IXe Année. N° 4. 15 Avril 1913.

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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

HAENDEL & L'ANGLETERRE, par Bernard Shaw. ❧ CHANTS RÉVOLUTIONNAIRES DE SCHUMANN, par Julien Tiersot. ❧ LES ORIGINES GERMANIQUES DE CÉSAR FRANCK, par Ernest Closson. ❧ ENQUÊTE SUR LA CONDITION SOCIALE DU MUSICIEN, par M. Daubresse. ❧ LES LIVRES.

LE MOIS par

❧ CLAUDE DEBUSSY ❧ ❧ VINCENT D'INDY ❧

EMILE VUILLERMOZ

A. SERIEYX ❧ LOUIS LALOY ❧ JEAN LAPORTE ❧ RENÉ LYR ❧ SWIFT

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

PARIS, 29, rue La Boëtie

Téléphone Wagram : 98-12

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

Copyright by S.I.M. 1913

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES
AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État des 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. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*
M. LOUIS BARTHOU, *Président du Conseil, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts*
M. J. ECORCHEVILLE, *docteur ès-lettres.*
M. ALEXIS ROSTAND, *Président du Conseil d'Administration du Comptoir National d'Escompte de Paris.*

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

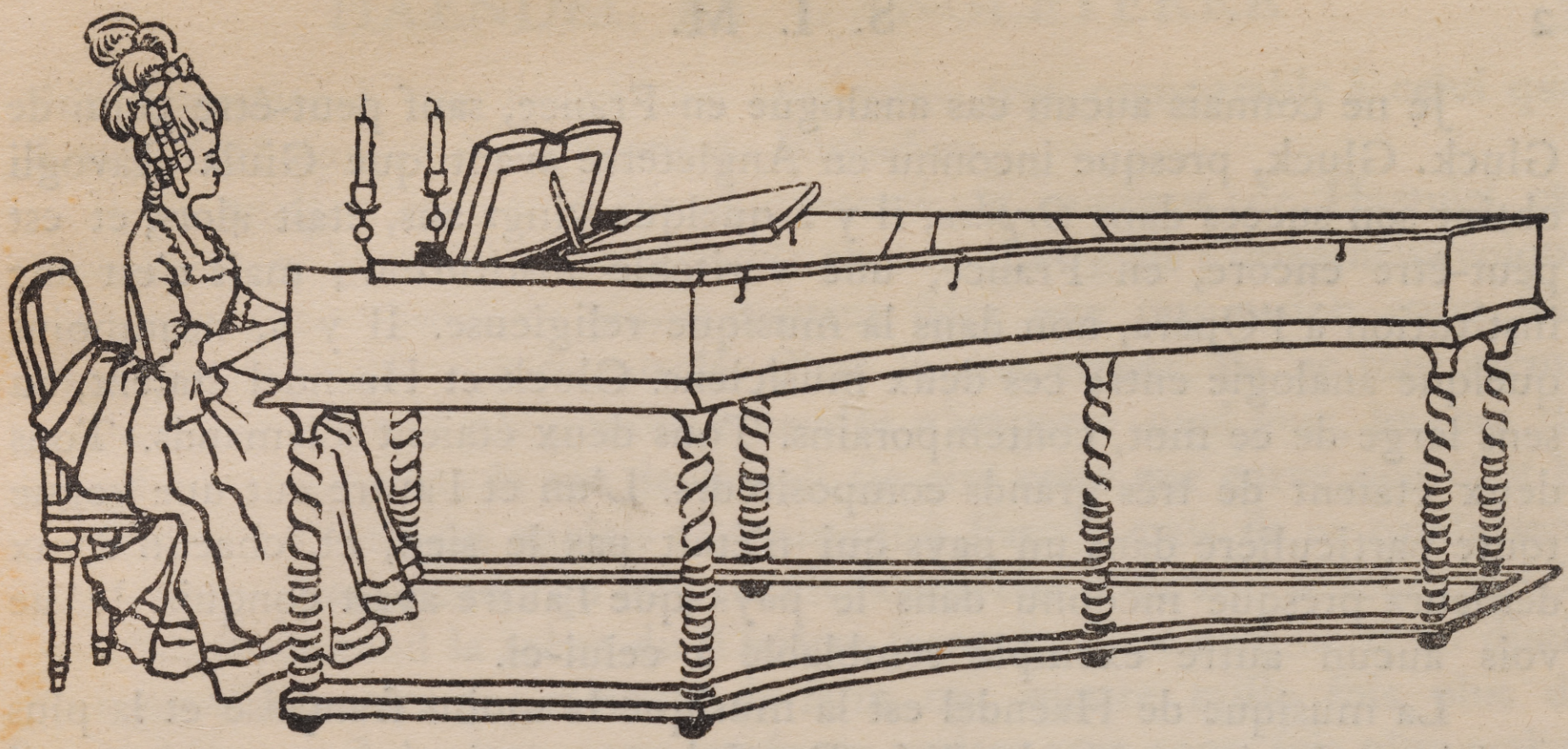
SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER

MEMBRES DU CONSEIL

Mme ALEXANDRE ANDRÉ.
Mme LA COMTESSE RENÉ DE BÉARN.
M. ANDRÉ BÉNAC, *directeur général honoraire au ministère des finances.*
M. LÉON BOURGEOIS, *sénateur, ancien ministre du Travail.*
M. GUSTAVE BRET.
Mme LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.
M. FERNAND HALPHEN.
Mme LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
Mme DANIEL HERRMANN.
Mme HENRY HOTTINGUER.
Mme GEORGES KINEN.
M. J. PASQUIER.
M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.
Mme LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. A. PRÈGRE.
Mme THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. JACQUES ROUCHÉ.
M. LOUIS SCHOPFER.
Mme SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
Mme TERNAUX-COMPANS.



HAENDEL ET L'ANGLETERRE [1]

Pour l'Angleterre, Haendel n'est pas un simple compositeur de musique : c'est une institution. Je dirai plus : c'est une institution sacrée. Quand on exécute son *Messie*, à l'Alleluia l'assistance se lève, comme à l'église. Pour les protestants anglais c'est l'impression qui se rapproche le plus de celle que les catholiques ressentent à l'élévation du Saint Sacrement.

Tous les trois ans, on célèbre en Angleterre un festival de Haendel. Ses oratorios y sont joués par 4000 exécutants recrutés parmi tous les chœurs de l'Angleterre. L'effet est horrible, et on s'accorde à le déclarer sublime. Nombre de mélodies, dans ces oratorios, sont d'anciens airs des opéras de Haendel qu'il a lui-même accommodés sur des paroles pieuses. Par exemple " *Rende sereno il ciglio, madre, non pianger piu* ", est devenu : " Seigneur, souviens-toi de David ; enseigne-lui à connaître tes voies. " Si en Angleterre qui que ce soit avait l'audace de restituer à une de ces mélodies ses paroles profanes, il serait poursuivi pour blasphème. Parfois un auteur se risque à écrire le nom de Haendel, comme il convient, avec un tréma ou un æ, au lieu de l'orthographe anglaise Handel. Il produit par là une impression aussi pénible que les hébraïsants qui s'obstinent à dire Jahveh pour Jéhovah. On appelle cela une impiété effrontée.

[1] Causerie traduite par M. Hamon, et lue par M. Louis Laloy aux matinées musicales de Marigny le 3 avril 1913.

Je ne connais aucun cas analogue en France, sauf peut-être celui de Gluck. Gluck, presque inconnu en Angleterre avant que Giula Ravogli obtînt son succès dans *Orphée*, il y a quelque vingt ans, était alors, et est peut-être encore, en France, une véritable institution ; mais c'est une institution à l'Opéra, non dans la musique religieuse. Il y a, néanmoins quelque analogie entre ces deux musiciens. Gluck et Haendel étaient, au sens large de ce mot, contemporains. Tous deux étaient allemands. Tous deux étaient de très grands compositeurs. L'un et l'autre eut une vogue toute particulière dans un pays qui n'était pas le sien, et chacun d'eux demeura presque inconnu dans le pays que l'autre avait conquis. Je ne vois aucun autre exemple semblable à celui-ci.

La musique de Haendel est la musique la moins française et la plus anglaise qui soit au monde. Si le Dr. Johnson avait été compositeur, il aurait certainement composé comme Haendel. De même pour Cobbett. C'est par Haendel que j'ai appris que le style consiste dans la force de l'assertion. Si vous pouvez dire une chose d'un seul trait, irréfutablement, alors vous avez du style : si non, vous n'êtes, tout au plus, qu'un marchand de plaisir, un décorateur en littérature, un confiseur en musique, ou un peintre d'éventails ornés d'amours et de cocottes. Haendel a ce pouvoir, cette force d'assertion. Quand il écrit : " Dieu immuable, sur son siège éternel ", l'athée en demeure muet. Et vous avez beau habiter dans une Avenue Paul Berte et mépriser pareilles superstitions, Dieu n'en est pas moins là, immuablement fixé par Haendel sur " Son siège éternel ". Libre à vous de mépriser tout ce que vous voulez, mais vous ne pouvez pas contredire Haendel. Tous les sermons de Bossuet n'ont pas pu convaincre Grimm de l'existence de Dieu. Les quatre mesures par lesquelles Haendel affirme définitivement l'existence du " Père éternel, du Prince de la Paix " auraient précipité Grimm dans le ruisseau, comme s'il avait été frappé par la foudre. Quand Haendel vous dit que lorsque les Israélites sortirent d'Egypte " Il n'y avait pas, dans toute leur tribu, une seule personne faible ", inutile d'émettre même l'idée qu'il ait pu se trouver parmi eux, tout au moins un cas d'influenza. Haendel ne veut pas qu'il en soit ainsi : " Il n'y a pas une — *pas une* — personne faible, dans toutes leurs tribus ", et l'orchestre de le répéter en accords brefs et martelés, qui vous laissent sans voix pour protester. Et c'est pour cela que tous les Anglais croient que Haendel occupe maintenant une situation importante dans le Ciel. S'il en est ainsi, le Bon Dieu

doit éprouver à son égard, un sentiment très comparable à celui que Louis XIII éprouvait à l'égard de Richelieu.

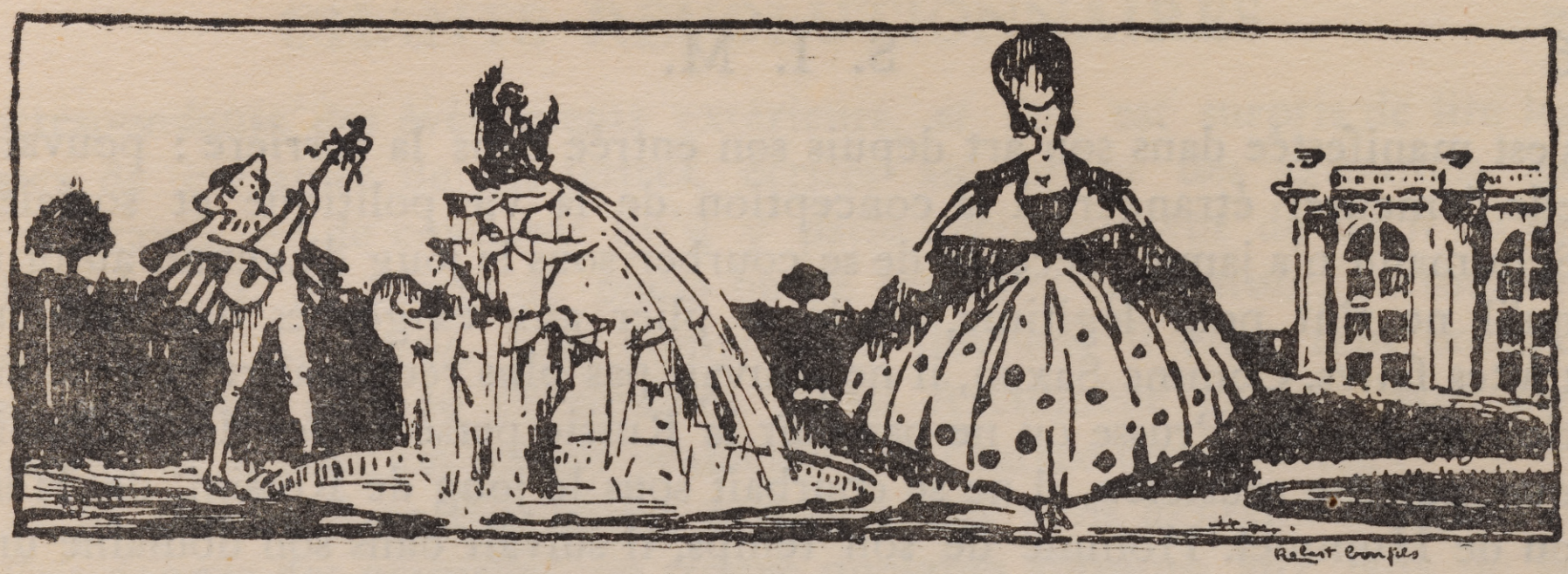
Et malgre tout cela, en Angleterre, la musique de Haendel est assassinée par la tradition des grands chœurs. Les gens s'imaginent volontiers que 4000 chanteurs réunis doivent faire une impression 4000 fois plus grande qu'un chanteur isolé. C'est là une erreur. Ils ne font même pas plus de bruit. Vous pouvez entendre n'importe quel jour, les pas de 4000 personnes dans la rue de Rivoli (je cite cette rue parce que c'est la seule que les touristes anglais connaissent à Paris), mais ils ne produisent pas autant d'impression qu'en produit la marche d'un seul acteur expérimenté qui descend la scène du Théâtre français. C'est comme si on disait que 4000 hommes qui meurent de faim ont quatre mille fois plus de faim qu'un seul, ou que 4000 ingénues sveltes sont 4000 fois plus sveltes qu'une seule. Vous pouvez obtenir un fortissimo colossalement puissant avec 20 bons chanteurs. (Je l'ai entendu obtenir par le maître hollandais De Lange) parce que vous pouvez réunir 20 personnes dans ce qui est sensiblement un seul point. Mais tous les efforts des chefs d'orchestre pour obtenir un fortissimo des 4000 choristes d'un festival de Haendel, sont complètement vains : l'espace est beaucoup trop considérable. Et même, lorsque le chef d'orchestre réussit à leur faire chanter simultanément une note, personne ne peut l'entendre simultanément, parce que le son demande un temps appréciable pour se propager le long d'un front de 4000 personnes. Dans les passages rapides, les doubles croches du chanteur le plus éloigné n'arrivent à l'auditeur qu'après que celles du chanteur le plus proche sont déjà passées. Si j'étais membre de la Chambre des Communes, je présenterais une loi déclarant que l'exécution d'un oratorio de Haendel par plus de 80 exécutants, chœur et orchestre réunis, soit 48 chanteurs et 32 instrumentistes, est un crime capital. Rien autre que cette mesure ne pourra revivifier en Angleterre, la musique de Haendel. Elle gît, morte, sous le poids de son énorme réputation et de cette idée absurde que la grande musique demande de grands orchestres et de grands chœurs. Si peu que la musique de Haendel soit jouée en France, les Français, étant donné qu'ils n'ont pas de chœurs de festival, doivent être de meilleurs haendeliens que les Anglais (ils ne pourraient certes pas en être de pires). Peut-être même connaissent-ils ses opéras, dans lesquels demeure enfouie une grande part de sa musique la meilleure ?

Le fait récent le plus étrange relatif à Haendel en Angleterre, c'est l'engouement qu'il a inspiré à Samuel Butler. Vous ne savez pas encore en France que Samuel Butler fut un des plus grands écrivains anglais et même européens de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Certes, vous le découvrirez dans une couple de siècles environ. Paris n'est jamais pressé de découvrir les grands hommes. Il est encore trop absorbé par Victor Hugo, Meyerbeer et Ingres, pour prêter aucune attention à ceux dont la renommée vient d'émerger brusquement. Non, je suis injuste ; il y a quelques Parisiens avancés qui connaissent Delacroix, l'école de Barbizon et même Wagner, et j'ai une fois rencontré un Parisien qui avait entendu parler de Debussy, et qui avait même échafaudé une théorie d'après laquelle Debussy, vu sa prédilection pour la gamme des tons entiers, devait avoir été autrement ingénieur dans une manufacture d'orgues.

Mais voilà que j'oublie Haendel et Butler. Donc, Butler était si enthousiaste de Haendel qu'il alla jusqu'à composer deux oratorios, Narcisse et Ulysse, en imitant le plus près possible son style, avec des chœurs fugués sur les cris de la Bourse : la combinaison la plus bizarre qu'on pût imaginer ! Les livres de Butler sont pleins de références à Haendel et de citations de sa musique. Mais, comme je l'ai dit, les Français ne se soucient pas de Butler. Seul, M. Bergson peut comprendre l'importance de son œuvre.

Je devrais expliquer que M. Bergson est un philosophe français très connu en Angleterre. Quand il sera mort depuis aussi longtemps que Descartes ou Leibnitz, alors, sa réputation atteindra Paris. Cher vieux Paris !

G. Bernard Shaw.



ROBERT SCHUMANN
ET LA RÉVOLUTION DE 1848

I

La révolution française de février 1848 a eu dans toute l'Europe, et particulièrement en Allemagne, une répercussion dont l'effet est connu de tous ceux qui s'intéressent à l'histoire des peuples. Les musiciens même ne l'ont point ignorée, car celui d'entre eux qui était alors doué du plus haut génie, Richard Wagner, prit une part directe aux manifestations qui en furent la conséquence et, de ce fait, dût subir pendant dix ans et plus l'épreuve de l'exil.

Auprès de lui, dans la même ville, vivait un autre artiste que la nature de son génie ne semblait pas destiner à se lancer aussi ardemment dans la mélée : Robert Schumann. En effet, durant les quinze mois qu'il passa à Dresde de février 1848 à mai 1849 et au cours desquels la ville fut en effervescence, on ne lui vit commettre aucun acte ni prononcer publiquement aucune parole qui pût le désigner à l'attention de l'un ou l'autre parti.

Est-ce à dire qu'il fût indifférent aux événements qui agitaient si violemment son pays et la conscience nationale elle-même ? N'en croyons rien. Si Schumann eut cette attitude insensible en apparence, ce ne fut que par souci de sa tranquilité, par son inclination naturelle à s'écarter du tumulte du monde et par cette humeur taciturne qui allait jusqu'à l'empêcher de se mêler à la société même de ses amis. Si jamais il y eut un artiste enfermé dans sa tour d'ivoire, ce fut bien Robert Schumann. Mais au fond de son âme il était avec ceux qui luttaient pour les causes libérales et s'insurgeaient contre l'oppression.

Rien n'était plus logique que cette disposition de son esprit. Elle

s'est manifestée dans son art depuis son entrée dans la carrière : pouvait-elle demeurer étrangère à sa conception de la vie politique et sociale ? Schumann n'a jamais accepté de se courber sous le joug d'aucune autorité qu'il ne tînt pour légitime, ni de se plier aux exigences des opinions toutes faites. Comme Saxon, il ne pouvait pas plus reconnaître la domination du roi de Prusse ou ne pas haïr la Russie persécutrice des Polonais, que, comme musicien, il ne se courbait sous le joug de Rossini, de Herz ou de Hummel. Homme de son temps, il suivait dans son domaine une voie parallèle à celle dans laquelle s'etaient engagés d'autres hommes épris d'indépendance ; il se conformait à leur exemple ; il imitait leurs gestes. C'était l'époque des sociétés secrètes, des associations fraternelles : il créa, lui, la *Davidsbündlerschaft*, ligue plus que secrète, assurément, puisqu'elle n'existait que dans l'imagination de son fondateur, — Eusèbe, Florestan, incarnations diverses de Schumann en personne, toujours unis par un sentiment commun : l'ardeur à batailler contre les Philistins !

Il était fixé à Dresde depuis trois ans lorsqu'éclata la Révolution de 1848. Il y avait renoué connaissance avec Wagner, qu'il avait vu jadis à Leipzig. Avec lui il fit partie d'un cercle d'artistes et d'amis, où les musiciens étaient loin d'être en majorité, et où l'on discutait les idées générales. Semper, Rietschel, Hübner, qui s'y rencontraient, devaient bientôt se retrouver, avec Wagner, dans les réunions populaires et sur les barricades. [1]

A vrai dire, il faut reconnaître que Schumann se tenait le plus habituellement à l'écart des controverses étrangères à sa préoccupation principale, car il était de ceux qui rapportent tout à leur art. Il ne se réveillait que lorsqu'on parlait musique, — comme par exemple en cette soirée de mars 1845 où Liszt, passant par Dresde après avoir été spectateur des émeutes de Vienne et de leur répression sanglante, ne sut le tirer de sa torpeur qu'en attaquant violemment Mendelssohn et la musique qu'on faisait à Leipzig : Wagner, témoin de cette petite scène tragi-comique, l'a racontée dans son autobiographie, et Schumann y revient lui-même, plus d'un an après, dans une de ses propres lettres à Liszt, écrite pendant qu'on se battait dans les rues, et par laquelle semble avoir été scellée leur réconciliation. [2] Mais en général il évite de parler à ses

[1] Sur ces réunions d'artistes à Dresde, voir WAGNER, *Ma vie*, t. II de la traduction française, p. 165, et lettre de Schumann à Mendelssohn, du 18 novembre 1845, p. 148 du second recueil de *Lettres choisies de R. Schumann* traduites par Mathilde Crémieux.

[2] Voy. R. WAGNER, *Ma vie*, p. 245, et lettre de Schumann à Liszt, du 3 (?) mai 1849, p. 182 du ecueil précédemment cité.

correspondants des évènements extérieurs, et l'on est surpris de lire les dates de certaines de ses lettres, écrites au milieu des agitations les plus graves, et de constater qu'il y parle exclusivement de Bach ou de Mendelssohn, de pièces de piano ou de musique de quatuor, surtout de *Faust* et de *Geneviève*, à la composition desquels il était tout occupé pendant cette période de troubles. Ainsi Archimède ne se laissait pas distraire de la solution de son problème par l'entrée des ennemis !

Si parfois, dans des lettres écrites à des amis lointains auxquels il fallait donner des nouvelles, on trouve quelques allusions aux faits de la vie publique, c'est comme à contre-cœur et avec un sorte de timidité qu'il s'exprime. " Soyez remercié pour votre lettre qui, dans ces temps troublés, me fut doublement bienfaisante ", écrit-il à un ami français dans l'été de 1848 ; et, dans la même lettre, faisant allusion à la mort de Mendelssohn, il dit : " Il repose maintenant en paix : les derniers orages et les dernières tempêtes lui auront été épargnés ! Il est mort le 4 novembre, le jour juste où, en Suisse, les premiers cris de guerre retentirent. Il n'aurait pas pu se plier à la vie qui est la nôtre depuis lors. " Et, trois mois après : " Quelle époque nous traversons ! Quel effrayant soulèvement des masses populaires, même chez nous ! "[1] Ce sont là, semble-t-il, les paroles d'un bourgeois timoré, et qui craint pour sa tranquillité, bien plutôt que celles d'un compagnon de David !

Son premier biographe, Wasielewski, écrivant dans un temps où les souvenirs de sa personne étaient encore vivaces chez ceux qui l'avaient connu, nous donne sur Schumann des renseignements intéressants au point de vue qui nous occupe. Après avoir déclaré qu'il était " en pensée et en action ce qu'on appelle un libre penseur " et avoir cité ces mots de lui, qui sont comme sa profession de foi religieuse : " Quand on connait la Bible, Shakespeare et Gœthe et qu'on s'est bien pénétré de leurs maximes, cela est suffisant ", il écrit :

" Le soulèvement politique de Dresde, en mai 1849, obligea Schumann, ainsi que beaucoup d'autres habitants paisibles, à quitter la ville pour quelques semaines. Il se réfugia à Kreischa, petit village voisin, — non pas que ses opinions fûssent contraires à la révolution, mais l'agitation et le désordre inséparables d'un mouvement politique lui étaient insupportables ; peut-être aussi craignait-il d'y laisser la vie. Tout cela donnait chez lui le tableau des plus étranges contrastes. Car, en

[1] Voy. *Lettres choisies de R. Schumann*, recueil cité, lettres des 23 août 1848, à J.-B. Laurens, de Montpellier, pp. 168, 169, et du 3 novembre 1848, au même, p. 176.

politique comme en religion Schumann était un libéral convaincu. Il prit toujours, au fond du cœur, le plus vif intérêt aux événements nationaux ; mais il n'était pas dans sa nature d'exprimer franchement et sans réserve son opinion devant les autres, et encore moins de prendre une part active aux actes politiques. Ainsi, il était intérieurement libéral, et extérieurement conservateur. Pour se le représenter sous le premier aspect, ce n'est point dans les réunions populaires qu'il faut se le figurer, mais à sa table de travail, la plume à la main, écrivant les *Marches* (Op. 76) qu'il composa à cette occasion, ainsi que l'indique la date qu'il désigna lui-même sur le titre." [1]

Nous aurons en effet à revenir sur ces Marches, et à en préciser la signification. Pour l'instant, tenons nous en à rappeler qu'au moment même où il les composa, rentrant de la campagne à Dresde après que l'ordre fut revenu dans la ville, Wagner, lui, fuyait vers la terre étrangère, sur laquelle il devait rester en exil pendant de longues années. Et s'il est vrai que c'est dans un *post-scriptum* qu'il faut chercher la véritable préoccupation de celui qui écrit, peut-être allons-nous trouver celle de Schumann à la fin d'une lettre qu'il adressait le 10 août à Ferdinand Hiller, et après la signature de laquelle on lit ces simples mots : " Où est Wagner ? " [2] Etait-ce à l'auteur de *Lohengrin*, était-ce au citoyen compromis pour sa cause, qu'il marquait s'intéresser ainsi ? Nous ne saurions le dire.

Un de leurs amis communs et de leurs élèves à tous deux, Carl Ritter, a communiqué à un biographe de Schumann, Hermann Erler, ces autres renseignements : après avoir déclaré que les rapports personnels des deux maîtres étaient, au fond, très amicaux, et constaté que les opinions de Schumann l'inclinaient vers les mêmes idées politiques affirmées par Wagner, puis, à cette occasion, ayant cité un propos échappé à l'auteur de *Manfred* sur le roi de Hanovre, que, dans un accès de violente colère, il traîta de méchant garçon (*böse Kerl*), il ajoute ce dernier souvenir :

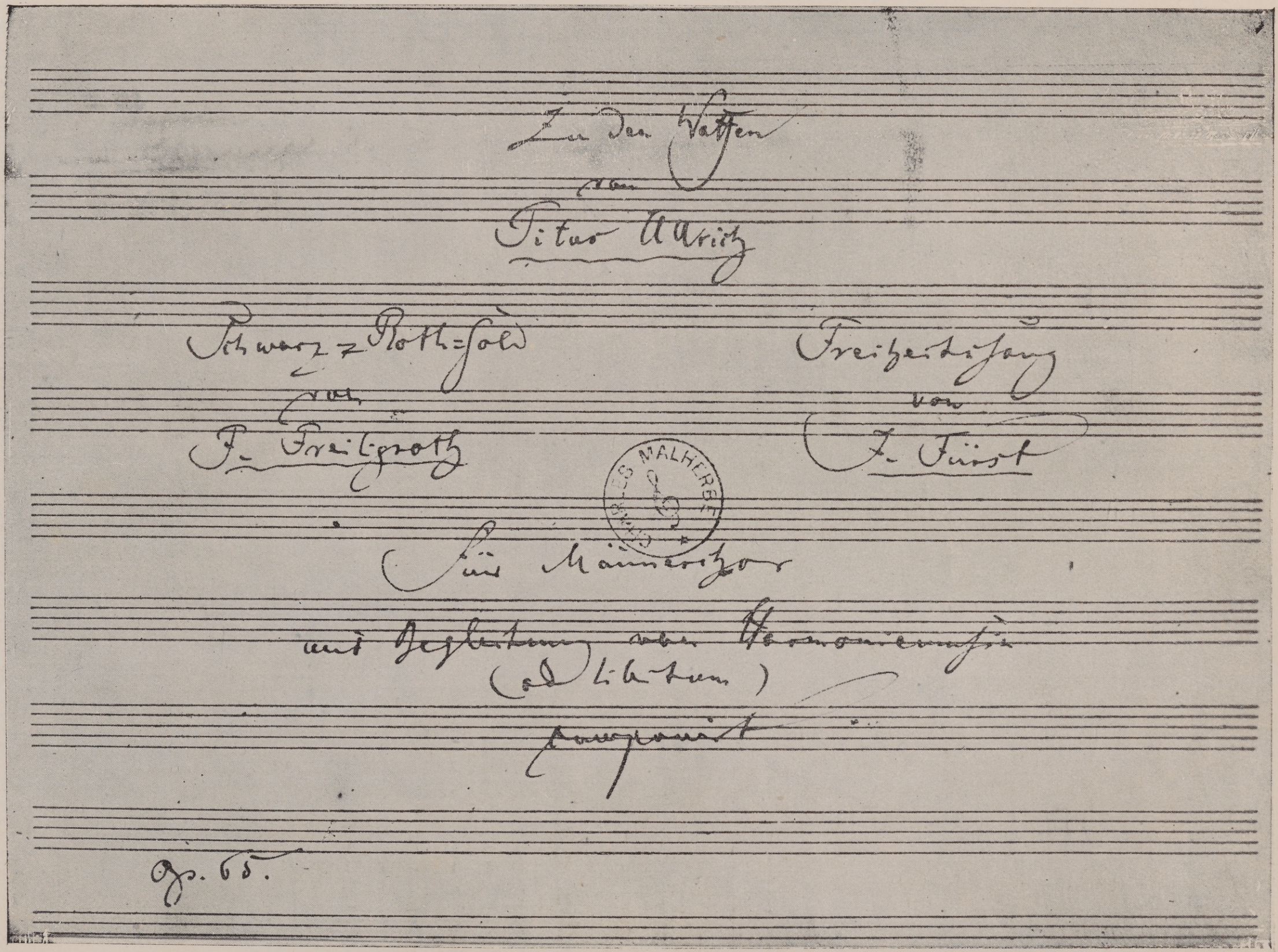
" Mais lorsque parut la brochure de Wagner : *L'Art et la Révolution*, Schumann dit qu'il aurait mieux aimé que Wagner eût écrit une nouvelle. " [3]

A vrai dire, cette opinion de Schumann n'a rien qui doive nous surprendre. Il n'avait certainement jamais de sa vie rien conçu par lui-même

[1] *Robert Schumann, eine Biographie*, par J. von Wasielewski, 1858, p. 225 ; traduction française de F. Herzog, *Ménestrel* du 6 juin 1869 (36me année, pp. 209, 210).

