

IX^e Année.

N° 12.

1^{re} Décembre 1913.

REVUE MUSICALE

S.I.M.

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



LES BRUITEURS ET LA MUSIQUE, par J. Ecorcheville. ☐ LE CAS RUST, par E. Neufeldt.
RÉPONSE de M. Vincent d'Indy. ☐ MES SOUVENIRS DE FRÉDÉRIC CHOPIN, par Péru. ☐
NOTES D'ACOUSTIQUE, par G. Sizes. ☐ LES LIVRES.

LE MOIS, par

☐ CLAUDE DEBUSSY ☐ ☐ VINCENT d'INDY ☐
☐ EMILE VUILLERMOZ ☐ LOUIS LALOY ☐
PAUL LOCARD ☐ JEAN POUEIGH ☐ RENÈ LYR ☐ BARRÈRE ☐ M. BÉRIO ☐ SWIFT

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

PARIS, 29, rue La Boëtie

Téléphone Wagram : 98-12

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

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.
M. le Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts.
M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.
M. Henry Marcel, ancien Directeur des Beaux-Arts, Directeur des Musées Nationaux.

CONSEIL D'ADMINISTRATION

PRÉSIDENTE D'HONNEUR : S. A. R. MADAME LA DUCHESSE DE VENDÔME

BUREAU

PRÉSIDENT

M. GUSTAVE BERLY, banquier.

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, de l'Institut.
M. LOUIS BARTHOU, Député, Président du Conseil, Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-Arts.
M. J. ECORCHEVILLE, docteur ès-lettres.

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

TRÉSORIER

M. LEO SACHS.

SECRÉTAIRE DU CONSEIL

M. GUSTAVE CAHEN.

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL : M. LOUIS DE MORSIER.

MEMBRES DU CONSEIL

M^{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. J. PASQUIER.
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 Directeur de l'Opéra.
M. LOUIS SCHOPFER.
M^{me} SÉLIGMANN-LUI.
M. JACQUES STERN.
M^{me} TERNAUX-COMPANS.



LE
FUTURISME
OU
LE BRUIT
DANS
LA MUSIQUE

Audacieux et tapageur, le *Futurisme* a tout fait pour ameuter les passants. Depuis le jour où il partit en guerre contre le *Clair de Lune*, jusqu'à sa dernière campagne en faveur de la *Différenciation innombrable des sexes*, il a semé la terreur, et le rire aussi, parmi tous les arts. Peinture, sculpture, drame et syntaxe ont tour à tour frissonné à l'appel de l'*outre-homme* révolté, vociférant, clâmant : "guerre aux traditions, mort aux musées, destruction de tout ce que l'humanité appelle le passé, voire le présent."

La musique ne devait pas être épargnée. Le *Manifeste des musiciens futuristes*, signé Pratella en 1911, et la déclaration de Russolo sur l'*Art des Bruits*, parue dernièrement, sont des assauts fougueux, qu'il y aurait cruauté à vouloir ignorer. Bruyants, puisqu'il s'agit de bruit, et réclamiers, puisque futuristes, ces manifestes s'inspirent à la fois, d'une haine vivace contre les doctrines admises, et d'une passion violente pour les nouveautés outrancières.

Ecouteons Pratella :

Il est incontestable que l'Italie ne peut guère opposer un seul nom de musicien novateur à ceux de Debussy, Dukas, Charpentier, Richard Strauss, Edward

Elgar, Moussorgsky, Rimski Korsakov, Glazounov et Sibelius, qui tous, avec plus ou moins de génie, s'efforcent de surpasser le génie révolutionnaire de Richard Wagner.

Nous croyons d'autre part en l'intarissable inspiration musicale de notre race ; nous déclarons aussi que l'infériorité actuelle de la musique italienne est le produit logique :

1^o des conservatoires de musique empestés par le traditionnalisme ignorant des professeurs ; 2^o des grands éditeurs, marchands de notes et de voix, ladres et peureux.

En effet les jeunes musiciens italiens qui sortent de l'atmosphère méphitique des conservatoires sont immédiatement apprivoisés par les éditeurs, qui après leur avoir imposé une horreur profonde pour l'originalité créatrice, un mépris chronique pour l'art et une adoration absolue pour les différents crétinismes du public, les enchaînent à jamais par des contrats étrangleurs aux pieds de ces deux grands modèles en carton pâte : Puccini et Giordano.

Jeunes compositeurs d'Italie, désertez donc les conservatoires et les académies pour étudier et composer dans la plus absolue des libertés. Révoltez-vous contre la tyrannie des éditeurs, l'outrecuidance du public et le bavardage des critiques plus ou moins vendus.

Attaquons ensemble le préjugé de la musique *bien faite* — bon devoir de réthorique — et conspuons cette phrase courante, lâche autant que stupide : *il faut revenir à l'ancienne musique*. Détruisons le règne du chanteur. Il faut que son importance corresponde exactement à celle d'un instrument de l'orchestre. Transformons la conception, la valeur et le titre du de poème dramatique pour la musique.

Il faut que chaque compositeur soit l'auteur de son propre poème.

Combattons ensemble catégoriquement toutes les reconstructions historiques, la mise en scène traditionnelle et le mépris du costume moderne dans l'opéra. Luttons ensemble contre le succès énervant et délétère des romances du genre Tosti et Costa et des chansonnettes napolitaines. Proscrivons ensemble la musique sacrée qui, étant donné la banqueroute des religions, est devenue le monopole exclusif de tous les directeurs de conservatoires, affamés de gloriole et dénués de talent.

Arrachons de l'esprit du public le goût des vieux opéras, dont l'exhumation encombre la marche des musiciens novateurs, obligeons ensemble le public, par une propagande assidue, à défendre tout ce qui éclate d'original et de révolutionnaire en musique.

Glorifions-nous enfin d'être injuriés et sifflés par la horde des moribonds et des opportunistes.

On crie de part et d'autre que nous sommes des fous. Cela ne nous étonne pas, car Palestrina aurait probablement considéré Bach comme un fou, Bach aurait considéré Beethoven comme un fou, Beethoven aurait considéré Wagner comme un fou. Rossini déclarait en plaisantant qu'il avait enfin compris une page de

LE BRUIT DANS LA MUSIQUE

3

musique wagnérienne en la lisant de bas en haut. Après une audition de l'ouverture de *Tannhäuser*, Verdi écrivait à un ami que Wagner n'était qu'un pauvre aliéné.

C'est donc à la fenêtre d'une glorieuse maison de fous, que nous proclamons comme un principe essentiel de notre révolution futuriste que le contrepoint et la fugue, sottement considérés comme une des branches les plus importantes de l'enseignement musical, ne sont plus guère à nos yeux que les ruines de cette vieille science de la polyphonie qui s'étend des Flamands à Bach. Nous les remplaçons par la polyphonie harmonique, fusion logique du contrepoint et de l'harmonie, qui évitera aux musiciens la peine inutile de dédoubler leurs efforts en deux cultures opposées : l'une trépassée, l'autre contemporaine et partant inconciliables parce qu'elles sont les fruits différents de deux sensibilités différentes.

