

REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



LETTRE DU MONT-DORE, par Emmanuel Chabrier. ♪ CE QUE DISENT LES DANSES DU PRINCE IGOR, par Fernand Gregh. ♪ SOUVENIRS D'UN VIRTUOSE AMATEUR, par Robert Schaffer. ♪ CHOSES D'ASIE, par R. Chauvelot. ♪ LES DERNIERS HARPISTES IRLANDAIS, par Mac Owen. ♪ LES LIVRES.

LE MOIS, par

♪ E. VUILLERMOZ ♪ LOUIS LALOY ♪ TH. PUCET ♪ E. ANSERMET ♪ RENÉ LYR. ♪

Le numéro :

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

PARIS, 29, rue La Boétie

Téléphone Wagram : 98-12

UN AN

France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, 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^{me} ALEXANDRE ANDRÉ.
M^{me} 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^{me} LA COMTESSE GÉRARD DE GANAY.
M. FERNAND HALPHEN.
M^{me} LA VICOMTESSE D'HARCOURT.
M^{me} LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE.
M^{me} DANIEL HERRMANN.

M^{me} HENRY HOTTINGUER.
M^{me} GEORGES KINEN.
M. LE MARQUIS DE POLIGNAC.
M^{me} LA COMTESSE PAUL DE POURTALÈS.
M. A. PRÈGRE.
M^{me} THÉODORE REINACH.
M. ROMAIN ROLLAND.
M. JACQUES ROUCHÉ.
M. LOUIS SCHOPFER.
M^{me} SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
M^{me} TERNAUX-COMPANS.



UNE LETTRE
D'EMMANUEL
CHABRIER



Mont Dore, le 15 Août 1891.

Maman, tu recevras peut-être cette lettre en même temps que l'autre. Je veux te raconter les deux excursions que j'ai faites, car depuis quatre ou cinq jours, il fait un temps superbe, bleu partout, avec chaleur de 24 à 25 degrés. Ici les extrêmes se touchent. Avant hier, c. a. d. jeudi, M^{me} Abry et son fils, les Firmin étant partis dès le matin pour une autre ballade, M^{me} Abry, dis-je, cette année toujours malade, arriva vers trois heures, (j'étais en train de corriger des épreuves dans ma chambre), me dit que le temps était magnifique et qu'elle aurait été très heureuse que je l'accompagne en promenade ; j'ai accepté avec d'autant plus d'empressement que je comprenais que cette dame voulait me rendre ma politesse, à moi, qui, sur sa demande à Joseph, lui avais fait de la musique chez le pharmacien, encore un homme aimable qui fait des remèdes pour rien. Nous voilà donc partis tous les trois, M^{me} Abry, son fils et moi ; ce fils a 14 ans, mais on lui en donnerait 18 ! Il fait déjà ses petits embarras et se croit un vrai personnage, un type fin de siècle des plus curieux. Le pays est *admirable* ; c'est moins imposant que Cauterets où l'on ne peut pas bouger sans se cogner contre une montagne de 3000 m. qui vous obture la vue, mais c'est suffisamment dramatique et surtout délicieux. Le Mont Dore se trouve naturellement dans la vallée, entouré de hautes montagnes qui toutes ont leurs noms, leurs petites légendes, leurs jolies

M.L.S. (S.V.)
20/78-12
Joseph
Dore
1918

cascades, leurs vals d'enfer etc. etc. et dont la plus élevée est le Pic du Sancy, visible de partout quand il le veut bien, et dont on peut toute une après midi à pied faire l'ascension, mais il ne faut pas perdre de temps.

Mais n'anticipons pas. La calèche, montait, montait toujours ; et — c'est toujours d'avant hier que je parle — tout à coup, je me trouve en face d'un admirable panorama, qui m'est apparu d'autant plus beau que M^{me} Abry ne disait rien, voulant jouir de ma surprise. Oui, au sommet d'une côte, (pense que nous sommes là à 500 m. au dessus du niveau de de la mer), j'aperçois devant moi deux rochers immenses monter ainsi insensiblement, grandir, comme de gigantesques pyramides et faire comme deux sentinelles naturelles, gardant un paysage immense, à perte de vue, avec des mamelons, des collines, des accidents de terrain, et ces terrains de toutes couleurs jusqu'à l'horizon, violet, rose, ressemblant à des vagues ; tout ça, doré, rosé, violeté par un soleil ardent — je n'ai jamais rien vu de plus beau. — A six heures du soir, nous remontions au Mont Dore.

Mais c'est hier que j'ai fait la plus belle excursion : les Firmin — ou plutôt Firmin, (car M^{me} ne pense à rien ; elle grogne tout le temps et reste d'une nullité et d'une ignorance dérisoires), Firmin, voulant aller aussi me faire une politesse, insista tellement qu'hier, par un temps toujours magnifique, nous sommes partis à 7 heures du matin, (j'avais fait mon traitement, de quatre heures à 7 h. moins le quart,) pour St Nectaire. Il y avait dans le landau, Antoinette, les deux Firmin, le fils Abry et moi. Après quatre heures de marche, ou plutôt de montées implacables, d'une longueur de 15 à 16 kilom. et une heure de descente, nous arrivions vers onze heures au château de Murols ; je vais y venir, mais laisse-moi te dire que ces montagnes, que la voiture était forcée de contourner, changeaient à chaque instant d'aspect et que conséquemment le paysage se renouvelait constamment ; on trotta à des hauteurs prodigieuses avec de la montagne à sa gauche, du précipice à sa droite, puis on redescendait des 3 et 400 mètres en faisant des zig-zags, de lacets avec accompagnements de cascades, de petits gaves endiablés, de bois de sapins se ruant les uns sur les autres et semblant dégringoler, *je ne savais plus où j'en étais* ; je t'assure que je n'ai jamais rien vu de plus beau ; et tout le temps, je gueulais : ah, si ma chitite était là ; ah, si ma chitite était là ! cochon d'argent ! cochon d'argent ! Tu te serais positivement pâmée, ma mie et

j'étais, quoique si heureux de ce spectacle, malheureux d'une immense joie que tu ne partageais pas ! Enfin, ne m'en veuille pas trop, mon petit Louloulou.

Enfin, nous sommes à ce château, ou plutôt au pied du château de Murols. Murols est un très propre petit village au bord d'un lac bordé naturellement par les montagnes, (car tous ces lacs sont plantés là à des hauteurs énormes) ; et ce lac était si calme, on voyait jusqu'au fond. Enfin, nous sommes grimpés à ce château, en ruines absolument, mais extraordinairement intéressant. Il date de 1350 ; il appartenait à deux familles, les Murols et les d'Estaing ; on a mis deux cents ans à le construire, et la Révolution dix minutes à le démolir ; le château est de proportions immenses, mais il ne reste que des vestiges de pont-levis, de mâchicoulis, de fenêtres ; cependant, en pénétrant dans l'intérieur, il y a encore des bouts de colonnes dorées et des dessus de portes ou de cheminées colorées attestant la magnificence intérieure de cette demeure ; il y a une poterne tout en haut et je te laisse à penser quelle peut être la vue *abracadabrante* que l'on a de là. Enfin, ce que le château, avec son énorme et déchiquetée carcasse donne encore à merveille l'idée de ce qu'il était aux temps féodaux, surtout les combats acceptés et livrés, les trous par où les archers jetaient de l'huile bouillante et des tas de cochonneries sur les arbalétriers placés en bas ; enfin, tout le remue-ménage idiot que tu as du voir dans les drames historiques à la porte St Martin, quand tu étais petite et moi aussi. — Après avoir donné la pièce à une vieille femme de l'époque, qui nous expliquait tout pêle mêle, nous sommes dégringolés à Murols où le landau et nous avons repris la route de St Nectaire où nous arrivions à Midi un quart avec le ventre dans les talons.

Je vais voir la fête du 15 août ; bals d'enfants, course aux canards, imbécillités. Ce que je cherche, c'est des paysans qui dansent, et je ne les ai pas trouvés. Ça n'a pas le chic de la Bamboula comme amusement.

A St. Nectaire — c'est une station thermale très réputée dans le pays pour la scrofule et les maladies des femmes — il n'y a que fort peu de monde et dix femmes ou jeunes filles, jaunes, blêmes, avec de grosses lèvres vertes et des mains moites ; tu vois ça d'ici. Dix femmes pour un goutteux, un goitreux ou un teigneux. Toute ma vie, naturellement, j'ai entendu parler de St. Nectaire, mais c'est sans grand avenir, parce que pour y arriver, ce sont des chemins terribles, quoiqu'admirables (puisque

nous les parcourons pour cela) et le jeu n'en vaudrait pas la chandelle ; mais comme situation, c'est abasourdissant ! Il y a la vieille église romane très intéressante, huchée depuis des siècles sur une montagne de 100 mètres (au-dessus du village) en plein milieu dudit village. On y arrive par une rampe très douce. L'intérieur est fort bien conservé, mais, ces églises romanes, c'est de la pierre, rien que de la pierre : il n'y a pas le plus léger ornement pour blaguer. Tu penses si j'ai voulu voir le Curé qui ne s'est pas fait attendre et a amené vivement sa face réjouie de brave prêtre. C'est un bon homme dans mes prix. Il était d'un petit canton tout près d'Ambert. Il m'a demandé mon nom et au bout de cinq minutes nous bavardions comme deux pies. Il disait : comme vous êtes bien un enfant du pays. Vous êtes un brave chevalier de la légion d'honneur ! ! ! C'est superbe. Bref, il m'a collé un bouquin sur la basilique de St. Nectaire, il a mis son pataraphe en tête du volume, ce dont il grillait d'envie, et je lui ai glissé dans sa vieille main de compatriote 2 francs pour ses pauvres. Il m'aurait canonisé ! Les Firmin étaient ahuris de voir comment j'empaumais un prêtre dans les cinq minutes. Nous sommes redescendus et nous n'avons pas voulu faire le grand tour pour redescendre à l'hôtel ; alors, pour nous raccourcir, il a fallu descendre une colline très raide de 150 à 200 mètres, et j'ai l'honneur de t'apprendre que je me suis tiré d'affaire d'une manière épatante. Antoinette, retroussée jusqu'à mi-jambe, ainsi que Marguerite, ne pouvait pas en sortir, d'autant plus qu'elles étaient gênées par ce sacré petit Abry qui n'a pas quinze ans, mais qui est intelligent comme un singe, et les regardait, tournaillait autour des chitites, en quête d'un bout de mollet, d'une jarretière à ramasser ; le petit bougre les embêtait ferme et on ne pouvait pas les empêcher de rire ! Firmin voulait descendre debout, glissait, s'étalait, reglissait en se relevant et n'en sortait pas. *Moi*, j'ai mesuré de suite ce que j'avais à faire : serai-je ainsi à la montée, je n'en sais rien, mais à la descente, je suis de premier ordre : je me suis tout bonnement foutu le cul par terre ; le gazon était sec et chaud, je ne m'offrais pas trop à la pente, en me tenant de travers ; et avec mon bras droit, je poussais mon corps devant moi, et quand je voyais que je pouvais aller trop loin, en me retenant au gazon, je me redressais, voyais de quel côté je devais obliquer et crac, je me refourrais sur mon derrière et me voilà rouli-roulant. Bref, je suis arrivé très chiquement en escaladant quelques gros rochers, jusqu'au bord de la route, sans jamais me retourner — mais ils

étaient encore assez loin de moi. En arrivant sur la grand route, des personnes que je ne connais pas, mais qui m'ont paru fort distinguées, m'ont chaudement félicité. Enfin, la Smalah s'est reformée, et nous sommes arrivés à l'hôtel où nous avons laissé nos affaires, car la chaleur était accablante, (nous étions, il y a huit jours au dessous de zéro). J'ai joué quelques rocamboles sur le clavecin du salon de compagnie, devant trois dames laides et sur le retour, quelques demoiselles en saindoux, et un jeune collégien qui avait des lèvres comme des rebords de pot de chambre et qui riait, le salaud, en découvrant une horrible mâchoire de gorille, avec d'énormes dents de cheval et des gencives sanguinolentes. J'ai connu deux hures dans ce genre là, celle de Dujardin, et celle de Godard. Ça fait la troisième et ça fait assez. Après, quelques tournées de limonade qui ont fait soudain beaucoup d'effet à ces dames ; — T'ai je dit que Firmin a payé tout le temps ; que chaque fois que je faisais mine de vouloir payer, il me foutait mon porte monnaie par terre, par drôlerie. Du reste, excessivement attentionné, gentil, aux petits soins pour moi ; il est très correct et plein de cœur. J'aurai un tas de choses à te raconter, mais je préfère ne pas les écrire. Ce sera pour quand nous serons tous les deux.

Enfin, les deux chevaux font tinter leurs grelots, nous montons en voiture et nous voilà partis — nous sommes revenus par le même chemin, en contournant les mêmes montagnes énormes ; au pas les longues montées, au large trot les descentes. Nous avons admiré à nouveau les admirables panoramas de ce beau pays, (je t'assure, sans blague, tu n'aurais pas démarré de t'extasier, de 7 heures du matin à 8 heures du soir) après nous être entourés tous dans nos manteaux, car la fraîcheur arrivait, mais si doucement, mais elle vous apportait à sentir de si exquis parfums de foins coupés et ces parfums semblaient venir du large, comme en mer, tant c'était puissant, pénétrant, enfin, c'était toute la transpiration de cette chaude journée qui nous enveloppait : il n'y a pas à dire, c'était une impression délicieuse ; et, sur ces versants de montagnes, dont nous quittions l'une pour en retrouver une autre encore ; tandis que le soir tombait on voyait, d'immenses troupeaux de génisses, presque toutes couleur acajou qui, de la haute cime et décrivant des cercles capricieux, dévalaient jusqu'à la base de la montagne. On entendait, comme de très loin, la musique de leurs clochettes au cou, qui ont toutes le même son, et titinnabulaient avec de petits rythmes mystérieux,

puis des appels de bergers et de chèvres, éperdus, parcourant ces immenses nappes arrosées de gazon d'un vert plus sombre, car le soir tombait encore. Et la petite voiture roulante du berger, tout en bois blanc, les roues pleines, que les bœufs poussent et dans laquelle il couche, le vieux ou le jeune berger, dans les étoiles ou les tempêtes, mais toujours immuable, immobile dans sa grande limousine, toujours silencieux, regardant quoi ? des choses admirables : c'est un veinard. Et il couche là, le petit berger ou le vieux, pendant des huit ou dix jours de suite avec son immense troupeau. En voilà un qui ne reçoit pas l'*Echo de Paris*, mais il est de par le Destin abonné à la contemplation des spectacles toujours renouvelés de la marche du temps ; et vrai ! quand on a vu de si belles choses, on ne peut qu'envier des gens, qui, n'ayant ni préoccupations ni soucis, ne connaissant qu'une vie invariablement la même, peuvent regarder ça ! ils sont heureux, c'est inévitable. *Mais voila !!!!!* et enfin, il y a l'hiver, avec 40 à 45 pieds de neige partout. Impossible de faire nulle trace, nul voyage, rien ; la maison, la mesure, le toit de chaume y compris la petite voiture de berger, tout ça dort d'un implacable sommeil de dix mois ; sans sortir. Malheur à qui sortirait ; il ne s'y reconnaîtrait plus à 20 pas de sa maison et les longues et dangereuses routes sont semées de croix, c'est un voyageur égaré qui est mort là, enveloppé par un tourbillon de neige, roulé là dedans comme une cigarette et lancé au loin. Un petit trou blanc où il s'enfonce ; de la neige encore pour boucher le petit trou blanc et c'est fini...

En voilà des affaires, dirait la mère Tonnelier qui se fout du style roman et d'un chien de berger comme — ah, et les chiens de la mère Gatien, et le serin, dont tu m'as parlé un jour. Comment, Maman, nous avons un serin ? déjà cordonnier.

Ah, tu diras à Marcel que quand on cautérise une femme du monde ou la dernière des fripouilles, c'est toujours la même orthographe, on cautérise, on ne *cotérise* pas. Je crois inutile d'ajouter que le Cautére s'écrit avec au. Remercie-le de sa lettre qui m'a fait plaisir ; qu'il continue à s'intéresser aux choses sérieuses ; il faut en finir avec ce travail implacable ; il n'est pas au bout de ses peines, ni moi non plus ; mais j'ai 33 ans de plus que lui et je commence à m'exaspérer que mon tour ne finisse jamais.

Demain dimanche, déjeuner avec Lamoureux à la Bourboule, car la pauvre M^{me} Lamoureux était venue me voir hier au Mont Dore avec

LETTRE DE CHABRIER

7

Miss Picot et Charlot, et j'ai raté sa visite puisque je me pâmais à St. Nectaire.

Après demain, détails.

J'espère que tu peux te coller un petit cognac pour faire passer tout cela.

A vous tous, ah mon Dieu ! je t'embrasse bien, ma petite femme !

LE LOUP EMMANUEL.





CE QUE DISENT LES DANSES DU PRINCE IGOR

Il est humain qu'on soit rassasié de ce qu'on a goûté avec le plus de délices ; et il est bien sûr que nous nous lasserons un jour des ballets russes. Mais, je l'avoue, la plupart m'ont semblé cette année encore inépuisables en beautés et en leçons. Je voudrais même noter ici brièvement ce que l'un de ces spectacles, revu avec un enthousiasme aussi fervent que la première fois, m'a raconté dans sa langue merveilleuse de sons et de gestes.

Qu'on hésite à choisir entre trois ou quatre de ces chefs-d'œuvre, je le conçois ; mais, pour moi, mon choix a été fait dès la première année. Sans doute *Schéhérazade* joint la volupté au meurtre, en un bouquet idéal que noue l'écharpe de la plus langoureuse et fière musique. — Sans doute, *L'Oiseau de Feu*, ce conte de nourrice moscovite du grand musicien qu'est Igor Stravinsky, évapore, avec un fort parfum oriental, toute l'essence poétique de notre *Belle au Bois Dormant*, que nous envoient par bouffées les palpitations prisonnières de l'adorable Karsavina, oiseau femme aux bras plus souples que des ailes. Sans doute, *Le Spectre de la Rose*, concis et plein comme un poème de notre Gautier qui l'a inspiré, apporte dans l'infini sensuel de l'Orient une sorte de brève perfection,

(dirai-je latine), tandis que *Petrouchka* nous offre, dans une espèce de Boilly slave, ce paradoxe exquis : de la Comédie italienne russifiée. — Je viens de citer, à mon avis, les plus belles réalisations des ballets russes. Mais les *Danses du Prince Igor* les dépassent par une primitivité ardente et triste qui va aux profondeurs de l'être.

Ç'a été, dans la révélation de ces spectacles, une révélation particulière. Je me rappelle, voici quelques années, quand le rideau baissa pour la première fois sur l'harmonieux désordre immobilisé : il y avait une sorte de gratitude émerveillée dans l'acclamation. Dire qu'avec quelques corps agités en cadence sur quelques accords de cuivres, de cordes et de bois, on pouvait faire une telle beauté, si évidente, si immédiate, et si universelle !

La musique de ces danses, d'abord, est admirable. Elle a toute la mélancolie sauvage des horizons petits-russiens, et tout le déchaînement d'une fantasia cosaque. C'est une ligne droite sur laquelle monte une flamme. Et le rythme y est quelque chose d'*élémental*. Il naît de plus loin que le cerveau du musicien, du profond d'une race où il a été scandé par les choses mêmes. On sent qu'à ce rythme ont collaboré le galop des chevaux domptés sur l'herbe rare de la prairie et les secousses des spasmes amoureux sous les étoiles. Et là-dessus flotte, comme une gaze qu'on balance, l'ondulation orientale, la morbidesse délicate et voluptueuse des slaves.

Mais cette musique déjà admirable, la danse la sublime ; elle en prend les thèmes comme des tremplins d'or ; là où les autres arts, harmonie et plastique, arrivaient — elle en bondit.

Quand, après les nostalgiques cantilènes des femmes, tristes comme le steppe au crépuscule, les hommes, s'avancent en horde bariolée, arcs en mains, et commencent à trépigner du délire pyrrhique ; quand les lignes de leur ballet guerrier s'entrecroisent, se recourent, et se confondent, et que de temps en temps leur masse multicolore lance et darde, dirait-on, son chef plus agile, dans un geste de joie frénétique vers le ciel qui est presque un geste d'obsécration ; quand tous ensemble ils frappent de la corne de leurs arcs la terre natale comme pour en faire jaillir la Force latente, puis d'une flèche invisible que l'on suit dans les frises, visent le firmament inconnu où se cache leur Dieu, — c'est vraiment, de tous ces corps unanimement possédés du même génie, l'Ame originelle d'un peuple qui se dégage. On évoque, plus loin que la Russie d'aujourd'hui, d'où ces danseurs

nous sont venus, plus loin que la Polovtsie où se passe le drame d'où elles sont tirées, on évoque la Scythie même, la lointaine Scythie, la Scythie barbare et merveilleuse, et par où la danse russe rejoint l'orchestrique grecque. Oui, à Tomes, au bord de l'Ister, Ovide nourri du lait des juments a dû entendre ces mélopées et assister à ces jeux de guerre, auprès des foyers fumants sur la plaine horizontale, par les premiers jours de printemps où la tristesse âpre de l'hiver fond en langueur et en folie. Et ces femmes qui tournent sur elles-mêmes, leurs pieds bottés de courtes bottes rouges, elles ont déchiré jadis Orphée aux rives de l'Hèbre: un peu de son sang apollinien leur en est sans doute resté aux doigts, et c'est ce sang sacré qui, insinué dans leurs veines, cadence encore leurs pas sauvages et les ordonne en beauté. Mais surtout dans la strette finale, dans cette espèce de charge par rangs renaissante et triplée (invention admirable de M. Fokine), lorsque tous les danseurs se jettent en bondissant vers les spectateurs, c'est du fond des temps qu'ils semblent se précipiter en une migration soudaine, avec leurs femmes, avec leurs armes, avec, invisibles autour d'eux mais que l'on imagine, leurs animaux et leurs tentes de cuir et leurs chariots aux roues massives; et lorsque ils s'arrêtent à la rampe en haletant et en nous regardant, ce sont deux moments de l'humanité qui se confrontent...

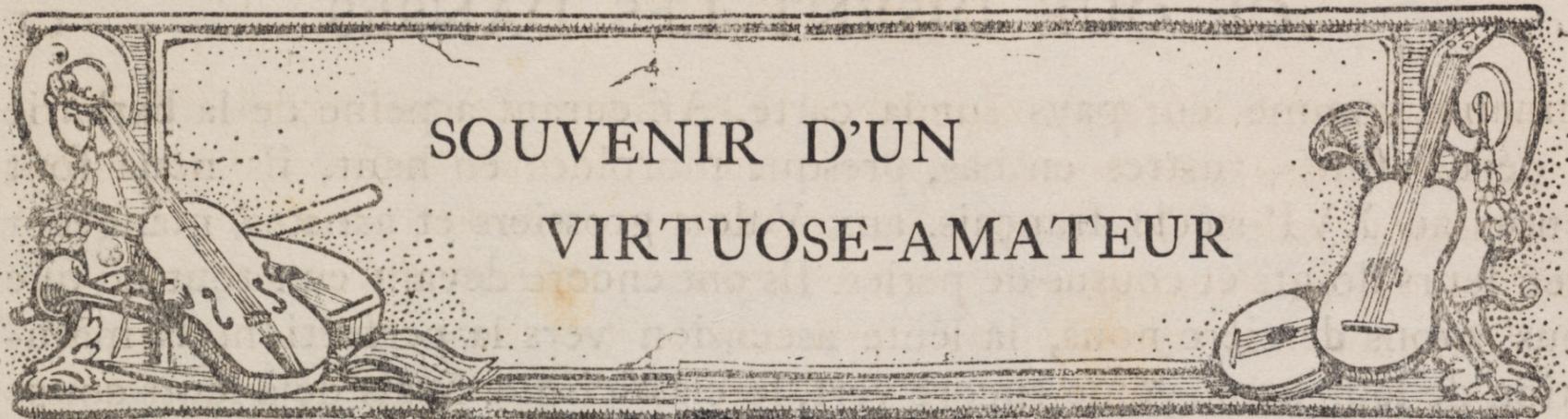
* * *

Danse, fête des gestes et des attitudes, gloire du mouvement, fonctionnement instantané et parfait des muscles innombrables, instant les plus beaux avec la minute de l'amour de cette périssable chair humaine, équilibre trouvé, rompu, repris, comme l'histoire des hommes et peut-être celle des mondes; — danse, transfiguration physique, extase du corps — danse que tous les poètes ont aimée, devinant en toi par un sûr instinct la sœur charnelle de la poésie, — tu es venue nous faire souvenir, en dépit de tous les mots pédants, que l'art est une chose très simple, très primitive, enfantine même, et que c'est de cela qu'est faite sa puissance. Sois-en remerciée! Et vous en particulier, merveilleuses Danses du Prince Igor, vous ne nous avez pas seulement charmés, et, davantage, émus; vous avez augmenté l'idée que nous avions du pays d'où vous venez. Vous nous avez fait sentir combien les Russes sont vraiment un peuple jeune, et quel avenir immense ils ont devant eux,

immense comme leur pays sur la carte. Affleurant à peine de la barbarie et déjà raffinés, rustres en bas, presque morbides en haut, ils nous font penser au XVI^e siècle français, aux Valois grossiers et artistes, mangeant avec leurs doigts et cousus de perles. Ils ont encore devant eux tout ce que nous avons derrière nous, la lente ascension vers la perfection, la maturation de leur jeune génie encore vert, le classicisme. Mais déjà leurs coups d'essai révèlent un grand peuple aux virtualités infinies. Danses, vous êtes l'avant-printemps d'une nation qui a déjà commencé à nous donner dans la musique, ce premier chant de toutes les races, et dans les lettres, leur second aveu, un art absolument original. Et même — qu'on ne s'étonne pas de cette idée : pour qui essaie de voir de haut, tout se répond dans le génie d'un peuple, et d'ailleurs, il n'y a ni haut ni bas dans les âmes pas plus que dans le ciel, — ces danses révèlent de telles puissances vierges de douleur et de joies, une telle vitalité, une telle naïveté, une telle *foi*, en un mot, qu'on peut se demander même si le peuple qui s'exprime en elles ne possède pas le secret de cette auguste ingénuité qui crée le Divin, et ne sera pas apte à lui donner, un jour, la forme nouvelle que vont réclamer nos races plus anciennes, en nos temps déjà trop mûrs sur l'arbre du destin.

FERNAND GREGH.