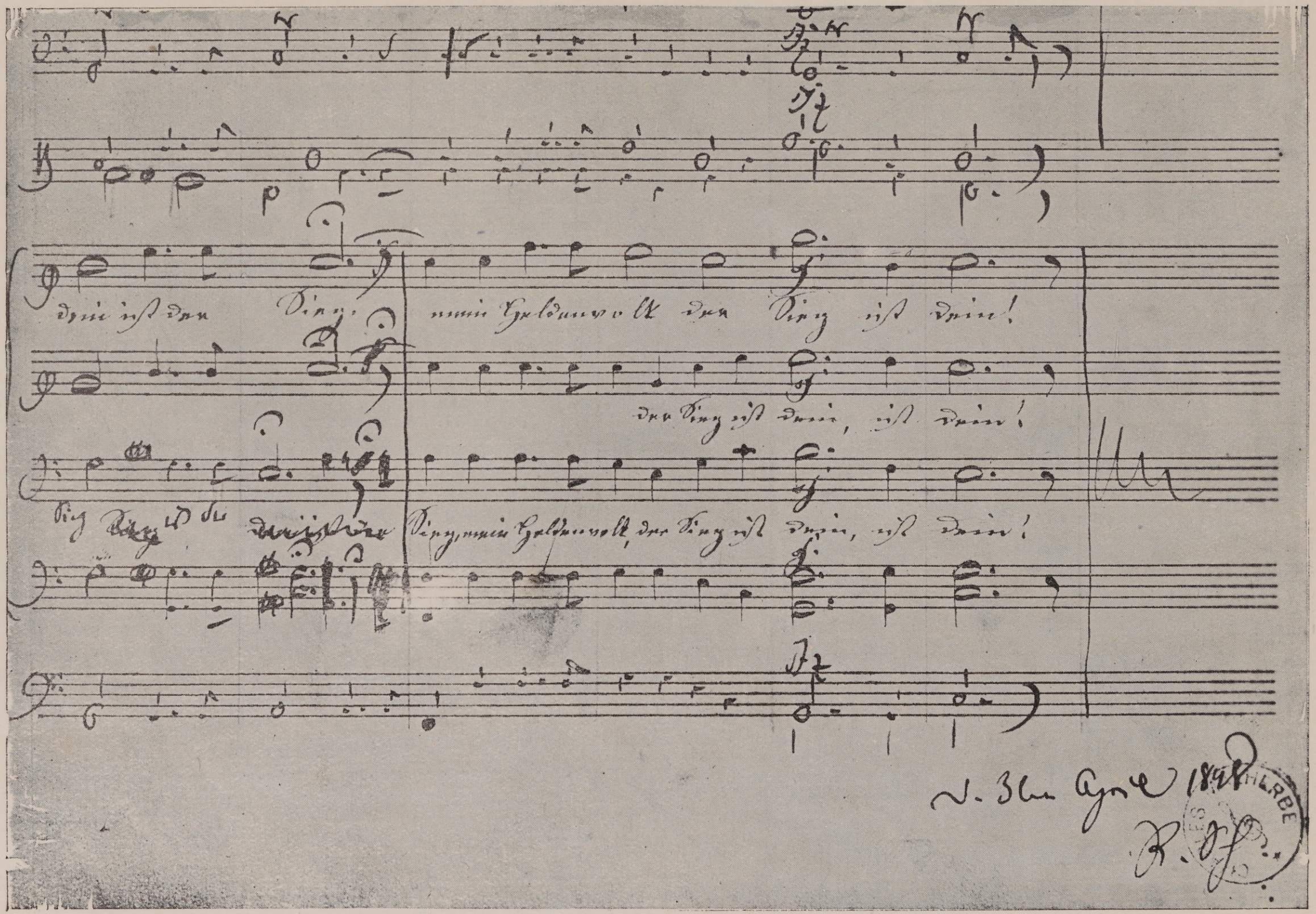
[2] Lettre du 10 août 1849, recueil Crémieux, II, p. 187.

[3] *Robert Schumann's Leben aus seinen Briefen*, par Hermann Erler, t. II, p. 3.



CHANTS REVOLUTIONNAIRES DE SCHUMANN

La première page du manuscrit.



CHANTS RÉVOLUTIONNAIRES DE SCHUMANN

de ce qui constituait le fond de la pensée de Wagner, si complexe, si diverse, si hardie. La révolution ! Wagner l'avait dans le sang ! Et avec lui, il faut prendre le mot dans son acception la plus absolue, la plus complète, et l'interpréter jusque dans ses conséquences les plus extrêmes. Pour lui, la mission de l'artiste, telle qu'il se l'était donnée, était inséparable de l'accomplissement de cette révolution. Ne disons pas même que c'était dans l'intention égoïste de remplir lui-mème cette mission qu'il rêvait à des transformations si extraordinaires de l'humanité : non, le bouleversement de la vie sociale et celui de la vie artistique devaient, dans sa conception, aller de pair, indissolublement liés l'un à l'autre, car l'aboutissement suprême de cette révolution, c'était le triomphe définitif, la domination absolue de l'art, considéré comme seul objet de la vie humaine, de la vie sociale. Schumann, lui, tout gagné qu'il fût aux causes libérales, à l'idée de l'indépendance de la nation comme de l'art, ne visait pas si loin. De fait, la différence fondamentale de leurs points de vue provenait de ce que Wagner ne s'occupait pas seulement de son art, mais aussi de ceux pour lesquels il le créait. Il y a beaucoup d'artistes qui travaillent pour le public ; ceux-ci, d'ordinaire, se laissent guider par lui et s'en tiennent à satisfaire à ses instincts et à ses goûts, bons ou mauvais : Wagner n'était pas de ceux-ci ; mais il voulait que le public, le peuple, pour mieux dire, fût formé pour lui, pour son œuvre, l'œuvre d'art de l'avenir. C'était donc encore s'occuper du public, que d'exiger sa coopération. Avec Schumann, il n'en allait pas de même. Ce n'était pas pour les autres qu'il travaillait, mais il se contentait d'écouter chanter en lui, de chanter comme l'oiseau — l'oiseau poëte, l'oiseau prophète, — permettant, sans doute, qu'on l'écoutât, mais ne faisant rien pour s'attirer des auditeurs, si ce n'est de chanter de son mieux. Gardons nous de discuter la légitimité de ces deux tendances d'art et de les opposer l'une à l'autre ; elles se défendent assez par elles mêmes, quand c'est un Schuman et un Wagner qui les représentent ; il suffit donc ici de les définir, afin de marquer les différences. Mais ces différences mêmes expliquent que Schuman ait déclaré que Wagner aurait mieux fait d'écrire une nouvelle que de publier *Art et Révolution*, et qu'il soit parti pour la campagne plutôt que de se battre sur les barricades ou monter sur la tour de la Croix, et il ne résulte aucunement de cette attitude réservée qu'il ait cessé d'être de cœur avec lui pour la Révolution.

Sa lettre du 10 août 1849, ou il s'enquiert de ce qu'est devenu Wagner, contient ces mots significatifs :

" On dirait que les orages extérieurs poussent l'homme à chercher en lui-même un contrepoids à de si terribles bouleversements. J'ai beaucoup travaillé pendant ces derniers temps ; cette année est, pour moi, la plus productive de toutes. [1]

En effet : le catalogue de ses œuvres comprend, pour les années 1848 et 1849, cinq cahiers de lieder à une ou plusieurs voix, quatre cahiers de compositions pour le piano, des morceaux détachés pour divers instruments, le *Chant de l'Avent*, le *Requiem* et la musique pour *Mignon*, *Geneviève*, *Manfred*, quelques-unes des scènes de *Faust*, etc. Si c'était là l'effet de la répercussion de l'activité populaire sur son esprit d'artiste, il faut avouer que l'influence en fut considérable.

La plupart de ces œuvres sont d'un caractère entièrement désintéressé des événements extérieurs. Déjà pourtant nous trouvons, dans le nombre, un certain Op. 76 : *Quatre Marches pour le Piano*, qui s'y rattache de façon intime. Nous en avons déjà lu le titre dans l'extrait de la biographie de Wasielewski par lequel a été déterminé le caractère de Schumann au point de vue qui nous préoccupe : l'artiste, y était-il dit, avait composé ces marches à l'occasion du soulèvement de Dresde en mai 1849, " ainsi que l'indique la date qu'il désigne lui-même sur le titre. " Cette date, reportée sur le catalogue, est : " 12-16 Juin 1849 ", et Schumann a écrit à la fin du n° 1, sur son manuscrit : *Le 12 juin sur la route de Krisscha à Dresde.* Et nous avons mieux encore, pour nous édifier, qu'un manuscrit purement musical, car nous connaissons aussi la lettre par laquelle Schumann envoya à son éditeur l'œuvre fraîchement écrite. Il y est dit, à la date du 17 Juin :

" Vous allez recevoir deux marches — non pas dans le vieux style de Dessauer, — mais bien plutôt républicaines. Je ne pouvais pas soulager autrement mon agitation ; elles ont été écrités avec une véritable ardeur. " [2]

Carl Ritter, dans sa communication à Erler à laquelle nous avons aussi demandé quelques renseignements, dit, de son côté, que dans leur cercle intime, à Dresde, les amis de Schumann avaient dénommé ces morceaux : *Marches des barricades.*

L'influence des derniers événements de la Révolution se manifeste donc d'une façon directe dans ces pages, par lesquelles passe un souffle énergique dont on ne constate pas trop souvent l'existence dans l'œuvre de Schumann, délicat et mystérieux poète de sons.

[1] Lettre à F. Hiller, du 10 août 1849, recueil Crémieux, II. p. 186.
[2] Lettre à l'éditeur Fr. Whistling, de Dresde, 17 juin 1849, recueil Erler, t. II, p. 90.

II

Et pourtant ce n'était pas la première fois qu'il s'était senti touché par ce souffle révolutionnaire, car déjà, aux premiers jours des événements, il avait traduit en musique ce sentiment de révolte et de fierté nationale qui s'était communiqué à lui, venu des couches profondes du peuple.

L'œuvre qu'il avait ainsi composée, par un besoin irrésistible de s'associer aux passions que ressentaient les âmes généreuses, ne porte pas de numéro d'ordre sur son catalogue ; ou du moins, si elle porte un numéro, il n'en est resté d'autre trace que celle que nous pouvons relever sur le manuscrit, — car c'est uniquement par l'exemplaire écrit de la main de l'auteur qu'elle est venue à la connaissance de la postérité, et le n° d'Op. 65 qu'on lit sur la première page a été définitivement attribué par Schumann ou son éditeur à une toute autre œuvre : *Ritournelles en manière canonique pour voix d'hommes à plusieurs parties, dédiées au poète Fr. Rückert.* Quant à l'œuvre à laquelle ce n° 65 avait été primitivement destiné, Schumann l'a laissée inédite, et elle est restée inconnue jusqu'à ce jour.

Néanmoins, son existence n'avait pas été complètement ignorée. Par quelle voie ce manuscrit est-il entré, il y a quelques années, dans une collection française, la collection Malherbe, c'est ce que je ne saurais dire. Toujours est-il qu'on savait, en Allemagne, qu'une œuvre inédite de Schumann, inspirée par les événements révolutionnaires de 1848, figurait dans cette collection, et l'on n'a pas oublié qu'il y a deux ans environ une association socialiste allemande demanda l'autorisation d'en prendre une copie, afin de pouvoir chanter dans ses fêtes des chants si bien faits pour y figurer avec honneur ; mais, pour des motifs dans lesquels se mêlaient des considérations d'opportunité et de convenance politique ou personnelle, le possesseur en refusa la communication. Depuis ce temps, une mort inattendue et prématurée a fait entrer à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, à laquelle elle était léguée, la collection Malherbe. Les œuvres qui la composent appartiennent donc désormais au public, et il ne semble pas qu'il y ait de raisons de le priver plus longtemps de la connaissance d'un document fait pour l'intéresser à divers titres. Aussi n'attendrons-nous pas davantage pour consacrer à cette composition de circonstance l'étude qu'elle mérite et pour en donner la primeur aux lecteurs de cette Revue.

C'est une suite de trois chœurs, écrits, de la main de Schumann, sur trois feuilles de papier à musique de format moyen. La reproduction en fac-simile du titre général et de la première page de partition pourrait nous dispenser, à la rigueur, de toute description. Transcrivons pourtant, en le traduisant, ce titre, qui groupe sur la même page les noms des trois morceaux suivis de ceux des poètes :

Zu den Wappen ! (Aux armes !) par Titus Ulrich.
Schwarz, Roth, Gold (Noir, Rouge, Or), par F. Freiligrath.
Freiheitssang (Chant de Liberté), par J. Fürst.
Composé pour chœur d'hommes avec accompagnement de musique d'harmonie (ad libitum). Op. 65.

A la fin du premier morceau est écrite la date du 19 avril 1848 ; 4 avril après le second, et, après le troisième, 3 avril, date suivie des initiales : R. Sh.

Le manuscrit ne porte pas d'autre signature. Soyons d'ailleurs complètement rassurés sur son authenticité : l'écriture de Schumann, — son griffonnage, dirons-nous volontiers, après lui-même, — ne saurait tromper.

Quels étaient les poètes à qui l'auteur de *Manfred* a emprunté les vers par l'interprétation desquels il voulut mettre sa musique à l'unisson du sentiment populaire et national de ce temps là ? L'un est bien connu : c'est Freiligrath, qui, né à Detmold en 1810, passa en exil la plus grande partie de sa vie ; il est mort à Londres il y a quelques années seulement. Dès 1844, il avait publié un recueil de vers dont les tendances politiques étaient telles qu'il jugea prudent de s'éloigner d'Allemagne. Il y revint en 1848, et se mit à la tête du parti démocratique dans les provinces rhénanes ; puis, ayant été poursuivi judiciairement à plusieurs reprises, il partit de nouveau et fut se fixer définitivement en Angleterre. Dès son entrée dans la carrière littéraire, il avait eu une polémique retentissante avec Herwegh, autre poète de la révolution allemande. Henri Heine l'a pris pour héros de son poëme bouffon d'*Atta-Troll*. Bien qu'Allemand, il n'avait pas dédaigné de subir l'influence des poètes romantiques français. Parmi les titres de ses diverses œuvres, je note celui-ci : *Ça ira, six poëmes* (1846). Il a traduit en allemand plusieurs volumes de vers de Victor Hugo.

Les deux autres, Titus Ulrich et J. Fürst, sont moins renommés. Le premier, né en 1813, fut reçu en 1836 docteur en philosophie à Berlin, s'essaya à la poésie en se lançant dans le genre épique ; en 1848, il fut

rédacteur de la *Nationalzeitung*, où il fut chargé de la critique littéraire et théâtrale ; plus tard, on le vit devenir secrétaire de l'Intendance des théâtres de Berlin. On a publié de lui, après sa mort, des relations de voyages d'études en Italie, Angleterre et Ecosse. Pour J. Fürst, il est moins connu encore : c'était un orientaliste, professeur à l'Université de Leipzig, auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire et les langues juive, chaldéenne, etc.

Voilà donc (outre Freiligrath, qui était, lui, un professionnel de la poésie politique) quels étaient les collaborateurs de Schumann dans son œuvre issue de la révolution : des professeurs, des hommes de lettres, qui sans doute ne prirent pas une plus grande part personnelle que lui aux soulèvements, mais qui sympathisaient si bien avec ceux qui luttaient pour la cause de l'indépendance qu'ils ne purent se tenir d'exprimer leurs sentiments sous la forme lyrique du vers destiné à s'unir au chant.

Notons, sans plus attendre, que la tendance de plusieurs de ces strophes n'apparaîtra pas comme très spécialement révolutionnaire, mais bien plutôt patriotique. Mais cela même était révolutionnaire en 1848. L'idée de l'unité allemande était à la base de toutes les revendications populaires et nationales. C'est elle qui inspire exclusivement le poème de Freiligrath, qui salue les trois couleurs du vieil Empire allemand. Au reste, d'autres de ces poésies proclament la misére du peuple, et c'est là une note révolutionnaire commune à tous les pays du monde. Tel est le cas pour la poésie de Titus Ulrich, dont nous traduisons d'abord, aussi littéralement que possible, les deux premières strophes, laissant sous la musique de Schumann les paroles allemandes du premier couplet, telles que les donne le manuscrit. [1]

I

Aux Armes !

Du visage à bas le masque ! L'heure des esprits sonne. L'esprit ressuscite du tombeau, associé avec le jour nouveau. Et vous en êtes encore à remercier le Seigneur de ce qu'ainsi, ainsi, vous vous divertissez ! Est-ce que votre jeu est fausseté ? Est-ce que votre breuvage est poison ? Est-ce que vos paroles sont mensonges ? Avoir des oreilles et la lumière des yeux, et ne pas oser voir ni entendre ! Et ne pas oser voir ni entendre !

[1] M. Th. de Wyzewa a bien voulu nous aider à déchiffrer les textes écrits par Schumann sous ses notes musicales et à en donner une traduction littérale. Notons à ce propos que les vers écrits sous la musique sont parfois d'une autre main que celle du compositeur : tel est le cas précisément par le fac-simile de la fin du 3me chœur, où la date et la signature (initiales) sont autographes, mais non les paroles chantées.

Vous entrevoyez cette image trompeuse, dont vous attendez beaucoup. Vous souffrez, vous mourez et vous avez faim. Vous n'avez ni vêtements pour vous habiller, ni pain pour manger. Un mot, un mot, et cette détresse se changera en joie. O souffrance trop grande ! Devons-nous donc être écrasés sous de nouvelles rancunes ?...

A cet essai, quelque peu incohérent et surtout très emphatique, de prophétie révolutionnaire dans la manière biblique, va s'opposer l'expression beaucoup plus franche des vers de Freiligath. Appelons par avance l'attention sur la dernière strophe, qui contient un appel à la collaboration fraternelle d'un musicien, appel auquel Schumann ne resta pas sourd.

II

Noir, Rouge, Or

Dans le souci et dans les ténèbres, c'est là que nous devions les cacher. Mais maintenant, nous les avons délivrés, délivrés de leur cercueil ! Oh ! comme cela étincelle, et bruisse, et roule ! Hourrah ! Hourrah ! Toi noir, toi rouge, toi or. Hurrah ! hurrah ! La poudre est noire, le sang est rouge, et c'est couleur d'or que brille la flamme.

C'est là l'antique bannière de l'Empire. Ce sont là les vieilles couleurs. Et bientôt nous y ferons de nouvelles blessures, car le commencement seul est fait. Hurrah ! hurrah ! La dernière bataille est encore à venir. Hurrah, etc.

Au combat donc, au combat maintenant ! Le combat seul donnera la consécration. Et si tu reviens déchirée ou souillée, alors on te brodera de nouveau. N'est-ce pas, ô jeunes filles allemandes ? Hurrah ! Hurrah ! Voilà qui sera une vraie broderie ! Hurrah, etc.

Celui qui a composé un lied pour vous durant l'une de ces nuits, celui-là a voulu qu'un musicien pût bientôt le revêtir de notes. Je veux dire par là un vrai musicien ; alors bien clairement retentira à travers toute la terre allemande : Hurrah ! Hurrah ! La poudre est noire, le sang est rouge, et c'est couleur d'or que brille la flamme.

La troisième poésie (de J. Fürst) a, elle aussi, un caractère plus national que révolutionnaire. Schumann n'en a écrit qu'un seul couplet sous les parties vocales de sa partition.

III

Chant de Liberté

La victoire est à toi, ô mon peuple de héros ; qui oserait te la ravir ? Le cri sinistre des corbeaux ne paralysera pas son vol. Nous nous dressons tous comme

un seul homme. Le coq de bruyère allemand s'élance jusqu'au ciel. Malheur à qui aujourd'hui pourrait songer encore à l'apprivoiser pour en faire un animal domestique !

Sur ces brèves strophes, Schumann a composé la musique qui convenait, c'est-à-dire des chœurs, dans le style populaire de l'orphéon allemand, aux quatre parties desquels il a ajouté le renforcement d'un accompagnement pour musique d'harmonie, lequel n'est guère qu'un redoublement des voix. Les instruments sont exactement ceux qui forment les groupes des instruments à vent dans l'orchestre symphonique : flûtes (petites et grandes), hautbois, clarinettes, bassons, cors, trompettes et trombones, auxquels s'ajoute, pour soutenir les basses, le vieux serpent, qu'on s'étonne de trouver encore en usage en Allemagne au milieu du dix-neuvième siècle ; les timbales roulent dans le dernier chœur. La musique ne comporte aucun développement superflu : c'est celle du *lied* choral, telle qu'en ont écrit, pour les sociétés populaires, tous les maîtres allemands de ce temps-là, y compris Weber, Mendelssohn, Schumann, et jusqu'à Wagner.

Il faut nous attendre, après que les musiciens auront pris connaissance de ces morceaux, à entendre prononcer la phrase obligatoire en pareil cas : " Cela n'ajoute rien à la gloire de Schumann. " Il est vrai. L'auteur de la *Symphonie rhénane*, des scènes de *Faust*, de *Manfred* et de tant d'autres chefs-d'œuvre de haute portée, n'avait pas besoin que ces petits chœurs populaires fûssent connus du public pour que son génie fût affirmé de la façon la plus péremptoire. Aussi bien, parmi les quelque cent-cinquante œuvres qu'il a laissées après lui, il en est plusieurs qui auraient pu de même rester inconnues sans que son bon renom en souffrît : aucune pourtant n'est faite pour le compromettre, et les chœurs de 1848 ne sont pas plus indignes que les autres de figurer dans l'ensemble de sa production. Weber a composé, en 1815, des chants nationaux qui, par leur forme, leur développement et leur style, ne diffèrent guère de ceux qui nous occupent : ils n'ont rien ôté à sa gloire, au contraire.

Cette série de chœurs à voix d'hommes n'est d'ailleurs pas la seule que Schumann ait produite : il en a écrit plusieurs autres pour ces sociétés chorales, si florissantes en son temps, telles que la *Liedertafel* de Dresde, qu'il dirigea après Wagner et Hiller, et ce *Chorgesangverein* fondé par lui-même à la date du 5 janvier 1848, c'est-à-dire trois mois avant les chœurs révolutionnaires, dont, sans aucun doute, il lui avait destiné

l'exécution.[1] Ces derniers ne sont ni d'un autre style ni d'une moindre valeur que les autres compositions du même auteur dans le même genre. Le chœur sur les vers de Freiligrath est un aimable lied, en mouvement de valse allemande, qui commence dans une allure très familière et prend par la suite un éclat de fanfare : c'est la révolution chantée dans le sentiment du *Gemuth* germanique, et cette naïveté n'est point pour déplaire. Le premier chœur : *Aux armes !* a l'accent farouche qu'annoncent les paroles ; les triolets de la dernière partie sont caractéristiques du style de Schumann : nous en avons connu l'emploi dans les meilleures parties de *Faust* (*Pater Seraphicus*, le Chœur des Jeunes Anges).

Mais c'est à un autre point de vue que cette œuvre est le plus digne de nous intéresser. Elle nous découvre des vues nouvelles sur l'âme de Schumann : non de Schumann artiste, que nous connaissions déjà très bien, mais du citoyen, de l'homme vivant dans sa patrie en une heure d'épreuves ; et, à ce point de vue, il s'était beaucoup plus dérobé à nos regards. De tout ce que nous venons d'exposer, il résulte que le poète d'intimité que fut l'auteur du *Pèlerinage de la rose* a été ému, et peut-être plus qu'il ne voulait le paraître, par la révolution qu'il vit s'accomplir sous ses yeux, et qu'à deux moments il ne se contenta pas d'y assister en simple spectacteur, mais y prit part par les moyens qu'il avait à sa disposition, et y joua son rôle. Ces deux moments furent les plus importants de toute cette histoire : le dernier fut celui de la bataille dans les rues de Dresde, en mai 1849, qui lui inspira ses " Marches des barricades " ; l'autre avait été celui des premières espérances, l'aurore que des esprits généreux pensaient d'être celle d'un jour nouveau, les journées de mars 1848, au cours desquelles presque tous les princes s'inclinèrent pour un temps devant la volonté populaire ; et c'est au lendemain, sous l'inspiration immédiate des événements qui réjouissaient son cœur que Schumann, unissant ses accords à des vers qui saluaient avec enthousiasme l'avènement de temps nouveaux, écrivit ses chœurs pour voix d'hommes, datés des 3, 4 et 19 avril 1848.

JULIEN TIERSOT.

[1] Voir sur ce sujet *Wasielewski*, *Menestrel* du 6 juin 1869, et lettre à F. Hiller du 10 août 1849, rec. Crémieux, II, p. 185. Les compositions de Schumann pour chœur d'hommes sont : *Sechs Lieder*, op. 33 (1840) ; *Drei Gesänge für Mannerchor*, op. 62 (1847) ; les *Ritornelle* qui prirent la place des chœurs révolutionnaires sous le n° d'op. 65 (composé en 1847). Il convient d'ajouter à cette liste un *Patriotisches Lied*, datant de 1842, qui n'est autre que le célèbre *Rhin allemand*, et qui a paru sous plusieurs formes, à voix d'hommes en solo ou en chœur, avec ou sans accompagnement.

3 Chœurs de Robert Schumann

Pour la Révolution de 1848

Transcrits avec accompagnement de Piano par

JULIEN TIERSOT

I

AUX ARMES

(zu den Wappen)

Poésie de Titus Ulrich

II

NOIR = ROUGE = OR

(Schwarz - Roth - Gold)

Poésie de F. Freiligrath

III

CHANT DE LIBERTÉ

(Freiheitssang)

Poésie de J. Fürst

Composé pour chœurs d'hommes
avec accompagnement de musique d'harmonie (ad libitum).

op. 65

I.

TENORS

BASSES

Vom An-ge-sicht die Mask' her-ab! Es schlägt die Gei-ster

Vom An-ge-sicht die Mask' her-ab! Es schlägt die Gei-ster

stun-de: Der Geist er-ste-het aus dem Grab Mit neu-em Tag im

stun-de: Der Geist er-ste-het aus dem Grab Mit neu-em Tag im

Bun-de! Und ihr gebt noch der Herren Dank Dass sie uns

Bun-de! Und ihr gebt noch der Herren Dank

so euch so ver. gnü. gen? Ob falsch ihr Spiel, ob

Dass sie euch so euch so ver. gnü. gen? Ob falsch ihr Spiel

Gift ihr Trank, ob ih. re Wor te Lü. gen? Weh!

ob Gift ihr Trank, ob ih. re Wor. te Lü. gen? Weh!

Oh. ren zu ha. ben und Au. gen. licht, Und se. hen nicht dür. fen, und

Oh. ren zu ha. ben und Au. gen. licht, Und se. hen nicht dür. fen, und

I. II III

ritard. *D.C.*

hö - ren nicht! Und se-hen nicht dür-fen und hö - ren nicht! Ihr Schla - ger nicht

hö - ren nicht! Und se-hen nicht dür-fen und hö - ren nicht! Ihr Schla - ger nicht

ritard. *D.C.*

D. 13ten April 1848

II

Nicht zu schnell

f

In Küm-mer-niss und Dun-kel-heit, Da müss-ten wir sie

In Küm-mer-niss und Dun-kel-heit, Da müss-ten wir sie

ber-gen! Nun ha-ben wir sie doch be-freit, Be-freit aus ih-ren

ber-gen! Nun ha-ben wir sie doch be-freit, Be-freit aus ih-ren

Sär_gen! Ei! wie das blitzt und rauscht und rollt! Hurrah, Hur_ rah! du Schwarz, du

Sär_gen! Ei! wie das blitzt und rauscht und rollt! Hurrah, Hur_ rah! du Schwarz, du

Pul_ver ist schwarz,

Roth, du Gold! Hur_rah, Hur rah! Pul_ver ist schwarz, Blut ist roth,

Pul_ver ist schwarz,

Roth, du Gold! Hur_rah, Hur rah! Pul_ver ist schwarz, Blut ist roth,

Gol_den flackert die Flam_me. Gol_den flackert die Flam_me.

Gol_den flackert die Flam_me. Gol_den flackert die Flam_me.