Le ciel changeant, les eaux mouvantes, les forêts, les montagnes, la mer, l'enchevêtement fumeux des ports marchands, les grandes capitales houleuses et leurs innombrables cheminées d'usines, se transforment en voix puissantes et prodigieuses à travers l'âme du musicien. Ces voix chantent les passions, les volontés, les joies et les douleurs de l'homme que la magie de l'art rattache ainsi et mêle à la nature. Les formes musicales ne sont ainsi que les apparences et les fragments d'un seul Tout.

Encore un peu vague, cette déclaration se trouve complétée par celle du peintre Russolo, que voici :

Mon cher Balilla Pratella, grand musicien futuriste,

Le 9 Mars 1913, durant notre sanglante victoire remportée sur 4000 passéistes au Théâtre Costanzi de Rome, nous défendions à coup de poing et de canne ta *Musique futuriste*, exécutée par un orchestre puissant, quand tout-à-coup mon esprit intuitif conçut un nouvel art que, seul, ton génie peut créer : l'Art des Bruits, conséquence logique de tes merveilleuses innovations.

La vie antique ne fut que silence. C'est au dix-neuvième siècle seulement, avec l'invention des machines, que naquit le Bruit. Aujourd'hui le bruit domine en souverain sur la sensibilité des hommes. Durant plusieurs siècles la vie se déroula en silence, ou en sourdine. Les bruits les plus retentissants n'étaient ni intenses, ni prolongés, ni variés. En effet, la nature est normalement silencieuse, sauf les tempêtes, les ouragans, les avalanches, les cascades et quelques mouvements telluriques exceptionnels. C'est pourquoi les premiers sons que l'homme tira d'un roseau percé ou d'une corde tendue, l'émerveillèrent profondément.

Les peuples primitifs attribuèrent au son une origine divine. Il fut entouré d'un respect religieux et réservé aux prêtres qui l'utilisèrent pour enrichir leurs rites d'un nouveau mystère. C'est ainsi que se forma la conception du son comme chose à part, différente et indépendante de la vie. La musique en fut le résultat, monde fantastique superposé au réel, monde inviolable et sacré. Cette atmosphère hiératique devait nécessairement ralentir le progrès de la musique, qui fut ainsi devancée par les autres arts. Les Grecs eux-mêmes, avec leur théorie musicale

fixée mathématiquement par Pythagore et suivant laquelle on admettait seulement l'usage de quelques intervalles consonants, ont limité le domaine de la musique et ont rendu presqu'impossible l'harmonie qu'ils ignoraient absolument. La musique évolua au Moyen-Age avec le développement et les modifications du système grec du tétracorde. Mais on continua à considérer le son dans son déroulement à travers le temps, conception étroite qui persista longtemps et que nous retrouvons encore dans les polyphonies les plus compliquées des musiciens flamands. L'accord n'existe pas encore ; le développement des plus différentes parties n'était pas subordonné à l'accord que ces parties pouvaient produire ensemble ; la conception de ces parties n'était pas verticale, mais simplement horizontale. Le désir et la recherche de l'union simultanée des sons différents (c'est-à-dire de l'accord, son complexe) se manifestèrent graduellement : on passa de l'accord parfait assonant aux accords enrichis de quelques dissonances de passage, pour arriver aux dissonances persistantes et compliquées de la musique contemporaine.

L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui l'art musical recherche des amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du *son-bruit*. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie ne suscite plus aucune émotion.

Pour exciter notre sensibilité, la musique s'est développée en recherchant une polyphonie plus complexe et une variété plus grande de timbres et de coloris instrumentaux. Elle s'efforça d'obtenir les successions les plus compliquées d'accords dissonants et prépara ainsi le bruit musical.

Cette évolution vers le son-bruit n'est possible qu'aujourd'hui. L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres (triplés quant au nombre des exécutants) ; notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, riche en bruits de toute sorte. Notre oreille pourtant, bien loin de s'en contenter, réclame sans cesse de plus vastes sensations acoustiques. D'autre part, le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres. On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quant au timbre du son : instruments à cordes frottées, à cordes pincées, à vent en métal, à vent en bois, instruments de percussion. La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits.

Chaque son porte en soi un noyau de sensations déjà connues et usées qui prédisposent l'auditeur à l'ennui, malgré les efforts des musiciens novateurs. Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner

LE BRUIT DANS LA MUSIQUE

5

ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés. C'est pourquoi nous prenons infiniment plus de plaisir à combiner idéalement des bruits de tramways, d'autos, de voitures, et de foules criardes qu'à écouter encore, par exemple, "l'Héroïque" ou la "Pastorale."

Nous ne pouvons guère considérer l'énorme mobilisation de forces que représente un orchestre moderne sans constater ses piteux résultats acoustiques. Y a-t-il quelque chose de plus ridicule au monde que vingt hommes qui s'acharnent à redoubler le miaulement plaintif d'un violon? Ces franches déclarations feront bondir tous les maniaques de musique, ce qui réveillera un peu l'atmosphère somnolente des salles de concerts. Entrons-y ensemble, voulez-vous? Entrons dans l'un de ces hôpitaux de sons anémiés. Tenez: la première mesure vous coule dans l'oreille l'ennui du déjà entendu et vous donne un avant-goût de l'ennui qui coulera de la mesure suivante. Nous sirotions ainsi, de mesure en mesure, deux ou trois qualités d'ennui en attendant toujours la sensation extraordinaire qui ne viendra jamais. Nous voyons en attendant s'opérer autour de nous un mélange écœurant formé par la monotonie des sensations et par la pâmoison stupide et religieuse des auditeurs, ivres de savourer pour la millième fois, avec la patience d'un boudhiste, une extase élégante et à la mode. Pouah! Sortons vite, car je ne puis guère réprimer trop longtemps mon désir fou de créer enfin une véritable réalité musicale en distribuant à droite et à gauche de belles gifles sonores, enjambant et culbutant violons et pianos, contrebasses et orgues gémissantes! Sortons!

D'aucuns objecteront que le bruit est nécessairement déplaisant à l'oreille. Objections futiles que je crois oiseux de réfuter en dénombrant tous les bruits délicats qui donnent d'agréables sensations. Pour vous convaincre de la variété surprenante des bruits, je vous citerai le tonnerre, le vent, les cascades, les fleuves, les ruisseaux, les feuilles, le trot d'un cheval qui s'éloigne, les sursauts d'un chariot sur le pavé, la respiration solennelle et blanche d'une ville nocturne, tous les bruits que font les félin et les animaux domestiques et tous ceux que la bouche de l'homme peut faire sans parler ni chanter.

Traversons ensemble une grande capitale moderne, les oreilles plus attentives que les yeux, et nous varierons les plaisirs de notre sensibilité en distinguant les glouglous d'eau, d'air et de gaz dans les tuyaux métalliques, les borborygmes et les râles des moteurs qui respirent avec une animalité indiscutable, la palpitation des soupapes, le va-et-vient des pistons, les cris stridents des scies mécaniques, les bonds sonores des tramways sur les rails, le claquement des fouets, le clapotement des drapeaux. Nous nous amuserons à orchestrer idéalement les portes à coulisses des magasins, le brouhaha des foules, les tintamarres différents des gares, des forges, des filatures, des imprimeries, des usines électriques et des chemins de fer souterrains.