C'est un instrument un peu magique que le violon. Dans son corps exigü, mais de proportions parfaites, habitent des voix diverses et merveilleuses. Il est à lui seul, par le génie des luthiers italiens, sous les doigts et l'archet du virtuose vainqueur, un quatuor aux timbres différenciés ; il évoque aussi le son de la flûte et du hautbois. La polyphonie, que ne tolère guère le violoncelle, lui est permise. Sébastien Bach put lui confier des fugues et sa grande chaconne. Il a une âme qui épouse celle de l'exécutant. Il se laisse caresser par elle et lui rend la caresse. C'est le plus vivant de tous les instruments ; c'en est aussi le plus tendre et le plus ombrageux. Il ne se livre qu'à celui qui, épris de lui passionnément, sut d'abord le maîtriser. Il déteste l'artiste médiocre, et grince à son appel. C'est un aristocrate. Il ne servira que le plus digne, mais pour en faire un roi.

* * *

Comment il m'arriva, destiné aux lettres, mais également acquis à la musique, de pratiquer avec zèle l'étude du violon, cela est une autre histoire, et je ne voudrais ici que simplement retracer quelques souvenirs d'un littérateur qui fit vibrer la chanterelle.

Tout jeune homme, en possession d'un certain mécanisme, indispensable en l'occurrence, j'eus l'heur d'être pendant un an élève de Joachim, élève qui avait tout à apprendre, mais élève privilégié, car en dehors de la "Hochschule" de Berlin, où il professait, Joachim me recevait dans l'intimité.

Joachim avait alors 55 ans. Il n'était plus le pur virtuose, il n'était pas encore uniquement le chef de quatuor, que Paris entendit dans ses dernières années, admirable, mais sujet à des défaillances. Il était le "musicien" avant tout, mais sa maîtrise restait absolue, et il méritait

d'être appelé " le roi des violonistes ". Elevé dans l'entourage de Mendelssohn, sa culture était considérable et ne se limitait point à la musique. Volontiers citait-il Montaigne dans le texte et prouvait-il avoir étudié de solides auteurs. Néanmoins, il est probable que l'influence exercée sur lui par Mendelssohn ne fut pas entièrement heureuse : elle contribua à rétrécir son horizon musical, à développer en lui un certain pédantisme. A Berlin, il était celui qui opposait la tradition classique aux novateurs, Brahms à Wagner; et de la " Hochschule " qu'il dirigeait, il avait fait, avec la complicité du bachiste Philippe Spitta, la citadelle des réactionnaires. Il vouait également au désuet Spohr un culte fâcheux qu'il imposait à ses élèves. A part cela, son enseignement s'avérait supérieur, son exécution magistrale témoignait d'une compréhension approfondie et scrupuleuse de l'œuvre qu'il interprétait. Comme il s'identifiait avec la pensée du compositeur, s'interdisant d'y projeter sa propre personnalité, maintes fois on lui reprocha de la froideur. Au vrai, il saturait de sa sensibilité un ensemble, mais évitait qu'elle débordât brusquement. C'était un principe chez lui, et qu'il enseignait à ses élèves. " Beaucoup de tempérament, disait-il à tel d'entre eux, mais cela est tout extérieur. Vous jouez avec vos nerfs, et non avec votre pensée. Répartissez également votre âme, occupez-vous pieusement de l'ensemble au lieu de briller dans le passage qui vous séduit particulièrement. " Et de fait, d'un archet émotif il donnait à chaque détail son exacte valeur. Aussi, comme professeur, il était redoutable. Un passage, en apparence insignifiant, il le faisait inlassablement répéter. " Du rythme !... " intimait-il. Et ce mot de *rythme* revenait à chaque instant sur ses lèvres, y revêtant une énorme signification. Puis c'était l'accent, l'intonation, la nuance, la compréhension musicale, tout un enseignement méticuleux, où, je le crains, les médiocres trouvaient mieux leur profit que les natures douées d'originalité. Celle-ci, il semblait que Joachim cherchât à l'étouffer, comme contraire à une rigoureuse interprétation musicale. Et si les élèves qu'il forma entièrement furent bons, il n'en est pas d'extraordinaires.

Et pourtant, son exemple fascinait. Car, malgré tout, il était exceptionnel. Son coup d'archet, d'une facilité, d'une souplesse, dirai-je d'une prodigieuse longueur, émerveillait. Sa main gauche se jouait des difficultés. Aussi put-il composer un concerto, dit hongrois, le plus long qui existe, que lui seul a jamais su rendre convenablement. Par contre, le bibelot de

virtuose n'était pas son fait. Il lui manquait cette fantaisie, cette grâce qui d'un Sarasate faisait un charmeur dans le difficile et le menu.

De haute stature, large d'épaules, sérieux, imposant, immobile de corps, il officiait en public. Les musiciens étaient des dieux que prêchait son stradivari. Il ne songeait pas à son succès personnel. Il voulait persuader l'auditeur. Il lui arrivait de le subjuguier. Le concerto de Beethoven, qu'il compliqua de formidables cadences, la chaconne de Bach, le prélude en mi-majeur du même maître, le concerto en la de Viotti, celui de Mozart, il les faisait jaillir dans une incomparable pureté, cristalline et sonore.

Il traitait la musique en amoureux qui a pénétré tous les mystères d'une maîtresse compliquée, et l'adorant, la respecte. J'oserai dire qu'il la respectait parfois trop.

A certains moments où, dans le particulier, il se livrait, superposant son âme à celle du compositeur, il émouvait de façon plus humaine, son archet entraînait en plein cœur, au lieu de n'attaquer que le cerveau. Ce fut le plus probe des virtuoses violonistes, celui dont l'exemple nous délivra de la virtuosité pour elle-même, et s'il en est de plus passionnants, il n'en fut pas de meilleur.

Pour montrer avec quelle conscience bienveillante il s'acquittait de sa tâche d'instructeur, je transcris ici, en la traduisant, une lettre qu'il m'écrivit, alors que tout jeune homme, je sollicitais son appui et ses conseils.

Friedrich-Wilhelmstrasse, 5

8 Juillet 1885.

Cher monsieur Scheffer,

Comme vous, je commence par m'excuser, d'abord de ne pas vous répondre dans votre langue ; mais avant tout d'avoir laissé s'écouler trois semaines avant de répondre à vos lignes. Dans l'intervalle, vous avez allumé en moi des charbons ardents par votre télégramme et celui de vos chers parents, à l'occasion de mon anniversaire, télégramme qui m'a causé une grande joie, et dont je vous remercie, vous et les vôtres, de tout cœur.

Cette semaine, j'ai été extrêmement occupé, par deux grandes représentations de la *Hochschule* (l'une, théâtrale, avec le 2^{me} acte du *Tell* de Rossini, le 2^{me} du *Vaisseau fantôme*, et le 2^{me} des *Noces de Figaro* ; l'autre, en l'honneur de Weber, avec ses compositions). De plus, j'avais à prendre part, comme chef d'orchestre et compositeur, à l'Exposition artistique et à une fête d'art. A présent, je vais réfléchir à exaucer votre vœu concernant Schumann. Je comprends que le travail

en question vous soit agréable et utile, et je veux vous y aider. D'abord, j'écrirai à M^{me} Clara Schumann, qui actuellement réside à Franzensbad (Bohême, et lui dire que je reconnais en vous l'amour nécessaire et les capacités pour approfondir votre tâche.¹ Voulez-vous ensuite vous-même lui écrire ? Car je ne me représente pas bien l'aide que vous attendez d'elle dans votre projet. Je doute qu'elle veuille mettre à votre disposition des manuscrits inédits, puisque, notoirement, elle a dans l'idée de publier elle-même, en leur temps, les lettres de Schumann. L'adresse de M^{me} Schumann sera, la semaine prochaine : *Franzensbad, Autriche*. Connaissez-vous l'article de Spitta sur Schumann, Grove's Dictionary ? Il est excellent ! De même le livre de Jansen sur les "Davidsbündler". Votre article sur la "vie musicale à Paris" m'a beaucoup intéressé, et de même votre composition. Mais cette dernière me fait trop entrevoir qu'il vous faut avant tout "piocher" sans répit l'étude de la composition musicale. L'harmonie et la conduite des voix laissent trop à désirer. Des théories esthétiques sont insuffisantes pour exercer une action durable en tant que critique d'art... Pardonnez-moi cet avis amical, et dites-moi bientôt que vous le prenez à cœur.

Votre très sincèrement dévoué

JOSEPH JOACHIM.

* * *

Par le moyen de la toute-puissante musique, il me fut permis, quelques années plus tard, à Moscou, de pénétrer dans l'intimité de Léon Tolstoy.

En 1886, Léon Tolstoy se trouvait au début de sa carrière apostolique, mais l'art l'intéressait encore. Il habitait Hamonitchevsky-peréoulok une maison assez vaste, où il occupait, au rez-de-chaussée, une chambre fort nue dans laquelle un établi de bottier voisinait avec la table de travail. Mais, de sa large stature, Tolstoy emplissait, magnifiait la chambre, et, costumé en paysan, il était tout-à-fait grand-seigneur de maintien, la physionomie empreinte d'une sorte de bonté chagrine, un peu distante, un peu méfiante. Sans doute, et pour cause, présenté par des parents à moi, amis de sa famille, ne me confondit-il pas avec les importuns reporters habituels. Ma jeunesse émue, inexpérimentée, put le toucher, car il se dérida, et la conversation s'engagea, paternelle de sa part, timide de la mienne. Mais lorsqu'il apprit que j'étais musicien, voire violoniste, toute sa bienveillance me fut acquise. Et j'entends encore l'inflexion persuasive de sa voix :

¹ Il s'agissait d'un article sur Schumann.

— Oh, moi qui ne vais jamais à la salle de concerts, où l'on me contraint d'écouter auprès de choses que j'aime, des choses que je n'aime pas, voudriez-vous faire un peu de musique, chez moi, pour moi ?

Si, ravi, j'acquiesçai à la proposition, j'en fus aussitôt récompensé. Tolstoy me conduisit aux appartements supérieurs pour me présenter à la comtesse, sa femme, à ses enfants. Or, sitôt qu'on vous admet, il n'est point d'accueil plus cordial qu'en Russie. L'atmosphère est immédiatement familiale et sympathique, et c'est un des souvenirs qui m'émeuvent, cette station dans les salons hospitaliers de l'homme simple et illustre, et la bonne grâce de tous ceux qui l'entouraient.

Peu de peuples sont sensibles à la musique comme les Russes. Leur âme est une harpe éolienne qui vibre, non sans mélancolie. Ils subissent la volupté des sons comme une douleur raffinée, sans s'en cacher et sans raisonner. Leur exaltation se manifeste sans vergogne aux endroits pathétiques par des larmes et le grand artiste exécutant est leur idole. Différence de race : en France, l'idole c'est le cabotin, en Espagne, le matador, en Allemagne, le porte-sabre...

Les portes du salon restées grandes ouvertes, le personnel, en pittoresque costume petit-russien, se pressait sur le palier et, par interjections attendries, approuvait, tandis que piano et violon mariaient leurs harmonies. Tolstoy, lui, s'enfiévrant. Appuyé sur une canne qu'exigeaient ses rhumatismes, il arpentait, dans les intervalles de silence, la pièce, énonçait ses prédilections : Haydn, Mozart, Weber, Chopin, déclarant en passant l'opéra chose absurde et Wagner le comble du ridicule : “ La musique de Wagner plonge dans un malaise général. Il débute par une réminiscence, puis la mélodie disparaît, reparaît comme pour vous taquiner. Il vous donne la mélodie, puis vous la retire. L'idée de Wagner est puérile de faire d'un conte de fées un drame. C'est comme si un sculpteur se proposait de dresser la statue de Pouchkine sur un rocher et de grouper sur les gradins les fantômes en pierre de ses œuvres. ”¹

Mais nous vînmes à exécuter la neuvième Sonate de Beethoven, celle à Kreutzer, et les variations de l'andante le firent pleurer. Il voulut s'asseoir au piano, accompagner le thème ; ses doigts inhabiles s'y refusaient, et son obstination était touchante. Je ne sais à propos de quel

¹ Transcrit littéralement de mon carnet de notes. Je pourrais multiplier des citations analogues, mais Tolstoy ayant ultérieurement, hélas, développé ses invariables idées sur l'art, mes notes sembleraient des redites.

compositeur il émit : “ La musique moderne est trop passionnée, elle n'est pas chaste. ” Mais il n'oublia point cet aphorisme, et l'amalgamant assez étrangement à la sublime sonate, il écrivit peu de temps plus tard, son roman : “ *La Sonate à Kreutzer.* ”

* * *

Une faveur du sort — fut-ce essentiellement une faveur ? — me promut à l'âge de vingt-trois ans au poste de secrétaire particulier de S. M. la reine Elisabeth de Roumanie. De mes fonctions, ce n'est pas ici le lieu de parler, mais, il peut être intéressant de montrer la reine musicienne, élève véhémente de Rubinstein et artiste, à la manière allemande.

Carmen Sylva avait alors passé la quarantaine. Pour la France, elle était l'auteur des “ Pensées d'une reine ”, pour l'Allemagne, elle était romancière et poète lyrique et dramatique, aux yeux de l'Europe, elle portait deux couronnes interchangeables, l'une décernée par les muses, l'autre imposée par son époux et souverain. Elle était peintre et enlumina inlassablement un missel destiné à l'église historique de Curtea d'Ardeșch, restaurée à la manière de Viollet-le-Duc par M. Leconte du Nouy. On savait moins dans le public qu'elle pratiquait le chant et le piano, si les artistes n'égnoraient pas qu'ils avaient en elle une protectrice avertie.

La première fois qu'elle me demanda — car d'une exquise bonté elle *demandait* avec une grâce particulière — de l'accompagner au piano, avouerai-je mon appréhension ? Ça risquait de marcher très mal, et avec une majesté, l'étiquette exige de ne s'exprimer, quoiqu'on en ait, que par des formules laudatives.... Oh, je dirai tout de suite que je fût bien vite rassuré, et que dès les premières mesures, les âmes furent à l'unisson, Bach fut magistralement interprété par la souveraine. A vrai dire, j'avais été prévenu par une amie de la reine, feu la princesse Hélène Bibesco, elle-même exécutante remarquable, que Carmen Sylva, méritait l'admiration pour sa culture et sa nature musicales. Mais, véritablement, l'éloge n'était pas une flatterie.

Deux pianos à queue occupaient le grand salon sévère, orné de tableaux anciens, recevant le jour d'en haut, communiquant avec une serre et d'autres pièces plus petites, riches de tapis orientaux, où la reine recevait en audience, où, aux heures de loisir, elle évoquait au clavier, les

maîtres. Le premier matin, peu accoutumé encore à ses manières simples dans l'intimité, je fus un peu effaré en entrant dans le salon, de trouver sa Majesté, les cheveux épandus sur le dos, assise par terre, et d'une main alerte, démolissant la grande édition Breitkopf et Haertel des œuvres de Bach, aux fins d'y découvrir ses Sonates pour piano et violon.

“ Nous allons commencer par là, voulez-vous ? fit-elle. Bach et Beethoven sont mes dieux. Et, ajouta-t-elle en souriant, les artistes sont mes enfants. ”

Donc, par les dieux nous commençâmes, et l'hommage que leur rendit la reine fut passionné, intelligent aussi, sinon toujours correct.

Elle avait de la fougue et de la force, le sens exact du rythme, des doigts qui connurent une rigoureuse discipline. Le goût chez elle était moins sur que ne prépondérerait le tempérament. Elle jouait royalement, en reine, je veux dire, pour qui les difficultés n'existent pas, mais aussi avec une autorité incontestable. Carmen Sylva a une âme tragique, et c'est le tragique en musique qui surtout l'émouvait. Néanmoins, le charme céleste de Mozart la pénètre, sans que, trop impatiente et vibrante peut-être, elle put en exprimer la délicatesse, en rendre ces nuances de mer méridionale où, le soleil se couchant, les eaux sont paisibles et prismatiques à l'horizon, d'un bleu profond près du rivage. Elle aimait à se pencher sur les abîmes de Schumann : je crains qu'elle n'eût une prédilection pour les “ deux grenadiers ”, qui pourtant ne sont pas le chef d'œuvre du maître. Car, elle chantait, d'une voix plus forte que toujours juste et où l'inspiration remplaçait la méthode. Les préférences de Carmen Sylva n'allaient pas à Wagner — du moins la vis-je revenir du Bayreuth fort peu enthousiasmée de Parsifal. Au contraire, un épigone wagnérien, M. Auguste Bungert était le metteur en musique attitré de ses poèmes, et elle le jugeait pourvu de génie. Certaine banalité, je le crains, n'était pas pour lui déplaire.

C'est à Castel-Pélesch, résidence d'été, que la reine de Roumanie a installé sa véritable salle de musique. Les Carpathes altiers encadrent à souhait le château, l'ombragent de leurs intangibles verdure, sur lesquelles il arrive que plane un aigle, superbement. La salle de musique, entièrement revêtue de boiseries sonores, garnie de stalles médiévales, obscurcie de vitraux, s'enorgueillit d'un orgue, où Carmen Sylva, vêtue de blanc, aimait à préluder, d'aucune fois à soutenir les accents du violon dans les œuvres de Sébastien Bach. Je n'irai pas jusqu'à affirmer que l'instrument

lui fût parfaitement soumis, et les registres annonçaient parfois des défaillances, voire manifestaient de l'irritation... Néanmoins, le spectacle de la reine s'efforçant de dompter les voix rebelles avait sa beauté. Et c'est ainsi que Pierre Loti, hôte de leurs majestés, accueilli avec enthousiasme, entrevit pour la première fois, un soir d'automne, Carmen Sylva, robée de soie blanche, entourée de ses demoiselles en costume national, improvisant à l'orgue des réminiscences classiques...

Pierre Loti, dont le sens musical est très affiné, devait connaître ensuite l'intimité du boudoir royal, où un piano carré se dissimulait sous du brocart. Là, il fit chanter de façon délicieuse d'étranges mélodies tahitiennes. A l'écouter, la somptueuse tristesse d'un soleil couchant oriental pénétrant dans l'aristocratique "studio", on était transporté très loin sur les plages du Pacifique. Oui, le soir tombait, et de l'autre côté de la large glace sans tain ouverte sur la colline, un sapin centenaire semblait vibrer aux bizarres et funèbres mélodies que développaient les mains du romancier. La reine, dans son fauteuil évoquait des visions. Emue, elle savait ne pas parler...

Carmen Sylva recevait volontiers et familièrement les artistes. J'ajouterai que maints d'entre eux ne se montrèrent pas toujours dignes de la faveur qui leur était échue, parfois par mon entremise ; mais j'éviterai de les nommer.

Il y eut des épisodes amusants. Le violoniste Jenö Hubay exécutait avec brio des danses de sa composition. Cela se passait à Castel-Pélesch, dans la salle de musique qui est contiguë aux appartements privés du roi. Brusquement la porte s'ouvre et le roi, fort irrité, paraît, et s'adressant à la reine :

— Que signifie ce bruit ? fait-il. Il y a conseil des ministres !

Et se retire.

Avec candeur, Jenö Hubay me demande :

— Quel est ce général ?

Paderewsky, qui n'était pas encore illustre, fut également l'hôte du palais, à Bucarest. Je ne le contristerai pas en constatant que son succès y fut médiocre. Son talent n'était pas en cause, mais il arrivait précédé d'une réclame maladroitement amie, qui lui nuisit. Se souvient-il que dans ma maison, j'eus l'honneur de jouer avec lui une sonate de Beethoven — que depuis, et tant que j'ai tenu le violon, je n'ai jamais voulu rejouer. (Op. 12, n° 1.)

* * *

Pour conclure ces petits souvenirs, je voudrais rappeler, à titre de curiosité princière, une soirée qui eut lieu au château de Sigmaringen, chez le prince Léopold de Hohenzollern-Sigmaringen, ancien prétendant au trône d'Espagne.

On revenait d'Angleterre où j'avais accompagné la reine de Roumanie à Balmoral. La reine Victoria n'avait pas fait montre de ses talents de pianiste, mais admis à son thé une chanteuse irlandaise, présentée par le prince Henri de Battenberg, et qui, par bravade, vociféra en présence de la vieille *Queen*, le chant révolutionnaire irlandais. Cela ne fut pas précisément de la musique, mais un petit scandale, au cours duquel on put admirer la magnanimité de la reine Victoria.

On ne saurait prétendre que Sigmaringen est un lieu de divertissement. Sur le rocher où elle implante ses solides murailles dominant le Danube, l'antique résidence surgit compliquée et formidable, un assemblage disparate de bâtiments modernes et anciens qu'exhaussent les bâtières des toits losangés de tuiles multicolores, que hérissent tours, tourelles et clochetons. A l'intérieur, des cours se succèdent, escaliers et galeries s'enchevêtrent, des escaliers en colimaçon s'enroulent dans leur étroite gaine de pierre, tandis que non loin, une rampe douce donne accès à de fastueux appartements. C'est un dédale curieux, où les fantômes eux-mêmes doivent s'égarer.

Beaucoup d'altesses et de majestés séjournèrent alors au château. Le seigneur de céans, le prince Léopold, qui assumait un rôle tragique dans l'histoire, était un parfait gentilhomme, blond, d'une figure charmante, l'allure souple d'un jeune homme, malgré ses cinquante ans, enclin à des élégances ; il semblait oublier son rang, pour en châtelain parfait, recevoir ses hôtes, avec des nuances, certes : chevaleresque et tout-à-fait grand-seigneur envers les personnages illustres ; envers la suite, d'une rare urbanité.

Le soir, avant dîner, le grand-chambellan, comte d'Arnim, faisait ouvrir les portes du salon de gala, et frappant le parquet de sa canne d'ébène, annonçait : " Leurs Majestés ! "

Paraissaient alors la vieille princesse Joséphine, mère du prince Léopold et du roi de Roumanie, la reine Carola de Saxe, la démarche indécise, l'expression douce et timide, la reine de Roumanie, très droite,

très grande, vraiment royale dans ses soieries blanches, et souriante ; le comte de Flandres, sa haute taille courbée, avançant la tête pour percevoir des paroles que sa surdité l'empêchait d'entendre, la comtesse de Flandre, accompagnée de ses filles et du prince Baudouin, la duchesse d'Anhalt, plus aimable qu'imposante... Le défilé continuait illustre.

Or, après deux semaines de séjour à Sigmaringen et la veille du départ, c'est en aussi auguste compagnie que Carmen Sylva imagina d'organiser un petit concert. Par malice ou caprice, nous avions (qu'on me passe ce *nous* un peu irrévérencieux) caché nos talents. Nous fîmes de notre mieux, et nous obtînmes, malgré un choix de morceaux sévères, du succès. " Ah, si nous avions su plus tôt ! " s'exclamaient les altesses, résignées à s'amuser de tout.

Que l'on m'excuse, en faveur du milieu, d'avoir narré aussi mince anecdote. Et cela n'a que le charme du passé que je n'ai pas su exprimer ; car le passé n'est que musique. Au-dessus de l'écriture plane la chanson de jadis.

ROBERT SCHEFFER.





CHOSSES D'ASIE (SUITE)

CHINE

On s'étonnera peut-être de ce qu'ayant visité la Chine, je ne consacre à la musique de ce pays que quelques lignes hâtives et superficielles.

Les Chinois, on le sait, ne font rien comme le commun des autres mortels : d'où le mot *chinoiserie*. Rien de surprenant à ce que leur musique discordante et assourdissante soit demeurée incompréhensible à nos oreilles. Ne cherchons pas d'euphémisme pour qualifier la fausseté du son qui paraît la norme ordinaire de leur charivari ultra-chromatique : leur attribuer l'art des dissonances et des retards serait leur faire trop d'honneur. Certains Pères Jésuites français de l'Observatoire et de la Mission de Zi-Ka-Wei, près Shanghai, après maintes études approfondies et méritoires, ont dû conclure à l'inharmonie complète, *européennement* parlant. Par contre, ils ont trouvé chez un grand nombre de leurs catéchumènes de réelles dispositions à apprendre et à s'assimiler notre solfège et notre harmonie.

Et pourtant la musique — tel que la comprennent des Célestes — a toujours été très populaire en Chine. Il faut remonter au règne de

l'empereur Fou-Hi, c'est-à-dire 3.300 ans avant notre ère chrétienne, pour découvrir les premiers balbutiements de cet art, resté encore aujourd'hui si primitif et si rudimentaire.

Les instruments chinois les plus fréquemment usités sont : le tambour, le violon (à archet attaché au chevalet et mû à l'envers du nôtre), la flûte, le hautbois, la mandoline, les cymbales, les gongs et une variété innombrable de grelots et de sonnettes.

Il m'a été totalement impossible de noter, dans les théâtres et dans les processions religieuses, aucun rythme et aucune mélodie susceptible d'être traduite, même à l'unisson, sur une portée européenne.

JAPON

A l'encontre de leurs frères jaunes continentaux, les Japonais ont, à un degré très élevé, la notion et le don de la musique mélodique et harmonique, telle que nous la concevons.

Leur inspiration est généralement douce et mélancolique, quelquefois mais plus rarement joyeuse, alerte et *sautillante*. Elle affectionne surtout le mode mineur et en particulier cette gamme grecque où se complaît souventes fois la virtuosité contrapontique de notre illustre Saint-Saëns.

Les instruments préférés des musiciens nippons sont :

1^o le *kotto*, harpe longue à table horizonable, à 13 cordes, que l'on pose sur le sol et que l'on fait vibrer à l'aide du pouce, de l'index et du médium, garnis d'onglets d'ivoire. La forme de ces *kottos*, dont le son tendre et métallique rappelle celui de la cithare, varie selon l'habitat du harpiste : la boîte en est arrondie à Tokyo, carrée à Kyoto ;

2^o le *chamissen*, sorte de mandoline à tympan de peau, à 3 cordes de soie sur chevalet que les virtuoses pincient avec l'ongle de l'index, et que les profanes se contentent de gratter avec un grand plectre de bois blanc. Le son du *chamissen* — dont la forme diffère sensiblement de la *showktina-vina* hindoue à 5 cordes et 14 divisions sur le manche — est celui d'un banjo plus velouté, moins métallique ;

3^o le *shoo*, instrument à vent dont nous n'avons aucun modèle correspondant en Europe, et qui affecte assez la forme d'un orgue minuscule à 14 tuyaux bouchés par des trous d'aiguille. La soufflerie s'en

obtient par la bouche, au moyen d'une anche de clarinette. Les sons produits par le *shoô* sont extrêmement mélodieux et purs, plus près de ceux de l'orgue de nos églises que de l'*ocarina* italienne de Giuseppe Donati à laquelle on l'a souvent, et inexactement, comparé.

Les élèves *maïkos* des cours de musique des conservatoires de Tokyo et de Kyoto sont astreintes à posséder irréprochablement la maîtrise de ces trois instruments, surtout celle du *chamissen* dont l'usage est courant dans les représentations de chants et de danses des *geishas*, et dont la pratique est d'ailleurs plus aisée à obtenir que celle du *kotto* et surtout du *choô*.

Puisque je viens de parler des *geishas* pourquoi ne dirais-je pas ici quelques mots de leurs danses évocatrices où revit l'âme du Vieux-Nippon galant, féodal et belliqueux ?

