

IX<sup>e</sup> Année.

Congrès 1914 d. 75

N<sup>o</sup> 6.

15 Juin 1913.

## REVUE MUSICALE

# S.I.M.

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



LES MÉLODIES ESPAGNOLES ET ITALIENNES d'HUGO WOLF, par Gabriel Marcel.  
SOUVENIRS SUR ROLLINAT, par G. Lorin. ↗ REFLEXIONS D'UN SOLITAIRE, par Grétry.  
LES LIVRES.

LE MOIS, par

↗ G. de PAWLOWSKI. ↗ E. VUILLERMOZ ↗ LOUIS LALOY. ↗ RENÉ LYR. ↗

Le numéro :

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

Téléphone Wagram : 98-12

PARIS, 29, rue La Boëtie

UN AN

France et Belgique 15 fr.  
Union postale 20 fr.

# SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

## COMITÉ D'HONNEUR

*M. le Président de la République.*

*M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.*

*M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.*

*M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.*

*M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.*

## 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, Député, 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

**M<sup>me</sup> ALEXANDRE ANDRÉ.**

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

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

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

**M. GUSTAVE BRET.**

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

**M. FERNAND HALPHEN.**

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

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

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

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

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

**M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.**

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

**M. A. PRÈGRE.**

**M<sup>me</sup> THÉODORE REINACH.**

**M. ROMAIN ROLLAND.**

**M. JACQUES ROUCHÉ.**

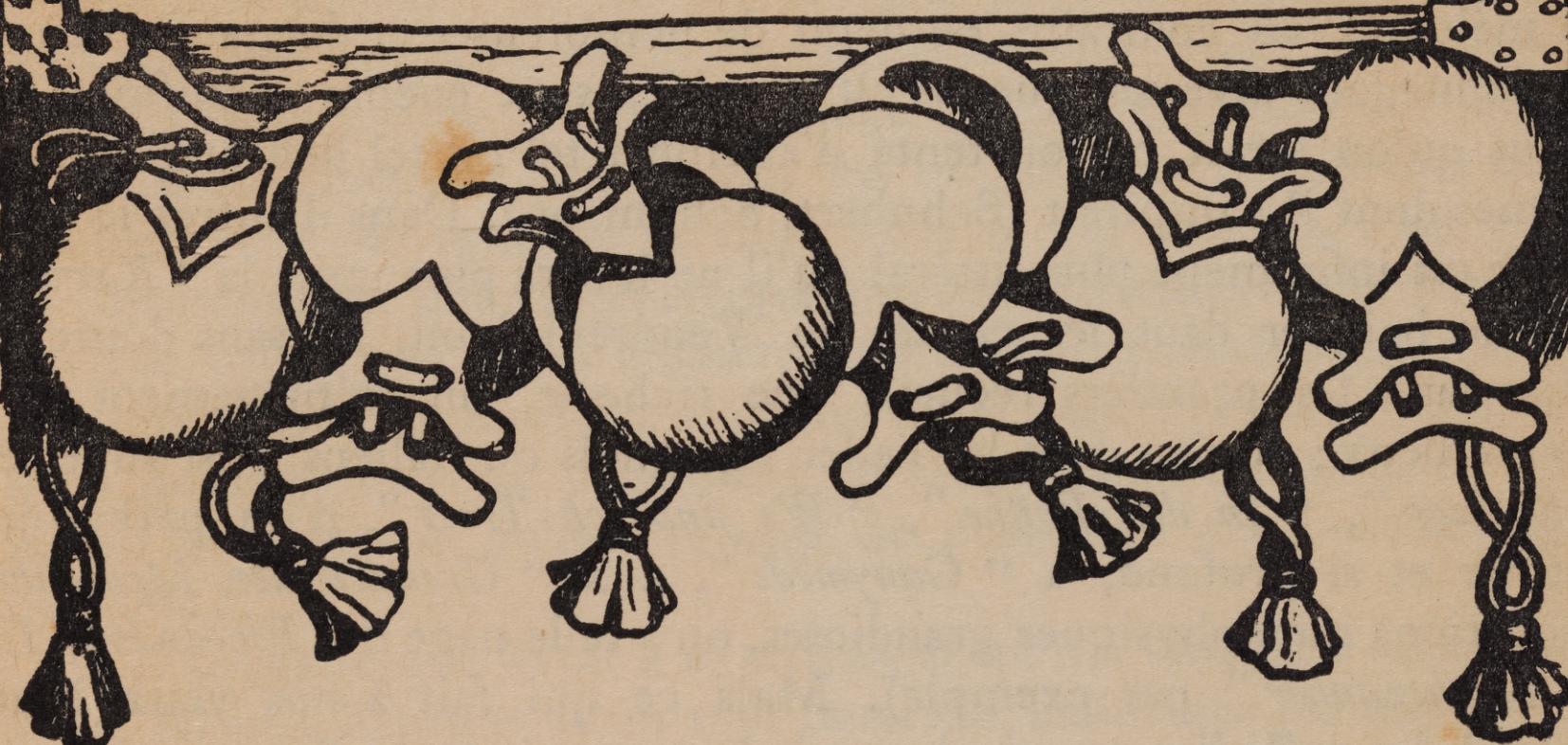
**M. LOUIS SCHOPFER.**

**M<sup>me</sup> SÉLIGMANN-LUI.**

**M. JACQUES STERN.**

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

## LES MÉLODIES ESPAGNOLES ET ITALIENNES D'HUGO WOLF



C'est un des traits caractéristiques de notre temps que le goût des formes d'art étrangères, ainsi que le désir de retrouver en elles une parenté secrète avec celles qui fleurissent chez nous : et n'est-ce pas une joie, en effet, de découvrir dans la voix d'un inconnu des inflexions familières ? Aussi a-t-on quelque peine à comprendre qu'un musicien tel qu'Hugo Wolf soit presque complètement ignoré en France : de même en effet que les affinités sont nombreuses entre la jeune école littéraire viennoise et nos écrivains contemporains, il y a, nous le verrons, une réelle communauté d'orientation entre l'art de Wolf et notre musique d'aujourd'hui. On ne saurait songer dans une brève esquisse comme celle-ci à étudier complètement l'œuvre vocale du grand musicien autrichien, mais, choisissant les deux recueils de lieder à nos yeux les plus caractéristiques, nous voudrions en indiquer les traits saillants.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Hugo Wolf naquit à Windisch-Graz le 13 mars 1860. Il marqua de bonne heure des dispositions exceptionnelles pour la musique, et vint à Vienne dès 1875 pour entrer au Conservatoire, où il ne resta d'ailleurs que peu de temps. Il s'enthousiasma pour Wagner et pour Liszt, et dans le Wiener Salonblatt, dont il fut le critique musical de 1884 à 1887, ne se lassa pas de combattre l'art à ses yeux suranné et vide de Brahms. Aussi se fit-il de nombreux ennemis, et ne parvint-il pas à faire exécuter ses premières œuvres (*Penthesilée*, *quatuor à cordes*). Il composa d'ailleurs assez peu pendant cette période, et ses

\* \* \*

Le *Spanisches Liederbuch* et l'*Italienisches Liederbuch* occupent dans l'œuvre de Wolf une place centrale. Lorsqu'il les composa, il était absolument le maître de sa technique propre : dans les premiers recueils de mélodies, au contraire, en dépit de nombreuses et éclatantes réussites, les influences diverses que Wolf a subies sont encore manifestes, à tel point qu'on serait parfois tenté d'attribuer tel ou tel lied aux musiciens mêmes dont il s'inspirait (Schubert, Schumann). Dans d'autres le wagnérisme est infiniment plus littéral qu'il ne le sera plus tard ; la "Karwoche" semble baigner dans les clartés du Vendredi-Saint. Et sans doute il y a déjà dans les premiers recueils une richesse, un frémissement de vie merveilleux ; et rien dans les lieder espagnols ou italiens n'est supérieur à "Seufzer", "In der Frühe", "Wo find ich Trost", d'un pathétique si intime et si profond, à "Ganymède", aux "Grenzen der Menschheit", évocations métaphysiques grandioses, ou à telle page des *Eichendorff Lieder* ("Nachtzamber" par exemple). Mais ce qui fait à nos yeux l'intérêt spécial des mélodies espagnoles et italiennes, c'est qu'elles constituent des ensembles remarquables à la fois par la richesse et par l'unité ; on ne trouve pas ici, en dépit d'inégalités inévitables, ces disparates qui choquent dans les premières œuvres, surtout dans le *Gœthe Liederbuch*. C'est qu'ici au fond la division en lieder ne doit pas nous tromper : nous sommes en réalité en présence de grandes fresques musicales où l'on ne saurait isoler des éléments que par abstraction.

Les mélodies espagnoles, sur des paroles de Heyse et Geibel, furent composées à Perchtolsdorf au cours de l'hiver 1889-1890, immédiatement après l'achèvement du *Gœthe Liederbuch*, et rien extérieurement ne rend compte de la différence de maturité des deux recueils, dont Wolf lui-même semble avoir eu conscience. Les lettres qu'il écrivit à cette époque

œuvres importantes, c'est-à-dire ses grands recueils de lieder, sont toutes postérieures à 1887. Dans l'espace de 2 ans (1887-1889) il mit sur pied le *Mörike Liederbuch*, le *Gœthe Liederbuch*, l'*Eichendorff Liederbuch*, le *Spanisches Liederbuch* et les premières mélodies italiennes, sans compter les *Alte Weisen* de Keller et quelques autres mélodies. A cette crise de production intensive fit suite une période de stérilité qui dura 5 ans. En 1895 il retrouve sa puissance créatrice, et écrit en 3 mois la partition pour piano du *Corrégidor*, représenté à Mannheim en 1896, avec peu de succès d'ailleurs. Il termine les mélodies italiennes, amorce un nouvel opéra, *Manuel Venegas*, compose 3 lieder importants sur des paroles de Michel Ange, et en 1897 a une première crise de folie. Il recouvre la raison pour quelques mois. Mais un nouvel accès survient en 1898. Puis c'est la paralysie générale. Il meurt d'une péripneumonie le 16 février 1903.

# LES MÉLODIES D'HUGO WOLF

3

(à Eckstein, à Strasser) nous montrent l'enthousiasme émerveillé avec lequel il assistait à sa propre production ; M. Romain Rolland, dans l'excellente étude<sup>1</sup> qu'il a consacrée à Wolf, a trop heureusement insisté sur ce qu'eut de miraculeusement spontané la production de Wolf au cours des années 1888-1890, pour qu'il y ait lieu de revenir sur ce qu'il a justement appelé "un des cas les plus extraordinaires de l'art, un de ceux qui font le mieux entrevoir les mystères du génie".

La question de savoir si l'image que les mélodies de Wolf nous donnent de l'Espagne est exacte, est de celles qu'il convient de laisser résolument et par principe de côté. Tout ce qui importe, c'est qu'il a su en communiquer une vision lyrique extraordinairement intense et précise. Qu'il se soit borné par là à extérioriser certaines tendances profondes de son âme altérée de lumières violentes et de contrastes tragiques, c'est ce qu'il serait à nos yeux imprudent de nier. Mais l'exotisme en art est-il jamais autre chose qu'une reprise de possession des contrées ignorées de l'âme ?

L'Espagne que Wolf a exprimée et qu'il a sentie en lui comme une plaie, est une Espagne avant tout fanatisée, hallucinée par une foi terrible, par une foi qui baigne dans l'angoisse en quelque sorte physique de la mort. Sans doute il arrive que l'âme à certaines heures de lassitude appelle la Redoutée comme une libératrice (XXIV) ; il y a dans cette invocation

la joie saisie et contenue de l'ultime détachement. Ailleurs la mort apparaît à l'homme haletant d'espoir et de terreur comme le repos lointain qui viendra un jour-un jour (dereinst-dereinst) ; et il semble que par une attraction mystérieuse et irrésistible, exercée par l'avenir sur le présent, un peu de ce calme se répande dans le cœur de celui qui prévoit (XXII) ;

<sup>1</sup> Romain Rolland : Musiciens d'aujourd'hui.

— et dans ces appels éperdus vers l'inconscience bienfaisante, vers l'oubli dans le sein de la mort, on dirait que passe un écho de Tristan. Mais l'âme ne trouve dans cette pensée un apaisement qu'aux moments où elle gémit accablée sous le poids de la vie : en toute autre circonstance la mort est l'Etrangère innomée, la mystérieuse, celle qui ouvrira les portes d'un monde où seule la clémence divine pourra nous épargner des tortures éternelles que nous avons méritées. Et l'âme pécheresse se prosterne devant Celui qui par sa Passion a racheté tous les péchés ; comme dans certaines cantates de Bach, un dialogue surnaturel s'engage entre l'indigne qui plie sous le fardeau de ses fautes et Celui qui les a toutes expiées par avance (chant spirituel IX) ; et voici que la pitié envahit l'âme croyante en face du Dieu crucifié (ch. sp. X). Nulle part sans doute, Wolf n'a mieux su utiliser ses admirables dons d'expression harmonique que dans ces lieder tragiques où se joue le destin du pécheur repentant : parfois, avec une insistance cruelle qui ressemble à une mortification volontaire, il plaque des septièmes augmentées qui ne parviennent pas à se résoudre dans l'harmonie libératrice (ch. sp. VII). Ailleurs, à la lamentation sup-



pliant qui module dououreusement sans trouver la paix, il oppose des accords parfaits mineurs qui, par une cadence simple, aboutissent à l'harmonie majeure et traduisent de façon saisissante la bonté paternelle et dououreuse du Sauveur (ch. sp. IX). Ailleurs encore il a trouvé, pour exprimer les détresses du croyant qui se résolvent en actions de grâces, des modulations étranges et hardies qui s'apaisent en des accords parfaits où pourtant semble encore subsister le souvenir de l'angoisse passée (ch. sp. X).



# LES MÉLODIES D'HUGO WOLF

5

Mais il arrive aussi que le cœur se détende, qu'il s'enchante lui-même de la vision du Christ enfant et de la Sainte-Famille, qu'il s'attendrisse sur l'aspect simplement humain de la tragédie sacrée (ch. sp. V) ; Wolf



retrouve ici cette douceur religieuse sans mollesse, sans fadeur, qu'on rencontre parfois chez Bach, dans l'Oratorio de Noël par exemple : l'accompagnement se déroule alors avec une aisance paisible, sans les modulations tendues et presque douloureuses qui expriment ailleurs le drame de la foi.

\* \* \*

Nulle part dans ces mélodies, et ceci vaut pour la totalité de l'œuvre de Wolf, il ne s'asservit à une transposition musicale pure et simple de la pensée ; on a dit, sans prendre garde à l'équivoque possible, qu'il fait, comme Wagner, de la poésie le principe de la musique ; mais par poésie il faut entendre chez l'un comme chez l'autre non les mots pris dans leur littéralité, mais le mouvement intérieur de la pensée qui déborde toute traduction musicale ou verbale ; c'est seulement parceque Wolf retrouve ce mouvement qu'il peut arriver à la justesse absolue de l'expression ; et des commentateurs d'ailleurs ingénieux comme M. Decsey ont trop souvent semblé croire qu'il suffisait, pour rendre compte de ces réussites, d'admettre qu'il convertit purement et simplement les accents du poème parlé en accents musicaux.

Si l'on comprend que le mysticisme des mélodies religieuses est avant tout imaginatif, qu'il est l'expression spontanée d'une âme qui s'hypnotise sur des visions de terreur et d'amour, non point du tout l'extase d'une pensée qui s'absorberait dans l'être comme dans son principe et son bien propre, on ne sera pas surpris que les mélodies profanes même

baignent dans une atmosphère de dévotion tragique. La vie religieuse, dans l'Espagne que Wolf a conçue, n'est en somme que la manifestation suprême d'une sensibilité vibrante, fébrile, qui en d'autres temps s'abandonnera aux excès de l'amour physique. Cet amour, ce désir frénétique de possession, Wolf l'a exprimé avec une sorte d'emportement sensuel qu'on ne rencontre guère chez les compositeurs allemands. Ce n'est point là cette véhémence schumannienne qui n'est que l'ardeur d'un fiancé éternellement déçu ; ce n'est pas non plus la passion wagnérienne qui semble être le véhicule d'une puissance cosmique. Dans des mélodies comme "*Sagt ihm dass er zu mir komme*" (XV), ou "*Geh, geliebter,*



*geh*" (XXXIV), le désir humain est exprimé en lui-même, sans que

transparaîtse derrière lui aucun idéal ou aucune idée; c'est que la religion elle-même n'est ici que la tension ultime de l'âme qui trouve une volupté terrible à prévoir son destin : aussi n'est-il pas étonnant que par un mouvement inverse l'image de la mort et le sentiment de l'universelle caducité soient partout présents dans l'amour sensuel. Et de fait Wolf a traduit avec une intensité d'ironie dont il y a peu d'exemples dans l'histoire de la musique, la fugacité du désir et l'amertume des cœurs qu'il laisse irrémédiablement déçus. Tantôt il se lamentera sur l'universelle trahison amoureuse (X : "*Eide, so die Liebe schwur, schwache Bürgen*

*sind sie nur*"), tantôt il reproduira la supplication haletante de la jeune fille qui ne veut pas revoir celui dont l'amour la tue : et il semble qu'ici on entende en soi ce cœur qui bat à se briser (XVI). Ce sera encore la

Bitt ihn, o Mut - ter, bit - te den Kna - ben,

*p*

*zurückhaltend*

nicht mehr zu zie - len, weil es mich tö - tet.

*mf*

tristesse amère de l'amant qui voit ses moindres désirs froidement contre-carrés par sa maîtresse (III : "Seltsam ist Juana's Weise") ; les modulations mineures, fort simples cependant, traduisent avec précision l'amertume d'une liaison ruinée par l'indifférence. Plus rarement, Wolf nous fait pénétrer dans l'intimité des amants aux heures d'abandon ; l'amant dort dans l'ombre de la chevelure de l'amante : le réveillera-t-elle ? elle hésite, avec un sourire elle le laisse dormir (II). Dans d'autres mélodies enfin c'est la vie populaire de l'Espagne qui se rythme devant nous au son des guitares et des pandouras (I, XII, etc), et le grouillement bigarré des

*ff*

*p*

foules de Séville s'évoque sous le ciel sans tendresse parmi les paysages tragiques de l'âme.

On voit donc quelle contrée intérieure est l'Espagne de Wolf, et combien puissamment elle se caractérise. Il suffit pour s'en rendre compte de comparer une mélodie quelconque du recueil à l'"Aveu" de Schumann, lied espagnol sur des paroles de Geibel : combien dans ce chant, admirable d'ailleurs, fait défaut cette faculté de spécification émotionnelle qui est le trait dominant du génie de Wolf ! Tandis que Schumann est resté partout l'adolescent rêveur et tendre, chaste jusque dans la passion, et pour qui la volupté n'est que l'indicible promesse d'un bonheur nuptial que la pensée croirait profaner en l'évoquant, Wolf hardiment a recréé en lui le monde des convoitises, des révoltes et des désespérances charnelles, dont l'âme ne parvient à s'enfuir que par une sorte de transposition mystique ; le ciel n'est pas ici, comme dans le Faust de Schumann, le lieu d'universel apaisement et d'éternelle réconciliation, mais celui des affirmations passionnées d'une pensée qui projette ses espoirs et ses effrois jusque par delà le tombeau.

\* \* \*

La première partie de l'*Italienisches Liederbuch* fut composée en 1890, la seconde en 1896 après une période de stérilité complète. De cette discontinuité la musique ne présente aucune trace ; et le recueil a une unité, une cohésion aussi grandes que le *Spanisches Liederbuch*. Mais à tout autre point de vue combien l'opposition des deux œuvres est manifeste ! Sans doute les sujets évoqués sont analogues : ici encore se dessinent devant nous des âmes vibrantes et voluptueuses. Mais la sensualité se tempère maintenant de tendresse ; la lumière s'adoucit. La mort même présente un visage souriant, et l'homme évoque sans amertume le bon sommeil sans fin parmi les fleurs (XXXIII). Il n'est plus obsédé par la

Sterb' ich so hüllt in Blu - men mei - ne Grie - der;

*pp*

terreur de l'au delà ; et les portes mystérieuses ne s'entr'ouvrent plus que pour laisser apercevoir des visions de béatitude (XXXIV). L'âme peut se donner tout entière et sans arrière-pensée douloureuse à la vie séduisante et facile, quitte à s'étonner tristement un jour en songeant au temps perdu, et aux joies éternelles qu'elle s'est peut-être condamnée à ne connaître jamais (XXXVII). L'amour n'est plus ici une rencontre charnelle tragique

A musical score for a voice and piano. The vocal line starts with a rest followed by a melodic line. The lyrics are: "Wie vie - le Zeit ver - lor ich, dich zu lie - ben!". The piano accompaniment consists of two staves. The top staff shows a bass line with chords, with dynamics "p" and "mf". The bottom staff shows a treble line with chords.

et brève, il est l'aventure hasardeuse et tendre de deux âmes heureuses de cheminer ensemble parmi l'universel printemps : "que béni soit le vert et qui le porte" (XXXIX), chante le poète qui s'attendrit devant les bourgeons qui vont éclore et les cœurs qui vont s'épanouir ; et ailleurs deux amants scellent le pacte de concorde, tandis qu'ondule un accompagnement silvestre comme le rythme des rameaux bercés par la brise (VIII). Sur cette félicité rêveuse qui s'enchanté d'elle-même, la musique

A musical score for a voice and piano. The vocal line starts with a rest followed by a melodic line. The lyrics are: "Nun lass uns Frieden schlie - ssen, lieb - stes Le - ben". The piano accompaniment consists of two staves. The top staff shows a bass line with chords, with dynamics "pp" and "dolce". The bottom staff shows a treble line with chords.

pose une clarté souriante et tempérée : celle d'un crépuscule de Toscane. Sans rhétorique et sans cris l'âme s'abandonne au bonheur comme à son destin. Rien ici de cette verbosité sentimentale qui gâte si souvent le lyrisme d'un Schubert, et semble envelopper la passion d'une atmosphère de religiosité larmoyante et fade. Une indication suffit, et, mieux qu'un

développement, précise l'attitude d'une âme : Wolf le sait bien, et avec une discréction profonde et poignante, celle d'un Mozart ou d'un Claude Debussy, il s'attache à ressaisir et à reproduire dans sa vérité le progrès intérieur de l'amour (XIX). — Et rares sans doute sont les heures graves

où le cœur flétrit sous le poids de ses trésors et s'achemine vers le don de soi comme vers une délivrance : plus souvent l'amour sourit avec une ironie qui n'est pas sans tendresse — et la maîtresse plaisante l'amant sur les grands airs qu'il prend avec elle : pourtant lui non plus n'est pas né sur le trône d'Espagne (XXVIII). Ailleurs ce sont des plaintes et des

reproches. Mais de même que pour le paysagiste les nuages qui passent dans le ciel, par les alternatives d'ombre et de lumière qu'ils engendrent, contribuent au divertissement perpétuellement renouvelé du regard, de même ici les tragi-comédies de l'amour semblent bien n'être qu'une fête merveilleuse et multiple que le monde offre au poète épris d'images intérieures et d'invisibles spectacles. Et voici que reparait celle qu'avait bannie un siècle accablé de romantisme et de critique, la gaieté : non la joie puissante et universelle de la Symphonie avec Chœurs et des Maîtres Chanteurs, mais la gaieté qui est l'agilité pure, le progrès fantaisiste et cependant réglé d'une pensée qui trouve sa satisfaction dans son exercice même, la gaieté qui n'est après tout que la jaserie volubile et divinement puérile d'une source. Gaieté émouvante comme la douleur, vivante par delà la vie, la gaieté de Mozart et de Zarathustra. Avec une verve humoristique et attendrie, la musique déroule devant nous des images plaisantes et gracieuses : "Mon amour est si petit que sans se baisser il balaye la chambre de ses boucles", et Wolf avec une vivacité amusée et haletante nous décrit la terreur du petit être à la vue d'une limace (XV).



Ailleurs la jeune fille se plaît à imaginer une maison de verre où son amant demeurerait (XL). Une autre fait le dénombrement de ses amoureux

(XLVI). Wolf se divertit à évoquer devant nous ces images fugaces, fantasmagories légères du cœur.

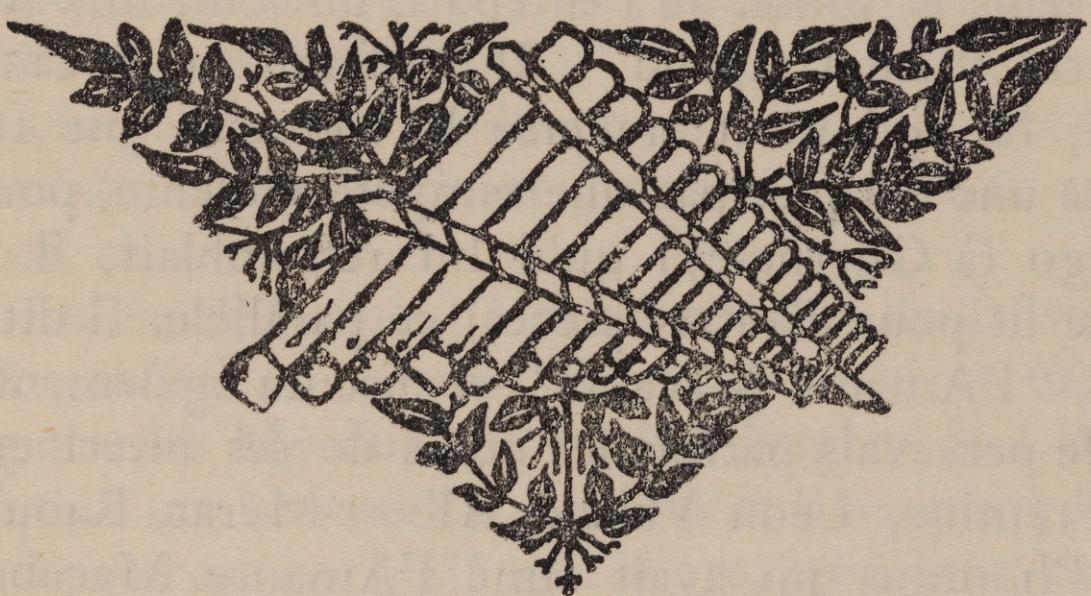
\* \* \*

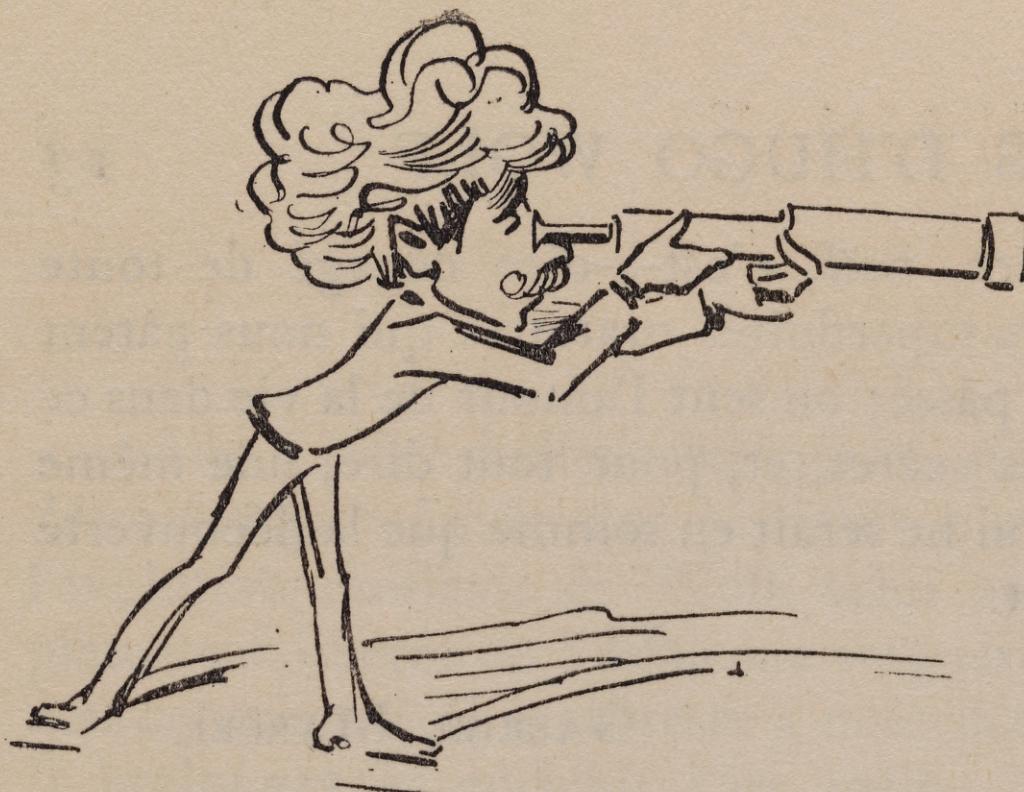
Les Lieder italiens marquent, mieux même à notre avis que les *Michel Angelo Lieder* qui pourtant sont postérieurs, le point extrême de l'évolution musicale de Wolf, celui où sa technique s'est le plus complètement libérée de l'influence wagnérienne, qu'il en ait eu d'ailleurs ou non conscience. Il nous reste à nous demander dans quel sens exactement il prolongea et enrichit l'art même d'où le sien était sorti. Et tout d'abord, de quoi exactement lui fut-il redevable ? Il semble qu'il faille insister ici sur deux points essentiels. D'abord, Wolf applique absolument le principe wagnérien de l'indépendance réciproque du chant et de l'accompagnement ; celui-ci a presque partout une existence, une valeur autonome ; on pourrait dire qu'il exprime la réalité absolue de la situation dramatique ou lyrique, dont le chant ne traduirait que le retentissement dans la conscience immédiate. D'autre part, c'est à Wagner que Wolf doit la merveilleuse richesse de son harmonie. A tout autre égard on pourrait soutenir qu'au moins dans les dernières mélodies les tendances de Wolf sont profondément différentes de celles de Wagner. Il semble que Wolf ait éprouvé, comme nos grands musiciens à nous, le besoin de constituer un classicisme nouveau, c'est-à-dire un art où la musique serait absolument libre, et ne dépendrait pas d'une *Weltanschauung* dont elle serait réduite à traîter plus ou moins exactement les thèmes généraux.