Nous voulons entonner et régler harmoniquement et rythmiquement ces bruits très variés. Il ne s'agit pas de détruire les mouvements et les vibrations irrégulières (de temps et d'intensité) de ces bruits, mais simplement fixer le degré

ou ton de la vibration prédominante. En effet le bruit se distingue du son par ses vibrations confuses et irrégulières (quant au temps et à l'intensité). Chaque bruit a un ton, parfois aussi un accord qui domine sur l'ensemble de ces vibrations irrégulières. L'existence de ce ton prédominant nous donne la possibilité pratique d'entonner les bruits, c'est-à-dire de donner à un bruit une certaine variété de tons sans perdre sa caractéristique, je veux dire le timbre qui le distingue. Certains bruits obtenus par un mouvement rotatoire peuvent nous offrir une gamme entière, ascendante ou descendante, soit qu'on augmente ou soit qu'on diminue la vitesse du mouvement.

Chaque manifestation de notre vie est accompagnée par le bruit. Le bruit nous est familier. Le bruit a le pouvoir de nous rappeler à la vie. Le son, au contraire, étranger à la vie, toujours musical, chose à part, élément occasionnel, est devenu pour notre oreille ce qu'un visage trop connu est pour notre œil. Le bruit, jaillissant confus et irrégulier hors de la confusion irrégulière de la vie, ne se révèle jamais entièrement à nous et nous réserve d'innombrables surprises. Nous sommes sûrs qu'en choisissant et coordonnant tous les bruits nous enrichirons les hommes d'une volupté insoupçonnée.

Bien que la caractéristique du bruit soit de nous rappeler brutalement à la vie, l'art des bruits ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative. L'art des bruits tirera sa principale faculté d'émotion du plaisir acoustique spécial que l'inspiration de l'artiste obtiendra par des combinaisons de bruits. Voici les 6 catégories de bruits de l'orchestre futuriste que nous nous proposons de réaliser bientôt mécaniquement :

1	2	3	4	5	6
Grondements	Siflements	Murmures	Stridences	Bruits de per-	Voix d'hommes
Eclats	Ronflements	Marmonnements	Craquements	cussion sur métal,	et d'animaux ;
Bruits d'eau tom- bante	Renâlements	Bruissements	Bourdonnements	bois, peau, pierre,	cris, gémissem- ents, terre-cuite, etc.
Bruits de plongeon		Grommellements	Cliquetis		hurlements, rires, râ- les, sanglots.
Mugissements		Grognements	Piétinements		
		Glouglous			

Résultat : un concert de Bruiteurs, donné à Milan le 11 août dernier, avec le concours des quatre réseaux de bruits suivants :

3 bourdonneurs
2 éclateurs
1 tonneur

3 siffleurs
2 bruisseurs
2 glouglouteurs

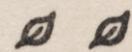
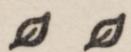
1 fracasseur
1 stridenteur
1 renâcleur

“ Malgré une certaine inexpérience de la part des exécutants, nous dit le compte-rendu officiel de cette mémorable journée, l'ensemble fut presque toujours parfait, et les effets saisissants obtenus par Russolo, révélèrent aux auditeurs une nouvelle volupté acoustique. Le programme comprenait quatre morceaux :

LE BRUIT DANS LA MUSIQUE

7

*Réveil de la Capitale
Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes
On dîne à la terrasse du Casino
Escarmouche dans l'oasis.*



Il y a certainement une force hilarante cachée dans cette symphonie d'idées, de vocables et de bruits, aux sons de laquelle le futurisme prétend faire son entrée dans le monde de notre musique. Pourtant, on pouvait s'attendre à pis. Ceux qui ont vu le belliqueux Marinetti glorifier les schrapnells de la guerre bulgare et l'anarchie des Lettres, ceux qui ont entendu Valentine de St. Point proposer aux femmes la brute comme modèle, ou Guillaume Apollinaire s'adresser avec véhémence au *dilettantisme merdoyant*, devaient redouter de plus grands écarts. Mais la musique ne se laisse point traiter comme une femme de lettres, et c'est une joie de voir qu'auprès d'elle le futurisme dépouille en partie sa féroce, et redevient humain. L'histoire d'Orphée est toujours vraie !

Aussi bien, faut-il se hâter de dire que le futurisme est une doctrine musicale en son principe même. Ceci sans paradoxe. En somme, d'où viennent les terribles adeptes de Marinetti ? Révoltés de vivre dans un pays de ruines et de déprimante archéologie, que le monde entier traite en terre de mort et d'exhumation, ils ont jailli de l'Italie, comme une force trop longtemps comprimée dont l'explosion veut être catastrophale. Ce qu'ils atteignent, ce qu'ils brisent, ce sont les formes stagnantes des beaux-arts : la pierre de l'architecte, le marbre du statuaire, la toile du peintre, le livret du drame, tous arts de durée, qui permanent, et dont l'exemple encombrant peut être un obstacle à la libre évolution d'un pays qui doit vivre.

Mais la musique, notre musique moderne, incessante variation, reflets de sonorité, que peut elle craindre de ces inconoclastes ? N'est-elle pas elle-même futuriste depuis toujours, dès avant que le mot et la chose ne fussent inventés ? Et le futurisme italien lui doit sans doute l'exemple et le goût de je ne sais quelle inquiétude, qui lui fait voir toutes choses dans un perpétuel état de mobilité. Qu'il s'agisse de mouvementer la syntaxe au profit de l'intensité du discours, ou d'exaspérer l'injustice des

sexes, ou d'introduire la strophe chaotique dans le vers libre, ou de superposer les plans dans l'infini plastique, le point de vue est le même, et c'est celui qui convient à l'art des mouvements vibratoires. Quand les peintres de cette école déclarent :

“ Tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme les vibrations précipitées dans l'espace... Les seize personnes que vous avez autour de vous dans l'autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, dix, quatre, trois ; elles sont immobiles et se déplacent ; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'assoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle... ”

Ne parlent-ils pas en musiciens, ayant devant eux les sonorités d'un orchestre qui se superposent, passent l'une devant l'autre, se résorbent et se multiplient en un jeu d'incessante déformation ?

Comme les autres défenseurs d'un art moderne, qui cherche ses voies en pays latin depuis quinze ans, ils sont, à leur insu même, dominés par l'esprit de la musique. Chez nous aussi, nous avons connu cet état, d'âme. L'art décoratif français de 1900, qui n'avait pas encore passé par Munich, présentait tous les signes d'une évidente et inquiétante musicalité. L'aspect fuyant des lignes, l'équilibre instable et presque modulant des objets, le choix des demi-teintes incertaines, tout donnait l'impression d'inachevé et d'attente, que présenterait une œuvre musicale, si l'on voulait la transporter dans l'ordre plastique et dans la catégorie de l'espace. Les formes visibles étaient traitées comme les mouvements sonores. L'œil appliquait aux gares du Métro le souci des *forces mouvantes* que l'oreille cherchait à satisfaire avec Franck ou Debussy. Et cela, au moment même où l'Allemagne, épuisée par un long siècle de génie musical, se tournait vers un art résolument statique, et créait ce style décoratif parfaitement assis, dont le goût français (encore aujourd'hui en pleine crise sonore) ne peut accepter l'immobile et solide aplomb.