D 4ten April 1848

III

Feurig

Der Sieg ist Dein! Mein Hel_den_volk! Wer dürf_te ihn dir neh_men! Der

Der Sieg ist Dein! Mein Hel_den_volk! Wer dürf_te ihn dir neh_men! Der

Ra_ben un_heil_kün_dend Schrei Wird sei_nen Flug nicht

Ra ben un heil_kün_dend Schrei Wird sei nen Flug nicht

Ra ben un heil_kün_dend Schrei Wird sei nen

läh_men Wir ste_hen all'___ für ei_nen Mann! Der deut sche

Flug nicht läh_men. Wir ste_hen all'___ für ei_nen Mann! Der deut_sche

Aur steigt himmel - an! Weh! dem, der heut noch wäh-nen kann Zum Haustier

Aur steigt himmel - an! Weh! dem, der heut noch wäh-nen kann Zum Haustier ihn zu

ihn zu zäh - men! Dein ist der Sieg, Dein ist der

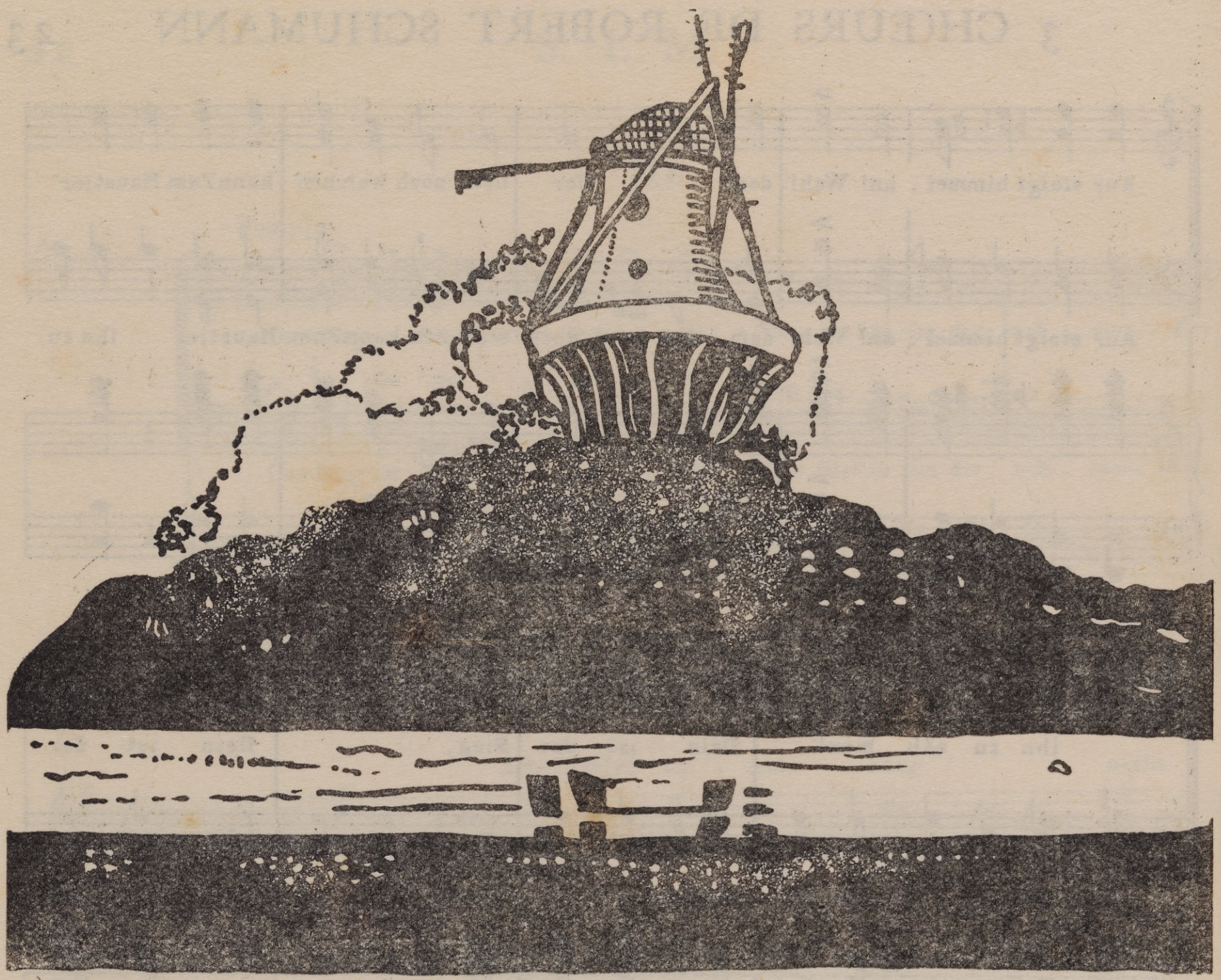
zäh-men, ihn zu zähmen! Dein ist der Sieg, ist der

der Sieg ist dein!

Sieg, mein Hel - den - volk, der Sieg ist dein, ist dein!

Sieg, der Sieg, mein Hel - den - volk, der Sieg ist dein, ist dein!

D. 3ten April 1848
R. Sh.



LES ORIGINES GERMANIQUES DE CÉSAR FRANCK ET LES ACCOINTANCES DE LA JEUNE ÉCOLE FRANÇAISE.

Chausson, sur lequel a lourdement pesé l'influence *flamande* de César Franck... (*Debussy*, dans S. I. M., 1913, I, p. 5)
César Franck était *flamand ;* de là le profond mélange de sang germanique... (*W. Niemann, Das Klavierbuch*, Leipzig, 1912, p. 154.)

On s'accorde à désigner plus spécialement, sous le nom de " Jeune école française ", la brillante pleïade de musiciens sortis de la souche artistique de César Franck. Après la mort du maître et sa glorification tardive, ses élèves, on le sait, se multiplièrent d'une manière inattendue, se firent tout à coup aussi nombreux que les élèves de Liszt. Dans son

livre retentissant sur Franck [1], M. Vincent d'Indy joua avec imposteurs le mauvais tour de délimiter cette " famille artistique ". Celle-ci comprend, d'abord, les élèves directs : Arthur Coquard, Albert Cahen, Duparc, de Castillon, d'Indy, Camille Benoît, Augusta Holmès, Chausson, Paul de Wailly, Henri Kunkelmann, de Bréville, Louis de Serres, Guy Ropartz, Gaston Vallin, Bordes, Lekeu ; l'auteur y joint les nombreux musiciens qui, soit qu'ils eussent passé quelque temps dans la classe d'orgue de Franck au Conservatoire, soit que leur tempérament artistique les eût entraînés sur la même pente, subirent plus ou moins profondément l'influence franckiste. Nous voudrions encore faire passer, avant ceux-là, les disciples indirects de Franck, les nombreux musiciens sortis de la *Schola cantorum* et que le zèle apostolique de M. d'Indy fit à leur tour dépositaires des traditions dont il avait recueilli l'héritage.

Il est superflu de rappeler à ce propos que, depuis l'avènement du debussysme, — d'ailleurs inconcevable, croyons-nous, sans l'école franckiste, — celle-ci apparaît aujourd'hui comme singulièrement conservatrice. Les " Jeunes Français " sont devenus vénérables comme de vieux Jeunes-Turcs ; tels d'entre-eux naguère hardiment campés sur un territoire inexploré, se trouvent aujourd'hui, grâce à l'incessante extension du vocabulaire musical, sis au milieu d'une paisible banlieue. L'évolution artistique, de plus en plus rapide, le veut ainsi.

Mais pour l'instant, ce n'est pas la question. La jeune école " française " est germanique aussi. Et c'est à ce propos que nous voudrions formuler ici quelques réflexions.

* * *

De ces appellations " géographiques ", il en est qui désignent à la fois l'origine des compositeurs et le style local ; ce sont les plus justifiées. Telles, les écoles florentine, vénitienne, napolitaine, romaine, telles, les écoles folkloristiques modernes, telle, l'école viennoise tant qu'il s'agit de Haydn et de Mozart ; l'école néerlandaise est, en réalité, internationale, et Beethoven reste " viennois " pendant si peu de temps qu'il est absurde de le classer tout entier sous cette dénomination. De même, la qualification " Jeune école française " ne se justifie, au fond, que par des détails d'état-civil. La nationalité seule des musiciens qu'elle désigne, et non leur

[1] Collection des Maîtres de la Musique. — Paris, Alcan, 1906.

esprit, s'y exprime et ce n'est pas sans certaines bonnes raisons que M. Debussy et ses tenants prétendent, eux, restaurer des traditions nationales longtemps oblitérées sous les influences italiennes et allemandes. Dans la jeune école dite française, ces dernières sont évidentes. C'est aux grands poètes allemands, à Goethe, à Schiller, à Burger, que Franck, d'Indy, Chausson, Duparc demandent des arguments poétiques. L'influence wagnérienne est évidente dans le livret de *Fervaal*, dans le livret et la partition du *Roi Artus*. De même, l'" idée wagnérienne " n'est pas étrangère à cette dramatisation de la musique de chambre poursuivie par Franck et par ses disciples les plus autorisés. Le caractère nébuleux, vaticinateur et passablement apocalyptique de beaucoup d'ouvrages de ces derniers contraste vivement avec la tendance traditionnelle de la musique française vers la simplicité, la clarté, l'évocation des réalités extérieures, ou tout au moins le pittoresque musical. Que les Jeunes Français aient introduit ici la mesure et l'atticisme généralement étrangers, d'autre part, à l'art allemand, ce n'est pas douteux ; mais le fond de leur art est plus germanique que français. Ceci pourrait même se dire, par extension, de la musique " absolue ", représentée par la symphonie et la musique de chambre, lesquelles, de tous temps en honneur en Allemagne, ne comptaient en France, avant Franck, que des représentants isolés, ne formant pas une école.

* * *

Mais comment, dira-t-on, concilier ce germanisme de la jeune école française avec la nationalité liégeoise de son fondateur ? C'est que, précisément, il faudrait ignorer tout des particularités ethnographiques de la Belgique pour se refuser à tenir compte de la consanguinité germanique des Wallons *de l'Est*, qui constituent la fraction la plus vivante, la plus agissante et la plus intéressante du peuple wallon. Les habitants du pays de Liége se distinguent des Français dans la mesure où ils se rapprochent des Allemands de la province rhénane. Cette compénétration ne date pas d'hier et l'histoire l'explique ; elle se manifeste d'ailleurs surabondamment dans le dialecte local, dans les lieux-dits, dans les noms des habitants [1]. Elle s'exprime surtout dans l'art du pays, qui révèle une sensibilité toute spéciale, dans les tableaux pensifs de ses peintres, dans les harmonies de

[1] Voir à ce sujet un ouvrage récent, *Belgique et Allemagne*, par " Integer " (Bruxelles 1913), p. 135.

ses musiciens, où la clarté française, le sens et le goût des réalités concrètes d'une part, le mysticisme germanique de l'autre, se combinent et se combattent en des rêveries troubles, des emportements subits, des abattements lassés, des oppositions de transparence et de brume, d'une lancinante intensité d'expression.

C'est cela, écrivions-nous ailleurs [1], qui, dans la musique de chambre de Franck et de Lekeu, donne à tels allegros leur essor vertigineux ; c'est cela qui sanglote dans les élans éperdus de tels adagios et met une inquiétude latente jusque dans la contemplation. La musique française contemporaine n'offre rien de semblable... Le lyrisme germanique lui-même trouve dans son idéalisme robuste et conscient cette sorte d'assurance imperturbable qui marque ses plus vifs élans. Mais cette poésie trouble et par là si profondément émouvante qui émane des pages les plus caractéristiques de nos musiciens liégeois contemporains est unique dans le langage des sons...

Il suffit, en effet, pour se rendre compte de ces choses, d'une double expérience : rapprocher les ouvrages de César Franck de ceux de Lekeu, un Wallon comme son maître (" une nature quasi-géniale ", comme dit excellemment M. d'Indy), pour constater leur profonde analogie éthnique ; comparer les œuvres de l'un et de l'autre à celles des adeptes proprement français de l'école pour observer ce qui distingue ceux-ci de ceux-là. Nous avons rappelé plus haut ce que l'art de la Jeune école française a de germanique. Mais il s'agit là d'une tendance d'école, qui est dans l'esprit plus que dans le cœur et qui fait violence au sentiment national. Chez Franck et Lekeu, au contraire, le mysticisme et la rêverie sont contingents au tempérament national, constituent une fonction inconsciente de la psychologie racique. Suivant un mot de Léonce Mesnard, ce sont, ici, des affinités " naturelles " avec l'art allemand, là, des affinités " électives ".

Sans insister autrement sur ce point [2], reconnaissons que la consanguinité germanique des Wallons de l'Est constitue un élément essentiel d'appréciation de l'art de ce pays. On ne peut notamment, sans en tenir compte, formuler un jugement complet sur la musique de Lekeu, comme sur celle de Franck lui-même. M. d'Indy semble avoir voulu en tenir compte quand il écrit, au début de son livre :

---

[1] *Le Sentiment wallon en musique*, rapport au Congrès wallon de 1910 (*Wallonia*, Liège, t. XIII).

[2] Nous avons dû l'envisager également dans notre rapport, pour la *Société des Amis de l'Art wallon*, sur le projet d'un monument à la mémoire de César Franck, à Liége (à paraître dans *Wallonia*).

... Et c'était bien, en effet, ce pays, gaulois d'aspect, germain d'habitudes et de voisinage, qui devait fatalement enfanter le génie prédestiné à la création d'un art symphonique bien français en son esprit de mesure et de précision, mais solidement appuyé sur la haute tradition beethovénienne.

Mais, dans le fait ethnographique auquel ces lignes font allusion sans le préciser, l'auteur ne voit qu'une sorte d'argument symbolique à l'appui de sa thèse favorite : l'hérédité beethovénienne de l'art franckiste. Il n'y revient pas dans la suite, et en fait abstraction quand il s'agit de caractériser l'art du maître liégeois.

* * *

Franck, émigré de bonne heure en France, suivant une tradition séculaire des artistes et des artisans liégeois, est fréquemment considéré comme français d'origine. Par contre, des historiens et critiques soucieux de précision accordent qu'il est natif de Liége, mais partent de là pour en faire... un Flamand [1] ; c'est de la même manière qu'on qualifia de " flamands ", indistinctement, tous les polyphonistes belges de l'école dite " néerlandaise ", qu'ils fussent originaires de nos provinces flamandes ou romanes. Nous n'avons franchement, nous Wallons, pas de chance !

En réalité, cette qualification germanique, appliquée à César Franck, est moins éloignée de la vérité qu'elle ne paraît et notamment moins paradoxale que lorsqu'elle vise nos vieux maîtres hennuyers.

Mais d'abord, écoutons encore M. d'Indy :

C'est au pays wallon que se passèrent les premières années de César Franck, en ce pays si français, non seulement de cœur et de langage, mais encore d'aspect extérieur ; car quoi de plus semblable à notre plateau central de la France que ces vallées accidentées aux plans abrupts et pittoresques, que ces landes où le genêt s'épanouit au printemps en un horizon d'or quasi illimité, que ces collines, peu élevées cependant, où le voyageur français retrouve avec surprise les hêtres et les pins, végétation des froides montagnes cévenoles ?...

La famille Franck prétend rattacher ses origines à une dynastie de peintres wallons de même nom dans les œuvres desquels, à côté des qualités de la peinture dite primitive, on rencontre force détails qui font pressentir l'art d'un Rembrandt. Le plus ancien de ces peintres fut Jérome Franck, né en 1540 à " Herrenthal " en Campine et mort en 1610 à Paris, où, comme son descendant musicien, il avait émigré et obtenu le titre de peintre du roi Henri III... "

[1] Voir ci-dessus. En revanche, M. A. Schering classe M. Ryelandt, de Bruges, parmi les musiciens wallons (*Geschichte des Oratorium*, Leipzig, 1911, p. 555).

Naître à Hérenthals, pour un peintre wallon, est déjà suspect. Mais laissons cette hérédité lointaine et assez hypothétique. S'il est vrai que l'hérédité devient plus déterminante à mesure qu'on se rapproche du sujet, les ascendants immédiats de César Franck sont de nature à nous intéresser davantage. Personnellement, nous savions dès longtemps que la mère du maître n'était ni plus ni moins qu'une Allemande d'Aix-la-Chapelle. Ce détail, que M. d'Indy a pu ignorer, prend une signification particulière si l'on veut bien se souvenir de l'influence marquée de la mère dans l'élaboration d'une personnalité artistique. Nous nous étions promis à ce propos d'étudier quelque jour d'un peu près la question assez obscure des origines de César Franck, mais nous ignorions que, dès 1894, M. Charles Delchevalerie eût publié sur ce sujet, dans un périodique liégeois peu répandu, *Flamberge*, les renseignements les plus précis. Ces lignes viennent d'être reproduites dans la revue liégeoise *Wallonia* [1] ; le lecteur en appréciera tout l'intérêt :

César Franck est issu d'une famille de bourgeois de village. Son grand-père, Barthélémi Franck, naquit et vécut à Gemmenich, bourg situé aux confins du Limbourg et de la Prusse, sur la ligne de Verviers à Aix-la-Chapelle, par Bleiberg. C'est un pays de grasses cultures, assez accidenté, *où l'on ne parle qu'un patois allemand.* Barthélémi Franck exerçait dans la contrée, — où il mourut le 30 mars 1794, — des fonctions nombreuses et surannées : il était procureur de la justice de Gemmenich, mayeur à la cour de justice de Saint-Hubert et à celle de Palantes, conseiller à la haute-cour du canton de Limbourg, notaire, percepteur et bourgmestre de Gemmenich, échevin de la justice de Teuven.

Son fils, Nicolas-Joseph, le père de César Franck, naquit à Volkerich, hameau de Gemmenich, le 30 mai 1794; il épousa, le 24 aout 1820, une jeune fille d'Aix-la-Chapelle. Le nouveau ménage *vint habiter Liége*, où naquit, le 10 décembre 1822, dans l'ancienne rue Saint-Pierre, près Sainte-Croix, le petit César.

Les fonctions publiques exercées par Barthélémy Franck à Gemmenich le mettant en contact avec une population de langue basse-allemande, montrent en lui un homme du pays, de même langue que ses administrés. Toutefois, nous désirions posséder sur ce point quelques précisions. A notre demande, M. l'abbé Vivroux, curé de Gemmenich, a bien voulu faire dans ses registres paroissiaux des recherches dont il appert qu'en effet le dit Barthélémy Franck était lui-même originaire de cette localité, où il naquit, le 26 mai 1745, de Etienne Franck et de Anne-Marie Schenneux.

* * *

[1] T. XXI, p. 123.

Nos conclusions ? Elles ne seront pas aussi rigoureuses qu'on pourrait s'y attendre. C'est un fait d'expérience courante que, la culture germanique et la culture latine mises en présence, celle-ci tend toujours à absorber celle-là. En Belgique, les Flamands établis en Wallonie voient leurs particularités ethniques éliminées dans leur descendance, avant même que leur nom ait eu le temps de se corrompre. César Franck n'était pas un Wallon de race. Il fut d'origine germanique par son père et même purement allemand par sa mère. Mais il naquit et reçut ses premières impressions dans un milieu wallon. Emigré de bonne heure à Paris, c'est au contact du génie français que se développa sa personnalité et c'est de lui qu'elle devait recevoir sa définitive empreinte.

ERNEST CLOSSON.

ENQUÊTE SUR LA CONDITION SOCIALE DU MUSICIEN

PORTUGAL

Ici c'est à l'obligeance de M. Alfredo Pinto Saccaven, critique musical, que nous devons les renseignements qui vont suivre.

En Portugal, nous avons seulement un *Conservatoire* à Lisbonne. Il a grand besoin d'une réforme radicale. On y donne des cours de solfège, piano, violon, flûte, violoncelle, contrebasse ; harmonie, contrepoint, fugue, composition ; histoire de la musique, langue italienne, musique de chambre, etc.

On dit qu'à la prochaine réforme on introduira, au Conservatoire, la lecture à vue et l'accompagnement, le chant choral et l'orgue. C'est l'unique Ecole d'Etat que nous avons.

Dans l'*Académie d'Amateurs de Musique*, il y a presque les mêmes cours qu'au Conservatoire. Il y a quelques écoles privées où on donne l'enseignement du piano et du chant sous la direction de professeurs masculins et féminins diplômés.

C'est *seulement* le Conservatoire qui peut délivrer des diplômes à la fin des cours. Ceux qui sont délivrés par l'*Académie* n'ont rien d'officiel.

Légalement un musicien ne peut pas prendre le titre de professeur et ouvrir un cours sans avoir de diplômes.

Le traitement des professeurs du *Conservatoire*, hommes et femmes, est, en première classe de 500000 reis (2500 fr.). En deuxième classe de 300000 reis (1500 fr.). Les professeurs auxiliaires touchent 150000 reis (750 fr.). Lorsqu'ils sont membres des jurys d'examen ils reçoivent par jour une indemnité de 2000 reis (10 fr.).

Il est difficile d'évaluer le traitement d'un professeur dans l'enseignement privé. En général il est assez bas.

Le traitement moyen d'un musicien d'orchestre est plus facile à connaître. Au théâtre de *San-Carlo* (opéra-lyrique) il suit le règlement de l'*Association des musiciens*.

Premiers	A.	80000 reis	(400 fr.)	par mois.
	B.	70000 „	(350 fr.)	
Deuxièmes	A.	60000 „	(300 fr.)	
	B.	52000 „	(260 fr.)	
Troisièmes		45000 „	(220 fr.)	

Dans les théâtres de deuxième classe.

OPÉRETTES, VAUDEVILLES, REVISTAS, DRAMAS, ETC.

Premiers	A.	1200 reis	(6.00 fr.)	par séance.
	B.	1100 „	(5.50 fr.)	
Deuxièmes		1000 „	(5.00 fr.)	
Batterie		900 „	(4.50 fr.)	
		800 „	(4.00 fr.)	
		600 „	(3.00 fr.)	

SPECTACLES DE VARIÉTÉS.

Premiers	A.	1200 reis	(6.00 fr.)	par séance.
	B.	1100 „	(5.00 fr.)	
Deuxièmes	A.	900 „	(4.50 fr.)	
	B.	800 „	(4.00 fr.)	
Batterie		800 „	(4.00 fr.)	
		700 „	(3.50 fr.)	
		600 „	(3.00 fr.)	

Ces prix sont établis pour les compagnies portugaises. Pour les musiciens étrangers il y a 25 %, 35 % d'augmentation.

Les prix des concerts sont à peu près les suivants :

Premiers	10 fr.	chaque concert.
Deuxièmes	7 fr.	
Batterie	7 fr.	

Chaque répétition 4 fr. par artiste.

Au sujet de la dépense annuelle d'un musicien par le temps qui court, la vie est chère et on peut réellement affirmer que la plupart vivent avec de grandes difficultés.

Comme caisses de retraites et de chômages il y a une caisse *Monte Pio Philharmonique* bien organisée, tout à fait séparée de l'*Association des Musiciens Portugais*. Elle a été fondée en 1834. Il y a une caisse auxiliaire de l'*Association* dont les statuts attendent l'approbation officielle.

Les musiciens portugais ne souffrent pas d'une crise aiguë car ils ont toujours à faire dans les théâtres et salons de cinémas. Pendant l'été, par groupes de six artistes (piano, trois violons, violoncelle et contrebasse) ils sont engagés dans les casinos. Il existe à peine un petit inconvénient c'est la concurrence des musiciens espagnols qui porte préjudice aux musiciens portugais. Pour atténuer ce mal l'*Association des musiciens* a plein droit de réclamer.

Nous ne pouvons que remercier M. Pinto Sacaven de son intéressante communication.

FRANCE

Nous n'avions pas, au début de cette enquête, l'intention d'y faire figurer notre propre pays. Puis on nous fait remarquer que la *Revue S. I. M.*, par son caractère international, admettait des lecteurs étrangers, que les conditions sociales de la musique, en France, pouvaient les intéresser. Ensuite nous avons nous-mêmes constaté, depuis que nous avons commencé ces études, que beaucoup de musiciens *français* ignoraient plusieurs des questions qui les touchent. Un rapide aperçu ne leur sera sans doute pas inutile. C'est pourquoi nous allons consacrer quelques lignes à la condition du musicien de France.

L'enseignement musical est donné, chez nous, au *Conservatoire de Paris*, dans douze *succursales de ce Conservatoire*, par 18 *Ecoles nationales de musique*.

Un certain nombre d'*Ecoles municipales* sont soutenues par les municipalités et échappent complètement au contrôle l'Etat.

En dehors de ces écoles, exclusivement consacrées à la musique,

l'enseignement musical est donné gratuitement dans tous les établissements d'instruction primaire et secondaire publics, savoir : Les lycées et les collèges de jeunes gens et de jeunes filles : les deux *Ecoles Normales Supérieures ;* les *Ecoles Normales Primaires ;* les *Ecoles Primaires Supérieures;* les *Ecoles Primaires Publiques ;* les *Ecoles maternelles.*

Les Conservatoires, leurs succursales, et les Ecoles Nationales de musique délivrent des diplômes. Faut-il ajouter que les plus estimés sont ceux qu'estampille le *Conservatoire de Paris* but de toutes les juvéniles aspirations musicales.

De plus, l'Etat et la Ville de Paris ont institué des examens destinés aux futurs professeurs chargés de l'enseignement musical dans les établissements d'instruction primaire et secondaire. Ces diplômes, encore peu connus, devraient être exigés de tous ceux qui prennent — souvent sans capacités professionnelles suffisantes — le titre de professeurs. Enfin un grand nombre de cours et d'écoles privés, à l'instar du *Conservatoire*, ont établi des examens de fin d'année pour les élèves qui ont terminé leurs études et les plus méritants de ceux-ci reçoivent des diplômes.

En France, un musicien peut prendre le titre de professeur, et ouvrir un cours, sans avoir de diplômes ce qui est très regrettable, non seulement pour les élèves incapables, très souvent, aussi bien que leurs familles, de juger de la valeur du maître et à qui d'audacieux ignorants font perdre leur temps et leur argent ; mais encore pour les professeurs sérieux qui se voient fréquemment concurrencés par des non-valeurs donnant des leçons à plus bas prix. Le mal n'est pas spécial à la France, on l'a constaté au cours de cette enquête, où qu'il se produise, il a de désastreuses conséquences.

Les traitements des professeurs, au *Conservatoire de Paris*, sont en général peu élevés, mais le titre est fort recherché. Dans les autres Ecoles, ils dépendent des ressources des municipalités et de l'importance de la ville.

Dans l'enseignement privé, le traitement du professeur est très variable. Au cours de récentes conférences sur la femme musicienne, nous citons le cas d'une célèbre cantatrice qui donnait 20 minutes de leçon pour 60 frs. et d'un professeur du Conservatoire, dont nous pourrions donner le nom, qui moins exigeant que la cantatrice, se contente de 60 frs. pour une heure de leçon. A l'autre extrémité de l'échelle sociale professorale, et professionnelle, nous trouvons d'infortunées musiciennes

qui donnent des cours à 5 frs. par mois et même à 0 fr. 25 l'heure. Entre ces deux extrèmes s'établit une série de prix dépendant : de la notoriété du professeur, de la ville, et même du quartier, qu'il habite, de sa résistance au travail — telle femme délicate ne peut donner le même effort qu'une robuste créature — et aussi, en dehors de sa valeur technique, des qualités personnelles.

De même que le gain, la dépense d'un musicien est extrêmement variable. Il est bien évident que le maître de musique qui donne des leçons à 1 fr. la minute, le ténor ou la prima donna à la mode qui touchent de somptueux cachets, vivent sur un pied que ne connaîtra jamais le petit musicien d'orchestre ou la maîtresse du piano du pensionnat voisin. Comme dans toute profession, et pour s'en tenir à ce point de vue étroit et très matériel du rendement, il y a, dans le monde musical, une aristocratie opulente : grands professeurs, virtuoses aux mondiales tournées, artistes de théâtre *di primo cartello ;* une classe moyenne et un infortuné prolétariat qui végète, peine, se plaint et pratique l'Art comme le dernier des métiers.

Depuis quelques années les musiciens ont fondé un syndicat très puissant *la Fédération des artistes musiciens de France*, affiliée à la Bourse du Travail, ayant sa caisse, son journal et... ses cahiers des revendications. Ainsi groupés ils ont réussi à améliorer notablement les conditions matérielles de leur existence : exigeant des augmentations de salaires, des contrats plus précis et plus avantageux et une reconnaissance de leurs droits qui n'a pas été sans surprendre tout d'abord ceux qui les employaient ? Ont-ils tort de mêler les questions politiques aux questions professionnelles ? Ce n'est pas ici l'instant de formuler ce genre de critiques.

La Fédération des artistes musiciens de France a des caisses de retraites et donne des secours en cas de maladie à ses adhérents.

La Société des Artistes musiciens fondée en 1483 par le Baron Taylor assure, moyennant le paiement d'une certaine somme une fois donnée ou des versements annuels, une retraite à ses membres. Nous trouvons encore : la *Société de secours mutuels des artistes lyriques* comprenant, sous cette rubrique, les artistes dramatiques, musiciens, artistes de théâtres, de concerts, de music-halls. La *Société de Secours mutuels et de prévoyance des Employés du commerce de musique à Paris*. Le titre est un peu long, mais il mérite toute considération. L'œuvre a pour but d'assurer une retraite à tous ses membres. A côté de cette œuvre se place naturel-

lement la *Société de Secours mutuels des Employés de théâtre* fondée en 1880. Nous négligeons un nombre important de petites associations ayant les mêmes buts mais dont l'action s'exerce dans un champ plus restreint. Beaucoup sont de fondation récente. Mentionnons l'œuvre si connue des *Trente Ans de Théâtre*.

Nous conclurons à la réponse par la question posée au début de l'enquête sur les causes du chômage. Elles sont multiples. Tout d'abord il faut noter l'encombrement de la carrière de musicien par une quantité de gens d'une incapacité notoire : professeurs au rabais, musiciens d'orchestre sans talent, chanteurs prétentieux d'une inimaginable insuffisance ; d'autre part, cette même carrière se trouve surchargée par un nombre incroyable d'amateurs. Certains ont beaucoup de talent, nul ne peut les empêcher d'en tirer la gloire ou même le profit qu'ils désirent, mais, le faisant, ils nuisent aux professionnels, et on ne saurait trop protester, avec mesure et courtoisie, mais énergiquement, contre leur intrusion.