Il m'a été donné d'assister à Kyoto, la Rome japonaise aux 878 temples, à un grand dîner suivi de divertissements chorégraphiques qui me fut offert par M. Kita-san-Toranosouké, le célèbre collectionneur de bronzes, ivoires et porcelaines, ami de M. Migeon, Conservateur du Louvre.

Succédant au menu pittoresquement exotique — au cours duquel nous mangeâmes le *sachimi*, poisson crû arrosé de *shôyou*, et bûmes le *saké*, eau de vie de riz tiède versée dans d'adorables tasses naines — voici venir le gracieux essaim de Terpsichore...

C'est d'abord une petite *maïko* — le terme de *maïko* est, au Japon, l'équivalent d'*étudiant* — en kimono écarlate lamé d'or, au somptueux *obi*, large ceinture à nœuds bouffant dans le dos, où volent des cigogues en broderie blanche... Elle s'avance, indécise, mignarde et presque prétentieuse : ses gestes sont affectés, volontairement bien entendu, et sa plastique générale exprime le dédain, un dédain plutôt comique chez ce petit bout de femme de quatorze ans tout au plus.

Et elle danse, elle mime maintenant la *shisha* de séduction. Deux *geishas* d'âge mûr, accroupies sur leurs talons, l'accompagnent au *chamissen* : d'un plectre désabusé, elles grattent leurs mandolines, en songeant au temps, hélas ! reculé, où elles-mêmes, en leur mimique expressive, raillaient le ridicule empressement du sexe fort et amoureux.

Puis c'est une autre *maïko*, presque une enfant, celle-là— a-t-elle treize ans ?... pas sûr ! — et qui danse puérilement, exquisement aussi, ce que notre implacable humour parisien appellerait "la papillonnette" !..

Au bout d'un éventail se trouve un invisible fil de fer souple, à l'extrémité duquel est fixé un papillon en papier. L'insecte paraît voltiger ; et la ballerine le poursuit à coups d'éventail, sans jamais l'atteindre naturellement.

Mais attention ! voici deux *geishas* réputées. Dans l'une d'elles je reconnais la jolie voisine de souper en kimono violet-évêque qui me servit si gracieusement le *saké* national. Sa partenaire est en gris-cendre foncé à ceinture bleu-marine aux multiples roseaux "clair-de-lunaires." Toutes deux entament un long dialogue chorégraphique, entre-mêlé de genuflexions, de saluts et de croisements d'éventails.

J'admire la mise en scène parfaite des ondulations, l'impeccable tenu de la plastique, le dessin symétrique de la danse, rythmée aux sons du *chamissen* et aux accents émouvants des chanteuses... L'ordonnance du dialogue est sévère, noble, linéaire, et témoigne d'un acquit professionnel et aussi d'un grand art dans l'affaissement des poses, le masque du visage et la fluctuation des mains. C'est moins raide, moins "cartonné" que les *slendang* javanaises, et moins artificiel, moins compliqué, que les *nautchs* des bayadères hindoues.

Mélodies et danses japonaises ont, je l'ai dit, un cachet généralement mélancolique. L'emploi du mineur y est fréquent ; l'inspiration y est douce, plaintive, parfois même gémissante.

Pour terminer : une considération générale sur cette rapide étude d'impressions musicales.

Il est intéressant de constater que, depuis les millénaires de leur fondation par des artistes inconnus, aucune de ces musiques, aucun de ces orchestres, aucune de ces danses d'Asie n'a évolué ni retrogradé en un sens quelconque. L'écriture, le rythme et le dessin en sont immuablement restés les mêmes ; l'inspiration n'a pas cessé de s'y montrer tantôt puérile et gaie, tantôt — et le plus souvent — mélancolique et grave. A l'encontre de notre développement européen, issu de la pierre angulaire du grand architecte Bach et des assises robustes, immarcessibles, qu'y ajoutèrent Mozart, Beethoven, Berlioz, Wagner et César Franck, pour aboutir aux superstructions délicates de Dukas et de Debussy — le développement asiatique ne s'est révélé à travers l'histoire que par des variantes à peine perceptibles dans les domaines de l'instrumentation et de la chorégraphie.

L'exemple des Chinois à cet égard, est éminemment typique : leurs orchestres traduisent, en ce XX^e siècle, avec les mêmes moyens d'expression, les mêmes mélodies ou mieux le même vacarme que sous le règne de l'empereur Fou-Hi, en l'an 3,300 avant Jésus-Christ.

Ayons donc la fierté de reconnaître qu'en musique, tout au moins, nous possédons sur nos frères jaunes l'écrasante supériorité d'une civilisation d'art dont l'âge réel ne remonte guère à plus d'un demi-siècle.

Cette constatation, consolante pour notre jeune Europe, valait d'être affirmée ici.

ROBERT CHAUVELOT.





Les années qui suivirent le début de la Révolution française virent se former à Belfast un petit groupe de Républicains irlandais dont les destinées allaient être intimement liées à celles de la musicologie naissante. Politiciens ou artistes tous avaient la même dévotion à la cause de l'indépendance irlandaise, la même admiration pour le patrimoine intellectuel de leur race : les questions de Folk Lore et de littérature ne pouvaient donc les laisser indifférents. C'est grâce à eux que s'élabora, aux environs de 1795 cette crise du bardisme ossianique qui allait précéder de quelque 40 ans la crise du romantisme shakespearien.

Parmi les membres de ce petit groupe, quelques uns comme Wolfe Tone ou Thomas Russell devaient payer de l'exil ou de la mort leur dévouement à la cause irlandaise. D'autres, moins nettement compromis, comme Henry Joye ou le Dr Mac Donell, n'en servaient pas moins les mêmes tendances. Enfin il en est un dont le mérite fut surtout artistique, et dont le nom est trop oublié aujourd'hui, c'est Edouard Bunting, né à Armagh en 1773.

Edouard Bunting a droit à nous intéresser à plus d'un titre, car il fit à la fois œuvre de patriote, d'historien et de musicologue. S'il ne put, comme il espérait, arrêter l'irréremédiable déclin de la musique irlandaise, tout au moins contribua-t-il à conserver intacts bon nombre de documents

qui sans lui eussent échappé à tout jamais à notre curiosité. Sa méthode de travail ne serait assurément plus la nôtre, mais les textes qu'il a publiés — trois gros volumes de musique irlandaise, — ne sont pourtant pas à dédaigner. Son œuvre fut immédiatement mise à profit par Moore, qui la pillait sans scrupule, pour en tirer des romances de salon ; il n'y eut là, peut être que demi mal, car les chants irlandais, dûment traduits et dépouillés de toute prétention scientifique, trainèrent sur tous les pianofortes et contribuèrent à orienter les curiosités du public vers la musique archaïsante. — De même, il y a une dizaine d'années les Bretonneries de pacotille écloses au voisinage des Cabarets de Montmartre, firent savoir au public parisien qu'il existait une musique bretonne. — Bunting a laissé en outre un grand nombre de documents accessoires : lettres, notes, récits de voyage. Ces matériaux, conservés avec un soin jaloux par ses héritiers, viennent d'être publiés, avec peut être moins de discernement que de piété, par Miss Milligan Fox¹ ; Signalons parmi eux une centaine de pages qui assurément méritaient bien d'être intégralement remises au jour, ce sont les mémoires d'Arthur O'Neill, le dernier des grands harpistes irlandais. C'est sur ces lignes que je voudrais attirer l'attention, après quelques aperçus sur la musique irlandaise, telle que nous la dépeignent les " Bunting papers ".

* * *

Une opinion très généralement répandue veut que la musique irlandaise ait eu le monopole d'une intense et invariable mélancolie. — C'est une réputation que l'on a de même faite à la musique bretonne, et de façon également injustifiée, — M. Bourgault Ducoudray le faisait déjà remarquer il y a quelque vingt ans. — L'erreur provient de l'emploi de modalités extrêmement différentes des nôtres, et qui pour des oreilles non exercées, donnent immanquablement l'impression du mineur, dont elles sont cependant très distinctes. Et nous avons sur ce point le témoignage exprès d'Edouard Bunting : la musique irlandaise, telle qu'il l'entendit encore exécuter par les derniers harpistes, était un art de virtuosité et

¹ *Annals of the Irish Harpers*, par Charlott Milligan Fox, (in-4^o de 320 pages) chez Smith, Elder and C^o, à Londres, Waterloo place. Ce livre ne relève évidemment pas de la seule musicologie ; on y trouvera de nombreux documents relatifs à la politique, et à la vie sociale de l'Irlande aux débuts du XIX^e. Nous tenons néanmoins à le signaler ici comme rentrant en grande partie dans le cadre habituel de nos études.

d'élégance ; leurs doigts agiles se jouaient des traits les plus vifs, des modulations les plus compliquées, et la qualité du son, au milieu des passages les plus savamment intrigués restait toujours un régal pour l'oreille.

Bunting s'inscrit encore en faux contre la théorie, généralement admise, par laquelle la musique irlandaise aurait pour base l'omission raisonnée de la quarte et de la septième ; il reconnaît que certaines mélodies sont construites selon ce système, mais elles ne sont pour lui ni significatives, ni traditionnelles. Nous pouvons en cela le soupçonner d'une certaine partialité car il avait une prédilection très marquée pour la harpe : or, une musique à échelles incomplètes eut forcément été engendrée à l'origine par un instrument incomplet ; le Bagpipe ou le Crwth, peut être. Procédant par échelles complètes, elle ne pouvait au contraire dériver que de cette harpe. Il y avait donc là un argument tout trouvé en faveur de l'antiquité de cette dernière.

De tout temps, la harpe a été considérée comme l'instrument traditionnel de l'Irlande : un texte de Giraldus Cambrensis, qui date de l'invasion d'Erin par les Normands en fait déjà foi. Sous Henry VIII, la harpe devient emblème national et paraît à ce titre sur les écussons et sur les monnaies ; par sa forme, elle rappelle à peu près celle que les peintres et enlumineurs de la Renaissance mettent entre les mains du Roi David ; le cadre, incurvé sur toutes ses faces, ne comporte pas de pilier vertical ; il est souvent orné de cabochons, ou de plaques de métal ouvragé. Je ne permettrai pas d'insister davantage sur la question lutherie, sachant que le sujet doit être traité très prochainement et avec toute la compétence désirable. Ajoutons seulement que la harpe irlandaise avait généralement de 30 à 40 cordes, et que sa hauteur était celle d'un homme assis ; l'individu qui la transportait devait en avoir largement sa charge. Aussi voyons nous la plupart de nos musiciens ambulants se faire accompagner d'un valet à qui incombait ce soin.

Le harpiste d'Irlande, tel que Bunting l'a encore connu, n'était pas réduit au rôle subalterne d'accompagnateur : c'était un virtuose que l'on venait entendre pour son propre mérite. Il était rarement chanteur : on ne peut donc voir en lui le survivant du ménestrel ou du barde lyrique. Et cependant, rien ne nous fait remonter plus haut vers le moyen âge que l'existence de ces harpistes ambulants, qui s'en vont de château en château, de ferme en ferme, roulant à travers toutes ces bourgades

d'Irlande, dont le noms ont des sonorités d'une sauvagerie épique : Ballymahon, Drumshambo, Ballinascreen, Carrickmacross, Magilligan..... Ils offrent leurs services pour la saison de Noël, pour les noces et les festins ; demeurant quelques mois ici, quelques jours là, enseignant leur art à des élèves de rencontre et ne perdant aucune occasion de compléter leur répertoire en allant entendre les virtuoses réputés, dépositaires de l'antique tradition. Il ne paraît pas qu'ils aient jamais fait grand usage de musique écrite, vu l'intérêt exceptionnel qu'ils mettent à échanger entre eux les airs qu'ils ont en mémoire. La plupart d'entre eux sont du reste privés de la vue : dans ce pays que décimait la variole, la cécité était infiniment plus fréquente qu'aujourd'hui ; et une sorte de convention tacite avait fait réserver aux aveugles le métier musical. Les femmes elles mêmes n'en étaient pas exclues : on nous cite une Rose Mooney, une Peggy O'Neill, une Nelly Smith et une Brigitte O'Cahan.

Bien que la harpe ne fût nullement dédaignée des gentilshommes, elle paraît avoir compté ses meilleurs virtuoses parmi les professionnels. La situation sociale du harpiste ambulant est assez difficile à définir ; nous ne voyons pas trop si une part de charité se mêle aux largesses qui lui sont faites. On le reçoit avec une hospitalité, que je qualifierais volontiers d'écossaise si je ne craignais de commettre ainsi le plus grave des impairs géographiques. Comme il arrive généralement à l'époque des fêtes, ce ne sont alors que bombances et ripailles : dans le hall du château, de grands barils de whisky sont défoncés et dans chacun d'eux nage une coupe que videront au passage les allants et venants. Les invités sont ils trop nombreux, et la maîtresse de maison s'effraie-t-elle d'avoir à coucher tant de monde, son mari la rassure ; il se charge de si bien les griser que la plupart d'entre eux dormiront dans la salle à manger, sous la table. Et au petit jour, lorsque les ronfleurs reprennent leurs sens, on leur offre encore pour le coup de l'étrier, un grog aux épices qui leur fera oublier cette mauvaise nuit. Le harpiste ne sera pas le dernier à profiter de l'aubaine : nous voyons la plupart d'entre eux passer pour ivrognes fieffés. Sont ils par aventure, comme O'Neill, à peu près tempérants, leurs valets se chargent de boire pour deux ; Rose Mooney en sait quelque chose ; elle a pour servante une coquine de qui l'on peut tout obtenir en lui promettant un verre de whisky ; l'inconduite de cette dernière les jette dans les aventures les plus imprévues ; le manteau et la harpe de la maîtresse vont s'échouer au Mont-de-Piété. Et nous savons

que Rose elle-même ne résiste pas toujours à la tentation, car elle a reçu de fâcheux exemples de son maître Thaddy Elliot ; et elle paraît pour la dernière fois à Killala, où à la faveur d'une échauffourée entre rebelles et loyalistes, des émeutiers pillent jusqu'au dernier les magasins de spiritueux. Il est facile d'imaginer quelque fin dramatique ou macabre à ces deux ivrognesses impénitentes.

Passons à Thaddy Elliott. Un jour de Noël, il est engagé pour jouer pendant la grand messe à l'église catholique de Navan. Un mauvais plaisant, rencontré au cabaret, lui promet un gallon de whisky s'il consent à jouer pendant l'élévation "*Planty Connor*", air de danse réputé. Au moment voulu il se met en devoir de tenir sa parole ; le prêtre sursaute aux premières notes, mais retenu par son devoir d'officiant qui lui interdit toute interruption aux prières canoniques, il refrène son indignation. Thaddy, du haut de la tribune, s'en donne à cœur joie pendant que le malheureux abbé à qui les gestes de désespoir ne sont point défendus, lève les bras au ciel et frappe du pied. De sorte que les fidèles, qui n'y comprennent rien, se demandent avec horreur pourquoi M. le Curé a l'air de danser la gigue en disant sa messe. Thaddy fut, bien entendu, relevé de sa place qui fut donnée à un nommé Harry Fitzsimmons. Le musicien éconduit alla alors se tapir derrière la porte de l'Église, attendant l'arrivée de son rival, un bâton à la main ; mais emporté par son ressentiment, il frappa un instant trop tôt et administra sans s'en douter, une volée de bois vert à son pasteur légitime, qui à ce moment franchissait le seuil. De quoi il dut faire pénitence publique à l'Église.

Même réputation à John Sneyd, voleur si avéré qu'on lui avait donné le surnom de Long Glue Fingered Jack ; et à Arthur Short, le Don Juan de la profession, qui laissait une femme inconsolable, dans chaque ville où il passait ; à Ackland Keane, un géant qui, portant lui-même sa harpe, avait roulé de France en Italie, et d'Italie en Espagne où des Irlandais lui avaient procuré l'honneur d'une audience de sa Majesté très Catholique. Le Souverain, charmé de son talent, avait eu la gracieuse pensée de lui faire adjuger une pension sur sa cassette mais il avait renoncé à ce projet en apprenant l'intempérance notoire du personnage.

Ce n'est pas la première fois, du reste, que des harpistes ambulants sont appelés à jouer devant des têtes couronnées. On nous cite Hempson, (né en 1695,) dit l'homme aux deux têtes, qui avait joué à Holyrood devant

Charles Edouard ; et Murphy qui avait joué devant Louis XIV ; cet honneur lui avait du reste complètement tourné la tête, car de retour en Irlande, il refusa de reconnaître aucun des membres de sa famille et ayant appris un jour que son père venait lui rendre visite, il ne trouva pas de meilleur procédé, pour se débarrasser du bonhomme, que de le jeter à coups de pieds dans l'escalier. Plus modestes, voilà Ned Mac Aleer, dit Lériano de Paris, parcequ'il avait servi cinq ans dans la brigade irlandaise, Duigenan, qui s'habillait de paille comme les paysans du Kerry et tenait pour un honneur de n'avoir jamais porté ni laine ni toile ; Charles Byrne, Donald Black, Patrick Quinn, et en remontant plus haut, Conellan, né en 1640.

Voici enfin Carolan, (né en 1670), poète, compositeur et musicien consommé, bien qu'il fut d'une virtuosité moyenne. On prétend qu'il s'était trouvé un jour en présence de l'Italien Geminiani. Celui-ci venait d'exécuter sur son violon le 5^{me} Concerto de Vivaldi : un instant après, Carolan prenait sa harpe et rejouait d'un bout à l'autre ce morceau qu'il venait d'entendre pour la première fois. On raconte encore que Geminiani, pour l'éprouver, lui envoya la copie d'un concerto dans laquelle il avait volontairement glissé de nombreuses fautes d'harmonie : Carolan signala une par une les erreurs commises, suggérant à mesure les modifications à apporter au morceau pour le rendre correct. Il pratiquait donc d'instinct ce style rigoureux alors enseigné par l'école.

Mais il est temps d'arriver à Arthur O'Neill, de tous ces harpistes, celui qui nous est le mieux connu, grâce à l'abondante et naïve autobiographie, que sur la fin de sa vie il dicta à un secrétaire nommé Tom Hughes.

* * *

Arthur O'Neill était né en 1737, à Drumnistad, (Comté de Tyrone) de cette grande famille des O'Neill qui avait donné des souverains à l'Irlande pendant plusieurs siècles. Nous avons de lui un assez médiocre portrait gravé à Belfast par un nommé Smith ; il y est représenté de profil, jouant de la harpe. Il porte la culotte courte et l'ample redingote à lourds boutons d'argent. Sa figure longue et molle, au menton fuyant, a cette inexpressivité placide et résignée propre à certains aveugles. O'Neill avait perdu un œil à l'âge de deux ans en jouant avec un canif.

L'accident n'eût peut être pas été irrémédiable, mais sa grand'mère n'eut de cesse que l'on n'allât consulter les oculistes les plus en renom. Et grâce à leurs bons soins, O'Neill, qui ne recouvra pas l'œil endommagé, eut le malheur de perdre l'autre. Ce qui lui faisait dire avec mélancolie : "The grandmother's pet is an unlucky pet". Il paraît avoir été de caractère facile, bienveillant, attaché à ses amis et profondément épris de son art. Le déclin de la musique nationale lui était un crève-cœur.

Il avait travaillé la harpe avec Owen Keenan et, à quinze ans, avait commencé son premier voyage, en compagnie d'un domestique qui n'était pas beaucoup moins enfant que lui. A eux deux, ils songeaient plus alors aux friandises qu'au whisky et avaient, dit-il, leurs poches toujours bourrées de figues, de noix et de gingembre.

C'est durant cette première tournée qu'il fut convié, chez Lord Kenmare de Killarney à un banquet de Noël où figuraient tous ceux qui portaient le nom patronymique d'un des anciens *chieftains* irlandais. L'apparition d'un O'Neill fut saluée avec grand enthousiasme. Et comme Arthur s'était modestement mis au bas de la table et que le maître de la maison lui en exprimait son regret : "Il importe peu, Monsieur, répondit O'Neill sans la moindre modestie, la place où un O'Neill s'est assis est toujours une place d'honneur." Et chacun de déclarer qu'un sang princier coulait bien dans les veines de ce gamin.

Lors de son second voyage qui eut lieu vers 1763 le gamin commença à s'émanciper quelque peu. Etant chez un M. Thompson, il vida quatre bouteilles de vieux vin en une seule nuit, tout en jouant sans discontinuer l'air fameux *Past one o'clock*. Et il relata cette prouesse dans son journal avec une satisfaction évidente.

Vers la même date, un négociant de Copenhague, natif de Granard en Irlande, ayant entendu parler des concours musicaux qui avaient alors lieu entre Bagpipers écossais, résolut de procurer le même régal à ses compatriotes. Grâce à sa générosité, des concours furent ouverts, trois années de suite à Granard entre les maîtres harpistes du pays. On entendit, la première année, Charles Fanning, O'Neill, Patrick Kerr, Maguire, Higgins, Berreen et Rose Mooney. Fanning fut classé premier et reçut dix guinées, par charité sans doute, car sa pauvre mise avait apitoyé le jury, et O'Neill, qui avait eu la maladresse de mettre ses plus beaux habits fut classé second avec 8 guinées. Au troisième festival, la solennité fut plus imposante que jamais. Tout le pays se porta vers

Granard : “ La ville était aussi pleine que pour une foire aux chevaux. ” O’Neill eut la charitable intention d’ouvrir une collecte pour les concurrents non primés ; ceux-ci ne touchant absolument rien se trouvaient avoir déboursé en vain les frais d’un voyage souvent dispendieux. L’idée reçut un accueil si chaleureux que chacun des non primés reçut à lui seul plus que les trois lauréats. O’Neill avait été encore une fois classé second.

Il eut encore à cette époque une autre joie, celle de se voir désigné comme l’héritier de son ami et parent Hugh O’Neill, qu’il rencontra dans le Comté de Leitrim, chez Cornélius O’Donnell. Hugh, aveugle aussi, possédait un fermage non loin de là, dans le Comté de Roscommon. Il emmena son cousin sur une petite hauteur, et lui décrivant toutes les beautés du paysage aussi minutieusement que s’il avait joui de ses yeux il lui dit “ Arthur, vous êtes mon parent et mon favori. Si vous me survivez, cette ferme sera à vous ; voyez ce pré, voyez ce champ, tout cela vous appartiendra. ” Et Arthur, se prêtant au jeu, de lui répondre : “ Je les vois fort distinctement, et je vous remercie, mon Ami. ” La scène n’est elle pas jolie, de ces deux aveugles se décrivant mutuellement les beautés d’une nature que ni l’un ni l’autre n’avaient jamais vue ?

En 1792, O’Neill, après plusieurs étapes que le mauvais temps rendit particulièrement pénibles fut atteint d’une grave crise de rhumatismes qui lui immobilisa deux doigts de la main gauche. Il alla demander l’hospitalité à l’un de ses amis, le capitaine Somerville, qui, le voyant privé de son seul passe temps, entreprit de le distraire en lui faisant la lecture. C’est à cette coïncidence de faits, qu’O’Neill dut de faire la connaissance de Bunting. Somerville lui lut un jour un passage des *Belfast Newsletter*, conviant tous les harpistes à se rendre à Belfast pour y concourir, et faire par la même occasion une démonstration solennelle de leurs sentiments irlandais. O’Neill, craignait de ne pas avoir retrouvé ses doigts pour la date voulue. Un autre harpiste, Patrick Lyndon, s’offrit à le remplacer à la condition, toutefois qu’on lui cédât quelques vieux habits, car il craignait, disait-il, de n’être pas suffisamment bien mis. O’Neill, qui avait à cette époque une garde-robe bien fournie, fit recouper pour Lyndon quelques-uns de ses vêtements ; mais à peine le drôle les eut-il endossés, qu’il s’en alla vagabonder dans tout le pays pour se faire admirer. Il disparut par la suite au moment précis où il aurait dû se mettre en route pour Belfast. O’Neill se rendit alors dans cette dernière

ville où le Docteur Mac Donnell par un traitement d'électricité lui rendit l'usage de ses doigts pour le concours.

Le festival de Belfast, qui coïncida du reste avec une imposante manifestation patriotique et républicaine ne fut point, comme l'avaient espéré Bunting et ses amis, le point de départ d'une nouvelle ère artistique pour l'Irlande, mais au contraire, la dernière lueur d'un foyer qui allait s'éteindre. O'Neill et Bunting purent enfin avoir ensemble de ces longs échanges d'idées, comme en souhaitent les hommes qui se sentent épris de la même passion. Après les fêtes, ils passèrent quelque temps ensemble à Newry, où ils attirèrent l'attention d'un de leurs voisins, un gentilhomme qui se faisait appeler M. Gardiner. Celui-ci les fit prier un jour par sa femme de vouloir bien passer la soirée chez lui. Et comme O'Neill quittait cette maison hospitalière où l'on avait su l'apprécier de la façon la plus enthousiaste, le prétendu Gardiner, lui mit une guinée dans la main. On sut depuis que ce n'était autre que le comte de Galloway.

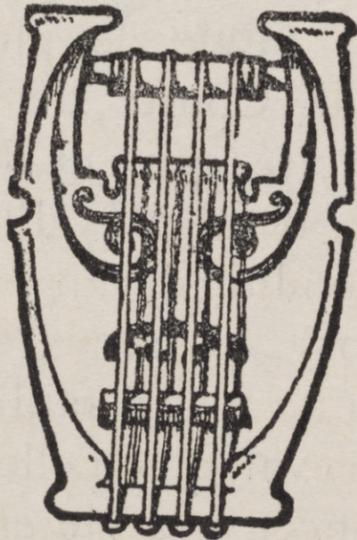
Les heures noires allaient sonner pour l'Irlande. En juin 1803, O'Neill, se rendant à Dublin, trouva toute la cité en rumeur. Le bruit des tambours et des clairons, le claquement des drapeaux affolèrent le pauvre musicien habitué à d'autres harmonies. L'insurrection, devenant de la plus haute gravité, fut suivie de plusieurs exécutions capitales ; terrifié il s'enfuit à travers le Comté de Tyrone dès qu'il put avoir un sauf conduit. Malgré sa cécité, qui eut dû au moins le mettre à l'abri de tout soupçon d'espionnage, il fut plus d'une fois inquiété par un parti comme par l'autre. Le sauf conduit devait être exhibé toutes les minutes. O'Neill, lassé, désignait alors sa harpe, comme devant justifier son existence de nomade. Plus d'une fois, il faillit se la voir confisquer par des loyalistes forcenés, qui s'apercevaient qu'elle ne portait pas la couronne.