Les mélodies de Wolf se définissent comme celles de Debussy par ce qu'on pourrait appeler un lyrisme concret, c'est-à-dire par une disposition originale à adopter les attitudes diverses de l'âme, à recréer musicalement un monde aussi complexe que le monde visible, dont elles dégageraient pour ainsi dire les articulations intérieures. Entre Wolf et Debussy les différences sont profondes, sans doute ; elles sont essentielles ; on peut affirmer qu'il y a chez Debussy une puissance créatrice plus géniale, un goût plus raffiné et plus exigeant, un don plus rare de pénétrer jusqu'à l'essence intime de la pensée affective et d'en reproduire du dedans l'idéale genèse ; chez Wolf, avec une subtilité moindre, plus de fécondité et comme de vitalité, plus de couleur et d'accent ; une aperception plus riche des beautés tangibles de l'univers. Mais chez l'un et chez l'autre, si opposés que soient les tempéraments, on devine une aspiration commune vers un

art sobre, et, au beau sens du mot, naïf, c'est-à-dire dégagé de toute idéologie, et débarrassé aussi de ces superfluités oratoires qui nous gâtent parfois les plus grandes œuvres du passé; on sent l'amour de la vie dans ce qu'elle a de plus intime et de plus secret, et, pour tout dire, une même recherche de cette vérité lyrique qui ne serait en somme que la découverte du mouvement intérieur de l'esprit.

GABRIEL MARCEL.





## SOUVENIRS

### SUR ROLLINAT

A l'époque de ma toute première jeunesse, (je suis jeune encore), je prenais pension dans un restaurant du Boulevard Saint-Germain, fréquenté par des peintres et littérateurs ; (je me souviens de Paul Renouard et de Maindron) et qu'on appelait : *le petit truc*. Là, venait un homme qui ressemblait à un Victor Hugo jeune mais ayant déjà ses cheveux blancs. Terriblement méridional, il virgulait d'un "heigne" interrogateur et circulaire chaque demi-phrase. Le "heigne" entrait aussi facilement dans les vers que dans la prose. Je l'entendis, un jour, dire d'admirables vers ayant pour titre "Le Crapaud". Il préférait ce "Crapaud" à celui d'Hugo. Oui, lui qui avait traversé la Manche (me fut-il conté plus tard) seul dans une barque, par une tempête violente, pour aller montrer à Victor Hugo (à Guernesey) qu'il lui ressemblait, il n'hésitait pas à établir (et il le fit pour d'autres pièces) ce parallèle. Il dit "la Mare aux Grenouilles", "l'Amante Macabre" et discuta également de la Musique de Rollinat. Je percevais parfois les noms de ses interlocuteurs : Charles et Aristide Frémire, Léon Valade, Albert Mérat, Raoul Gineste. De la Musique de l'homme qui avait rimé l'Amante Macabre, je voulus en entendre. Pelleport étant venu à ma table prendre du sel, je l'interpellai : "Qui est Rollinat ? Où le voit-on ?" — "Il vient ici, je vous le montrerai." Il vint. Je le reconnus facilement sans le connaître. Quand j'entrai, je l'aperçus, assis, tournant le dos à la fenêtre. Son regard, dans la pénombre du visage, apparaissait comme un double feu follet ; un regard lointainement mélancolique d'ange déchu mais non révolté, qu'il dardait fugacement autour de lui. Sur ce regard, une grande mèche de cheveux que je le vis rejeter soudain de toute une main d'homme à la houe, flottait en virgule. Pelleport me fit un signe discret, mais il n'y eut pas présentation.

Un soir que je cherchais à travers les vitrines de mes cafés habituels quelques silhouettes d'amis, j'appuyai mon front au carreau du " Voltaire " (côté de la rue de Tournon). Là, contre moi, seul, Rollinat fumant une pipe terriblement culottée. J'entrai et allai résolument à lui : " J'ai entendu dire de vos vers par Pelleport. Ils ont une relation d'ambiance avec Edgar Poë que j'ai tenté d'illustrer. Il prétend que vous faites de la Musique qui ressemble à vos vers. Je vais vous surprendre : je n'ai jamais entendu de Musique ; je ne suis jamais tout à fait satisfait. Les premières phrases du *Clair de Lune* de Beethoven semblaient partir mais cela s'arrondit et se dilue. Je suis avide de je ne sais pas quoi. J'attends, j'espère... alors... vous excuserez mon indiscretion." — " Monsieur, je vous excuse avec d'autant plus de plaisir que vous ressemblez étrangement à mon frère, hélas ! disparu. Vous avez tenté, dites-vous, d'illustrer Edgar Poë. Je serais curieux..." — " Oh ! j'établis de suite qu'on n'illustre pas Edgar Poë. On peut faire œuvre à côté, pour éditeur. Mes dessins manquant plus de science que d'imagination furent soumis à la Maison Michel Lévy et se trouvèrent en concurrence avec Urabieta Vierge. C'était... trop d'honneur ! Il n'y eut nulle décision. Je vous les offrirai, ces dessins, mais... votre musique ?? "

— " Si cinq étages ne vous font pas peur, j'ai encore du bois, on peut faire une flambée. C'est rue Saint Jacques. Ne vous attendez pas à un piano, c'est un clavecin. "

C'était rue Saint Jacques, à deux maisons de la rue Gay-Lussac (à gauche et à gauche, en partant du Luxembourg). Escalier humide et bossué, évoquant les Mystères de Paris d'Eugène Suë. Rollinat alluma du feu, posa sa pipe sur le bord du clavecin et dans une rutilante improvisation, sembla l'essuyer. Le petit son aigre, trépidant, de l'instrument, se bouscula comme un combat de gouttes d'eau dans un vieux bassin de feuilles mortes.

" Que voulez-vous que je vous joue... ? "

" Mais... je n'ai pas encore de préférence ! "

" Tiens ! c'est vrai ! " et ce fut un rire.

" Je vais vous jouer ça ! " Il partit.

Pluviose irrité contre la vie entière...

Un des Spleen de Baudelaire.

Ma chaise entra dans le mur et toute ma tête dans le piano dont,

certes, mes cheveux étaient devenus subitement les cordes. Rollinat termina :

Le blond valet de cœur et la dame de pique  
Causent sinistrement de leurs amours défuns.

et se tournant à demi :

“ Que dites-vous ? ”

“ Recommencez ! ”

J'étais dans l'ailleurs ! l'ailleurs de Michel-Ange, de Shakespeare, de Delacroix.

Ce n'était pas de la musique cela, c'était du langage.

Il me semblait que cet homme faisait rouler sous ses doigts le cœur de l'humanité.

A 4 h. du matin, Rollinat chantait encore. Il faillit avoir congé.

La précision de mes observations le grisait. Pour lui, j'étais foule. En moi, le silence de Paris l'écoutait.

Mais mon admiration avait une inquiétude : mon enthousiasme ne pouvait suffire à rassurer ce miraculeux homme sur la valeur de mon discernement. Il m'avait questionné :

“ Vous savez la musique ? ”

“ !!! ”

Je dus ne plus me contenter de passer simplement pour un vague dessinateur et comme la relation est plus proche entre les sons et le sens des mots qu'entre les formes et les sons, j'avouai quelques vers, entre autres la pièce suivante qu'il me pria, plus tard, de dire à Barbey d'Aurevilly et que je cite parce qu'elle me tint plus spécialement sur les fonds baptismaux auprès de mon désormais ami.

### L'IDÉAL

O reste inaccessible à toute ma tendresse  
Et permets seulement que mon œil te caresse ;  
Sois charmante toujours mais laisse mon désir  
Rôder autour de toi sans jamais te saisir.

Que tu sois vierge ou bien que d'autres te possèdent,  
Reste mystérieuse et superbe pour moi,  
Maintiens mon éternel et magnétique émoi  
En ne levant jamais ces voiles qui m'obsèdent.

Comme un fleuve infini que rien ne peut tarir  
 Et que n'engloutit pas la mer inexorable  
 Laisse mon cœur errer sous le ciel adorable  
 De tes grands yeux d'azur et je pourrai mourir,

Plein du ravissement de ton sourire d'ange  
 Et de tout l'art exquis de ton beau corps cambré,  
 Ayant des biens mortels ignoré le mélange,  
 Dans l'extase du rêve où rien n'est altéré.

Rollinat, ce soir là même eut une surprise. Je lui fredonnai presque immédiatement deux ou trois de ses mélodies. "Quel malheur que vous n'ayez pas de voix, s'était-il écrié, vous seriez mon meilleur interprète et prouveriez que ma musique n'existe pas que par moi mais par elle-même."

On ne se quitta plus. J'étais devenu le contrôle nécessaire des nouvelles œuvres et comme, à propos d'interprétation, je lui faisais ce reproche, ayant, lui, toutes les voix, de ne pas penser aux autres, il me dit un jour : "Toi ! je t'autorise à modifier et il écrivit en riant (en riant il avait une fossette qui ressemblait à celle de Rochefort) un autographe.

Je n'en ai pas abusé. Pas du tout. Rollinat savait, en m'accordant cette confiance, que si j'avais modifié deux ou trois notes parce que cela était nécessaire, je serais resté dans le même pays musical que lui.

Oui, avec de la voix, j'eusse prouvé que le frisson de la musique de Rollinat était transmissible par un autre que par lui — ce qui a été fait par M<sup>me</sup> Montaigu-Montibert pour l'*Aboiement des Chiens dans la nuit* — mais il faut exprimer un grand, très grand regret : c'est que Rollinat n'ait pas chanté dans les gramophones du temps, ce qui pouvait être fait. Sa vraie statue, puisque l'on parle parfois d'un monument, c'eut été sa voix, son jeu, à jamais morts.

Nous nous retrouvions, le soir, dans les brasseries à piano, le plus souvent au 7 de la rue Racine. Là, fut en réalité le nid des *Hydropathes*, car c'est là que nous rencontrâmes Emile Goudeau. Charles Frémire, Rollinat, Goudeau et moi devînmes inséparables. Goudeau nous avait révélé ses *Fleurs du Bitume* :

Les voyez-vous passer les belles affranchies ?

.....

Nous allions parfois rejoindre d'autres groupes au café de la Rive Gauche, au coin de la rue Cujas et du Boul' Mich ! Un soir apparut un nommé Paillard, ancien secrétaire du général de mon régiment. A ce régiment, j'avais fondé, en dépit d'acteurs, soldats comme moi, qui prétendaient que les camarades aimeraient mieux aller boire du cidre avec des filles que d'écouter des œuvres d'art, des concerts "d'artilleurs" qui eurent plein succès.

" Je vous cherche, me dit Paillard. En souvenir d'autrefois, j'ai organisé, au 2 du Boulevard Voltaire, des soirées auxquelles vous assisteriez avec plaisir. Venez donc ! "

Ces soirées avaient lieu le mercredi. Goudeau les baptisa immédiatement : les Mercredines. Au premier mercredi, nous partîmes ; ce fut charmant. A 2 heures du matin, nous rentrions à pied au quartier quand, soudain, sous l'horloge de la rue Turbigo qui surmonte le Passage de l'Ancre, Goudeau s'écria : "C'est un peu épatait, les étudiants qui passent pour l'élite de la jeunesse intelligente, ne sont bons qu'à se saoûler et à eng... des femmes dans les brasseries alors que voilà de braves bourgeois qui organisent des distractions délicieusement artistiques..." — "Mais, fis-je, il ne tient qu'à nous d'en faire autant, il faut simplement vouloir." Je lui racontai les concerts "d'artilleurs". — "Eh bien ! essayons," conclut Goudeau. Le vendredi, à la Rive Gauche, ou fit part du projet. Paul Mounet se leva en s'écriant : "Je commence !" Et il commença :

Waterloo, Waterloo, Waterloo, sombre plaine...

Les *Hydropathes* étaient créés. Il y eut un peu de houle; différents titres furent proposés. Un nommé Picquemal, très éloquent, politique, flairant peut-être un tzemplin, ambitionna la présidence. Je le combattis violemment. Il n'était pas le promoteur et il n'était pas poète. On vota. Goudeau fut nommé Président. Moi et de Puyferrat, vice-présidents. De Puyferrat n'était pas poète mais il représentait la jeunesse éternelle. C'était un Henri IV vivant qui disait un sonnet Louis XV " *L'Aiguille*" avec une distinction qui évoquait tout le délicieux règne. Cet Henri IV portait un monocle.

Pourquoi *Hydropathes*? Le mot appartenait à Goudeau. Son histoire, en détail, serait trop longue à raconter ici. Il s'écrivit un instant: hydro-

pattes "animal à pattes de verre". Avec la première orthographe, il voulait aussi bien dire: pour ou contre l'eau. J'en conclus que les journaux discuteraient et qu'il serait parlé de nous, ce qui eut lieu.

Une fraternité extraordinaire régna dans ces soirées dont le siège fut d'abord au coin de la rue Cujas et de la rue Victor Cousin, puis rue de l'Entrepôt, dans une grande salle de concert.

Les Hydropathes moururent parce que Sapeck, Fragerolles et Alphonse Allais entrèrent, un soir, en lançant des feux d'artifice dans la salle.

Ils se reconstituèrent vers 1884, sous le nom d'*Hirsutes*, dans les sous-sols du Soleil d'Or (Place Saint Michel) avec, comme Président, un nommé Maurice célèbre parce qu'à l'instar de Sarah Bernhardt, il couchait dans un cercueil capitonné de satin blanc. Je fus également vice-président avec Laurent Tailhade. Un point d'histoire en passant: Richépin ne fut jamais d'aucune de ces sociétés : Hydropathes, Hirsutes, Zutistes (Président : Charles Cros). C'est aux *Hirsutes* qu'apparurent Laurent Tailhade, Charles Vignier, Haraucourt, Jean Rameau. Aux Zutistes (rue de Rennes) Moréas, d'Esparbés, le Cardonel, Marsolleau, Mac-Nab.

C'est après un habile complot avec Salis qui était un vieux camarade de Bullier que j'ai entraîné les *Hirsutes* au *Chat-Noir*. Ayant pressenti les principaux et Salis ayant amené des "carrosses" j'interrompis la séance par un petit speech où je faisais valoir ses propositions avantageuses. Dans une joyeuse bousculade on partit et elle fut terminée Boulevard Rochechouart où Willette se trouva mal en entendant chanter Rollinat.

C'est cette chevauchée vers la butte que j'ai synthétisée en 1898, à propos d'un banquet où Jules Lévy tentait de rajuster les "débris", en représentant Goudeau, assis sur le Panthéon, donnant la becquée à un nid de petits aigles perché sur Montmartre.

Revenons à la fraternité Hydropatesque. On s'aimait tous, on se proclamait tous.

Chez un Monsieur Paul Eudel — auteur d'une fine pantomime : "la statue du Commandeur" et des "truquages à l'Hôtel Drouot" — qui recevait somptueusement Galipaux et disait des monologues de moi (quelle joyeuse époque !)

. . . . .  
Le vent enlève les chapeaux  
Mais il n'enlève pas les têtes ;

Les fous peuvent perdre leurs têtes  
 Sans pourtant perdre leurs chapeaux ;  
 Les clowns font tourner les chapeaux,  
 Les femmes font tourner les têtes....

et Paul Bilhaud proclamait Rollinat. Eudel leur demanda de nous amener. Voilà la filière. Ici la gloire de Rollinat commence. Le jour convenu, Rollinat vint me chercher à l'atelier, 5 rue Béranger. Nous longeâmes les boulevards, Eudel demeurait 12 rue Rougemont. A la hauteur du Pont-de-Fer, je le vis, avec un mal énorme, glisser des gants noirs : "Que fais-tu ?" — "Je mets mes gants !" — "Ils sont noirs !" — "Eh bien ! je suis en deuil." — "Mais les gants blancs... se portent également... c'est même mieux porté..." Je ne savais lui exprimer que ses gants étaient d'une vétusté déplorable. J'arrivai à le persuader, sans trop de douleur, qu'il fallait en acheter des blancs, ce qui fut fait.

A la soirée, Clémenceau, Massenet, Taskin. Nous fûmes plusieurs à dire des vers mais il était établi que nous préparions la salle. On attendait autre chose ! Nous mêmes Rollinat au piano. Clémenceau ne le quitta plus. Toutes les dames le clouèrent à ce piano. Elles rapprochaient leurs chaises à chaque mélodie. Il riait de surprise, disait : "Mais... je ne sais plus !" et continuait. Taskin murmura à côté de moi : "Si c'est ça qu'il leur faut, je ne chanterai pas ce soir" et il s'en alla, étant, lui, officiellement sur le programme. J'entendis Massenet dire : "Je voudrais l'avoir comme élève". J'aurais mauvaise grâce à critiquer une seconde le fin musiste du "Jongleur de Notre Dame" mais à quelque temps de là, il publia "*les Coccinelles sont couché éé éé é he!*" (paroles d'Armand Sylvestre) certainement pour montrer de quelle façon Rollinat eut du traiter "*les Demoiselles*". Or, non seulement ce n'était pas du Rollinat mais pour avoir voulu parodier *en maître*, Massenet avait perdu sa propre route, ce n'était pas même du Massenet. Et ceci est un compliment. Je ne puis employer une meilleure forme du pardon.

Rollinat, après ce triomphe, vint me reconduire jusqu'à la Place de la République. A peu près devant ce même Pont-de-Fer, il soupira : "Enfin ! j'ai... du... talent... pourquoi ne suis-je pas aussi connu que les autres? P't'être que ça pourrait me rapporter un peu", et c'est d'un gros rire qu'il soulignait cette réflexion. Et le rire s'accentua : "Avoue-donc que t'es avide de célébrité ?" — "Eh ben, oui !" fit-il, en me tapant sur l'épaule à la façon des paysans et en imitant l'accent du grand Nuret,

un type bizarre de son pays, "j'veoudrais êtr' *ceulèbe* !" Je devins sérieux : " Si tu le voulais, ça serait fait ! Seulement, il faudrait m'obéir " — " J'veux ben... t'obéir, qu'est ce qui faudrait faire ! " — " Je te le dirai, tu promets ? " — " Je promets ! " J'avais mon idée. Soudain il me dit : " Ecoute donc ça ! " Depuis la sortie de chez Eudel et à travers toutes ces paroles, il venait de rimer quatre merveilleux vers.

Je me vengeai. A quelques jours de là je lui récitai cette pièce :

## LA RÉCLAME

Fais du bruit, tape, tape, tape  
Sur le ventre de ton talent :  
Plan ra ta plan, boum, zing et v'lan !  
Gonfle la voix et crie et frappe !

Ne va pas te dire : Il suffit  
D'être un rêveur pour que l'on m'aime !  
Oh ! non ! Proclame-toi toi-même,  
Le front haut, le masque bouffi.

Méprisant quiconque te nie,  
Insolent et dardant ton œil,  
Souffle le vent de ton orgueil  
Comme la claque du génie.

Ne rôde pas par les chemins,  
Si tu tiens bazar de pensée,  
Bras ballants et nuque brisée,  
Dresse les pieds, lève les mains.

Écoute bien ce qu'il faut croire :  
L'écho, c'est la célébrité.  
Marche sur ta timidité,  
Fabrique l'écho de ta gloire.

Tu vaincras les femmes d'abord  
Qui se sentiront honorées  
De baisser tes tempes laurées...  
Et tu gagneras beaucoup d'or.

Et pourquoi pas ? Pourquoi méprise-t-on la réclame ? Qui attaque-t-elle ? Et... la Modestie (regardons bien au fond de nous-même) n'est-elle pas... souvent... l'hypocrisie de l'Orgueil.

J'allai voir Coquelin Cadet : " Rollinat veut être célèbre. J'ai un moyen." — " Lequel !" — " Tu vas inviter Sarah après l'avoir chauffée à blanc..." — " J'ai compris. C'est fait ! tenez-vous en haleine."

Je racontai à Rollinat. Il eut le trac. C'est presque sévèrement et avec des discours qu'il fallait lui rappeler qu'il m'avait donné sa parole. Il y eut deux fausses alertes. A la seconde, nous avions déjà passé l'habit. Et Rollinat flairant une chance d'échapper, me disait : " Tu vois bien, elle ne viendra pas ! "

Sarah, tout en blanc, Damala, Richepin. Nous étions peu. Dans le miroir du souvenir, je ne vois pas les autres. Peut-être (?) Eugène Morand. Sarah fit cette réflexion : " Cette musique me donne la sensation des musiques orientales." Elle apporta elle-même un verre de bière à Rollinat toujours assis au piano et s'agenouilla à demi en le lui présentant.

On sait le reste. Sarah, en musant, paraît-il, fit le reproche à Albert Wolf de ne pas connaître Rollinat. Elle donna une soirée où elle avait invité également Arthur Meyer, ce qui gâta tout. Car ce furent les deux journaux, le *Figaro* et le *Gaulois*, qui s'arrachèrent l'Actualité. Arthur Meyer envoya Charles Buet, avant la fin de la soirée, rédiger un article... qui coupa l'herbe sous le pied de celui de Wolf et Wolf ayant fait le sien tout de même — parce qu'il l'avait promis — reprocha à Rollinat l'article de Buet. Il me fut raconté qu'une artiste peintre — dont je tais le nom par amitié — à qui Sarah avait dit : " Comment le trouves-tu, ce Rollinat ? " avait répondu : " Oh ! c'est un poseur, il ne peut pas s'asseoir au piano sans s'être regardé dans la glace " et que Sarah avait ajouté : " Tu as raison ". En effet, Rollinat ne retourna pas chez Sarah. Rollinat, poseur, c'est la plus historique des drôleries ! Et voilà cependant comme il est presque certain qu'il fut abattu.

Mais, chez lui, le tout reportage affluait. Je restai quatre jours sans rien lire et sans le voir. J'avais été l'Eminence Grise, je cuvais la réussite. Au quatrième jour donc je sonnai rue Oudinot. Rollinat vint m'ouvrir. Un brouhaha tanguait derrière lui. " Que deviens-tu ? " lui dis-je, en souriant finaud. " Je monte le Calvaire de la Gloire ! " Le salon était plein et cosmopolite. J'aperçus Lavedan.

Des vers de Rollinat parurent dans tous les journaux. Des légendes absurdes se mirent à siffler. On le niait en bloc. On l'accusait de tout, excepté d'être lui-même. La gloire en éclatant lui cassait ses vitres. Il s'attrista. A la Conférence que fit Sarcey sur *les Névroses* il refusa d'aller (aux Capucines). Sarcey l'assassina. Du livre formidablement ouvrage des *Névroses* il extirpa la *Belle Fromagère* qu'il prenait pour une frivolité ! Sarcey disait fort bien les vers. Or, après plusieurs admirables vers de cette pièce, un auditeur l'arrêta : " Eh bien ? " — " Oui, toujours en très beaux vers (textuel) fit Sarcey, mais.... " — " Mais quoi ? " et il y eut des " Oh ! " Il lut la *Morte Embaumée*. Ce n'était pas là non plus le choix à faire. Le parti pris de rabaisser l'œuvre était évident. Et c'est comme avec un accent de regret qu'en descendant lourdement de la tribune il dit : " Enfin ! il paraît qu'on en est déjà au deuxième mille ! "

Il devint plus tard l'ami de Rollinat et commis la plus maladroite des gaffes. Il fit chanter du Rollinat... à l'*Eldorado* par Kam-Ill. Kam-Ill trouvant les rondels de Rollinat trop courts, pour faire une chanson d'au moins deux couplets, les répétait !!! Pauvre Rollinat. Encombré de ces inconséquences il alla se cacher dans la Nature et ce fut du bonheur car c'est là qu'il fit le plus beau des livres, à mon avis : *l'abîme*.

La France ne manque pas de grands hommes mais elle n'a pas assez constaté celui-là. En ce moment, il se fait une vague réaction. Les littérateurs ayant bouleversé toutes les lois anciennes, on accorde qu'un mélodiste dont la puissance émotive fut incontestée avait peut-être éveillé des secrets. Madame Bartet, dans une Conférence au Théâtre des Arts, alors que Raynaldo Hahn était au piano, évoqua Rollinat. Signe des temps. Symptôme. L'homme simple ne profitera pas. On parle d'une statue, où ? comment ? Un peu de marbre lui a été donné signé d'un grand nom : une stèle de Rodin scellée sur l'Eglise de Fresselines. Rollinat avait été peu préoccupé d'idées religieuses. Finir pour de bon l'ennuyait. C'est tout !

C'est moi qui ai présenté Rollinat à Rodin, rue de l'Université. Rodin venait de terminer sa " *Cariatide* ". Il y avait là l'espoir d'un portrait. Rollinat était timide. Revenir c'était l'imposer. Il s'attarda et mourut. Rodin le regrette. Je suis peut-être fautif. Rollinat avait manifesté le désir de voir Rodin modeler. Rodin commença de bonne grâce une esquisse d'hercule. Il ne me vint pas à l'idée de lui dire en lui montrant le poète : " Travaillez donc d'après nature ! "

Je n'hésite pas à donner à cette cérémonie de la stèle sa physionomie réduite. Nul poète, nul musicien de Paris. En personne, cela s'excuse, mais nulle manifestation. Seul, l'ami de la rue St-Jacques, celui qui ressemblait au frère envoya des vers que le poète Bouchard de Châteauroux voulut bien dire devant Rodin présent.

Les voici :

Parler aux morts est un mirage  
Cependant, à celui qui dort  
Parlons. Evoquons son image...  
Le mirage est un charme encor !

Appelons la douce figure  
Du poète trop tôt banni  
Qui dort au fond de la nature  
Dans le berceau de l'Infini !

Evoquons sa grande musique  
Et les tendresses de sa voix...  
Sa voix, fleur sonore et magique,  
Perdue, hélas ! dans l'autrefois !

Il décalquait l'âme des choses,  
Il donnait, on ne sait pourquoi,  
Aux larmes la saveur des roses,  
Et le frisson était sa loi !

De la grâce noble des rimes  
Il fut l'ouvrier merveilleux.  
Il scruta nos profonds abîmes  
De son scalpel harmonieux...

Viens, Rollinat, c'est une fête  
Où, réunis, nous affirmons  
Que ton œuvre est plus que parfaite !  
Viens, Rollinat que nous aimons...

Il vient ! il grimpe par les routes,  
Les cailloux roulement sous ses pas...  
Qui donc disait, parmi ses doutes,  
Que les morts ne répondraient pas ?

Mordant sa moustache, il s'avance ;  
Sur ses regards, ses cheveux fous  
Pleuvent. Il marche et se balance...  
Rollinat, te voici vers nous.

Pour le sourire de l'histoire,  
Viens embrasser, hors du néant,  
Rodin qui signe de sa gloire  
Ta gloire, avec son nom géant.

Nous la voyons comme en un rêve  
— Le mirage est un charme encor —  
Cette étreinte idéale et brève...  
Rollinat s'en retourne...

Il dort !

Tous les poëtes Berrichons étaient là.

\* \* \*

Sur le socle de la “statue”, sous le portrait de l'homme, on pourrait mettre le portrait de sa musique que je crois avoir exprimé. Contentons-nous du même cadre :

Son chant fut la clameur de l'âme.  
Son jeu fougueux fut souple et fort,  
Il ondulait comme la flamme  
Et pesait comme le remord.

Traduisant en verve féconde  
De notre enfer tous les décors,  
Larme tendre ou larme profonde  
Il fit pleurer tous ses accords.

Râle d'espoir ou cri de rage,  
Accents étranges et navrés,  
Sa musique fut un langage  
Compris des seuls désespérés.

Elle nous promène en nous-mêmes,  
Elle est le miroir des douleurs

Et sœur des face à face blêmes  
Les grise d'harmoniques fleurs.

Elle plonge aux pires détresses,  
Bondit au suprême idéal,  
En de frissonnantes ivresses  
Nous fait savourer notre mal.

Et cette Musique d'alarme,  
Telle un poison qui sait guérir,  
A ceux qu'elle a bercés de charme  
Donne le regret de mourir.

Oui, cette musique permettrait de supporter indéfiniment "le déshonneur" de vivre, selon le mot d'un poète dont le nom n'est pas présent à ma mémoire. En l'imprégnant, elle corrige la vie. Elle rappelle à l'ordre le désespoir. Je disais un jour à mon ami Armand Dayot qui applaudît : "l'architecture gothique, c'est de la pierre qui chante" eh bien, j'oseraï dire aujourd'hui : "la Musique de Rollinat c'est de l'âme sonore." De l'âme c'est-à-dire nulle réticence de fabrication. Ce fut dans toute sa palpitante simplicité la technique de Rollinat. Il chanta de la Vraie Musique. Cette technique-là chasse le roquet qui s'impose dans vos pas.

"L'Ampleur sans Procédé de vos chants douloureux!"