Donc, les futuristes, loin d'attaquer la musique, comme ils ont attaqué les arts et les lettres, ne sauraient que tomber d'accord avec elle. C'est ce qu'ils font, et leur thèse du bruit, toute folle qu'elle paraisse, ou qu'elle veuille paraître, n'est en réalité qu'un ingénieuse défense du son.

¤ ¤

¤ ¤

Pour le prouver, qu'on me permette d'abord de citer quelques lignes d'un journal récent. La scène se passe au Palais de justice de Paris.

M. Cochon, d'une voix lente, lit ces conclusions :

Attendu que la contravention de tapage injurieux ne pourrait être relevée contre l'inculpé qu'autant qu'il serait établi que le bruit du Raffût de Saint-Polycarpe, discordant et inharmonieux, blesserait ainsi les oreilles des propriétaires : Attendu qu'il n'en est pas ainsi : Que la musique du Raffût de Saint-Polycarpe est de nature à charmer les oreilles des propriétaires les plus prévenus...

M. LE PRÉSIDENT VIAL, interrompant M. Cochon. — Je n'admetts pas qu'on se moque de moi...

M. COCHON. — La musique du Raffût de Saint-Polycarpe n'est pas injurieuse.

M. LE PRÉSIDENT VIAL. — Vous prétendez que votre musique ne constitue pas un charivari ?

M. COCHON. — Oui... Aussi je demande dans mes conclusions que, pour me juger en connaissance de cause, vous ordonniez que le Raffût de Saint-Polycarpe se fasse entendre à l'audience... Parfaitement éclairé, vous pourrez juger ensuite...

Un agent vient déclarer que les instruments de musique du "Raffût de Saint Polycarpe" sont des casseroles, des boîtes en bois, des caisses à savon et un clairon "qui sonne très mal". C'est, ajoute l'agent, un vacarme épouvantable et discordant.

M. COCHON. — Il y a de l'harmonie dans cette musique... Vous n'êtes pas expert en musique.

Et le tribunal de conclure à une condamnation :

Attendu que la religion du tribunal est suffisamment éclairée sur la nature des bruits que peut produire l'ensemble des objets employés pour ce charivari : que des éléments suffisants d'appréciation sont apportés par les dépositions des témoins.

La moralité de cette histoire vraie, c'est qu'entre le bruit et la musique, la séparation n'est pas si manifeste, qu'elle puisse apparaître à la compétence d'un tribunal éclairé. N'en est-il pas de même dans nos salles de concert ? Sur quelques millions d'êtres humains, pourvus d'oreilles, et formant le public civilisé, combien existe-t-il d'auditeurs pour une symphonie, fut-elle de Beethoven ? Très peu, guère plus d' 1% . Pour les autres, grosse majorité, la *Neuvième* est un charivari, confus et ennuyeux.

Charivari aussi, et d'autre part, aux oreilles d'un de nos plus grands maîtres, que la *fanfare de la Péri* de Dukas. Charivari encore pour une autre gloire de l'école française que la *Salomé* de Strauss. Je connais plus d'un amateur, en province, qui à l'audition de la *Bonne Chanson* se plait

à imaginer que le pianiste a suivi les préceptes de l'Evangile, et que sa droite ignore totalement ce que fait sa gauche. Et ainsi de suite.... Qu'on fasse une enquête. Je défie de trouver dans l'opinion publique une limite approximative entre le bruit et la musique, aujourd'hui comme hier. Mozart fut l'homme du bruit en 1775, comme Lully en 1660, comme Strawinski en 1913. Encore sommes-nous ici entre Européens. Faut-il invoquer le témoignage des Jaunes et des Noirs ?

Toute différence entre ces deux contraires est affaire de goût, d'habitude et de psychologie. Hors de l'oreille tout est bruit. En passant en nous, le son devient musique, parce qu'il est saisi et compris par une conscience organisée. La musique, c'est l'art d'interpréter les bruits.

C'est d'ailleurs ce que reconnaissent les physiciens eux-mêmes, lorsqu'à la suite d'Helmholtz, ils nous enseignent qu'un son régulier et rationnel dans la constitution de ses éléments, est musical, tandis qu'il reste à l'état de bruit dans le cas contraire. Une certaine proportion vibratoire, et nous sommes dans la musique. Une plus grande complexité de rapports, et nous voici dans le bruit. Pourquoi ? Personne ne saurait le dire ; ce vieux problème, — tel le veau d'or de l'opéra — est toujours debout. Les Futuristes lui ont donné une forme et neuve sensationnelle, mais nous le connaissons déjà depuis longtemps sous les noms irritants de *Consonances et Dissonances*.

Que n'a-t-on pas tenté pour isoler et définir ces deux concepts, toujours enchevêtrés, toujours solidaires, au grand désespoir de l'école et du dogmatisme. Vains efforts ! Ces groupes ennemis sont appelés à se rejoindre définitivement pour ne plus former qu'une seule et même série. De même, son et bruit apparaissent aujourd'hui comme des prolongements l'un de l'autre, dans la logique auditive. Cela se comprend : car, c'est bien un élément de bruit qui se cache dans la dissonance et lui permet d'agir sur le sens musical, autrement que n'agit la consonance parfaitement régulière. Mais, dès que la sensibilité est revenue de ce premier émoi, qu'elle s'est accoutumée à cette succession ou à cette agrégation sonore, que reste-t-il de la dissonance ?

Il fut un temps où la neuvième était dissonance, où la septième l'était, où la tierce l'était. Aujourd'hui, toutes ces formations ont droit de cité dans la musique, et se meuvent librement, comprises et admises partout. La dissonance a été un acheminement du bruit vers le son.

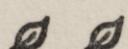
Dans la musique actuelle c'est en vain qu'on voudrait attribuer un

LE BRUIT DANS LA MUSIQUE

II

sens à ces mots désuets. Il n'y a pas plus de consonances et de dissonances que d'accords parfaits ou imparfaits, car la perfection suppose un critérium esthétique, que personne ne songe plus à établir. Il y a simplement des accords qui correspondent à des sensations artistiques, et dont le compositeur use à sa fantaisie. Le bruit et la musique sont donc singulièrement voisins, et le pas que franchissent les futuristes pour les réunir n'est pas réellement si grand.