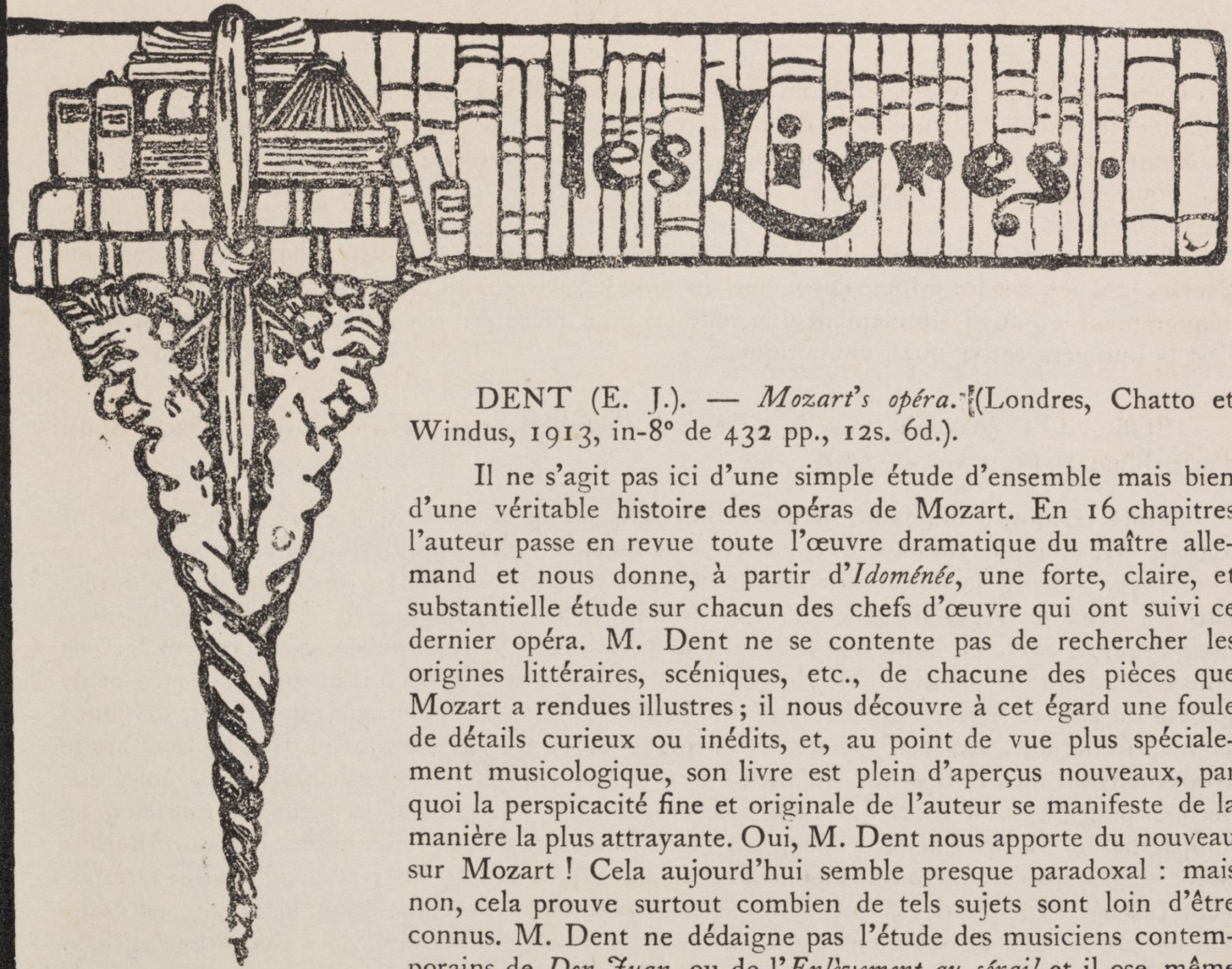
Il consentit alors à renoncer à sa vie errante et vint résider pour dix ans à Belfast, où la "Belfast Harp Society" lui confia l'éducation de douze élèves harpistes. Il ne paraît pas avoir jamais repris les grands chemins, car lorsqu'il mourut, en 1816, il était fixé depuis trois ans déjà dans son pays natal.

De ces derniers événements, une date est à retenir, c'est celle de ce festival de Belfast. Quel singulier coup d'œil dut être ce double meeting. Les républicains fêtant en ce jour l'anniversaire de la prise de la Bastille, marquant ostensiblement leur adhésion à ce grand mouvement révolutionnaire, qui de France allait incendier toute l'Europe. D'autre part, les

harpistes nationaux, c'est à dire les représentants les plus autorisés des traditions artistiques et patriotiques du pays, se groupant pour sauvegarder l'intégrité de leur patrimoine musical. Ce 14 Juillet 1792 marque une de ces heures singulièrement complexes, comme il s'en rencontre souvent dans l'histoire de l'Irlande, où traditionnalistes et révolutionnaires semblent pour un instant s'orienter résolument vers les mêmes destinées. C'est encore une de ces heures où la musique a joué le rôle de conciliatrice, en créant un dernier et puissant motif de sympathie entre gens qui n'eussent eu sans cela nul lien malgré leur commun amour pour leur sol et pour leur race.

S. MAC OWEN.





DENT (E. J.). — *Mozart's opéra.* (Londres, Chatto et Windus, 1913, in-8° de 432 pp., 12s. 6d.).

Il ne s'agit pas ici d'une simple étude d'ensemble mais bien d'une véritable histoire des opéras de Mozart. En 16 chapitres l'auteur passe en revue toute l'œuvre dramatique du maître allemand et nous donne, à partir d'*Idoménée*, une forte, claire, et substantielle étude sur chacun des chefs d'œuvre qui ont suivi ce dernier opéra. M. Dent ne se contente pas de rechercher les origines littéraires, scéniques, etc., de chacune des pièces que Mozart a rendues illustres; il nous découvre à cet égard une foule de détails curieux ou inédits, et, au point de vue plus spécialement musicologique, son livre est plein d'aperçus nouveaux, par quoi la perspicacité fine et originale de l'auteur se manifeste de la manière la plus attrayante. Oui, M. Dent nous apporte du nouveau sur Mozart! Cela aujourd'hui semble presque paradoxal: mais non, cela prouve surtout combien de tels sujets sont loin d'être connus. M. Dent ne dédaigne pas l'étude des musiciens contemporains de *Don Juan*, ou de *l'Enlèvement au sérail* et il ose même mettre sous nos yeux des exemples de musique choisis dans les partitions d'un Vincent Martin ou d'un Sarti! Il n'hésite pas à imprimer une scène à peu près entière de cet étrange *Convitato di Pietra* (Venise 1787) de Giuseppe Gazzaniza, complétant ainsi, de la manière la plus utile et la plus intéressante, les citations de Jahn. Peut-être est-il permis de regretter qu'il n'ait pas cru devoir pousser plus avant ses recherches sur un homme dont l'œuvre, toute débordante de poésie et de riche invention mélodique, a sûrement dû être aimée de Mozart: on a déjà deviné que nous voulons citer le nom, harmonieux par lui-même, de Giovanni Paesiello, dont le fameux *Barbicre* remonte aux environs de 1780.

Exception faite pour les quatre chapitres consacrés à l'étude de la *Flûte enchantée* et qui avaient paru précédemment sous la forme d'une brochure dont il a été rendu compte ici,¹ le livre de M. Dent est entièrement nouveau. Il nous est malheureusement impossible de donner par ces quelques lignes, une idée quelconque de ce qui en fait la valeur propre et l'originalité. Mais nous pouvons affirmer que les services qu'il est appelé à rendre à l'histoire de la musique théâtrale au 18^{me} siècle, seront nombreux et importants. Et nous espérons qu'il aura pour principal effet d'orienter la jeune musicologie vers les origines, encore mal dégagées de l'ancien opéra italien, *seria* ou *buffa*. Il y a longtemps déjà que la pensée de l'éminent musicographe anglais nous semble pénétrée de la grandeur et de l'importance historique de cet art d'outre-monts: l'ouvrage qu'il a récemment consacré au noble génie d'Alessandro Scarlatti nous avait

¹ *Mozart's opera "The magic flute": its History and Interpretations*, Cambridge, 1911.

très vivement frappé par un sens tout particulier, et d'ailleurs infiniment rare aujourd'hui, de la portée de cet art. Et, une fois de plus, voici qu'en nous parlant maintenant de Mozart, M. Dent nous prouve, par le témoignage de ses exemples musicaux, de quelle importance ont été, pour l'immortel musicien, les sources italiennes auxquelles, dès son enfance, il a si largement puisé.

L'auteur, en terminant, exprime le désir d'entendre les opéras de Mozart, traduits en diverses langues, sur les principales scènes du monde : il voudrait qu'ils fussent représentés aussi fréquemment et aussi simplement que telle ou telle pièce du répertoire contemporain. Mais c'est là une perspective quasi chimérique...

GEORGES DE S^t FOIX.

BOSCHOT (Adolphe). — *Le Crépuscule d'un Romantique. Hector Berlioz (1842-1869)*. (Paris, Plon, 1913, 1 vol. in-12.)

Voilà terminé l'imposant, le fastueux triptyque qu'avec le zèle et le talent qu'on lui connaît M. Adolphe Boschot a consacré à la mémoire d'Hector Berlioz. *Le Crépuscule d'un Romantique* présente la minutieuse documentation et la mise en œuvre prestigieuse si admirées dans les deux ouvrages précédents : *La Jeunesse d'un Romantique*, et *Un Romantique sous Louis-Philippe*, avec, en plus, des pages d'une pénétrante et violente émotion, car, malgré sa belle impassibilité d'historien, M. Boschot a su vivre, en artiste, les années de déchéance et de douleur du pauvre Berlioz. Quel roman que l'existence de ce romantique impénitent, existence tendue, frénétique, exaspérée contre elle-même et contre la Destinée ! Il semble, à lire le livre émouvant de M. Boschot, qu'aucun homme ne fut plus merveilleusement organisé que Berlioz pour la souffrance. L'ouvrage commence en 1842, avec la fuite du musicien en compagnie de Marie Recio, "délicieuse amie" mais mauvaise chanteuse. En vain Berlioz essaye de se libérer de son insupportable tyrannie ; "Marie le rattrape" et le rattrape bien. Jusqu'à l'époque de sa mort, il lutte, il combat, il se cabre. Son biographe ne cache rien de ses défauts, de ses mensonges, on serait presque tenté de dire, de ses tartarinades. Sans cesse, Berlioz plastronne et piaffe ; après ses concerts, il envoie de l'étranger des bulletins de triomphe dont la sincérité n'apparaît pas évidente. Malgré tout, il reste "truqué, mais séduisant, hâbleur mais artiste", comme le dit M. Boschot. Et puis, les choses l'atteignent si profondément et si douloureusement ! Sans doute, en musique et à peu près en toutes choses, il est exclusif, péremptoire, jugeant mal l'art d'autrui, comme la plupart des artistes. Ainsi, il méconnaît Mozart et n'aimera guère Jean-Sébastien Bach. Mais, que nous importent ses exagérations, ses attitudes léonines, ses erreurs même, en présence de sa sensibilité jamais assouvie ! L'agonie du malheureux qui se meurtrit contre toutes choses, qui vomit son indignation à la face des "gredins de crétins" et des "insectes du feuilleton", qui fait une chasse acharnée et infructueuse au bâton de chef d'orchestre, qui, "malade comme dix-huit chevaux", vidé par sa névralgie intestinale, s'enfonce dans la rancœur et le dégoût, est une des choses les plus tragiques qui soient au monde. Sans parler du lugubre et hamletique "dépotage" d'Ophélie-Smithson, quoi de plus poignant que les pages où le nouveau biographe de Berlioz raconte par le menu le douloureux retour à Meylan du "vieux lion amoureux" ?

Avant de disparaître à jamais, Berlioz veut contempler les "ruines de sa jeunesse". Il veut respirer encore l'atmosphère du pays natal qui, jadis, il y a bien longtemps, se parfuma de la grâce d'Estelle. Et le voilà, parti, consommant son cruel pèlerinage, remuant la lourde tristesse du passé. Ne s'avise-t-il pas de revoir Estelle, devenue Madame Fornier, et qu'assiègent 70 années ! Désespérément, le pauvre homme s'accroche à son idée ; il s'enfuit à Lyon où demeure M^{me} Fornier ; il prépare une lettre, sollicite et obtient une entrevue. Et c'est quelque

chose d'infiniment désolé que la rencontre de ces deux vieillards qui s'aimèrent autrefois, que leur conversation banale, coupée de longs silences embarrassés. Maternellement, la "vieille, bien vieille femme" gronde son soupirant ; tout doucement, elle lui signifie son congé, et Berlioz la quitte, l'esprit perdu, le cœur dévasté ; il s'en va comme un oiseau blessé, loque misérable que le vent heurte à toutes les pierres du chemin. On touche vraiment ici au fond de la douleur humaine.

M. Boschot excelle à utiliser, au moment décisif, le petit détail, le petit fait, insignifiant en apparence, mais combien caractéristique et cruel. Voici Berlioz qui veut dédier à son vieil ami Reyer une partition de *Benvenuto* ; il prend la plume et commence à écrire, mais soudain, il s'arrête, car il ne se souvient plus du nom de Reyer ! Le nouveau livre de M. Boschot est tissé de semblables notations ; parfois, on semble prendre plaisir à s'attarder à des minuties, et certains ont reproché à l'auteur son travail de scalpel et l'étalage de détails qualifiés d'oiseux. Mais, qui pourra préciser à partir de quel moment tel détail, dans un livre d'histoire, cesse d'être utile pour devenir superflu ? De quel droit éliminer, à priori, tel ou tel document sous prétexte qu'il ne sert de rien ? N'est-ce pas là préjuger des conclusions possibles qui découlent des faits qu'on rejette ? Ne convient-il pas, au contraire, de dire avec l'auteur : "Rien de trop," et de considérer avec respect une documentation si abondante qu'elle permet à M. Boschot de faire état d'un document par jour. Le reproche le plus grave qu'on pourrait adresser au *Crépuscule d'un Romantique*, comme aux deux livres qui l'ont précédé, c'est seulement de priver le lecteur, sous couleur de littérature, de l'appui des références. L'auteur ne nous dit presque jamais d'où lui est tombée la merveilleuse manne d'informations dont il nourrit son texte. Son seul souci est de faire vivant, de ressusciter Berlioz et son temps. D'où un style pittoresque, où les mots pétaradent et s'assemblent en phrases explosives, à la manière de Berlioz lui-même, ou bien, répudiant l'aide du verbe, construisent des phrases statiques, de simples constats, précis comme des diagnostics. Dans l'étonnante table chronologique qui clôt l'ouvrage, M. Boschot paraît s'être amusé à collectionner les expressions les plus truculentes, les plus "jeune France". On y lit : "Le métier, frère scrofuleux de l'art", "Veuvage à volonté", "Miss Smithson est morte ; voici ma deuxième femme". Et tout le long des 665 pages, en petit texte, du livre, l'auteur, magicien subtil et patient, nous donne une incroyable impression de vie, nous dirions même d'actualité. Devant un tableau si haut en couleurs et si grouillant, les historiens les plus grincheux se sentiront désarmés et, une fois de plus, l'art aura vaincu la science morose.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

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

Ceux qui ne connaissent Nietzsche que par le "Zarathustra", l'"Ecce homo", ses relations avec Wagner, ou même la brochure si intéressante de M. Lichtenberger, ne seront pas sans éprouver quelque étonnement à la lecture de ces notes marginales.

Elles furent tracées par Nietzsche sur une partition de "Carmen", qu'après avoir entendu à Genève en Novembre 1881, l'ex-ami de Wagner envoyait, dans un mouvement d'enthousiasme, à son fidèle Peter Gass. (L'envoi est du 5 Janvier 82.)

Une soixantaine de passages sont annotés : parfois un seul mot ("reizend"...), parfois une phrase entière (Pénétrant et idéaliste, et point sentimental, p. 42, etc.) ; mais en général avec précision et — on le sent — avec une passion qui était le fond même de Nietzsche. Et rien de plus curieux, de plus saisissant même que de voir cet étrange philosophe, au moment où il vient de tourner le dos au dieu de Bayreuth parce qu'il ne produisait rien de

“positif” (p. 66), s'éprendre de “Carmen” qu'il entend par hasard, et se faire un vrai chagrin de ce que Bizet soit mort (p. 13). “C'est un vrai talent français de l'opéra-comique, non pas désorienté par Wagner, mais bien un élève d'Hector Berlioz” (p. 13).

Et “Carmen” représente pour lui la réalisation de ce que devait être le drame musical, tel qu'il l'avait conçu dès le début de sa vie à travers les études philosophiques, tel qu'il avait espéré le voir surgir de la plume de Wagner. La joie d'avoir enfin trouvé l'“Opéra des Opéras” (p. 14) ne s'éteint pas : en 1880, il entend “pour la vingtième fois l'œuvre maîtresse de Bizet” et disserte avec profondeur et enthousiasme sur cette musique “böse, raffinirt, fatalistisch” (p. 15), et plus loin : “Elle est riche, elle est précise”. Je ne dirai pas que cette petite brochure nous révélera la vraie direction de la pensée Nietzscheenne ; mais je crois cependant qu'elle nous y aidera, en nous découvrant avec netteté un côté assez peu connu de ce génie fantasque, dont nous ne saisissons pas toujours facilement et avec exactitude les hardiesses et les brusqueries.

BUSCHKOTTER (Wilhelm). — *Jean François Le Sueur*. Dissertation (Halle, 1912, in-8° de 62 pp.).

Nous n'avons guère ici que la moitié de cette intéressante étude. Elle fut publiée en entier dans l'un des Bulletins trimestriels de la Société Internationale de Musique (1912).

Comme toute bonne dissertation, celle-ci procède avec une bibliographie sinon très nombreuse, du moins judicieusement établie, et une quantité de références qui révèlent la minutie scrupuleuse du candidat.

Le Sueur ! N'est-ce pas un nom déjà tombé dans l'oubli ? Et cependant c'est à travers l'époque mouvementée de la Révolution, la République, l'Empire etc. qu'évolue ce maître de chapelle consciencieux et réformateur, réservé mais fier, qui n'hésite pas à suivre le mouvement Republicain et à contribuer à la fondation du conservatoire, puis à devenir “Kappelmeister” de l'Empereur, et ensuite du roi, n'ayant d'ailleurs qu'un objectif : profiter de ses hautes fonctions pour donner libre cours à son activité et accomplir les réformes qu'il croyait de son devoir de réaliser. En réalité, Le Sueur fut surtout un administrateur ; et c'est pour cela qu'on l'oublie ; comme musicien, il ne s'est guère élevé au-dessus de ce que furent à peu près tous les musiciens exclusivement français de son époque : de très honnêtes gens, dont la musique terne et compassée ne saurait survivre. Partout, en effet, Le Sueur laisse le souvenir d'un homme irréprochable et d'un “Grand talent”, et c'est ce qui lui valut probablement la faveur de tous les gouvernements ; nous devons, de notre côté, lui rendre cette justice : c'est qu'il sut préparer le romantisme et que Berlioz est sorti de ses mains, (p. 14) : l'élève éclipsa le maître comme il arrive parfois, mais, somme toute, ne demeurèrent-ils pas chacun dans leur rôle, celui-ci comme fonctionnaire, celui-là comme type de l'homme libre ? M. W. B. ne s'engage pas d'ailleurs dans de telles considérations : il suit imperturbablement la voie qu'il s'est tracée, et tantôt par les œuvres, tantôt par la correspondance nous entraîne avec lui de jalon en jalon, avec un rythme et une précision qui nous attache singulièrement au vieux maître qu'il tente de mettre en relief.

SERVIÈRES (J.). — *Freischütz*. (Fischbacher, 1913, in-12° de 187 pp. Fr. 2.).

Nous ne savons pas exactement ce qui se passe de nos jours au cours des répétitions et des avant-premières des partitions les plus modernes ; tout au plus quelques paroles de mauvaise humeur de la part des auteurs, trahissent-elles qu'on n'a pas perdu l'habitude de tailler et de rogner la matière musicale afin de l'adapter aux exigences de ses tyranniques accessoires :

décors, danses, etc. et du non moins tyrannique auditoire. Mais on peut espérer cependant qu'on ne se livre plus au même vandalisme que vers 1830, et on ne lira pas sans intérêt l'in vraisemblable fortune du Freischütz, à Paris, telle que M. S. nous la retrace, c'est-à-dire avec beaucoup de précision, malgré l'abondance des détails.

Je m'empresse d'ajouter que grâce à cet auteur, le "Robin des Bois" de Castil-Blaze et C^{ie} est redevenu le "Freyschütz" de Weber : sans doute nos grand'mères ne reconnaîtraient plus au théâtre des Champs-Élysées l'anodine piécette dont elles fredonnaient encore les "airs" les plus aimables ; mais notre répertoire y gagne de compter à son actif une œuvre authentique, simplement transposée d'une langue dans l'autre, et dont, à tout prendre, la musique vaut bien celle de tant de médiocrités qu'on jette en pâture à nos scènes subventionnées.

AUGUSTIN DE CROZE. — *La chanson populaire de l'Île de Corse*. (Champion, 1911, in-8° de 188 p.).

Peut-être ce titre n'est-il qu'un prétexte : l'auteur après une sorte d'introduction examine les divers types de chanson populaire : politique, berceuse, nuptiale ; et, choisissant quelques exemples de chacun d'eux qu'il nous donne avec la traduction et la musique, en fait à chaque fois le sujet d'un petit chapitre descriptif qui situe parfaitement la question et la rend très intelligible.

Les histoires de brigands tiennent une assez grande place, — il fallait s'y attendre. Mais, bien que les transcriptions révèlent certaines maladresses, l'aspect général de la mélodie est assez archaïque et n'est pas sans présenter parfois, quand à la tonalité, des analogies assez accentuées avec la cantilène médiévale, dont elle diffère par ailleurs radicalement en ce qui concerne la rythmique..... et la date de composition.

ROBERT (P. L.) — *Auguste Guérault, 1836-1911*. (Rouen, 1913, 22 p.).

L'auteur, au début d'une séance musicale consacrée aux œuvres de "A. Guérault, compositeur et organiste de S^t Ouen" en Juin 1912, retraça brièvement la vie de ce vénérable et obscur musicien et rendit hommage à ses qualités d'homme et d'artiste.

BORGEX (L.). — *Vincent d'Indy*. (Paris, Durand, 1913, 32 p., 2 f.).

Autre hommage, cette fois-ci à un vivant : cela vaut *peut-être* mieux. *Peut-être* : car on joue bien difficilement le rôle d'historien, lorsqu'il s'agit de parler des contemporains ; et dans le cas présent, M. Borgex est un admirateur et surtout cela. Ce n'est pas que nous veuillons contester à l'éminent Directeur de la Schola tous les éloges qu'en nous-mêmes nous lui décernons de bon cœur ; mais n'éprouve-t-on pas justement quelque malaise à rencontrer à chaque page les épithètes "admirable" "merveilleux" etc., alors que précisément la personnalité de Vincent d'Indy est faite de puissante sobriété, et échappe à l'apologie.

L'ANNÉE MUSICALE. (2^{me} année 1912), par MM. Michel Brenet, J. Chantavoine, L. Laloy, L. de la Laurencie. Paris, Alcan, 311 p.

Une critique pour commencer : nous ne connaissons pas les intentions de cette publication, ni les limites qu'elle s'est assignées, mais on pourrait croire qu'elle s'est fixé comme but l'étude des 17^{me} et 18^{me} siècles ; un seul article sur quatre sort de ce cadre et se rapporte au 16^{me} siècle — et il en était à peu près de même dans la brochure de 1911. Certes, ce fut une période féconde pour la musique française ; elle offre l'avantage d'être représentée par des

documents nombreux et sur l'authenticité desquels il est difficile de se tromper ; par suite les travaux qui s'y rattachent sont d'une grande certitude et fertiles en renseignements ; mais ne doit-on pas craindre qu'à force d'écrire sur les Bouffons, on accumule plus de papiers qu'eux-mêmes en ont accumulés, ou fait accumuler de leur temps ?...

Cette remarque formulée, il convient précisément de signaler la très grande valeur de chacun de ces travaux ; qu'il s'agisse du "*Blavet et Dauvergne*" de M. de la Laurencie, de l'étude sur les "*Revue du XVIII^e Siècle*" de M. G. Cucuel, ou de "*Jean de Cambefort*" de M. H. Prunières, c'est toujours, outre le style très clair que nous connaissons à ces auteurs, la même méthode rigoureuse, la même exactitude scrupuleuse, qui sont évidemment les conditions essentielles à toute œuvre historique digne de ce nom, mais auxquelles certains musicologues d'une époque antérieure ne se croyaient pas astreints et ne nous avaient pas accoutumés.

L'ouvrage se termine par une série de critiques bibliographiques, nombreuses et détaillées, toutes signées de noms autorisés — précédée elle-même de quelques pages de critique musicale, relatives aux principales manifestations artistiques de l'année. MACHABEY.

RENÉ LENORMAND. — *Etude sur l'harmonie moderne*. (Editions du Monde Musical, 1912, in-8°.)

Recueillir en un choix judicieux diverses trouvailles harmoniques de nos contemporains, les analyser sans pédantisme, en déduire d'utiles et justes conclusions, quelle tâche difficile ! M. Lenormand a fait preuve ici du tact le plus rare et de la meilleure logique. Son langage est attrayant et clair ; son parfait bon sens aiguisé de fine ironie pare à toutes les objections ; son esprit audacieux et sûr demeure solidement équilibré ; s'il constate la désuétude de tant de vieilles règles, il sait aussi nous mettre en garde contre l'attrait exclusif et l'orgueil dangereux de la révolte : l'exemple admirable de M. Fauré, réalisant la plus personnelle des musiques par des moyens très simples, nous montre qu'il n'est pas toujours besoin d'accords révolutionnaires. Mais soyons libres : tel est, en définitive, le dernier mot de cet excellent ouvrage. Bien compris, son influence sera des plus heureuses. Il est salutaire, en effet, de se souvenir que l'harmonie de l' "Ecole" n'est qu'une gymnastique préparatoire, et qu'on doit savoir oublier le métier : "... d'abord, il faut désobéir." Désobéissance aujourd'hui, règle demain ; M. Lenormand l'a justement noté. Ce n'est pas qu'il condamne le passé : à nous, sans en faire fi, de rajeunir les vieux procédés. Il étudie le présent de la façon la plus complète, montrant l'excellence de maint enchaînement autrefois défendu. Et quant au futur, témoignant d'une superbe largeur de vues, il n'assigne d'autres limites aux techniques nouvelles que les bornes mêmes de la musicalité, ces bornes que recule indéfiniment le génie, au grand scandale des critiques et des pions. Toutes ses remarques sont étayées d'exemples fort intéressants¹ : en plus d'un l'on croit voir les anneaux de la chaîne qui relie la tradition classique à cette tradition de l'avenir qu'annonce le *Sacre du Printemps* : tant il est vrai que tout se tient, et que toute hardiesse véritablement musicale devient quelque jour une forme usuelle.² — Le

¹ Le contexte en est forcément un peu restreint, comme l'exigeaient les raisons matérielles de cette publication, qui ne pouvait prétendre à remplacer une bibliothèque musicale. Dans la plupart des cas cependant, il me semble suffire. On fera bien pourtant, pour la parfaite compréhension de quelques-uns d'entre eux, d'étudier ces exemples musicaux dans les œuvres mêmes d'où ils sont extraits.