Les autres génies — Gounod a traité Rollinat de "fou de génie" Merci Gounod ! — composent leur musique, ils ne la cueillent pas sur leur souffrance directe, ils l'adaptent à des motifs, à des à propos. Une preuve qui va surprendre. A combien d'entre eux la valeur *intérieure* des paroles importe-t-elle ? Rollinat n'a greffé que sur des fraternités. C'est pourquoi il n'impose pas, comme eux, que la surprise et l'admiration, mais l'émotion immédiate. Et à tous, subtils ou non. Je suis certain de discerner les habiletés musicales mais je n'en connais pas... l'algèbre. Je ne puis, à côté de la sensation, discuter, mais je m'aide de cette citation d'un pratiquant, Léo Goudeau, frère d'Emile Goudeau :

La Mélodie, chez Rollinat, a quelque chose de bizarre qui frappe par le côté éminemment original.

Il emploie de préférence les intervalles les plus vibrants et les plus inattendus

et constamment se sert du triton en descendant et de l'intervalle d'un ton et demi. Cela ne constitue point une originalité mais où il est étrange, c'est quand il attaque avec vigueur des modulations très éloignées et, le plus souvent, par des *appogiatures* ; celles-ci, quelquefois, d'une hardiesse extrême, le chant faisant deux notes diatoniques étrangères à l'harmonie.

L'harmonie, du reste, est en rupture de ban avec toutes les règles établies ; elle présente des successions sans liaison ; elle abandonne le chant qui alors lutte contre elle, ou s'en fait une esclave absolue, modulant sous chaque degré nouveau, même dans un chant rapide, et alors avec un débordement de richesse et de libertinage qui donne une frissonnante sensation.

J'ai ouï-dire bien des gens, après avoir entendu Rollinat : "Il n'y entend rien !" mais ils partaient émus. Pourquoi donc disaient-ils : "Il n'y entend rien !" grave question.

Grave question ! L'Oreille n'est-elle pas et seule, le guide sans Appel de l'Harmonie. Que pensent les Musiciens des huitièmes de ton des musiques javanaises ? La grave question, je la précise : les pilotis de la Musique, jusqu'à présent, sont-ils conventionnels ? Lui est-il imposé d'être analogue au vers parnassien, a-t-elle droit au vers libre. En littérature, je préfère, moi, la jonglerie qui *simule* plus de sélection, mais la musique

Aile des âmes prisonnières  
n'a-t-elle pas droit à l'essor : hors barrière ?

Wagner lui même, puissant poète, n'a pas osé la délivrer. Il cède encore au lieu commun... qui pullule dans son chef-d'œuvre... pour braves gens : la Chanson de l'Étoile ! La Musique de Rollinat ne fait nulle concession à l'habitude. Il a écrit :

La goutte d'eau de l'Habitude  
Corrode notre liberté.

Quel pianiste peut lui être comparé. Il n'employait pas la pédale, il en avait une sous chaque doigt. Il n'effaçait jamais une note. La mitraille de son jeu, pour la plus policière oreille, il la chronométrait. S'il fut un Paganini du piano, c'est lui. Des amis venaient et me disaient : "je suis premier prix du conservatoire" — "Jouez la Valse des Squelettes," et ils s'embrouillaient.

Ce qui donnait l'audace à Pelleport de mettre en face d'Hugo Rollinat, c'est que celui-ci fut l'orfèvre que ne fut jamais Hugo. Hugo augmentait sa poésie d'éloquence et ne jouait jamais la difficulté. C'est

dans les plus extrêmes difficultés que Rollinat serrait l'idée. Il fut le plus courageux ouvrier du vers. La synthèse sans arrêt. Nul mot ne s'échappait du titre et cela dans l'abstrait qu'il traquait sans oubli. Hugo a risqué deux sonnets dont un madrigal. Les rondels, rondeaux, villanelles de Rollinat sont d'inimitables joailleries par leur rigidité d'observation. Beaucoup sont d'une réussite stupéfiante. Hugo s'épand avec facilité dans la fresque décorative. Rollinat burinait l'eau forte.

Ce grand auteur qui comme chanteur avait toutes les voix, dans toutes ses voix avait tous les moyens.

Lorsque Rollinat interpréta ses mélodies devant l'éditeur Lemoine, — j'étais présent — celui-ci s'écria : "Il ne termine jamais de la même façon !" Souvent j'avais formulé cette remarque à certains compositeurs : "Vous faites un nœud toujours le même, ou à peu près, à vos différentes compositions, n'est-ce pas comme si nous, poètes, nous terminions nos différentes pièces de vers par le même vers ?" L'un fut cruel pour lui-même et les autres, en s'excusant ainsi : "C'est pour donner une satisfaction au public et l'avertir que c'est fini !"

La Musique de Rollinat est une pensée qui ne joue pas avec elle-même, qui ne bavarde pas. Elle élague toute anecdote. Elle se résume et se surveille. Toute note qui n'émane pas du parfum de sensitivité est exilée. Cette Musique est magique. Elle éclaire les paroles. Elle les ouvre et les auréole. Ceux que fatiguait la compréhension de Baudelaire, avec son aide, l'ont élucidée. Après Rollinat on ne se remémore plus les vers de Baudelaire, on les chante. Je ne parle pas seul. M<sup>me</sup> Judith Cladel a écrit : "des mélodies qui collaient à cette poésie circéenne comme des voiles mouillés à un corps nu".

Moi, j'ajoute : "comme une tunique de Nessus". Les paroles entendues avec la Musique de Rollinat ne sont plus libres.

Il y a, dans les harmonies, des mariages de raison et des mariages d'amour. Rollinat ne répercute que les mariages d'amour, de profond amour. J'insiste, elle cueille la fleur du sentiment comme certains peintres — qui ont dérouté et déroutent encore — cueillent la fleur de l'atmosphère ; Monet dans ses cathédrales, Brangwyn dans ses "boucaniers" Boznanska et Méla Mutermilch dans toutes leurs vertigineuses toiles et comme Aurel cueille, en prose, les plus imperceptibles *balancements* de l'indécision humaine.

L'Art est la Coquetterie d'une nation. Une nation doit se fleurir de

l'effigie de ses artistes. La France doit-elle omettre de joindre à son bouquet la plus rutilante de toutes ses fleurs.

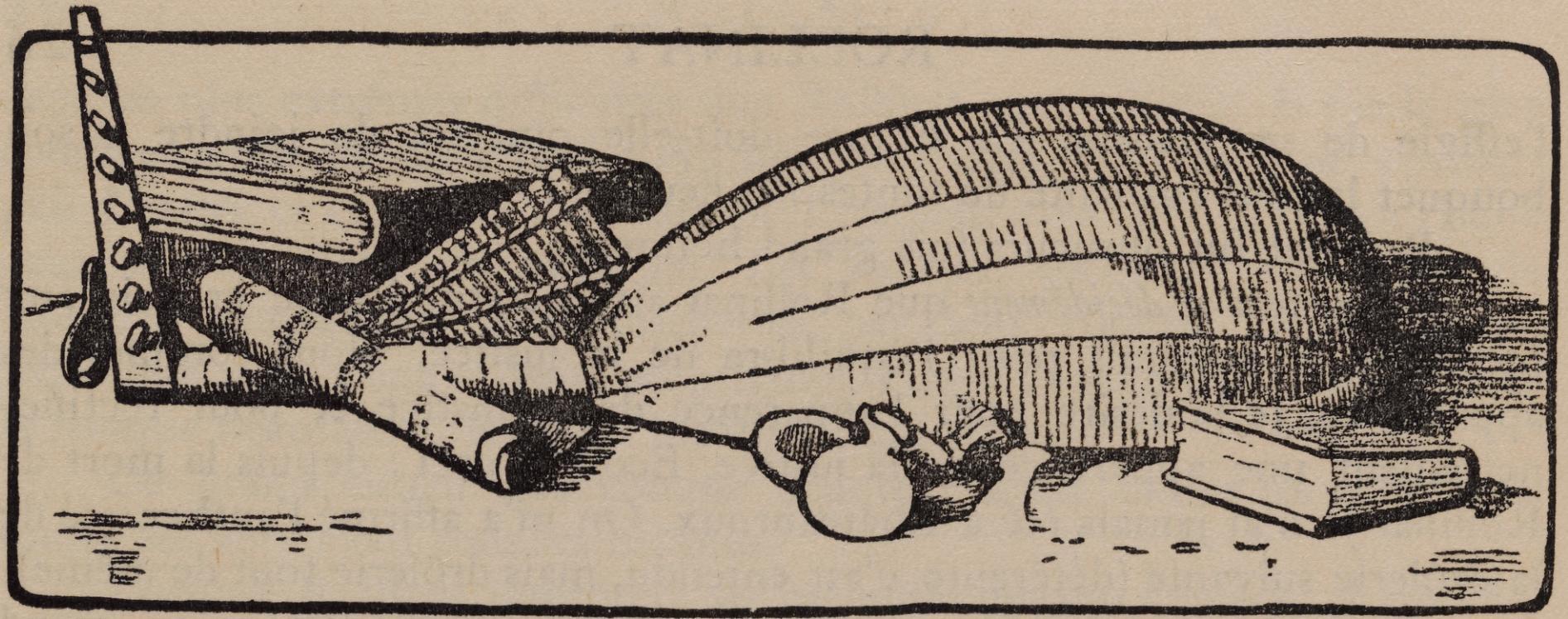
Rollinat fut plusieurs fois grand homme.

Importe-t-il *décidément* que Rollinat ait sa statue ? Si je croyais aux morts, je le voudrais pour l'équilibre de la justice. Nous sommes des apparences. Je le désire pour l'apparence de la justice et pour rectifier nettement une apparence de la justice. Ecoutez ceci : depuis la mort de Rollinat je n'ai jamais été à Châteauroux. On m'a affirmé l'authenticité de la drôlerie suivante (déferente, c'est entendu, mais drôlerie tout de même). Le conseil Municipal obéissant à la rumeur qui lui révélait qu'un grand homme était né dans la ville, se décida à donner son nom à une rue, mais la mère de Rollinat protesta. Elle découvrait que le talent d'orateur de son mari équivalait aux divers talents de Maurice et que la priorité paternelle s'imposant, c'était le nom du père qu'il fallait arborer. Le conseil Municipal obtempéra de cette façon : il appela la rue : Rue Rollinat.

Lequel ?

GEORGES LORIN.





## RÉFLEXIONS D'UN SOLITAIRE

On sait que Guétry avait écrit de volumineux mémoires, dont les manuscrits ont été partagés à sa mort en 1813, entre ses sept neveux et nièces. Ces précieux volumes sont aujourd'hui dispersés, Mademoiselle Pauline Long a pu en retrouver la trace dans les différentes bibliothèques d'Europe, et se dispose à en faire la publication. Nous sommes heureux de pouvoir présenter aujourd'hui à nos lecteurs, un fragment de ces Réflexions. Il appartient au volume manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque Nationale.

### *Plaidoyer pour moi-même adressé au tribunal dramatique.*

Dans la préface de mon livre "De la Vérité", j'ai dit pourquoi je ne composais plus de musique ; mais je n'ai pas assez insisté sur la raison principale, qui est ma santé. Je vais donc, si on me le permet, entrer dans quelques détails à ce sujet. Aujourd'hui qu'on voit que ma résolution est stable, et que je n'ai pas fait un serment d'auteur ou d'ivrogne, on me pousse plus que jamais de reprendre ma lyre ; le puis-je, le dois-je ? c'est ce qu'on verra dans la suite de ce chapitre. D'abord je pense que l'amour, la poésie et la composition vivent des mêmes éléments, et qu'en renonçant au premier, on n'a plus de justes prétentions aux deux autres. Quand il n'est plus amoureux, le rossignol cesse de chanter, et la mue s'ensuit.

Ainsi que le peut le poète dramatique et d'autres artistes, nous n'avons pas l'avantage de mettre en séquestre quelque pièce de jeunesse qui ne parait dans le monde qu'au vieux temps de notre vie ; nous sommes deux pour un ouvrage, et l'un ou l'autre est toujours pressé de jouir. En remarquant le silence de la belle muse qui fit le charme de ma vie, c'est dommage, dit-on, que vous l'abandonniez, puisque vos derniers

ouvrages Lisbeth, Anacréon chez Polycrate, Elisca, prouvent que votre tête est encore remplie d'idées et de chants musicaux. Je le sais, mais pour mettre en œuvre et à leur véritable place ces idées et ces chants, il faudrait que je fisse des efforts surnaturels que je redoute actuellement, il faudrait, c'est ce que j'ai éprouvé à chaque ouvrage de musique que j'ai fait, il faudrait me monter et remonter la tête presque jusqu'au délire. Alors ne dormant presque point, ne mangeant presque plus, et souvent crachant le sang, mes idées abonderaient. Est-ce à mon âge, est-ce à 67 ans (1808), que je puis soutenir cet orage des sens qui me donnera, je veux le croire, un ou deux opéras de plus, mais achetés par le sacrifice du reste de ma vie? Le savent-ils, s'en soucient-ils beaucoup ceux qui me sollicitent à remonter ma lyre? Encore un opéra, me dit-on, le dernier, le chant du cygne. Proposition assez inhumaine, puisqu'on sait que l'oiseau expire après avoir chanté pour la dernière fois. Mais, me dit-on encore, vous travaillez chaque jour, chaque jour vous écrivez, autant et mieux vaudrait faire de la musique. Quelle différence de travail et d'étude! Ce que j'écris est affaire de raisonnement, et c'est à force d'imagination qu'on fait de la bonne musique. Mon travail actuel est celui de l'esprit, l'autre de l'âme, et de l'âme dans toute son exaltation. Quand je jette les yeux sur 50 ou 55 partitions sorties de ma tête, et la plupart de ma plume... (Un copiste intelligent a souvent mis au net mon premier brouillon fort exigu, après quoi je lui dictai les immenses détails d'une partition. Nous ne pouvons pas comme les peintres abandonner une partie de notre ouvrage à nos élèves, nul compositeur, quelque habile qu'il soit, ne peut remplir les intentions d'un autre)... Je suis étonné moi-même de ce magasin de papiers et de cette énormité de notes. Certains compositeurs italiens, je le sais, ont fait jusqu'à cent opéras. Mais ont-ils varié leur style et leurs chants autant de fois qu'ils ont changé de poèmes? N'y a-t-il pas cinquante opéras dans un ou un dans cinquante? Barilli excellent bouffe, assistant à une représentation de l'*"Amant Jaloux"* avec sa femme, parfaite chanteuse, lui disait qu'on ne pouvait distinguer deux auteurs dans cette pièce, qu'il semblait qu'une même tête avait produit paroles et musique. C'est, ajoutait-il, ce qu'il faudra que nous fassions un jour en Italie, si nous voulons intéresser les spectateurs, et ne pas les voir comme ils font s'occuper de tout autre chose que du spectacle. Monsieur Barilli avait raison, et je suis charmé qu'un acteur italien pense ainsi. Les chants vagues, le luxe musical ne conviennent que dans les concerts, ou quand

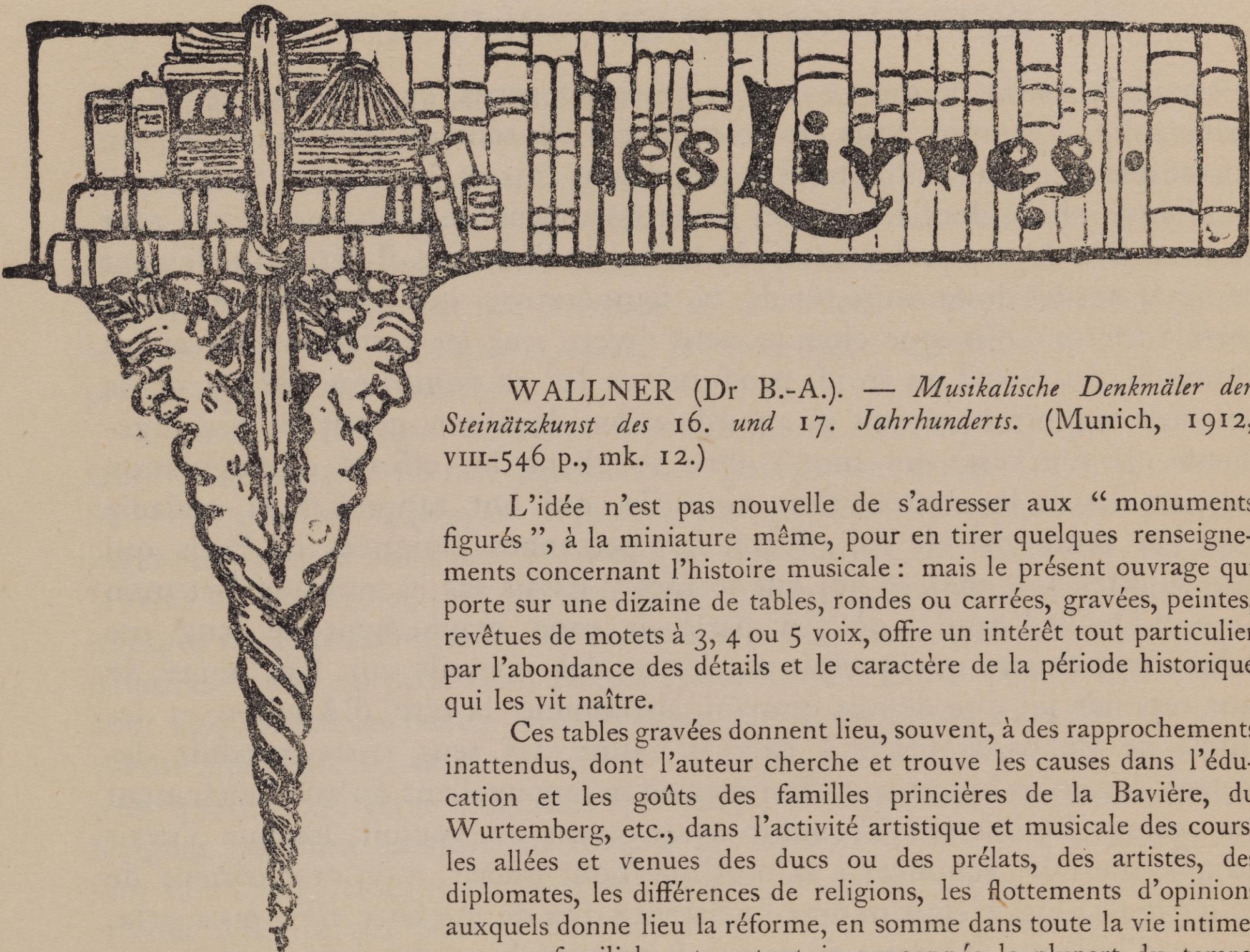
le poème ne présente aucun intérêt ; s'il est attachant, la musique doit s'identifier avec l'action, sinon elle la tue. Je ne boude pas la musique, tant s'en faut, elle est toujours ma favorite. Quand j'entends mes meilleurs ouvrages bien rendus, je jouis pleinement comme un père qui voit ses enfants bien portants et bien établis. Mes premiers ouvrages surtout me rappellent le temps de ma jeunesse et mouillent quelquefois mes yeux sexagénaires ; et, musique à part, je sens alors combien je dois aux poèmes qui m'ont inspiré.

Madame Marmontel ayant fait une fausse couche, on disait de son mari : Cet homme ne fera jamais rien qui puisse vivre. On avait tort. Sans compter les ouvrages de littérature qu'il ne m'appartient pas de juger, les opéras intitulés *Lucile*, *Sylvain*, *Zémire* et *Azor*, et surtout *L'Ami de la maison*, sont de charmants ouvrages. La meilleure musique jointe à un mauvais drame, est comme une belle âme attachée à un corps défaillant ; elle ne peut rien, étant dépourvue d'organes par lesquels elle peut agir. Dans ses beaux jours l'artiste vit de sa gloire actuelle et plus encore peut-être de sa gloire future ; dans ses vieux ans de celle acquise, trop heureux de vivre ainsi sans infirmités, et sans payer chèrement les fatigues qui l'ont conduit au temple de Mémoire. Mais, à tout âge, il faut une occupation, quand dès sa jeunesse, on en a contracté l'habitude, et celle d'écrire ses pensées sur différents sujets est la plus convenable à l'âge mûr. L'homme pour être bon et sociable, a besoin d'être occupé, alors il ne songe qu'à son affaire, et laisse vivre en paix les siens et les autres. Jeunes filles qui vous mariez, n'épousez point l'homme sans occupation, c'est le fléau de la vie. Tout occupé de vous les premiers jours, il est heureux, mais bientôt, n'ayant point de diversion, il se rendra insupportable. On voit peu d'aimables paresseux, leur premier titre est de dormir. Chez certains hommes de lettres, la paresse est un avantage réel, en 20 années le paresseux produit une petite brochure bien faite, bien piquante. C'est dommage, se dit-on, que cet homme n'écrive pas davantage. Disons plutôt que souvent c'est une bonne fortune pour lui d'inspirer des regrets au lieu d'éveiller la critique toujours inséparable des grands ouvrages.

L'homme travailleur n'a de ressources que dans la continue révision de ses écrits. De même qu'un bon horloger avant de livrer une montre, la pose en tous sens, et lui laisse le temps nécessaire pour voir si elle ne se dérange point, de même l'auteur d'un ouvrage quelconque doit

le revoir le matin, le jour, avant et après ses repas, en état de joie et de mélancolie,... et après tous ces soins et ces épurements continuels, si son œuvre paraît, la surveillante critique, disons mieux, les érudits "ad hoc" de chaque chose dont il a parlé, l'avertissent encore qu'on ne sait le tout de rien. D'ailleurs, quel que soit le talent de l'homme, il dépend tellement de l'état actuel de sa santé, et de la température qui l'environne, qu'on oserait presque dire que chaque vent divers, que les variations du sec à l'humide, du chaud au froid, produits par les 32 rumbz ou parties de la boussole, apportent autant de modifications dans son esprit et ses jugemens. Il me reste un mot à dire touchant les efforts d'imagination inséparables de la composition musicale, qui ont rapport à la maladie dont j'ai toute ma vie été affecté. Les personnes éloignées de Paris qui sont sujettes à ce mal, et qui ont lu mes "Essais sur la musique" et mon livre "De la Vérité" où j'ai parlé de mon crachement de sang, me demandent encore quelquefois par lettres des conseils sur leur santé. Je leur réponds ici que depuis que j'ai abandonné la lyre d'Apollon et les autels de Vénus, ajoutons à cela le calme des sens, triste produit des années, les accès infiniment diminués ne se renouvellent qu'au changement des saisons. Le docteur Tronchin avait raison de vouloir, lorsque j'avais 30 ans, me faire renoncer à la musique pour guérir mon crachement de sang ; mais alors c'était m'ôter l'existence que de me faire vivre à ce prix. Aujourd'hui que je risque de ne pas faire aussi bien que dans ma jeunesse, aujourd'hui qu'il me faudrait plus d'efforts périlleux pour arriver à l'inspiration, je prends le parti de parler au lieu de chanter, trop heureux si après avoir longtemps amusé les hommes par mes chants, mes réflexions peuvent encore leur être profitables.

PAULINE LONG.



WALLNER (Dr B.-A.). — *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts.* (Munich, 1912, VIII-546 p., mk. 12.)

L'idée n'est pas nouvelle de s'adresser aux "monuments figurés", à la miniature même, pour en tirer quelques renseignements concernant l'histoire musicale : mais le présent ouvrage qui porte sur une dizaine de tables, rondes ou carrées, gravées, peintes, revêtues de motets à 3, 4 ou 5 voix, offre un intérêt tout particulier par l'abondance des détails et le caractère de la période historique qui les vit naître.

Ces tables gravées donnent lieu, souvent, à des rapprochements inattendus, dont l'auteur cherche et trouve les causes dans l'éducation et les goûts des familles princières de la Bavière, du Wurtemberg, etc., dans l'activité artistique et musicale des cours, les allées et venues des ducs ou des prélates, des artistes, des diplomates, les différences de religions, les flottements d'opinions auxquels donne lieu la réforme, en somme dans toute la vie intime, presque familiale, et surtout insoupçonnée la plupart du temps, qui forme la trame enchevêtrée, touffue, sur laquelle s'édifient les grands faits historiques.

Chacun des documents devient ainsi l'occasion d'une monographie qui fait défiler devant nous toute une série de personnages, tantôt très connus, tantôt moins — et même ignorés — dont l'action, importante ou médiocre, nous explique le voyage de l'œuvre musicale, du texte et de leur dédicace depuis les auteurs jusqu'à la pierre qui les doit immortaliser.

On a vraiment la sensation, en lisant ces pages, extrêmement documentées, d'être mêlé au va et vient de cette époque transitionnelle, dont le caractère très particulier se traduit par des mélanges hétéroclites d'humanisme, d'antiquité, de gravité et de raillerie, de textes bibliques et de chansons à boire, de réforme et de papisme, l'art ne perdant pas ses droits, et enveloppant les "calendriers perpétuels" de banderoles musicales signées Goudimel, Roland de Lassus, Biffi, etc.

Des textes littéraires et musicaux, placés à fin de cet important ouvrage, viennent éclairer et préciser les analyses esthétiques qui sont faites à leur sujet au cours des chapitres.

A. MACHABEY.

SACHS (Curt) — *Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof* (Berlin 1910, 290 pp.)

Nous voici de nouveau reportés à l'époque de la Réforme et de la Renaissance ; nous

atteignons même le 18<sup>me</sup> siècle, puisque l'auteur étudie l'évolution de la musique, ou plutôt des groupements musicaux à la cour de Brandebourg depuis leur origine, vers 1542 jusqu'à leur suppression en 1712.

Règne par règne, M. Sachs nous montre la constitution de la chapelle et de la musique de chambre ; puis les manifestations dramatiques ; grâce aux documents d'archives, il a pu reconstituer chaque maîtrise, chaque orchestre et nous donner de *chaque* musicien (ou à peu près) une courte notice biographique.

Comme dans toutes les monographies de ce genre, des extraits de correspondance nous mettent au courant, mieux que n'importe quoi, de l'activité et de l'état d'esprit de ces petites cours ; on croirait, à de certains moments que la grande, l'unique préoccupation des princes et princesses soit *la musique* ; la reine Sophie Charlotte "tâche à se consoler des maux de la guerre" en faisant écrire une pastorale à Bononcini ; ce pauvre grand artiste ! "Le grand Bononcini est encore ici, affligé de la mort de sa maîtresse. Cela est cause que je n'ai point eu de musique depuis huit jours." (p. 86).

L'ouvrage de M. Sachs prend encore de la valeur par une bibliographie très complète et une indication scrupuleuse de ses sources.

A. MACHABEY.

ROTTER (Curt) — *Der Schnaderhüpfl-Rhythmus*. (Berlin, 1912, in-4°, 236 p. et un appendice contenant 34 exemples. Mk. 8.)

Bien que l'on puisse m'accuser de céder à un penchant tout personnel, si l'on me voit applaudir à l'apparition d'un ouvrage traitant du rythme, j'espère que la valeur même de cette étude justifiera mon humble appréciation.

L'auteur n'obéit à aucune idée préconçue, à aucune théorie trop rigide : il peint les faits tels qu'ils sont, les classe logiquement, découvre ce qui se cache sous les apparences, et crée autant de catégories que les dissemblances rythmiques en réclament ; pourquoi vouloir réduire au même schème des formes dont les différences sont constantes ?...

Nous voici donc en face d'un phénomène initial : l'union de la poésie, de la musique et de la danse ; et l'auteur qui nous a d'abord montré comment d'un simple quatrain, très court, pouvait résulter, grâce à l'intervention de la musique instrumentale, une danse assez longue "pour satisfaire les danseurs" — nous fait assister à la formation de ce contrepoint rythmique qui résulte de la superposition des rythmes caractéristiques : celui de la danse, celui de la musique, de la mélodie proprement dite, et enfin celui du texte poétique : cela avec une netteté et une simplicité remarquables. Une quantité d'observations extrêmement judicieuses sur les contractions, les allongements, les désaccords presque complets entre le texte et la musique, lors des cadences, sont — au surplus — de nature à nous éclairer sur bien des points obscurs qui subsistent encore dans l'esthétique de l'art vocal, ainsi que sur toutes les formes primitives de cet art, — les formes helléniques, par exemple.

Mais ce qui doit encore retenir notre attention, c'est que le "Schnaderhüpfl" est l'aspect primordial et rudimentaire de la *valse*, de la valse qui, échappée du Tyrol, s'en vint d'abord dans les brasseries viennoises, puis dans les salons, à qui Beethoven fit l'honneur de consacrer quelques loisirs, que Saint-Saëns transforma en "Etude" de haute tenue et qui, non contente d'accaparer une bonne partie du ballet d'opéra, s'introduit, plus ou moins déguisée, dans de grandes œuvres symphoniques.

Sans parler de la place énorme qu'elle tient dans la musique légère, où elle est encore chez elle, et où il est tout naturel de la trouver, la valse, — ou, si l'on aime mieux, la

“ Schnaderhüpfl ” — par son ascension continue vers les “ formes intérieures ”, ne reproduit-elle pas devant nous l’histoire des vieilles danses médiévales ou renaissantes, aboutissant progressivement aux types les plus achevés de la musique instrumentale, — à la sonate en un mot ?...

Cette leçon vaut bien un ouvrage : c’est celui de M. C. R., où nous trouvons l’humble et naïf couplet tyrolien, avec ses angles vifs, son rythme net, et sa vie aussi, sa vie débordante, qui devait, en un siècle, envahir l’Europe, lui communiquer sa chaleur, et s’installer — mais cette fois avec des vêtements “ à la mode ”, — au sein même de nos concerts les plus “ collet monté ”.

A. MACHABEY.

WEINGARTNER (Félix). — *Erlebnisse eines “ Königlichen Kapellmeisters in Berlin.”* (1912, in-8° de 87 p., Paul Cassirer, Berlin.)