Enfin, avez-vous remarqué, lecteur sans doute anti-futuriste, que le développement de l'art s'est toujours accompli exclusivement du côté dissonance, c'est à dire du côté bruit ? Le compositeur illustre a beau changer de siècle ou de nom, s'appeler Monteverde, Wagner ou Debussy, on peut être sûr qu'il se signalera toujours à l'attention des foules en introduisant dans l'économie sonore des valeurs jusque là considérées comme irrationnelles, et des agents d'altération, dont le son musical est censé exempt par définition. N'est-ce pas singulier ? Depuis trois mille ans la musique marche allègrement à la conquête du bruit ! *Idem*



Tout cela ne prouve-t-il pas que ces vocables, autour desquels on polémise, sont tout au plus des mots commodes pour dissimuler des idées fragiles. A l'examen, et en considérant les choses du point de vue de Sirius, comme le voulait Renan, il n'existe peut-être ni son ni bruit, mais un éternel état vibratoire, auquel l'artiste prête une oreille plus ou moins complaisante, plus ou moins bien douée. Le compositeur, et l'auditeur après lui, entendent ce qu'ils peuvent, et comme ils le peuvent. Ce qui leur échappe est par eux qualifié de bruit. Ce bruit, musique encore diffuse, située hors du champ de leur audition, leur apparaît comme le contraire même de la musique proprement dite, de celle qu'ils peuvent apprécier... Voilà tout. C'est humain, mais ce n'est pas plus judicieux que de crier : Vive le bruit ! Entre ceux qui font du bruit, en croyant faire de la musique, et ceux qui franchement veulent faire de la musique en ouvrant la porte au bruit, qui est donc le plus logique ?

On le voit, les bruiteurs se justifient aisément, du moins en théorie. Cela vient de ce qu'ils s'inspirent d'une esthétique familière au musicien depuis Beethoven et Schopenhauer, Qu'on ne s'effraie pas de ces grands noms ! Le futurisme peut s'en réclamer, ainsi que de ceux de Bergson ou

de Poincaré. Il suffit en effet de considérer le monde comme le jeu d'une force perpétuellement active, et de se représenter la musique comme la manifestation la plus directe de cette force cosmique; aussitôt l'intérêt du bruit dans la mécanique sonore apparaît, puisque le bruit est de la musique en puissance, de la musique latente, qui attend son tour. Et quand ce tour arrive, quand un génie de l'art fait entrer un peu de bruit dans le domaine des sons humanisés, nous avons l'impression d'une haute et sublime révélation, *eine hohere Offenbarung*, comme disait le vieux sourd. Il nous semble que les frontières de la musique se sont reculées et le musicien n'a pas de plus belle mission que de s'exercer, solitaire et farouche, au mécanisme de cet acte révélateur, à cet enfantement du bruit musicalisé. Toute notre musique du XIX^e siècle, en son travail d'originalité jalouse, agressive, est fille de ce labeur beethovenien, qui est beau en lui-même, comme une mayeutique sonore, et indépendamment de la plastique des formes mises au monde par lui.

Voilà pour la doctrine. Mais, en pratique le difficile est précisément d'intégrer le bruit dans la musique. Les futuristes auraient pu négliger ce soin, et, comme Tartarin, s'écrier : *fen de brut*, sans se soucier du reste. Ils ont, au contraire, aperçu l'écueil que l'esthétique tendait à leurs âmes candides, et ils se sont efforcés de l'éviter. Russolo nous dit très nettement sa prétention d'employer les bruits, non pas comme simples bruits livrés au hasard, mais comme agents précis de musicalité. "L'art des bruits, écrit-il ne doit pas être limité à une simple reproduction imitative... Nous voulons entonner et régler harmoniquement ces bruits... fixer le degré, ou ton, de la vibration prédominante... Par une savante variation de tons, les bruits perdent en effet leur caractère épisodique accidentel et imitatif, pour devenir des éléments abstraits de l'art...." En un mot, le bruit sera traité comme un ton, comme un élément *musicable*. Nous ne connaissons pas encore le mécanisme des instruments bruiseurs, et nous ne pouvons juger dans quelle mesure un glouglouteur ou un renâcleur peut réaliser ce programme de la transfusion du bruit dans l'organisme vivant de la musique. Ce qui est certain c'est que la tâche ne sera pas facile.

Pourquoi ? Parceque les futuristes agissent en doctrinaires. Ils ne se présentent pas à nous comme des inspirés, que la musique fait bruire malgré eux, mais comme des réformateurs conscients, qui se sont demandés comment ils pourraient bien servir la cause futuriste du coté musical. Or, jusqu'ici, depuis que le monde est monde, le bruit s'est toujours glissé

dans la musique par la porte de l'inconscience et du génie. L'artiste a deviné ce que l'humanité ignorait encore, et, malgré les protestations du public et de l'école, il a laissé la complexité, le trouble, la confusion s'introduire dans son art, pour l'enrichir, et l'intensifier. Puis, il a été lui-même dépassé dans la voie des dissonances et des mélanges orchestraux par un artiste suivant. Mais, cette évolution a toujours été guidée par un souci de beauté et d'expression ; Beethoven lui-même, si pleinement conscient du rôle révélateur de la musique, ne songea guère au côté matériel de cette révélation.

Les *bruiteurs* disciples de Marinetti y songent avant tout. Ce sont des scientifiques. Il font d'abord du bruit, et ils espèrent ensuite un résultat qui doit être musical. Cette *synthèse* des bruits dont ils rêvent, et qui s'accomplit d'ordinaire dans le subconscient de l'artiste, ils la préparent au grand jour du laboratoire. Cela peut être dangereux.

En tout cas leurs manifestes ont attiré l'attention sur un des problèmes les plus captivants de notre art. Il appartient à l'Italie, patrie de Monteverde, de Palestrina et de Rossini de donner à ce problème qui est celui de la genèse du phénomène musical, une solution nouvelle et peut-être imprévue. *Italia farà da se...*

J. ECORCHEVILLE.





LE CAS RUST

— RÉPONSE —

A M. VINCENT D'INDY¹



Ce que nous avons vu jusqu'à présent est un Frédéric W. Rust plus ou moins défiguré, parfois méconnaissable, mais, au demeurant, toujours Frédéric W. Rust l'Ancien. Jusqu'ici, le docteur opère en collaboration ; il va maintenant opérer lui-même et seul, dans les œuvres de son ancêtre. Et cela par trois moyens : par suppressions, par substitutions, par adjonctions. Oui, Guillaume Rust va, devant nous, faire des coupures, remplacer des passages entiers, et se permettre des intercalations d'une fantaisie à laquelle (encore une fois) il faut rendre hommage, mais il convient aussi de lui laisser la paternité. Nous arriverons ainsi jusqu'à la fameuse et dernière sonate de 1891, celle en ut, qui, de 286 mesures dans l'original, passera à 500 dans l'édition !

Nous venons de voir, au début de la sonate en la, une deuxième idée, complètement évanouie. Même disparition dans la sonate en si bémol ; la tête du second thème a été mutilée ainsi que l'indique l'absence de ces deux mesures :

Dans la même œuvre manquent les mesures 154 et 155, et de 158 à 165. Dans la *Sonata italiana*, manquent les mesures 163 à 165. A la fin

¹ Voir le dernier numéro de la Revue.

LE CAS RUST

I 5

du second morceau de la belle sonate en si mineur, une série de vingt trois mesures brille par son absence. Ailleurs, c'est une cadence, une période, etc....