La seconde cause du chômage réside dans la durée extrêmement longue de la saison estivale, ou, plus exactement, dans la durée de périodes de vacances que l'on n'a jamais connues. Actuellement, beaucoup de familles ne regagnent la Capitale qu'au mois de décembre et même de janvier. Dès les premiers froids le midi appelle vers ses contrées ensoleillées tous ceux qui redoutent l'hiver parisien et à qui la fortune permet de tels déplacements, comme ces privilèges sont aussi, pour la même raison, ceux qui peuvent encourager les artistes, leur absence est, pour ces derniers des plus nuisible.

Enfin la pratique des sports détourne, de plus en plus, des plaisirs sédentaires que l'art réserve à ses adeptes. L'habitude de l'automobile, celle des sports d'hiver, que le T. C. F. met à la mode avec une ferveur que justifient bien des avantages, ont peu de rapports avec les séances dominicales de nos grands concerts, les longues soirées de musique de chambre ou l'assistance assidue aux nombreuses séances que les virtuoses offrent inlassablement à une attention trop distraite et surtout trop fugitive. Les remèdes à un tel état de choses ?... Leur étude dépasserait singulièrement le cadre de cet article et les limites assignées à cette simple enquête.

M. Daubresse.

Les Livres.

PIRRO (A.) — *Dietrich Buxtehude* (Paris, Fiscbacher, 1913, gr. in-8° de 508 pp.)

On sait le rôle considérable que l'organiste Dietrich Buxtehude a joué dans l'Allemagne musicale du XVIIe siècle ; son influence sur Bach, déjà signalée par Spitta, a été précisée par M. Pirro, en ce qui concerne les œuvres d'orgue du cantor de Leipzig, et, dernièrement, M. Romain Rolland montrait que le style des oratorios de Haendel la reflétait, lui aussi. Bien que, dans son nouveau livre, M. André Pirro ne traite pas des rapports de Buxtehude avec Jean Sébastien Bach, c'est sans doute un peu au culte qu'il a voué à celui-ci que nous sommes redevables du puissant ouvrage que notre savant collègue vient de consacrer au musicien de Lübeck. Buxtehude y est justement considéré comme un personnage central, selon une méthode très répandue aujourd'hui en histoire ; jamais on ne l'isole de son entourage, dont la description en arrive à l'emporter sur la biographie proprement dite du personnage principal. Qu'il s'agisse de l'enface de Buxtehude à Elseneur où son père occupait un emploi d'organiste, de ses études à Copenhague auprès de Lorentz, ou de son séjour à Lübeck, on aura soin de restituer par le détail le milieu où il a vécu et travaillé, de rappeler les musiciens qu'il a fréquentés, les œuvres qu'il a entendues, les circonstances qui accompagnèrent ou déterminèrent ses diverses compositions. D'où un exposé extrêmement dense, fourmillant de faits, d'une information minutieuse et précise, qui témoigne de l'érudition la plus étendue. Un pareil travail suppose le dépouillement de sources inédites ou peu connues et une somme vraiment prodigieuse de lectures. L'auteur nous renseigne abondamment sur les artistes qui ont influencé Buxtehude, et, en particulier, sur Gaspar Förster qui dirigeait la chapelle royal de Copenhague, sur les divertissements de musique en usages dans les cours du Nord, sur les troupes de musiciens étrangers qui parcouraient celles-ci, sur les relations qui s'établissaient de ville à ville entre les artistes. Incidemment, il étudiera les œuvres de ces musiciens, au fur et à mesure que les noms de ceux-ci se présentent dans son récit, et en citera avec une véritable profusion d'exemples musicaux, les passages les plus caractéristiques. C'est ainsi qu'il nous initie aux compositions des maîtres de Hambourg, de ce Thomas Selle, qui avec H. Schütz et Schein, constituait la triade des "grandes S", et de l'organiste Scheidemann.

Buxtehude se pénétra d'abord de l'enseignement théorique de Sweelinck, et, dans ses premières compositions, il imite Schütz, Förster et Carissimi. Puis, le voilà à Lübeck, dans un centre très artistique où brille l'organiste Tunder qu'il remplacera, en 1668, à la *Marien Kirche*, après avoir épousé sa fille, ce qui semblait alors de règle. Les *Motets* et *Cantates* de

Tunder, comme aussi les compositions de Geist, fournissent à M. Pirro matière à de nombreuses analyses, de sorte que son livre, par l'abondance des citations qu'il renferme, devient une manière d'anthologie de musiciens allemands encore à demi ignorés. A propos du *Collegium musicùm* de Hambourg, il passe en revue les pièces qu'on y exécutait, et s'étend sur les ouvrages de Rosenmüller et de Förster, sur les espèces d' " Histoires Sacrées " de ce dernier, et sur les *Deutsche Concerten* de Bernhard. Il brosse, de la sorte, un vaste et brillant tableau de la musique allemande à Lübeck et à Hambourg au XVIIe siècle, et nous révèle la vie artistique, si intense et si féconde qui animait ces puissantes cités commerciales. Il n'oublie point les intéressantes *Messes* de Johann Theile lequel, au dire de Walther, aurait été le maître de Buxtehude ; mais si Buxtehude professait pour l'art hautain de Theile une grande admiration, si comme lui, il se plaisait aux problèmes scolastiques, son talent de savant contraponiste s'était manifesté bien avant qu'il prît contact avec Theile. D'ailleurs, en Danemark comme en Allemagne, la mode était alors aux canons, aux ouvrages écrits en style strict, et tout ce qu'on peut dire au sujet des relations qui s'établirent entre Theile et Buxtehude, c'est que ces deux musiciens s'influencèrent l'un l'autre.

Les fameuses *Abend-muziken*, que Buxtehude donnait le jeudi à la *Marienkirche*, sont mentionnées, pour la première fois, en 1673 ; elles consistaient en concerts religieux patronnés par les corporations de marchands, concerts sur lesquels M. Pirro donne les renseignements les plus curieux. — Là, Buxtehude réalise une " musique religieuse de caractère dramatique, adaptée à des textes allemands " qui s'ajuste bien à son austère devise : *Non hominibus, sed Deo*, musique dont les opéras de Hambourg apportaient, pour ainsi dire, un précédent.

Fidèle à sa méthode objective et descriptive, M. Pirro consacre aux *Cantates* et *Motets* de Buxtehude des pages pénétrantes où se retrouvent les qualités d'analyse, et le style si personnel et si expressif que tous les musicologues ont goûtés dans l'*Esthétique de J. S. Bach*. Fort peu de ces compositions sont datées ; presque toutes sont conservées dans les recueils de Gustave Düben, et existent, en tablature, à la Bibliothèque de l'Université d'Upsal. M. Pirro a effectué le dépouillement complet de ces recueils, et il nous donne des *Cantates* écrites de 1680 à 1684, comme de celles qui étaient destinées aux différentes fêtes de l'année, une étude approfondie, attentive et émue qui nous permet d'apprécier la manière large, claire de Buxtehude, manière aussi portée aux détails significatifs qu'à l'édification de vastes ensembles majestueux, tels le *Benedicam Dominum* à 6 heures. L'œuvre vocal de Buxtehude, fort considérable, comprend plus de 130 compositions, dont M. Pirro a dressé la bibliographie.

Son œuvre instrumental mérite aussi de retenir l'attention, malgré qu'il demeure d'importance beaucoup moindre. M. Pirro cite des pièces manuscrites qui paraissent antérieures aux deux recueils de sonates publiés en 1696 et qui étaient considérés jusqu'ici comme les deux premières œuvres instrumentales du maître de Lübeck. En quelques pages sobres, l'auteur expose les conclusions de son énorme travail, véritable monument dont les érudits pourront extraire une foule de matériaux précieux.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

POUGIN (Arthur). — *Mariette Alboni* (1 vol. in-18° avec quatre gravures et un fac-simile. Plon édit.)

Ce petit volume conte la vie d'une artiste qui souleva de bien grands enthousiasmes dans la génération de nos pères. (On sait qu'elle se consacra surtout aux œuvres de Rossini.) Elle méritait du reste cette admiration et par la qualité de sa voix et par sa *tessitura* extraordinaire qui associait le registre du soprano à celui du contralto ; et aussi par le labeur assidu auquel elle se soumit en sa jeunesse.)

Ce qu'on sait peut-être moins, c'est que cette artiste fut une femme très fière, pleine de nobles sentiments et généreusement bienfaisante. Le livre fourmille d'anecdotes typiques, souvent fort curieuses. Le récit de ses années d'enfance est particulièrement savoureux par les aperçus qu'il ouvre sur la bonhomie de la vie provinciale italienne au siècle dernier. Il s'y trouve notamment (page 11) l'anecdote d'un moine dont les paroles seraient dignes de figurer dans la *Légende Dorée*.

PROD'HOMME (J. G.) — *Ecrits de Musiciens (XVe-XVIIIe siècles)* (1 vol. in-12, Paris,) *Mercure de France*.

Les documents sur les musiciens ne sont en général que peu nombreux. Parmi les plus importants figurent naturellement les écrits personnels de l'auteur. Mais beaucoup ont peu écrit. De l'un subsistent seulement quelques lettres, de l'autre des dédicaces. Parfois, un testament seul a été conservé. Bien rares sont ceux qui laissent de véritables désertations. Mais les documents sont épars et souvent peu faciles à consulter. C'est pour combler cette lacune que M. J. G. Prod'homme a publié son recueil.

Le but du livre explique qu'il n'y ait pas d'idée directrice à faire ressortir. C'est un *compendium* à conserver où suivant l'étude du moment ou trouvera le renseignement dont on a besoin. Notons seulement que, dans les fragments de Lassus, de Monteverdi et de Bach, on trouve des indications typiques sur la condition ancienne des musiciens. On y voit que l'organisation démocratique de Leipzig ne leur était pas beaucoup plus favorable que l'organisation aristocratique de cours italiennes. Et même quelles licences se permettait Lassus envers son duc ! — Sur la musique proprement dite, la *Préface* de Jacques de Gouy est supérieurement intéressante. — Enfin le testament de Guillaume du Fay s'ouvre par une belle page de prose du XVe siècle.

CRAWFORD FLITCH (J. E.) *Modern dancing and dancers.* (1 vol. in-4° avec illustrations noires et en couleurs. London, Grant Richards Ltd.)

M. Crawford Flitch est un fervent de l'art de la danse. Il aime à rappeler le mot de Lucien : "La danse est aussi vieille que l'amour, le plus ancien des dieux." Il s'indignerait pour un peu du scandale qu'affectaient les Beaux-Arts de la voir ranger dans leur groupe. Et dans la renaissance actuelle de la danse, il voit une réaction contre les tendances de l'art actuel qui " répond par un conseil à celui qui lui demande de la beauté ". Il espère qu'elle fera revivre pour nous la vie joyeuse que les autres arts nous ont fait oublier.

Et à l'appui de ses idées, il fait un historique des plus complets de la danse depuis l'antiquité, jusqu'à nos jours. Il fait même une place aux " danses excentriques " et à une danse populaire anglaise : la " horris dance. " La plupart de ces chapitres intéresseront sûrement les amateurs. L'ouvrage est luxueusement présenté et de nombreuses gravures ajoutent à son intérêt. Nous noterons spécialement de bonnes épreuves colorées de la *Carmencita*, de Sargent, des *Danseuses* de Degas et un très curieux dessin de Léon Bakst : *Danse orientale*.

MONOD (Edmond). — *Mathis Lussy et le Rythme musical.* (Publié par l'Association des Musiciens Suisses. 1 vol. in-4°, Paris Fischbacher.)

Vous souvenez-vous d'un certain passage de la *Psychologie* de William James ? "Nul objet qui ait un attribut véritablement essentiel : le même attribut peut être *essentiel à un point de vue*, et parfaitement *inessentiel à un autre.*" Ainsi, en ce moment, l'essence de mon papier est d'être propre à l'écriture ; plus tard son essence sera d'être propre à allumer du feu... Ce passage serait d'un relativisme absolument décourageant, si l'on ne tempérait ce sentiment

par l'idée que le grave philosophe ne dédaigne peut-être pas de s'amuser à des paradoxes à la Mark Twain.

C'est un identique sentiment de découragement qu'on éprouve en trouvant, dès l'avant-propos de l'étude de M. Edmond Monod, une phrase comme la suivante. Il s'adresse aux familiers de l'œuvre de Mathis Lussy et il leur dit : " Votre Lussy et mon Lussy diffèrent peut-être : ce qui dans son œuvre est *essentiel à mes yeux ne l'est pas aux vôtres*, et réciproquement. " Et cela sonne d'une façon d'autant plus inquiétante qu'on ne se fait pas faute d'ajouter que dans son œuvre " on rencontre des contradictions " ; qu'il n'était pas " un scientifique " ; qu'il " n'était pas un homme à creuser jusqu'au fond une idée. " Ajoutons à cela le souvenir des déceptions que nous avons pu éprouver à la lecture d'ouvrages du même genre. Tous promettent tant ; et tous (je n'ose même pas excepter Riemann) tiennent si peu ! Voilà bien, direz-vous, de peu favorables dispositions pour commencer une lecture !

Je l'accorde. Mais, le plus grave, c'est qu'une première lecture n'est pas faite pour dissiper cette inquiétude. Constamment on voit qu'on a peine à s'accorder sur les définitions. Qu'entend Lussy par une syncope ? (p. 98) Qu'entend-il par rythme ?... (p. 28) De guerre lasse vous vous rabattez sur les exemples. Vous trouvez (p. 78) une citation de Beethoven et une autre de Schumann. Lussy en a " corrigé " la mensuration. Allons-nous nous trouver cette fois sur un terrain plus affermi ? Aucunement. Car, à mon humble avis, l'interprétation ordinaire de ce début de la *Sonate* op. 27, en mi bémol, et en particulier celle de l'Edition académique est sûrement préférable à celle de Lussy.

Mais alors ?... alors il faut, comme le fait très franchement M. Monod, il faut reconnaître que les tentatives si originales de Lussy n'ont pas abouti à se codifier en une forme définitive. Mais ce qui reste de son œuvre, ce sont de très larges aperçus sur l'interprétation *intelligente* des œuvres et une très heureuse influence sur le soin à porter aux éditions musicales. M. Monod estime qu'il a préparé la voie à l'affranchissement, " à la musique dans laquelle la barre de mesure, n'a d'autre valeur que celle d'un repère destiné à faciliter au lecteur sa tâche. " La suppression de la barre de mesure a déjà été tentée par Felix Artann dans sa *Grande Sonate ;* et les exécutants ne s'en sont trouvés nullement gênés dans sa *Sonate astronomique* pour violon et piano. Mais que M. Monod me permette de lui rappeler une de ses propres pensées qui me paraît tout à fait profonde (p. 91) : c'est que, pour que se fasse sentir cette vivante lutte entre la liberté du rythme et la contrainte de la mesure, encore faut-il " qu'une mesure quelconque soit adoptée. "

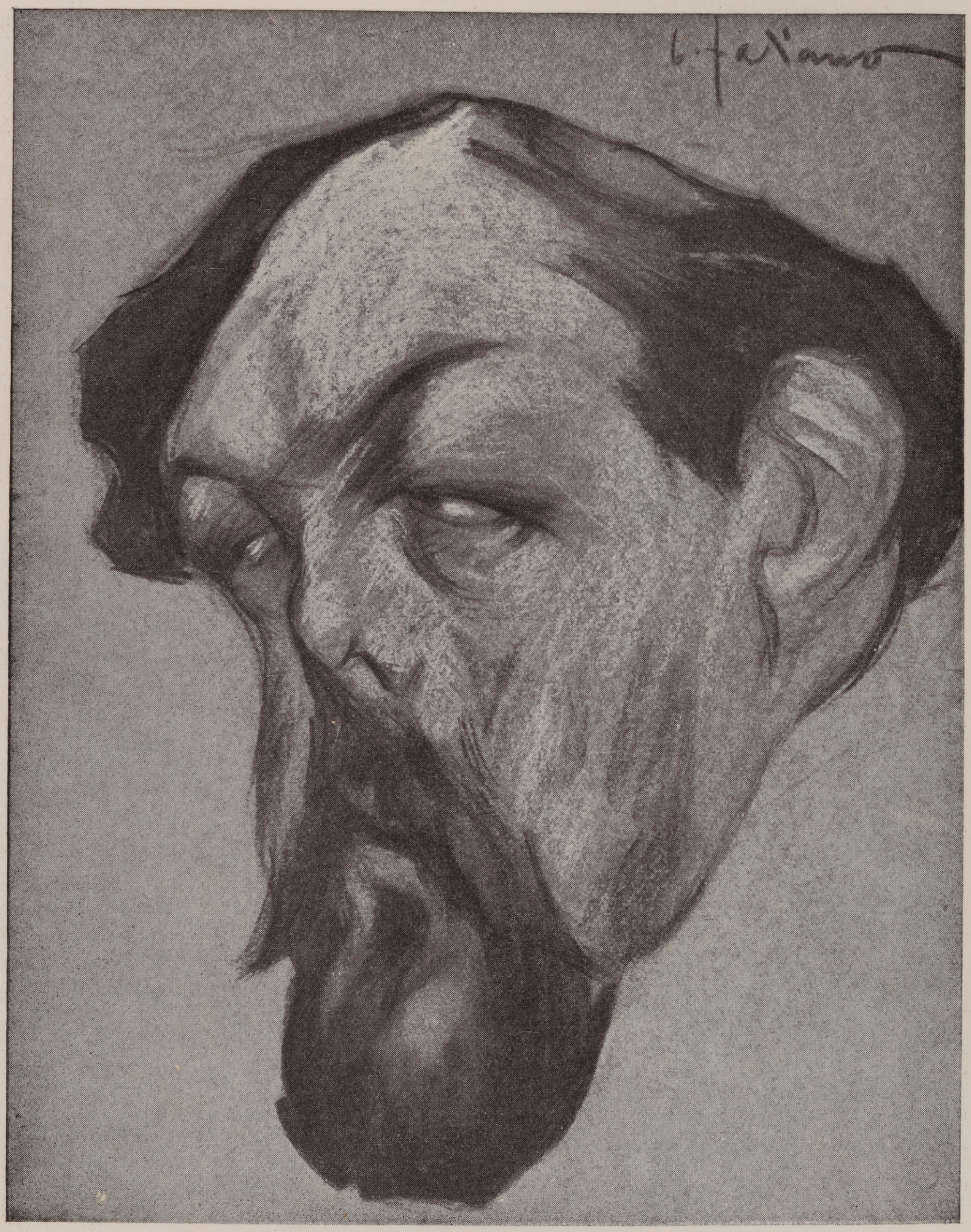
GUSTAVE ROBERT.

BORREN (Ch. Van den). — *Les origines de la musique de clavier en Angleterre* (Bruxelles, 1912, in-8°, VII-254 p., 5 fr.).

Un important article de l'auteur, publié par la S. I. M. du 15 novembre 1912, nous faisait pressentir ce livre, dont le titre pourrait, croyons-nous, donner lieu à une légère méprise: il ne s'agit pas, en effet, d'une tentative faite pour éclaircir le mystère qui plane sur la musique de clavier en Angleterre pendant deux siècles (XIVe à XVIe), mais au contraire d'une étude esthétique du virginal pendant sa période de floraison, c'est-à-dire la seconde moitié du XVIe siècle et le début du XVIIe.

Il n'en demeure pas moins qu'un haut intérêt s'attache à cette étude : la publication faite il y a douze ou quatorze ans déjà du fameux recueil connu sous le nom de *Fitzwilliam Book* nous avait révélé la richesse et l'imprévu d'un art trop ignoré jusqu'alors ; mais il manquait évidemment que les caractéristiques de cet art fussent isolées, coordonnées, et portées à la connaissance de tous par un travail musicologique d'un accès plus facile que le volumineux

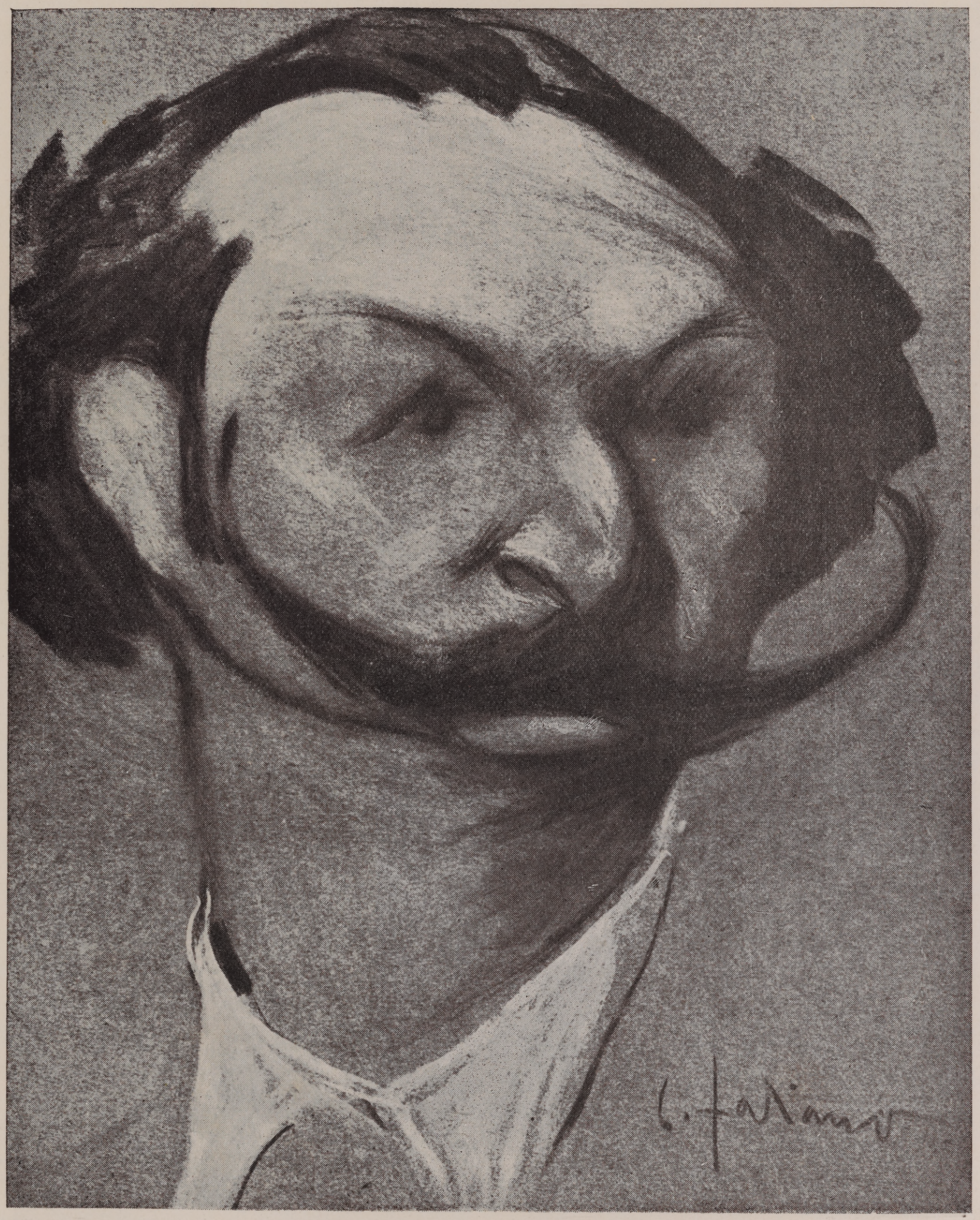
AU SALON DES DESSINATEURS HUMORISTES



CLAUDE DEBUSSY

par B. Fabiano

AU SALON DES DESSINATEURS HUMORISTES



XAVIER LEROUX

par B. Fabiano

recueil musical. C'est ce travail qu'a réalisé M. Van den B. avec une méthode rigoureuse, une analyse minutieuse, une classification logique, et par dessus tout une très profonde connaissance du sujet.

Les musicologues et même les musiciens trouveront dans ce livre comme un vade-mecum de la musique virginalistique de la meilleure époque, et je ne m'étonnerais pas que Byrd, Bull, Farnaly et d'autres encore, dussent à M. Van den B. de retrouver, grâce à son ouvrage, la popularité qu'ils connurent il y a environ trois cents ans dans leur île et même sur le continent.

A. MACHABEY.

KUFFERATH (Maurice). — *Fidelio, de L. van Beethoven* (Paris, Fischbacher, in-8° de 283 pp.).

N'ayant procédé, en 1912, à la reprise de Fidelio, au théâtre de la Monnaie, qu'après de consciencieuses études personnelles aux points de vue bibliographique, historique et critique, M. Kufferath a la bonne pensée d'en faire part au public dans ce volume muni, comme il convient aujourd'hui, d'une abondante iconographie, et qui sera lu avec intérêt.

A noter une spirituelle protestation contre la vanité des *théories fantômes* (au regard de la *réalité* appartenant à l'*œuvre* seule), dans la proscription dogmatique de formes particulières telles que le mélange du chant et du parlé. Et, à propos de Gevaert, M. K. ne se borne pas à contester la convenance des récitatifs ajoutés, il a aussi le courage d'émettre certaines critiques difficiles à formuler du vivant du célèbre Directeur du Conservatoire de Bruxelles. Il s'agit de la manie des arrangements souvent infidèles atteignant, aussi bien que Beethoven, Bach, Haendel, Gluck, Weber, etc., dans des éditions connues et répandues (p. 126, 187, 190).

Mais, était-il justifié d'attribuer cette tendance au séjour trop prolongé de Gevaert en France ? Je me garderai bien de répliquer par les faciles et banales plaisanteries de jadis sur le penchant belge pour la contrefaçon, et aucune nation, même parmi les plus portées au *sérieux doktoral*, n'est à l'abri de reproches analogues, parfois plus regrettables encore (Cf. affaire Rust).

ANSELME VINÉE.

WEINGARTNER (Felix). — *Gesammelte Aufsätze.* (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912, in-8° du 300 pages. Broché 5 mk.)

Sous ce titre original M. Weingartner vient de publier une série d'études parues d'abord séparément en diverses revues.

Malgré leur diversité, ces articles peuvent se rattacher à un sujet commun : l'art d'étudier et de diriger les chefs-d'œuvre des maîtres ; plusieurs chapitres complètent de façon fort intéressante les vues et les études publiées dans l' " Art de diriger [1] " pour l'année précédente, et sont d'autant plus précieux qu'ils sont le fruit d'une longue et féconde expérience.

En dehors des souvenirs personnels de l'auteur : souvenirs d'enfance et de jeunesse, d'intimité avec Liszt, et Félix Mottl, l'intérêt de ce livre réside surtout dans les discussions artistiques soulevées à propos des hommes et des œuvres : la question des coupures dans les œuvres de Wagner par exemple ; la manière de diriger les poèmes symphoniques de Liszt ; et plus loin : Qu'avons-nous à apprendre de Mozart ? de Berlioz ? de Brahms ?

Voici maintenant d'originales dissertations sur : la forme, l'originalité, l'avenir de l'opéra, ce que doit être le chef d'orchestre, le rôle des solistes dans les concerts d'orchestre, la réforme

[1] L'art de diriger (Traduit par Heintz, Breitkopf, 1911).

de la notation des partitions, etc. Plusieurs analyses très fines sont consacrées à Beethoven, Schumann, Berlioz et Brahms ; l'enthousiasme du grand chef d'orchestre pour le glorieux auteur de " Benvenuto Cellini " se manifeste dans des pages vibrantes d'éloquence, où le style si clair de M. Weingartner est bien adéquat à son art de diriger.

L'éminent Kapellmeister propose aussi des réformes très sages pour faciliter la lecture des partitions, surtout en ce qui concerne les instruments transpositeurs : écrire les cors et trompettes en *ut* [1] avec leurs armatures et ne conserver que 3 clefs — *sol* 2e l. *fa* 4e l. *ut* 3e l. On indiquerait par de petits chiffres (8) au-dessus ou au-dessous de la clef, qui commande la portée, les transpositions d'octave, etc...

— Parlant de l'instrumentation, M. Weingartner préconise l'emploi d'un cinquième instrument à cordes accordé à l'octave grave du violon et qui servirait d'intermédiaire entre le violoncelle et l'alto. (*Tenor geige*).

Il y a aussi un chapitre sur la *flûte-alto*, dont M. Weingartner a tenté l'emploi dans un poème symphonique : *Champs-Elysées*, et dans un opéra : *Oreste*. Cet instrument construit par un facteur berlinois M. Moritz, sur les indications de M. Weingartner descend une *quarte plus bas* que la grande flûte en *ut* actuelle, c'est donc une grande flûte en *sol* destinée à étendre vers le grave le registre de ce type instrumental, et à enrichir ainsi d'une nouvelle couleur l'orchestre moderne.

Le volume se ferme sur deux poésies : l'une pour célébrer le centième anniversaire de la mort de Schiller, l'autre le cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart.

Est-il nécessaire d'ajouter que toutes les pages de ce livre attestent la plus haute sincérité artistique et témoignent de l'idéal le plus fier. A quand la traduction française ?

FÉLIX RAUGEL.

LIVRES REÇUS

— SERVIÈRES (G.). — *Freischütz*, traduction française, avec préface. (Fischbacher 1913, in-12° de 188 pp. Fr. 2.)

— CROZE (A. de). — *La chanson populaire de l'île de Corse.* (Paris H. Champion 1911, in-12° de 188 pp.)

— COLLET (Henri). — *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle.* (Paris F. Alcan, 1913, in-8° de 536 pp. Fr. 10.)