Dans cette brochure, le célèbre kapellmeister raconte par le menu les vexations qu’il eut à subir de la part de l’Intendance générale, (et royale) des théâtres.

On croît rêver en parcourant ces pages, et on ne sait qu’admirer le plus de la patience et de la générosité de M. Weingartner ou de la mauvaise foi persévérente et du “ corporalisme ” prétendant contraindre ce grand artiste à rester de force dans un établissement (le Grand Opéra Royal) où l’on s’ingénie à lui rendre la vie impossible.

L’éminent chef d’orchestre n’a-t-il pas été condamné à une amende de 120 marks pour avoir mal dirigé “ Cavalleria rusticana ” ? Plus loin, il monte au pupitre pour conduire une représentation de “ Hansel et Gretel ” : le rideau se lève, et il aperçoit sur la scène une “ Gretel ” qu’il n’avait jamais vue, et dont il ignorait même le nom.

L’Intendance avait tout simplement engagé une nouvelle pensionnaire sans en informer le chef d’orchestre, et sans même lui donner l’occasion de répéter avec elle !.. Ensuite, c’est le récit de manœuvres essayées pour empêcher M. Weingartner de venir pour la première fois à Paris conduire deux concerts chez Lamoureux... Et tout cela n’est pas du roman, c’est la pure vérité. La lecture de ces pages écrites dans un style qui rappelle celui de notre grand Berlioz, nous apprendra à nous montrer moins sévères pour ce qui se passe en la “ Ville Barbare ”... Cette Cité d’après 1870, n’est peut-être plus le Paris du temps de Berlioz !...

Mais l’accueil triomphal que le grand public de Paris réserve chaque année à M. Weingartner, le consolera certainement des épreuves qu’il a endurées près des bords de la Sprée.

FÉLIX RAUGEL.

ROOTHAM (C. B.). — *Voice training for choirs and schools.* (Cambridge at the University Press. 1913, in-8°).

L’éducation de la voix pour chœurs et écoles par M. Rootham, organiste et chef de chœurs à St John College, Cambridge, est un livre qui sera très-utile non seulement aux Maîtres de Chapelle mais encore à tous les professeurs de l’enseignement primaire.

Il se compose de deux parties, l’une théorique, l’autre pratique, et cette dernière est la plus importante. Le plan de l’ouvrage est très-clair et la table qui est placée au début est un véritable résumé des idées de M. Rootham.

Avant la puberté, l'auteur ne fait aucune différence entre la voix des garçons et des filles ; il indique plus loin comment on peut modifier les défauts de la voix parlée et chantée chez les enfants ; il passe en revue les principales imperfections que l'on rencontre et il engage en terminant les jeunes compositeurs modernes à écrire des morceaux pour voix enfantines.

Nul doute que cet appel ne soit entendu.

MARAGE.

CUMMING (Dr. H.). — *Purcell.* (London, in-12°).

Brève et précise, cette biographie nous place dans la seconde moitié de ce 17<sup>e</sup> siècle anglais qui devait voir s'évanouir pour longtemps l'originalité et la fécondité artistiques dont s'enorgueillissait alors — à juste titre — la Grande-Bretagne.

L'auteur ne dédaigne pas l'anecdote, mais n'en use qu'avec mesure, et il s'applique même parfois à combattre quelques erreurs historiques.

Cependant on regrette que la partie esthétique de l'ouvrage soit si succincte et si superficielle et que aucun texte musical ne vienne illustrer et animer les éloges abondants mais monotones que M. W. C. prodigue à l'un de plus grands musiciens de l'Angleterre.

Souhaitons donc que ce petit livre incite l'un de nos historiens à tracer de Purcell un portrait plus ample et plus riche, digne de l'organiste de Westminster Abbey, qui, mort à 37 ans, nous laisse cependant un bagage musical d'une variété et d'une valeur surprenantes.

HANS HEINZ ERVERS & MARC HENRY. — *Joli Tambour!* (Berlin, W. Borngräber, 1912, in-12° de 272 pp.).

Faire connaître en Allemagne la chanson française, ou mieux encore l'âme française par la chanson, tel est le but que se propose cet ouvrage, dicté, nous dit la préface, par le désir d'un rapprochement entre les deux nations. En réalité, seuls les textes figurent ; la musique, les "airs" dont beaucoup cependant sont traditionnels, font défaut ; et c'est croyons-nous regrettable.

Mais quel défilé ! Depuis Villon, ancêtre du bohème montmartrois, jusqu'à l'"Internationale" — ce qui n'est peut-être pas sans ironie — la chanson populaire nous apparaît dans tous ses costumes, sous toutes ses formes, tantôt narquoise, tantôt précieuse ; grivoise ou gaillarde, batailleuse ou provoquante, mais aussi toujours alerte et franche.

Ceux qui parcourront ce livre, y retrouveront, non sans sourire, l'origine — combien pudique — de certaines chansons de route d'une finesse douteuse —, et le souvenir rajeunissant des joyeux cabarets de Montmartre.

GEORGY CALMUS. — *Zwei Opern-Burlesken aus der Rokokozeit.* Berlin, 1912. (*Télémaque de Le Sage et The Beggar's Opera de Gay et Pepusch*).

Il est curieux que Français et Anglais aient laissé à l'Allemagne le soin de ressusciter leur esprit d'autrefois et de publier avec tant de luxe ces deux œuvres si caractéristiques du 18<sup>me</sup> siècle.

Le Théâtre de la Foire ! C'est tout un monde, une lutte, presqu'une épopée, qui surgissent devant nous ; l'art officiel d'une part, l'art populaire de l'autre — l'un avec ses "privileges", massue terrible ; le second avec son esprit, sa "rosserie" dirions-nous aujourd'hui, arme plus terrible encore, et qui lui valut le triomphe définitif : les successeurs de Le Sage jouent "Pelléas" ; mais se sont des parvenus.

Vers la même époque un conflit analogue se produisait en Angleterre, et une sorte

d'opéra populaire, d'opéra-comique, fondé, régi, exploité par des hommes extraordinaires s'oppose avec acharnement et succès au Théâtre Royal.

M<sup>lle</sup> C. nous retrace la genèse et les péripéties de cette double bataille, en une introduction très claire, très documentée qui n'occupe pas moins de 40 pages. Mais ce dont tout le monde lui sera reconnaissant c'est d'avoir publié *in-extenso* la musique de ces deux petits drames satiriques et d'avoir ainsi animé les textes par les sons, cette vie circulante dont le défaut peut provoquer l'incompréhension d'une œuvre ou même de tout un côté de l'histoire. Car la musique des opéras du "Rokokozeit" est la clé qui nous aide à saisir comment et pourquoi le public faisait fête au Théâtre de la Foire qui finit par vaincre ses nobles rivaux : l'âme française n'a pas changé ; il lui faut rire, il lui faut décocher des flèches à ceux qui plastronnent — et c'est pourquoi la "Revue" moderne est bien plus l'héritière de Le Sage que l'opéra-comique.

HAMMERICH (Angul). — *Mediæval musical Relics of Denmark*. (Leipzig, 1912, 126 p., in-4°).

On ne saurait trop admirer la piété de ceux qui entourent l'archéologie de la musique d'un luxe, qui semble être la compensation de l'injuste oubli où sont tombés les plus vénérables documents.

Grâce à M. H. nous voici en possession d'une superbe édition de ces "Reliques Danoises" assez inconnues, et qui cependant procèdent de l'art français, — et même le plus souvent reproduisent simplement des textes musicaux de notre moyen-âge. M. H. en effet, outre qu'il eut l'adresse d'exposer rapidement et clairement l'esthétique de la "Séquence", put identifier la plupart de ces textes, grâce au travail d'Aubry et Misson sur Adam de St Victor.

Et l'on reste un peu stupéfait de la vigueur de l'école de St Gall qui après avoir peut-être concentré une partie de l'effort byzantin, fit rayonner son art, ses procédés, ses formules, sa "manière" même, par toute l'Europe pendant plusieurs siècles, et nous impose la nécessité de reconnaître son génie dans les feuillets d'un registre poudreux ou les paperasses d'un monastère du Danemark.....

WEISSMANN (A.). — *Chopin*. (Schuster, Berlin et Leipzig, 215 p. et 52 planches).

La manière dont est présentée cette biographie n'est pas très originale : Que Chopin a régné sur les salons et qu'il fut adulé des femmes, nous le savions, et l'auteur insiste peut-être un peu trop sur ce point de vue. Mais l'analyse qui nous montre le développement du génie, celui de la maladie et celui de l'amour chez le "poète du piano" est intéressante — et les appréciations relatives à l'esthétique de ses œuvres, à leur interprétation même, sont souvent à retenir.

Ce qui soutient surtout l'intérêt de cet ouvrage, est qu'il est écrit avec une conviction très sincère, qu'il est comme un hommage rendu au grand musicien, dont on ne saisit pas toujours — paraît-il — l'esprit, en Allemagne.

Un grand nombre de gravures placées à la fin du volume servent très utilement à fixer d'une manière "visuelle" la physionomie et même l'aspect de l'existence mouvementée de Chopin.

REYSCHOOT (Dossan van). — *Analyse thématique rythmique et métrique des symphonies de Beethoven. Symp. I et II, en partitions*. (Breitkopf, Bruxelles). (Les textes sont en français, allemand et anglais).

Nul mieux que M. Combarieu n'était désigné pour faire l'éloge de cette édition remarquable, et il le fit avec chaleur dans une préface dont j'aurais voulu pouvoir extraire bien des passages.

Certes, cette édition rythmique devra, quelques temps encore, faire antichambre avant de pénétrer dans les sanctuaires de la musique : la foule compacte des musiciens que l'incompréhensible orgueil d'une éducation scolaire et d'un talent médiocre éloigne de la Raison, préférera toujours remplacer l'évidente logique du classicisme — qu'elle affirme comprendre et admirer — par le désordre d'une interprétation fantaisiste. C'est ainsi — n'est-il pas vrai ? — qu'on devient original, qu'on "se fait une individualité".

Mais nous espérons en revanche que le public éclairé fera prochainement bon accueil à la tentative de M. V. R. : il n'y a ni déshonneur, ni désavantage à soumettre ses facultés à la discipline des "belles formes", et même ceux que guide un instinct très sûr découvriront plus facilement la solution de ces "cas de conscience" si fréquents en musique. Au surplus, le travail de M. V. R. n'est-il pas la mise en évidence de cette sorte d'Harmonie préétablie, de cette espèce de "géométrie du temps" qui est à notre insu la façon habituelle dont nous pensons, de ce guide obscur dont nous avons parfois seulement l'intuition très nette ? Qu'un trait de lumière adroitement dirigé vienne nous les préciser à notre volonté, et nous voilà enrichis d'une arme nouvelle dont nous ne savions nous servir que sans habileté jusque là.

C'est ainsi que bien loin d'être une pure théorie, la morphologie musicale poursuit un but éminemment pratique ; c'est la pensée directrice de notre collègue de Gand — et c'est dans cet esprit qu'il faut examiner les deux symphonies de Beethoven dont il nous fournit l'interprétation rythmique.

A. MACHABEY.

PROD'HOMME (J. G.) — *Ecrits de Musiciens*. (1 vol. in-18, Paris, Mercure de France, 1912.)

L'intéressante anthologie que publie notre collègue Prod'homme comprend une série d'écrits provenant de musiciens des XV<sup>e</sup>, XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et qui constituent de précieux documents biographiques et esthétiques. Qu'il s'agisse d'Avertissements, de Dédicaces, de Lettres ou de Testaments, ces divers écrits apportent, en effet, des renseignements extrêmement pittoresques et expressifs sur leurs auteurs. Ajoutons que M. Prod'homme a consacré à chacun des auteurs de son anthologie une substantielle notice qui résume les travaux historiques les plus récents.

LIONEL DE LA LAURENCIE

COMBARIEU (J.) — *Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven*. Tome I. (Paris, Armand Colin, 1913, in-8° de 651 pages. 8 fr.)

Ce premier volume représente à lui seul des années de recherches et de travail ; aussi doit-on tout d'abord louer M. Combarieu pour l'énergie et pour la persévérance qu'il a montrées dans l'accomplissement d'une semblable entreprise. Il est un des premiers, en France du moins, à aborder un sujet d'une telle ampleur et à le traiter avec une pareille abondance de documentation. Lorsque l'index qui doit terminer l'ouvrage aura paru, nous posséderons une source d'indications précieuse.

Le tome que nous analysons va des origines à la fin du XVI<sup>me</sup> siècle.

Dans une première partie M. Combarieu explique comment la musique est sortie de la magie : l'homme primitif a peur des esprits et il cherche à les apaiser soit par des chants, soit par des danses, dont le rythme a une signification précise. Les instruments par leurs éléments ou par leur décoration rappellent aussi ce but. On se rend compte que l'auteur émet des opinions qui lui sont chères et qu'il étaie par des preuves tirées de la philologie ou de la mythologie. Une étude des débuts de l'art musical chez les peuples d'orient et notamment chez les Chinois termine cette première division.

Dans la seconde, nous assistons à l'évolution de la musique qui perd son caractère magique, c'est-à-dire intéressé, pour prendre une forme religieuse et exprimer un acte de foi. C'est sa seconde étape, avant de se libérer complètement et de vivre par elle-même en s'inspirant de la nature. C'est par les Grecs que s'effectue le passage de la magie à la religion, la musique, — ce mot avait un sens beaucoup plus général, — touche à la philosophie et a sa place dans toutes les manifestations de la vie hellénique. M. Combarieu expose quels sont les divers chants sacrés des Grecs, leur théorie musicale, leurs différents modes, leurs compositions, leur rythme et enfin leurs instruments. Une étude des cérémonies religieuses et des représentations théâtrales, une consultation des philosophes, de Platon et d'Aristote principalement, forment les chapitres suivants. Il est ensuite question des théoriciens, de Pythagore dont les principes nous ont été transmis par ceux qui, quinze siècles durant, ont été ses disciples, — d'Aristoxène de Tarente, d'Aristide Quintilien, de Plutarque. L'auteur prend congé du monde hellénique avec les faibles vestiges qui subsistent de son art lyrique, les hymnes à Apollon, puis brièvement il montre la faible place que la musique tient chez les latins, dépourvus d'originalité et médiocres amateurs.

La troisième partie est consacrée au moyen-âge dont le chant religieux (chant grégorien, puis plain-chant) est sorti de la combinaison de la musique grecque avec la musique hébraïque. M. Combarieu en signale les formes diverses, puis leur place dans la liturgie. Il montre les liens qui rattachent la théorie musicale du moyen-âge à celle de l'antiquité grecque. Les traditions pythagoriciennes, toutes mathématiques et qui entravent le libre développement de l'art, sont transmises par Boëce dont l'influence est considérable. Des modes nouveaux (*authentiques* et *plagaux*) se rattachent à la nomenclature antique dont ils diffèrent cependant. Les premiers systèmes de notation, alphabétique et neumatique, sont créés. Le plain-chant, "anti-musical et admirable", prend sa forme définitive. A côté, la musique mesurée est en train de naître à Paris. Après avoir consacré d'importants développements au théâtre sous sa double forme dramatique et comique, après avoir montré ce que fut le chant profane, grâce aux troubadours et aux trouvères, M. Combarieu arrive à la grande création du moyen-âge : le contrepoint. Nous ne pouvons malheureusement entrer dans le détail des cent pages où l'auteur étudie à loisir les résultats de cette découverte, les premiers monuments de la musique polyphonique et leurs créateurs.

La musique gardait encore un caractère scolaire et figé. La Renaissance, — sujet de la quatrième partie, — apporta la vie et l'expression. Cette régénération s'opère, grâce aux chansonniers français (*musique a cappella*) et aux madrigalistes italiens qui créent l'accompagnement. La musique religieuse vocale, d'une part grâce aux Protestants (Luther et Calvin), de l'autre aux papes de la Contre-Réforme (Grégoire XIII) subit une évolution parallèle. M. Combarieu en étudie les principaux représentants. La musique instrumentale, elle, fait des progrès. Les instruments se perfectionnent. Dans tous les pays civilisés, les compositeurs rivalisent d'ingéniosité. A l'église même, la musique instrumentale fait son apparition à l'église avec la symphonie sacrée (Rôle des Vénitiens et de Gabrieli). Quant au théâtre, le ballet en Italie, en France et en Angleterre favorise la création de l'opéra qui va naître.

Tel est, résumé aussi exactement que possible, ce premier tome, avec lequel M. Combarieu nous a donné une sorte d'encyclopédie de la musique avant le XVII<sup>me</sup> siècle, tâche considérable. Le second volume, annoncé pour la fin de cette année, embrassera l'histoire de la musique depuis le XVII<sup>me</sup> siècle jusqu'à la mort de Beethoven. Nul doute qu'il soit digne du tome premier.

G. ROUCHÈS.

SOUPIES (Albert). — *Le Théâtre Italien de 1801 à 1913* (1 vol. in-4° illustré, tiré à 600 exemplaires numérotés. Paris. Fischbacher éditeur).

A travers ce siècle troublé, M. Albert Soubies s'est proposé de rechercher tous les documents pouvant servir à nous renseigner sur le rôle des Italiens en France dans le domaine théâtral, tant en qualité de compositeurs, qu'en celle d'interprètes ou même de directeurs. Quel est du reste l'interprète, qui de tout temps, ne s'est point senti l'irrésistible vocation d'assumer la direction d'une scène ? Et quel est aussi le directeur de théâtre qui n'a pas appris, en présence de difficultés insoupçonnées, à regretter le temps où, simple acteur, il ne voyait que le beau côté, le "côté face" si l'on peut dire, du fauteuil directorial.

Combien le "côté pile" est douloureux et décevant ! C'est ce que nous montre le triste dénombrement des "bouillons bus", depuis le Théâtre Olympique de la rue Chantereine, en 1802, jusqu'aux entreprises les plus récentes. Mais cela n'est pas une spécialité des Théâtres italiens : ils ont subi le sort commun ; et si le résultat financier fut souvent piteux, le rôle artistique ne fut point négligeable. Le nom seul de Rossini suffirait à l'attester. Celui-là du moins connaissait "les affaires" beaucoup mieux que ces anciens chanteurs devenus directeurs, dont M. Albert Soubies nous montre les déconfitures successives. La publication de certaines lettres éminemment commerciales de l'auteur du *Barbier* n'est pas faite pour grossir le dossier du "désintéressement chez les artistes" : on s'en doutait d'ailleurs.

Sur le grand pontife de l'italianisme comme sur une foule d'autres moindres personnages, le livre de M. Albert Soubies nous apporte une solide et intéressante documentation, mérite d'autant plus remarquable que de graves difficultés rendaient plus périlleuses les recherches relatives à cette époque. La rareté des pièces officielles permettant d'établir sûrement la chronologie des représentations données dans un théâtre, a souvent obligé l'auteur — il nous en avertit lui-même — à recourir aux collections de journaux du temps. Et il avoue sans détour leur fâcheux désaccord sur la matérialité des faits les plus simples, et leur partialité plus fâcheuse encore. On peut se demander si, même avec toutes nos institutions officielles, les écrivains de l'avenir seront mieux outillés lorsqu'ils étudieront les événements contemporains ?

Quoi qu'il en soit, il faut être très reconnaissant à M. Albert Soubies de la grande sagacité et du soin minutieux qu'il a déployés dans ses intéressantes recherches : son ouvrage sur le *Théâtre Italien* est de ceux que l'on aimera à consulter pour se mettre en contact avec une catégorie très spéciale de nos archives théâtrales. Et l'auteur est vraiment trop sévère pour lui-même quand il qualifie son propre travail d'"aperçu historique" ou d'"une libre causerie", en se défendant d'avoir voulu le soumettre "aux règles d'une méthode rigoureuse". Son ouvrage nous apparaît au contraire bien divisé et ordonné ; et si les pages relatives à nos modernes Puccini, Mascagni, Leoncavallo et autres pseudo-véristes éludent paternellement toute velléité de critique sur les ouvrages, elles n'en suffisent pas moins à montrer le "perpétuel recommencement" des envahissements périodiques successifs de nos scènes françaises par l'art étranger — et non le meilleur. Quoi que l'on pense des effets de ces réapparitions, sous des noms divers, des *Buffoni* qui nous apportèrent la *Serva Padrona*, il faut rendre à ceux-ci cette justice qu'ils excellèrent tout au moins dans l'*art du chant*. "Si l'Italie n'existe pas, il faudrait l'inventer." Combien de prétendus professeurs de chant pourraient utilement méditer cet apophtegme ! Le *bel canto* italien nous a "fait voir les étoiles" : quel dommage qu'on les ait éteintes !

AUGUSTE SÉRIEYX.

ALARD (D.). — *Les Maîtres classiques du Violon*, avec le style, le phrasé, l'expression, les doigtés et les coups d'archet propres à l'interprétation traditionnelle de ces œuvres. (Paris, L. Alleton, 1912, 50 livraisons in-fol.).

Cette réédition ne laisse pas de venir à son heure. Jamais on ne s'est intéressé plus qu'aujourd'hui aux maîtres anciens du violon ; toutes sortes de transcriptions nous en offrent les images les plus variées, des fantaisies un brin anachroniques de Kreisler aux consciencieuses, mais lourdes élaborations de Schering. Les éditions Peters, Litolff, Augener leur font une place enviable, et la France est bien distancée, avec la seule collection Debroux, et les travaux valeureux mais fragmentaires des Borrel et des Bouvet.

C'est donc un apport considérable que celui de cinquante numéros d'œuvres dont trois ou quatre à peine sont aujourd'hui sans grand intérêt, parce que sacrifiant à un goût qui n'est plus le nôtre : l'*Air russe*, de Baillot, pieux hommage d'Alard à la mémoire de son maître, ou *la Molinara* de Kreutzer, ou la *Romanesca* "d'auteur inconnu", qui s'adresse probablement à quelque élève encore malhabile.

Le reste est inappréhensible. C'est d'abord un ensemble d'œuvres connues, concertos d'étude de Viotti et de Kreutzer, concertos du répertoire des virtuoses, en *mi* majeur et en *la* mineur de J.-S. Bach, en *mi* bémol de Mozart, Trille du Diable de Tartini, etc., qui se trouvent ici dans leur intégrité, avec les indications de nuances que l'éditeur tenait de Baillot, détenteur avéré des traditions classiques ; et l'on n'est pas médiocrement surpris de rencontrer enfin une leçon *non altérée* de la *Follia* de Corelli, vingt fois reprise, ornée, augmentée, raccourcie, avec une certaine mesure par J.-B. Cartier, et par Thomson, sans autre souci, semble-t-il, que la tardive justification du titre.

Plus directement intéressant est le groupe des violonistes du XVIII<sup>e</sup> siècle dont les œuvres ne figurent pas couramment dans les éditions classiques : Chabran, Dauvergne, Guillemin, Lahoussaye, Pagin, Francœur, Leclair, Nardini, Tartini, Pugnani, Barbella, Manfredi, Boccherini, d'autres encore qui résument vraiment ce que l'école française et l'école italienne ont produit de plus musical, en même temps que toute la technique de l'instrument y est enclose, de l'art encore primitif de Corelli aux harmoniques, aux staccato de Chabran, aux doubles-cordes de Guillemin et de Porpora, aux pizzicati de la 10<sup>me</sup> sonate de Paganini.

Restent quelques duos, pour violon et alto, de Fiorillo, pour deux violons, de Lolli et de S<sup>t</sup> Georges, enfin, pour violon seul, 2 fugues, 4 préludes de Campagnoli, 2 divertimenti de Stamitz, et le labyrinth de l'harmonie, de Locatelli.

On ne peut, dans un compte rendu bibliographique — et celui-ci s'étend déjà démesurément, — analyser par le menu toutes les œuvres citées : il nous suffira avoir signalé leur valeur au point de vue spécial de l'étude du violon, et l'extrême probité du transcripteur, qui confère à la collection un rare intérêt documentaire.

MARC PINCHERLE.

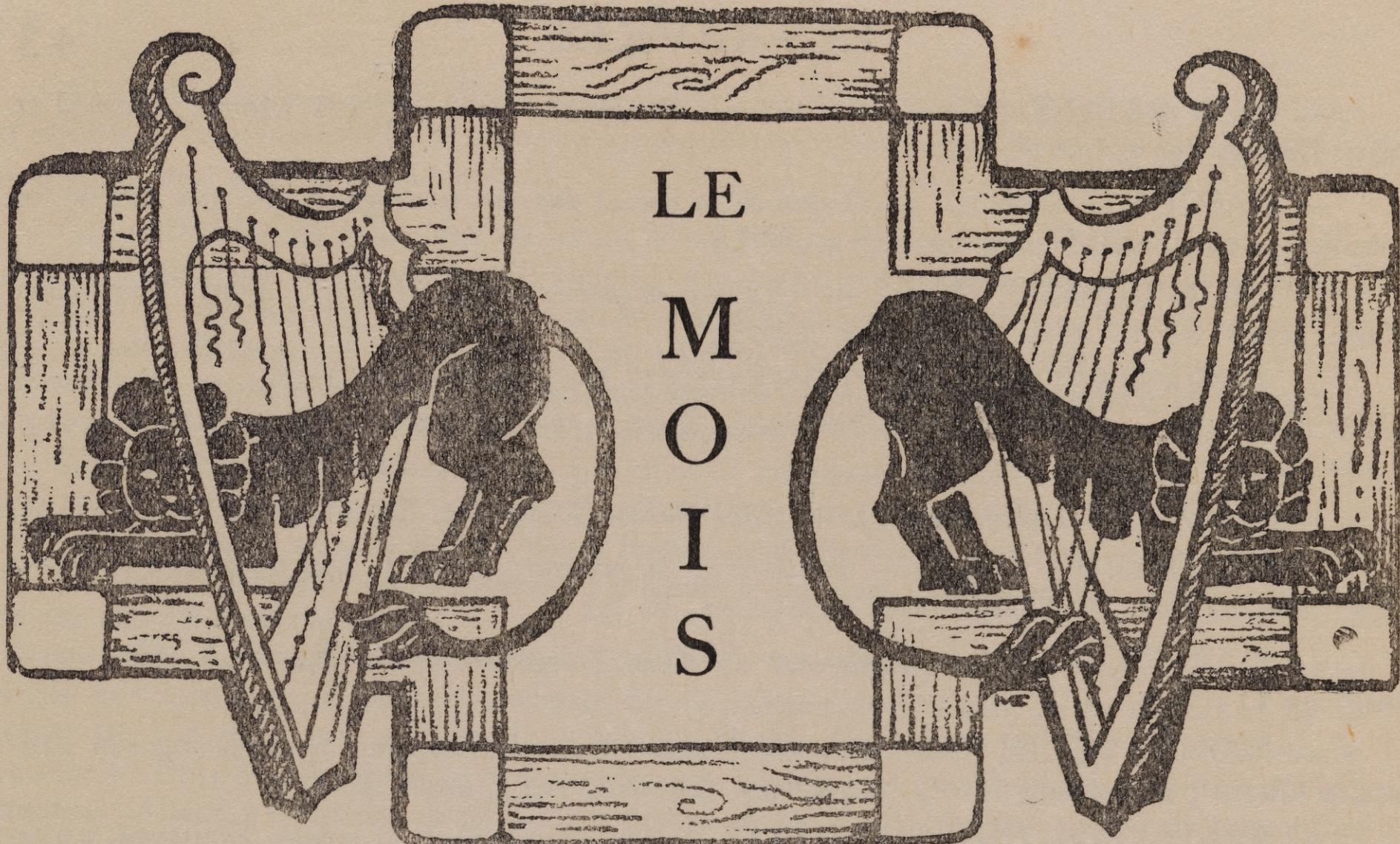
## LIVRES REÇUS

— PETERS. — *Jahrbuch der Musikbibliothek für 1912*, herausgegeben von R. SCHWATZ (Lpz. Peters 1913, in-4° de 125 pp.)

— ADLER (Guido). — *Studien zur Musikwissenschaft*, Beihefte der Denkmaeler in Oesterreich. Heft I (Wien Artaria, 1913, in-4° de 303 pp.)

— DUSSAUZE (Henry). — *Captain Cooke and his choir boys* (S. l. n. d. in-8° de 122 pp.)

- LENORMAND (René). — *Etude sur l'harmonie moderne* (Paris Monde Musical et Max Eschig, 1913, in-12°, fr. 5.)
- GASCUE (Francesco). — *Origen de la musica popular vascongada*. (Revista int. de los estudios vascos. Paris, Champion, 1913, N° I.)
- PROD'HOMME (J.-G.). — *Œuvres en proses de R. Wagner*. Tome quatrième. (Delagrave s. d., in-12° de 276 pp., fr. 3.50.)
- DENKMAELE DER TONKUNST IN OESTERREICH. — *J. Handl*, Opus Musicum. — Gesaenge von *Frauenlob*, *Zweter und Alexander*. (Wien Artaria, 1913. Deux volumes in-fol.)
- SAMAZEUILH (Gustave). — *Paul Dukas*. (Durand et fils, in-12° de 27 pp. fr. 2.)
- COMBARIEU (Jules). — *Histoire de la musique*. Tome I. Des origines à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. (Paris, A. Collin, in-8° de 652 pp., fr. 8.)
- ROBERT (P. L.). — *Etudes sur Boieldieu, Chopin, et Liszt*. (Rouen, L. Gy, 1913, in-8° de 113 pp.)
- MONTEVERDI (Claudio). — *L'Orfeo*. Deutsche Buehnen Bearbeitung von Erdmann Gugkel, Einleitung von O. Kinkeldey. (Breslau, 1913, in-12°.)
- BREITKOPF UND HAERTEL. — *Das Musik-Buch*. (Leipzig, Breitkopf, 1913, in-4° de 390 pp.)
- CUCUEL (Georges). — *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIII<sup>e</sup> siècle*. (Fischbacher, 1913, in-4° de 460 pp.)
- — — *Etude sur un orchestre au XVIII<sup>e</sup> siècle*. (Id. ibid. in-fol. de 70 pp.)
- DAURIAC (L.). — *Meyerbeer*. (Collection des Maîtres de la musique, 1913, Paris, Alcan, in-12°, fr. 3,50.)
- PIRRO (André.). — *Schütz*. (Id. ibid.)
- SINGER (Kurt). — *R. Wagner*. (Berlin, Morawe et Scheffelt, 1913, in-8° de 150 pp.)
- GUTMANSTAL (N. de). — *Souvenirs de F. Liszt* (Breitkopf 1913, in 12° de 70 pp. Mk. 2).
- VATIELLI (Francesco). — *La civiltà musicale di moda*. (Torino, Bocca 1913, in-12° de 120 pp. Lire 2).
- LAMY (F.). — *Shakespeare et la musique* (Extrait des Mémoires de l'Académie d'Amiens 1912, in-8° de 44 pp.)



