plus avant.  Le syndicat des culs-de-jattes vote des félicitations à M. Gustave Lyon qui, en supprimant les pédales des harpes, a rendu la pratique de cet instrument accessible à toute une intéressante catégorie de travailleurs.  Flagornerie : toute la presse annonce que M. Albert Carré a reçu le Ménestrel ; nous le recevons également tous les huit jours mais aucun journal n'a jamais songé à en informer le public.  Ayant demandé quatre vingt dix neuf fois : "Voulez-vous boire un peu d'eau ?" à son époux qui lui répondait invariablement : "Merci, je n'ai pas soif" l'astucieuse Mélisande, le centième jour, lui propose du champagne. Golaud accepte immédiatement.  La Société Protectrice des Animaux proteste énergiquement contre le récent engagement à l'Opéra en qualité de duettistes

d'une paire de bœufs du Charolais qui ont débuté dans le "Sortilège". Ces malheureux ruminants, grisés par le succès, perdent peu à peu au contact des histrions le sentiment de leur dignité et compromettent par leur cabotinage l'honneur professionnel des bovidés.  La "Société des Ennemis de la Schola" ayant constaté qu'un panneau décoratif du Théâtre des Champs-Elysées, intitulé "La Sonate" représentait M<sup>me</sup> Blanche Selva au piano et M. de Castéra lui tournant les pages, a mis à prix la tête de M. Gabriel Astruc et celle de M. Maurice Denis.  Nietsche est vaincu ; la force germanique prime le "Droit de la Méditerranée". L'affaire Parsifal aboutit à un dénouement rigoureusement wagnérien. Comme au second acte de la Walkyrie,

Wotan apparaît dans un nuage, et désarme le désobéissant Siegmund qui tombe mort.  Gymnopédies : de savantes recherches ont démontré que, contrairement à l'opinion généralement admise, les fées ne portaient pas de maillots roses ni de corsets : s'inspirant de ces récents travaux, l'érudite M<sup>me</sup> Lequien a patiemment reconstitué pour l'Opéra la véritable toilette de soirée d'une fée élégante.

Béquet pour la 100<sup>me</sup> de PELLÉAS

GOLAUD

Vous avez l'air très jeune, quel âge avez-vous ?

MÉLISANDE

de commence à avoir jaun...

M. ALBERT CARRÉ

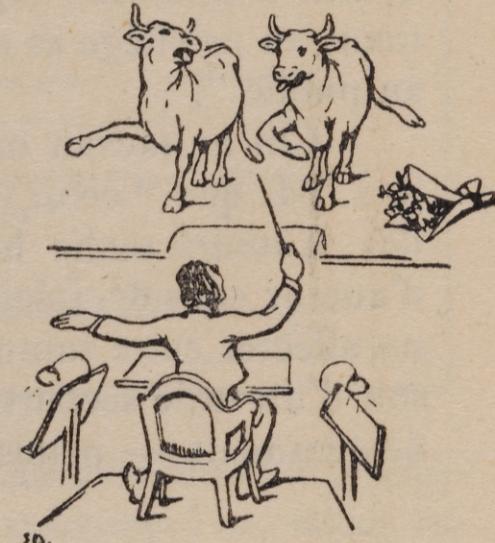
La nuit sera très noire et très froide.

(Il les emmène souper au Café Riche)

Venez avec moi !



Croquis d'Emmanuel Barcet.



SWIFT.

# Mémoires d'un amnésique

## LA JOURNÉE DU MUSICIEN (fragment)

L'artiste doit régler sa vie.

Voici l'horaire précis de mes actes journaliers :

Mon lever : à 7 h. 18 ; inspiré : de 10 h. 23 à 11 h. 47. Je déjeune à 12 h. 11 et quitte la table à 12 h. 14.

Salutaire promenade à cheval, dans le fond de mon parc : de 13 h. 19 à 14 h. 53. Autre inspiration : de 15 h. 12 à 16 h. 07.

Occupations diverses (escrime, réflexions, immobilité, visites, contemplation, dextérité, natation, etc...) : de 16 h. 21 à 18 h. 47.

Le diner est servi à 19 h. 16 et terminé à 19 h. 20. Viennent des lectures symphoniques, à haute voix : de 20 h. 09 à 21 h. 59.

Mon coucher à lieu régulièrement à 22 h. 37. Hebdomadairement, réveil et sursaut à 3 h. 19 (le mardi).

Je ne mange que des aliments blancs : des œufs, du sucre, des os rapés ; de la graisse d'animaux morts ; du veau, du sel, des noix de coco, du poulet cuit dans de l'eau blanche ; des moisissures de fruits, du riz, des navets ; du boudin camphré, des pâtes, du fromage (blanc), de la salade de coton et de certains poissons (sans la peau).

Je fais bouillir mon vin, que je bois froid avec du jus de fuchsia. J'ai bon appétit ; mais je ne parle jamais en mangeant, de peur de m'étrangler.

Je respire avec soin (peu à la fois). Je danse très rarement. En marchant, je me tiens par les côtes et regarde fixement derrière moi.