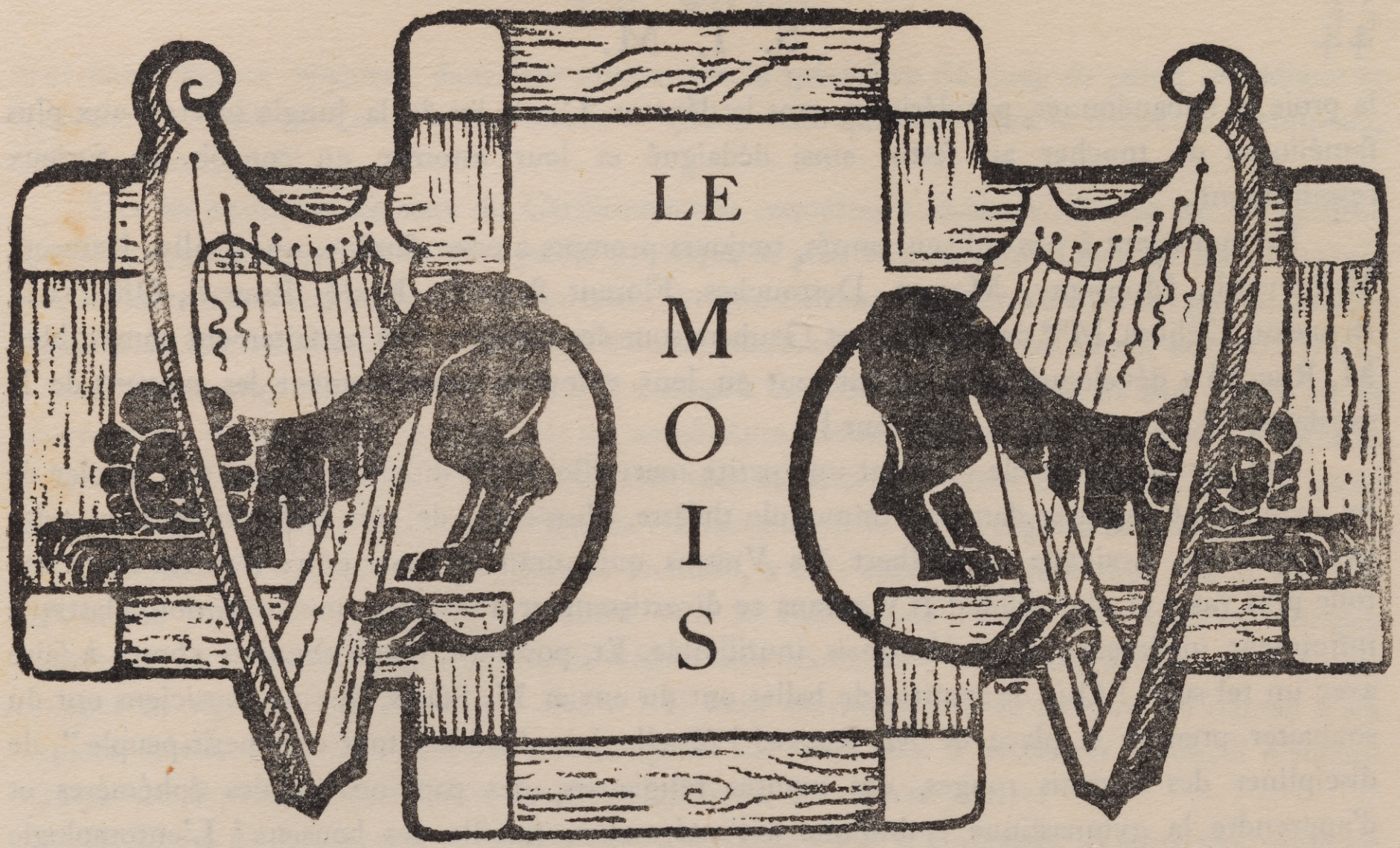
— BORGEX (Louis). — *Vincent d'Indy.* (Paris Durand et fils 1913, in-12° de 32 pp. Fr. 2.)

— BOSCHOT (Adolphe). — *Le crépuscule d'un romantique.* H. Berlioz 1842-1869. (Paris Plon, 1913, in-12° de 712 pp. Fr. 5.)

— ANNÉE MUSICALE (L'). — (Paris F. Alcan 1913, in-8° de 311 pp. Fr. 10.)

— KINSKI (G.). — *Kleiner Katalog des Sammlung alter Musikinstrumente.* (Kocln Heyer-Museum 1913, in-12° de 250 pp. et 32 planches. Mk. 2.50.)

[1] Richard Strauss dans ses commentaires du Traité d'orchestration de Berlioz, ne partage pas cette manière de voir.



Les Théâtres

THÉATRE DES ARTS. — OPÉRA-COMIQUE. — THÉATRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES

Nous entrons dans la période de l'année où les revues mensuelles doivent se hausser à la critique synoptique. Le lecteur trouverait singulièrement indiscrète le conscience professionnelle qui me pousserait aujourd'hui à le prendre neuf fois de suite pour confident sous prétexte que les Eléments, les Aveux indiscrets, Ma Mère l'Oye, Pigmalion, l'Araignée, les Dames de la Halle, le Carillonneur, Benvenuto Cellini et le Freyschütz furent successivement proposés à notre admiration par des directeurs prodigues.

Tressons donc une seule couronne pour en ceindre le front de M. Jacques Rouché qui fut pourtant six fois vainqueur dans sa lutte contre l'indifférence publique. Tressons la avec des fleurs rares et n'y dissimulons que d'inoffensives épines. Le directeur du Théâtre des Arts a adopté une attitude souverainement impertinente. Il s'est donné pour tâche de démontrer à ses chers collègues l'absurdité de leurs lamentations au sujet de la rareté des bonnes partitions. Il s'amuse à en faire sortir du sol, trois par trois, des quantités considérables, les prend entre deux doigts, les montre à ses confrères dépités et, négligemment, en grand seigneur à qui suffit cette platonique victoire, les rejette au néant. Et la désinvolture souriante avec laquelle il traite ses trouvailles est plus irritante encore pour ses concurrents que ses trouvailles elles-mêmes ! Rien n'exaspère davantage les fauves affamés de la jungle théâtrale que de voir l'un des leur terrasser

la proie et l'abandonner, par dérision, sans la dévorer. Car la loi de la jungle interdit aux plus faméliques de toucher au festin ainsi dédaigné et leur estomac en conçoit un furieux ressentiment.

En apprenant à nos subventionnés, toujours prompts à crier famine, que Lully, Rameau, Monteverdi, Monsigny, Mozart, Destouches, Florent Schmitt, Fauré, Roussel, Offenbach, Bruneau, Delibes, Mme de Polignac et Gaubert sont des compositeurs parfaitement comestibles, M. Rouché a développé leur appétit tout en leur enlevant sournoisement les moyens de le satisfaire. M. Rouché est un gâcheur !

Son dernier spectacle contient une petite merveille. Quel directeur pourra se consoler de lui avoir laissé capturer dans son minuscule théâtre, d'un coup de son ballet lilliputien, cette extraordinaire Araignée de Gilbert des Voisins qui aurait pu tisser entre d'autres murs une toile plus vaste et plus solide ! Il y a dans ce divertissement d'insectes une invention plastique infiniment ingénieuse mais désormais inutilisable. Et, pourtant, que d'exquises choses à faire avec un tel sujet ! Que de maîtres de ballet ont du envier M. Staats, que de musiciens ont du souhaiter prendre la place de M. Roussel ! Quelle joie d'animer tout ce " petit-peuple ", de discipliner des fourmis rouges, des mantes religieuses, des papillons et des éphémères et d'apprendre la gymnastique rythmique à l'intéressante famille des bousiers ! L'entomologie semble, d'ailleurs, avoir été particulièrement favorable au compositeur de tant d'intéressantes pages d'une beauté un peu âpre et d'une musicalité parfois rugueuse, car beaucoup d'artistes après avoir résisté aux arguments sonores de la Sonate en ré mineur et du Poème de la Forêt, se sont laissé prendre aux fils délicats de l'Araignée. Les concessions faites dans cette partition à la sensualité auriculaire vont singulièrement agrandir le cercle des amis de M. Roussel. Ajoutons qu'une fois encore le music-hall a triomphé au théâtre en la souple personne de Sahary-Djelly et des deux fils Footit et que ces fantaisistes ont su donner à leurs camarades " de culture classique " d'assez sévères leçons.

Pendant ce temps, une étrange aventure retenait l'attention des habitués de l'Opéra-Comique. Le Carillonneur, au lieu de disperser dans l'air nocturne le vol calme de ces petites cantilènes irisées qui auréolent les beffrois des Flandres d'un si doux halo sonore, martelait brusquement sur son clavier de bronze un furieux tocsin. De tous côtés les citadins se ruaient vers la place Boïeldieu, en gesticulant et en s'invectivant avec frénésie. Que se passait-il donc ? Tout simplement ceci : M. Xavier Leroux, compositeur à succès, après nous avoir donné une série de partitions hautes en couleur, larges d'épaules et de hanches, expansives et exubérantes, s'avisait de changer sa manière sans en avoir obtenu licence de l'opinion publique. Sa dernière fille est blonde, pâle, rêveuse, mélancolique et — scandale retentissant ! — elle a les yeux bleus ! C'est du joli !...

Déjà, il y a quelques semaines, un petit incident significatif avait frappé les observateurs. M. Xavier Leroux avait fait exécuter chez Chevillard deux mélodies avec orchestre, deux lieder comme en écrivent passionnément les membres de la Nationale ou de la S.M.I. dans le sublime et naïf désintéressement dont la vie ne tarde pas à les guérir. Et ces mélodies avaient surpris par leur tenue musicale, par l'intimité de leur atmosphère, par la dignité de leur style,

tous ceux qui ne voyaient dans leur auteur que le spécialiste du coup de poing mélodique et ignoraient — pour ne l'avoir jamais serrée — que la main qui brandissait la trique du chemineau, n'était pas calleuse !

Dès les premiers tableaux du Carillonneur la coquetterie musicale affichée par un homme de théâtre qui pouvait si bien s'en passer provoqua la plus vive stupeur. Loin de lui en savoir gré, les adversaires habituels de ce Bernstein lyrique entrant en littérature furent profondément choqués et dénoncèrent cet outrage aux bonnes mœurs théâtrales. Il en advint autant à Verdi le jour où, renonçant aux succès faciles, il entreprit de prouver la subtilité de son oreille et la clairvoyance de son goût en adoptant un vocabulaire harmonique nouveau : au lieu d'admirer la loyauté et le courage d'un tel geste on s'en scandalisa bruyamment et l'on sait que le jeune Georges Bizet, témoin du miracle, déplora vertueusement la folie du glorieux vieillard.

M. Xavier Leroux, qui n'est pas un vieillard, a du s'apercevoir qu'à tout âge il est très difficile de passer d'un casier à un autre dans le classeur de l'esthétique. Une surveillance rigoureuse est exercée pour que l'ordre règne dans les cartons verts : malheur à qui essaie de tromper la vigilance de Monsieur Badin ! Il aura bientôt tous les garçons de bureau à ses trousses. L'auteur du Carillonneur vient de jouer un vilain tour à Monsieur Badin, il n'échappera pas au châtiment que mérite son outrecuidance. Et ce sera justice.

Méditez, ô jeunes gens, cette édifiante historiette avant d'embrasser une carrière musicale déterminée. Réfléchissez longuement avant d'entrer dans l'arène. En musique, comme dans certains music-halls " on ne délivre pas de cartes de sortie ". Où la chèvre est attachée il faut qu'elle broute. Il est bon de carillonner sur tous les toits la symbolique aventure qui défraie en ce moment la chronique. M. Xavier Leroux avait de splendides et orgueilleuses moustaches de palikare. Certains avaient pris la douce habitude de railler leur insolence victorieuse. Par jeu, par défi ou par goût, M. Xavier Leroux les abattit un jour, d'un coup de rasoir et présenta soudain à ses détracteurs un visage strictement conforme à l'esthétique du moment. Mais ceux-ci se voilèrent la face en criant : " Fi ! quelle horreur ! ".... La mode américaine a provoqué des drames de ce genre dans bien des ménages parisiens !... M. Xavier Leroux laissera-t-il repousser ses moustaches ?... Nous le saurons bientôt.

Cependant, au jour fixé et à l'heure dite, le nouveau Théâtre des Champs Elysées ouvrait ses portes. Ce fut un émerveillement. Par une subtile précaution impliquant à l'égard de la gent critique une défiance assez peu flatteuse pour la corporation, M. Gabriel Astruc ne nous a plus rien laissé à révéler sur les trésors qu'il a entassés dans sa maison. Tous nos enthousiasmes en présence de l'admirable monument dont s'enrichit la capitale ont été depuis longtemps cambriolés ; tous nos lyrismes ont été dégonflés et l'on a forcé tous les tiroirs à épithètes ! N'attendez donc pas que je vous chante la gloire de Maurice Denis, de Bourdelle, de Perret, de Bouvard, de l'ornemaniste Sporrer ou du ferronnier Bagués : c'est une chanson dont tout Paris sait reprendre en chœur le refrain ! Et je le regrette : il eut été si agréable de l'entonner le premier !

Les représentations d'inauguration données dans cette salle, que l'Europe sera, enfin, contrainte de nous envier, appelleraient de longues réflexions. Elles seront extraordinairement

instructives et éclaireront très curieusement la mentalité de la foule. Comme don de joyeux avènement, avant de se lancer dans l'âpre mêlée lyrique, avant de se constituer un répertoire commercialement exploitable, M. Gabriel Astruc s'est offert le luxe de deux expériences musicologiques. Il a voulu tirer au clair deux graves et irritants problèmes restés sans solution dans notre histoire contemporaine.

Berlioz est-il une victime ou un faux martyr ? Son théâtre mérite-t-il l'exhumation ou l'oubli ? Sommes-nous à son égard, comme l'affirment les autres peuples, coupables d'une erreur judiciaire ? Voilà ce que nous apprendra la résurrection solennelle de " Benvenuto Cellini ".

Est-il vrai que le vérisme a faussé l'optique théâtrale des Français ? La foule ne s'intéresse-t-elle plus au lyrisme romantique ? Y a-t-il encore un public pour la représentation d'un chef-d'œuvre purement musical ? C'est ce que nous révèlera la restitution exquise du " Freyschütz ".

Nous serons édifiés sur ces deux points lorsque paraîtront ces lignes. Quelle que soit la réponse de la foule à ce referendum, il faut féliciter de son courage et de sa franchise le directeur qui a osé, au début d'une saison riche en promesses de toute sorte, poser nettement ces deux questions à la conscience française. C'est une grave partie qui se joue pour l'esthétique romantique en général et en particulier pour celle du volcanique " Père-la-Joie " que défend si pieusement Adolphe Boschot mais que plus d'un compositeur moderne se refuse énergiquement à considérer comme un musicien ! Un soupir de soulagement accueillera la publication des résultats de cette enquête qui nous débarrassera définitivement de ce périodique scrupule... Il faut que la porte de la maison Berlioz soit ouverte ou fermée. Attendons les événements sans impatience : la Musique saura toujours reconnaître les siens !

Emile Vuillermoz.

Les Grands Concerts

Un retard postal a désorganisé nòtre rubrique des Grands Concerts. Nos lecteurs trouveront dans le prochain Numéro la chronique habituelle de notre éminent collaborateur CLAUDE DEBUSSY sur les Concerts Colonne, et sur les Concerts Symphoniques du Théâtre des Champs-Elysées.

Dans le même Numéro paraîtront également les notes du mois d'Auguste Serieyx sur Les Concerts Lamoureux.

Une Mystification Musicale

LE CAS RUST

Bien des bévues seraient épargnées aux musiciens et aux musicographes s'ils voulaient se donner la peine d'examiner avec soin l'inappréciable collection des documents manuscrits réunis à la bibliothèque de Berlin.

La lecture de l'exemplaire autographe de la IXe symphonie de Beethoven pourrait éclairer les chefs d'orchestre sur les véritables intentions de l'auteur, faire tomber bien des préjugés et rectifier de fortes erreurs qui subsistent encore dans les éditions.

Les musicographes seraient à même de s'y instruire de choses dont ils parlent trop souvent inconsidérément, s'en remettant à l'autorité d'autres musicographes qui ne sont pas plus instruits qu'eux-mêmes sur ces choses.

Ne vit-on pas naguère une bien comique confusion s'établir au sujet du nom d'un chambellan de Louis XVIII signataire de la lettre de remercîment à Beethoven pour l'envoi d'un exemplaire de la Messe en *ré* au roi de France ? — Comment affubla-t-on le duc de la Châtre d'un nom d'opérette à désinence tchèque qui aurait fait le plus singulier effet dans l'*Almanach royal* de l'année 1823 ? Erreur de lecture... c'est possible, les allemands étant peu habitués à notre belle écriture française du XVIIIe siècle, mais erreur recueillie avec soin et propagée par tous ceux de nos musicographes français qui parlèrent de cette lettre.

Il était pourtant facile de contrôler sur le document à la bibliothèque de Berlin, et il y a lieu d'être surpris qu'un critique averti comme M. J. Chantavoine ait lui-même reproduit à deux reprises, dans sa " Correspondance de Beethoven " [1] ce désopilant quiproquo.

Mais ne voilà-t-il pas que, tout dernièrement, sur l'assertion d'un docteur allemand peu perspicace et surtout bien peu musicien, (l'événement le prouve), nos critiques parisiens, nos musicologues français, voire des maîtres incontestés de l'école moderne, embouchant la double flûte de l'ironie et de l'indignation, s'avisèrent de partir en guerre et de fulminer des anathèmes dans des journaux sérieux, tout cela parce que, sur les 57 sonates écrites par Friedrich Wilhelm Rust, le très curieux musicien de Dessau qui forme une sorte de pont entre Ph. Emm. Bach et Beethoven, *deux* d'entr'elles ont été " tripatouillées " à la mode allemande dans l'édition qu'en a donnée son petit fils il y a une quinzaine d'années, et parce que le dit petit-fils s'est cru autorisé par d'illustres précédents à introduire dans deux autres sonates, trois pièces qu'on suppose être de son crû, sans toutefois en être certain, mais qui n'altèrent en rien le fonds musical de ces sonates. — Et nos critiques de se voiler la face..., de parler de scandale et de mystification, de crier *haro* sur le pauvre docteur Wilhelm (le petit fils) qui n'a fait, en somme, que tondre du pré musical *la largeur de sa langue* alors que tant de ses compatriotes — et non des moins réputés, — ne se sont pas tenus de *manger le berger*...

[1] *Correspondance de Beethoven*, traduction par J. Chantavoine, 3me édition, pages 212 et 279.

Pourquoi ces indignations un peu comiques en face d'une piété filiale, intempestive et maladroite, d'accord, mais presque excusable en raison même de sa maladresse; et pourquoi ces tacites indulgences envers des falsifications d'art tout à fait identiques, mais aggravées par cette circonstance qu'elles ont été généralement commises dans un but de lucre ?

C'est une habitude passée dans les mœurs, en Allemagne, de déranger (*bearbeiten*) l'ordonnance des œuvres d'art, voire des chefs-d'œuvre, d'habiller ceux-ci de vêtements modernes (*modernisiren*), de les repeindre et de les revenir à neuf (voir le musée de Berlin...).

Pourquoi, dès lors, prendre tout à coup pour bouc émissaire un petit fils trop zélé en passant sous silence les fauteurs de faits similaires ?

C'eût été cependant une belle occasion de s'en expliquer...

Et, à tout prendre, qu'est-ce que ce pauvre docteur Wilhelm a donc fait de plus répréhensible que tant d'autres ? Par exemple :

Hans de Bulow publiant sous le titre menteur : *Pièces pour piano de D. Scarlatti*, d'étranges élucubrations sur 18 charmants *Ezercizi* du compositeur napolitain, arrangements sans pudeur où la gracilité et l'élégance italiennes s'étiolent sous la lourdeur des polyphonies germaines, où la direction de la ligne mélodique n'est même pas respectée ?...

Qu'a fait de plus ce pauvre docteur Wilhelm, que Tausig ajoutant des pages entières de sa composition aux *Ezercizi* de Scarlatti ou que le Bulow déjà nommé éditant, comme sonates *originales* de Ph. Emm. Bach, de simples fantaisies de M. de Bulow sur des thèmes du dit Bach ?...

Qu'a fait le docteur Wilhelm de plus condamnable que Fr. Liszt dénaturent pour orchestre et piano la merveilleuse *Fantaisie en ut* de Schubert et en faisant, par d'inutiles adjonctions, un morceau long, lourd et mal équilibré ?...

Qu'a fait de plus le docteur Wilhelm que Czerny et Griepenkerl changeant, dans l'édition Peters, la signification expressive des préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré ?*... ou que la même édition Peters publiant sous le nom de " Concertos de Bach " des duos de Vivaldi, et supprimant effrontément des trentaines de mesures dans les symphonies d'Haydn, à seule et économique fin de faire tenir la partie de violon en quatre pages ?...

Qu'a fait de plus le docteur Wilhelm qu'un Robert Franz modernisant les Cantates de Bach, qu'un Felix Mottl réorchestrant à neuf les airs de ballet de Gluck et enfin que la légion des arrangeurs et dérangeurs de la belle littérature du violon, depuis David jusqu'à Kreisler ?

Alors — pourquoi cette subite levée de boucliers contre le seul docteur Wilhelm ?

Et surtout — cela est plus grave — pourquoi venir affirmer à la légère et sans preuves que, parce qu'il a été *modernisir* par son petit fils, le vieux Rust n'existe plus musicalement, que ses compositions ne sont plus que des productions " des plus banales ", des pauvres petites sonates dans le style de la *galanterie* du XVIIIe siècle, bref que " c'est le néant !... "

Est-ce que les noms des Scarlatti, des Bach, des Corelli, des Vitali, des Gluck et des Schubert sont à banir de l'histoire de la musique parce qu'il a plu à un Bulow, à un Tausig, à un Franz, à un Czerny, à un David, à un Kreisler, à un Mottl ou à un Liszt de dénaturer leurs œuvres ?

Quant à traiter de banales et inexistantes les compositions de F. W. Rust, il faudrait voir !...

Je viens de lire l'œuvre entière du musicien de Dessau, du moins les quatre-vingt trois ouvrages en manuscrits autographes déposés à la Charlottenstrasse, ainsi que ceux qui furent gravés au commencement du XIXe siècle, et je reste émerveillé de leur haute valeur musicale. Cet examen m'a plus que jamais convaincu que F. W. Rust fut un très grand artiste, un compositeur éminemment attachant non pas seulement en raison de sa hardiesse harmonique et de sa façon, toute nouvelle à son époque, de traiter l'écriture des instruments, piano, viole ou violon, mais surtout parce que, dans son œuvre on ne rencontre pas seulement des formules, comme dans cette école symphonique de Mannheim, si injustement vantée, mais de la musique, de la *vraie musique*... et enfin parce qu'il forme un bien intéressant trait d'union entre le style de Ph. Emm. Bach et celui de Beethoven, dont il est, non point *le* précurseur, mais *l'un des* précurseurs les plus caractérisés.

L'œuvre connu de F. W. Rust peut se classer ainsi qu'il suit : 21 sonates ou variations pour piano ; 28 sonates pour violon ; 8 sonates ou pièces pour alto ou viole d'amour ; 1 sonate pour violoncelle ; 3 sonates pour harpe ; 6 compositions pour musique de chambre ; 8 recueils pour chant; lieders pour une ou deux voix, avec ou sans chœur; 2 opéra-comiques ; 6 cantates.

Ces compositions, en partie datées par leur auteur ne sont pas toutes de même valeur ; évidemment les sonates de la jeunesse de Rust portent l'empreinte de l'art d'un Ph. Emm. Bach qui aurait cultivé Scarlatti.

Mais, à partir de 1788, l'intérêt musical s'accroit de plus en plus, et c'est alors qu'apparaissent des œuvres de tout premier ordre : les sonates pour piano en *mi mineur*, en *la majeur* en *ré mineur* (sur thème de " l'Offrande musicale "), celle en *ré bémol*, puis les grandes dernières : en *ré majeur*, en *ut majeur* avec la magistrale fugue, et enfin l'admirable sonate en *fa dièze mineur ;* puis les sonates pour violon en *ut*, en *ré*, en *si bémol*, toutes trois extraordinairement beethovéniennes, celles en *si mineur*, en *si majeur*, où le violon est accordé un demi-ton au dessus de l'accord normal, enfin celle *si bémol mineur ;* puis voici le quatuor en *la bémol*, les curieux trios pour viole d'amour et deux flûtes, pour alto et deux cors, enfin le lied avec chœur sur la mort d'un enfant, si plein de vraie et douloureuse émotion...

Et je ne cite ici que les œuvres vraiment belles. — Il y en a une foule d'autres extrêmement curieuses et hautement intéressantes pour l'histoire de l'art du piano et du violon ainsi que pour l'enseignement de ces deux instruments.

Lorsque, il y a environ quinze ans, parurent les dix à douze sonates éditées par les soins du petit fils, on reconnut facilement çà et là l'usuel *tripatouillage* allemand, mais les artistes qui ne font pas constituer la *musique* uniquement dans l'arrangement plus ou moins ingénieux des parties intermédiaires, furent frappés par le cachet de beauté de ces compositions, subsistant malgré les surcharges à la Liszt et les harmonies à la Gounod...

Eh ! bien, on ne peut se douter — je l'ai constaté avec joie — combien ses œuvres gagnent à être vues dans leur état de nature et débarrassées des oripeaux modernes qui en voilaient les gracieux contours. Alors, telle intéressante sonorité, telle forme originale qui s'enlisaient dans

le sable mouvant des dessins surajoutés, apparaissent clairement en lumière et viennent rehausser d'autant l'intérêt musical.

Par exemple, ce dont personne ne se doutait, il y a quinze ans, c'est que le petit fils avait insinué trois pièces de sa propre composition (ou du moins on le suppose) dans les sonates en *ut* et en *ré*, puis transcrit et splendidement paraphrasé dans cette dernière la belle ode sur la mort d'un enfant, et enfin ajouté à une autre une fugue écrite pour l'orgue par son grand'père.

Cette adjonction de trois pièces d'origine inconnue à deux seules des cinquante sept sonates de Rust et le remaniement indiscret de l'écriture de deux autres, sans toutefois que la musique en soit changée, voilà à quoi ce bornent les méfaits du pauvre docteur Wilhelm.

C'est bien peu de chose en comparaison des crimes de lèse-musique cités plus haut et dont personne ne semble s'indigner...

En somme, on se trouve avec F. W. Rust en présence d'un musicien d'une haute valeur et d'une très curieuse originalité pour son époque ; ses œuvres principales sont pleines de musique, d'une intérêt particulier pour la technique et l'esthétique du violon et du piano, et, sans contredit, infiniment supérieures aux sonates de Mozart leurs contemporaines.

Nous sommes loin des " pauvres petites sonates " dont les musicographes font des gorges chaudes ! Mais alors, où est donc la mystification ?...

Il semblerait bien, en résumé, que ce n'est ni le public ni les musiciens mais nos bons musicographes qui ont été mystifiés par un joyeux *fumiste* répondant au nom de *Herr doktor* Neufeldt... Il existe, même en Allemagne, des docteurs " pince sans rire " !...

Toutefois, que des musicographes, qui, en somme, n'ont pas besoin d'être musiciens et qui ont malheureusement la manie de confondre *document historique* avec *œuvre d'art*, ce qui n'est pas du tout la même chose, que ces musicographes, dis-je, se méprennent sur la valeur *musicale* des documents ou œuvres dont ils parlent, cela n'a rien qui puisse surprendre ; mais on a le droit de rester soucieux lorsque l'on voit des maîtres de la musique moderne se laisser entrainer à commettre la même bévue et attacher à des œuvres de charme et de beauté l'étiquette désobligeante de " sombre néant ".

Dans ce cas, il ne peut y avoir que deux hypothèses possibles : ou ces maîtres sont insensibles à la *musicalité* d'une œuvre et ne la jugent que sur son vêtement et son extériorité, ce qui semble *a priori* inadmissible, ou.... ils ne connaissent pas une note des ouvrages qu'ils osent si sévèrement qualifier.

Vincent d'Indy.

M. Vincent d'Indy a communiqué les épreuves de cet article à notre excellent confrère *Le Temps* qui s'est empressé de mettre sous les yeux de ses lecteurs, la thèse de notre collaborateur, comme il avait enregistré les déclarations de M. Théodor de Wyzewa.

M. de Wyzewa a répondu à M. Vincent d'Indy, en prenant la défense de Mozart, en refusant d'assimiler aux procédés du petit-fils de Rust, les changements apportés par Hans de Bülow aux pièces de Scarlatti et en invitant son éminent contradicteur à verser dans le débat les preuves matérielles des accusations qu'il porte contre M. Neufeldt.

Il nous a semblé intéressant de faire sortir cette discussion du domaine subjectif où elle risque de s'éterniser, en priant M. Neufeldt de présenter lui-même dans S. I. M. la défense de sa thése, et de soumettre à nos lecteurs les pièces à conviction de ce curieux procès. N. D. L. R.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

A propos des Béatitudes de César Franck

Le nom de César Franck, la mémoire de César Franck, comme l'apparition sur un programme de concert d'une de ses œuvres et particulièrement des *Béatitudes*, imposent le respect : les mots glorieux surgissent à son propos : la fumée des encens s'élève des gazettes, et l'on peut affirmer, sans craindre le démenti que le miracle d'Orphée est renouvelé constamment par l'ancien organiste de Sainte Clotilde : il calme, il apaise. Il apaise : son œuvre ne renferme pas seulement des monômes de notes congelées avec art et une rythmique d'un archaïsme charmant qui se répète inlassablement, elle contient également des affirmations têtues et des énergies latentes dont le pouvoir est certain. Elle s'accorde aux temps modernes par de multiples raisons : nous traversons en ce moment une prodigieuse voie lactée musicale : les météores et les comètes à longue chevelure abondent comme aussi les étoiles de première grandeur Sirius, Altaïr, Aldébaran : un concert s'élève où il y a à entendre et à attendre : les fils de rois sont nombreux : ils parlent à voix haute : leurs entreprises dissemblables ne peuvent s'affectionner. Et c'est alors que la voix du *père* se fait entendre.