² Une agrégation de sons, jugée d'abord impossible — trop osée, trop dure, trop dissonante — est acceptée par l'oreille, un beau jour, grâce à l'artifice d'un retard, d'une appoggiature, d'une pédale. Elle devient ainsi d'un usage courant. Et l'on s'avise alors de l'écrire d'emblée, sans préparation : elle est douce, exquise, ravissante. Elle est correcte. Elle est consonnante. En musique, moins que partout ailleurs, il ne faut dire : "Fontaine..."

plus beau, c'est qu'il n'est point un jeune homme, ce compositeur aux idées neuves et audacieuses : l'on est touché d'une admiration émue et attendrie, à voir cet aîné accueillir d'une oreille bienveillante les recherches âpres ou subtiles de ses cadets. Aimer la musique, l'aimer pour elle-même, chose rare ! Combien d'entre nous permettent à leurs confrères de les dépasser, voire de marcher de front avec eux dans les nouveaux sentiers de la forêt mystérieuse ?

L'opposition qu'a pu rencontrer ce livre n'est pas pour en diminuer la valeur. On négligera certaines critiques. Mais d'autres, émanant de maîtres illustres, appellent quelques commentaires. A M. Saint-Saëns,¹ cette étude apparaît comme celle des "fautes d'Harmonie moderne" : "l'oreille ne peut être tenue pour quantité négligeable." Savoureux grief, fait à cette école si avide de sonorités exquis, qu'elle en dédaigne injustement le contrepoint, d'où l'on tire, *lorsqu'on sait*, de si admirables effets musicaux. Les auteurs cités par M. Lenormand sont : MM. Fauré, Dukas, Debussy, Ravel, Florent Schmitt, etc.. Ces noms seuls me dispensent d'en dire plus long, mais ils ne désarment pas M. Saint-Saëns, qui nous adresse l'éternel reproche : "l'abus des dissonances et des modulations." Ce sacrifice tardif aux mânes de Fétis et de Scudo ne saurait nous effrayer. Les "limites de l'accoutumance de l'oreille" invoquées par le maître qui les connaît ? La bonne volonté de l'oreille, lorsqu'on entend de la vraie musique, mais elle est immense ! Elle est de tous les instants : le son simple est un mythe, une abstraction commode, et voilà tout ; le son réel est prodigieusement complexe. Notre organe ne se lasse point de tirer parti de vibrations extrêmement multiples, et le rôle du cerveau est tout juste de simplifier, d'interpréter ces infinies combinaisons. C'est ainsi qu'il convertit en sensation de *timbre* la série d'harmoniques accompagnant chaque note. C'est ainsi qu'il s'accommode des intervalles *faux* que nous ne cessons d'ouïr, car — et pour mainte raison — les rapports simples $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{4}$... n'existent que dans les traités élémentaires d'acoustique (aucune gamme, notamment, ne peut offrir à la fois *tous* les intervalles *justes* — tierces et quintes — que suppose bénévolement le solfège. Il y a incompatibilité, par insuffisance de paramètres variables, comme on dit en analyse). Cette accoutumance est loin d'avoir atteint sa limite. Au demeurant, cette limite, nous ne la connaissons pas. Je doute même qu'elle existe. Le domaine de la musique est infini. Et je ne pense pas non plus qu'il soit une raison scientifique proscrivant à priori les quintes charmantes de nos musiciens modernes. Ou bien alors, tenez pour certain que cette raison se trompe, et que la science dont elle se targue n'est pas rigoureuse. En résumé, je ne vois contre l' "harmonie moderne" aucun motif théorique ou général, mais le goût seul de M. Saint-Saëns...

D'après M. d'Indy, enfin, dont on connaît déjà les idées en ces matières, le langage harmonique est trop sujet à passer de mode pour qu'il nous offre une beauté réelle et durable. — Qui sait, pourtant ? S'il faut se garder à cet égard d'un fétichisme stérile, si l'accord isolé est peu de chose par lui-même, s'il ne prend toute sa valeur expressive que par ses relations avec les autres accords, avec la mélodie, le rythme et le sentiment général, cette sorte d'expression n'en existe pas moins ; elle est si fréquente, elle a acquis une telle importance dans la musique moderne² qu'il me paraît difficile de la dédaigner, de l'ignorer, ou de l'escamoter. Je sais de beaux passages de *Fervaal*, où le rôle de l'harmonie me semble très réel. D'ailleurs, ne soyons pas en peine : les belles harmonies, bien à leur place, ne risquent point de passer si vite (cf. *Orfeo*, de Monteverde, "ton épouse chérie... est morte"). Non pas

¹ Les lettres à M. Lenormand, de MM. Saint-Saëns, d'Indy, etc... ont paru, après l'ouvrage même de M. Lenormand, dans le *Monde Musical* (numéros de novembre 1912 à janvier 1913).

² Je reconnais volontiers, d'ailleurs, qu'on aurait grand tort de délaisser l'élément mélodique et l'élément rythmique, absolument nécessaires l'un et l'autre.

alors la sensation, accorde
n'a pas plus, elle est autre

Il n'y a pas de justes
d'accord d'harmonie
ou de dissonances.

seulement l'accord parfait (cf., passim, *Pelléas et Mélisande*), mais de bons vieux accords injustement dédaignés ("relégués dans le coin des vieilles lunes", écrit ironiquement et triomphalement M. d'Indy, car : "pas un compositeur n'oserait aujourd'hui les employer"), de chers bons vieux accords ne laissent pas, à l'occasion, d'être fort beaux : telle appoggiature gounodienne, dans le chœur final de *Pénélope*,¹ et des lambeaux de terrifiantes septièmes diminuées, par ma foi, dans le *Sacre du Printemps*.² D'autre part, si dans l'écriture "verticale" le modernisme hors de propos devient vite usé et désuet, les poncifs mélodiques ou rythmiques ne sont pas rares ; il existe des fugues et des développements qui ont terriblement vieilli. Des sonates cycliques ont pu subir du temps l'irréparable outrage, tout aussi bien que des lieder trop ornés de "chichis" harmoniques. D'excellents esprits vont jusqu'à penser que les chefs-d'œuvre même vieillissent ; je ne le crois pas. Mais accords ou rythmes, mélodies ou effets d'orchestre, tout ce qui n'est que formule est sujet aux rides. La seule eau de Jouvence, c'est la source qui vient d'une vraie personnalité. Ne nous frappons pas... De toutes les conquêtes de la musique contemporaine, l'harmonie "moderne" n'est pas la moins belle, ni la moins féconde : félicitons et remercions encore M. Lenormand d'avoir écrit, sur ce très intéressant sujet, sa très captivante étude.

CHARLES KŒCHLIN.

LIVRES REÇUS

— WAGNER (Richard). — *Œuvres en prose*. Traduction française, par J.-G. Prod'homme et L. van Vassenhove. Tome VIII. (Delagrave, 1913, in-12° de 256 pp., fr. 3,50.)

— WOLF (Prof. Johannes). — *Handbuch der Notationskunde*. Teil I. (Leipz., Breitkopf, 1913, in-8° de 488 pp. Mk. 10.)

— JOACHIM (Joseph). — *Briefe von und an J. Joachim*. Herausgegeben von J. Joachim und Andreas Moser. Bd. II et III. (Berlin, J. Bard, 2 vol. in-8° de 478 et 546 pp. Mk. 8,50 et 10.)

— ROUCHÈS (Gabriel). — *Inventaires des papiers lettres de G., C. et L. Vigarani*, conservés aux Archives d'Etat de Modène. (Paris, Champion, 1913, in-8° de 240 pp.)

— HENRI-MARTIN (Barzun). — *La révolution de Berlioz*. (S. l. n. d. in-8° de 15 pp.)

— MOISSENET (Chanoine). — *L'Enseignement du Chant sacré dans les séminaires*. (Lyon, Janin frères, 1913, in-12° de 97 pp. Fr. 1.50.)

— TERRY (Ellen). — *The Russian Ballet*, with drawings by PAMELA COLMAN SMITH (London Sidgwick and Jackson, 1913, in-fol. de 54 pp.)

¹ Cet accord se trouve également à la fin d'une des plus raffinées parmi les mélodies de M. Fauré : "C'est l'extase..." (poésie de Paul Verlaine).

² Quant à ce dernier exemple, je confesse humblement que ces septièmes diminuées sont accompagnées et rehaussées d'un contrepoint fort libre.



Le Mois

CONSERVATOIRE
MUSIC-HALLS
LA BELGIQUE
HELLERAU-BRESLAU
LA JEUNE MUSIQUE
AUTOUR DE L'OPÉRA
LES FAITS DU MOIS
CASINOS — ÇA ET LA

Les Concours du Conservatoire

En matière d'art, les concours rentrent dans la catégorie des événements dont il faut se hâter de rire, de peur d'être forcé de s'en indigner. Lorsqu'on a observé attentivement, à la fin d'une année scolaire, les opérations d'un jury effectuant sur une génération d'artistes ce que les agents des postes appellent le tri, on demeure stupéfait de la fantaisie qui préside à la répartition, dans les casiers de la gloire, des milliers d'envois que la province et l'étranger expédient annuellement à notre vieux Conservatoire. Que d'oublis, que d'erreurs, que de fausses destinations, que d'adresses mal lues, que de recommandations arbitraires, que d'insuffisances d'affranchissement, que d'injustes retours à l'expéditeur, de détériorations et de mises au rebut! Hélas, nous savons bien que les postiers de la rue de Madrid ont, comme leurs

collègues de la rue du Louvre, d'excellentes excuses : leur travail s'opère dans des conditions de hâte et de surmenage qui le rendent singulièrement fiévreux et incertain. Ils n'ont que quelques minutes pour effectuer cet énorme classement et n'ont pas le loisir de se livrer à de bien longues réflexions sur les noms qui leur passent sous les yeux ; les sacs s'accumulent, l'heure presse, il faut distribuer rapidement le courrier du jour pour faire place à celui du lendemain ; il est impossible à des hommes chargés d'un service aussi fatigant et aussi énervant de ne pas commettre d'erreurs et de n'être jamais victimes de distractions ou de faiblesses. De là ces surprises, tragiques pour les uns, comiques pour les autres, qui, chaque année, affirment victorieusement l'existence d'une injustice immanente.

Les statistiques sont terrifiantes : 25 concurrents d'opéra, 31 femmes pianistes, 37 chanteuses, 38 violonistes, 45 concurrents d'opéra-comique... c'est à vous décourager immédiatement de faire du travail soigné ; alors, on retrousse ses manches, on crache dans ses mains et en avant le grand coup de balai.

Nous n'entreprendrons pas la tâche décevante de relever, une à une, les " malfaçons " du jury. Il faudrait imprimer ici, tous les ans, le même article et posséder, pour le signer, l'héroïque ingénuité, l'inguérissable ferveur dans l'illusion, et l'inlassable persévérance dans l'effort inutile qui ont établi si solidement la réputation de Don Quichotte. Nous retrouverons l'an prochain les anomalies qui nous ont scandalisés l'an dernier ; nous verrons, de nouveau, le choix absurde des morceaux fausser les épreuves, l'agencement puérilement vaniteux d'une page de lecture à vue désorganiser un classement artistique et nous pourrions encore discuter à perte de vue sur le cas surprenant de ces élèves qu'un premier prix d'opéra ou d'opéra-comique signale à l'attention de nos grands directeurs comme des artistes n'ayant plus rien à apprendre alors que l'avant-veille, l'insuffisance de leur technique vocale a été officiellement constatée par un concours de chant où ils ont péniblement cueilli un maigre accessit. Le Conservatoire est, en effet, une Faculté où l'on décroche facilement son doctorat ou sa licence le jour même où l'on vient d'échouer à son baccalauréat.

N'insistons donc pas sur ces étrangetés qui sont de tradition dans la maison et contentons nous de saluer l'avènement d'un règlement nouveau appelé à donner les plus déplorables résultats et à ébranler sérieusement le crédit artistique de notre enseignement national.

Obéissant à cette idée bien administrative qu'une réforme utile aux classes de déclamation ne doit pas l'être moins aux classes de musique, un ministre, ami de la symétrie, proscrirait des études de chant la musique moderne pour compléter équitablement le décret qui écarte du concours de tragédie la littérature boulevardière contemporaine. Vous devinez l'antienne sur les exigences de la scolarité, vous connaissez les arguments en faveur du chant classique. Ils sont de pure forme. En réalité il n'est pas exact qu'un gosier rompu aux pratiques gluckistes soit armé convenablement pour affronter toutes les difficultés d'une carrière lyrique. Si la clef du père Hændel était un passe-partout ouvrant toutes les serrures musicales de l'histoire, on pourrait admettre ce surprenant ukase. Mais nous sommes loin de compte, surtout si l'on veut bien remarquer la candeur du réformateur pour qui le classicisme d'un compositeur s'affirme par la seule production de son acte de décès.

Au fond, cette mesure dénonce le secret mépris dans lequel est tenue la musique contemporaine dans les sphères officielles. On laisse trop deviner qu'une différence essentielle de "qualité" sépare, dans l'esprit des législateurs, un air classique d'une mélodie moderne et que l'on a cru pouvoir sacrifier la seconde en vertu de cet axiome — singulièrement insolent en l'espèce — : "qui peut le plus, peut le moins !" L'art du chant est mort, les modernes méprisent la voix et n'y entendent rien, il n'y a pas besoin de voix pour les interpréter, donc pour un artiste capable de dérouler les vocalises de Judas Macchabée, tout le répertoire contemporain ne sera plus qu'un jeu d'enfant !

Voilà le sophisme avec lequel on tuera notre grande Ecole. L'enseignement du chant n'y brille pas, déjà, d'un aveuglant éclat, mais le jour où l'on s'apercevra, en outre, que cet enseignement ne répond à aucun des besoins d'un artiste contemporain et qu'il laisse ses lauréats dans un état dangereux d'infériorité pour aborder le combat de l'existence, on désertera, en masse, ce stérile noviciat.

Je ne veux même pas discuter l'absurdité du point de vue esthétique d'où est sortie cette décision ; inutile de défendre notre admirable renaissance musicale moderne contre l'incompréhension des fonctionnaires et de démontrer l'intérêt supérieur, — à la fois *vocal* et musical, — que présentent certaines œuvres de compositeurs vivants ; inutile de faire un cours d'histoire et de prouver que cet ostracisme officiel éclate à une heure où il revêt le caractère d'une révoltante injustice. Il suffit de maintenir la question au niveau des réalités les plus banales. Bonne ou mauvaise, vocale ou anti-vocale, la musique moderne existe. Elle commence même à tenir assez bien son rang dans le monde. Elle envahit les concerts et les théâtres officiels avec une rapidité incroyable. Les directeurs sont bien forcés de trouver à cette fonction nouvelle des organes appropriés. Or, on peut invectiver très correctement les Divinités du Styx et même savoir pousser sa pointe auprès d'Adélaïde sans offrir à un compositeur contemporain la moindre garantie. Chaque année, le Conservatoire met en circulation un nombre considérable de jeunes gens munis de leur permis de chanter et de leur certificat de culture classique et, pourtant, la difficulté de trouver des artistes capables d'interpréter les partitions nouvelles n'a pas diminué. Il y a là un problème d'ordre économique qui se pose avec une redoutable énergie et qui s'aggravera d'année en année : on voit quelle ingénieuse solution viennent de lui trouver les pouvoirs publics !

Jeunes gens, on vous trompe ! La musique moderne n'est plus cette parente pauvre qu'on pouvait impunément négliger de saluer lorsqu'on avait l'honneur d'être ténor ou d'être simplement toulousain. La parente pauvre a fait son chemin ; vous la rencontrerez partout. Elle est puissante : elle impose ses protégés et balaie d'un geste ceux qui n'exécutent pas docilement ses ordres. Vos diplômes et vos médailles ne vous donneront aucune autorité auprès d'elle ; tout votre prestige scolaire s'évanouira en présence des qualités artistiques découvertes chez un chanteur inconnu plus intelligemment préparé que vous, par un obscur répétiteur, à la lutte pour la vie. Et vous serez contraints de lui céder honteusement la place, même si vous avez un contre-ut breveté dans le larynx.

Et qu'un professeur avisé fonde une Ecole moderne de chant pour préparer une génération

CONCOURS DU CONSERVATOIR

		MORCEAUX DE CONCOURS	1 ^{er} PRIX		
CONCOURS A HUIS-CLOS	ORGUE	<i>Sujet de fugue</i> (Ch. Tournemire) <i>Thème d'improvisation</i> (Césaire Galéotti)	Maréchal, Nibelle, Panel		
	FUGUE	<i>Thème</i> (Gabriel Fauré)	Pas de 1 ^{er} prix		
	CONTREPOINT	<i>Thème et Choral</i> (Gabriel Fauré)	Voilquin, Tesson, M ^{lle} Nagel		
	ACCOMPAGNEMENT	<i>Basse chiffrée et chant donné</i> (H. Büsser)	Florian, M ^{lles} Gilles, Dreyfus, Soulage		
	HARMONIE (HOMMES)	<i>Basse et chant</i> (H. Dallier)	Fiévet, Friscourt, Serre, Edinger		
	HARMONIE (FEMMES)	<i>Basse et Chant</i> (P. Vidal)	Dedieu-Peters, Hédoux, Tailleferre		
LES VOIX	CHANT (HOMMES)	Divers	Rambaud, Palier, Triandafyllo		
	CHANT (FEMMES)	Divers	M ^{lles} Brunlet, Vaultier, Brothier		
	OPÉRA-COMIQUE	Divers	M ^{lles} Vaultier, Laughlin, Mathieu, Brothier, MM. Palier, Noël, Feiner, Leroux		
	OPÉRA	Divers	M ^{lles} Brunlet, Bugg MM. Palier, Noël		
CONCOURS PUBLICS	LES INSTRUMENTS	A CORDES	PIANO (HOMMES)	<i>Thème et Variations</i> (Gabriel Fauré)	Iturbi, Toporowski, Fournier, Casadesus
			PIANO (FEMMES)	<i>3^{me} Concerto</i> (Saint-Saëns)	M ^{lles} Dufour, Follet, Marcelle Meyer, Leleu, Rainoird, Gadot, Steff, Baillot
			HARPE	<i>Impromptu</i> (Gabriel Fauré)	M ^{lles} Raymond, Jacques, Hermann
			HARPE CHROMATIQUE	<i>Intermezzo</i> (Henry Février)	M ^{lle} Couée
		VIOLON	<i>Sonate sol mineur</i> (Tartini) <i>Concerto Russe (Intermezzo)</i> (Ed. Lalo)	MM. Choubry, Bellanger, Charon, Emanuele, Gentil, Debonnet, M ^{lles} Giraud, Lavergne, M. Mogey	
		ALTO	<i>Concertstück</i> (Georges Enesco)	Fourel, M ^{lles} Masson et Le Guyadier	
		VIOLONCELLE	<i>2^{me} suite en ré mineur</i> (Bach) <i>Papillons</i> (Gabriel Fauré)	Audisio	
		CONTREBASSE	<i>Pièce de Concours</i> (André Gailhard)	Chauvet, Dupont	
	A VENT	FLUTE	<i>Fantaisie</i> (Georges Hue)	Ehrmann, Blanc	
		HAUTBOIS	<i>Prélude et Danse</i> (Eug. Cools)	Dufour, Saint-Quentin	
		CLARINETTE	<i>Fantaisie Orientale</i> (M. d'Ollone)	Bailleux, Bonade, Bégoulle	
		BASSON	<i>Fantaisie en si bémol</i> (Dallier)	Cortot	
		COR	<i>Villanelle</i> (Paul Dukas)	Lemaire, Fontaine	
		CORNET A PISTONS	<i>Pièce de concours</i> (G. Balay)	Pas de 1 ^{er} prix	
		TROMPETTE	<i>4^{me} Solo de Concert</i> (Paul Rougnon)	Marcerou, Bellon, Rozaire	
		TROMBONE	<i>Cantabile et Scherzando</i> (Büsser)	Desplanques, Sinock, Puig, Dubou	

(1912-1913) — LES LAURÉATS

2 ^{me} PRIX	1 ^{er} ACCESSIT	2 ^{me} ACCESSIT
Pas de 2 ^d prix	Laporte	Béreau, M ^{lle} Joseph
Pas de 2 ^d prix	Pas de 1 ^{er} Accessit	M ^{lle} Ravizé
M ^{lle} , Guyot, Soulage	Janin	Goguillot, Bertin, Ibert, M ^{lle} Cammas M ^r Rose
M ^{lle} Cammas	Bournonville, M ^{lle} Philippon	Pas de 2 ^d Accessit
Voilquin, Escoffier, Reinach	de Maigret, de Pachmann, Naudier, Bernard	Saunier, Narbonne
Gérard	Wellenreuther	Meuret, Lafosse
Taillardat, Noël, Verneris	Morturier, Pastouret, Leroux	Fillon, Fabre, Kossowski, Millot, Laplace, Mazens, Stevens
Marilliet, Reutermann	Famin, Allix, Vétheuil, Mathieu, Valette, Saïman	Cabel, Berthon, Roize, Tatianoff, Mona-Givry, Teissier
Mlles Laffont, Saïman, Allicita M. Triandafyllo, Pastouret, Rambaud, Parmentier	Mlles Famin, Boutté Romagnesi, Delécluse MM. Taillardat, Laplace, Friant, Stevens, Morturier, Fabre	Mlles Mona-Givry, Berthon, Cabel, Roize, Swoboda, Spitz, Pruvost MM. Kossowski, Cozette, Millot, Mazens
M ^{lle} Saïman IM. Leroux, Taillardat, Niréga	M ^{lles} Mathieu, Roizé MM. Mazens, Kossowski	M ^{lles} Niéras, Debacq MM. Pastouret, Taillardat, Fabre
Jacquinet, Figon, Jacques	Liégeois	Dennery, Bédouin
es Plé, Perriond, Decour, de Valmaïete, renschnitt, Illingworth, Perez-Garcia, Liénard, Grillet, Radisse	M ^{lles} Laeuffer, Weil, Weiller, Jankelewitch Coffer, Durouy, Giraud, Creyx	M ^{lle} Gard, Chaudouin
M ^{lle} David	M ^{lles} Godeau, Fontaine	M ^{lle} Veyron-Lacroix, Amalou
M ^{lle} Potel	M ^{lle} Courras	Pas de 2 ^d Accessit
Mlle Gautier, MM. Reynal, Meunier, Soetens, Thillois, Casadesus	Mlle Leclère, M. Charvet, Ferret, Mlles Longuet, de Sampigny, Tempier	Mr. Bouillon, Mlle Deck, Mr. Volant, Mlle Isnard Mr. Bâs, Brunschwig, Mlle Psichari
Gay	M ^{lle} Schonenberg, MM. Grint Sohan, Canourt	Brisville, M ^{lle} Mailbaum
M ^{lle} Laffitte, M ^r Stien, M ^{lle} Bluhm, M ^r Miquelle	Gerling, Crinière, Patte	Caveye, Delobelle, Lieutet, Dorfman
Hornin, Grand, Fortier	Pennequin	Marho, Reynaud, Thévenin
Balay, M ^{lle} René	Krettly, Vallin, Louis	Delaître, Cizeron
Vasseur	Rambaldi	Gauthier
Fonnet, Rambaldi	Graff, Lambert	Jaspart, Dubois
Jacot, Grandmaison	Messmer, Simon-Solère	Pas de 2 ^d Accessit
Albert, Thys	Bouillet, Gaujac	Roland, Lambert
Bécar, Lafosse	Porret, Belloy	Pamar, Voisin
Jalabert, Cousin	Caron, Chambe	Pas de 2 ^d Accessit
D'Hondt, Hansotte	Chanelon, Jacquemin	Pas de 2 ^d Accessit

d'interprètes adaptés aux nécessités contemporaines : vous verrez aussitôt les compositeurs, les directeurs et les impresarii s'empressez d'y recruter les collaborateurs indispensables que le Conservatoire refuse aujourd'hui de leur assurer. Et ce sera la faillite de l'enseignement officiel et une nouvelle victoire de l'industrie privée sur l'Etat, ce pauvre Etat, si maladroit de ses mains, qui ne sait pas plus faire marcher un train que fabriquer des allumettes et qui s'était cru capable de donner des leçons de chant !

Emile Vuillermoz.

Depuis quelques années — et plus particulièrement depuis qu'un Ravel fut volontairement oublié dans la salle d'attente — le train de plaisir qui transporte à Rome les jeunes compositeurs distingués par l'Institut, s'ébranle au milieu de l'indifférence générale. (Bien peu de musiciens seraient capables d'énumérer sans hésitation les prix de Rome de ces dix dernières années !) Ce concours a cessé depuis longtemps de jouer un rôle actif dans notre mouvement musical. Cette année, pourtant, il a retenu un instant l'attention à cause du triomphe de M^{lle} Lili Boulanger. Il faut noter avec sympathie cette entrée d'une jeune fille à la Villa Médicis, non seulement parce que sa supériorité sur ses camarades masculins fut écrasante — M^r Delvincourt ne put l'accompagner, *proximo sed longo intervallo*, que par l'effet d'une grande indulgence des contrôleurs ! — mais encore parce que la vraie sensibilité féminine ne s'est jamais réalisée musicalement et que la musique a le droit de réclamer au destin sa Colette Willy. Il est impossible de deviner ce que nous révélera la nouvelle lauréate lorsqu'elle aura pris contact avec la vie, mais la première victoire sérieuse du féminisme sera saluée comme un heureux présage par tous ceux qui en attendant le bienfait d'une nouvelle façon de penser, de sentir et d'écrire.

E. V.



Cabarets et Music-Halls

De même que l'incertitude devenue proverbiale de notre ciel nous prive de saisons régulières, de même n'y a-t-il guère de motif, semble-t-il, pour que nos salles de spectacle ferment leurs portes par les soirées pluvieuses et glaciales de juillet plutôt qu'en la tiédeur de janvier ou la sérénité de mars. La tradition le veut pourtant ; elle est toute puissante au théâtre ; le music-hall, plus jeune, lui échappe ; il reste ouvert, et la foule se presse aux fauteuils non moins qu'aux promenoirs, heureuse de trouver, à l'abri des frimas, un divertissement sans effort.