D'aspect très sérieux, si je ris, c'est sans le faire exprès. Je m'en excuse toujours et avec affabilité.

Je ne dors que d'un œil ; mon sommeil est très dur. Mon lit est rond, percé d'un trou pour le passage de la tête. Toutes les heures, un domestique prend ma température et m'en donne une autre.

Depuis longtemps, je suis abonné à un journal de modes. Je porte un bonnet blanc, des bas blancs et un gilet blanc.

Mon médecin m'a toujours dit de fumer. Il ajoute à ses conseils :

— Fumez, mon ami : sans cela, un autre fumera à votre place.

ERIK SATIE.

# Çà et Là

## UN NOUVEL INSTRUMENT : L'ORPHÉAL

Le 13 Janvier dernier, un inventeur belge M. Cloetens convoquait un grand nombre de personnalités parisiennes, d'artistes et d'amis de la musique à une séance au cours de laquelle on expérimenta un très curieux instrument *l'Orphéal*.

L'Orphéal est un piano ordinaire qui, par l'adjonction d'un tuyau imite à s'y méprendre une quantité d'instruments. Très intéressé par les comptes rendus des expériences faites en 1907 et 1908 par MM. Marconi et Cerbotini lorsqu'ils réussirent l'envoi de messages simultanés, M. Cloetens eut l'idée d'appliquer au piano les théories de la télégraphie sans fil et tenta d'obtenir des sonorités multiples en une seule colonne d'air. Il obtint le résultat le plus satisfaisant dès qu'il eut constaté que la transformation d'un des bouts du tuyau en transformait également le timbre. Et à l'aide de ce tuyau unique à l'extrémité agrandie ou diminuée, suivant le cas, il put produire les sonorités des instruments anciens tels que l'Orgue de Régale, la Cornemuse, le Basson, la Musette, le Cor anglais, la viole d'amour, la viole de gambe, le hautbois de chasse et — en adjoignant des pavillons au tuyau — des effets d'orgue, de cor, de saxophone et de trompette harmonique.

Le dispositif occupe peu de place puisqu'il se compose d'un seul tuyau de 1<sup>m</sup>50 sur 0<sup>m</sup>20. On peut l'adapter à tous les instruments à clavier et, désormais, les pianistes, les organistes et les clavecinistes disposeront d'un petit orchestre de salon.

L'Orphéal est, semble-t-il, très indiqué pour faciliter la tâche des compositeurs auxquels il suggérera une foule de combinaisons orchestrales.

Le système est actionné par une soufflerie munie d'un régulateur qui permet au plus inexpert de s'en servir. Le pédalage est sans action sur l'expression de l'instrument. Cette expression s'obtient à l'aide d'une ingénieuse genouillère qui permet d'imiter d'une façon surprenante le coup de langue du joueur de cor ou le coup d'archet du violoniste. L'Orphéal s'accorde avec une grande facilité. L'adaptation du tuyau à un piano laisse à ce piano toutes ses qualités et n'empêche en aucune manière d'en jouer comme à l'ordinaire. La combinaison est faite de telle sorte qu'il est toujours possible d'utiliser le piano seul ou l'Orphéal seul, ou encore le piano et l'Orphéal réunis. Un exécutant pourra, s'il le désire, faire chanter une mélodie au centre d'un accord ou d'une suite d'accords formant accompagnement — et ceci par une simple différence de toucher. Enfin, sans même varier le toucher, on peut supprimer le piano ou l'Orphéal à la basse (ou au dessus) par un simple jeu de manettes.

Cette très intéressante tentative valait d'être signalée. L'Orphéal a beaucoup intéressé les auditeurs et il paraît juste que M. Cloetens l'inventeur se soit vu décerner le Grand Prix à l'Exposition de Bruxelles.

\* \* \*

MONTE-CARLO. — La renommée, bien légitime d'ailleurs, des concerts classiques, attire à chacune de ces magnifiques séances musicales une foule toujours nombreuse. La maîtrise universellement réputée de M. Léon Jehin, l'un des premiers capellmeisters de

notre époque, et la suprématie du merveilleux orchestre du casino justifient amplement cette vogue sans cesse croissante.

A signaler, au 10<sup>me</sup> concert classique, a côté de Beethoven, Wagner, Rabaud et Dukas, le brillant succès remporté par une fort remarquable pianiste, M<sup>me</sup> Marguerite Long, qui a joué le *Concerto en mi bémol* de Saint-Saëns, la *Ballade* de Gabriel Fauré (et, en *bis*, un finale de Sonate de Mozart) avec une prodigieuse facilité, un mécanisme de virtuose, mais surtout avec une rare perfection de style, sachant allier la puissance et le charme.

### Théâtres et Concerts chez soi

Combien de mélomanes, de dilettantes et de mondaines simplement amateurs de musique, se plaignent de ne pouvoir se délester de *auditu* aux harmonies des grands concerts symphoniques et aux mélodies que chantent nos grands artistes sur les quatre ou cinq scènes lyriques de notre capitale !... Pour les uns, c'est l'âge ou la maladie qui les retient à la chambre, qui les cloue dans leur fauteuil ; pour les autres, c'est le deuil encore récent d'affections chères qui leur impose l'obligation de se claustre chez eux, soit par sentiment de douleur vraie, soit par simple préjugé de convenances, toujours au fond pour échapper aux commentaires de la raillerie ou de l'indignation d'autrui.