Beaucoup réclament pour eux les discours musicaux de César Franck ; certains improvisent un " vocero " en son honneur et font une main mise intransigeante sur l'héritage sacré : d'autres se contentent, comme les naturels Ouessantins pour les péris en mer, d'enterrer avec des airs religieux et profanes un simulacre du mort, de faire une " proella ". Mais, en somme l'unanimité s'accorde à rendre hommage au très pur, au très digne, au très grand. Et ce privilège si rare dans les fastes musicaux est dû sans doute à ce que Franck a su immobiliser en quelque sorte la musique et arrêter le long de la pente de l'inspiration des phrases mélodiques qui auraient pu s'épandre en riches cascades. Le musicien averti aperçoit trop de trésors profonds affleurant le sol pour porter un poing sacrilège contre celui qu'il préférera caresser d'une main cauteleuse ou candide. Autour des Béatitudes la garde est montée sévèrement : c'est en effet une œuvre nombreuse qui a suscité de nombreuses gloses comme le Sermon sur la montagne qu'elle illustre.

Ce sont des œuvres cependant qui dépassent toute querelle : Le Christ n'est pas plus d'une religion que l'œuvre de Franck n'est d'une école : ce sont classifications inutiles et lourdes. Il faut entendre certains mots ou certains sons les yeux voilés et vêtu, comme dirait l'autre, d'un lin candide : des musiques évoqueront les cloches du soir pour ceux dont l'enfance fut bercée dans les campagnes à angelus et des refrains populaires grisants et malodorants pour ceux qui poussèrent au coin des carrefours.

Si la théorie des milieux de Taine était exacte, l'art de Franck serait le plus artificiel le plus factice le moins vivant, l'homme des cathédrales, Mérovak, ayant eu sa première incarnation dans l'admirable musicien qui passa de nombreuses années, sous des voutes renouvelées de l'art gothique et y recueillit le plus pur de son inspiration. On retrouve en effet dans maintes pages de son œuvre les proportions des temples religieux l'harmonie des arches qui retombent énergiquement et l'arc brisé des mélodies.

" L'homme descend parfois sur terre " disait Oscar Wilde : et telle page de Franck nous a fait parfois souvenir de cette amère boutade du malheureux anglais; on en trouve l'application quoi qu'il en semble, dans quelques endroits des Béatitudes. Car les sons offerts à notre curiosité, à notre délectation par César Franck nous procurent certes une joie extrême mais non de cette qualité céleste que d'autres œuvres du maître pourront évoquer et que suscitent généreusement, infailliblement, les subtiles les prodigieuses créations de celui que vers le tournant du vingtième siècle découvrit le pays de la quatrième dimension musicale.

Jean Laporte.

Cabarets et Music-Halls

Le *Malade imaginaire* de Molière a comparu devant le public de Bobino, music-hall qui chaque soir ouvre ses portes cochères sur les trottoirs tumultueux de la rue de la Gaîté, par delà la gare Montparnasse. L'épreuve, comme il fallait s'y attendre, a tourné à son honneur et à celui de ses vaillants interprètes ; qui selon l'ancien usage du théâtre ajoutent à leur nom personnel la désignation de leur emploi : chanteur typique, chanteur à voix, comique troupier, diseuse de genre ou ténorino bouffe. De fait, le patron aujourd'hui vénérable de notre Comédie Française n'avait certainement pas dû rencontrer toujours, en ses tournées provinciales, une salle aussi spacieuse, ni par la suite, au Petit-Bourbon non plus qu'au Palais-Royal, un auditoire aussi dévot. Ce dont il se fût réjoui cependant, c'est de voir, largement placardées à l'entrée, entre les affiches prometteuses d'équilibristes ou de chansonniers, les feuilles quotidiennes, avec leurs éloges, encadrés d'un crayon fier parmi le fatras des entrefilets : de son temps on n'accordait pas tant d'estime aux gazetiers, ou peut-être on les méprisait plus ouvertement parce que leur puissance était moindre ; ils se vengeaient par des injures et des calomnies dont Molière eut beaucoup à souffrir ; nos mœurs sont en progrès, puisqu'elles sont plus dissimulées.

Quel spectacle instructif lui eussent offert aussi ces têtes aux regards parallèlement fixés à la scène dans un même et presque douloureux effort d'intelligence ! De pauvres têtes, presque toutes, pâlies par l'usine ou le bureau, plissées de soucis, séchées d'alcool, têtes naives et dociles, foule inconsistante, prête à recevoir tous les mots d'ordre, à suivre tous les exemples, à s'exalter pour tous les fanatismes. Ici le rire est de rigueur : c'est pourquoi on souligne chaque mot d'un éclat vite coupé pour ne rien perdre de la suite ; les acteurs, non insensibles à tant de bonne volonté, détaillent le texte sacré, ralentissent le débit au point de rendre invraisemblables les discours simultanés de M. Diafoirus et d'Argan ; la petite Louison, lorsqu'elle dit à son père : " Au nom de Dieu, ne me donnez pas le fouet ", favorise l'erreur inévitable par un accent qui change en un juron cette supplication, et la salle entière pousse un " ho " de joie scandalisée.

Seules quelques jolies filles aux toilettes fraîches encore que dépourvues de ligne, se contentent de sourire et évoquent à voix presque haute le souvenir de l'Odéon. Filles d'ouvriers, de concierges ou de comptables, elles ont fréquenté les ateliers de peintres qui pullulent en ce quartier, et souvent y sont demeurées après la pose terminée ; elles ont pour amies des chanteuses, des figurantes ; elles trouvent elles-mêmes, aux époques de vertu forcée ou consentie, l'utilisation de leurs grâces naturelles sur les divers tréteaux du faubourg parisien. Mieux que tous les projets de nos législateurs elles résolvent la question sociale en démontrant que le peuple, celui de Paris surtout, peut s'élever jusqu'aux délicatesses et même aux frivolités du plaisir, non dans son ensemble, mais par l'intermédiaire d'une élite, dont elles sont par droit de beauté, et nos plus romanesques officiers de marine ne dédaigneraient pas de venir chercher en leurs rangs babillards de petites alliées.

Cependant l'artiste de la scène, s'il est intimement flatté par l'approbation de ces connaisseuses, doit avant tout briguer les applaudissements du gros public. C'est pourquoi l'interprétation reste bien en deça de la fantaisie outrancière qu'on pouvait espérer, et que certes Molière eût accueillie avec reconnaissance. Seul M. Charlay a osé faire de Thomas Diafoirus un benêt épanoui, dont chaque mot, chaque geste étale l'imbécillité satisfaite ; et, comme il ne fait que

poursuivre le trait de Molière, sa charge au lieu de s'écarter de la nature la creuse plus avant, précise le type immortel, le rapproche et nous fait reconnaître en cet apprenti qui parle latin la "bête à concours" qui de nos jours exerce impunément ses ravages après un triomphe de mémoire aux épreuves de l'internat. M. Diafoirus le père, sous les traits de M. Sarvey, est également un bon portrait du patricien illustre qui s'exprime en termes rares avec une diction recherchée, et use de son renom pour le succès d'un fils indigne. M. Emile Rhein, à qui était échu le rôle écrasant d'Argan, a bien vu quel parti on pouvait tirer de ce nerveux que nous dirions aujourd'hui neurasthénique, de ses colères soudaines, de ses criailleries sans motif, de sa faiblesse, de son irrésolution, de sa crédulité folle, enfin de la traditionnelle avarice qui seule reste debout parmi les débris de son caractère effondré ; mais il n'a osé le rendre bouffon, et pourtant Molière allait certainement jusque-là. Mlle Lolita est une Toinette sans malice, et plutôt bonne à tout faire que soubrette de comédie ; mais Mlle Rosaberth apporte à Angélique une sincérité de jeunesse que tous nos théâtres, les subventionnés surtout, pourraient envier à Bobino.

Le public des Folies-Bergères est goulu de femmes. Il existe des gourmets qui consacrent leur repas à un seul plat dont ils étudient la saveur ; il est de bons buveurs qui vident lentement une bouteille et la méditent. Un autre n'est content que s'il entasse les truffes sur les huîtres, et confond le bourgogne avec le champagne. A ces financiers étrangers, à ces commerçants du centre parisien, à ces provinciaux en rupture d'austérité, n'allez pas dire qu'une femme peut capter en la nuance de son regard la beauté non de son sexe seulement, mais de l'univers. Ils vous traiteraient de poète. Ce qu'il leur faut, ce sont tous ces bras balancés, toutes ces jambes au même instant levées, toutes ces joues roses du même fard, toutes ces gorges servies à point en de pareils corsages comme des fruits frais en des corbeilles. Ce qui mettra le comble à leur béatitude, ce sont des costumes qui fassent au corps féminin quelque injure ou quelque violence, suggérant ainsi à ces pachas d'une heure l'idée flatteuse que les désirables esclaves sont à leur merci. De là tant de travestis qui accusent ce qu'ils devraient cacher, et, sous prétexte d'hirondelles, d'asperges, de fleurs de marronnier, de pruneaux, tant de fourreaux oppresseurs. A quoi rêvent nos classes moyennes ? Le music-hall qu'elles fréquentent donnera la réponse. Mais aussi, en accomplissant le rêve, il en détruit la hantise. Ce que disait Aristote de la tragédie est vrai de tous les genres dramatiques. La passion se décharge par un exercice illusoire. De retour en leurs foyers, ces braves gens, même s'ils se sont tenus au plaisir des yeux, contempleront avec moins de haine la chemise talaire dont leurs épouses dissimulent des charmes à jamais endormis.

MM. Bataille Henri et Lucien Boyer ont fait de leur mieux pour sauvegarder, en cette revue printanière qui est surtout potagère, autant presque qu'un poème de Mme de Noailles, les droits de l'esprit. Leurs couplets sont grivois ; on les écoute à peine. Même cette affriolante fraise, qui croit, ne vous déplaise, ajoute la rime, au bord d'une source, sous un ombrage, passe inaperçue, parce qu'on se hâte d'étudier les huit maillots empourprés qui sur la scène l'incarnent. Seul le rire peut pour quelques instants faire oublier la convoitise. C'est Dorville qui l'amène avec lui, accroché aux plis tombants de sa bouche, à son nez déçu, même aux accidents de sa voix enrhumée. Il est si heureusement doué qu'un accent à peine marqué lui suffit pour rendre un mot irrésistible ; il le sait, et joue de ce physique merveilleux en délicat artiste. Voyez-le prendre possession de cet appartement moderne, et expliquer allègrement aux siens l'usage de cette roue qui tournée à propos fera surgir toutes les commodités inscrites sur son cadran : *Quittance*, *Concierge*, *Pompiers*, *Domestiques*, *Cocotte*, *Aspirator*. Il entreprend de se raser ; au-dessus de la toilette, ce qu'il prend pour une glace n'est qu'une baie ouverte par où un deuxième personnage imite inversement tous ses gestes, et tout à coup, passant le

bras par l'ouverture, atteint sa joue savonneuse. " Tiens, s'écrie Dorville, voilà que je m'applique une gifle à moi-même. C'est étonnant, ce qu'on arrive à faire avec l'électricité. "

C'est M. Tommy Footit qui joue avec la plus alerte précision le rôle du double. Il anime aussi, secondé par son frère Georgy, les quatre pattes du taureau dont leur père est le toréador, dans une parodie de *Carmen* qu'on pouvait faire plus précise. Il est regrettable qu'une mission plus importante n'ait pas été confiée à ces jeunes gens dont on n'a pas oublié l'émouvante bouffonnerie dans *Dolly*, le ballet du Théâtre des Arts.

Une musique aimable accompagne ces exhibitions et ces facéties. C'est le chef d'orchestre, M. Lachaume, qui l'a établie en rapprochant, sur la trame d'un clair orchestre, des airs populaires et des fragments d'œuvres appropriés, comme cette impression du matin dont le public savoure la tendresse ingénue en ignorant le nom de son auteur, Edvard Grieg. Ce musicien raffiné jusqu'à la langueur, un des premiers chercheurs de l'harmonie moderne, ne se doutait guère qu'il dût un jour charmer les foules ; mais la foule ne suit que son plaisir, et peu lui importe qu'une musique ait été condamnée au tribunal de la critique, comme trop savante, s'il en ressent en toute simplicité l'émotion. Il lui suffit que cueillant ses fleurs où bon lui semblait, M. Lachaume en ait composé un bouquet joli et parfumé.

Le cabaret n'est pas comme le music-hall un dévorateur de cohues ; à peine si son entrée, pareille à celle d'un café d'habitués ou d'une teinturerie de confiance, attire, par une phosphorescence discrète, les regards initiés. Mais on n'obtient accès aux régals de l'esprit, tout comme aux délices de la vertu, qu'en passant par la porte étroite. Dressé sur les hauteurs d'où il se refuse à descendre, le cabaret nourrit les music-halls de la plaine, dont il n'a pas la machinerie puissante ni les galantes équipes d'ouvrières ; mais sans les joyeux couplets, sans les scènes plaisamment l'une à l'autre accrochées, sans les prétextes toujours renouvelés aux cortèges et aux tableaux vivants, ce matériel resterait sans emploi, ce personnel immobile. Or ces allusions, ces jeux de mots, ces situations, ces idées dont s'émerveille le grand public anonyme, ont presque toujours été mis à l'épreuve d'abord devant les auditoires restreints du cabaret ; on a seulement, pour cet usage plus vulgaire, émoussé les pointes trop pénétrantes, élagué les équivoques les plus subtiles, enfin grossi le tout par un enveloppement de spectacle et un bourrage de lieux communs. Même les airs qu'on entend chanter au music-hall, quand ils ne sont pas depuis longtemps populaires, sont empruntés aux plus récentes créations de nos chansonniers.

Très artistement dirigé par le célèbre et sympathique Montoya, le cabaret des *Quat'z Arts* poursuit et développe la noble tradition du *Chat noir* : il joint à la chanson la pièce d'ombres qui permet, comme on sait, les plus expressifs raccourcis. Trop étroit pour contenir l'empressement des amateurs, la salle en rapprochant les visages crée entre tous une intimité passagère mais complice, où les sourires d'un rang à l'autre se communiquent, où chaque mot, chaque accent, chaque syllabe, est happé au passage par les curiosités qui l'une l'autre se surexcitent ; le chansonnier debout près du piano sur une estrade à peine surélevée est un ami qui laisse aller sa verve, sûr d'être compris, et du regard pardonne quand les rires ou les applaudissements saluent ce qu'il semble trouver sans y penser. Or ces couplets aux vers menus, aux rimes légères faits de mots familiers, sont de véritables chefs d'œuvre de cet art parisien qui par défi de coquetterie choisit une matière sans éclat, mais sait si bien la façonner et l'assortir, qu'il en fait des parures magiques et des merveilles de lumière. C'est M. Cançon qui distille insidieusement les étapes d'un imprudent voyage et les progrès d'un aviatrice bientôt experte au maniement des rigides leviers ; M. Carol qui dépeint sur le mode agreste la joie des lilas dans un jardin présidentiel qui vient de changer de maître ; M. Brienne qui feint, en la chargeant à peine, l'affectation superflue et l'imbécillité sincère d'un poète si indigne de ce nom qu'on vient de le décréter prince; M. Jacques Ferny qui explique avec une satisfaction doctorale les avantages d'un

inintelligible système de représentation proportionnelle ; M. Vincent Hyspa qui de sa brusque ironie flagelle un uniforme verdoyant, puis le lyrisme printanier, enfin les pourparlers sans cesse prorogés de la paix balkanique, et l'auditoire entraîné reprend en chœur ce refrain invariable :

Et la séance fut levée à l'unanimité
Et ces Messieurs s'en sont allés
Bras d'ssus bras d'ssous pour déjeuner.

Enfin c'est Montoya lui-même qui malgré la fatigue dont le menace *Messaline*, veut bien donner à ses admirateurs deux de ses œuvres charmantes, la *Ballade poitevine* et la *Sérénade jalouse*. Le bon chanteur dont la voix suave a pourtant de si fermes contours ! Le bon poète qui sait en quelques lignes et en quelques notes faire tenir la chimérique douceur des pastorales ou l'ardeur farouche de la passion déçue !

Messaline est l'histoire, contée sans amertume et même avec quelque pitié caressante, de cette impératrice féroce et malheureuse, toujours en mal de l'amour qui la fuit, entraînée par la fatalité de son corps aux curiosités, aux débauches, aux crimes et enfin au désespoir mortel. Qui de nous n'a rencontré quelque Messaline, d'autant plus dangereuse qu'elle est plus misérable ? Celle d'aujourd'hui dispose de ressources plus variées qu'elle épuise plus rapidement encore : elle s'enivre d'alcool, elle fume l'opium, fort mal d'ailleurs, en brûlant les pipes et ne cherchant que l'hébétude de l'abus ; elle passe à l'éther, à la morphine, à la cocaïne, et comme aucune chimie ne peut guérir l'infirmité secrète de sa chair, elle reste inapaisée, affaiblie seulement, malade, décharnée, et folle d'un désir qu'elle est devenue incapable d'inspirer. Sur ce sujet éternellement vrai, M. Jean Messager a écrit une musique très souplement émouvante, dont M. Montoya fait excellemment valoir les accents variés ; les silhouettes de M. Geo Dorival sont découpées d'une main sûre, et l'éclairage en est fort habilement nuancé. Chacun de ces tableaux dure tout juste le temps nécessaire pour donner son effet et jamais les auteurs ne cèdent à la tentation du développement. Bel exemple qu'on pourrait méditer avec fruit sur des scènes plus vastes.

Cette jolie soirée a pour épilogue une revue lestement enlevée par la charmante Santerne et ses camarades Brienne, Spark, Manescau, d'Astorq. L'une des scènes les plus réussies met aux prises un ministre aujourd'hui très parisien avec son passé provincial, socialiste et populaire ; mais après quelques reproches réciproques les deux personnages se mettent d'accord sur une souriante indifférence. Le cabaret ne respecte rien, pas même les hommes politiques que le music-hall glorifie comme des sauveurs et juche au pinacle de ses apothéoses. La foule a besoin d'une foi dont seule une rare élite peut être privée sans danger.

Louis Laloy.

Concerts Divers

La mode du concert dit " spirituel " tend à se perdre en France. Autrefois la semaine de Pâques voyait éclore un nombre invraisemblable de récitals sacrés — dont la spiritualité était d'ailleurs singulièrement approximative — et le public prenait plaisir à ces auditions d'un caractère un peu exceptionnel. Mais on a abusé de sa naïveté en lui offrant trop souvent sous ce titre le banal répertoire courant ou les laissés pour compte de la saison d'hiver, et il s'est lassé. Cette année les impresarii ont définitivement renoncé à afficher des tendances spiritualistes. Et le public a pris des vacances bien gagnées.

Pas longtemps. Des sociétés orchestrales qui avaient sommeillé tout l'hiver s'éveillent soudain : l'Association **Hasselmans** se signale par l'intérêt particulier de ses programmes où l'on voit Sylvio Lazzari voisiner avec Maurice Ravel, Roger Ducasse et Séverac, où Melle Bréval chante ou Melle Micheline Kahn, vient, à l'instar de Tristan, " harper pour apaiser notre déconfort ". Les concerts **Sechiari** caracolent sous la cravache d'Enesco puis du professeur Kæhler, chef d'orchestre de l'opéra de Schwerin. L'orchestre de la **Schola Cantorum** continue sous la direction de Vincent d'Indy son petit cours d'histoire: Xaver-Richter, Haydn et Beethoven sont les trois chapitres de ce que les organisateurs appellent — un peu légèrement peut-être — l'Histoire de la Symphonie. Les **Chanteurs de Saint Gervais** ont donné une excellente audition de musique religieuse sous le patronage des Amis de la Musique : Mounet-Sully, MM^mes^ Raunay et Croiza, MM. Plamondon et Joseph Bonnet partagèrent leur succès. La **Société Nationale** rend à Erik Satie un hommage trop longtemps différé : malgré le cynisme de sa dédicace on peut estimer en effet que l'auteur des Préludes flasques n'écrit pas de la musique pour les chiens. Magnard, Jean Cras, C. P. Simon et Blair Fairchild lui font une escorte d'honneur. Et Vinès feuillette le livre des Préludes de Debussy que l'auteur nous avait entr'ouvert.

Mme **Jeanne Herscher,** se signale par une heureuse initiative. Avec de prudentes précautions oratoires — car l'opinion n'est pas tendre aux transcripteurs et M. Vierne ne plaisante pas ! — elle vulgarise intelligemment par d'adroites versions pianistiques tout un admirable répertoire d'orgue que nous n'entendrons jamais sous sa forme originale. Les mânes de Nicolas de Grigny, de Roberday, de Marchand, de Dandrieu, de Clérambault, de Boesset, de Lambert ou de d'Aquin lui doivent une sérieuse reconnaissance. Quelques pianistes de marque : le fougueux **Montoriol-Tarrès** qui semble vouloir enfin faire bénéficier les compositeurs modernes de sa puissante technique jusqu'ici vouée aux seuls chefs-d'œuvres classiques; le vertigineux **André Chevillion** dont le mécanisme est célèbre mais dont l'intelligente interprétation égale la virtuosité supérieure ; **Ossyp Gabrilowitsch** dont le répertoire va de Mozart à Tchérepnine ; **Paul Goldschmitt** qui mime de la tête et des épaules les émotions que doivent dispenser ses dix doigts ; **Joseph Vecsei** qui se fait accompagner par l'orchestre Philarmonique excellemment dirigé par **Lucien Wurmser** ; Miss **Norah Drewett** dont la vélocité est prodigieuse et la sonorité exquise et qui sera une délicieuse interprète de l'école contemporaine ; **Jules Wertheim, Clarence de Amelungen,** Mlle **Irène Reichert ;** la célèbre virtuose russe **Luba d'Alexandrowsky** et le beethovenien **Backhaus.**

Une modeste équipe de violonistes : **Barozzi** qui lutte avec l'orchestre Hasselmans **Henry Duval** qui se fait assister de Rhené Bâton ; **Daniel Melsa** qui pour le même usage déplace le merveilleux Nikisch ; Mlle **Roussel,** énergique et gracieuse, et M. **Giulio Harnisch** qui se fait procéder d'une photographie menaçante qui glace d'effroi les mélomanes les plus intrépides.

Une harpiste, mais de premier ordre : Melle **Suzanne Cardon** qui a donné son premier concert mais qui a, d'un seul coup, conquis la gloire. Un flutiste, mais de mérite supérieur : l'excellent **Blanquart** qui a l'estime de tous les musiciens.

Mlle **Lucy Vauthrin** sait choisir ses accompagnateurs : MM. Gabriel Fauré, Alexandre Georges, Pierre de Bréville, Albert Roussel, de Séverac. Le public prouve à la délicieuse artiste qu'il ne s'est pas encore résigné à son départ de l'Opéra-Comique.

Mme **Alvina-Alvi** nous révèle d'admirables chants populaires hébraïques ; l'**Accord Parfait** donne une audition éclectique mêlée de danses ; les **Concerts Chaigneau** continuent leur œuvre de large vulgarisation ; La **Société des Amis de Balzac** nous révèle des pages intéressantes de Stuart Willfort. Le **Lyceum** déploie une activité considérable; Reynaldo Hahn, Mlle Gignoux, Alexandre Georges s'y font chaleureusement applaudir par une assistance de choix ; un très intéressant concert de **Musique Tchèque** fait apprécier l'effort des Novak, des Fibich, des Suk et des Fœrster ; M. **Henry Prunières** étudie avec une élégante érudition la vie musicale à Rome au temps de Luigi Rossi ; Mlle **Marguerite Babaian** illustre cette conférence d'auditions d'œuvres de Rossi, de Cesti, de Cavalli et de Marazolli ; M. et Mme **Georges Ibos,** l'un à l'orgue et l'autre au violon témoignent d'une culture musicale remarquable ; **Risler, Boucherit et Pollain** unissent leurs talents solides pour rendre hommage à Brahms, à Mendelssohn et à Schumann. Et l'on enregistre la fondation d'un nouveau groupe intitulé **Ecole et Club Berlioz** qu donne d'intéressants concerts d'où le nom de Berlioz est sévèrement banni : ingénieuse manière de glorifier un auteur qui devrait bien être imitée pour certains de nos musisiens indiscrets. Quels admirables Ecoles et Clubs on pourrait fonder sur ces bases bienfaisantes !

G. K.

Revue de la Presse Quotidienne

LE CARILLONNEUR

L'Eclair

La partition de M. Xavier Leroux, dans les scènes sentimentales a subi surtout l'influence de Massenet. Gêné par son sujet, ne pouvant céder à sa verve méridionale, M. Leroux a fâcheusement affadi ses mélodies et son orchestration. Sa musique trop suave et trop douceâtre manque de nerfs et de muscles. Cette espèce de mollesse langoureuse et pâmée engendre la lassitude. La qualité des idées est du reste assez banale. S'il y a plus de mouvements et de couleur dans les tableaux du concours de carillon et de la procession des béguines, on n'y trouve pas beaucoup de substance ni de personnalité. L'imagerie est alors plus animée, mais du même ordre. PAUL SOUDAY.

LE FIGARO

On sait quel musicien est M. Xavier Leroux ; musicien doué, très au fait de toutes les ressources de son art, très laborieux et sincèrement fidèle aux conceptions qui lui sont inspirées par un tempérament particulièrement chaleureux, expansif, parfois même exubérant. Les qualités qui valurent à ses précédents ouvrages, tels que *la Reine Fiammette*, *le Chemineau*, mieux qu'un accueil favorable, le succès ; ces effusions mélodiques, cette clarté continue, ce brio et, aussi, ce souci du pittoresque, nous les retrouvons en maintes pages du premier et du second tableau. J'ajouterai que ce second tableau, de physionomie saisissante et qui comporte un développement musical considérable et solidement établi, a toutes mes préférences. Dans l'action, cependant, tout n'est point d'un caractère extérieur. Un drame plus intime se déroule dans les âmes de Joris, de Godelieve, de Barbara. Ce conflit intérieur est poignant. M. Xavier Leroux l'a traduit avec l'expression concentrée, émue, profonde qu'il nécessitait et dont témoigne le second acte presque tout entier. Et si j'ai parlé de cette exubérance qui procède de la nature même de M. Xavier Leroux, c'est qu'il m'a semblé la retrouver un peu trop bruyante, un peu trop verbeuse peut-être dans la péroraison si violemment, si sombrement dramatique de l'ouvrage.

J'ai dit déjà combien M. Xavier Leroux est maître de son art ; on n'attendra donc pas que je loue des qualités techniques qui, pour un musicien tel que lui, ne constituent plus un mérite.

GABRIEL FAURÉ.

LA LIBERTÉ

Vous verrez les plus heureux passages de la partition — et cela fait son éloge — dans les scènes qui se sont le moins écartées du caractère intime de l'original, particulièrement dans le rôle de Barbara, celui qui se tient le mieux malgré la déformation, et qui est marqué, bien qu'il soit sacrifié, des traits les plus justes et les plus sensibles. Le premier tableau, le troisième, et une partie de l'avant-dernier sont dans une note discrète et concise, où l'émotion, de se contenir, n'est que plus efficace. Il y a aussi beaucoup de sûreté dans l'agencement de la scène populaire du second acte ; mais le chant patriotique qui le termine prend un accent révolutionnaire, un développement et un éclat qui désaccordent tout l'ouvrage.

Et je me demande si l'effort de conscience dont témoigne la partition du *Carillonneur* est un effort bien clairvoyant. La musique de M. Leroux a des caractères trop nettement déterminés pour se plier à toutes les formes ; et elle a avant tout le caractère mélodique, ou plus exactement vocal, jusque dans l'orchestre. Par là, je crois que la coupe par morceaux distincts — qu'il serait toujours parfaitement raisonnable d'adapter aux besoins de l'art moderne — lui conviendrait mieux que le dialogue continu, auquel M. Leroux a fait à peine une exception. Ses idées ont une forme et une étendue qui ne se prêtent point au système du *leitmotiv*. Et c'est, je crois, à cause de la nature même de ces idées — et à cause encore, et surtout, de l'absence de plan tonal — que certaines scènes, qui à la lecture se montrent fort bien menées, paraissent au théâtre confuses et sans relief. Chaque retour d'un véritable *leitmotiv* lui ajoute une force ou un charme de plus : les retours d'une phrase mélodique, ne pouvant avoir ni la même précision ni la même variété, au lieu de convaincre, lassent peu à peu. On a l'habitude de considérer M. Leroux comme un musicien de théâtre, parce qu'il possède en effet une grande expérience et une grande habileté du théâtre, et parce que son lyrisme est souvent assez extérieur ; mais peut-être est-il bien plutôt un lyrique. GASTON CARRAUD.

Le Matin

Intime et simple au début — c'est là que je la préfère — la musique de M. Xavier Leroux traduit avec force, par la suite, l'allégresse tout extérieure des tableaux populaires, le lyrisme éperdu des scènes où l'enivrement religieux augmente l'intensité de la passion ; elle accentue l'horreur tragique du dénouement. Quelques thèmes significatifs y sont adroitement employés et sa construction me semble très solide. Les longueurs excessives de la pièce lui sont assez défavorables et la rendent souvent monotone, mais certaines de ses pages ont une saveur instrumentale, un charme, une séduction que l'on ne saurait sans injustice méconnaître.