## Les Théâtres

JULIEN A L'OPÉRA COMIQUE

Après avoir tenté les plus loyaux efforts pour essayer de deviner l'intérêt artistique ou sentimental du dernier ouvrage de Gustave Charpentier, d'oublier ses tares congénitales et de m'abandonner à son pouvoir émotif, j'ai du reconnaître, en toute humilité, que je n'éprouvais pour les conceptions philosophiques, littéraires et musicales de l'auteur de *JULIEN*, qu'une insurmontable aversion. En développer égoïstement les raisons m'a paru infiniment moins intéressant que de verser au débat la déposition de quelque important témoin à décharge. Avec une bonne grâce dont nous lui sommes très reconnaissants, M. G. de Pawlowski — plus courageux que certains amis de l'auteur trop prompts à se dérober à ce devoir — a consenti à remplacer mon inutile réquisitoire par la plus éloquente des plaidoiries. Tous nos lecteurs approuveront mon scrupule qui leur procure aujourd'hui la bonne fortune de lire une remarquable page d'esthétique et qui enrichit notre Revue du commerce d'un des esprits les plus distingués de ce temps.

E. V.

Pour punir sans doute Gustave Charpentier d'avoir fait de la littérature en étant son propre poète, c'est à un littérateur que la *S. I. M.* demande aujourd'hui, quelques mots sur *Julien*. Comme il s'agit de donner des impressions synthétiques de spectateur et non point d'assurer une critique musicale analytique, je n'ai point, je l'aouve de raison sérieuse pour faire valoir ma parfaite naïveté en ces matières.

Depuis plusieurs années en effet — et c'est là tout le débat — il semble qu'une sorte d'affaire Dreyfus ait atteint le monde musical. Aux principes de foi de la musique ancienne, on a substitué volontiers le libre examen. La musique se raisonne, elle s'analyse comme un ouvrage de mathématique, on ne juge plus sa valeur d'après la seule émotion qu'elle procure. Ceci marque sans doute un progrès. La musique était parait-il en retard sur les autres arts et notre admiration allait peut-être vers des œuvres dont nous réprouvons l'équivalent en littérature, sous forme de mélodrames ou de romans feuilletons.

J'avoue toutefois que j'éprouve quelque défiance pour les résultats fournis par la critique analytique. Dès l'instant qu'une œuvre d'art peut être *analysée* complètement, que l'on peut en peser tous les éléments, cela signifie qu'il est possible de la reconstruire par synthèse, comme un composé chimique. Cela signifie tout en même temps qu'elle ne contient pas cet élément impondérable et surnaturel qui constitue tout justement l'œuvre d'art.

Imaginez une critique analytique de la *Ronde de Nuit*, de Rembrandt. Quel désastre ! quelle critique ! Connaissez-vous au monde un tableau plus absurde, plus mal construit, plus incompréhensible ? Où vont ces gens ? que veulent-ils ? Quelle est cette femme cul-de-jatte jaunâtre qui occupe le centre du tableau ? L'action se passe-t-elle de jour ou de nuit ? Personne, à l'heure actuelle, ne saurait encore vous le dire avec exactitude. Il y a là des absurdités d'éclairage qui feraient punir un écolier. La critique analytique, dans cet ouvrage, ne peut relever que des incohérences et des défauts. Il n'en est pas moins vrai que la *Ronde de Nuit* est le plus beau tableau du monde, que l'émotion que l'on ressent en le considérant est telle que l'on ne peut plus regarder ensuite sans sourire les "chefs-d'œuvre" environnants. La *Ronde de Nuit*, c'est la vie toute entière, c'est la fête de la lumière. Les autres tableaux ne sont plus auprès d'elle que de simples toiles accrochées au mur.

Connaissez-vous également une pièce plus incohérente, au regard de la critique analytique, que le *Misanthrope* ? Quel est le directeur qui accepterait aujourd'hui un pareil ouvrage à une époque où l'on ne juge plus une pièce que d'après le scénario ? Ce monsieur qui en veut à tout le monde, on ne sait pourquoi, qui aime une femme on ne sait comment, cette action à tiroirs destinée, comme dans un vaudeville moderne, à mettre en valeur des petits couplets artificiellement rapportés, cette affaire du sonnet qui domine tout, cette scène des portraits intercalée par un ingénieux vaudevilliste, cette convocation chez les maréchaux, qui est le plus pauvre dénouement qui soit : aucun dramaturge n'oserait tenir raisonnablement un pareil sujet pour définitif. N'est-ce point cependant l'œuvre dramatique la plus émouvante, la mieux écrite, la plus complète de notre littérature française ?

La même critique pourrait être adressée à la femme sans tête et sans bras qu'est la *Victoire de Samothrace*. On pourrait l'appliquer à tous les chefs-d'œuvre. L'art, en effet, ne s'analyse pas ; il s'impose. Notre esprit reconnaît un chef-d'œuvre à sa première apparition sur terre. Nous nous sentons attirés invinciblement vers la beauté par une sorte d'esprit de famille supérieur à la nature, puisque dans la nature les chef-d'œuvres artistiques n'existent pas.

Une œuvre d'art se reconnaît donc d'instinct par l'émotion qu'elle provoque. Elle échappe à toute critique car la critique ne s'applique qu'aux supports matériels des idées, aux

échafaudages du monument, aux moyens matériels employés pour nous faire connaître la pensée d'un artiste.

Je n'entends point, je me hâte de le dire, comparer l'œuvre de M. Gustave Charpentier à *la Ronde de Nuit* ou au *Misanthrope*. L'émotion artistique qu'elle nous donne, bien que très violente, n'a point cependant cette plénitude, cette puissance définitive qu'engendrent les chefs-d'œuvre. Ce que je veux seulement faire admettre pour l'instant, c'est le peu d'importance relative des insuffisances scéniques ou des ridicules matériels de *Julien*.

Au point de vue de la critique analytique, ces pauvretés sont innombrables. Elles nous choquent à tout instant. Je ne connais rien, par exemple, de plus puéril que la scène du "temple colossal de la Beauté" et il faut une candeur véritablement enfantine pour réaliser d'une façon plastique que répudieraient nos actuels music-halls, cette marche d'un poète vers l'Idéal.

On sait en effet qu'après avoir abandonné, au premier tableau sa Louise endormie dans une petite chambre à Rome, Julien veut conquérir la Beauté. Pour cela, tous les moyens en usage dans les gravures d'Epinal lui sont bons et le poète, avec un pantalon trop long et un veston qui ne lui va pas, accepte sans rire que le hiérophante le couronne de persil doré et le décore d'une belle toison d'or qui eut fait sourire Médée.

Que dire également de l'évocation de la vie rurale matérialisée par une Hongrie voisine de Bois-Colombes ? La manière un peu trop schématique dont le poète repousse sa Louise, réincarnée en paysanne, pour poursuivre sa route vers l'Idéal, la façon dont Julien l'apostat fait de la peine à sa vieille mère en injuriant le bon Dieu et en refusant les secours de la religion dans un noir paysage breton, nous rappellent trop la puérilité mystique de ces naturalistes qui furent, sans s'en douter, plus éloignés de la réalité que les plus fervents idéalistes. Quant au dernier tableau, celui de la Fête de Montmartre, il abonde, lui aussi, en puérilités. Le désespoir de Julien le fataliste en reconnaissant le grand prêtre dans un pitre de foire nous étonne et nous nous demandons si, raisonnablement, ce grand garçon ne ferait pas mieux de pratiquer les sports en plein air plutôt que d'aller au café s'agenouiller devant une Louise réincarnée en pierreuse.

Ce sont là autant de critiques faciles qui se révèlent à l'analyse. Elles s'adressent en grande partie à l'auteur, mais je me demande toutefois si la réalisatition scénique de *Julien* ne doit pas être, elle aussi, rendue responsable de ces déceptions.

Je n'oublierai jamais la première audition de *Julien*, lorsque la pièce fut jouée, mimée et expliquée en petit comité par Charpentier et Wolff, avec l'aide d'un simple piano. Une harmonie imitative indiquait un mouvement de foule, un geste de la main suffisait à déplacer des nuages. Rien ne venait troubler le lent et puissant mouvement musical de l'œuvre, cette sourde montée du rêve ou mieux du cauchemar aboutissant à la bacchanale désespérée de dernier acte. Pas de prêtres habillés en petits amours roses, pas de cortèges nuptiaux dignes du salon des familles de Saint Mandé ; l'enthousiasme musical subsistait seul. L'affreuse et trop somptueuse réalisation matérielle d'un rêve n'égarait pas l'esprit.

Il y a, dans *Julien*, plusieurs décors ingénieux qui auraient dû, je crois, servir de modèles

pour monter le reste de l'ouvrage. La scène, par exemple, inspirée de Gustave Doré, qui nous montre les poètes maudits se traînant dans l'obscurité vers un chemin fantastique de rochers, ce petit château de l'*Idéal* que l'on aperçoit seul éclairé, très au-dessus de la montagne, l'apparition de Julien et de Louise, dont on distingue seulement les deux figures dans l'obscurité, voilà, je crois, l'éclairage dont il eut fallu se contenter d'un bout à l'autre de cette pièce et qui lui eut donné l'enveloppe nécessaire, l'atmosphère mystérieuse qui lui manque.

*Julien*, représenté sur une petite scène, dans de pauvres décors, un peu comme l'*Annonce faite à Marie ou la Brebis égarée*, serait demeuré, je crois, à sa véritable place. Le luxe et la précision scénique ont étouffé cette œuvre de rêve et d'instinct.

Ces erreurs matérielles, tous les musicographes vous diront qu'elles s'aggravent des insuffisances musicales de la partition. A l'analyse, celle-ci n'apporte le plus souvent aucun élément nouveau. Les *impressions d'Italie*, la *Vie du poète* et *Louise* ont fourni les pages les plus remarquables de *Julien*. Seulement, que voulez-vous, toutes ces objections relèvent, une fois de plus, de la critique analytique. Elles sont de même ordre que celles que nous oppositions tout à l'heure à la *Ronde de Nuit* ou au *Misanthrope*. Le résultat seul doit nous intéresser pour une œuvre toute de sentiment, et ce résultat est extraordinaire.

Depuis plusieurs années, nous n'avions pas ressenti une pareille émotion musicale à l'Opéra-Comique. Pour la première fois depuis longtemps, nous nous sommes sentis transportés, entraînés invinciblement par une ardeur, par une foi, par une jeunesse qui ne se raisonnent pas. C'est la caractéristique du talent que de remporter d'éclatantes victoires sur un terrain où d'autres ne connaissent que la défaite et l'œuvre d'art, ici comme ailleurs, échappe vigoureusement à toute critique analytique des moyens employés.

Est-ce l'abandon de Louise au premier acte, est-ce le désespoir de Julien au dernier, est-ce la naïveté et la sincérité de son effort? Nous restons impuissants à expliquer cette émotion qui s'empare de nous en écoutant *Julien* et, pour un peu, elle nous ferait verser des larmes, non point de celles que l'on répand à l'Ambigu en écoutant quelque tirade sentimentale, mais bien de celles que fait couler lentement ni la joie, ni la tristesse, mais la seule contemplation d'une œuvre d'art. Cette émotion est peut-être faite d'éléments insignifiants mais harmonieusement groupés en juste proportion. C'est une question d'équilibre, de mesure, de sentiment que le talent pour l'œuvre d'art, le hasard pour la nature, peuvent seuls fournir. Telle chanson qui nous ferait sourire à Paris nous remue profondément si nous l'entendons dans l'air transparent du matin, sur les pentes du Vésuve; tel geste de la vie vulgaire peut se révéler admirable s'il est stylisé par un artiste; telle pensée insignifiante ou médiocre peut devenir prodigieuse si elle nous conduit aux sources même de l'esprit et de la vie.

La façon puérile dont Gustave Charpentier traite l'*Idéal* comme un devoir de classe ou un poncif d'école, déçoit profondément nos convictions philosophiques. Nous retrouvons, dans ses désillusions prévues, tout l'enfantillage du naturalisme. Mais, ce qui ne saurait nous décevoir, c'est le désespoir même de Julien, sa tristesse naïve, sincère qui transfigure toute son œuvre, qui nous fait atteindre la Vérité par des voies que nous ne soupçonnions pas.

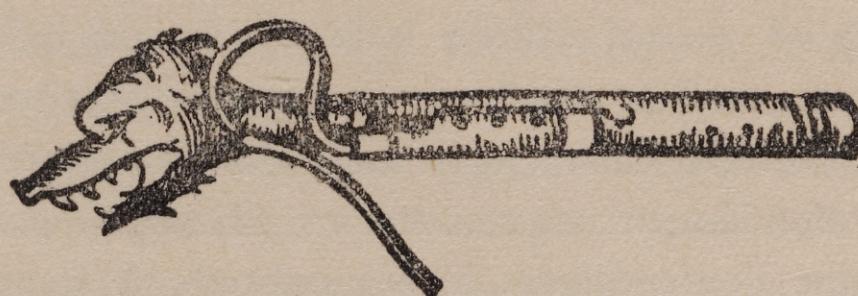
On a dit beaucoup de bien et beaucoup de mal de Montmartre et ce qu'on en a dit

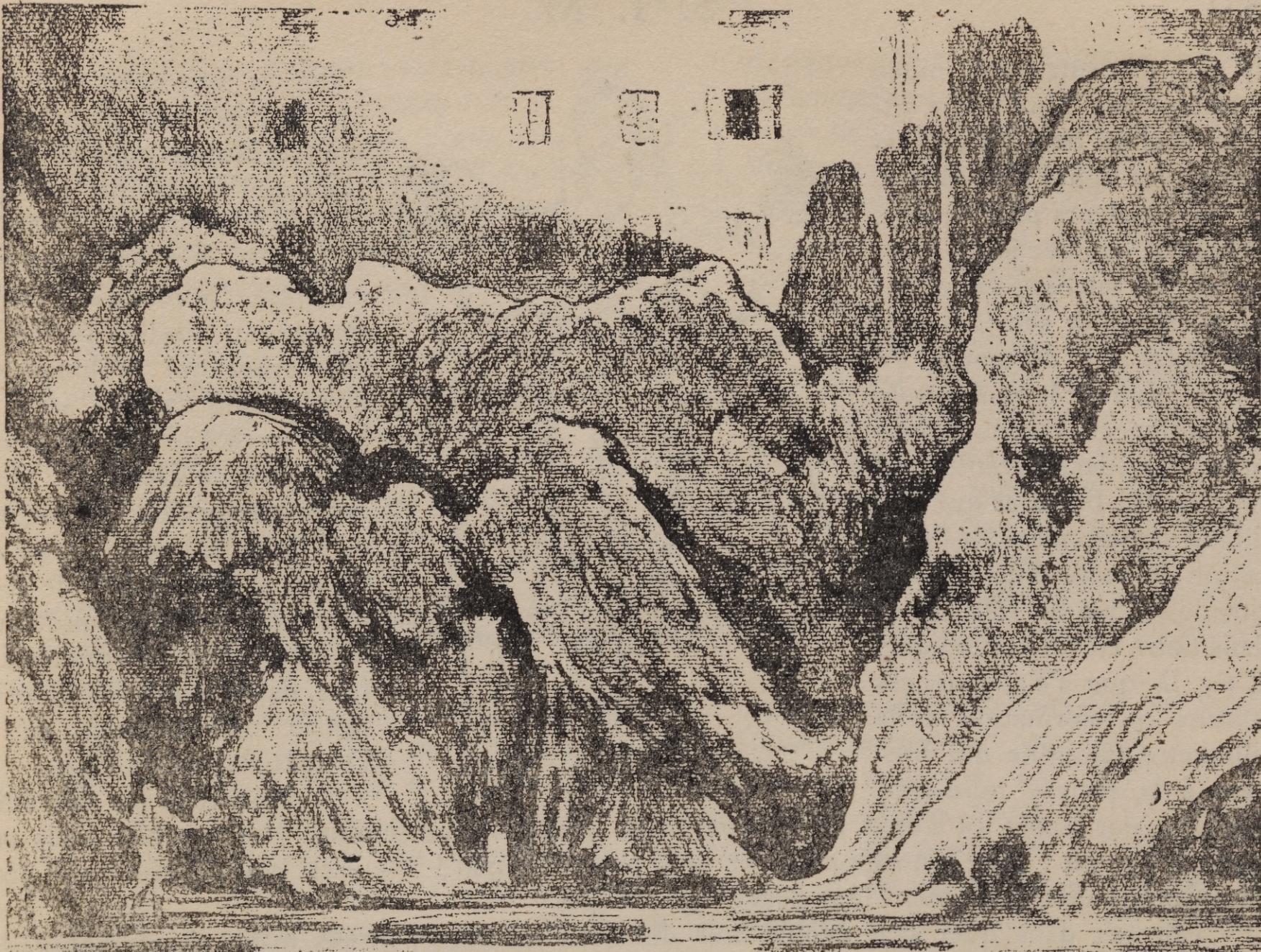
peut s'appliquer à l'auteur de *Julien*. Montmartre est un petit village trop étroit, trop borné, incapable de faire connaître à ses habitants toutes les vérités, toutes les beautés du monde. Mais c'est en même temps par son particularisme étroit, par son intransigeance d'opinions que ce petit village a su, dans notre vie contemporaine, abriter des ermites de la pensée, des stylites de l'esprit, qui, à force de répudier le reste du monde, se sont efforcés de regarder au-dedans d'eux-mêmes, de tirer du tout petit détail qu'était leur vie, leur œuvre toute entière. Or, en art, plus le point de départ est restreint, plus l'effort se porte sur un détail et plus l'œuvre gagne en profondeur. *Julien* ne connaît que ses sensations à propos de très petits événements d'une très petite ville. Il ignore tout du dehors, mais il sait tout du dedans. Il atteint le monde entier en passant par l'intérieur ; il ne nous éblouit pas, comme tant d'autres, d'un éclat emprunté ; son ouvrage n'est pas un admirable jardin fait de décors en carton, c'est une petite graine qui germe irrésistiblement, qui porte en elle la vie et qui s'épanouit spontanément. En négligeant les opinions des autres, en ne se mettant point à la mode du temps, Gustave Charpentier se sépare forcément de ceux qui dirigent le goût d'une époque. Il se sépare de quelques amis mais il atteint la foule inconnue : il cesse de vivre à son époque pour vivre éternellement. En cela, il suit exactement l'évolution de son maître, de Massenet, qui cessa d'être défendu par ses contemporains le jour où il devint grand pour les hommes de tous les temps.

Il faut une force singulière, lorsque l'on n'est qu'un homme, pour rompre ainsi avec ses contemporains, pour ne plus écouter que la voix immense et anonyme de la foule, pour ne plus connaître que les mouvements du cœur communs à l'humanité toute entière.

Gustave Charpentier, en écrivant *Julien*, a mécontenté sans doute les arbitres de la mode musicale, il a donné un peu de joie nouvelle à des milliers de gens qu'il ne connaîtra jamais ; il a fait une œuvre vivante en meurtrissant son cœur, en faisant de sa douleur un peu d'humanité, de toute sa jeunesse un peu d'harmonie.

G. de Pawlowski.





Décor de Jeux par Bakst.

## La Saison Russe au Théâtre des Champs Elysées

Enfin seuls ! Nos hôtes turbulents sont partis après avoir affolé, émerveillé et exaspéré Paris. Comme des maîtres de maison qui ont donné à danser et qui, après avoir reconduit les derniers couples, rentrent dans leurs salons bouleversés, nous nous regardons avec un peu d'effarement et de lassitude. Les invités furent exquis mais ils ont commis quelques dégâts : voici une statuette décapitée, une glace brisée, une soierie tachée et voici un accroc au tapis. Les Russes ont passé là, tout est ruine et deuil dans les salons de l'esthétique française. Il faudra du temps pour y rétablir un peu d'ordre. Désemparés et courbatus, nous y travaillons avec mélancolie.

La fête fut magnifique. Jamais elle ne se prolongea aussi longtemps et, pour la première fois, elle se déroula dans un cadre digne d'elle. En l'honneur de ses hôtes, Paris remplit trente fois, jusqu'au bord, la précieuse coupe de Théâtre des Champs-Elysées. Trente fois y moussèrent les élégances les plus raffinées, trente fois y pétilla l'esprit le plus paradoxal et le plus frondeur de nos couturiers. Ce fut un éblouissement.



Il y a, désormais, une mode "ballet-russe", un effort annuel vers un luxe plus audacieux, des lignes plus souples et des couleurs plus hardies. Il faudra, quelque jour, noter les étapes successives de ce mouvement et son influence sur notre art décoratif. La saison russe est le seul terrain d'expériences vraiment propre à l'essai des plus téméraires nouveautés linéaires qui modifient si profondément l'éducation de notre œil, et, à ce titre, elle joue un rôle décisif dans notre culture esthétique. C'est là que s'élaborent ces subtiles transformations de la silhouette féminine qui donnent à la pauvre humanité que nous ont laissées les Russes ne sont pas aussi exempts d'amertume. Nos terribles amis ont commis — oh ! bien innocemment et sans penser à mal ! — certaines déprédatations dont nous devons affectueusement leur demander compte.

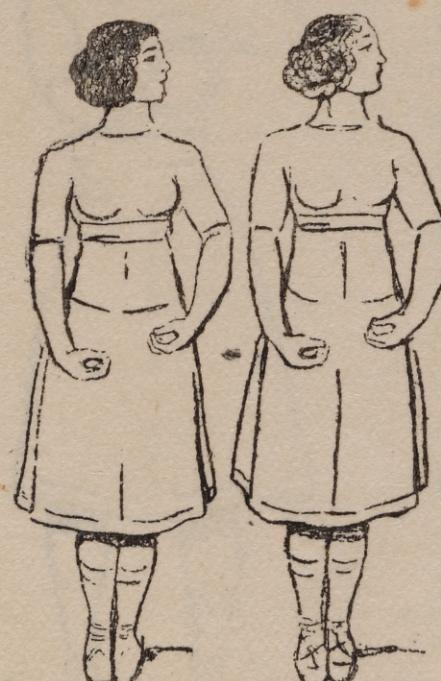
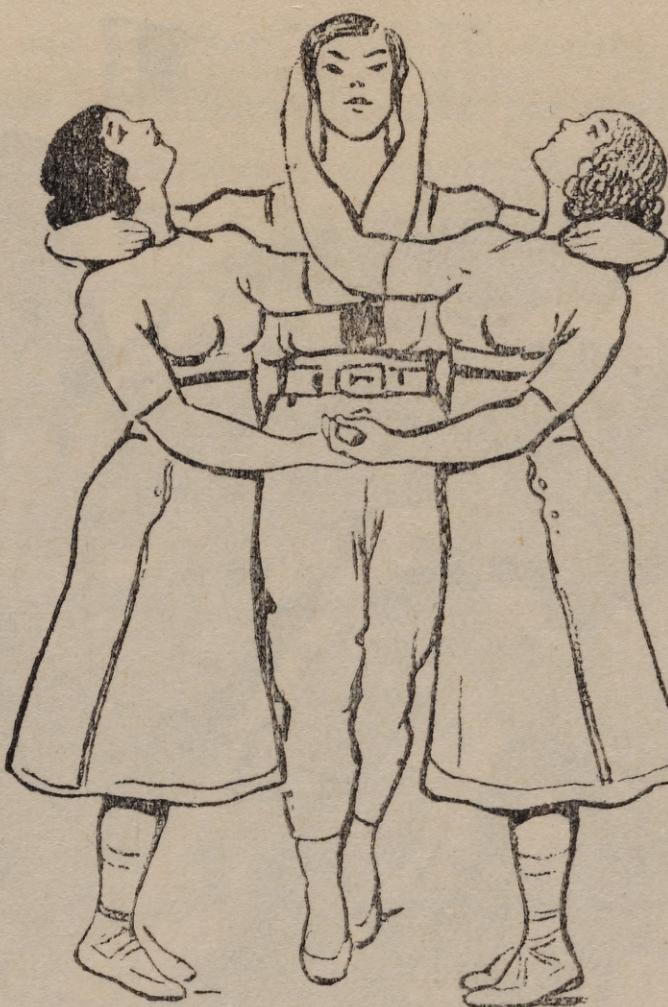
On sait dans quel sens évolue leur direction artistique. Après avoir chorégraphié des poèmes symphoniques de leur pays, les prestigieux danseurs, encouragés par le succès, ont voulu étendre à la musique de toutes les nations le bénéfice de leur interprétation plastique. Vendangeurs enivrés, ils ont joyeusement foulé aux pieds des grappes d'accords cueillies dans tout l'univers. Les vignes de France retinrent tout particulièrement leur attention. Nous en fûmes d'abord délicatement flattés dans notre orgueil national et trouvâmes attendrissants et touchants les soins qu'apportait, l'an dernier, un Michel Fokine à traduire en russe les discours musicaux de Reynaldo Hahn ou de Maurice Ravel. Ayant pris goût à ce petit jeu, les traducteurs se passionnèrent pour nos textes. Serge de Diaghilew en fit surgir du sol des quantités prodigieuses.

Tous les jeunes compositeurs de France répondirent à son appel et étendirent sous les pieds de Nijinsky une partition de ballet-russe, richement historiée comme un tapis de prière.

Ce fut un premier élément de trouble dans l'admirable ensemble que réalisait jusqu'ici la troupe des génies ailés. Le cosmopolitisme de la musique vint rompre le bel équilibre ethnique de la compagnie. L'initiative était louable et sympathique mais singulièrement dangereuse. Notre pays produit, en ce moment, une variété de musique, incroyablement délicate, à la tige fragile, aux pétales rétractiles. Nous sommes parfois embarrassés pour effleurer cette sensitive sans la froisser et nous n'osons la cueillir qu'avec mille précautions. Nos joyeux amis n'y mettent

l'illusion sans cesse renouvelée de l'éternelle jeunesse du monde. Notons pour les historiens de l'avenir que le principe de l'abolition du corsage vient d'y être sérieusement examiné. La mode sut transformer en sirènes les belles écouteuses qui prolongèrent ainsi jusque dans la salle la mise en scène du troisième Nocturne de Debussy. Hors des anfractuosités des rochers de l'île de Caprée, Ulysse ne vit pas se dresser plus de souples créatures nues jusqu'aux hanches que n'en contemplèrent, dans les loges de Gabriel Astruc les habitués de la Grande Saison de Paris.

Mais tous les souvenirs



pas tant de façons. Il faut les voir jongler avec les harmonies de Debussy ! " A gauche et puis à droite, en avant, en arrière, jusqu'à terre ! jusqu'à terre !" Ah ! les gaillards ne s'embarrassent pas de nos vains scrupules. Et nous sommes encore épouvantés à la pensée de ce que nos yeux ont vu !

Autre surprise : le magicien Michel Fokine, le visionnaire génial qui excellait à composer avec des ballerines des mosaïques mouvantes d'une inoubliable beauté, ne fait plus partie de la troupe et c'est à Nijinsky, danseur-étoile, qu'échoit la lourde succession et qu'incombe précisément la redoutable tâche tendances actuelles de la chorégraphie russe et établirent franchement les données du problème qui nous est posé.

La solution n'est pas aussi simple que semblent l'imaginer les spectateurs qui ont accueilli par des rires et des sifflets, les gesticulations inattendues des ministres de la réforme officiant selon le nouveau rite. Le public français n'a pas fait preuve, en cette circonstance, d'un bien grand souci de sa réputation de clairvoyance et de courtoisie. Quelle que soit l'étrangeté d'une conception chorégraphique on a le devoir de l'étudier avec attention lorsqu'elle est proposée par des artistes ayant fait leurs preuves en matière d'art plastique. Il faut être bien sûr de soi pour pouvoir déclarer à celui qui fut l'Arlequin du Carnaval, le berger Daphnis ou le favori de la sultane Zobéïde : " Vous ignorez la beauté ; je vous en apprendrai les secrets." L'indignation des gens-du-monde en présence des expériences laborieuses et passionnées d'un chercheur tel que Nijinsky est donc parfaitement ridicule et ne mérite pas d'être discutée. Les griefs que les artistes peuvent avoir contre certaines de ses réalisations scéniques échappent complètement à la compétence des merles qui nichèrent si indiscrettement dans les loges du Théâtre des Champs-Elysées.