Aussi fut-ce en 1889, une grande émotion chez lez amis de la musique, âgés, malades ou endeuillés, lorsque les journaux portèrent à leur connaissance que, deux inventeurs de Paris, M.M. Marinovitch et Szarvady, venaient de réaliser avec succès pour eux, ce qui ne leur était apparu que comme un rêve. Le *Théâtrophone* était né. Vingt deux ans plus tard sa réussite était complète : tous les grands clubs parisiens possédaient leur fil ; un nombre grandissant d'abonnés étendait son réseau jusqu'en province. Des perfectionnements étaient apportés, peu à peu, dans la transmission et l'audition par fil téléphonique relié au poste de l'abonné.

Mais voici qu'aujourd'hui l'invention simple et merveilleuse ne s'en tient plus à l'audition de nos chefs d'œuvre lyriques : l'administration du *Théâtrophone* s'en prend aux grands concerts et à la musique de chambre.

Confortablement installé dans son cabinet de travail *Empire* ou *munichois*, le mélomane, hanté par le désir d'ouïr à tête reposée, partition sur les genoux, quelque œuvre symphonique, allongera désormais une main nonchalante vers le cornet aérophone nickelé. Et selon la fantaisie de l'heure, le caprice du moment, le mélomane usera et abusera de la toute puissance que lui confère son double titre d'abonné au téléphone et au théâtrophone. Or, ce soir, il lui sied, par exemple, d'entendre le premier mouvement de la *Rhénane*. Après quoi, son humeur éclectique et voyageuse veut l'entraîner vers les hauteurs cévenoles de l'*Opéra*... C'est chose faite ! Une heure plus tard, ce sera le salut forcené, l'alleluia vibrant de *Louise* à Paris nocturne illuminé.... Il y a deux siècles, tout ce miracle, qui n'a pas dépassé trois heures, eut mené droit ses inventeurs aux bûchers de la Sorcellerie, en place de Grève. Où donc s'arrêtera le Progrès ?...

ROBERT CHAUVELOT.

# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

SÉANCE DU LUNDI 27 JANVIER 1913

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

Sont présents : MM. L. de La Laurencie, G. Cucuel, G. Allix, J.-G. Prod'Homme, M<sup>me</sup> Brenet, M. Tenéo, D. F. Scheurleer (de la Haye), M<sup>me</sup> M. Daubresse, MM. Max Rikoff, Octave Maus, Lionel Dauriac, M<sup>mes</sup> Wiener-Newton, Alice Sauvrezis, MM. le Dr Laugier, Prunières, Raugel, Lefeuvre, M<sup>mes</sup> Filliaux-Tiger, Lefeuvre, MM. Ecorcheville et Jean Chantavoine.

Le président souhaite la bienvenue à notre Collègue, M. le Dr Scheurleer, président de la Section de la Haye, de passage à Paris, qui assiste à la Séance.

*Les candidatures* de MM. Lazare Ponnelle, de Beaune (Côte-d'Or) (présenté par MM. Maurice Emmanuel et Jean Chantavoine) et le Dr Heinrich Möller (présenté par MM. Arnold Dolmetsch et Jean Chantavoine), sont agréées.

*Correspondance* : Le Président donne communication d'une lettre de M. Mac-Lean, s'excusant de ce que le nom de M. J.-G. Prod'homme, Secrétaire-Adjoint de la Section de Paris, ait été omis dans le Bulletin mensuel de la I. M. G., parmi les membres du Comité de la Section de Paris.

Le Président donne communication d'une lettre de M. Mandyczewski, de Vienne, annonçant que les fêtes de la Bach-Gessellschaft auront lieu en 1914 avant la Pentecôte et ne coïncideront donc pas avec le Congrès de la société qui doit se tenir à Paris, la même année.

Le Président donne la parole à M. de La Laurencie pour une communication touchant la *Commission de Bibliographie* saisie par M. Springer, de Berlin, d'une demande de collaboration à un répertoire bio-bibliographique s'appuyant sur le *Quellen-Lexikon d'Eitner*.

Le président donne la parole à M<sup>me</sup> Brenet, pour la communication : " *Quelques mots sur Boëly* ", après laquelle M<sup>me</sup> Catherine Vallet exécute les pièces suivantes : de Boëly :

*Caprice*, extrait de l'op. 2. *Etude*, extrait de l'op. 6. *Quatre pièces* (œuvres posthumes).

Le Président adresse à M<sup>me</sup> Brenet et M<sup>me</sup> Vallet, les félicitations et remerciements de l'assistance.

La Séance est levée à 5 heures 25.

---

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

Le Gérant : MARCEL FREDET.

---

Imprimerie SAINTE CATHERINE, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique (Tél. 517)