Par contre, en arrivant au milieu du premier morceau de la sonate en ré nous trouvons :



au lieu de :



Surprise égale dans la sonate en si bémol :



ou plus loin :

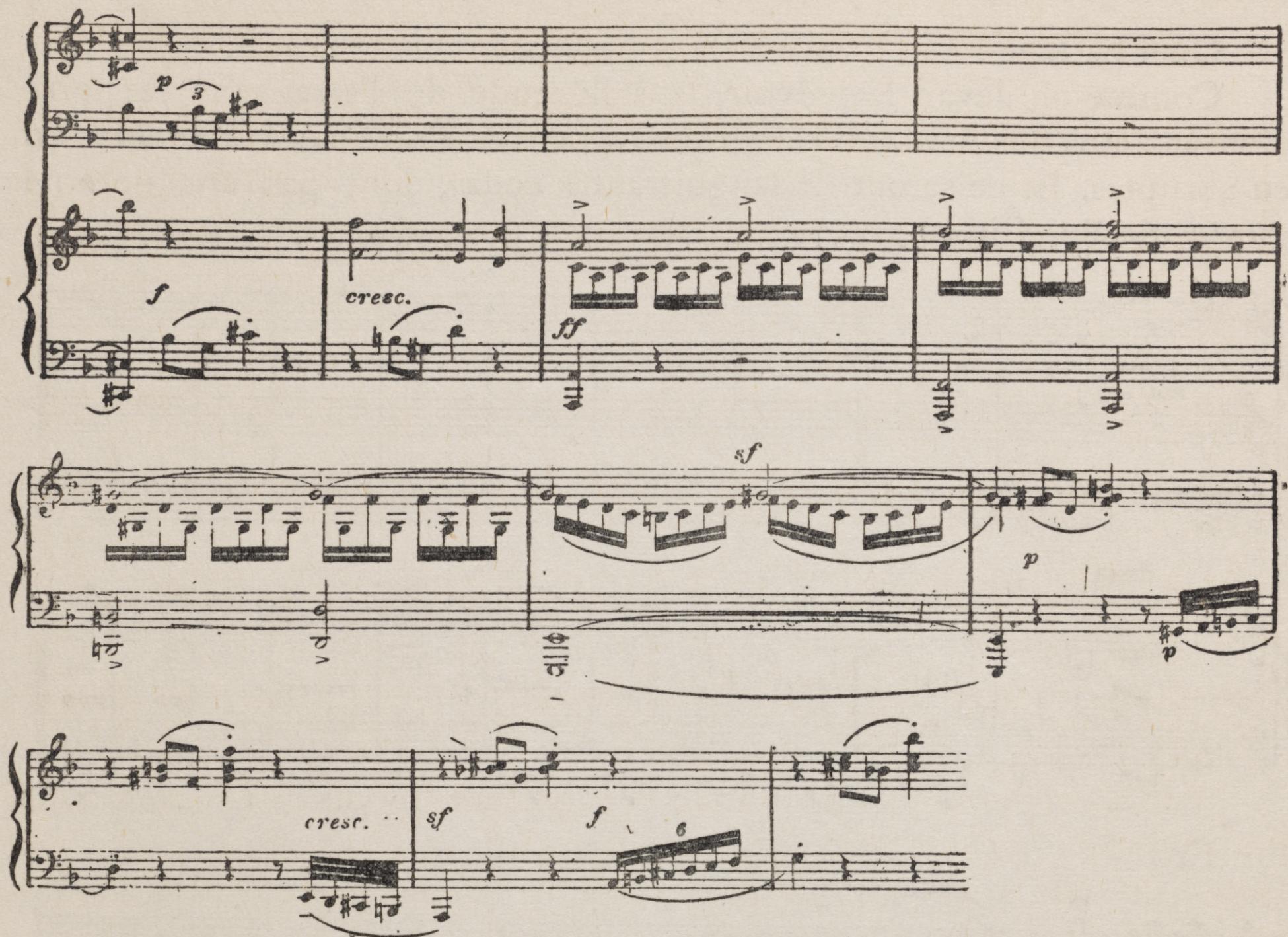
Parfois encore, c'est un souple dégagement qui se voit remplacé par une imitation mélodique. C'est un dispositif qui disparaît pour faire place à un autre. En un mot, un perpétuel aménagement dans l'architecture de l'œuvre.

* * *

Quant aux passages *ajoutés* par le Dr. Guillaume, ils durent être pour lui l'occasion de bien vives joies, si l'on en juge par le développement qu'il leur a donné. Nous ne les citerons pas tous, car autant vaudrait rééditer une bonne partie de ces sonates. Ici, ce sont des intercalations de quelques mesures, comme ce fameux thème de Corelli dont est tirée, de toutes pièces, la grande *fantaisie* de trois pages qui s'étale en forme de troisième morceau dans cette *Sonata Italiana*.... Ou encore comme cette idée insidieusement glissée à la fin du premier allegro de la Sonate en fa dièze et qui est un avant goût du larghetto suivant.

Ailleurs, et le plus souvent, c'est un moyen de grossir le développement et de renforcer l'effet romantique. Telles ces trente mesures de la

sonate en si mineur qui s'ornent du titre significatif : *Con moto e drammatico. Il tempo inquieto !....* Tel cet épisode ajouté dans la sonate en ré dans l'intention manifeste de corser l'intérêt thématique.



Et, si l'on veut un exemple complet de cette manière, on pourra se reporter à l'adagio de la sonate en la, que ses dimensions m'empêchent de citer ici, adagio, qui se prénomme *Fantaisie*, comme la sonate elle-même s'appelle *Erotica*, et qui mérite bien, en effet, ce vocable fantaisiste. Qu'on le lise dans l'édition de Leipzig en supprimant les mesures 4-8, 9-22, et 33-35, et en tenant compte de l'habituel habillage dont le docteur ne saurait se priver. Puis, qu'on apprécie ce passage de la préface :

“ La fantaisie d'un style, tantôt libre, tantôt rigoureux, prend ici son vol et atteint des hauteurs presque sans exemple à cette époque ; de même l'éclat de la langue, la plénitude et la profondeur des idées poétiques, tout cela jaillit sous l'impulsion d'événements extraordinaires arrivés au compositeur. Il venait d'être nommé par son Prince, directeur de la musique de la cour..... Gœthe fréquenta

Dessau vers la même époque. Serait-il possible que Rust n'ait pas fait entendre au grand poète cette œuvre incomparable, encore dans toute sa nouveauté ? Non certes, et nous voulons voir dans la chanson de Claire, composée à ce moment par l'auteur d'*Egmont*, un écho sympathique où s'épanchèrent ses sentiments.....”

Quel battage !