Le fond de la querelle est d'ordre purement musical. Nijinsky a péché contre Debussy. Sa traduction de " Jeux " fut une trahison. En présence de la partition la plus délicieusement frémissante et bondissante qui ait jamais été offerte à un chorégraphe, dans le vol des écharpes sonores

de traduire la musique française en dialecte ballet-russe. Et ce n'est pas tout : au cours de leurs voyages, les pensionnaires de Serge de Diaghilew ont eu le malheur de rencontrer l'excellent Jacque-Dalcroze et voici que la gymnastique rythmique — procédé de pure pédagogie, ne l'oublions pas — a fait son entrée dans la danse et a pénétré dans un domaine qui lui est interdit par définition. Il n'en fallait pas tant pour transformer profondément le caractère et la portée des nouveaux spectacles qui viennent de nous être présentés. Trois créations, *Jeux*, le *Sacre du Printemps* et la *Tragédie de Salomé* précisèrent nettement les

les plus souples et les plus soyeuses qu'ait jamais déroulées un musicien, devant un orchestre que





Ces supplications étaient tellement émouvantes que les musiciens n'ont pu y résister un seul instant et ont immédiatement donné tort au geôlier. Celui-ci d'ailleurs, ne s'était pas mis en frais pour justifier sa cruauté devant l'opinion. Il n'avait pas cru devoir modifier les procédés simplistes et expéditifs qui nous avaient déjà scandalisés l'an dernier lors de la consécration de son église schismatique. C'est toujours le même parti-pris de décomposition du mouvement, le souci de figer le geste et d'immobiliser l'élan pour créer une succession absolument arbitraire de "motifs" décoratifs, d'attitudes représentatives de passions idéalisées, épurées, schématisées jusqu'à la plus absolue sécheresse. C'est, paraît-il, de l'expression cérébralisée en face de la grossièreté désormais insoutenable de l'émotion simplement humaine. C'est une phase nouvelle de la lutte de l'idéalisme contre le réalisme dans l'art scénique. On a eu tort de s'étonner en retrouvant dans chaque nouvelle

création de Nijinsky le style "marionnette" qui avait créé le charme puéril et profond de son "Petrovouchka". Ce parti pris répond logiquement à l'esthétique nouvelle : l'automatisme et l'impassibilité de ces "poupées divines" exaltent ce qu'il y a d'immatériel

l'on entend sourdre aux pieds des danseurs avec un frais gazouillement de source, le metteur en scène n'a pas perdu un seul instant son coupable sang-froid de théoricien. Comme il l'avait fait pour le Prélude à l'Après-midi d'un Faune et avec la même insouciance des droits les plus sacrés du compositeur, Nijinsky a méthodiquement appliqué sa technique brevetée à cette nouvelle partition sans daigner écouter les supplications désespérée de la musique monter du souterrain où on la tient captive.



dans cette stylisation de la beauté et de la sensibilité humaines. Le flirt compliqué des joueurs de tennis n'anime pas les visages de porcelaine des trois blancs pupazzi que d'invisibles fils font sautiller au-dessus des parterres. Parfois, la main qui les soutient dans

les airs et leur imprime de rythmiques saccades abandonne l'un des pantins qui choit alors dans un coin de la scène, jambes et bras ballants, dans une immobilité d'un comique dououreux ; puis le fil se tend de nouveau et la danse éperdue recommence. Il ne s'agit donc pas de créatures vivantes mais de figurines conventionnelles à qui une articulation perfecti-  
onnée permet toutes sortes de jeux linéaires suavement "intellectualisés".

Lancé dans cette voie, Nijinsky, intéressé à chaque pas par d'ingénieuses trouvailles, ne devait plus s'arrêter. Mais lorsqu'il se retourna pour jouir de

l'émerveillement de son musicien, il s'aperçut que Debussy n'était plus là. Debussy ne l'avait pas suivi : consciencieusement, loyalement, il avait joué le Jeu, à la française, avec tout son cœur, tout son cerveau et tous ses muscles. Il s'était souvenu du beau thème que lui avait offert le danseur : la réhabilitation de la beauté contemporaine, l'exaltation de l'homme d'aujourd'hui retrouvant dans le sport la grâce et l'élégance injustement localisées par les esthéticiens dans les prétendus siècles d'art, l'expression de la poésie quotidienne d'un parc moderne, des lunes d'opale que l'électricité suspend dans nos arbres et de nos souples divertissements sportifs. Hélas ! le chorégraphe avait, depuis longtemps, oublié son sujet et se préoccupait surtout de démontrer son érudition picturale en tordant les membres délicats de Karsavina et de Ludmila Schollar au nom de Matisse, de Metzinger et de Picasso. Tout accord était devenu impossible et nous eûmes cet essai déconcertant et sacrilège, en révolte

ouverte contre les injonctions de la musique, plein de puérilités, de niaiseries et de maladroites citations, cette sorte d'expérience paradoxale d'une stylisation arbitraire, singulièrement gauche et incomplète et s'éloignant systématiquement du rêve du compositeur.

Aucun musicien français n'acceptera sans colère une aussi insolente désinvolture. Ces tentatives informes cachent peut-être des germes de beauté insoupçonnée et de ces désarticulations de pantins sortira sans doute une esthétique nouvelle.... n'hésitons pas à le croire et faisons largement crédit à un artiste à qui nous devons déjà des joies certaines. Mais nous ne lui pardonnerons jamais d'avoir pris pour sujet d'expérience une partition de la valeur et de la détermination de celle de "Jeux", et de lui avoir si délibérément refusé l'obéissance et manqué de respect. Il y a là une véritable inconvenance qu'il est impossible de ne pas signaler et contre laquelle il faudra désormais tenter de protéger nos œuvres d'art.

Le "Sacre du Printemps" fut conçu d'après les mêmes





principes, mais la réalisation en fut toute différente parce que le musicien était Russe et qu'il était consentant. Nous retrouvâmes la technique chorégraphique de "Jeux" légitimement appliquée à une musique faite pour la supporter. Et nous assistâmes pour la première fois à un essai réellement significatif. Mais comment analyser le monstrueux attrait d'une œuvre aussi résolument outrancière, aussi volontairement agressive, si riche d'apports nouveaux et si contraire à ceux de nos goûts qui nous paraissaient le plus respectables ? On n'analyse pas le "Sacre du Printemps", on le subit, avec horreur ou volupté, selon son tempérament. Toutes les femmes n'accueillent pas de la même façon les derniers outrages : la musique, généralement, les accepte avec reconnaissance.

Il ne faut pas se pencher sur la partition sous peine de vertige. N'ayant à notre disposition pour juger cette écriture nouvelle que le vocabulaire de l'ancienne école nous pâlissons



en constatant qu'un solide accord de ré mineur sert de soubassement à un thème harmonisé en mi bémol mineur, en voyant appliquer étroitement une phrase mineure sur son "double" revêtu des attributs majeurs, en percevant l'écho horrifique d'une septième majeure accompagnant fidèlement un dessin mélodique. Et nous ne surveillons pas sans inquiétude cet orchestre, tendu à éclater, où tous les instruments escaladent des altitudes vertigineuses, où les sons s'étranglent tragiquement, où les violonistes mortifiés, écoutent, les bras croisés, un basson transfiguré et une trompette méconnaissable chantant éperdûment sur des cîmes interdites aux chanterelles, pendant qu'un coup de vrille de la petite flûte leur perfore, d'un coup, les deux tympans. Mais une secrète attirance nous ramène à chacune des représentations et bientôt l'envoûtement s'opère. Une sorte d'enivrement barbare vous saisit, vous roule sans défense dans ce formidable chaos de sonorités exceptionnelles. Un rythme continu, mécanique, frénétique vous entraîne comme un torrent emporte un fétu ; toute résistance est inutile. A la troisième audition vous êtes lié à cet orchestre



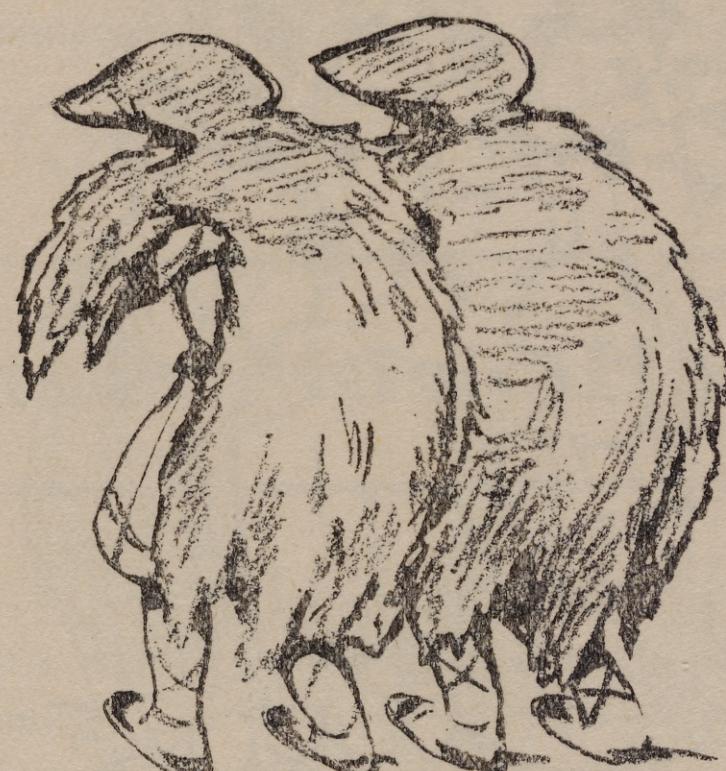
comme Mazeppa à la croupe de son cheval et vous êtes bien forcés de galoper, bon gré mal gré, par dessus les monts et les plaines et d'aller où il lui plaît de vous conduire. Bientôt les étranges troglodytes qui peuplent la scène deviennent vos amis. Vous vous intéressez à la vieille femme de 300 ans qui presse un fagot sur son cœur et s'amuse à poser les pieds sur chacune des notes de son thème goguenard, vous piétinez allègrement avec les petits hommes aux joues enflammées, tantôt courbés vers le sol, tantôt cambrés, les

printanières" et d'entasser les syncopes en ployant légèrement les genoux à l'instar des vierges mongoles, aux tresses raidies de graisse d'ours.

Et voilà qui donne au "cérébralisme" exaspéré de Nijinsky la plus ironique des leçons. Qu'y a-t-il de cérébral et d'intellectuel dans la force surhumaine d'Igor Strawinsky, dans l'athlétisme de cet art brutal qui répond aux objections par des "directs" à l'estomac et des "crochets du droit" à la mâchoire. Cette musique courbe les danseurs par files, passe sur les épaules des danseuses comme l'ouragan sur un champ d'avoine ; elle les projette dans les airs, elle leur brûle la plante des pieds. Les interprètes de Strawinsky ne sont pas simplement électrisés par ces décharges rythmiques : ils sont électrocutés. Le terrible courant agite



leurs membres de très ailements convulsifs. Et devant les effets foudroyants de ce fluide on sent toute l'inutilité des préoccupations picturales et littéraires du metteur en scène empressé à nous énumérer ses souvenirs de musées. Rien de plus importun que cette pauvre érudition indiscrette. Rien de



poings hauts et la tête renversée, vous guettez l'entrée des cueilleuses de fleurs dont les jambes fines découpent le rythme comme des ciseaux, vous pantelez à l'approche de la sublime frise du cortège du Sage qui avance et recule comme un flot sur la grève, vous voyez la force centrifuge lancer hors de la foule grouillante qui tourne, cinglée par le fouet de l'orchestre, des femmes épouvantées, happées par le cyclone instrumental, et, rentrés chez vous, vous ne résistez pas à la joie sauvage d'arracher du sol les accords de mi bémol des "rondes

plus fâcheux également que les laborieuses pratiques empruntées à la gymnastique rythmique et qui, bien souvent, trahissent le rythme. Quand donc s'apercevra-t-on que les élèves de Dalcroze acquièrent une culture



spécialement "métrique": ils sont dressés à dénicher les "temps forts" blottis dans les broussailles mélodiques. Quels services ce flair particulier peut-il rendre à des danseurs chargés d'extérioriser la rythmique moderne qui, précisément, méprise la barre de mesure et exigera bientôt sa suppression? Il y a là un très grave malentendu qui pourra stériliser de très louables efforts, si la technique russe s'attarde à ces expériences. Et les premiers essais de Boris Romanoff dans la Tragédie de Salomé ne sont pas faits pour nous rassurer.

De toute cette agitation une seule certitude consolante demeure : celle du génie de Strawinsky. Ce jeune créateur frénétique pour qui les orchestres sont toujours trop pauvres, les instruments trop peu étendus, et qui est obligé de rompre l'équilibre des sons purs, de les fêler de dissonances pour les rendre plus vibrants, pour qu'ils mordent en pleine chair, pour qu'ils se laissent arracher l'âme, représente dans l'art contemporain une force incomparable, une réserve d'énergie qui semble



inépuisable, un élément de dynamisme d'une puissance inouïe. Malgré les imperfections d'une réalisation tâtonnante — Nijinsky n'est pas le Strawinsky de la danse — le Sacre de Printemps atteint à l'émotion et à la beauté par des moyens inconnus. Il demeurera une inoubliable étape dans l'évolution d'un musicien dont les voies sont mystérieuses et qui ménage plus d'une surprise à ceux qui, depuis l'Oiseau de Feu, l'ont pris pour guide.

A ce magnifique effort les Russes ont ajouté une réalisation nouvelle de la poignante Tragédie de Somé de Florent Schmitt dont tous les musiciens connaissent par cœur la riche partition, somptueusement orchestrée. Là encore, le compositeur eut à souffrir d'une stylisation excessive qui paralysa son généreux lyrisme et réduisit à la plus fâcheuse banalité l'interprétation de l'adorable Karsavina.

Daphnis et Chloé nous fut rendu, en fin de saison, imperceptiblement modifié par les héritiers de Fokine. Malgré la fougueuse admiration qu'il proclama pour les nouvelles conceptions de Nijinsky, Maurice Ravel n'a pas cru devoir demander à son principal interprète d'ajouter à son œuvre quelques amendements cubistes. Ce fut un trait de charité bien mal ordonnée!



La série habituelle des succès chorégraphiques de la troupe russe encadrait ces pièces de combat et réconciliait chaque soir les belligérants après les plus chaudes sescarmouches. Le retour périodique de Boris Godounow et de Khovanchin achevait d'apaiser les habitués du théâtre, heureux d'applaudir Moussorgsky, Chaliapine, les merveilleux pécors de Fédorovsky et les plus beaux chœurs du monde.

**Emile Vuillermoz.**

(*Croquis d'Emmanuel Barbet*).

## UNE LETTRE DE M. ALBERT ROUSSEL

*A la suite de la publication de l'article de M. Serieyx sur les "Evocations" d'Albert Roussel, nous avons reçu de l'auteur la lettre suivante que nous nous empressons d'insérer :*

Mon cher Ami,

Je lis dans le dernier numéro de *S. I. M.* un article d'Auguste Serieyx fort élogieux pour les "Evocations" mais où se trouve une inexactitude que je crois de mon devoir de rectifier. Il y est dit en effet : "Il paraît même que, sans la fermeté de l'auteur, on eût fait subir une grave mutilation à son œuvre : la suppression de la pièce avec soli et chœurs, tout simplement."

M. Serieyx a été victime d'un renseignement erroné. Il n'a jamais été question de supprimer ce final et je n'ai eu à me défendre contre aucune proposition de ce genre.

Je tiens, au contraire, à rendre hommage au soin intelligent avec lequel M. Chevillard a dirigé les répétitions des chœurs, dont la tâche était des plus délicates, et au zèle que j'ai rencontré chez tous en vue d'arriver à une bonne exécution de mon œuvre.

Croyez, mon cher Ami, à mes sentiments de cordiale sympathie.

Albert Roussel.

*M. Serieyx nous demande de publier la lettre suivante qu'il a adressée à M. Albert Roussel à la suite de cette rectification :*

Mon cher Ami,

Il est nécessaire en effet qu'une erreur matérielle dans la documentation de mon dernier article "A propos des Evocations" soit réparée ; et je comprends fort bien que vous teniez à ce qu'il ne puisse être dit qu'on a voulu supprimer de l'exécution du 30 mars, la troisième pièce, avec chœurs, la plus belle.

Puisque vous me dites que mon renseignement sur ce point est inexact, je ne fais nulle difficulté de le reconnaître et vous remercie d'avance de bien vouloir m'aider à le faire savoir.

Bien affectueusement à vous.

Serieyx.

## Cabarets et Music-Halls

*Hommage à M. Jules Claretie.*

Depuis quelques semaines, Paris possède un théâtre de luxe, où chaque représentation a la valeur exceptionnelle d'une première. Que l'œuvre reçoive l'acclamations unanime comme la *Pénélope* de Gabriel Fauré, qu'elle soit déjà vouée au succès comme *Boris Godounov*, le *Prince Igor*, *Sheherazade*, ou cruellement écartelée entre les parties contraires comme les *Jeux* et le

*Sacre du printemps*, sur un point tout le monde est d'accord : c'est qu'il faut à tout prix s'être montré à des soirées qu'on peut, sans craindre le démenti de la postérité, présumer historiques. Toute la vie de la capitale, autour de cet ardent foyer, paraît suspendue ; les concerts sont réduits au silence ; les théâtres ferment leurs portes ; la tour Eiffel, si peu curieuse d'art pour l'ordinaire, palpe chaque soir d'un faisceau anxieux la façade qui dérobe ces révélations retentissantes. Pour la première fois la musique moderne est imposée à l'attention mondaine, donc universelle ; M. Astruc aurait obtenu ce seul miracle, que son nom mériterait de ne jamais périr.

Ce n'est pas sans quelque appréhension que, fidèle aveuglément à sa consigne, le critique se risque un soir, loin de la fastueuse cohue, par les voies montueuses de l'antique Montmartre. O surprise ! elle ne sont pas désertes. Non seulement les voitures grondent comme de coutume aux aspérités du pavé et les passants sur les trottoirs étroits se bousculent sans malveillance, mais les enseignes lumineuses continuent de convier aux plaisirs de l'esprit, et dans les salles l'affluence inégale n'est pas diminuée. Tout au plus les graves événements qui s'accomplissent à une autre extrémité de Paris figurent-ils, en cette gazette rimée que nous font nos chansonniers, pour quelque couplets dont la malice peu documentée demeure inoffensive :

Qui, qui, qui qu'a vu Nijinski, etc.

A l'entracte, le fondateur illustre de la maison, qui est aussi l'inventeur de son genre inimitable, devise avec quelques amis devant des boissons fraîches. "Avez-vous été aux ballets russes ?" demande l'un. Il fait signe que non. "Il paraît, reprend un autre, que c'est du cubisme en musique. Il y a quatre-vingts danseurs, qui font quatre-vingts pas différents, sur quatre-vingts airs qu'on joue ensemble. "Le silence de la totale indifférence accueille cette information digne pourtant de quelque surprise, et on parle du beau temps. Heureux Montmartre, province de Paris, où la grande ville se ramassant sur soi-même devient petite ville, cité murée d'orgueil comme une cité grecque, tout occupée d'un art fragile dont les produits perdent leur prix à l'extérieur de ses limites, et si dédaigneuse de ce que peuvent inventer les barbares d'alentour qu'elle ne prend pas la peine de l'étudier pour mieux en rire ! Combien nos luttes, nos ambitions, nos gloires, vues de ces hauteurs, sont petites, et quelle leçon de sagesse y viendraient prendre ces jeunes adeptes qui récemment, parce que des femmes élégantes s'étaient permis de sourire en leurs loges, les insultaient avec des noms d'oiseaux ou d'appareils élévatoires.

Il est cependant, même à Montmartre, des heures soucieuses. On s'y trouve sous la dépendance directe d'un public qui ne cherche que son plaisir et ne reconnaît pas l'empire de la mode. En ce moment, son goût change : il lui faut du spectacle, du mouvement, des danses. La chanson lutte difficilement et ne se soutient que dans les petits cénacles où une élite se réunit encore. La foule va aux défilés bruyants du music-hall ou bien au cinématographe, et c'est là encore un autre monde. Ces jours passés, une des grandes maisons qui fournissent de films les débitants annonçait une excellente réalisation de *Pelléas et Mélisande*, le drame de Maeterlinck, et ajoutait avec innocence : "Cette pièce a été représentée il y a deux ans non sans quelques incidents à cause d'un désaccord entre l'auteur et le compositeur." Un journal de Paris qui s'occupe uniquement de théâtre a reproduit ce texte en sa rubrique spéciale, sans objection. Vanité des vanités !

Louis Laloy.

## Concerts Divers

Pas aussi divers que l'indique ce titre trompeur. Terriblement semblables, au contraire, dans leur inflexible routine, et nombreux à décourager l'appétit musical le plus effrené. Songez que de leur simple énumération, un de nos confrères arrive à combler jusqu'aux bords une petite brochure hebdomadaire. Comment les faire revivre ici autrement que sous la forme d'un simple memento ? Le seul alignement, par ordre chronologique, des noms de pianistes ayant convié le public à entendre leurs prouesses suffira, nous l'espérons, à apaiser chez le lecteur, toute soif de critique analytique. La cohorte comprend *M<sup>me</sup> Morsztin, Frédéric Lamond, V. Weingarten, M<sup>me</sup> Fleury-Monchablon, H. Bauer, Risler, M<sup>me</sup> Peczenik, A. de Radwan, Busoni, M<sup>me</sup> Jane Mortier, Diémer, M<sup>me</sup> Valabregue, R. Vanzande, M<sup>me</sup> Rey-Gaufrès, Turczynski, Delafosse, M<sup>me</sup> Beaulavon, M<sup>me</sup> Aussénac, Victor Gilles, M<sup>me</sup> Pfeiffer, M<sup>me</sup> de Lauzierie, M<sup>me</sup> Dinsart, M<sup>me</sup> Delevoye, Lazare Lévy, M<sup>me</sup> Magnus, M<sup>me</sup> Tagliaferro, A. Chevillion, M<sup>me</sup> Neu, Stojowsky, J. Aubert, H. Danvers, M<sup>me</sup> Riss-Arbeau, A. Borchard, M<sup>me</sup> Gousseau-d'Almeida, Dario Attal, A. Stephenson, M<sup>me</sup> de Lausnay, M<sup>me</sup> Meerovitch, M<sup>me</sup> Hiard-Kuehn...* et quelques autres. Tous témoignèrent de vertus brillantes ou modestes ; tous furent applaudis par leur public fidèle. Certains pourtant méritent une mention spéciale : de ce nombre *M. André Chevillion* qui donna quatre récitals d'éblouissante virtuosité et *M<sup>me</sup> Jane Mortier* qui n'a pas de rivale pour l'intelligente et musicale ordonnance de ses programmes.

Quelques cantatrices descendant à l'avant-scène : voici l'admirable *Koussnetzoff* et son accompagnateur conjugal, voici *M<sup>me</sup> Lita de Klint*, voici *Maria Freund*, voici *M<sup>me</sup> Sakhnowskaïa*, voici *M<sup>me</sup> Eames*, voici *M<sup>me</sup> Kutscherra*, voici *M<sup>me</sup> Riess* et voici *M<sup>me</sup> Povla Frisch*. De moins en moins nombreux, les chanteurs et les violonistes s'espacent : notons pourtant *M. Sautelet, M. Albers et M. Reinhold von Warlich*, délégués de la première corporation et *MM. Max Roger, Lelièvre et Boucherit*, représentants de la seconde.

Les "équipes", par contre, ont donné vigoureusement. Le trio *Kellert*, le Quatuor vocal *Battaille*, l'Association des *Concerts Chaigneau*, riche en solistes de marque, le *Lyceum* où l'activité de *M<sup>me</sup> Gignoux* fait des miracles, l'*Oratorio*, les *Chanteurs de la Renaissance*, le *Quatuor Duttenhoffer* qui découvre six délicieux quatuors de Jean-Christoff-Féderico Bach, la *Société Mozart-Haydn* qui fête ingénieusement ses patrons en leur substituant les noms de Martineau, Vuillemin et Barlow, la *Société moderne d'Instruments à vent*, la *Société des Instruments anciens*, le *Trio Dumesnil, Enesco, Hekking*, le *Salon des Musiciens*, la *Société Bach*, le tandem *Capet-Gilles*, le Quatuor *Capet*, la *Société des Concerts d'autrefois* où chante *M<sup>me</sup> Mellot-Joubert*, *The London String Quartett*, l'essaim des *Chanteuses de Ste-Cécile*, les *Enfants d'Apollon*, le groupe de l'*Echo musical* qui fête Gabriel Fauré, toutes et tous témoignent d'une activité dévorante, activité qui n'a d'égale que celle de l'ubiquiste Léo Sachs qui remporte, en moyenne, un succès par jour.

Un admirable concert, propre à humilier profondément notre orgueil national, nous fut offert par l'inoubliable Chorale des *Instituteurs Tchèques* dont la discipline et l'harmonie ne semblent pas devoir s'acclimater facilement parmi nos choristes conscients et organisés. *M<sup>me</sup> Judith Gautier* plaide une fois encore la révision du procès *Fanelli* : le public renvoie son verdict à la prochaine session. La musique espagnole est brillamment fêtée en la personne de *Turina* et de *Manuel de Falla*.

La *Société Nationale* et la *Société Musicale Indépendante* continuent à nous étonner par leur

politique orchestrale mystérieuse. La première reçoit une subvention de l'éditeur Durand pour exécuter une œuvre d'un fondateur de la société rivale et la seconde conclut avec la Société des Grandes Auditions une alliance imprévue. Les humbles sociétaires des deux groupes se regardent avec inquiétude, ne comprenant qu'une seule chose : c'est qu'ils ne seront pas encore joués cette année. Les concerts de musique de chambre des deux Sociétés offrent, au contraire, un aspect rassurant. *La Nationale* emprunte au répertoire de son ennemie d'intéressantes reprises (d'Olonne, Grovez, Schmitt, etc.) et fête Marcel Orban, Magnard, Bertelin, de Lioncourt, Rollet et Bretagne, pendant que la *S. M. I.* révèle du Kodaly, du Ravel, du Milhaud, du Fauré, du Vaughan Williams, du Granados, du Grovez et du redoutable Schönberg. Un public blasé réserve à toutes ces audaces une insultante bienveillance.

G. K.

## Belgique

Une note, récemment publiée par *Le Soir*, quotidien belge, a provoqué, dans nos milieux artistiques, une petite révolution. Elle annonçait la démission de M. Cornélis, professeur de violon au Conservatoire Royal de Bruxelles, et la nomination, d'ores et déjà certaine, aux fonctions vacantes, de M. Edouard Deru, violoniste de L.L. M.M. le Roi et la Reine. M. Cornélis, paraît-il, ignorait sa mise à la retraite, décidée en vertu de la règle, désormais, et fort légitimement, rigoureuse, de la limite d'âge à soixante cinq ans. La façon un peu brusque de l'en aviser et surtout, la pensée manifeste de prévenir toute candidature, déterminèrent joli tapage. Une pétition circula, qui se couvrit de signatures. "L'annonce seule, disent ses souscripteurs, qu'une place de professeur de violon deviendra vacante sous peu au Conservatoire de Musique de Bruxelles et que de hautes influences se sont manifestées déjà en faveur d'un candidat dont les titres à une bienveillance exceptionnelle sont discutables, a suffi pour soulever les véhémentes protestations d'un groupe imposant de jeunes artistes également épris d'art et de justice."

Suivent des réflexions fort justes, que nous reproduisons : "Il importe de savoir choisir l'artiste d'élite à " qui seront confiés pour une longue période de 25 ou 30 ans l'éducation et les espoirs de " deux générations ; le violoniste sur lequel reposera d'ici quelques années la lourde tâche de " maintenir — en partie tout au moins — le renom mondial d'une école illustrée par les " De Bériot et les Vieuxtemps."

" Inutile de s'illusionner. Notre école de violon qui nous donnait il y a quelques lustres " Ysaïe, Thomson, Marsick, Musin, Mauhin est en décadence aujourd'hui. Il est donc plus " nécessaire que jamais, que la place vacante soit donnée au plus digne, au plus méritant. Nos " conservatoires comptent trop de professeurs pour lesquels l'art tout entier tient dans les illusoires " récompenses accordées à leurs élèves à la fin de chaque année scolaire.

" La faute en est imputable (en partie tout au moins) aux Directeurs et aux Commissions " Administratives de nos Conservatoires qui, influencés par des considérations étrangères à l'art " ou des compétitions de clocher, n'ont pas eu la clairvoyance de faire appel au moment voulu " au dévouement et au talent qui ne demandaient qu'à se manifester dans un intérêt supérieur."