Il arrive cependant que si l'exploitation continue, la raison sociale est différente : la direction normale de l'établissement cède ses droits, pour les trois mois de l'été astronomique, à une entreprise temporaire. Cette substitution a pour cause tantôt une tournée de la troupe, tantôt, comme il arrive cette année à l'Olympia, d'importants travaux d'aménagement, tantôt le simple et naturel appétit d'un repos bien gagné. C'est ainsi qu'en ce moment la Scala donne l'hospitalité à une revue belge, pendant que l'Olympia appartient au cinématographe ; et M. Paul Franck, mime et auteur de mimodrames, préside aux destins vacants des Folies-Bergère.

Soucieux de contrarier le moins possible nos coutumes, c'est une revue qu'il a commandée à l'association éprouvée de MM. Louis Lemarchand, Lucien Boyer et Battaille-Henri. Elle se qualifie *Revue en chemise*, et vaut mieux que son titre ; non que les grâces féminines en soient absentes, mais les costumes n'ont jamais l'exhibition pour seul objet, la brièveté pour tout mérite ; ils sont de circonstance, et s'ordonnent en tableaux dont quelques-uns, l'assemblée des uniformes ou le bain de la courtisane, ont d'agréables accords de couleurs. Parmi les scènes, il en est qui n'ont pas coûté grand effort d'invention à leurs auteurs ; ainsi celle du sourcier, celle aussi de l'héroïne de Bernstein, où pourtant M^{lle} Bréville affirme une roserie piquante. Mais d'autres, en plus grand nombre, mettent en valeur de véritables idées de comédie ou de farce. L'agent bien informé, s'il est témoin d'un crime, ou requis pour un accident, hausse les épaules : " Vous ne voyez donc pas que c'est du cinéma ! " Deux malandrins surviennent, le dévalisent, l'assomment ; il se laisse faire en souriant, et sous le nerf de bœuf qui lui martèle le crâne murmure encore : " C'est du cinéma ! " Le général Cambronne a promis de reconstituer, devant le public, la scène qui l'immortalise. Il s'avance, lève le bras, et, pris d'une timidité soudaine, fait de vains efforts pour articuler la syllabe héroïque. " Allons, recommencez ! Vous y êtes ? Vous savez ce que vous avez à dire ? " Le mot lui reste dans la gorge. Un passant le bouscule, et d'instinct, par réflexe, le mot part : il est délivré. M. Silvestre, admirablement grimé en vieux grognard, a su jouer au naturel cette scène de fantaisie observée. L'épisode muet où les alliés des Balkans s'attablent devant un menu succulent dont les services leur sont dérobés tour à tour par les maîtres d'hôtel de nationalité autrichienne, italienne et russe, est peut-être plus intéressant encore, parce qu'il appartient au genre

déconsidéré de la pantomime, dont aujourd'hui, grâce au cinématographe, nous apprenons à reconnaître la puissance.

Enfin, cette revue comprend des "attractions", c'est-à-dire des intermèdes exécutés par des virtuoses spéciaux, qui viennent s'y intercaler grâce à l'inépuisable complaisance d'un dialogue qui ne cherche qu'à rendre service : "Et maintenant, ma commère, allons à la Feria. — Et qu'est-ce donc que ce fameux chanteur dont on parle tant ? — Vous allez voir les équilibristes les plus fortes du monde." Ce qu'on recueille à l'aide de ces ingénus stratagèmes, ce sont les restes de l'ancien music-hall, celui qui présentait des numéros successifs et n'ambitionnait pas l'illusoire unité d'une revue. Ce sont des exercices parfois dangereux, souvent remarquables, et dont le moindre a coûté autant d'étude qu'il en faut pour décrocher un premier prix de violon au Conservatoire. Il importe que ceux qui les exécutent trouvent un moyen, bon ou mauvais, de paraître encore sur les scènes des grandes villes ; et d'ailleurs le ballet traditionnel de nos opéras est bien souvent rattaché à l'action par une soudure à peine moins grossière.

Les Indes ont offert M^{me} Mata-Hari, voilà quelques années, à Paris fasciné par sa grâce farouche. Aux Folies Bergères, la raideur d'un corsage et l'ampleur d'une jupe espagnole dérobent cette délicatesse intrépide, mais les bras souples comme des lianes nous sont laissés, ainsi que le visage aux longs yeux, aux lèvres félines. Elle danse, selon l'annonce du programme, une habanera ancienne en un décor de Goya ; mais les tournoiements prescrits s'élargissent d'une langueur tropicale, les ondulations au lieu d'inviter au rapide plaisir imitent la torpeur serpentine. La cadence rebondissante de l'orchestre s'efface ; on croit entendre la flûte du charmeur, la vibration prolongée du violoncelle hindou, le rayonnement sonore des cloches javanaises. Le spectacle est vainqueur, et par l'idée qu'il évoque d'une beauté contrainte aux plus extravagants caprices flatte notre curiosité dépravée.

Les huit "athlètes complètes" sont huit jeunes filles qui par ordre de taille, et d'abord au nombre de deux, puis de trois, enfin de quatre, se superposent en vertigineuses colonnades. Toujours souriantes, elles se déplacent ainsi, montent et descendent des escaliers, pour finir par échanger leurs postes instables en d'aériens chassés-croisés. Parfois un des chaussons menus glisse sur l'épaule de la camarade, un souffle d'angoisse passe dans la salle, mais déjà celle qui, d'en bas, les jambes rivées au sol et le regard fixé au-dessus d'elle, assure l'équilibre total, a d'un écart imperceptible prévenu l'effondrement. L'exercice ferait honneur à des équilibristes de l'autre sexe ; la douceur féminine en redouble l'attrait poignant. Loin d'altérer l'harmonie des lignes, la vigueur musculaire les soutient et les épure ; sur les visages frais resplendit la jeunesse. On croirait à des jeux sans cet homme d'âge mûr, debout au milieu d'elles, en son habit correct, comme un maître des cérémonies. C'est lui en effet qui donne les signaux de départ ; un mouchoir à la main, en prévision des chocs, il suit les mouvements d'un œil attentif et sévère, tout prêt à amortir les chutes, mais aussi à réprimander pour les fautes commises. Quel est cet esclavage ? Quel contrat lie les petites travailleuses à celui qui sans doute les a instruites avant de les présenter aux foules européennes ? Sont-elles sœurs, parentes, amies, recrutées au hasard des vocations ou des nécessités ! Elles sont émouvantes ; toutefois on

aurait tort de les plaindre. Il faut avoir été, dans les coulisses, jusqu'à la loge bruyante qu'elles occupent pour savoir de quelle gaîté et de quelle camaraderie elles ornent la rudesse de leur sort.

Le "pioupiou" Dufleuve retrouve aux Folies Bergère le triomphe de rire dont il est contumier. Ce n'est pas sans appréhension qu'on avait vu ce jeune chanteur abdiquer toute élégance pour endosser l'uniforme où Polin et Vilbert s'illustrèrent. Mais il a renouvelé par sa fantaisie un genre qui semblait périmé. Déjà son apparence transporte aux limites de la fiction, avec ces épaulettes redressées et ce visage de pantin. Les chansons atteignent au sublime par cette sottise savante et profonde dont le pouvoir sur les esprits est égal, quoique de signe contraire, à celui des plus fières conceptions des philosophes ou des poètes. C'est la villanelle qui ne rime qu'en *elle*, quoi qu'il en doive coûter au bon sens :

J'lui fais voir mes... bretelles

Ell' m' fait voir son... ombrelle, etc.

Ces insanités débitées d'un ton niais sur un air de mirliton font de l'auditeur le plus ignorant un critique littéraire qui sévèrement note au passage, pour s'en égayer, les faiblesses d'un plat poème ; et plus d'un de nos modernes égreneurs de litanies peut en effet se reconnaître en cette charge outrancière. La chanson de la cantinière est au contraire sans malice : c'est une chanson de série, qui s'accroît à chaque couplet d'un autre cri d'animal, d'ailleurs conventionnel :

Le chat qui fait : miaou, miaou, miaou !

Le chien qui fait : hou ! hou ! hou !

Le coq qui fait : korokoko !

La poule qui fait : kirikiki !

Et des kirikiki, et des korokoko, et des hou ! hou ! hou ! et des miaou, miaou, miaou !

Cela se dévide ainsi, sur une cadence parfaite dont le continuel roulis a bientôt engourdi la pensée, et on se laisse porter par ces flots où nul signe intelligible ne surnage, dans la contemplation béate de l'absurde. N'est-ce pas aussi une manière de rendre gloire à Dieu ?

Louis Laloy.

Belgique

En commençant cette chronique, je veux me souvenir du soir de juin où, dans la quiétude de la sylve rumorante, tandis que j'écoutais, de mon seuil guirlandé de roses, monter les vagues du silence, quelqu'un vint m'annoncer la mort de Camille Lemonnier. — Alors, il me sembla que la forêt, immensément, s'était tue. Des fanfares de cor, au lointain, sanglotèrent. La nature parut, soudain, comme accablée d'une douleur. Le mâle et frémissant génie qui, dans ses bras, tels les rameaux noueux d'un chêne, longtemps l'avait tenue, en sa splendeur, n'était plus. La sève avait fini de couler en ses veines. Son cœur ne battait plus du rythme de son cœur. Pan lui-même était mort. Et la terre pleurait...

Des jours ont passé, depuis. Nous avons conduit le maître dormir sous les cyprès. Et

déjà l'on s'inquiète de perpétuer sa mémoire. Un prix littéraire, bientôt, glorifiera son nom. Ainsi, bien que disparu, il continuera d'encourager les jeunes, le grand initiateur de la Belgique littéraire. Mais à vrai dire, Camille Lemonnier n'aurait eu besoin de ces hommages : il vit dans son œuvre. Combien touffue, combien belle, sa production, digne, on l'a dit, des Balzac, des Flaubert : soixante volumes, parmi lesquels de purs chefs-d'œuvre : *Un Mâle*, *le Vent dans les Moulins*, *le Petit Homme de Dieu*, *l'Ile Vierge*, *l'Hallali*, *Le Mort*. La respiration des choses et des êtres, la ruée de l'amour et de la vie, et la beauté, sous le soleil, animent ces pages d'un souffle immortel.

Nous ne pouvons, certes, traduire ici l'admiration qu'écrivain, nous avons vouée à ces livres. La musique nous requiert seule dans cette revue. Il fut écrit, à plusieurs occasions, que Lemonnier se sentait vivement attiré par cet art. M. Kufferath, directeur du *Guide Musical*, le constatait encore dans l'articulet nécrologique qu'il réserva au grand défunt, et j'ai retrouvé, dans un numéro de *l'Art Moderne* vieux de dix années l'opinion de l'un de nos plus originaux musiciens belges : M. Eugène Samuel-Holemann. Le subtil compositeur de *La Jeune Fille à la Fenêtre* écrivait : " Chez Lemonnier, au lieu que la sensation soit résultante de l'idée, au contraire, l'idée, jamais exprimée, se dégage de la sensation. En absolue conformité procède la musique dont le but est l'affirmation du beau au moyen de sensations directes, lesquelles éveilleront des idées individuelles. L'art de Lemonnier consiste en la recherche unique de cette sensation." Et plus loin : " Lemonnier ne cherche pas à voir et à peindre la vie, mais à l'entendre." Ce n'est point notre avis. Nous avons toujours pensé au contraire, que, s'il posséda tous les dons du peintre, le maître a peu connu les vertus et les ivresses de l'harmonie. Quand il se grisait de mots sonores, c'était moins pour leur musicalité pure, intérieure et irréelle, que de leurs rythmes et de leur cadence extérieurs ; de leurs formes larges et pleines, de leur matérialité même, plutôt que du frisson impalpable et divin de leur âme. Je doute qu'il ait aimé, par exemple, l'art magique d'un Mallarmé, où les choses s'évoquent dans une brume d'assonnances, à peine d'une aile appuyées sur la ligne de leurs contours. Ne déclara-t-il pas, dans ses *Mémoires*, son incapacité d'écrire un vers ? La forme du poème, nous le constatons au livret d'*Edenie*, enlevait à ses moyens. Lemonnier *décrivait* jusqu'aux mouvements dont il vibrait. L'accord ne se suspendait pas, mystérieux et infini, dans sa chair, chavirée de la volupté ineffable que connaissent les musiciens et les poètes. Son *Mâle* n'en capte pas un seul. Les gammes qu'il y secoue, dans l'éblouissement des verbes polychromes, sont encore de la couleur. Il n'en pouvait être autrement. Aucun art, si grand soit-il, ne réunira tous les arts, dont le dynamisme, essentiellement fraternel, s'oppose en ses expressions.

Camille Lemonnier, de son labeur, exclusivement littéraire, resta d'autre part étranger au développement de la musique contemporaine. Toutefois, il inspira des musiciens. Nous avons parlé de ses *Chansons de Flandre*, interprétées par M.M. du Bois, Delune, Beauck et Leclercq. Nous connaissons aussi six partitions pour le théâtre, dont cinq ont pour auteurs des compositeurs belges. Ce sont : *Edenie*, *Le Mort*, de M. Léon du Bois, *Comme va le Ruisseau*, de M. L. Delune, *La Jeune Fille à la Fenêtre*, de M. Eugène Samuel-Holemann, *le Petit Homme de Dieu*, de M. François Beauck. La sixième est de M. Casadesus, un Français, pour lequel le librettiste connu M. H. Cain a fait du *Mâle* une adaptation scénique sous le titre de *Cachaprès*. On peut s'étonner de ce que le *Théâtre de la Monnaie* ait précisément choisi cette œuvre pour, à l'inauguration de la saison prochaine, honorer la mémoire du maître en allé. Nous ne songeons pas à desservir M. Casadesus, bien entendu ; nous avons la curiosité de connaître une œuvre dont les fragments symphoniques furent bien accueillis. Mais l'occasion, semble-t-il, était belle, pour un premier hommage à l'écrivain qui tant aima et

célébra notre pays, de représenter une œuvre nationale ; l'œuvre nationale qui, entre toutes, lui fut chère. J'entends parler d'*Edenie*, de son ami Léon Du Bois, récemment appelé à la direction du Conservatoire Royal de Bruxelles. Oui, l'occasion était là. D'autant plus que Camille Lemonnier, lui aussi, avait voulu soutenir la lutte que nous avons entreprise en faveur des musiciens nationaux. Deux mois à peine avant sa fin, il nous envoyait, de Roquebrune, son adhésion au Comité formé pour la défense du Théâtre lyrique, et il nous exprimait encore sa sympathie pour cet effort. Et qu'on se rappelle la réponse qu'il donna à notre Enquête : " Je pense que le Théâtre musical compte ici des compositeurs du plus grand mérite, auxquels il n'a manqué, pour leur donner la consécration publique que des auteurs obtiennent en tout autre pays, que des directeurs de bonne foi et de bonne volonté, soucieux d'art véritable plutôt que d'intérêts personnels. Tout pour les compositeurs étrangers, même de dixième ordre, et le moins possible pour les maîtres de chez nous, même illustrés par des œuvres incontestables. " Ces paroles, hélas, restent vraies. Elles justifèrent la tâche entreprise, le bon combat que nous poursuivrons, jusqu'à la victoire.

* * *

On sait que des festivités ont eu lieu, à Liège, à l'occasion de l'inauguration, par le Roi Albert, de la Maison natale de Grétry, solennellement remise, par la société " *L'Œuvre des Artistes* " à la ville de Liège. Dès 1883, feu le Directeur du Conservatoire de la cité wallonne : Théodore Radoux, avait commencé de rassembler les collections qui se trouvent aujourd'hui complétées et exposées dans la modeste habitation. C'est le 14 juillet que la cérémonie se déroula. L'Institut de France s'était fait représenter par MM. Widor, Gustave Charpentier, l'architecte Bernier, le peintre Cormon, le graveur Flameng. L'Académie de Belgique avait délégué MM. Léon Du Bois, Paul Gilson, Jean Van den Eeden, Sylvain Dupuis, Lucien Solvay. Enfin M. E. Verlant, directeur au Ministère des Sciences et des Arts, y assistait au nom du gouvernement. Plusieurs discours furent prononcés, notamment par MM. Hogge, président de l'Œuvre des Artistes, Kleyer, bourgmestre de la ville de Liège, Sylvain Dupuis, directeur du Conservatoire de Liège, M. Widor, M. Verlant. Détaillons ce fragment de l'allocution de M. Hogge : il donne à la commémoration tout son sens :

" Quant à nous, Liégeois, alors que notre cité a donné le jour à tant de compositeurs réputés tels Hamal, Dumont, Gresnik, en attendant le génial César Franck, nous avons plus que toute autre ville à commémorer, encore et toujours, un musicien de l'envergure de Grétry, ainsi que nous l'avons fait pour le statuaire Del Cour et le graveur Gilles Demarteau, alors que la Wallonie sonne son réveil et veut chanter à présent, elle aussi, toutes ses gloires, si nombreuses, si pures dans le domaine des arts.

" Mais, ce n'est point seulement parce que la grande figure de Grétry est de chez nous qu'elle est chère aux Liégeois qui ne perdirent jamais une occasion de la célébrer et de la chanter avec une émotion presque filiale. Alors que tant d'hommes se hâtent, hélas ! d'oublier leur clocher et leur pays natal dès qu'ailleurs ils ont trouvé une consécration, Grétry, parvenu cependant au faite des honneurs en cette terre de France si accueillante au talent, Grétry, dis-je, avait gardé toute son affection " pour sa bonne ville de Liège ".

* * *

Comme chaque année, au 21 juillet, jour de la fête nationale belge, M. Léon Rinskopff,

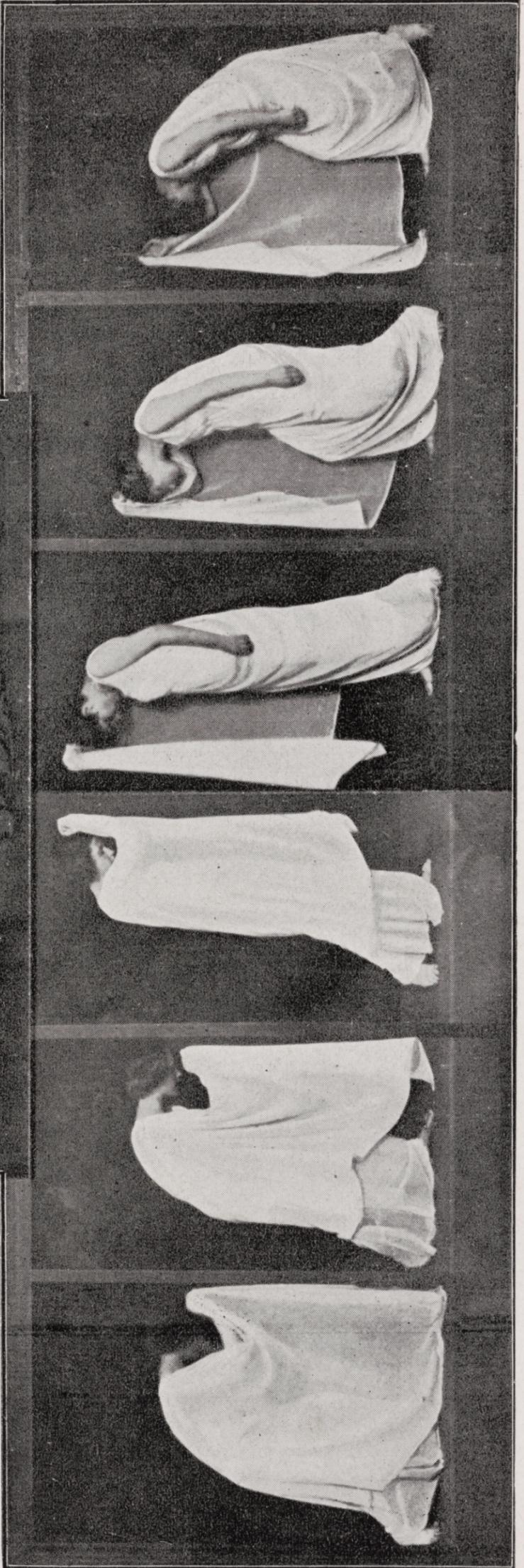
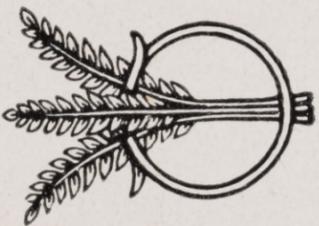
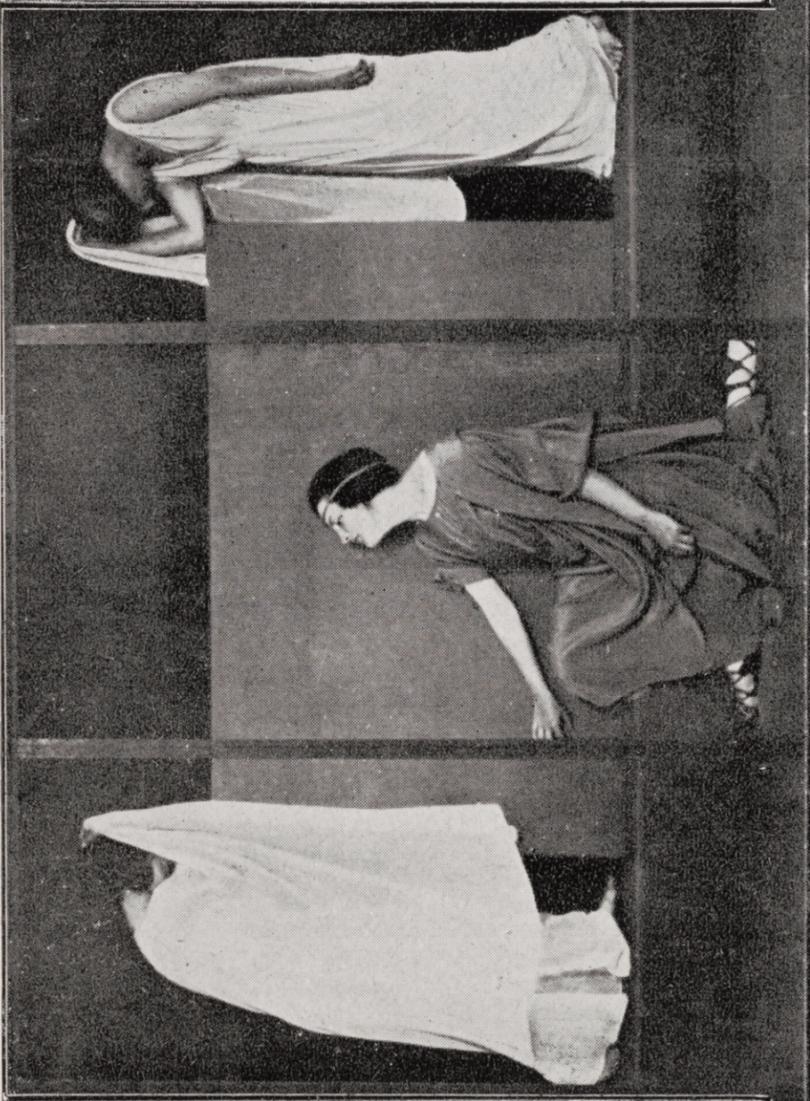
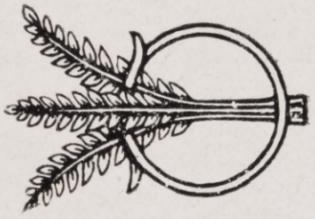
l'éminent chef-d'orchestre du *Kursaal* d'Ostende, a organisé un concert d'œuvres belges. Il comportait six partitions. *L'Ouverture d'Hermann et Dorothée*, page de haute envergure, de M. A. Dupuis. L'inspiration de ce musicien est toute impulsive, mélodique, par conséquent, dédaigneuse de recherches, d'audaces pour elles-mêmes, mais jaillie d'une émotion sincère et directe. *Le Troisième acte d'Edénie* de M. Léon Du Bois, avec M^{lle} Cuypers, MM. L. Swolfs et Collignon. Par l'essence, par la forme, par l'atmosphère même, l'art de M. Du Bois évoque Wagner. Il anima le Poème de Lemonnier d'un rythme noble. Nous venons de recevoir sa partition, éditée par la maison Breitkopf. On y retrouve, plus pure, loin des jeux de la scène, l'impression connue au Théâtre flamand d'Anvers, qui créa l'œuvre. De ci, de là, des touches modernes, françaises, égaièrent la fresque imposante — rais d'or dans le décor féérique, où passent des visions majestueuses. *Phèdre*, ouverture très développée, largement sonore, de M. Lünssens, éveille aussi des souvenirs wagnériens. *Mélusine* (fragments du drame lyrique) et *Kerstnacht* (Nuit de Noël) de M. Wambach, convenaient, certes, à l'acoustique et au public "Kursaaliens". Elles en attestèrent, par le succès, de loin le plus éclatant, qu'elles rencontrèrent en cette occasion, surtout dans le "solo" de violoncelle, phrasé par M. Jacobs... Enfin, les *Danses du I^{er} Acte* du Ballet *La Captive*, de Paul Gilson furent victimes — comme naguère. hélas ! — d'une trahison orchestrale. Elles comptent pourtant parmi les plus belles choses qu'on ait écrites ; cela, dans la façon magistrale du maître. Et celui-ci avait élagué le buisson touffu des instruments ! Bâties sur des thèmes orientaux, dans le fréuissement de rythmes et de tonalités étrangement évocateurs, elles poignent d'une émotion voluptueuse, subtile et rare. *La Captive* est unique, d'ailleurs, dans la production nationale. Je ne puis concevoir qu'on laisse dormir cette partition qui devrait figurer au répertoire de tout théâtre moderne. Nous la signalons à l'attention de M. G. Astruc, comme une œuvre à monter au *Théâtre des Champs-Élysées*. Les Parisiens le plus raffinés, le plus "difficiles" y trouveront un charme comparable à celui qu'ils goûtèrent aux musiques slaves — et de leur sensibilité.

* * *

Le Comité pour la défense du *Théâtre lyrique* s'est réuni, le 26 juillet dans le cabinet directorial du Conservatoire de Bruxelles. Nous avons dit, dans le numéro dernier, qu'il se compose de MM. Léon Du Bois, directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles, Paul Gilson, inspecteur-général de l'Enseignement musical, Jean Van den Eeden, directeur du Conservatoire de Mons, Emile Mathieu, directeur du Conservatoire Royal de Gand, Paul Lagye, compositeur ; et des écrivains Georges Eekhoud, Nestor De Thière, René Lyr. Camille Lemonnier en faisait aussi partie. Un rapport sur la situation générale du Théâtre musical belge, présenté par les secrétaires, a été discuté. Nous en publierons le résumé, en même temps que les décisions prises, dans le chapitre *Conclusions* de l'*Enquête*.

— On nous apprend que le violoniste Fritz Kreisler donnera, à Bruxelles, avant son départ pour l'Amérique, c'est à dire tout au début d'octobre, un concert d'œuvres importantes. Il sera, comme précédemment, accompagné par le pianiste Charles Hénusse.