Comme on devait le prévoir, la sollicitude de l'arrangeur se porte volontiers aux fins des morceaux, que le vieux Rust laisse toujours un peu abruptes. Et ce seront de languissantes codas, dont pas une note ne figure à Berlin. Citons :



Et :

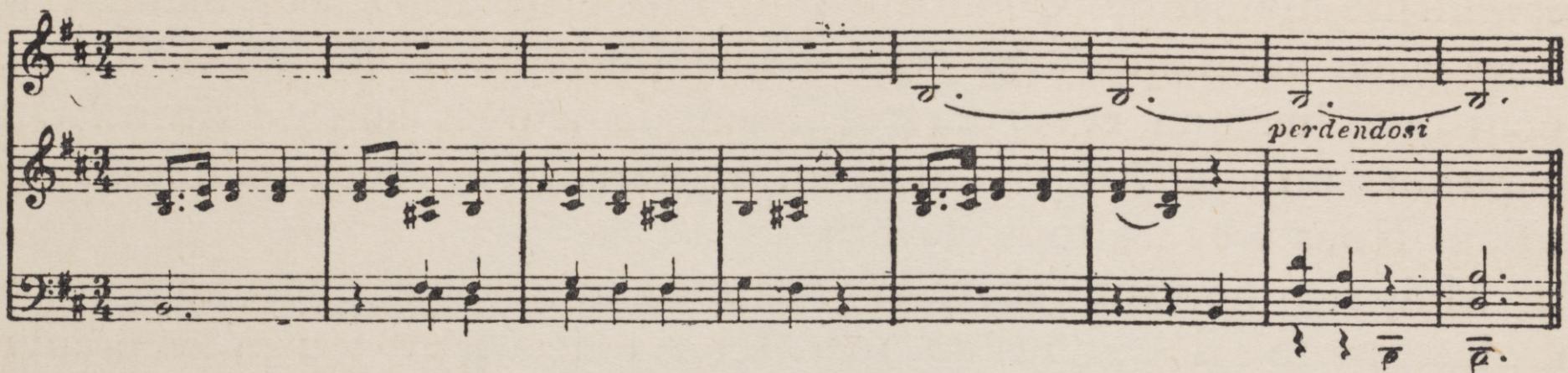


LE CAS RUST

19

Enfin l'étonnante péroraison de la Sonate en si, bien faite pour ébranler les convictions d'un musicien.

Rust avait écrit :



Ce qui devient :

N'est-il pas bien excusable, le lecteur bénévole qui, lisant ces pages

sentimentales en 1895, et les prenant pour l'œuvre d'un prédecesseur de Beethoven, s'extasiait et crait au génie ? Point n'était besoin de se dire historien patenté, pour reconnaître dans cette écriture les signes d'une merveilleuse divination. Comment ! un musicien de Dessau maniait les formes et les harmonies avec cette désinvolture, dès la fin du XVIII^e, et il était resté inconnu, et ses œuvres étaient demeurées dans un tiroir ! Une réparation s'imposait. Il y avait là un mystère... Ce n'était qu'une mystification. Nous y avons tous été pris.

Mais rien ne vaut encore la Sonate en ut majeur, dont nous avons dû, plusieurs fois déjà, nous occuper. Ici se rencontrent toutes les preuves dont nous avons rassemblé le faisceau au cours de notre enquête ; altérations, substitutions, intercalations, adjonctions d'effets grossissants, et surtout invention de morceaux entiers. Dans l'original, la sonate en ut majeur de F. W. Rust se compose d'un *allegro* (celui qui apparaît p. 6 de l'édition et se termine p. 13). Puis vient un *final* (celui de la p. 18), suivi d'un *fugato* qui se termine comme en haut de la p. 28 en ajoutant les trois mesures finales de la p. 31. C'est tout. Donc, pas de *Recitativo energico*, pas d'*Arioso adagio con express*, pas de *Lento*, ni de *piu mosso*, pas de nouveau *Recit energico* ni d'*Andante dolce legato*, sur le soi-disant air de Malbrouck¹, pas enfin d'*Allegro maestoso e triofante* !

C'est à dire que nous avons devant nous, à Berlin, une œuvre légère en deux parties et trois morceaux, œuvre de virtuosité et de doigts, qui soutient la comparaison avec beaucoup d'autres, ses contemporaines, et qui ne manque ni de charme, ni de vivacité, ni même de formalisme. J'entends par là que la belle assurance de cette sonate en ut est celle d'un art en pleine possession de ses moyens. Rust s'y révèle homme de métier, bon technicien, frère de Cramer, de Pleyel, de Mozart, connaissant le public auquel il a affaire etc... tout ce qu'on voudra ! Mais, Rust le *Précursor*, tout comme Rust le *Triomphant*, Rust qui part en guerre avec Malbrouck, c'est dans l'édition de 1891 qu'il faut aller le chercher.

Et c'est bien là que nous avions cru le découvrir, sur la foi de titres, de préfaces et de partitions fantaisistes. Oui, il n'est pas douteux : ce qui nous a tous séduits, en cette malheureuse affaire, c'était de voir les

¹ Remarquons d'ailleurs combien ce thème ressemble peu à la chanson française de ce nom. Il fallait être Guillaume Rust pour assimiler cette sixte, noyée dans un contrepoint sévère, au vaudeville guilleret du XVIII^e siècle. Je ne vois ici qu'un truquage littéraire, destiné à justifier un truquage musical.

idées familières au XVIII^e siècle traitées par les procédés du XIX^e. Or, ce traitement est postérieur à l'apparition de ces œuvres, il est le fait d'un musicien moderne. Voilà la simple vérité.

Je n'ai plus le courage d'insister. Que si M. d'Indy prétend encore que rien n'est changé à la teneur musicale des œuvres de Frédéric W. Rust, maître de musique à Dessau, par leur publication posthume, je lui offre de prendre une quelconque de ses musiques de chambre, et de la publier en réduction de piano après y avoir ajouté un peu de Strauss, un peu de Schoenberg, un peu de Stravinsky, et un peu de Ravel, et, ainsi allongée de moitié, de la donner au public sans avertissement aucun, comme une œuvre nouvelle. Si l'auteur et l'éditeur acceptent cette proposition, j'absous le Docteur Guillaume.

E. NEUFELDT.

D'accord avec le Dr Neufeldt, l'article ci-dessus ayant été communiqué à M. Vincent d'Indy, notre éminent collaborateur nous fait parvenir la réponse suivante, que nous nous faisons un plaisir d'insérer.

RÉPONSE DE M. VINCENT D'INDY

Qu'on se rassure, je ne veux pas être indiscret et je n'ajouterai qu'une page ou deux au long plaidoyer de M. le Docteur Neufeldt qui déplace quelque peu la question (comme bien des plaidoyers) en s'efforçant de nous prouver ce que nous savons tous : que le docteur Wilhelm Rust a défiguré certaines sonates de son aïeul, comme Bulow, Tausig et tant d'autres allemands ont rendu méconnaissables des chefs d'œuvre de la musique. La seule différence est que ceux-ci ont avoué leurs méfaits, tandis que le docteur Wilhelm a pris soin de céler le sien...

Mais qu'est ce que ça peut nous faire, à nous musiciens ?

Que le destructeur de la Joconde vienne informer demain M. Hennion que c'est lui le coupable, la Joconde n'en sera pas moins irrémédiablement détruite...

Que M. de Bulow nous prévienne (ah ! si peu !) qu'il a *kritisch bearbeitet* telle œuvre de Scarlatti, l'œuvre en question n'en sera pas moins monstrueusement défigurée, et les pianistes, qui ne lisent guère les préfaces, n'en présenteront pas moins au public qui n'en peut mais, une production de Bulow pour une Sonate de Scarlatti. C'est ce qu'on appelle dans le commerce une tromperie sur la marchandise.

Il me serait facile de répondre point par point aux arguments de M. Neufeldt ; je le ferai quelque jour en démontrant par des exemples musicaux, combien les

S. I. M.

tripatouilleurs allemands, voire les plus illustres, ont dépassé le pauvre docteur Wilhelm dans l'art du *sabotage* des chefs d'œuvre, mais je ne veux pas grossir outre mesure le présent N° de la S. I. M.