C'est vrai ! L'école des De Bériot et Vieuxtemps est en voie de déchéance. La Belgique n'a pas su, ou plutôt, n'a pas voulu retenir la plupart de ses meilleurs représentants. Ils sont allés à Paris surtout, et l'école française en a vu grandir son prestige d'année en année. Le danger que signale la lettre alarmée des jeunes musiciens bruxellois est réel et il importe qu'on y pare au plus tôt. Toute question de personne doit s'effacer dès lors. Il convient, en vérité, que l'on nomme, à des postes comme celui dont la vacance est en tout cas imminente, des artistes ayant donné des preuves de fermeté et de maîtrise à défendre les leçons glorieuses du passé. Personne, sans doute, ne songerait à contester le talent de M. Deru. C'est un violoniste distingué, c'est un artiste pour qui nous avons une réelle sympathie. On a cité aussi comme candidats possibles MM. Zimmer, Lambert, et autres instrumentistes de premier ordre. Mais nous estimons, en toute sincérité, que nul encore n'a conquis l'autorité d'un chef d'école, du chef d'école appelé, comme le disent les signataires de la protestation, à la haute mais difficile mission *de sauvegarder nos traditions.*

A côté des Ysaye et des Thomson, un seul violoniste s'impose, à notre avis, au choix des autorités, compétentes. C'est M. Crickboom. Il jouit d'une mondiale consécration de virtuose. Beaucoup de musiciens, et non les moindres, le considèrent comme l'égal des maîtres illustres que je viens de citer. (Eugène Ysaye fit de lui son second, il y a près de vingt-six ans déjà). Un simple résumé de sa carrière suffit d'ailleurs à justifier cette opinion. Mathieu Crickboom, né le 2 mars 1871, à Hodimont, près de Verviers, obtint le premier prix avec la plus grande distinction au Conservatoire de Bruxelles, en 1888, dans la classe d'Eugène Ysaye. Il fut moniteur de ce dernier, et second violon du quatuor Ysaye de 1888 à 1894. (E. Ysaye. M. Crickboom. L. Van Hout. J. Jacob). En 1894, il fonda lui-même avec Angenot, Miry et Gillet, un quatuor dont les débuts furent un événement. Vincent d'Indy ayant distingué le jeune virtuose le fit engager aux "Concerts d'Harcourt" et à la Société Nationale de Paris. Il y exécuta en première audition la plupart des œuvres de la jeune école française. Crickboom accomplit à cette époque de nombreuses tournées en France, en Russie, en Allemagne, en Espagne. Partout il trouve un triomphant accueil. La Société Catalane de Barcelone, en 1896, lui offre même, avec la direction de son Académie de musique, les fonctions de chef d'orchestre à la Société Philharmonique. Il quitte la brillante situation qu'il occupe à Paris et va créer en Catalogne un centre musical où les plus grands virtuoses se font entendre. Il forme un nouveau quatuor avec Rocabruna, Galvez et Pablo Casals. Berlin, Hambourg, Paris (Concerts Colonne) Bordeaux, Lyon, Milan, Florence, Londres le réclament. Il y passe, glânant toujours le succès. Mais il n'a pu, au cours de ces glorieuses étapes en terre lointaine, oublier la patrie. De secrets et puissants liens l'y ramènent. Il abandonne les promesses d'avenir qui lui sourient hors du pays, et le voici qui rentre à Bruxelles. Il organise des concerts d'abonnement qui se placent au premier rang de nos manifestations d'art. Il s'occupe activement du groupe des Compositeurs Belges. Il donne des concerts qui sont, pour l'élite musicienne, restés parmi les plus pures impressions de ces dernières années. Il a de nombreux élèves, venus de partout pour réclamer un enseignement qu'une méthode a codifié. Cette méthode, publiée en 1908, en quatre parties, fut adoptée par la Schola Cantorum (Vincent d'Indy), par les Conservatoires de Bruxelles, Liège, Gand, Lille, Barcelone, Bilbao, Mexico, Buenos-Ayres, etc... etc... Citons quelques élèves du maître : MM. Emilio Rocabruna, directeur des classes de violon à Mexico ; Julius Hang, professeur au Conservatoire de San-Francisco ; Blanco-Récio, violon-solo aux concerts symphoniques de Dresde ; Enrique Ainaud, directeur de l'Académie de Barcelone ; E. Bordas, professeur à l'école municipale de musique, à Barcelone ; O. Claeys, professeur au Conservatoire de Bruges ; Fritz Brünner, violon solo à l'opéra de Vienne ; Juan Frigola, violon solo des concerts Duran ; Jean Paulus, professeur à l'école de musique de Verviers. Nombreux aussi sont

les premiers prix des Conservatoires de Bruxelles et d'Anvers qui viennent annuellement se perfectionner après de lui. Parmi eux se distinguèrent MM. Hugo Lenaerts, Jos. de Clerck, M<sup>les</sup> M. Deprez et Samuel, MM. Henderickx, Delavignette, etc. etc....

Depuis 1910, Mathieu Crickboom est professeur de violon au Conservatoire Royal de Liège, où il fut appelé, candidat unique du directeur M. Radoux et de la commission administrative, en remplacement de M. Ovide Musin. Plusieurs fois la semaine, il s'y rend, de Bruxelles où il habite, et où il continue à se consacrer à maint élèves, trouvant encore, grâce à une activité inlassable le temps de préparer des tournées périodiques (il fut cet hiver à Berlin et en Espagne) et de produire des œuvres musicales hautement intéressantes. Car M. Crickboom est compositeur. Et il n'est pas compositeur à la façon des virtuoses ; ses œuvres, dont les sonates pour violon et piano, sont dignes de figurer, nous le disions ici, avec celles de Lekeu, de Vreuls, de Jos. Jongen, parmi les meilleures qu'ait produites la génération franckiste.

\* \* \*

Tels sont les titres que possède Mathieu Crickboom. Je n'en vois pas qui puissent, ici, les faire pâlir. Et s'ils ne lui suffisaient pas, il lui en resterait un autre, qui, dans les circonstances présentes, équivaudrait sans doute à tous. — Cependant qu'Eugène Ysaye, emporté par son propre génie, dépassant la révélation que lui fut, dans la jeunesse, le jeu du polonais Wieniawsky, se donnant tout entier à ses dilections françaises, d'autre part, s'est créé un style souverainement et splendidement personnel ; tandis que César Thomson, cet autre grand violoniste, ne démentit jamais une éducation et des tendances germaniques, Mathieu Crickboom apparaît comme le véritable dépositaire, comme le fidèle disciple des fondateurs de notre école. Il a gardé, respectueusement et fervemment, la tradition qu'ils ont léguée. Il s'efforça de la servir, de la développer toujours.

Fils de la terre wallonne, fils des Fagnes chantantes qui ont vu naître les meilleurs de nos compositeurs et virtuoses contemporains, M. Mathieu Crickboom est homme de claire intelligence, de loyal caractère, de haute culture. Il atteint à cette période de la vie où l'artiste connaît les joies d'une maturité. Il a conquis, par l'étude et par le vouloir, la sereine possession de soi-même. J'estime, certes, qu'un tel maître sera capable de maintenir le renom de notre art. C'est le chef qu'il faut donner à notre jeune école du violon.

**René Lyr.**

Nous le pressentions : le Festival belge, annoncé par les "Concerts Ysaije" n'a pas eu lieu, et plus personne ne parle du concert symphonique de la Société Nationale des Compositeurs belges. Hélas... n'espérons point que la saison 1913-1914 débute par ces solennités ! Des rumeurs vagues nous apportent toutefois quelques promesses. MM. les Directeurs du Théâtre de la Monnaie songeraient, chuchotent-elles, à monter plusieurs œuvres nationales : une de Léon Du Bois, une de Paul Gilson, une de De Boeck, une de V. Vreuls. Ce serait là bien agréable résultat de notre campagne, peut-être. Mais n'est-ce pas trop beau pour y croire déjà ?<sup>1</sup> On dit encore que le Théâtre des Champs Elysées accueillera

<sup>1</sup> Ces notes sont composées quand nous prenons connaissance, dans l'*Art Moderne* du 8 Juin, des projets officiels de MM. Kufferath et Guidé. Ils ont de quoi satisfaire aux plus hautaines dilections d'art : *Parcifal*, *L'Etranger*, *Pénélope*, *Boris-Godounow* avec M. Chaliapine ; aussi : *Julien*, de M. G. Charpentier, *Istar* de M. d'Indy, *Les Joyaux de la Madone* de M. Wolf-Ferrari, *La Forêt-Bleue* de M. L. Aubert. Nous voudrions nous réjouir et les féliciter sans réserve. Mais pourquoi donc la moindre place, en principe même, n'est-elle

les nôtres en son temple qui, dès l'apparition, a détourné tous les regards, tous les espoirs, toutes les fois du monde. Justice serait deux fois belle, qui leur viendrait aussi de France. — Quelques dernières auditions à mentionner : le concert de *M. Tirabassi*, un Italien établi à Bruxelles depuis quelques années, qui explore nos bibliothèques, et y découvre des trésors. Il vient de publier trois œuvres de Monteverde : *Salve Regina*, *O himé dor' e 'l mio ben*, *O come sei gentile* avec une réalisation de basse continue. Il éditera prochainement une *Suite inédite de J. S. Bach* pour luth, trouvée dans le fonds Fétis. Les concerts qu'il organise chez nous sont consacrés à l'histoire, exclusivement. Le cinquième et dernier offrit une interprétation parfaite de quelques pages de Monteverde, et d'autres maîtres italiens de la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle. — Une pianiste de talent, M<sup>me</sup> Henriette Eggermont dont nous avons signalé déjà le succès dans des récitals, a fait apprécier, Salle Erard, la valeur de son enseignement, à l'audition de cinq élèves de son cours d'ensemble. Celles-ci à la première partie, elle-même, à la seconde, interpréterent excellemment des œuvres diverses, anciennes et modernes, pleines de difficultés. — MM. Bosquet et D. Defauw ont inauguré une série de soirées musicales qui promettent de compter parmi les plus captivantes qu'il nous sera donné de suivre à Bruxelles. Que l'on en juge par le premier programme : *Quintette* de Florent Schmitt, *Suite* pour double quatuor à cordes de M. Defauw, *La Damoiselle Elue* de C. Debussy. On entendit l'œuvre de M. Defauw, ce printemps même, à la *Libre Esthétique*. Elle fut révélatrice d'un art subtil, d'attaches foncièrement françaises, et prometteuse d'une production originale. Quant au *Quintette* de M. Schmitt, c'est une composition qu'il faudrait réentendre, (plusieurs fois sans doute) avant que de pouvoir la bien connaître et apprécier. On y sent une personnalité vénémente, une rare puissance, des audaces, nées d'un instinct fougueux que refrène une volonté parfois trop consciente, peut-être. L'auditeur supporte difficilement la longueur du développement ; l'architecture générale, la ligne lui échappeut un peu ; seule, l'impression reste d'un art profond et grand. — Le charme pur des lumineuses harmonies, flottant comme des voiles aériennes sur le poème aux mots enfants de la *Damoiselle Elue*, repose d'un tel effort. O la caresse des musiques douces, au balancement des accords, tels des lys vierges, sous les brises...

— Au Waux-Hall, M. Lauweryns a dirigé un concert d'orchestre consacré à des œuvres belges, parmi lesquelles, *Wiegenlied*, d'E. Heeckhautte, *Sérénade*, d'A. de Boeck, *Fantaisie Canadienne*, de Paul Gilson, *Le Chevalier Maudit*, entr'acte symphonique, de Paul Lagye. — Anvers a eu son *Festival Wagner*, avec les grands chanteurs et cantatrices de Bayreuth, — Mons, un concert de musique sacrée, sous la direction de M. Léon Jadin, avec le concours de M<sup>lle</sup> Cholet, violoniste et M. Absalon, violoncelliste, et d'un groupe de chanteurs, où la *Sonate* pour piano et violon de l'excellent compositeur, en première audition, fut remarquée.

## R. L.

réservée à nos compositeurs ? Nous attendons toujours, pour publier les conclusions de notre *Enquête*, l'explication autorisée de ce dédain systématique. Elle sera de nature à éclairer le Comité formé, (il se compose MM. Léon Du Bois, Paul Gilson, Emile Mathieu, Jean Van den Eeden, Camille Lemonnier, Georges Eekhoud, Nestor de Thierry, Paul Lagye, René Lyr) pour une action décisive.

# ETRANGER

## LETTRE DE LONDRES

On fait beaucoup de musique en ce moment à Londres — surtout dans les restaurants ; car aux tziganes et autres orchestres discrets ont succédé les petits orchestres qui font, pendant qu'on mange une tranche de roastbeef ou une pêche Melba, les bruits les plus effroyables. Ce ne sont que des fantaisies sur *Carmen*, ouvertures wagnériennes, valses de *Rosenkavalier*, tous horribles mélanges exécutés avec des ralentissements viennois, des syncopations américaines et soutenus par d'entêtantes et vibrantes basses issues d'harmoniums perfectionnés, ahurissants comme durent l'être les orgues des premiers chrétiens et comme le sont encore les cuivres de l'armée du Salut.

Cependant la récente saison de M. Thomas Beecham a aussi fait quelque bruit. Ce digne chef d'orchestre y a conduit *Tristan* et *Meistersinger* d'une façon vraiment bien personnelle, avec des déchaînements effarants et subits, détruisant complètement l'effet des crescendos nécessaires et suffisants. L'Ysolde mourut, sembla-t-il, d'une extinction de voix et Tristan fit de la pantomime. *Electra* et *Salomé*, partitions plus compliquées et moins connues réussirent mieux à M. Beecham, mais son orchestre fit merveille souvent, les soirs du Ballet Russe, sous la direction de M. Monteux et autres chefs-d'orchestre.

Le Ballet Russe ! Le gros succès enfin, toutes places louées, rappels réitérés, ovations interminables pour *Thamar*, *Pétrouchka* et *l'Oiseau de feu*, et, chose étrange, l'*Après-midi d'un faune* bissé tous les soirs. car, de tous les ballets russes, cette discutable élucubration de Nijinsky s'affirma la plus populaire. On eut beau s'étonner d'attitudes si anguleuses, si en arrêt de mouvement, à la façon d'un fragment de cliché cinématographique, on eut beau sourire de la petite note du programme affirmant que la réalisation scénique annoncée à l'extérieur, n'avait rien à voir avec l'églogue de Mallarmé (encore que la musique en soit un prologue dans le même mode !) ; on eut beau dire que Nijinsky s'était inspiré de vases du British Museum faits, à une époque de décadence, pour plaire au mauvais goût romain — rien n'y fit ; aucune critique ne put décourager l'enthousiasme le plus sincère et le plus obstiné.

Maintenant, c'est, au Palace, Anne Pavlova, sa grâce et sa personnalité soit dans un nouveau ballet, les *Préludes* de Liszt assez confus et en lequel ses ballerines ne montrent qu'un entrain fort modéré en dépit du très-modéré décor. D'ailleurs, dans les Music-Halls aussi, le ballet russe triomphe : une version édulcorée de *Sheherazade* au Coliseum, une *Rose d'Ispahan* quelconque au London Opera House qui fut cher (à tous les sens du mot) à M. Oscar Hammerstein, même dans la Revue de l'Alhambra.

\* \* \*

Il est bien difficile, pour ne pas dire impossible, de se faire une opinion sur le *Prométhée* de Scriabine. Evidemment on peut le suivre, au point de vue musical, on peut l'aimer ou ne pas l'aimer, mais on ne peut guère prétendre à la compréhension absolue d'une œuvre aussi complexe et aussi touffue. Le *Zarathustra* de Strauss se terminait par un point d'interrogation déjà presque en dehors du domaine de la musique, mais le *Prometheus* tout entier c'est et de la musique et de la Théosophie.

J'avoue mon incomptence en matières théosophiques et que dire d'une œuvre mystique écrite en toute sincérité, à la gloire d'une religion que nous ne connaissons guère. Et que dire d'un compositeur — d'une ingéniosité orchestrale d'ailleurs remarquable — qui songe à ajouter à son orchestre non des instruments nouveaux et rares, mais des projections lumineuses de différentes couleurs et même des accords de parfums ? L'autre jour, au Queen's Hall nous n'eumes ni les couleurs ni les odeurs aux mystérieuses correspondances, mais Sir Henry Wood crut que de donner deux auditions de l'œuvre au même Concert. Quelques enthousiastes seulement, y compris M. Bernard Shaw restèrent pour la seconde audition.

\* \* \*

Des Concerts : quatre séances dirigées par M. Balfour Gardiner au cours desquelles furent exécutées plusieurs œuvres modernes anglaises, la symphonie de M. Frederic Austin, *The Cloud Messenger* de Von Holst, des compositions nouvelles de Arnold Bax, Vaughan William et Percy Grainger — dont je parlerai en détail un peu plus tard dans un article spécial sur la musique anglaise moderne.

La Société des Concerts Français continue sur œuvre de propagande (avec le plus grand succès) et Covent Garden continue (avec aussi le plus grand succès) de donner le *Ring*, *Pelléas*, *Louise* et les opéras italiens, anciens et modernes habituels.

Cependant M. Oscar Hammerstein — son opéra est devenu un Music-hall comme je l'avais prédit ! — après s'être plaint de l'indifférence du public anglais, se plaint maintenant de l'atmosphère d'immoralité que l'on respire dans les couloirs des théâtres Européens. C'est pourquoi et n'engageux plus que des artistes américaines, et encore si elles n'ont pas été étudier en Europe... "Une jeune fille Américaine qui a fait ses études musicales en Europe, peut en revenir avec une voix, mais elle aura perdu et la tête et son cœur (sic). Ce qui manque aux chanteurs et chanteuses d'opéra, c'est la moralité..." (A ceux que nous avons entendus naguère au London Opera House de M. Hammerstein, c'était surtout la voix et le talent qui manquaient.)

Ainsi l'Amérique qui a démoralisé la moitié de l'Europe avec le "rag-time" tient-elle à la moralité de ses chanteurs d'opéra, et, par la bouche de M. Hammerstein le crie-t-elle bien haut dans les journaux d'un sou.

P. S. On vient de fêter comme il convient Saint-Saëns, qui somme toute représente pour la majorité des Anglais la musique française contemporaine. — On annonce *Parsifal*... au Coliseum. A quand un petit Ballet de Filles Fleurs aux Folies Bergères? — Sir Herbert Tree et M. Beecham viennent de donner huit représentations du *Bourgeois Gentilhomme* suivi de *Ariadne in Naxos*; la partie de comédie arrangée par les soins de Molière, M. Somerset-Maugham et Hugo von Hoffmanstahl, la partie opératique étant l'étrange élucubration que l'on sait, déjà analysée ici — et avec quelle clairvoyance — par M. Vuillermoz.

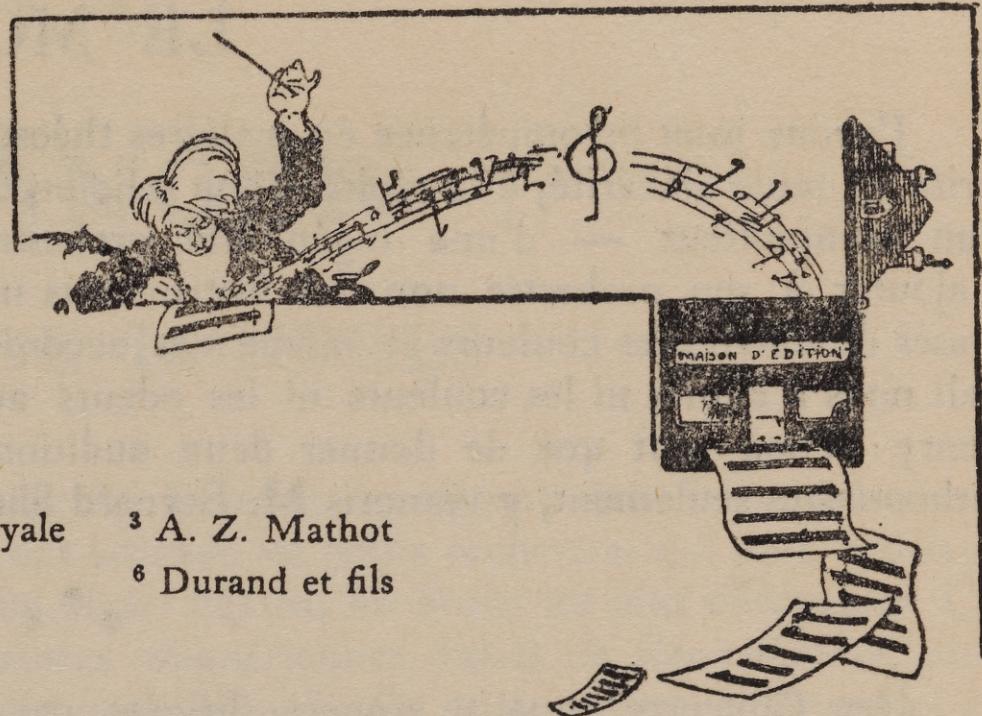
#### X. Marcel Boulestin.



(Croquis de Bernard Naudin.)



# L'Édition Musicale



<sup>1</sup> Costallat et C<sup>ie</sup>    <sup>2</sup> Édition moderne 11 rue Royale  
<sup>4</sup> Carl Selva            <sup>5</sup> Janin frère à Lyon  
<sup>7</sup> Max Eschig          <sup>8</sup> M. Senart et C<sup>ie</sup>

<sup>3</sup> A. Z. Mathot  
<sup>6</sup> Durand et fils

On ferme..! Mais encore quelques notices pour avertir les mélomanes qui voudraient emporter à la campagne le viatique de nouvelles partitions.

Aux amateurs de musique d'ensemble conviendra la *sonate* pour piano et violoncelle de **Jongen le Constructeur**<sup>6</sup>, un des plus éminents musiciens de la nouvelle école franco-belge. J'admire sincèrement l'architecture de ce maître, et pourtant, je me demande si la musique moderne a réellement besoin de si amples développements pour nous confier ses secrets. Elle est si entraînée à ce jeu, la musique moderne ! Ou bien encore la *Sonate* pour mêmes instruments<sup>6</sup> de **Louis Thirion**, assez contournée en ses allures fauréennes, et qui peut faire honneur à deux bons partenaires.

Ceux qui aiment le théâtre trouveront (enfin !) dans le traduction du *Freischutz* par **Georges Servières**<sup>1</sup>, une œuvre ayant un sens poétique. Qui aurait cru qu'il ait fallu attendre si longtemps une remise au point, probe et honnête, de ce mélodrame romantique ?

Les gens qui chantent seront pourvus de mélodies par les soin de différents compositeurs. D'abord **M. Grassi** et ses *Cinq mélodies siamoises*<sup>3</sup>, curieuses compositions occidentales sur des poésies traduites par l'universel Calvocoressi. J'ignore tout de M. Grassi, mais sa tentative d'orientalisation est des plus intéressantes. A côté de lui voisinent, aimables, la *Cantilène* et *Mirage* de **M. van der Boijen**, et le *Patio* de **M. Jacques Larmanjat**<sup>2</sup>. Puis le poème pour chant et orchestre *les deux Routes* de **Marc Delmas**<sup>4</sup>, solide et judicieux, deux mélodies; de notre collègue Bruxellois **Gaston Knosp** et toute une série nouvelle de la **Musique contemporaine** (à remarquer *Hier au soir* de **A. Philipp**). Puis encore les *Rondels mélancoliques*<sup>6</sup> de **Louis Vuillemin**, de ce style un peu précieux et bien français en son raffinement, que les lieder de Fauré mirent en vogue, et qui, avec des procédés modernes, renoue la tradition de l'ancien air de cour. Puis toujours *Trois Chansons dans le caractère populaire* de **Paul Dupin**<sup>6</sup>. Que devient Dupin ? On n'entend presque plus parler de lui ? De ces Chansons il a composé le texte avec cette émotion bonasse et naïve qui le place tout à fait à part dans le monde actuel de la musique. Dupin n'est nullement "ballet russe"; il ignore les rites ambitieux du cubisme polytonal, et la mode sourira sans doute en voyant son Paysan, sa petite Solange, ou son Ménétrier qui maudit l'incapacité de nos danseurs de village. Mais une sympathie chaude et communicative se dégage de cette musique simple.

Saluons une vieille connaissance la *Sonate* de **Beethoven** pour mandoline et basse<sup>2</sup>, publiée récemment ici même pour la première fois, ainsi que les *Deux Pièces* pour harpe chromatique de **Florent Schmitt**<sup>6</sup>, où se retrouvent l'incroyable sûreté de main et le tempérament bouillonnant de l'auteur de Salomé.

De Lyon nous arrivent différentes œuvres d'église, de bonne tenue et à recommander aux maîtrises<sup>5</sup>: *Chants de la messe* de l'infatigable abbé **Brun**, *Veni Creator* de **Civil y Castellvi**, *Sub Tuum* de **G. Berruyer**.

Enfin trois œuvres hors pair. La *Scène Andalouse* pour alto et quatuor à cordes de ce musicien savoureux en qui le génie espagnol semble vouloir s'extérioriser en ce moment, **Joaquin Turina**. Le *Festin de l'Araignée*, ballet de **Roussel** qui vient de triompher au théâtre des Arts et les *Tableaux Symphoniques* du mystérieux et célèbre **Fanelli**<sup>7</sup>. Il serait aisément d'opposer entre eux ces deux derniers auteurs. "Roussellus et Fanelli inter se conferantur" sera peut-être dans deux siècles un sujet de concours académique ! Roussel nous montre le singulier spectacle d'un compositeur parvenu, au milieu des écoles les plus divergentes, à se créer un style condensé, où se reflètent sans se nuire les différents états de notre art contemporain. C'est ainsi qu'ont procédé certains musiciens et des plus célèbres, tels que Lully, Haendel ou Gluck. Le second au contraire, personnalité outrancière et intransigeante, s'est juré de vaincre ou de mourir. Il n'est pas mort, mais on ne saurait l'assurer de la victoire en lisant cette partition qui date de trente ans. Après Wagner, après Debussy, après Ravel, après Schoenberg la personnalité en musique devient un luxe dangereux. Cela ne se portera peut-être plus du tout dans quelques années. Qui sait ! Attendons la saison prochaine.

V. P.



## LE GALA DE CLAUDE DEBUSSY

Le 19 juin, à la Comédie des Champs-Élysées, Claude Debussy était célébré. Rarement la musique s'était trouvée à pareille fête. Une salle trop étroite pour la foule accourue, et pourtant un recueillement égal à la plus choisie intimité. Des artistes dévoués, mais que leur respect sans contrainte animait d'une plus naïve émotion. L'auteur lui-même, jouant, accompagnant ou dirigeant ses œuvres avec une bonne grâce qui répondait à l'assentiment unanime. Nul faste, nul effort, nulle affectation ; rien de cette gravité convenue qui rend tant de concerts pareils à d'imposantes funérailles. C'est qu'on n'enterre que les morts. Cette musique est vivante d'une vie immortelle sans doute. Ainsi nous en avait persuadé d'avance M. Emile Vuillermoz en un préambule charmeur, mis en valeur sans peine par l'excellent Signoret, suivi de l'attention la plus vivace, et qui, en une langue digne du sujet, donnait l'histoire précise en même temps que la poétique évocation de la grande délivrance opérée à la fois dans l'art et dans nos cœurs.

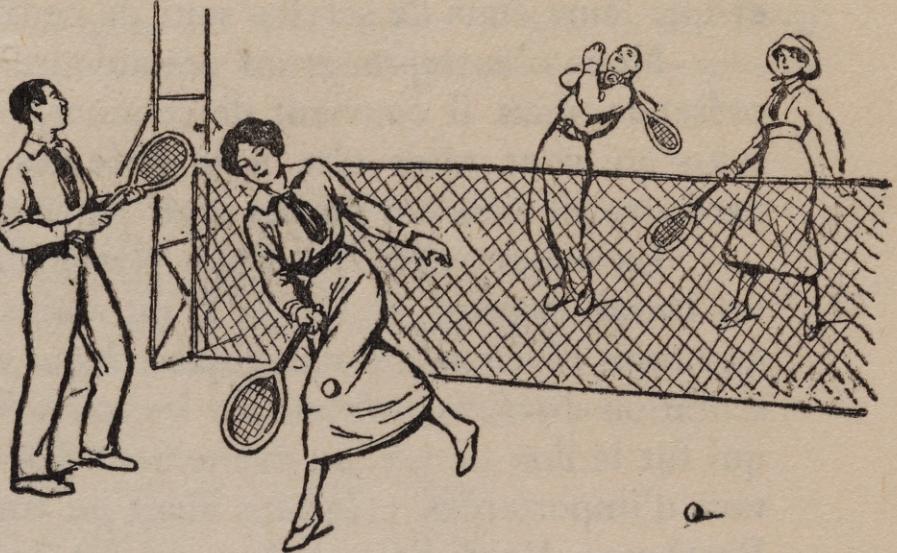
Ce furent alors la suite symphonique d'*Iberia*, privée de l'orchestre mais dotée, grâce à ses deux pianos commandés par l'auteur et l'incomparable R. Vinès, d'une souplesse cadencée que jusqu'ici l'orchestre n'a su conquérir ; le recueil entier des *Proses lyriques*, dont M<sup>lle</sup> Vallin traduisit d'une voix généreuse et sûre la radieuse ferveur ; trois *Poèmes* de Baudelaire, chantés par M. Paulet dans la plus tendre simplicité. Trois *Préludes* de la seconde série, *Canope* 'affligée, le digne *M. Pickwick* et les enchantements de la *Terrasse du clair de lune*, ont attribué au piano cette transparence dont dispose seul cet auteur par soi-même interprété. Les *Chansons de Charles d'Orléans* présidaient aux débuts d'une société chorale dont les chefs avisés sont MM. Inghelbrecht et Lamy ; débuts heureux tant pour la compagnie récente que pour les œuvres dont surgirent en un relief les lignes fermes et délicates. Enfin M<sup>lle</sup> Vallin fit si profondément ressentir l'amoureuse et tremblante extase du *Promenoir des deux amants* qu'elle dut malgré l'heure tardive en recommencer l'une et l'autre mélodie. L'enthousiasme était allé croissant, à tel point que nombre d'auditeurs se refusaient à quitter la salle harmonieuse et qu'en manière de consolation et de souvenir ils se partagèrent les affiches annonciatrices. Beau jour en effet que celui où l'on peut, parcourant les étapes d'une carrière éloignée de son terme encore, apprécier de combien, pour la confusion des envieux ou des timides, les promesses du début furent dépassées, et retrouvant l'inquiétant émoi de la jeunesse le joindre aux joies accomplies de la maturité.

Louis Laloy.