R. L.



Orphée de Gluck à Hellerau

LA GYMNASTIQUE RYTHMIQUE

A HELLERAU

L'institut de Gymnastique rythmique fondé par Jacques Dalcroze à Hellerau vient de donner pour la deuxième fois ses fêtes scolaires. En trois séances il a fait exposer par ses élèves le cycle entier de ses travaux. Exercices tendant à développer la volonté spontanée, à vaincre les antagonismes de nos nerfs, à faire de nos mouvements désentravés les esclaves dociles, immédiats, parfaits de notre sensibilité. Exercices qui règlent la correspondance de nos gestes avec les éléments de la musique ; — représentation des valeurs rythmiques, et des valeurs mélodiques simples, représentation (par un personnage, ou par un groupe, ou par plusieurs groupes) des valeurs composées, polyrythmie et polyphonie. Exercices de respiration, qui rattachent le geste à la source de notre organisme, qui orientent vers lui toute notre vie, qui font de chacun de nos mouvements comme une polarisation de notre organisme intégral, qui font le geste total, enfin, et expressif, réglant son ampleur, sa portée, son éloquence, établissant son dynamisme. Toute une discipline du corps se développe ainsi sous nos yeux, de ses premiers éléments à son accomplissement définitif. Une harmonie retrouvée de l'âme et du corps. Une langue nouvelle, où le plus bel instrument — le corps humain — exprime l'émotion incluse dans un élément essentiel de notre existence, celui qui révèle le Temps : le Rythme. Une langue, — ou un art, une manière d'orchestrique moderne, qui n'a que l'apparence extérieure de l'art de la danse. Elle nous rend bien cette émotion païenne de la beauté physique, mais toujours pour en faire l'interprète du sentiment. Elle recherche sans cesse l'*expression*. Elle ne se suffit pas à elle-même. Elle ne s'attarde pas à une technique chorégraphique. Sa technique n'est qu'une science des "correspondances", une grammaire corporelle de l'émotion rythmique. Elle retourne à l'objet de la beauté antique, le corps humain, mais elle ne le veut que dans le mouvement, et pour le livrer à l'expression. Cette fleur de l'humanité ancienne, l'orchestrique, elle la cultive dans les terres attendries du monde chrétien, elle nous la restitue, mais toute chargée de cette sève du cœur moderne : l'humanité.

Pour la première fois dans ces fêtes, la Gymnastique rythmique s'essayait à réaliser une œuvre lyrique — non plus en collaboratrice tolérée, mais en maîtresse souveraine, imprégnant de son esprit tous les éléments du spectacle, régissant tous ses détails, choisissant librement le sujet où elle voulait s'appliquer. Le sujet choisi était l'*Orphée* de Gluck. Encore ne prétendait-elle point donner une audition intégrale de cette œuvre, mais montrer, par cette œuvre, ce qu'elle était capable de faire. A cet effet, elle a négligé tout ce qui, dans *Orphée*, est concession au goût de l'époque, divertissement, élément non essentiel au drame. Ainsi le drame commence avec la première scène, sans ouverture. Et dans le premier acte, lorsque l'Orphée adjure les dieux de lui ouvrir les portes de l'autre monde, il ne voit point apparaître l'Amour, mais il entend sa voix qui l'appelle et l'encourage, en même temps que s'entr'ouvre devant lui le tombeau d'Eurydice. Plus tard, lorsqu'Eurydice suit Orphée loin des Champs-Élysées, le drame ne se coupe plus en tableaux successifs nécessités par des changements de décors. Il va droit à sa fin véritable, et s'y arrête. Orphée, oublieux de ses serments, veut jeter les yeux sur sa bien-aimée : elle disparaît, un rideau se ferme qui la ravit à notre vue. Orphée est seul, de nouveau, dans ce monde ; il pleure son Eurydice, et "succombe à sa douleur". Alors les pleureuses du premier acte reviennent, et recommence la symphonie funèbre, tandis que deux coryphées, lentement, ferment le rideau. Nul retour de l'Amour qui ressuscite les amants et

finit la pièce par un heureux mariage. Ce n'est peut-être plus le respect de Gluck, mais le respect d'*Orphée*, le respect du drame, dénudé mais accompli, dépouillé de tout accessoire, de toute superfétation, retrouvant une vigueur nouvelle à se déduire à sa pure essence tragique.

Pour cet *Orphée* dépouillé d'anecdote, pour cet *Orphée* sans date, un milieu décoratif sans réalisme. De grands volumes géométriques, des tentures d'une seule couleur, formant une scène en gradins, ou en plans successifs. Pas de rampe, pas de herse. Toutes les parois de la salle de spectacle sont tendues d'une étoffe blanche qui dissimule des milliers de lampes électriques de diverses couleurs. Une lumière égale, diffuse, venant de partout et de nulle part est ainsi répandue dans la salle, baignant les corps, modelant les volumes, atténuant les contours ; — capable de toutes les nuances, formant une ambiance lumineuse où d'autres lumières peuvent se jouer comme les rayons du soleil dans la lumière du jour. L'orchestre et le chœur sont invisibles. La musique comme la lumière emplit l'espace, ainsi qu'une atmosphère. Sur la scène, les pleureuses, les furies, les ombres heureuses, Orphée, Eurydice, tous ceux dont le geste parle.

Un tel style décoratif, aussi éloigné du trompe-l'œil que de l'inexpressif écriteau shakespearien, il faut l'avoir expérimenté, pour savoir combien il est efficace. Ce n'est plus la juxtaposition de plusieurs arts, mais leur coexistence, la floraison multiple, en art décoratif, en geste, en musique, du seul drame. Ce n'est plus un sujet dramatique éclairé du dehors par le décorateur, orné de gestes, amplifié de musique. C'est le drame lui-même qui rayonne et donne leur sens à chacun des éléments du spectacle. Ces éléments ne s'animent que sous l'impulsion profonde du drame ; ils battent à son rythme, ils sont tous musique.

Ces architectures scéniques, ce milieu lumineux sont là, éléments de beauté, n'ayant en eux-mêmes aucune caractéristique, comme les notes d'une symphonie. Mais le drame commence, et comme les notes de la symphonie, ces éléments de beauté prennent un sens précis : cette paroi rectangulaire devient tombeau, ces étoffes tendues disent la sérénité des Champs-Élysées, un rideau qui se tire nous ramène dans ce monde ; ce rayon de lumière qui éclaire tout-à-coup le fond des Enfers montre le monde extérieur qui y pénètre avec Orphée. La lumière ambiante est un orchestre qui vibre selon la musique de Gluck. Et la musique de Gluck est encore là, en mouvements incarnés, sur la scène. La musique du drame nous prend de toutes parts, elle saisit à la fois tous nos sens, nous pénètre et nous entraîne ; une émotion pleine et compacte nous subjugue, qui nous enlève à nous-mêmes, qui nous met dans le drame, qui ne laisse en nous aucune énergie disponible, rien qui puisse souhaiter quelque délectation supplémentaire, une amusette du décor, une prouesse chorégraphique. Le rideau, s'ouvre sur l'acte des Enfers : la scène est jonchée de Furies, ce sont les élèves d'Hellerau, habillés simplement de leur maillot violet qui laisse bras et jambes nues. Agglomérés en masses informes, leurs bras s'agitent comme les doubles croches de la danse des furies, tandis que la masse fait de larges vagues.

A l'acte des Champs-Élysées, les élèves d'Hellerau, vêtus de simples tuniques, forment quelques groupes d'ombres. Ils ont les mouvements imperceptibles de la musique, inclinaisons de tête, élévations de bras ; ils passent touchant à peine terre, impondérables, et Orphée traverse leurs groupes sans les saisir, les groupes se reforment derrière lui comme les essaims de mouches qu'on traverse sur les routes. Pour incarner la musique de Gluck, la Gymnastique rythmique s'est dépouillée de toute raideur, de tout pédantisme ; elle oublie qu'elle fut "grammaire" et qu'elle fut "gymnastique" ; elle n'est plus qu'expression.

Elle semble oublier aussi le "temps forts" et la "métrique". Les reproches que lui fait à cet égard M. Vuillermoz dans le dernier numéro du S.I.M. je les lui ai faits aussi, naguère, ici même, et ailleurs. Depuis les représentations d'*Orphée* à Hellerau, je sais que ce caractère

“métrique” ne lui est pas essentiel ; qu’il n’est qu’une nécessité première d’un art qui n’est pas une libre émancipation de l’instinct mais une discipline. Son souci de la barre de mesure n’est qu’un premier “moyen”, dont elle se défait, auquel d’ailleurs elle pourrait attacher, me semble-t-il, même au début, une moindre importance. Ces réalisations ne doivent pas plus rappeler ses exercices métriques que, chez un Maurice Ravel, par exemple, la musique ne rappelle le contrepoint appris chez M. Gédalge. Et, en tout cas, si la Gymnastique rythmique a peine à s’émanciper de ses préliminaires, du moins ne mérite-t-elle jamais ce grave reproche que M. Vuillermoz adresse quelquefois aux réalisations de M. Nijinski, d’être à côté de la musique.

Mais il est vrai qu’en s’appliquant à *Orphée*, la Gymnastique rythmique bénéficiait de circonstances particulièrement favorables, qu’elle rendait plus favorables encore en laissant de côté tout ce qui, dans *Orphée* ne lui convenait pas. L’*Orphée* représenté à Hellerau, est complètement dépouillé de tout pittoresque, il est tout intérieur ; de plus, il est de la sobriété et de la simplicité les plus extrêmes, sa *rythmique* n’échappe guère à sa *métrique*. On voit bien quelques œuvres qui remplissent ces conditions : *Elektra* de Strauss, par exemple. On voit surtout les belles œuvres qu’un tel art pourrait susciter. Mais la Gymnastique rythmique elle-même peut devenir d’une plus souple et plus riche possibilité.

Désespérez-vous des cubistes, parce que leur art n’est aujourd’hui qu’une géométrie ? Pensez-vous que dans leurs représentations des corps ils ne seront jamais que des “dénicheurs” de plans ? Et que s’ils ont besoin de discerner ces plans, ils devront toujours les marquer sur leurs toiles comme dans une épure de géométrie descriptive ? — Vous leur faites crédit d’une période d’expérimentation. Accordez-la aussi à cette esthétique théâtrale dont Hellerau vient de nous donner une première et parfaite réalisation. Je vois fort bien la décoration théâtrale utilisée à Hellerau faire appel à des formes architecturales moins rudimentaires, plus diverses, plus imprévues, et qu’aviverait l’usage des couleurs. Je vois aussi la Gymnastique rythmique devenir plus souple, évoluer vers plus de virtuosité chorégraphique. Elle suivrait ainsi une route contraire à celle des ballets russes. Ceux-ci vont du pittoresque et du divertissement vers le drame le plus intérieur, et vers toujours plus de cohésion. Les deux voies tendent sans doute vers la même limite. Ainsi le virtuose se met au service de la musique, tandis que le musicien poursuit une plus riche virtuosité. Ainsi encore, le musicien savant (Bach ?) et le génie inculte (Moussorgski ?) aboutissent tous deux au chef-d’œuvre, le plus fort caractère exprimé dans la plus parfaite forme, par des routes opposées.

E. Ansermet.



L'Orfeo de Monteverde à Breslau

On vient de représenter l'*Orfeo* de Monteverde sur le théâtre de Breslau le 8 juin dernier. C'est là une *première* qui fera époque en Allemagne. Déjà, on le sait, la Schola Cantorum de Paris avait, en 1904, remis en vogue ce chef-d'œuvre oublié, et M. Le Lubez en avait donné deux représentations sur le théâtre Réjane dans les décors de l'*Oiseau Bleu* de Maeterlinck (1912 et 1913) en se conformant à la remise en partition de Vincent d'Indy. Voici qu'aujourd'hui l'*Orfeo* gagne l'autre bout de l'Europe. Verrons-nous un jour Monteverde au répertoire de nos grandes scènes subventionnées ?

L'initiative de ce beau mouvement revient à M. le D^r Erdmann-Guckel et sa réalisation, à laquelle notre éminent collègue le D^r Kinkeldey ne resta pas étranger, fut confiée au personnel de l'Opéra de Breslau. Comme à Paris, mais dans une proportion moindre, le livret de Monteverde fut raccourci. On ne crut pas prudent d'exposer au public le cinquième acte, un véritable *deus ex machina* ; et le premier acte, fortement amputé, fut soudé avec le second, ce qui faisait une pièce en trois actes. De même l'instrumentation, tout comme à Paris, avait dû se soumettre aux habitudes de l'orchestre moderne. Nous n'avons plus ni cornets, ni violes, ni chitarroni, ni petits violons à la française, ni organi di legno ; tout ce coloris, si précisément indiqué par Monteverde, fut remplacé par le nôtre, et les instruments défunts par leurs congénères vivants.

Ce serait le moment de placer ici un couplet attendri sur la fameuse et insoluble question des "tripatouillages", et de présenter des réserves au sujet de l'adaptation du D^r Gückel. Avouons plutôt que le même problème se posera devant tous ceux qui voudront remettre en scène l'*Orfeo*, et que la solution de ce problème dépendra toujours largement du goût et de la mentalité esthétique de celui qui s'y appliquera. Un autre fera peut-être autre chose que M. Guckel. Fera-t-il mieux ? C'est ce qu'on ne saurait dire. Nos neveux riront sans doute de nos exécutions de musique ancienne, tout comme nous rions de celles du XIX^e siècle. Nous n'en sommes qu'à la période des expériences.

Dans l'ensemble M. Guckel prit les mouvements vivement, mais pas toujours assez cependant pour vaincre ce goût qu'ont les chanteurs de s'étaler là où il faut une déclamation sobre et rapide. Ainsi, par exemple, le *Récit* de la Messagère perdit une partie de son dramatique effroi, et la grande scène d'Orphée et de Charon manqua de vigueur, tout cela à cause du *chant*. On pourrait se demander si l'opéra entier ne sonnerait pas mieux transposé un peu plus haut. Orphée chantait en véritable baryton, et les chœurs se trouvent souvent dans une tessiture déplaisamment basse.

Mais l'exécution donna une excellente idée de ce que peut être une œuvre de ce genre, réalisée trois cents ans après sa naissance. Le public se montra non seulement convaincu, mais touché, et c'est là le grand résultat de cette expérience : il y a une salle (il n'y en eut pas deux) dans une ville comme Breslau, pour goûter, applaudir et suivre avec émotion un drame lyrique, écrit à Ferrare en 1607. Voilà un fait nouveau. Et, tout en écoutant cette musique si moderne, si pleine de vive jeunesse, si tendancieuse par endroits, qu'elle sait faire vibrer un public de Wagner et de Strauss, je me rappelais la critique amère d'un musicien conservateur, qui écrivait en l'an 1600 les phrases suivantes à l'adresse de Monteverde : "Qu'important à ces novateurs les règles de l'art ; ils croient avoir fait assez lorsqu'ils ont satisfait l'oreille. Nuit et jour ils s'appliquent sur leurs instruments à rechercher l'effet de leurs dissonances, les insensés ! Ils ne voient donc pas que les instruments les trompent ! Ils sont contents lorsqu'ils ont fait le plus de bruit possible, accumulé un pêle-mêle d'insanités, et élevé des montagnes de fautes." On ne dirait pas mieux de Schoenberg ou de Stravinski. Pauvre vieux Claudio !

E. NEUFELDT.

LA JEUNE MUSIQUE FRANÇAISE

Notre excellent confrère, M. de Weindel, a organisé, cette année, à la Comédie des Champs-Élysées, une série de conférences musicales avec auditions qui ont remporté le plus vif succès. Nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs une partie de la causerie de M. Henry Malherbe qui clôtura cette saison et présenta à l'élégant public de ces matinées "La jeune musique française".

On a fait récemment de nombreuses enquêtes sur la jeunesse contemporaine. Des revues altières et de graves journaux ont publié, avec éclat, les pronostics de quelques adolescents qui n'ont pas craint d'être prophètes en leur pays.

L'avenir des sports, de la stratégie, de la critique, de la philosophie, du théâtre et même des lettres, a été dévoilé résolument par quelques devins qui avaient, sans doute, pour mieux tenir leurs rôles, mis des bandeaux sur leurs yeux.

Toutes les aspirations et toutes les tendances de nos cadets ont été commentées, non sans jactance, tandis qu'on laissait dans l'ombre la plus haute, la plus ardente manifestation de l'art français actuel : la jeune musique. Et deux universitaires, d'ordinaire circonspects, (ceux-là même qui signèrent leur enquête *Agathon*), ont tout simplement négligé d'en parler. Avides augures ! Hâtifs exégètes ! Ils ignorent la révolution musicale moderne, si violente et si lourde de résultats ! S'ils avaient à écrire une histoire contemporaine, ils tairaient, apparemment, 1789 !

Il n'y a pas de classes plus indisciplinées, dans l'école d'art contemporain, que les classes lyriques. On s'y jette les partitions à la tête, avec une fureur démente. D'un poing vigoureux, on aplatit les chapeaux hauts de forme des pions traditionalistes et on ne se gêne pas pour tirer la barbe de tel vieillard, membre de l'Institut.

On peut bien leur pardonner ces excès. Si longtemps les jeunes musiciens ont été emprisonnés dans des classes étouffantes et sombres. On les obligeait à apprendre et à appliquer en toute circonstance des théories désuètes, d'une sévérité inexorablement absurde. Aux heures de récréation, on les parquait en un préau fumeux, encombré d'attristantes copies "d'après l'antique". Jamais de vacances en plein air, jamais de promenades dans la campagne. Et c'est à ces tristes hères, étranglés de théorèmes et de doctrines, qu'on demandait de chanter.

Un pensionnaire, que toutes ces études vénérables importunaient, eut l'idée, un jour, d'explorer ce collège austère et verrouillé. Il monta au grenier, découvrit une lucarne, l'ouvrit et regarda. Que de douceurs insoupçonnées ! Des jardins embaumés s'étendaient au loin et leur molle fraîcheur montait, en effluves galvanisants ou opiacés, jusqu'au petit prisonnier. Il descendit au galop et appela joyeusement ses meilleurs camarades. Une troupe d'insurgés fut bientôt formée qui brisa les fenêtres du vieil établissement. Ils firent leur campement dans le parc mystérieux et odorant, parmi les herbes folles et les lianes brouillées. Les professeurs scandalisés, les lunettes chavirées, les rappelèrent avec indignation, les menacèrent, les injurèrent. Aucun des petits libérés ne voulut rentrer en geôle, ou si vous préférez en loge. La nouvelle musique était née.

L'on a fait circuler une étrange opinion de la musique moderne. On la croit communément une petite personne, — j'allais dire une petite persane —, mal élevée, pervertie et névrosée, habillée d'oripeaux bizarres et de flamboyantes étoffes. On chuchote qu'elle se pique

à la morphine, fume l'opium, et, parée de bijoux barbares, fardée de couleurs violentes, elles se livre aux plus extravagants ébats.

Ai-je besoin de dire que cette détestable réputation qu'on lui fait sournoisement n'est qu'une longue et agressive calomnie ? La musique moderne est une jeune fille sage, studieuse sans être pédante. Éprise de simplicité, elle est saine et vive, confiante et tendre, joueuse et sensible. Elle habite la campagne huit mois de l'année et elle y soigne son jardin et même sa basse-cour. Le bruit de la mer, la ligne d'un horizon, le susurrement du feuillage, le cri d'un oiseau lèvent dans son âme les plus douces rêveries. Et, tout-à-coup, sans même qu'elle y consente, l'un de ses souvenirs se répand hors de son cœur. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en peut trouver de plus juste, de plus sincère, de plus profond.

Quelques virtuoses excentriques n'ont pas peu contribué à jeter tout d'abord le discrédit sur la récente école musicale. Vous rappelez-vous les singulières productions d'Erik Satie ? C'est lui qui eut l'intrépidité charmante et ingénue de baptiser l'une de ses productions : *Pièce en forme de poire*. Plusieurs critiques se crurent peut-être insultés... Ne traitèrent-ils pas sans ménagement les musiciens qui témoignaient d'une personnalité trop neuve et trop indépendante ?

Nos compositeurs ne se préoccupent pas, comme on a voulu l'insinuer, de faire hurler une originalité. Saturés de science, excédés de raffinements, ils sont revenus plus compréhensifs au cœur de la nature. Ces princes ne songent plus qu'à épouser des bergères. " Le cerveau brûlé par le raisonnement, disait Renan, a soif de simplicité, comme le désert a soif d'eau pure. "

Les musiciens "avancés" veulent abolir toute contrainte, tout idiotisme archaïque et parler d'âme et âme. Leur dialecte limpide et pensif est l'interprète des plus subtiles évolutions du cœur, de ses ardeurs les plus timides et de ses plus intimes meurtrissures.

L'on n'élève plus, en musique, des portiques, aux angles d'une coupante précision. La mélodie monte et s'agrandit en spirales balsamiques et indéfinies, comme le mystique encens venu du cœur qui adore et comme le souffle expirant d'un sentiment confessé avant que de disparaître. Plus de leit-motifs trop longs qui règlent leurs classiques assauts, en pugilistes pédants, et ressuscitent lourdement lorsqu'on les croit depuis longtemps morts.

Une déclamation exquisement humaine, serrée, pudique, aux digressions nostalgiques, orchestrée avec un art sûr, délicat et élargi.

Une architecture flottante et voilée a dessein, mais aux plans établis d'avance avec une minutieuse perfection.

Les contours violemment cernés arrachent à la nature l'œuvre d'art qui meurt dans la prison des lignes trop précisées. Il faut que l'œuvre d'art, à peine indiquée, garde un mystère qui aime le mystère, une sorte de pitié inexprimée, une douceur vivante, une attirance fraternelle et obscure qui la mette en constante relation avec toute la secrète et émouvante harmonie ambiante.

L'émotion humaine ne se capte pas avec un lasso trop lourd qui l'étrangle. On doit la recueillir, avec une sollicitude tremblante, dans une écharpe de rêve et de souvenir, qui épouse ses formes les plus fuyantes et qui la garde libre et pourtant captive.

La musique moderne ne se consacre plus tant à célébrer ces deux seuls excitateurs de la sensibilité : l'amour et la mort. Les plaintes de la forêt, la lumière qui tremble sur l'herbe, l'odeur des fleurs qui s'inclinent, la chanson argentine du jet d'eau qui s'élançe, s'éparpille et retombe, les rais de bleus reflets de lune sont traduits, aujourd'hui, par de persuasives harmonies. C'est le plaisir et la fête des sens.

L'accompagnement ne rampe plus servilement. Il s'élève et plane et joue plus haut que le chant. Il est comme une voûte feuillue et épaisse qui ne donne aux avenues imprécises de la mélodie que l'ombre verte et la senteur enivrante. La voix humaine, aux inflexions chaudes et graves, aux ondulations molles et heureuses, a retrouvé son pathétique prestige. Elle est enfin sauvée de l'orage strident provoqué par les éléments déchaînés de l'orchestre, où elle faillit tant de fois se noyer, ne surnageant que par miracle.

Dans la plupart des jeunes partitions, les termes barbares de *forte*, *presto*, *andante*, *allegro* ont été remplacés par des indications moins moroses et plus nationales ; on dit maintenant : *puissant*, *avec ardeur*, *avec enthousiasme*, *grave et poignant*, *ensoleillé et joyeux*.

Les représentants de la jeune musique veulent rejeter les traditions italiennes et allemandes. Si quelques uns d'entre eux ont pris goût aux modulations éplorées et aux cadences assourdies de la musique russe et chinoise, ils se proposent surtout de continuer la grande tradition musicale française qui va de Costeley à Debussy, en passant par Rameau.

On accuse trop souvent nos jeunes compositeurs de tâcher uniquement à réduire en miniature les trouvailles de Claude Debussy. Mais n'a-t-on point reproché avec la même légèreté à M. Camille Saint-Saëns, à M. Bruneau et même à Massenet d'imiter Richard Wagner ?

Sans doute, la jeune musique a profité des conquêtes du génial explorateur Claude Debussy, qui a tant agrandi la patrie mélodieuse et polyphonique. Mais chacun de nos jeunes artistes a su garder une originalité violemment tranchée, tout en profitant des franchises qu'on accordait dans le libre et splendide royaume de *Pelléas*.

Les jeunes musiciens ont eu quelques audaces bien décevantes pour les esprits amoureux de *bel canto*. Il y a *bel canto* et *bel canto*. Celui du ténor qui crie, les bras au ciel, et le mollet cambré, a été décrété ridicule par nos modernes compositeurs. Ils ont également prouvé que la cantatrice qui aboie d'une voix formidable et chevrotante n'interprétera jamais d'authentique musique. Les entrepreneurs de spectacles ont vu là des crimes de lèse-majesté dirigés contre le public. Au lieu de saluer l'aurore d'une renaissance éclatante, la plupart des directeurs, des chefs d'orchestre et des critiques ont pris parti contre la jeune musique. Les scènes lyriques sont trop souvent occupées par les faiseurs, les batteurs, les flatteurs de bas instincts. Il a fallu que des russes vinssent à Paris pour révéler au public le chef-d'œuvre de Ravel, *Daphnis et Chloé* et donner un cadre digne à la prestigieuse *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt. MM. Gabriel Astruc et Jacques Rouché, eux-mêmes, n'osent s'intéresser que timidement aux magnifiques efforts de la nouvelle génération. Les autres directeurs ferment les yeux, se bouchent nez et oreilles devant l'admirable floraison sonore qui éclate partout. Et songez que cette jeune musique française est, de l'aveu de tous, la plus importante, on peut dire la seule qu'il y ait, aujourd'hui, en Europe.

Qu'importe ! L'hostilité ni l'indifférence n'abattront tant d'ardentes volontés. Les nouveaux venus nous doivent des œuvres. Ils nous les donneront, malgré tous les obstacles et toutes les envieuses criaileries.

Les jeunes musiciens ne perdent pas un frisson des heures qu'ils ont à vivre. Chacune des molécules de leurs combinaisons harmoniques doit produire son fruit de volupté. Ils savent la laide vanité des théories. Ils transcrivent leurs songes avec le plus complet détachement d'eux-mêmes et chantent avec la candeur de la religion et de l'enfance. Ils osent, oui, ils osent être eux-mêmes jusqu'au bout de leurs aspirations tendues à éclater. Devant leur tâche de sincérité accomplie ils pourront redire l'émouvante parole de Saint-François " Fierté, j'ai mieux aimé mon pauvre cœur que toi ! "

Henry Malherbe.

Autour de l'Opéra ¹

Pour faire de grandes choses, disent les sages, il faut vivre comme si l'on ne devait jamais mourir. Les directeurs actuels de l'Opéra semblent s'être profondément pénétrés de cette maxime ; l'expiration prochaine de leur privilège n'émeut, en effet, que leur entourage et leurs héritiers présomptifs, et ne trouble en rien leur souriante sérénité. Inquiétante philosophie ! Quel pacte diabolique ont donc conclu ces deux Faust pour signer un nouveau bail avec l'existence ? On voit nettement que l'idée d'une fin prochaine ne les préoccupe guère et qu'ils préparent avec activité un assez lointain avenir. En tous cas, la révélation du plan de campagne qu'ils viennent d'élaborer pour la saison prochaine n'est pas faite pour rassurer la petite troupe de nécrophores qui piétine avec inquiétude à la porte du Boulevard Haussmann.