ALFRED BRUNEAU.

Belgique

On a revu avec plaisir la belle œuvre de Jean Van den Eeden : *Rhéna*. Cette partition belge a démenti le préjugé par quoi tous ceux qui, en Belgique, auraient le devoir — professionnel — de soutenir nos musiciens, tentent de décourager l'effort et l'enthousiasme en leur faveur. Elle eut treize représentations l'an dernier. Elle retrouvera le même succès. *Rhéna*, il est vrai, réunit toutes les fortunes ; en dehors de son incontestable valeur musicale, elle possède d'exceptionnelles qualités scéniques. Une maison parisienne (Enoch) l'édita. Grâce à cela, elle peut s'imposer dans le répertoire du Théâtre lyrique universel. Mais son sort est typique, chez nous : il a fallu dix années avant que l'on se décidât à la monter ; l'expérience fut concluante... Pourtant, nous nous trouvons encore devant les mêmes parti-pris de défiance et d'ostracisme à l'égard des productions nationales. Le public, paraît-il, leur préfère les " gros succès " étrangers comme *La Fille du Far West* de M. Puccini, dont je n'ai rien à dire. Un livret mélodramatique, aux effets vulgaires de roman policier, commenté, musicalement (et qu'est-ce que la musique vient y faire ?) par un technicien certes habile. Pareilles œuvres n'ont aucun rapport avec le théâtre tel que nous le concevons. A défaut du plaisir purement esthétique — se suffissant à lui-même — on peut encore accorder à l'art un noble but au point de vue social : celui d'élever les âmes à des communions de Beauté. Il n'est ni moral, ni digne, de flatter le peuple dans ses goûts inférieurs.

* * *

M. Léon du Bois a consacré le dernier concert du Conservatoire à l'exécution intégrale de *Franciscus*, l'œuvre maîtresse d'Edgar Tinel. Nous avons ici-même analysé la partition. Elle est connue. Qu'il nous suffise donc de signaler l'excellence de l'interprétation : chœurs, orchestre, solistes, parmi lesquels M. Plamondon, M. Seguin, Mme Mellot-Joubert, M. Morissens et M. Ansseau. — A la *Libre Esthétique*, dont le salon réunit cette année des peintres du midi, M. Octave Maus poursuit l'apostolat musical qui nous valut la révélation de toute la musique franco-wallonne moderne. Le programme du premier concert : *Sonate* en si majeur, pour violon et piano, de Victor Vreuls, jouée par Mme De Vos et M. Defauw ; *Renouveau*, mélodie, du même. Les *Petites Litanies de Jésus*, exquises paraphrases, de P. de Bréville ; deux lieder de Chausson, chantés par Mme M.-A. Weber-Delacre. Deux *Rondes* sur des thèmes populaires wallons et une *Sonate* (op. 39) pour violoncelle et piano de Joseph Jongen, dans la douce grisaille et le beau développement que nous aimons chez le délicat symphoniste, par l'auteur et M. Dambois. La deuxième séance, plus " jeune France " encore et plus précieuse. Melle Georgette Güller, pianiste — elle débutait, je crois, à la *Libre Esthétique* — en qui nous saluons une virtuose de grand avenir, le violoncelliste montois M. Pitsch, interprêtent une *Sonate* de Guy Ropartz, savamment construite, de bel équilibre, de saine et vraie poésie. Plus raffinés, mais de grâce un peu fragile, l'*Elégie première* de Raymond Bonheur, le *Secret* de P. de Bréville, *Le Promenoir de deux amants* de Claude Debussy, chantés et dits avec un art incomparable par Mme Jane Bathori-Engel. Au piano, la très subtile artiste accompagne M. Pitsch dans la *Pavane pour une Infante défunte* de Ravel. Encore un titre qui dénonce la préciosité de l'école, assez lointaine, ma foi, de nos transports et de nos fièvres, aux bonds du grand effort moderne. Quatre poèmes de P. Verlaine, finement illustrés par Mme Poldowsky, un *Prélude et Fugue* — si peu — de Gabriel Pierné, les *Cigales* et l'*Ile heureuse* (en bis) de

Chabrier, deux pièces pour piano d'Albenitz. — Les frères Reuchsel font apprécier, à la Salle Nouvelle : un *trio* et deux *sonates*, un *poème de cloches*, œuvres originales et inspirées de M. Amédée Reuchsel, *Concertstück* pour violon, *Suite romantique*, des mélodies, dans une tenue classique, de M. Maurice Reuchsel. Aussi, à une seconde audition, de remarquables lieders, et des pages de musique de chambre de M. Léo Sachs. — Le Festival César Franck, aux *Concerts Ysaye* sous la direction de M. José Lassalle, et avec le concours du pianiste Alfred Cortot, laissa quelque peu à désirer, quant à la mise au point orchestrale. Le gros succès fut réservé — en toute justice — à M. Cortot. La symphonie en ré, le prélude de *Rédemption*, l'accompagnement symphonique des *Djims* et des *Variations Symphoniques*, eussent réclamé plus de perfection ; de même le *Chasseur Maudit* et les pages de Psyché. — Les *Compositeurs Belges* n'ont pas cru devoir modifier encore leur façon de faire. Le quatrième concert offrait pour toute "révélation" une mélodie de Gustave Huberti ! Nous connaissions le *Scherzo caprice* d'Erasme Raway, qui n'a pas écrit que cela, encore que sa réapparition fatale à toute séance où part est réservée au musicien, puisse le faire soupçonner ; *Humoresques* de Frémolle, *Chant d'Amour* de Léon du Bois, *Quintette* en si bémol majeur de Delcroix — cette œuvre toutefois, avec les poèmes de A. du Boeck, fut peu entendue ; trois pièces pour violoncelle de Sylvain Dupuis. — Carl Friedberg après avoir triomphé au *Cercle artistique*, dirigea le concert donné par MM^elles^ Maud Delstanche, la violoncelliste belge appréciée, et Lonny Epstein, élève remarquable du maître pianiste. Ces jeunes artistes y trouvèrent le plus vif succès. Parmi les nombreuses auditions à signaler : un récital Berthe Bernard, un concert Eugenie Buess—Germaine Schellings, violoniste, Jeanne Loché, pianiste, Gabrielle Bernard, cantatrice ; séances Louise Desmaisons, pianiste, Thérésa Sarata, violoniste, Sydney Vantyn, pianiste ; récital Backhaus, Buckwilder, Fanny Hiart ; offices de la semaine sainte et de Pâques par l'Association des Chanteurs de Saint-Boniface, sous la direction de M. Carpay, concert organisé par la Ligue nationale pour la défense de la Langue française récital Eug. Poehaerdt, pianiste, brillante élève du maître Théo Ysaye, etc... M. Jacques Dalcroze est venu donner une démonsration de Gymnastique rythmique à Bruxelles, y moissonnant de nouveaux enthousiasmes — avec çà et là, un bien d'ivraie... En leur hôtel, M. et Mme Gaston Haardt lui firent honneur par une *Matinée* toute vouée à ses compositons, à sa méthode, devant une brillante société mondaine.

***

En Province, quelques manifestations remarquables, à commencer par l'exécution des *Béatitudes*, à la Société de Musique sacrée d'Anvers, sous la direction de M. Ontrop. A Liége, Mme Caroline Bernard, notre très distinguée consœur du *Journal de Liège*, et sa très jeune fille Yvonne donnent deux récitals de piano-violoncelle, faisant apprécier chez la mère une virtuosité gracieuse et cultivée ; la fermeté, le phrasé délicat chez la mignonne instrumentiste. A Liége encore, l'audition de l'*A Capella liégeois* sous la direction de M. L. Mamet: le *Prélude de Proserpine* de J. B. Lully, avec Mmes Joliet, Tripels, M. Bodeau ; des pages anciennes, guirlandes fanées, mais exquises, de Jannequin, Guyot, Sweelinck, Gresnick, Robson, Kennis, chantées avec un art parfait par ces chœurs ; sept chansons populaires harmonisées par L. Mawet ; un fragment du motet *Ecce Sedes hic tonantis* de J. J. Rousseau. MM. Gérôme, G. Tourneur, Fernand Mawet, A. Rahier, J. Pétronio, C. Vrancken, F. Sottiaux tenaient la partie symphonique de cette soirée d'art très pur. — L'excellente contatrice Melle Marthe Lorrain, poursuivant, à Verviers, sa bonne et vaillante propagande en faveur de notre école wallonne, compose un beau programme avec des œuvres de Victor Vreuls ;

secondée par Maurice Jaspar, le compositeur-pianiste liégeois bien connu, et C. Vrancken, violoncelliste, elle produit la même séance à Liège.

Sous les auspices de la revue *S. I. M.* est annoncée, pour le 28 avril, à la Salle Patria, une audition musicale : *la Jeune Ecole Espagnole*, avec le concours de Melle Julia Demont, contatrice, par MM. Blanco-Récio, violoniste et Peracchio, pianiste. Avant-propos de René Lyr.

R. L.

ETRANGER

S. I. M. A BERLIN

Six Concerts de Musique de Chambre française moderne organisés à Berlin par la Revue Musicale S I M, sous le Patronage de M. Jules Cambon, Ambassadeur de France.

Ayant constaté au cours d'un séjour assez prolongé en Allemagne, combien notre musique moderne y était ignorée, nous avions pensé souvent à l'intérêt qu'il y aurait à en donner une bonne fois une vue d'ensemble.

Connaissant l'esprit de la Revue S I M dont nous avions l'honneur d'être le correspondant, nous lui parlions de nos projets, et nous ne tardions pas à la voir y souscrire. D'accord avec le quatuor Lœwensohn, la Revue S I M prenait cet automne l'initiative d'organiser à Berlin 6 Concerts de musique de chambre moderne, initiative qui, honorée du patronage de M. l'Ambassadeur de France, devenait une manifestation officielle. Ayant organisé ces concerts uniquement par invitations, nous voyons bientôt affluer les demandes d'un public d'artistes et d'amateurs avertis désireux d'entendre des œuvres pour la plupart inconnues ici. Le programme en effet plaçait à côté des noms familiers de Saint-Saëns, d'Indy, Fauré et Ravel, ceux des Gabriel Dupont, A. Bruneau, Roger Ducasse, Florent Schmitt, de Sévérac, Coquard, Ropartz, Chausson etc. La difficulté était grande d'arriver à restreindre la plupart des plus belles œuvres modernes dans le cadre des 6 concerts et pour quelques compositeurs on dut se contenter de Mélodies.

Le public invité (hélas, on dut refuser du monde !) se montra intéressé et peu à peu enthousiaste dès la première Soirée ; la critique, il faut bien le dire, plus ou moins sympathique d'ordinaire à tout ce qui vient de l'étranger se félicita de trouver dans cette entreprise l'occasion de s'instruire et applaudit des deux mains.

C'est à la critique berlinoise d'ailleurs que nous laisserons la parole et nous choisirons parmi les nombreuses critiques et lettres personnelles que valurent à la Revue cette heureuse et généreuse initiative, celles qui sont le plus caractéristiques et par suite susceptibles d'intéresser nos lecteurs. Les nombreuses marques de sympathie qui nous vinrent de tous côtés nous permettent d'assurer à la Revue S I M qu'elle mérite la reconnaissance de nos maîtres et du pays dont elle a élevé plus haut encore le renom artistique à l'étranger.

Voici d'abord quelques mots de notre confrère Mr Pessmann qui dirigea longtemps

" *L'Allgemeine Musikzeitung* " : " ... une très heureuse idée de la Revue S. I. M. de faire connaître la musique de chambre française au monde artistique allemand : artistes, critiques et public éclairé. Il va de soi que chez vous comme chez nous et dans chaque pays, on ne peut considérer toute production comme un chef d'œuvre. De même, les efforts des jeunes pour élargir le domaine harmonique, briser les formes consacrées et augmenter les possibilités d'expression, aboutissent chez vous comme chez nous

à des extravagances devant lesquelles ou secoue la tête en se demandant si on peut encore appeler cela de la musique ; mais cette levure, inutilisable donnera peut-être, ça et là, un bon vin là où un véritable talent la fera fermenter et grâce à de la logique et un savoir appliqué ; cette perspective doit consoler de ce qui ne nous paraît encore qu'une impossibilité... je ne puis que souhaiter que des artistes français de valeur qui jouissent et jouiront toujours chez vous d'un acceuil favorable vous fassent entendre des œuvres des maîtres les plus distingués de leur pays. Nous ne pouvons qu'apprendre quand on nous fait entendre de la musique d'une autre nation avec son caractère national ".

Voici quelques extraits des critiques les plus significatives, dans l'ordre des Concerts.

Premier Concert. " *Das deutsche Blatt* " : " ... De ces 3 compositeurs, Chausson, Ropartz et Fauré, le premier est celui qui fait le plus d'effet, le deuxième le plus intérieurement doué et le troisième le plus aimable. Les 3 œuvres représentent le type de la bonne musique française, par la grâce du travail et le coulant dans le développement thématique. En dehors de cela, pour l'auditeur aux nerfs sensibles se révèle un sens de la sonorité que nous pourrions recommander comme modèle à beaucoup de nos compositeurs allemands. "

" *Die Vossische Zeitung* ". " On doit aimer Chausson et respecter les autres. Le très beau travail de Chausson est tout en musique, en mélodie, en sentiments et en fine sensualité et la forme traditionnelle est traitée franchement et d'une façon originale. Chausson était un " rare ", un " artiste ", il est triste qu'il nous ait quittés si tôt. L'âpre Ropartz est essentiellement un ouvrier d'art qui cultive avec dignité et bonheur dans la manière nommée " forme cyclique ", les mélodies religieuses et populaires. Fauré est en substance un ouvrier d'art plus fin et de plus de goût. Sa musique relativement assez jouée en Allemagne n'y atteindra jamais le rang qu'elle occupe en France. Le plus faible semble être ses Lieders, ils ont le caractère particulièrement français ou peut-être parisien dont on est vite fatigué. "

Deuxième Concert. Die Vossische Zeitung. " Nous aurions à peine attendu de Widor cette œuvre bien bâtie, pleine d'expression et de noble mélodie. La douceur automnale qui flotte sur le tout parmi les mouvements, les progressions et la joie du chant, touche singulièrement. Ce n'est pas une qualité particulière à Widor qui se révèle là, beaucoup d'œuvres françaises la possèdent et surtout Debussy. Le soleil gaulois est-il déjà couché ? L'automne est beau aussi. Dans la Sonate pour Violoncelle de Saint-Saëns règne presque l'hiver ; malgré sa merveilleuse exécution par Kreutzer et Lœvensohn, elle n'a pas pu nous réchauffer. C'est fait de main de maître et translucide... On comprend à l'audition de cette œuvre que Saint-Saëns ait appelé une fois Mendelssohn un génie et qu'il ait puisé de nouvelles forces dans ses oratorios. "

" *Königsberg Hartùngsche Zeitùng.* " " ... Debussy et Fauré paraissent déjà vieillis lorsqu'on entend les Lieder d'Ingelbrecht et Kœchlin (apparemment des noms allemands), qui avec audace s'asseyent sur les touches du piano et écrivent.

Troisième Concert. " *Die Musik.* " La Sonate de Gabriel Pierné. Tout l'ouvrage finement travaillé est rempli de passion et de rêverie ; pourtant la première et la troisième partie laissent voir un manque d'équilibre dans la forme.... La deuxième partie cependant mérite de prendre rang parmi les œuvres les plus réussies et les plus ravissantes de la musique de chambre moderne.

Quatrième Concert. " *Vossische Zeitung.* " L'œuvre principale de la Soirée, à côté du Quatuor très connu de Debussy, fut un quintette de Florent Schmitt. Il a été couronné par le Grand Prix de Rome et c'est sa seule couronne, car il ne porte pas la couronne de l'Art... Pour faire une comparaison, c'est un glacier éblouissant mais non une âme étincelante. Une facture toute moderne est obtenue par une grande technique et un grand labeur... Il nous faut écarter en musique tout travail de machine (si soigné et si brillant qu'il soit).

" *Allgemeine Musikzeitung.* " Le quintette de Florent Schmitt exécuté pour la première fois en Allemagne est en grande partie intéressant, mais, surtout dans la première partie tantôt éloquent, tantôt pauvre d'idées. S'il ne manque pas de finesse dans la sonorité et de " Stimmung ", l'organisme général indispensable laisse à désirer. En tout, il me semble — ce qui n'est pas du tout français — que l'abondance du besoin d'expression est chez le compositeur plus grande que la valeur propre de son matériel musical et aussi que la valeur de sa forme artistique. (Au reste, dans la première partie, on est vivement troublé par une réminis-

cence frappante de la fin de "*Mort et Transfiguration*" de R. Strauss.) Les dimenssions du Quintette sont plutôt celles d'une œuvre orchestrale que de musique de chambre. Il y a toutefois tant d'esprit, de savoir et de beau véritable dans cet ouvrage qu'il faut se féliciter de le connaître et le compter en tous cas parmi les meilleurs que nous possédons. Mais parmi les meilleurs, tout à fait en première ligne, il faut placer le Quatuor de Debussy. Cette œuvre géniale avec sa belle ligne en relief ne tombe jamais dans cette sorte d'accompagnement passif, (qui n'est en somme qu'une simple broderie et ne produit qu'un effet physiologique,) comme dans les œuvres que Debussy écrivit dans la suite ; bien plus, c'est ici une force intérieure qui se fait jour et prend une forme. Bien qu'original dans son rythme, sa mélodie et son harmonie, cet ouvrage ne laisse pas sous cette impression despotique que donnent les procédés modernes, qui sont le principal pour les compositeurs d'aujourd'hui, mais il les a surmontés. Ça c'est de l'Art. Si un jour Schönberg en arrive là, alors nous pourrons considérer aussi ses créations comme des œuvres d'art...

Cinquième Concert. "*Allgemeine Musikzeitung*". (L. Misch.) Les concerts de la Revue Musicale S I M dédiés à la musique française moderne montrent combien nous connaissons peu cette musique et combien peu notre oreille y a été jusqu'à présent habituée...

Celui qui fréquente les Concerts sans s'intéresser spécialement à la musique des jeunes Français apprend ça et là à connaître l'une ou l'autre Standard work de cette "école" et croit s'en faire une idée — mais une idée de quoi exactement, plus d'un s'y trompe. — Celui qui fait la connaissance d'un Chinois ne connait pas de ce fait les Chinois.

Die Musik. Berlin.

Dès la première soirée on pouvait reconnaître un trait du caractère national français, remarquable même dans le domaine artistique : la faculté, (même lorsqu'il s'agit de choses de moindre importance,) de les rendre de telle façon que si l'auditeur n'est pas absolument empoigné, du moins reste-t-il intéressé et captivé. Le quatuor pour piano en la, un peu décousu d'Ernest Chausson, de même que la Sonate pour violon de Guy Ropartz, plus substantielle, sont des œuvres, en ce qui concerne l'invention et la force du sentiment, qui n'ont pas absolument une très haute valeur, mais le travail ingénieux, toute la façon de se donner soutient l'intérêt et sauvegarde de toute fatigue ou même d'ennui. Le quatuor pour piano de Gabriel Fauré, connu, avec ses empreintes classicistes terminait la Soirée, à laquelle Lolo Barnay par son interprétation intelligente de quelques Mélodies de Franck, Duparc et Fauré, apporta une heureuse diversion.

Sixième Concert. "*Der Reichsanzeiger*". ..... La sonate pour violoncelle et piano de C. Chevillard fut une jouissence vraiment extraordinaire. La veine mélodique du compositeur est riche et originale, sans jamais devenir banale ; l'excellente exécution de Lœwensohn et Max Trapp décida essentiellement du succès... Le Quatuor Lœwensohn avait d'abord joué pour la première fois en Allemagne le Quintette "Poème" de G. Dupont. Cette œuvre est intéressante mais sans profondeur intérieure.

Il nous est bien difficile d'ajouter une appréciation personnelle à la critique de ces concerts dont nous avons assumé nous-même l'organisation.

Qu'on nous permette seulement ici d'adresser un chaleureux merci à tous les interprêtes qui ont bien voulu mettre leur talent au service de notre entreprise. Merci d'abord au Quatuor Lœwensohn auquel se sont joints les pianistes Leonid Breutzer, Max Trapp, A. Gölner, Leo Restenberg ainsi que M. James Simon et Steuermann qui ont bien voulu accompagner nos cantatrices : Mme Lolo Barnay, Zlohricka, Pohl et El-Tour.

Il est assez juste d'associer dans un remerciement plus chaleureux encore nos artistes de Paris qui ont tenu à se rendre exprès à Berlin pour nous aider cette manifestation d'art français : Mlle Bonnard qui chanta au 2e concert, Mme Fournery-Coquard au 4e, tandis que Mlle Geneviève Dehelly était au piano, enfin au 5e Ricardo Vinès toujours prêt à plaider la cause des modernes. Le succès que tous ont remporté ici a acquitté en partie la dette de reconnaissance que nous leur devions.

E. Heintz-Arnault.

LETTRE DE PRAGUE

Il n'y a guère plus de soixante ans, qu'une musique tchèque nationale existe en Bohème. C'est vers 1860 que les Tchèques prirent conscience de leur nationalité et se libérèrent, en toutes choses, des influences germaniques. De ce temps datent les trois grandes institutions, qui forment encore les assises de notre musique à Prague : le *Théâtre National de Prague* — l'Association Chorale " Hlahol " — et l'Union artistique *Umieletzka Beseda*.

Le *Théâtre National* est encore aujourd'hui l'organe essentiel de notre musique. Nos plus éminents compositeurs, Smetana, Dvorjak, Fibich ont non seulement fait exécuter leurs œuvres sur cette scène, mais ont eux mêmes joué leur rôle dans son organisme. Il peut actuellement rivaliser avec les meilleurs théâtres d'Autriche et d'Allemagne. Son chef d'orchestre Karl Kovarjovitz, esprit éclairé, est aussi attentif à jouer Smetana que Strauss ou Wagner, à représenter Rimski-Korsakoff ou Moussorgski que Charpentier ou Massenet. Il n'est pas seulement exécutant distingué, mais aussi compositeur d'opéras très populaires.

Le Théâtre National est la seule de ces institutions musicales qui ait conservé toute son importance. Les deux autres grandes Sociétés, crées dans un même moment d'enthousiasme patriotique, ont peu à peu vu leur rôle se réduire. Le *Hlahol*, dirigé par Jaroslav Krijtschka, est devenu une Société de grandes auditions, où Bach voisine avec Novak et César Franck. L'*Umieletzka Beseda* se voue aujourd'hui principalement à propager la musique moderne des jeunes talents et à éditer des œuvres musicales importantes.

La meilleure musique de chambre de Prague nous est donnée par les huit concerts de la " *Société tchèque de musique de chambre* ". Le principal organe de cette société est le *Quatuor Tchèque*, dont le second violon Joseph Souk, un compositeur très sensitif et profond, élève de Dvorjak, et auteur de " *Praga* ", de " *Asrael* " etc... a de grandes affinités avec les modernes Impressionnistes français, mais conservant ses éléments slaves caractéristiques. Quand on prononce le nom de Souk, on est sûr d'entendre aussitôt celui de Vitezslav Novak, le chef avoué de notre école la plus nouvelle, personnalité marquante, compositeur de grands ouvrages symphoniques, tels que " *La Tempête* " et d'un cycle de pièces de piano réunies sous le nom de " *Pan* ". Novak a succédé à son maître Dvorjak au Conservatoire de Prague, institution fort bien organisée, sous la direction sévère de Henri Kàan d'Albest.

Depuis dix ans il y a à Prague une *Philharmonie*, donnant vingt concerts dominicaux par saison. Le Dr Zemanek en est le chef vigilant. Ses programmes montrent une attention égale à la musique classique à la moderne. Depuis peu, un groupe de dilettantes s'est réuni sous le baton d'Otokar Ostretschil, compositeur talentueux pour se vouer à la musique moderne, surtout à celle de Mahler et du compositeur tchèque viennois, Joseph B. Foerster.

A tout cela s'ajoute naturellement la foule nombreuse des virtuosses de tout les genres qui foisonnent à Prague. Puis encore les théâtres de musique légère, tel celui de *Vinohrady* où sévit l'opérette viennoise ; ou même le *Deutsches Théater* dont Alexandre de Zemlinski à élevé récemment le niveau jusqu'à pouvoir donner " *Ariane à Naxos* ".

Signalons encore " l'*Association Chorale* " *des Instituteurs de Prague* si admirablement disciplinée par le Prof. Spilka, et dont Paris vient d'acclamer il y a quelques mois les impeccables exécutions. Et ajoutons que la Bohème compte cinq périodiques ou revues de musique, dont le plus ancienne est le *Dalibor*, qui soutint jadis Smetana, tandis que le plus important est " l'*Hudebni Revue* ", organe de l'*Umieletzka Beseda*, et du groupe avancé de la musique tchèque. A côté d'elles se place le " *Smetana* ", défenseur d'un parti dont Zdene Nejedly, le Professeur de l'Université, est aujourd'hui le chef.

Hors de Prague, les villes tchèques où la musique a une certaine importance sont : *Pilsen*, avec son théâtre dirigé par Vaclav Talich — et (en Moravie) *Brunn*, ou Reissig, Yanatchek et Kountz font de bonne besogne. C'est d'ailleurs de Moravie que nous vint cette *chorale d'Instituteurs* du Prof. Vach, dont les exécutions modernes et précises furent pour nous tous une leçon.

La Bohème peut passer pour une sorte de réserve musicale de l'Europe. Nombreux sont les artistes tchèques répandus dans le monde entier de la musique. Quant à nos compositeurs, Smetana, Dvorjak et Fibich, ce ne sont encore que nos classiques ; ils ont tracé la voie à une génération qui est en train de grandir. J'aurai prochainement l'occasion faire connaître les œuvres et les tendances de cette génération.

JAN LŒWENBACH.

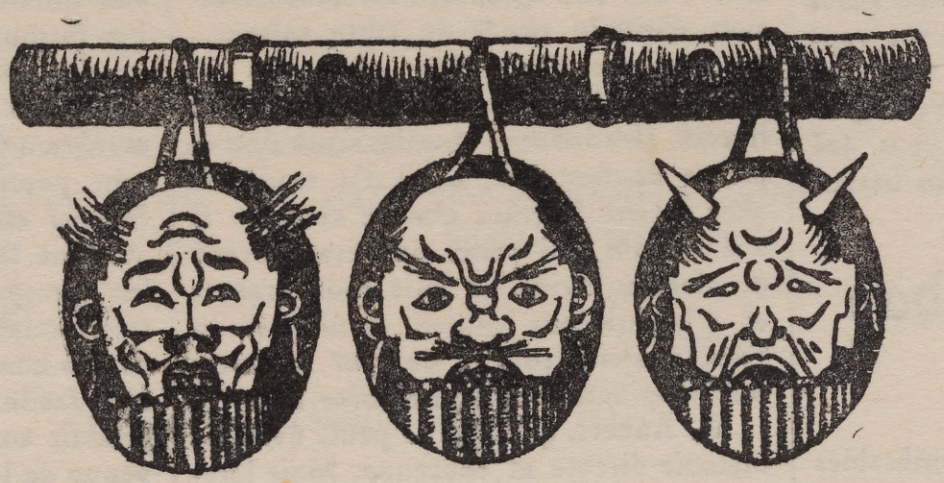
LETTRE DE VIENNE

UN PUGILAT AU CONCERT

On se bat à Vienne. Non pas pour la question d'Orient, mais pour la musique de Schoenberg. Un concert organisé par l'Akademischer Verband présentait, il y a quelques jours au public la *Kammersymphonie* d'Arnold Schoenberg, dirigée par l'auteur, des *mélodies* de Zemlinski sur des paroles de Maeterlinck, des *lieder* d'Alban Berg et *Six Morceaux d'orchestre* d'Anton von Webern. Ce fut une belle séance de scandale ! Partisans et adversaires de la jeune école, animés d'une humeur également belliqueuse, et décidés à donner à cette manifestation tous les caractères d'une démonstration éclatante, en vinrent aux mains. Il y eut des coups et des gifles. On attend de nombreux duels.

Un journal s'exprime ainsi : " L'Akademischer Verband, qui s'efforce aux cris de *Mort aux Philistins*, d'offrir aux pathologues un nouveau champ d'expérience, a obtenu hier le scandale qu'il cherchait depuis longtemps. Un scandale unique dans les annales de Musikvereinssaal et dont la honte rejaillirait sur Vienne tout entier, s'il n'avait eu pour résultat de libérer cette fois le public, et pour jamais, de la tyrannie de cette Association... Qui pourrait soutenir sérieusement que les *Six Morceaux d'orchestre* dont M. von Webern a pris la responsabilité, ont quoi que ce soit de commun avec ce que nous appelons du nom de musique ?... Mais le comble de l'impossible nous a été offert par "*Deux légendes pour cartes postales illustrées*" (Zwei Ansichtskartentexte), plaisanterie perpétrée par Peter Altenberg et que M. Alban Berg a cru devoir nous rendre accessibles par le moyen de la notation musicale... "

Ne serait-ce pas temps pour Paris de s'intéresser à ces révolutionnaires ?



REVUE DE LA PRESSE AMÉRICAINE

LA FORÊT BLEUE DE LOUIS AUBERT A BOSTON

The Boston American

(FREDERICK JOHNS)

...Le compositeur qui était présent, fut cordialement acclamé par l'assistance très nombreuse. Les principaux artistes furent rappelés nombre de fois en l'honneur de leurs créations qui sont extrêmement intéressantes.