# Les faits du mois

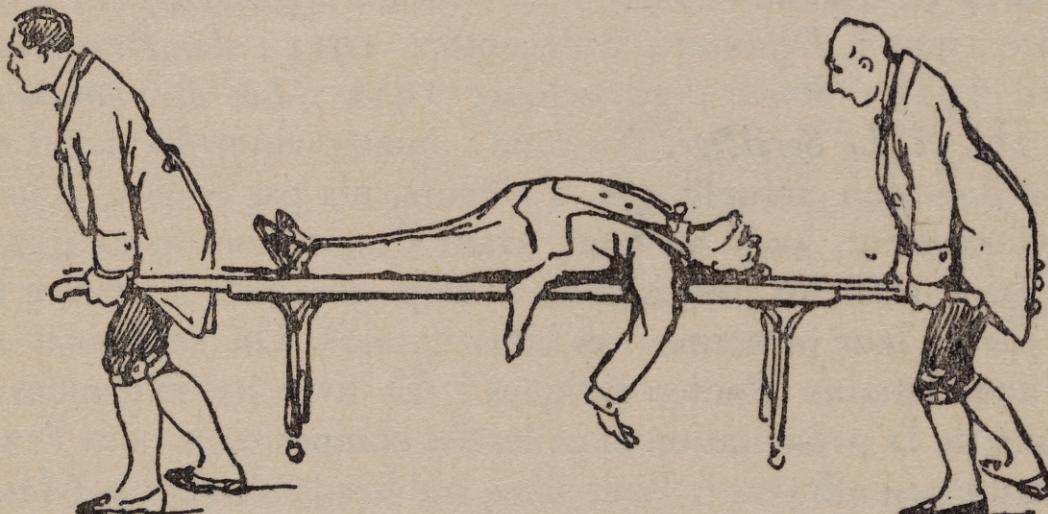
Sports d'été : plusieurs lecteurs nous demandent les règles du tennis russe qui fera fureur, cette saison, dans tous les châteaux. Elles peuvent se résumer ainsi :

la partie se joue la nuit, sur des corbeilles de fleurs éclairées par des lampes à arc ; elle n'admet que trois partenaires ; le filet est supprimé ; la balle est remplacée par un ballon de foot-ball ; l'usage de la



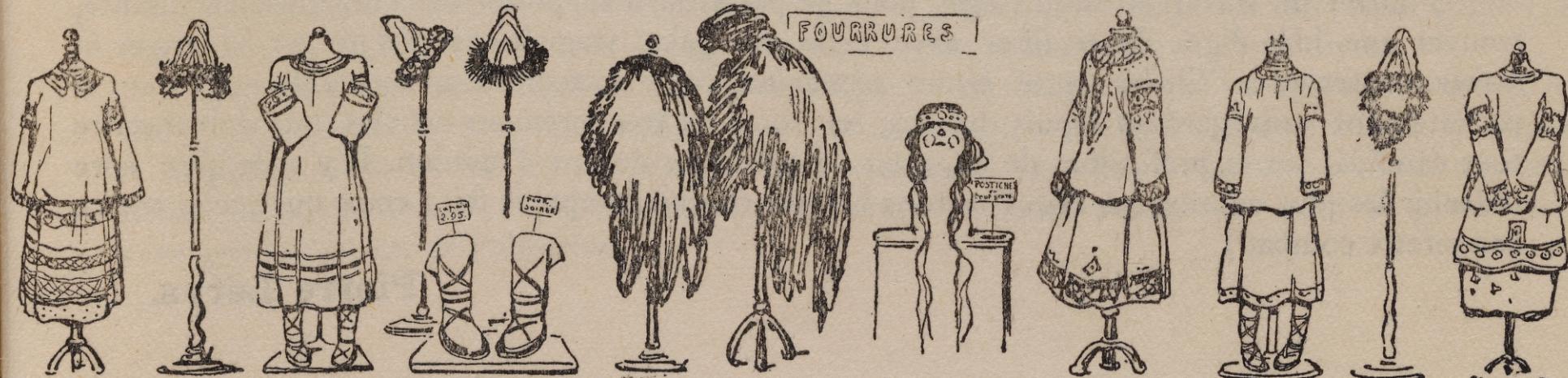
raquette est interdit. Dans une tranchée, creusée à l'extrémité du terrain, on dissimule un orchestre qui accompagne les ébats des joueurs. Ce sport a pour objet de développer une extrême souplesse dans les articulations des poignets, du cou et des chevilles. Il a reçu l'approbation de l'Académie de médecine.

Le Théâtre sées a organisé pour du "Sacre du service spécial lanciers chargés de domicile les pro- à qui le contact de winsky a procuré vives. La So- Auditions a justifi génieusement son un grand concert



mirer la plus grande partition d'orchestre et le plus grand bâton de mesure connus jusqu'à ce jour : les observateurs superficiels crurent voir sur l'estraude du capellmeister un pêcheur à la ligne feuilletant le Grand-Livre de la dette publique. Coup de théâtre : nous apprenons que le "Sacre du Printemps" qui a si violemment ému l'opinion fut un simple exploit de publicité américaine. Cet ouvrage fut commandé par les Galeries Lafayette pour ridiculiser, au moyen d'une consécration ironique, les modes d'un établissement voisin.

des Champs Ely- les représentations Printemps" un d'huissiers-ambu- reconduire à leur fesseurs d'harmonie la musique de Stra- des émotions trop ciété des Grandes brillamment et in- titre en donnant où l'on a pu ad-



Swift.

(Croquis d'Emmanuel Barcet.)

# Autour de l'Opéra

Les musiciens sont, en ce moment, dans un état d'esprit analogue à celui des parlementaires à la veille d'un Congrès de Versailles. Le septennat du Président de la République lyrique touche à sa fin. Déjà des groupes se forment, des compétiteurs se dressent ; on élabore des programmes de politique musicale, on prépare des embûches à ses concurrents, on recrute des partisans et l'on songe à tout, sauf à ce petit fait que les duumvirs sortants sont rééligibles et que leurs états de service sont de ceux qu'on ne saurait facilement oublier.

Nous n'entreprendrons pas aujourd'hui l'examen des titres que possèdent les candidats en présence, mais il convient de résumer, pour l'histoire contemporaine, l'œuvre des deux directeurs qui vont tenir tête à la ruée des ambitions prochaines. Un coup d'œil sur le chemin parcouru ne sera pas inutile pour juger nettement la situation.

La majestueuse Académie Nationale de Musique et de Danse a la réputation de pratiquer un travail exempt de fièvre. Il est admis qu'on s'y hâte lentement. On est donc surpris de ce que nous révèlent les statistiques. Nous avons encore présente à la mémoire la fameuse représentation du *Faust* rajeuni par les soins de MM. Messager et Broussan, représentation éclatante qui fut le don de joyeux avènement des nouveaux souverains, et nous avons peine à croire que tant d'importantes créations aient pu trouver place entre cette soirée d'inauguration et le gala Beethoven-Verdi-Saint-Saëns qui fut donné ces jours derniers. Et pourtant les affiches sont là, instructives : 27 janvier 1908 : *Faust* ; 30 mars 1908 : *Namouna* ; 13 mai 1908 : *Hippolyte et Aricie* ; 23 octobre 1908 : *Le Crédit des Dieux* ; 13 janvier 1909 : *Monna Vanna* ; 5 février 1909 : *Javotte* ; 5 mai 1909 : *Bacchus* ; 17 novembre 1909 : *L'Or du Rhin* ; 16 février 1910 : *La Forêt* ; *La Fête chez Thérèse* ; 6 mai 1910 : *Salomé* ; 10 juin 1910 : *La Damnation de Faust* ; 30 décembre 1910 : *Le Miracle* ; 3 mai 1911 : *España* ; 9 juin 1911 : *Sibérie* ; 22 novembre 1911 : *Déjanire* ; 8 décembre 1911 : *La Roussalka* ; 30 mars 1912 : *Le Cobzar* ; 24 avril 1912 : *Roma* ; 30 octobre 1912 : *Les Bacchantes* ; 8 janvier 1913 : *Fervaal* ; 29 janvier 1913 : *Le Sortilège*. Au total : quatre-vingt-dix actes ou tableaux montés jusqu'à ce jour par la direction actuelle qui, d'ailleurs, n'a pas encore achevé son programme et le réalisera méthodiquement, jusqu'au bout, avant l'expiration de ses pouvoirs !

Voilà de quoi faire réfléchir les candidats trop empressés à vendre la fourrure des ours que ne manqueront pas de leur présenter nos bons auteurs. Un septennat d'Opéra représente la mise à la scène d'une centaine d'actes lyriques ! Et avec les exigences du public moderne sous le rapport du luxe de la présentation et celles des compositeurs pour l'exécution orchestrale, un tel labeur devient un peu effrayant. Pour faire oublier la direction Messager et Broussan, les nouveaux-venus devront, en outre, trouver quelque idée assez élevée et assez brillante pour répondre à celle qui donna aux deux tétrarques actuels une autorité artistique toute particulière : les représentations wagnériennes modèles, les exécutions bayreuthiennes — mieux encore, munichaises — de la Tétralogie jouée en quatre journées, aux heures sacrées, avec l'entracte gastronomique et l'atmosphère exacte rêvée par l'auteur ! Et n'oublions pas que la présence d'un des directeurs au pupitre achevait de créer au profit de la direction actuelle une sorte de privilège, de brevet d'invention que personne n'entreprendra de lui disputer !

Fournir un travail au moins égal, pour ne pas avoir à supporter de comparaison écrasante, trouver une idée digne de rivaliser avec celle des galas wagnériens dirigés par Messager et savoir conserver à l'Opéra cette tenue mondaine, cette aristocratie indiscutable qui furent si parfaitement sauvegardées depuis six ans, tels sont les trois premiers articles que doit inscrire tout candidat sur sa profession de foi, pour se présenter devant l'opinion. Il y a de quoi faire réfléchir les plus courageux. Nous verrons bientôt ce que comptent faire ceux qui acceptent ce dangereux combat !

Pierre Lérys.

# Çà et Là

## ÉPIGRAPHE POUR LES MÉLODIES DE GABRIEL FAURÉ

Notre excellent confrère Robert Catteau nous adresse ce délicat poème que lui ont inspiré les mélodies de Gabriel Fauré. Nous sommes heureux de le mettre sous les yeux de nos lecteurs en ce moment où l'on fête le tendre génie de l'auteur de *Pénélope*.

Caresse languide des brises ;  
Parfums qui glissent par surprise  
D'un vieux mur fleuri de jasmins ;  
Effeuillements sur les chemins  
De pétales blancs et carmin ;  
Frissons de lumière pâlie  
Où tremble en rayons si légers  
Un soleil de mélancolie  
Qu'on s'imagine voir neiger  
La chevelure d'Ophélie ;  
Echo des lointains angélus  
Tombés des clochers vermoulus ;  
Ondes sonores dont le flux  
Raconte que là-bas l'air vibre  
Au passage d'une heure libre ;  
Tressaillements frais des jets d'eau  
Jaillis en humeur de conquête  
Et qui perdent soudain la tête  
De se sentir portés si haut ;  
Promenade des ombres lentes  
Sur les terrasses vers le soir ;  
Crépusculaire nonchaloir

Des lierres aux vrilles tremblantes  
Nouant leur étreinte dolente  
A l'éclat des balustres blancs  
Qui portent, chaudes à leur flanc,  
Les roses pourpre d'Ispahan...  
Parfums, jets d'eau, brise et pétales,  
Lumière d'or et ciel d'opale,  
Vous composez l'exquis décor  
Que suggèrent les harmonies  
Suaves des notes, unies  
Dans l'enlacement d'un accord.  
Parmi ces fleurs, le long des pentes  
Au caprice léger du vent  
Se courbant et se soulevant,  
La mélodie enveloppante  
Court, s'insinue et se poursuit,  
Ranimant le lis qui se fane  
Où s'aventure son déduit,  
Avec l'aurore diaphane,  
Mystérieuse avec la nuit,  
Et souple comme une liane...

Robert Catteau

\* \* \*

On trouvera dans les *Salons de 1913*, édités par l'Argus de la Presse, outre la revue des œuvres exposées, un précis de l'histoire des Salons depuis leur fondation, du à la plume de notre confrère, H. de Julliany.

\* \* \*

Nous signalons à nos lecteurs l'intérêt tout particulier que présente l'*Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts* dont la 4<sup>me</sup> édition (1913) paraîtra à la fin de cette année.

Publié en un volume d'environ 580 pages, soigneusement imprimé sur beau papier, il contient plus de 25,000 adresses et une importante partie de renseignements divers.

Le très grand soin apporté à la composition et au tirage de cet ouvrage, le nombre, la variété et l'intérêt des renseignements qui y sont contenus, ont classé l'*Annuaire de la Curiosité et des Beaux-Arts*, parmi les documents indispensables à tous les Amateurs, Collectionneurs, Bibliophiles, Artistes, Antiquaires, en un mot à toutes les personnes qui, par goût ou profession, s'occupent d'art ou de collection.

# Société Française des Amis de la Musique

## BUT DE LA SOCIÉTÉ

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE a pour but de grouper en une Grande Association tous ceux qui aiment la Musique, d'aider de la manière la plus générale, au développement de l'Art Musical en France et à sa diffusion à l'Etranger ; d'accorder son patronage et son appui à toute manifestation musicale digne d'intérêt, enfin de créer les moyens d'action nécessaires pour réaliser, à côté de son programme artistique, une Œuvre sociale, philanthropique et utilitaire qui ennoblisse ses efforts et justifie la mission qu'elle s'est proposée.

## EXTRAIT DES STATUTS

### ARTICLE 3.

La Société se compose de membres sociétaires, de membres donateurs, de membres bienfaiteurs et de membres d'honneur.

Les membres sociétaires, donateurs et bienfaiteurs devront être agréés par le Bureau.

Pour être membre sociétaire, il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

La cotisation de 20 francs peut être rachetée par un versement unique de 500 francs.

Pour être membre donateur, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être membre bienfaiteur, il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

Les Dames peuvent faire partie de l'Association. Elles sont éligibles à toutes les fonctions.

### ARTICLE 4.

La qualité de membre de la Société se perd : 1<sup>o</sup> Par la démission. 2<sup>o</sup> Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

**Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1<sup>er</sup> juillet 1901, art. 4.)**

*N. B. — Les adhésions qui nous parviendraient pendant les deux derniers mois de l'année s'appliqueront à l'année suivante. Néanmoins, les nouveaux AMIS recevront immédiatement leur carte, et ils bénéficieront du service de la Revue mensuelle et de tous les avantages réservés à nos sociétaires.*

Tous ceux qui, de près ou de loin, comme amateurs ou à titre professionnel, s'intéressent à l'art musical, doivent faire partie de la Société Française des AMIS DE LA MUSIQUE :

PARCE QUE LES AVANTAGES QUI LEUR SONT OFFERTS :

Service gratuit de la Revue Musicale S. I. M. dont l'abonnement est de 15 francs. Réduction sur le prix des places de certains concerts symphoniques et de musique de chambre.

Remise spéciale sur achat de livres et de musique.

En certaines circonstances, réduction de prix sur les chemins de fer.

Prérogatives particulières, etc...

leur assureront plusieurs fois le remboursement de leur cotisation,

PARCE QU'ILS profiteront de priviléges spéciaux pendant la saison musicale à Paris,

PARCE QU'ILS seront conviés à des réunions privées réservées aux seuls membres de la Société (représentations, concerts, auditions, conférences, promenades etc.).

PARCE QU'ILS trouveront au siège de la Société les renseignements, les avis et l'appui qui leur manque bien souvent, en province surtout,

PARCE QUE l'union s'impose entre ceux qui estiment que la musique n'a pas, dans la vie de notre pays, le rôle et la place qu'elle doit et qu'elle peut avoir,

PARCE QU'ILS coopéreront à une œuvre à la fois artistique, sociale et philanthropique dont le succès immédiat a prouvé la nécessité le haut intérêt moral, et dont toute l'ambition — son Conseil d'Administration en est garant, — est de se montrer éclairée, indépendante, active et pratique.

\* \* \*

Des nouvelles adhésions sont parvenues au Secrétaire Général de la Société. Ce sont par ordre d'inscription :

*Membre Bienfaiteur* : M. Pyrame Naville. *Membres Donateurs* : M. Gabriel Gaupillat. Les Etablissements Gaveau. M. Léon Tabet. Dr M. Schiller. *Membres Sociétaires* : M<sup>me</sup> Pontalba Kulp. M. Georges Maxwell. M. Jean Naville. M<sup>me</sup> M. Schiller. M. Kateneff.

La COMMISSION DE PROPAGANDE et la COMMISSION DE MUSIQUE se sont réunies dans le courant du mois de mai chez Monsieur Gustave Berly, Président.

La COMMISSION DE PROPAGANDE a confirmé le patronage accordé par la Société au "Festival Fanelli", organisé par les soins de Madame Judith Gautier et a décidé de recommander tout particulièrement aux Sociétaires cette belle manifestation musicale.

Elle s'est ensuite occupée de la question de la décentralisation en Province.

Une correspondance a été engagée avec les grands centres de Province, dans le but de créer des branches filiales de la Société et d'accorder le patronage à certaines Sociétés Philharmoniques.

Il a été également décidé de donner une dernière réunion dans le courant du mois de juin.

\* \* \*

La COMMISSION DE MUSIQUE s'est occupée de la question de la création d'un "Prix de Musique" que la Société décernerait chaque année ainsi que de la fondation d'une "Bibliothèque Musicale" pour venir en aide aux compositeurs peu fortunés ainsi qu'à certaines Sociétés Philharmoniques de Province.

Une réunion du Conseil d'Administration aura lieu dans le courant du mois de juin.

\* \* \*

Une délégation de la Société s'est rendue à Vevey pour assister, du 18 au 21 mai au Festival donné en l'honneur du maître Camille Saint-Saëns avec le concours de l'illustre pianiste Paderewski et de Monsieur Gustave Doret.

Les artistes qui se sont fait entendre à ces belles fêtes musicales sont : Mesdames Félia Litvinne, Croiza, Maria Philippi, Messieurs Corpait et Froelich. Les chœurs mixtes de la Société Chorale de Vevey, ainsi que l'orchestre du Concert-Verein prenaient part également à ces concerts.

Les membres de la Société *Française des Amis de la Musique* ont été très touchés de l'accueil sympathique qu'ils ont trouvé à Vevey notamment de la part de Monsieur le Syndic Couvreu, l'organisateur de ce Festival qui a remporté le plus grand et le plus légitime succès.

\* \* \*

Les membres de la Société se sont réunis, une dernière fois, avant les vacances, en un déjeuner, suivi d'une "Garden-Party," qui a eu lieu le 24 juin courant, dans l'Ile du Bois de Boulogne.

Cette réunion a été extrêmement brillante et nos sociétaires ont eu la bonne surprise d'entendre, sous les ombrages, quelques artistes réputés, qui avaient bien voulu apporter, à cette réunion, leur sympathique concours.

On a fêté Madame Yvette Guilbert, qui a dit, avec l'art incomparable que l'on sait, quelques vieilles chansons françaises. Monsieur Warmbrodt, de l'Opéra, qu'on a trop rarement l'occasion d'applaudir, a chanté, avec un style superbe, des chants patriotiques suisses. Enfin, M. Georges Chepfer a réjoui l'assistance en disant quelques-unes de ses plus spirituelles chansons.

Le piano a été tenu successivement par Monsieur Raoul Pickaërt, Monsieur Verdeau et Monsieur Jesler.

Nous adressons à tous ces artistes, qui ont été la joie de cette fête champêtre, nos remerciements les plus émus.

*Toutes les communications doivent être adressées au Secrétaire général de la Société,  
29, Rue La Boëtie, 29*

# SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE

## SECTION DE PARIS

### CONGRÈS DE 1914

SÉANCE DU 30 AVRIL 1913, AU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS.

La séance est ouverte à 5 heures 3/4 sous la présidence de M. Louis Barthou, Président du Conseil, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.

Sont présents :

MM. Gabriel Astruc, A. Banès, Berly, Ad. Boschot, Broussan, Calvocoressi, Jean Chantavoine, Camille Chevillard, Collet, Henri Deutsch de la Meurthe, A. Dolmetsch, Ecorcheville, J. d'Estournelles de Constant, Henri Expert, René Gadave, Gastoué, Lucien Greilsamer, Emile et Vincent Isola, L. de la Laurencie, Gabriel Lefeuvre, Charles Mutin, Peyrot, Poirée, M<sup>me</sup> la Princesse de Polignac, MM. Prodhomme, Prunières, Henri Quittard, Théodore Reinach, Jacques Rouché, Julien Tiersot.

Se sont excusés :

MM. Couyba, Custot, Delanney, Halphen, Gabriel Pierné, Poirier de Narcay, Alexis Rostand.

*M. le Président du Conseil* fait connaître à l'assemblée qu'il est heureux de pouvoir la recevoir au Ministère de l'Instruction Publique. Il exprime le regret de ne pouvoir rester jusqu'à la fin de la séance en raison des nombreuses obligations qui lui incombent, mais il ne manquera pas, toutes les fois qu'il en aura la possibilité, de prêter sa collaboration et son appui en vue de l'organisation du Congrès.

*M. Ecorcheville* remercie *M. le Président du Conseil* de ce témoignage de bienveillance. Il attire ensuite l'attention de l'assemblée sur l'organisation financière du Congrès et de ses manifestations artistiques en s'appuyant sur l'exemple de Londres et de Vienne et en exprimant l'espoir d'une participation des pouvoirs publics et de la municipalité.

*M. le Président du Conseil* fait savoir qu'il interviendra bien volontiers, dans la mesure du possible pour faciliter la tâche des organisateurs. Il renouvelle ses regrets de ne pouvoir demeurer plus longtemps en séance et se retire, laissant à *M. Ecorcheville* le présidence de la réunion.

L'ordre du jour comporte, en premier lieu la constitution des comités du Congrès dont la composition définitive est arrêtée comme suit :

*Président d'honneur : M. Henry Roujon. Président : M. Louis BARTHOU, Président du*

Conseil des Ministres. Vice-Présidents : M. Deutsch de la Meurthe, M. J. Ecorcheville et M. le Professeur Gariel. Secrétaire général : M. Jean Chantavoine.

Comité de patronage : M. le Sous-Secrétaire d'État des Beaux-Arts, M. le Vice-Recteur de l'Université de Paris, M. le Préfet de la Seine, M. le Président du Conseil Municipal de Paris, M. le Président du Conseil Général de la Seine, M. Henri Auriol, Député, M. d'Estournelles de Constant, M. Layus, Président du Cercle de la Librairie. M.M. G. Charpentier, Th. Dubois, G. Fauré, E. Paladilhe, C. Saint-Saëns, Ch.-M. Widor, de l'Institut, M.M. Bruneau, Debussy, Dukas. MM. Astruc, Messager et Broussan, A. Carré, E. et V. Isola, J. Rouché, C. Chevillard, G. Pierné, M<sup>me</sup> la Princesse de Polignac, M. G. Berly, Président de la Société Française des Amis de la Musique, M. Coubya, ancien ministre, J. Roche, ancien ministre, F. Custot, F. Halphen, A. Rostand, E. d'Eichtal, Jacques Stern, Blondel, E. Gaveau, G. Lyon.

Il est procédé ensuite à la détermination des Sections d'organisation du Congrès et à la désignation de leurs présidents. Ces sections sont les suivantes :

Histoire Profane :	MM. Pirro, Tiersot, Michel Brenet ;
Histoire Religieuse :	M. Gastoué, Raugel ;
Esthétique :	MM. Dauriac, Poirée ;
Ethnologie et Exotisme :	MM. Laloy, Lefeuvre ;
Instruments :	MM. Greilsamer, Mutin ;
Acoustique :	MM. Gariel, Gustave Lyon ;
Bibliographie :	MM. de la Laurencie, Expert ;
Théorie et Enseignement :	M. Maurice Emmanuel, Paul Vidal.

M. Théodore Reinach propose de donner au Congrès la dénomination de "Congrès d'histoire et de science musicales." Cette proposition est approuvée et le Président signale que cette appellation est conforme à celle qui avait été adoptée jusqu'à ce jour.

L'ordre du jour comprend, en outre, l'étude des festivités qu'il y aura lieu d'organiser à l'occasion du Congrès. D'intéressantes propositions sont faites par M. Gabriel Astruc, et M. Broussan. Une discussion s'engage au cours de laquelle MM. Théodore Reinach, Jacques Rouché, Calvocoressi Deutsch de la Meurthe et d'Estournelles de Constant prennent successivement parole.

Une commission est nommée pour discuter ces projets. Elle se compose de M.M. Astruc, Broussan, Carré, Ecorcheville, d'Estournelles de Constant, E. et V. Isola, Théodore Reinach et J. Rouché. Elle se réunira à l'automne prochain.

M. L. de La Laurencie présente l'idée, qui est adoptée, d'une exposition de la musique qui pourrait être limitée à une exposition de l'iconographie musicale française. M. L. de La Laurencie est chargé de mettre au point cette idée qui sera inscrite à l'ordre du jour de la prochaine réunion du Comité d'Organisation du Congrès.

La séance est levée à 7 heures.

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).

# LA REVUE MUSICALE S. I. M.

(SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE)

## S. I. M. et COURRIER MUSICAL réunis

Directeur des services administratifs :

**RENÉ DOIRE**

Directeur artistique :

**EMILE VUILLERMOZ**

Rédacteur pour la Belgique :

**RENE LYR**

### DANS CE NUMÉRO :

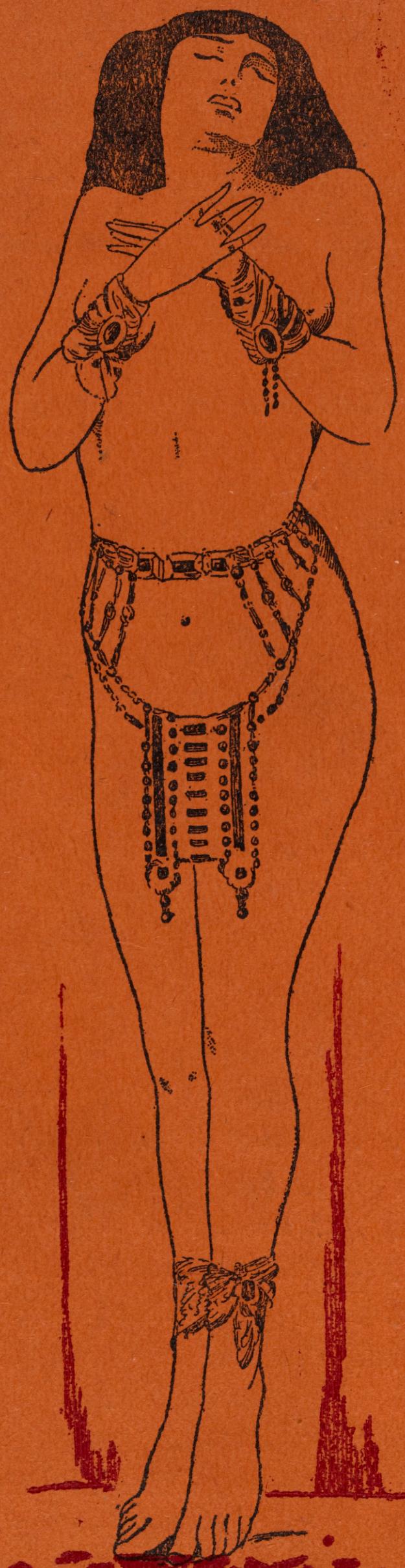
Gabriel Marcel . . . . .	<i>Les Mélodies Espagnoles et Italiennes d'Hugo Wolf</i>	1
Georges Lorin . . . . .	<i>Souvenirs sur Rollinat</i> . . . . .	14
Pauline Long . . . . .	<i>Réflexions d'un Solitaire</i> . . . . .	30
	<i>Les Livres</i> . . . . .	34

#### LE MOIS

G. de Pawlowsky . . . . .	} <i>Les Théâtres</i> . . . . .	44
Emile Vuillermoz . . . . .		
Albert Roussel . . . . .	<i>Une Lettre</i> . . . . .	57
Louis Laloy . . . . .	<i>Cabarets et Music-Halls</i> . . . . .	57
G. K. . . . .	<i>Concerts divers</i> . . . . .	59
René Lyr. . . . .	<i>La Belgique</i> . . . . .	60
X. M. Boulestin. . . . .	<i>Lettre de Londres</i> . . . . .	64
V. P. . . . .	<i>L'Edition Musicale</i> . . . . .	66
Louis Laloy. . . . .	<i>Le Gala de Claude Debussy</i> . . . . .	68
Swift . . . . .	<i>Les Faits du Mois</i> . . . . .	69
Pierre Lérys . . . . .	<i>Autour de l'Opéra</i> . . . . .	70
	<i>Çà et là</i> . . . . .	71
	<i>Société des Amis de la Musique</i> . . . . .	72
	<i>Société Internationale de Musique</i> . . . . .	75

A LEONARDO DA VINCI

LA DÉESSE NUE  
DIE  
ENTSCHLEIERTE  
GÖTTIN



POÈME ESOTÉRIQUE  
POUR UNE DANSEUSE  
PIANO VIOLON ET TRIANGLE  
EIN ESOTERISCHES  
TANZGEDICHT FÜR EINE  
TÄNZERIN KLAVIER  
VIOLINE U. TRIANGEL

PAR  
VON

PAOLO LITTA

V. CONTI.

En Vente au Prix de 10<sup>f</sup> nets chez COSTALLAT & Cie Editeurs, 60, Ch<sup>e</sup> d'ANTIN, PARIS  
à LEIPZIG chez Fr. HOFMEISTER à BUDAPEST chez ROZSAVÖLGYJ