L'année sera bien remplie à l'Opéra. Elle apportera aux musiciens d'heureuses surprises. Elle donnera d'abord une éclatante satisfaction à tous ceux qui croient à l'avenir de la jeune musique française et souffrent de la lenteur de son apothéose. Pour la première fois un hommage officiel réellement significatif sera rendu à notre art contemporain si nuancé, si souple et si vivant. Trois "jeunes" seront accueillis tour à tour par MM. Messager et Broussan ; en quelques mois on applaudira Philippe Gaubert, Alfred Bachelet et Gabriel Dupont dans trois œuvres caractéristiques.

Du sympathique second chef de la Société des Concerts du Conservatoire, qui est en même temps l'inégalable flûtiste de l'orchestre de l'Opéra, nous aurons un délicieux ballet grec intitulé *Philotis, danseuse de Corinthe*, où se dépenseront généreusement toutes les ressources chorégraphiques et décoratives de notre Académie nationale de Danse et qui sera un pur régal artistique.

Alfred Bachelet nous étonnera par le caractère puissant, la sauvage énergie et l'accent incisif de sa partition de *Scémo* écrite sur un dramatique et poignant poème de Charles Méré. Cet ouvrage qui nous révélera un aspect inconnu de ce musicien sera conduit à la victoire par Yvonne Gall et Muratore.

Et ce sera la création très attendue du somptueux *Antar* de Gabriel Dupont, reçu d'enthousiasme l'an dernier et appelé à produire une sensation profonde par l'originalité et la magnificence de sa conception. Le poète Chekri-Ganem a tenu, d'ailleurs, à écrire lui-même, d'après sa pièce de l'Odéon, le livret sur lequel le musicien a composé une partition qui marquera dans sa carrière une date décisive.

Puis viendra la réalisation scénique du testament musical de Massenet, cette *Cléopâtre*, qu'il écrivit avec tant d'amour pour l'Opéra et à laquelle il travailla jusqu'à ses derniers jours. On sait que le maître disparu avait mis dans cet ouvrage le meilleur de son tendre génie et qu'il le considérait comme une œuvre capitale dans sa production si riche pourtant en impé-

¹ Voir S. I. M. du 1^{er} juillet 1913.

rissables chefs-d'œuvre. L'Opéra apportera à rendre à la mémoire de Massenet ce mélancolique hommage — qui coïncidera avec une reprise d'*Ariane* — une ferveur et une piété toutes particulières.

Entre-temps nous seront données deux partitions curieuses : *Quatre-vingt treize*, de M. Silver, sur un scénario tiré du roman de Victor Hugo par M. Henri Cain et *la Belle Impéria* de Gaston Salvayre sur un livret d'Adolphe Aderer; puis nous pourrons prendre conscience du mouvement musical de l'étranger avec la révélation des *Joyaux de la Madone* de Wolff-Ferrari, musicien déjà célèbre à Paris avant d'y avoir livré une seule bataille. La création d'une autre œuvre étrangère, dont le titre est encore tenu secret, achèvera de documenter le public français sur l'évolution musicale internationale.

Mais la "première" qui dominera toutes les autres, qui rendra inoubliable cette année 1914 et qui attachera aux noms des directeurs actuels de l'Opéra la gloire la plus enviable et la plus durable, ce sera évidemment, le 1^{er} janvier prochain, la création française de **Parsifal**, ce surhumain chef-d'œuvre, cette cathédrale aux portes closes dont l'humanité attend depuis si longtemps l'ouverture, dans une impatience croissante qu'exaspèrent encore les suaves bouffées de musique échappées des hauts vitraux, le dimanche, à l'heure des vêpres symphoniques... Et la mystique communion de nos fidèles sera d'autant plus ardente et enthousiaste que le miracle bayreuthien sera réalisé avec des moyens d'expression exclusivement français. Au pupitre de chef-d'orchestre sera André Messager, la version interprétée sera celle d'Alfred Ernst, et sur la scène, dans les admirables décors de Simas et de Rochette, on applaudira Lucienne Bréval, Franz, Renaud, spécialement engagé pour la circonstance, et les plus brillantes artistes de la maison réunies dans l'harmonieuse gerbe des Filles-Fleurs.

On comprend que la direction actuelle ait tenu à s'assurer le précieux privilège de cette sensationnelle révélation et à garder l'exclusivité de sa préparation. Le seul matériel d'orchestre légalement utilisable est actuellement sur les pupitres de nos musiciens de l'Opéra où les études sont minutieusement conduites d'après les meilleures traditions wagnériennes. Ainsi pourront être offertes au public parisien, le premier jour de l'année nouvelle, les magnifiques étrennes musicales qui lui sont promises depuis si longtemps.

Ce geste couronnera de splendide façon la belle campagne artistique de MM. Messager et Broussan et leur permettra de terminer "en beauté" un remarquable septennat. Et nous saurons bientôt dans quelles voies l'arrêt du sort engagera leur destin à la fin de cette année 1914 qui s'ouvrira pour eux sous de si glorieux auspices !

Pierre Lérays.

Les faits du Mois



Les archers d'Eros. A la suite de la mésaventure survenue à leur collègue Burrian, incarcéré pour adultère, les ténors, réunis en syndicat, ont décidé de protester contre cette atteinte à l'un de leurs privilèges séculaires, par une grève renouvelée de Lysistrata. Ils ont brisé l'arc et les flèches symboliques dont Aphrodite les avait armés et ont mis les compositeurs en demeure d'écrire à l'avenir pour basses nobles les rôles d'amoureux dont ils refusent désormais de se charger.

Représailles : les excès des suffragettes devaient fatalement entraîner d'impitoyables mesures de répression. Pour la première fois, on vient d'appliquer à une femme la

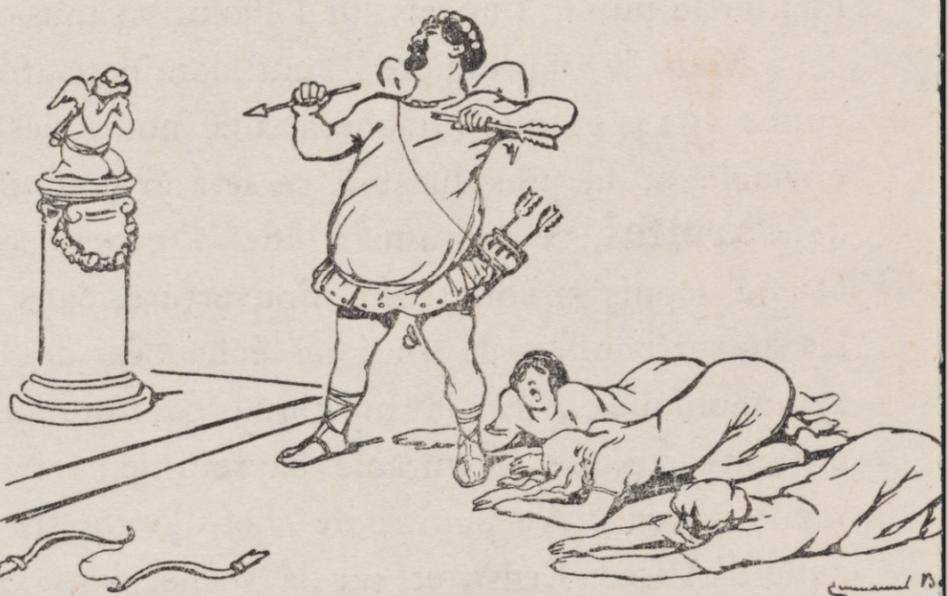
peine de la réclusion et du bannissement. Une toute jeune fille, M^{lle} Lili Boulanger qui avait commis le délit de mettre en musique des vers de M. Eug. Adenis, a été condamnée à trois ans de prison et d'interdiction de séjour. Elle purgera sa peine à Rome après avoir été écrouée à Compiègne où elle a fait un mois de préventive. Déjà sa sœur aînée n'avait échappé que par miracle à une condamnation du même genre. Voilà qui donnera à réfléchir aux jeunes écervelées qui se laissent entraîner à l'action directe.

La ligue de l'Encouragement au Bien signale avec satisfaction, dans son rapport annuel, la faillite d'une des coutumes les plus licencieuses du Conservatoire. Un concours, qui constituait, en somme, une véritable prime à l'inconduite, a révélé que les jeunes gens d'aujourd'hui sont des élèves sérieux, parfaitement incapables de faire une de ces fugues dont la coupable tradition déshonorait notre grande Ecole Nationale. A l'Académie des Sciences : des observations précises recueillies, thermomètre en main, dans les bureaux du Courrier Musical et de la Revue Musicale S. I. M., il résulte que la fusion de deux périodiques s'opère en vase clos, à une température de 18 degrés centigrade.

Le 14 Juillet, dans les théâtres de la capitale, les suffrages de

l'après-midi, a eu lieu à Paris un concours de chant monstre ; dans tous les théâtres, ouverts gratuitement à la foule. Morceau imposé :

au public, chanteuses et chanteurs ont chanté la Marseillaise.



1^{er} prix ex-æquo

2^e prix

1^{er} accessit

2^{me} accessit

mention honorable

Swift.

(Croquis d'Em. Barcet)

LA MUSIQUE DANS LES CASINOS

La température n'a guère favorisé les stations balnéaires et les touristes sont rares dans bien des cités autrefois florissantes en cette saison. On n'a donc que très peu quitté Paris ; aussi le Casino d'Enghien est-il plus visité que jamais.

Convenons-en, d'ailleurs, M. Gouverneur a réalisé un programme qui n'est pas sans intérêt ; si tant est que le législateur ait décidé la mort d'Enghien, Enghien succombera en beauté... Mais les institutions que condamnent nos Honorables ont coutume de se porter assez bien... ne préjugeons donc pas et constatons l'excellence et la variété des représentations que donne notre toute voisine cité estivale.

La Fille du Régiment et *Thaïs* où triompha M^{lle} Bady, qu'entouraient M. Cotreuil, M. Simart et M. Mirès, *Rigoletto* qui révéla le beau tempérament dramatique de M. Simart, puis *Lakmé* que M^{lle} Rossi vocalisa selon la tradition, servirent de débuts aux artistes de la troupe d'opéra-comique. Le ballet, où brillent M^{mes} Villeneuve, Janssens et Schitner, n'a encore interprété que *Coppelia*, mais nous promet des créations captivantes ; quant à l'opérette elle a réuni dans *Miss Million*, la délicieuse Rosalia-Lambrecht, le fin comique Poudrier et MM. Dubressy, Marmont, Lary-Duron, Mordet qui ont du style et de la tenue.

L'orchestre est conduit avec une impeccable précision par M. Jean Gay qui fournit en outre des concerts remarquables. Il faut citer ceux où se produisirent M^{lles} Christiane Roussel et Line Talluel, M^{lle} Jane Lemaire, M^{lle} Cymael, le ténor Iriarte, le violoniste Marcel Duran, M^{lle} Marcelle Parys, et surtout le choral de Paris dont il serait superflu de vanter les voix, l'ensemble, le style et la variété d'expression.

On assure que la Société d'Enghien, lorsqu'elle abandonnera les bords fleuris du lac, ira s'installer dans le domaine d'Ilbariz, aux portes mêmes de Biarritz. Cela fera une rude concurrence à M. Boulant...

* * *

Car Biarritz, tout au music hall durant le mois d'Août, ne "fera" guère que quelques jours d'opéra en Septembre — une douzaine de représentations tout au plus —. C'est peu ; ce n'est même pas assez.

En revanche les Pyrénées mettent tout en œuvre pour attirer et retenir une clientèle que la Suisse leur disputait jadis. Et les *Casinos Pyrénéens* (Luchon, Cauterets, Bagnères de Bigorre) seront avec *Deauville* le grand rendez-vous select et artistique de la présente saison d'été.

Ces casinos sont, cette année, dirigés par la même Société ; il en est résulté, pour l'ensemble, une organisation de tout premier ordre et une manière de trust de tous les artistes

célèbres du moment. Noté à chanté *Guillaume Tell* à Cauterets ces jours derniers ; on annonce les représentations de M^{mes} Litvinne, Cesbron, Korsoff, Lipkowska, Marchall, Marguerite Herleroy et de M. Marcoux. Le répertoire courant est parfaitement interprété par M^{mes} Conforto, Charrin, Gerday. MM. Chassagne, Van Obberg, Tormagny, et, que dirigent avec art MM. Frigara et Chérubini. Les concerts classiques que dirige remarquablement M. René Doire remportent un énorme succès. Notons aux programmes : *La Symphonie en la* de Beethoven, *l'Inachevée* de Schubert, les *Ouvertures* de Beethoven et de Wagner, la *Rapsodie Hongroise* de Liszt, le *Caprice Espagnol* de Rimsky Korsakow, les *Danses du Prince Igor* de Borodine, la *Symphonie Espagnole* de Lalo, admirablement exécutée par M. José Porta, et les plus belles pages anciennes et modernes de la littérature du violon et du violoncelle interprétées par les excellentes solistes Madame Coemans et M. Jamin.

Au Casino de Vichy la saison lyrique a commencé, cette année, sous les plus heureux auspices. " Nous avons eu, m'écrit notre correspondant, une série de représentations de Gala avec M^{lle} Alice Raveau dans *Orphée*, où elle excelle ; de M^{lle} Delna, dans la *Vivandière*, où elle sait si bien mettre en relief sa manière faite de vigueur et de précision ; de M^{lle} Demougeot, dans *Samson et Dalila* et les *Barbares* où elle a manifesté amplement des sons tragiques et vocaux, et M^{me} Frédéric Boyer, excellente dans *l'Attaque du Moulin*.

" Pour l'instant, on attend M^{lle} Kousnetzoff dont le succès a été si grand l'été dernier.

" Entre temps, une assez bonne représentation de *Lohengrin* avec Mr. Swolfs dont les moyens ont paru quelque peu insuffisants malgré toute l'habileté wagnérienne dont il dispose.

" Aux concerts, Mr. Gaubert attire, par ses programmes habilement conçus et la virtuosité de sa direction, un public de plus en plus nombreux et de plus en plus accessible aux accords de la grande musique.

" Le premier concert classique, qui eut lieu le 20 juin, comprenait la *Symphonie en la* de Beethoven ; le concerto en *fa majeur* de Bach ; un poème lyrique d'Alf. Rullmann, *Cléopâtre* où l'on put entendre M^{lle} G. Dauly ; la si délicieuse suite de G. Fauré, *Dolly* ; enfin, pour terminer, *La Napoli* des *Impressions d'Italie* de G. Charpentier.

" Le deuxième concert était consacré à Saint-Saëns, enchassé qu'il était dans la semaine que le Casino a organisée. Le clou en était la réaudition, si souvent réclamée depuis la mort du regretté Danbé, de la très belle et très haute *Symphonie en ut mineur* avec orgue, qui fut superbement exécutée par notre excellent orchestre ; deux morceaux chantés par M^{lle} Demougeot, *Pallas-Athénée* et *La Cloche* ; *Africa*, morceau pour orchestre et piano tenu par le maître qui dirigeait en outre *Phaeton* aux acclamations du public enthousiaste de le voir si jeune et si plein de vaillance ; enfin le *Déluge* dont c'était la première audition à Vichy. "

J'enregistre et j'applaudis.

* * *

Boulogne vient d'inaugurer sa saison avec *Manon*. Mr. Marcelin y retrouva tous les succès

dont il est coutumier salle Favart et M^{me} Rossi y fit valoir ses solides qualités de soprano à la fois dramatique et léger.

Dieppe n'a guère donné que *Le Barbier de Séville* et un ou deux concerts où s'affirma la maîtrise de Mr. Monteux, la virtuosité et le classicisme du violoncelliste Bedetti et la grâce vocale de M^{lle} Vallin. *Aix les Bains* ne fit pas davantage non plus : Mr. Ruhlman y a tout juste fait entendre le violoncelliste Droeghmann et des fragments d'une œuvre inédite de Pierre Carolus Duran qui a pour titre : *Le Joueur de Flute*. *Cabourg* n'en est encore qu'à l'instant ou un Casino bien tenu précise ses intentions, d'ailleurs excellentes, et *Deauville*, dont le programme est tout un monde, clôture aujourd'hui le service de hors d'œuvre par quoi son Casino ouvre le festin plantureux qu'il compte offrir à ses dilettanti coutumiers.

On s'organise, en somme, un peu partout en vue des festivités du mois d'août. Le malheur est que la pluie ne cesse pas de choir, que les pays montagneux sont pâles, que les océans sont gris et froids et que tout cela attriste les âmes au point de faire préférer Schopenhauer aux chefs-d'œuvre de notre école musicale moderne.

Aussi s'explique-t-on la décision de *Trouville* qui, vaillamment, représenta en quelques jours seulement : *La Mascotte*, *La Fille du Tambour Major*, *Rip*, et mélangea avec adresse les flonflons d'opérettes sans prétentions d'art, aux émotions faciles — trop faciles — de la sentimentale *Lakmé*, de l'inégale *Bohême* et de l'éternelle larmoyante *Mignon*.

Seulement ce n'est point avec ça qu'on ramènera le *Tout-Paris* sur les planches de la célèbre Rue qui lui est consacrée.....

Théophile Puget.



Çà et Là

AU SALON DES MUSICIENS FRANÇAIS. — Sous la présidence de M. Henri Maréchal, Inspecteur de l'Enseignement Musical, le Jury du *Salon des Musiciens Français* a voté les récompenses suivantes : Premières médailles : MM. Louis Dumas, Gabriel Dupont, André Laporte, Léon Moreau, Achille Philip ; deuxièmes médailles : M. Paul Bazelaire, M^{lle} Lili Boulanger, MM. J.-B. Ganaye, P.-S. Hérard, M^{me} C.-P. Simon, M. Louis Vierne ; troisièmes médailles : M^{me} Amirian, MM. René Bruck, Marc Delmas, Albert Doyen, Roger de Francmesnil, Paul Ladmirault, Léo Sachs, H. Woollett ; mentions : MM. Georges Alary, René Blin, Félix Fourdrain, Marcel Noël, M^{me} A. Lesur. Le prochain Salon s'ouvrira le 1^{er} novembre 1913. Les Compositeurs devront adresser leurs œuvres au Secrétariat-Général, 28, rue Nollet, à Paris, du 1^{er} au 25 octobre.

En outre, M. Valentino, chef de division de l'Enseignement musical, délégué de M. Léon Bérard, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, vint présider le premier banquet du Salon des Musiciens Français. A la table d'honneur on remarquait : MM. Henri Maréchal, président du Salon ; Gigout et Paul Puget, vice-présidents ; Maxime Thomas, secrétaire général ; Jules Meunier, trésorier ; M^{me} Chaminade ; MM. Bourgeat, Raoul Pugno, Diémer, Paul Vidal, Wormser, Destenay, Dallier, Charles René, Silver, Lutz-Falkenberg, Le Borne, Bellenot, Letocart, Jean Huré ; M^{mes} Fleury-Roy, Nadia Boulanger ; MM. Lyon, Léon Moreau, Marcel Bertrand.

M. Henri Maréchal remercia ses innombrables collaborateurs et M. Valentino rappela les services considérables déjà rendus par ce Salon aux Compositeurs Français vivants. Une belle ovation salua la péroraison de M. Valentino qui, ensuite, au nom de M. Barthou, ministre de l'Instruction Publique, décerna un certain nombre de distinctions honorifiques. Est-il à peine besoin d'ajouter qu'un superbe concert termina cette fête.

* * *

L'ASSOCIATION AMICALE des Prix de piano, hommes, du Conservatoire de Paris — comprenant actuellement 64 membres — s'est définitivement constituée à l'assemblée générale du 23 juin dernier. M. Paul Braud a été élu président, et le comité définitif se compose de MM. André Wormser, Camille Bellaigue, J. Philipp, A. Reitlinger, Berny, V. Staub (trésorier), Ed. Risler, Ricardo Vines, Henri Schidenhelm (secrétaire), J. Morpain, Lazare Lévy.

* * *

La musique française moderne sera bien représentée, les saisons prochaines, aux Etats-Unis. M. Campanini, directeur du Grand Opéra de Chicago, vient de traiter pour les représentations de *Déjanire* et *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, *Fervaal* de d'Indy, et *Pelléas et Mélisande* de Debussy. D'autre part, MM. Aborn, directeurs de la Century Opera Company de New-York vont entreprendre une grande tournée aux Etats-Unis, pour y faire connaître *Samson et Dalila* chanté en langue anglaise, et probablement aussi *Henry VIII* de notre illustre maître Saint-Saëns.

* * *

La promotion de la Légion d'honneur dite "Des Gens de Lettres" nous permet de féliciter très sincèrement trois de nos collaborateurs : M. J.-H. Rosny aîné, nommé officier, et M.M. A. Boschot et Louis Schneider, nommés chevaliers.

Nous adressons aussi tous nos meilleurs vœux à notre collaborateur Robert Chauvelot, dont le mariage vient d'être célébré avec M^{lle} Edmée Daudet, fille du grand maître Alphonse Daudet.

* * *

EN L'HONNEUR DE GLUCK. — Notre éminent confrère de Dresde, le D^r Max Arend, gluckiste fervent et éclairé, vient de fonder une *Gluck-Gemeinde*. C'est plus et mieux qu'une Société Gluck se mettant sous le patronage de l'illustre auteur d'Armide, c'est une Association, une Communauté esthétique s'efforçant de rendre la vie à ces œuvres admirables, de les éditer et de les faire exécuter dans les meilleures conditions, de retrouver l'âme qui les a fait vivre et de leur créer un public d'admirateurs compréhensifs et ardemment passionnés.

M. Arend part en effet de cette constatation, que Gluck est à peu près ignoré des masses, bien qu'on puisse encore, ça et là, rencontrer ses œuvres au répertoire de quelque théâtre. L'érudit même ne le connaît guère que par les erreurs de l'histoire, c'est-à-dire par ces malentendus intéressés qui provoquèrent les querelles des Piccinistes, et dont nous n'avons cure aujourd'hui. Or, c'est précisément après le grand mouvement romantique du XIX^e siècle, après la révolution wagnérienne, que l'art classique et condensé d'un chevalier Gluck prend toute son importance. A travers la sobriété des gestes et derrière la simplicité des moyens nous apercevons maintenant (et maintenant seulement) la puissance dramatique de cet homme de théâtre. En ce temps présent, où la musique envahit et submerge la personnalité du musicien, où le langage des sons, admirablement perfectionné, n'est plus pour beaucoup qu'un moyen de parler pour ne rien dire, l'exemple d'un génie souverainement maître de soi, qui subordonne exactement l'expression à la logique des sentiments, et l'imagination aux lois d'un style défini, est salutaire et bienfaisant. Souvenons-nous de Gluck et n'oublions pas la leçon qu'il a donné à l'art musical ! Tel est le cri de ralliement que pousse le *Gluck-Gemeinde* et son fondateur le D^r Arend (46, Mathildenstrasse à Dresde). Faut-il ajouter que pour la modeste cotisation de membre (12,50 fr.) chaque adhérent à cette propagande artistique aura droit aux publications de l'Œuvre qui seront tout d'abord les partitions de *L'Arbre Enchanté* et de *l'Innocenza Giustificata*.

* * *

EN L'HONNEUR DE BACH. — On sait que nous sommes redevables de la monumentale édition des œuvres de J.S. Bach en 40 volumes, à la Bachgesellschaft. Cette société dissoute lorsqu'elle eut rempli son rôle géant, fit place à la Neue Bachgesellschaft dont la mission est faire entendre les œuvres ainsi mises au jour. Celle-ci, sous la présidence du conseiller Kretzschmar, tiendra une de ses assises périodiques à Eisenach le 27 septembre prochain. On y entendra un concert de musique d'église auquel le chœur de Duisbourg prêtera son concours, et deux concerts de musique de chambre.

* * *

Poursuivant son œuvre profonde de moraliste et d'essayiste, M^{me} Aurel nous donne

aujourd'hui une manière de bréviaire sentimental *La Semaine d'amour*. (Edition du *Mercur de France*.), nous enseignant que nos compagnes rêvent moins de l'amour proprement dit que de l'*amitié-passion*, "de l'étrange, de la fauve et sainte amitié", selon son expression.

Ce livre, riche en vues nouvelles, impératif et gracieux, invite à la méditation. Hommes et femmes y accroîtront leur personnalité.

* * *

La musique française moderne à l'Opéra de Nice, la prochaine saison, sera représentée par les noms de Saint-Saëns, Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, avec "*Samson et Dalila*" "*Phryne*", "*Javotte*", "*L'Enfant prodigue*", "*La Péri*" et "*La tragédie de Salomé*".

* * *

Sous le patronage de MM. C. Saint-Saëns, Th. Dubois et G. Fauré viennent d'avoir lieu les Examens de la *Société des Musiciens de France* pour l'enseignement de la Musique. Ils étaient jugés par MM. Chapuis, V. Staub, Tiersot, du Conservatoire, et par MM. Battala, Ceillier, Debroux, Garès, Albert Geloso, Lortat, Péru, Sporck, Vuillemin et H. Woollett.

Ont obtenu : 1° *Le diplôme de Licence pour l'Enseignement du piano* : M^{lles} Charpentier (Senlis) mention *bien* ; Rousselon (Le Havre) mention *bien* ; Perronnet (Paris).

2° *Le Brevet d'Aptitude pour l'Enseignement du piano* : M^{lles} Drancourt (Le Havre) *très bien* ; Perrot (Paris) *bien* ; Cayron (Angers) *bien* ; Margotin (Reims) *bien* ; Gerber (Paris) *bien* ; Hanriot (Saint-Mandé) *bien* ; Lasset (Paris) ; Prudhomme (Paris) ; Rudowska (Paris) ; Manissié (Le Havre) et Tissot (Paris).

3° *Le Brevet d'Aptitude pour l'Enseignement du violon* : M. Lacoste (Bordeaux) *très bien* ; M. F. Cadalen (Castres) *très bien*.

* * *

Monsieur Gatti-Casazza, directeur général de la Metropolitan Opera Co. de New-York, vient de traiter pour l'opéra *Julien* du maître Gustave Charpentier.

L'œuvre sera interprétée par M. E. Caruso, M^{lle} Farrar et M. Dinh Gilly, dans les rôles principaux, et dirigée par M. Arturo Toscanini.

Les décors sont exécutés par M. P. Paquereau, de Paris.

La première représentation aura lieu dans le courant du mois de Février prochain et M. Charpentier a bien voulu accepter l'invitation qui lui a été faite par la Direction du Metropolitan d'assister à la première de son œuvre.

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).