...Le petit drame est très bien agencé. Les situations sont vraiment dramatiques... *La Forêt Bleue* est un conte de fées et c'est aussi une très charmante histoire, une habile réunion des contes aimés. Le premier chœur est joli, séduisant, et très évocateur... Un des passages les plus réussis de la partition est, au 2me acte, la scène de l'Ogre et des enfants. On y trouve une mélodie très neuve et personnelle et beaucoup d'ingéniosité orchestrale... La chanson de Chaperon Rouge est douce et jolie, le rôle de la Fée charmant et les chœurs de coulisse presque tous très agréables... Cette musique a une couleur, une atmosphère à elle. Elle accompagne bien et sied toujours aux jolis tableaux de la scène. Le récitatif est agréable et adroitement conçu.

Boston Journal

La scène de l'Ogre et des enfants a déchaîné l'enthousiasme des jeunes auditeurs — à partir de ce moment là, le succès de la *Forêt Bleue* n'a plus fait de doute. Au point de vue dramatique et musical, ce 2me acte est le meilleur. Il est même si réussi qu'au baisser du rideau, tout le monde, l'auteur, le chef d'orchestre, le régisseur et les artistes durent venir sur la scène répondre aux applaudissements... Et c'est certes un jour heureux pour M. Aubert venu de Paris pour diriger les répétitions. Il fut rappelé plus de douze fois. Il est vraiment regrettable que Jacques Chenevière, le poète auteur du livret n'ait pas été présent, car une grande part des bravos lui revenait certainement.....

Boston Sunday Post

Après le 2me acte, d'innombrables rappels ont fêté les artistes, l'auteur et le chef d'orchestre... Cette œuvre a intéressé certains par son sujet surtout, et d'autres l'ont été aussi, par ses tendances musicales. M. Aubert est à l'avant-garde de ceux qui combattent pour la complète liberté harmonique... Il a orchestré nombre de pages délicieusement... Si l'œuvre manque de puissantes idées musicales, on rencontre ici un motif séduisant, ici une couleur charmante, plus loin un fragment de thème populaire. Tout cela contribue a rendre la *Forêt Bleue* intéressante...

La musique du 3me acte est peut être moins raffinée que celle des deux autres, mais elle a incomparablement plus de puissance; on y sent une main plus vigoureuse. Le 3me acte marque en tous cas une forte gradation et est de bon théâtre... Chaque personnage, dans la *Forêt Bleue* a un genre de chant qui le caractérise. — Ainsi les enfants d'une part, le Prince et la Princesse de l'autre s'expriment en un style tout différent. De même le chœur des fées et celui des fileuses n'ont aucune parenté. Là l'auteur a complètement réussi dans son projet... La musique des fées qui revient plusieurs fois est charmante. Celle de Chaperon Rouge et de Petit Poucet, surtout au premier acte, quand ils conversent au village est parmi les meilleures parties de l'œuvre... La vieille chanson populaire, chantée par les moissonneurs, fait un très heureux et savant contraste avec le chœur des fées qui précède.

Boston Evening Transcript

D'une façon générale, l'audition de la *Forêt Bleue* fut très intéressante. Par moments, l'œuvre a un charme bien a elle. Elle fut remarquablement jouée. Elle a fait une agréable et fraîche diversion dans le cours de cette saison... M. Jacques Chenevière n'est pas du tout asservi à l'habituelle routine des livrets. Il a inventé une intrigue fine et pleine de fantaisie, et il l'a exprimée avec autant de grâce que de charme. Il a écrit son joli conte en vers heureux et alertes, pleins de jolis mouvements et d'ingénieuses images, comme si les Fées avaient touché de leur baguette son imagination de jeune poète...

M. Aubert, quand il le peut, évite la mélodie directe et soutenue. Mais lorsqu'il en écrit, c'est-à-dire, lorsqu'il ne peut s'y soustraire, alors la mélodie se venge sur lui à sa façon, car ces passages là sont les plus intéressants et les plus charmants de l'œuvre... L'inspiration un peu trop subtile parfois de M. Aubert ne refuse pas cependant toute mélodie aux fées, et, quand elles chantent dans l'aube pâle, près du village, ou dans le clair de lune de la forêt, elles sont douces à entendre. Là M. Aubert a écrit une musique aérienne, gracieuse, pleine de fantaisie, qui évite toute banalité, — ainsi que l'auteur le veut toujours, et à tout prix — et cette musique évoque joliment l'influence des fées.

Christian Science Monitor

...A la fin du 2me acte les artistes, le chef et l'auteur durent venir une dizaine de fois devant le rideau pour répondre aux applaudissements enthousiastes d'une très nombreuse assistance... L'événement de plus digne de remarque de cette œuvre est que l'illusion féérique s'y soutient d'un bout à l'autre... *La Forêt Bleue* n'est pas, comme *Haensel et Gretel* une comédie lyrique. *La Forêt Bleue* est d'une inspiration presque continuellement sérieuse; je veux dire que l'épisode de l'Ogre est le seul où il y ait un effet comique... La nouvelle œuvre, aussi bien par son poème que par sa musique, reste toujours fidèle à ses intentions premières... C'est avec la plus grande conviction qu'elle expose l'histoire du Chaperon Rouge, du Petit Poucet et de la Belle au Bois Dormant, et jamais elle n'abandonne sa sincérité d'attitude vis à vis de ses héros et de leurs aventures.

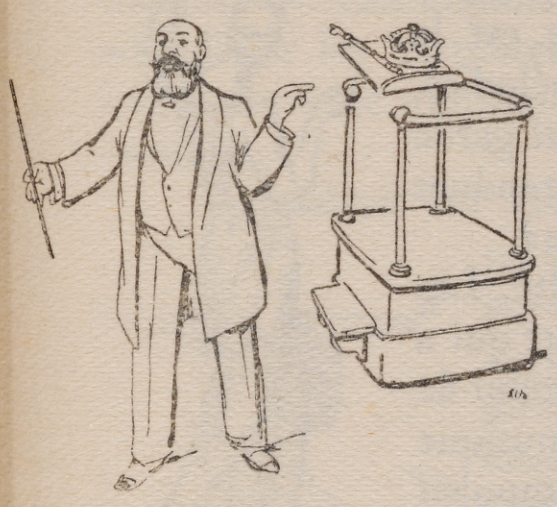
...Toutefois la valeur musicale de la *Forêt Bleue* n'est pas moins accessible aux enfants que son charme féérique. Les formules harmoniques et mélodiques de Debussy que M. Aubert emploie atteignent leur but aussi promptement et sûrement que les formules de chansons populaires de Humperdinck dans *Haensel et Gretel*... Les personnes qui avouent leur incapacité de comprendre les compositeurs français modernes se trouveraient contredits dans leurs tendances conservatrices s'ils voyaient combien facilement l'expression Debussyste produit son effet sur l'oreille non prévenue de la jeunesse.

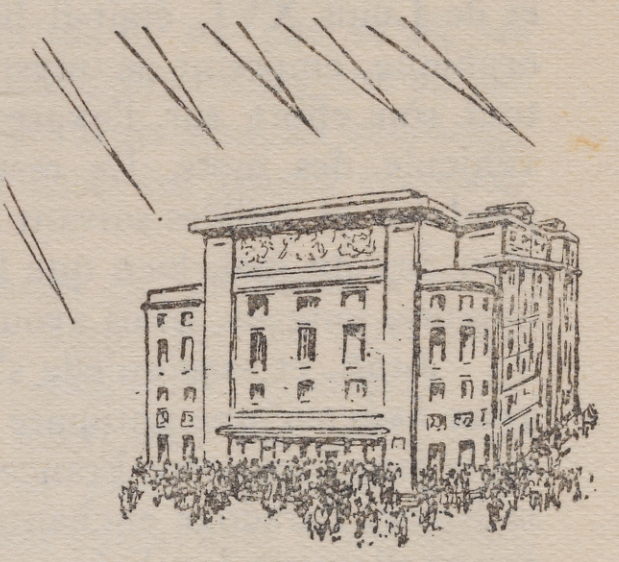
Les faits du Mois

10 MARS AU 10 AVRIL

On ne savait plus, depuis quelque temps, où la Tour Eiffel passait ses soirées : elle a tout simplement loué (Frs : 10.000) une loge au Théâtre des Champs-Elysées. Tous les soirs son regard se fixe sur les Folies-Montaigne et l'on voit son œil briller de plaisir. ❧ *Prenez garde, Madame, vous commencez à grossir !... et grossir c'est vieillir !... En suivant la méthode Dalcroze, qui a introduit le sport dans le solfège, vous conserverez toute votre sveltesse. Trois sonates de Beethoven déterminent un amaigrissement progressif très sensible et six fugues de Bach ont sur les cellules adipeuses une action foudroyante. On peut accélérer encore les effets du traitement en l'exécutant sur des thèmes cycliques ou motocycliques. Un professeur de golf, de boxe et de natation rythmiques est attaché à l'établissement.* ❧ *Du choix d'une carrière : les directeurs de nos grandes scènes musicales publient d'importants articles pour démontrer que l'état de spectateur dans un théâtre lyrique est le seul qui convienne à un homme intelligent et qui puisse donner aux mortels un avant-goût des béatitudes célestes.* ❧ *La société des "Amis de Beethoven" navrée de constater l'injuste oubli dans lequel sont tombées les sublimes symphonies du Maître (il en existe neuf en excellent état) ont décidé d'entreprendre une campagne de presse pour attirer l'attention des directeurs de concerts sur ces partitions autour desquelles la conjuration du silence n'a que trop duré.* ❧ *C'est M. Gabriel Fauré qui a inspiré à M. de Monzie le projet de loi sur "les enfants au théâtre" : l'éminent Directeur du Conservatoire espère ainsi prévenir le retour d'un nouvel incident Vorska.* ❧ *M. Gabriel Astruc a ouvert dans son théâtre un concours pour l'obtention du titre de "Roi des chefs d'orchestres" : MM. Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Paul Dukas, Weingartner, D. E. Inghelbrecht, Fernand Lamy, Camillieri, Beecham, Hasselmans, Mathieu, etc., ont pris part aux épreuves imposées. A l'heure où nous mettons sous presse le résultat du concours n'est pas encore connu.*

SWIFT.





(*Croquis d'Emmanuel Barcet*).

ISADORA DUNCAN

Je ne sais par quelle fatalité notre Revue n'a jamais trouvé occasion de rendre à Isadora l'hommage d'une admiration, que tant de périodiques lui ont si justement décernée ! *Mea culpa*, chère amie... pour la Revue, mais non pour moi certes ! Car je fus des premiers en ce Trocadéro, quand une salle impressionnée et encore légèrement houleuse vous vit arriver à Paris. J'étais conquis ; mais la revue ne le dit pas :

Comment l'aurait-elle fait ? Car elle n'était pas née !

Depuis, le triomphe est venu. Le miracle s'est opéré : grâce à cette intrépide, l'esprit de la danse, qui avait abandonné nos planches, est revenu errer parmi nous. Pourquoi, et comment ? Les meilleurs esprits se le demandent. Rodin et Gérard d'Houville, Carrière et Hoffmannsthal, la sculpture, la plastique, la poésie et le drame tournent inquiets autour de cette énigme. Et les railleurs — car il y en eut — n'ont servi qu'à préciser le mystère de cette apparition !

Isadora, c'est l'imprévu au service du prosélytisme, l'improvisation perpétuelle soumise aux volontés d'un inflexible apostolat. Deux tempéraments bien rarement unis, surtout en France, ou spontanéité est ennemie de méthode. Leur coïncidence nous trouble ici, et nous séduit à la fois. Comment ces bras, ces jambes, ce corps, sans le secours d'une irrésistible plastique, sans l'apparence de lois convenues, parviennent-ils à émouvoir ainsi, directement ? En vérité, Isadora n'a ni bras, ni jambes, ni corps, mais un fluide intérieur, qui se révèle, de je ne sais quelle manière, infaillible... Elle est dionysiaque ; voilà le secret. Ne cherchons pas plus loin.

Telle encore nous la montrait hier, au Trocadéro, l'*Orphée* de Gluck. — Péladan, grave, la précédait ; Mounet vibrant, et Plamondon-à-la-voix-d'éphèbe l'encadraient ; à ses pieds gisait l'orchestre Colonne, lac sonore dont le flot étalé obéissait à Pierné. Enfin, de douces élèves venues de Darmstadt, l'entouraient de leur beauté blonde et ronde.

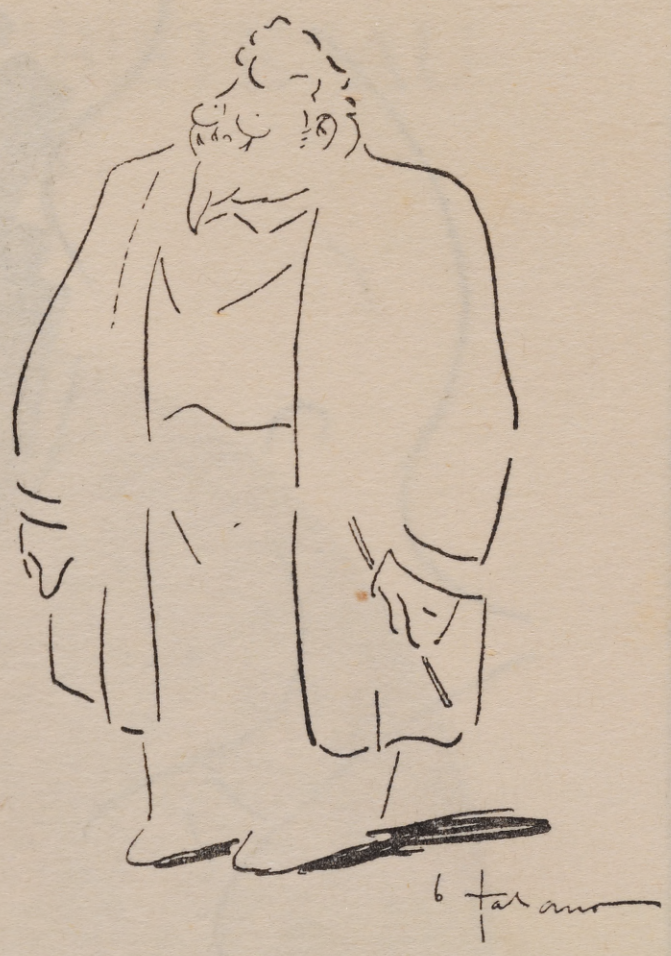
Dans une paleur bleuâtre et irréelle, l'âme d'Eurydice vêtue d'une longue robe fit son apparition hiératique. Puis, Orphée s'avança vers l'Erèbe, à travers tous les obstacles de la mythologie consacrée. Enfin on le vit au calme jardin des Champs Elysées. Habiles transpositions chorégraphiques d'un drame immortel, que Gluck *tempéra* des feux de sa musique. Ces trois demeures de l'humanité idéalisée, la terre, l'enfer et le ciel, évoquées dans une atmosphère de musique, de récit et de chant, par une protagoniste dont la pantomine retient toute l'attention... Quel beau rêve vous nous avez fait faire avec vous, Isadora !

A vrai dire — et ceci ne vise que le programme — Gluck, le contemporain de La Harpe et de Louis XVI, était-il bien le musicien capable de correspondre à ce rêve orphique, empreint de mystique symbolisme ? On sait que ce violent a porté tout son effort sur l'expression verbale, et que chez lui le musique est le véhicule des mots. Le reste..., mon Dieu ce sont de charmantes mélodies, poudrées et taillées suivant les formules de notre XVIIIe siècle. Je n'ai garde d'en dire du mal, bien que le *tempo* ralenti de l'autre soir nous les ait rendues longues, longues. Mais avouez qu'il n'est pas d'art plus anti-dionysiaque !

Ainsi, et sans qu'elle s'en doute, Isadora se plaît à jouer la difficulté. Les yeux fixés sur une antiquité fabuleuse et mythique, elle transfigure un art qui a vu le jour dans notre France de l'Encyclopédie, entre le *Coin* du Roi et celui de la Reine. Paradoxe enchanteur ! Ce retour à la vie élémentaire d'une musique essentiellement localisée, cette rentrée dans le naturel expressif et impulsif d'une stylisation forcenée, c'est bien le plus merveilleux spectacle qui se puisse voir en notre temps de féerie scènique.

J. E.

LA GYMNASTIQUE RYTHMIQUE



La musique a joué un grand rôle dans le Congrès de l'Education Physique. La méthode callisthénique anglaise, la méthode Demeny et la gymnastique suédo-belge ont fait de fréquents appels à un piano, placé au milieu des agrès et des portiques et même à un quintette à cordes tout surpris de donner l'essor à Scarlatti ou à Couperin dans le grand cirque démocratique du Vélodrome d'Hiver. Mais des expériences plus systématiquement musicales ont retenu l'attention des congressistes, au Gymnase Huyghens et au Théâtre Antoine : ce sont les démonstrations de gymnastique rythmique de Jacques Dalcroze entouré de ses élèves d'Hellerau.

On connaît le principe de ces exercices. Au moyen de gestes convenus, de contractions musculaires, d'inflexions du corps, les élèves, immobiles ou en marche, extériorisent l'ossature métrique d'une phrase musicale, frappent du talon les temps forts, divisent des bras, à la façon des nageurs dont ils revêtent le costume, l'onde mélodique, indiquent les syncopes, silhouettent les grupetti au moyen de mille artifices ingénieux et situent ainsi dans l'espace tout ce que le compositeur a voulu réaliser dans le temps. Le résultat est, plastiquement, délicieux. Cette sorte de danse, miraculeusement précise, exécutée par de souples jeunes filles demi-nues, — ai-je besoin d'ajouter que ce spectacle est pourtant le plus chaste du monde — possède pour les musiciens qui ont le sentiment du rythme un charme unique, à cause de sa certitude et de son union indissoluble avec le texte musical. Tous ceux qui ont souffert de voir nos plus merveilleuses ballerines retomber en souriant à droite ou à gauche du temps comprendront la volupté de cette sensation de quiétude que donnent toutes ces notes devenues vivantes et venant se placer pour l'œil au point précis que, d'avance, leur désignait l'oreille.

Mais la valeur éducative de la méthode est plus importante encore que son agrément esthétique. Une discipline mentale et musculaire de ce genre donne à ses adeptes une invraisemblable rapidité de perception, d'association et de transmission de sensations psycho-physiques. Le professeur vient à peine de libérer du piano l'écharpe flottante de son improvisation que déjà toutes ces fillettes l'ont cueillie au vol, l'ont drapée sur leur corps frémissant et la déroulent dans leur ronde harmonieuse avec le sentiment infaillible de ses courbes, de ses plis et de ses dimensions. Ces enfants ont l'œil radioscopique : elles voient instantanément dans une phrase mélodique les vertèbres des temps et les désignent avec certitude. Et leurs muscles obéissants traduisent avec une rapidité électrique les visions qui s'enregistrent dans ces jeunes cerveaux sensibles.

Il faudrait un volume pour analyser tous les miracles obtenus par Dalcroze avec la collaboration de sujets intelligents. Ce n'est donc pas ici qu'il sera possible de les signaler. Contentons-nous de saluer les gymnastes du Rythme et d'appeler sur eux l'attention des musiciens. On prête aux directeurs de l'Opéra l'intention de donner une place d'honneur à cet enseignement dans leurs classes de danse. Il faut encourager chaudement cette initiative appelée à rendre à la chorégraphie de l'avenir d'inappréciables services.

R. P.

ISADORA DUNCAN

UN DOCUMENT CUBISTE AU XVIme SIÈCLE

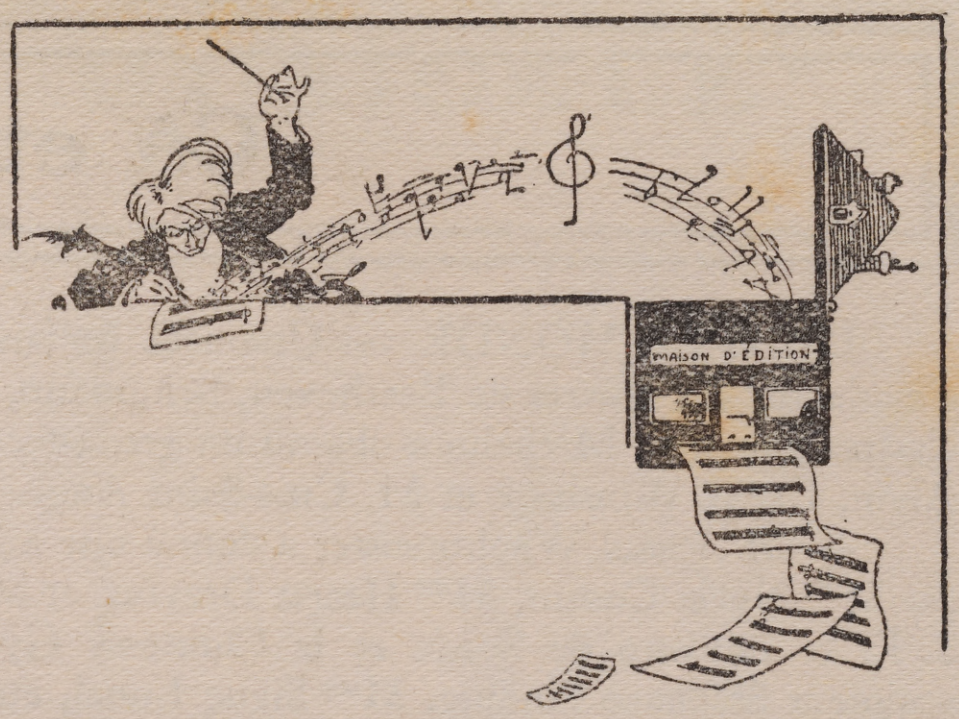
Si la date de 1539 ne figurait pas sur ce singulier enchevêtrement, nous aurions pu ouvrir un concours entre nos lecteurs et demander à quelle période de l'art appartenait cette œuvre, dans laquelle on retrouve sinon les procédés, du moins l'illusion du moderne cubisme. Il s'agit en réalité d'une assiette qui se trouve au Musée de Cluny, et dont la photographie est venu dernièrement prendre place dans la *Collection d'iconographie musicale* entreprise, et déjà en partie réalisée par notre Revue.

UNE CLASSE DE HARPE CHROMATIQUE

A BUENOS-AYRES

Mlle ZIELINSKA, dont tous les musiciens connaissent le beau talent, a gagné Buenos-Ayres avec l'idée d'y fonder une classe de harpe chromatique. Cette heureuse initiative a été pleinement couronnée de succès, de tout dernièrement le public argentin était à même d'apprécier, l'excellent enseignement de Mlle Zielinska qui donnait dans les salons de " La Argentina ", une audition de ses toutes jeunes élèves. Le succès, du reste, ne fut pas seulement pour celles-ci et leur professeur. L'instrument de G. Lyon, lui aussi, en eut sa part. On s'émerveilla de sa simplicité de conception, sa sonorité charmante, et l'on fut surpris de voir le degré d'exécution atteint, en très peu de temps par ces jeunes filles que guide si sûrement Mlle Zielinska, aux efforts de laquelle nous sommes très heureux d'applaudir.

L'Édition Musicale



[1] Heugel [2] G. Schirmer

On réclame ! M. Machabey se sent offusqué par le mot de Hugo *l'informe hurlant*, appliqué à sa musique. Et M. Dupin en pense peut-être autant, sans le dire. N'avais-je pas indiqué que ces termes, sous ma plume, constituaient un éloge, et non pas un blâme ? Oui, si tout est bien mouvement et vibration, comme le suppose la science la plus avertie, il faut convenir que la musique, et la musique seule, a le privilège d'atteindre directement les forces mouvantes du monde, sans les figer dans des formes imposées. La vision de l'œil est liée aux lignes immobiles et arrêtées dans l'espace ; mais l'audition prend conscience du cosmos en action. Et, depuis que la musique existe, les artistes d'avant-garde ont toujours cherché à accroître cette mobilité, aux dépens même de la plasticité et de l'harmonie des formes. Je ne veux point dire par là que les amis de la forme belle soient dans l'erreur ; ils jouent simplement en musique un autre rôle, que les chercheurs de la vibration intense.

De ces partisans de la musique statique, peut se réclamer M. **Jean Hubert** auteur des *Amphores* [1]. Cette forte partition de 256 pages nous présente, pour orchestre réduit, un choix de poésies de Catulle, d'après la traduction d'Eugène Rostand, père de l'auteur de Cyrano. La harpe et le hautbois, y évoquent l'antiquité ; le sentiment général d'un lyrisme grave soutenu, classique par endroits, reste simple. Il y a plus de désenchantement que de joie dans ces pages. Comme tous les heureux de ce monde M. Hubert se réfugie volontiers à l'ombre d'une grande tristesse. C'est une belle œuvre.

Le même désir d'un art défini anime M. **John A. Carpenter.** Retenez ce nom ; c'est celui d'un jeune compositeur américain, encore très inconnu chez nous. Un flot de mélodies [2] (quelques-unes sur des vers de Verlaine), et une sonate, piano et violon, nous montrent une âme de musicien, qui voudrait s'élever au dessus de la médiocrité de ses compatriotes. Tandis que M. Hubert nous donne l'impression d'un classique, parmi les audacieux de l'heure présente, M. Carpenter, avec un art assez semblable, produit là-bas l'effet d'un jeune espoir avancé. Les Anglo-Saxons n'ont pas encore pris leur rôle musical dans le concert européen. Ils sont en train de relier une tradition, dont ils avaient perdu le souvenir. Ils se jettent à la fois sur Brahms et sur Debussy, sur Wagner, Franck et Widor, sur d'Indy et Strauss. De tout cet effort d'acclimatation sort un style composite, derrière lequel n'apparaît pas encore bien nettement la personnalité ethnique de ce peuple, et encore moins l'individualité de ses artistes. Mais le temps marche, et si l'on s'en rapporte à certains musiciens anglais (comme Vaughan Williams), la présente génération nous réserve des surprises. M. Carpenter pourrait être en Amérique un de ces pionniers. Il a la technique, le goût, le désir de l'originalité. Ce qui lui manque sans doute, c'est le public, ce public acariâtre et snob, toujours en éveil, toujours en bataille, qui encourage, sélectionne, améliore sans cesse la race de nos musiciens du continent. C'est à Carpenter et à ses confrères, et aux éditeurs d'Amérique, à créer ce rouage essentiel de la bonne, de la vraie musique.

V. P.

Çà et Là

DANS LE MONDE. — Une très brillante soirée musicale chez M. Hecht a permis d'applaudir des œuvres de Beethoven, Schumann, César Franck et Pierre Hermant. Le jeune clarinettiste Jean Michelin a obtenu un gros succès personnel en compagnie de MM^mes^ Henri Alvin, Cécile Winsback et M. Cros-Saint Ange.

— M. Raoul Wachtmeister a donné une intéressante audition de ses œuvres interprétées par Mme Noëla Cousin, Mme Heartt Dreyfus, et Mlle Frances Yves. Reconnu dans l'assistance : S. E. le ministre de Suède et la Comtesse Gyldenstolpe, le compositeur Emil Sjögren, le sculpteur Stéphane Sinding, Mme Signe Lunel, etc.

— Dîner de la section musicale du Lyceum : le 18 Mars, une élégante chambrée d'amateurs se pressait autour de Mlle Gignoux et de Gabriel Fauré qui présidaient la réunion. Un concert où furent exécutées des œuvres du Maître termina la soirée.

* * *

Nous apprenons la mort de Marc A. Blumenberg, éditeur du " Musical Courier " de New-York. Une embolie au cœur le foudroya le 27 mars à son domicile de l'Avenue Alphand. Il habitait Paris depuis plusieurs années. C'était un écrivain de talent et un érudit. Très au courant de la vie musicale contemporaine, il favorisait de tout son pouvoir les artistes de son temps. C'est lui qui, pour caractériser l'effort de son journal, le mit au service des seuls musiciens vivants en déclarant : " Une Revue n'est pas un cimetière ! "

* * *

COURRIER DE MONTE-CARLO. — L'activité la plus fiévreuse règne sur la Riviera : création à Cannes du *Cœur Dormant* de Jules Méry et Bellenot, œuvre délicatement musicale découverte par Saint-Saëns ; création à l'Opéra de Monte-Carlo de *Yato*, opéra en deux actes de Cain et Payen qui servit de brillant début à Mme Labori dans la musique dramatique et qui remporta un très vif succès ; soirées de gala aux *Concerts Louis Ganne ;* concerts classiques incomparables de *Léon Jehin* où l'éminent chef d'orchestre accompagne Kubelik et Hollmann ; représentations d'*Hamlet* avec Lipkowska, de *Samson et Dalila* avec Litvinne et Rousselière, d'*Aïda* avec Koussnetzoff et Baklanoff... etc. Il faut la prodigieuse virtuosité directorale de Raoul Gunsbourg pour conduire au succès un programme aussi lourdement chargé.

* * *

POUR LA MUSIQUE TCHÈQUE. — L'an dernier, au Concours de la Ville de Paris, la Chorale des Instituteurs Tchèques de Prague remporta un prix d'honneur. Cette année, cette chorale modèle va venir du 1er au 10 mai faire entendre de la musique tchèque à Paris, Bruxelles, Liége, Luxembourg, Namur, Lille, Reims et Nancy. Elle s'est adjoint dans son œuvre d'apostolat Mme Raymonde Delaunois, qui chante du Ravel à Prague, du Debussy à Vienne, du Moussorgsky à Munich, du Mahler à Paris... " et parfois même du Chopin à Saint-Quentin ", ce qui est tout à fait international.

Le programme des concerts comprendra des œuvres de Smetana, Dvorak, Fibich, Suk, Fœrster, Kunc, Novak et des chansons populaires tchèques.

* * *

Notre aimable collaborateur Erik Satie a perdu en taxi-auto une comédie en un acte, *Piège de Méduse*, manuscrit précieux, admirablement calligraphié. Récompense à qui le rapportera (une pièce froide).

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).