Au surplus, la question n'est pas là, elle tient tout entière dans cette très simple proposition : *Oui ou non, la musique du vieux Rust est elle de la belle musique ?*

Moi, je réponds oui, sans hésiter

Le docteur Neufeldt, lui, dit : Eh ! eh !...

Moi, j'ai toujours reconnu en Rust un novateur important, un indéniable précurseur des formes modernes — avant comme après la découverte des *tripatouillages*.

Le docteur Neufeldt, lui, proclame ce vieux Rust un Titan, un génie colossal, lorsqu'il le voit à travers les repeints et les trucages de son petit fils, mais ne lui concède plus que l'épithète d' "élégant artiste" lorsqu'il l'aperçoit lui-même dans sa géniale simplicité.

Pour moi, je ne me suis jamais élevé contre autre chose que contre l'opinion des gens qui, comme M. Neufeldt, et certains de nos musicographes après lui, font consister toute la beauté de la musique dans quelques contrepoints plus ou moins ingénieux...

Avec contrepoints, on est un Titan..., sans contrepoints, on n'est plus qu'un élégant artiste...

Qui donc débarrassera notre art musical de la littérature!...

* * *

D'une correspondance que j'entretins cet été avec le Dr Neufeldt (correspondance où il me proposait sa collaboration pour une édition des œuvres de Rust) j'ai conclu que cet excellent docteur devait être un homme charmant, un peu naïf : (il faut bien l'être pour avoir attribué à un musicien du XVIII^e siècle, fut-il un Titan, les harmonies *gounodiennes* du docteur Wilhelm) et auquel je ne voudrais faire "nulle peine, même légère". — Aussi, je m'empresse de lui faire mes excuses de l'avoir chagriné par l'épithète de "fumiste" que je lui avais appliquée sans y voir autre chose qu'une plaisanterie, je retire très volontiers cette épithète ; j'irai même jusqu'à retirer le terme "joyeux" qui a paru le contrister tout particulièrement et je ne puis mieux terminer ces observations qu'en citant ici le début de ma dernière lettre à l'estimable docteur, lettre amicale dans laquelle je tâchais de remettre la question au point... et de lui expliquer *le point* :

19 Juillet 1913

"Très honoré Monsieur

"J'ai pris connaissance de votre article sur le *cas Rust*, paru dans *Die Musik* "que vous avez bien voulu me communiquer. Je l'ai trouvée fort amusant et

“ plein d’humour, mais j’ai constaté, avec regret, que l’analyse donnée par nos musicographes parisiens en était parfaitement juste, et cette lecture n’a fait que me confirmer dans mon opinion à son sujet.

..... (Ici, quelques réflexions sur la *profondeur* des docteurs allemands — je les passe pour n’être point, de nouveau, accusé de chauvinisme ;)

“ mais, permettez moi de vous le dire sans acrimonie, vous avez fait preuve d’une inconcevable légèreté,

“ Vous avez eu d’abord la naïveté de croire à l’authenticité d’une édition allemande.....

(Je passe encore pour n’être pas, une troisième fois, taxé de chauvinisme ;) “ et alors, ne trouvant pas, dans les manuscrits autographes, le vêtement polyphonique surchargé et de mauvais goût (il faut bien en convenir) dont le docteur Wilhelm avait revêtu les œuvres de son grand père, vous avez déclaré bien haut que c’était une catastrophe (et nos musicographes français vous ont suivi dans cette voie), alors que c’était au contraire un grand bonheur de voir ces admirables compositions débarrassées des oripeaux de clinquant et de *modern-style* dont on les avait maladroitement affublées.

“ Voila, Monsieur, votre grande erreur, celle qu’on ne saurait assez vous reprocher : vous n’avez envisagé la chose qu’à la surface, vous n’avez point été au fond ; — du moment que le vêtement polyphonique (détail de peu d’importance) n’existait plus, vous vous êtes détourné et vous n’avez pas daigné faire attention à la *Musique*, à la belle *Musique* du hardi novateur que fut F. W. Rust !

“ Vous n’avez pas su voir la nouveauté et l’originalité de ces compositions, leur construction, tellement en avant de leur époque qu’il faut aller jusqu’à la troisième période de la vie de Beethoven (1815) pour trouver des constructions similaires.

“ Vous n’avez pas su voir que Rust — le premier — a osé bâtir des Sonates entières sur *un seul thème* servant de base à toutes les parties de l’œuvre, (Sonates en *fa dièze mineur*, en *ré mineur*) et qu’il devançait aussi de beaucoup le mouvement cyclique esquissé au XIX^e siècle par Liszt et Schumann, et appliqué par César Franck.

“ Vous n’avez pas su voir, dans ces œuvres, l’emploi cependant si frappant du *leitmotiv*, tel que Wagner en fait plus tard usage. (Sonates en *mi mineur*, en *ut majeur*.)

“ Vous n’avez pas su voir la ressemblance profonde, ressemblance d’idées et ressemblance de conception, qui apparaît de si près Rust à Beethoven, non plus que la fantaisie quasi romantique, qui fait qu’on pourrait attribuer certains passages de ces Sonates à un Weber ou à un Schubert.

“ Vous n’avez pas discerné la très curieuse originalité de l’écriture de Rust, pour le piano comme pour le violon, et vous n’avez pas su voir à quel point les Sonates du musicien de Dessau, dans leur véritable forme, dépassent en intérêt musical, en nouveauté de construction, en recherche de réalisations sonores et poétiques, toutes les productions similaires de ses contemporains...

"Tout cela vous n'avez pas su le voir..... ou, si vous l'avez vu, il fallait "le dire!..."

Le reste de la lettre roulait sur d'autres questions.

Et maintenant, pour conclure, je maintiens que, sur une douzaine de Sonates pour piano du grand père, deux seulement (en *la majeur* et *ré mineur*) sont complètement déformées dans la publication faite par le petit-fils ; dans la plupart des autres, la *musique* reste indemne, malgré les surcharges. Je maintiens de plus — et la meilleure preuve en sera la très prochaine édition des Sonates pour piano¹, copiées sur les manuscrits originaux — je maintiens que la musique du vieux compositeur de Dessau est de la très belle musique.

Quod erat demonstrandum... et nil aliud.

VINCENT D'INDY.

Septembre 1913.

M. E. Neufeldt nous communique cette note qui met fin au débat :

"M. d'Indy m'oppose une lettre qu'il m'avait adressée en Juillet dernier, c'est-à-dire, à une époque où l'article ci-dessus n'était même pas rédigé. Entre les preuves que je me suis efforcé de produire loyalement et la littérature antidatée de M. Vincent d'Indy, le lecteur choisira."

E. N.



¹ Les douze Sonates de F. W. Rust sont publiées chez MM. Rouart et Lerolle, éditeurs de musique.



MES SOUVENIRS DE FRÉDÉRIC CHOPIN

J'avais dix-huit ans à peine et j'étais élève de Kalkbrenner. Un soir, après dîner, mon maître se mit à parler de moi à Chopin, en me donnant comme un être incorrigible. Cela tenait à ce que d'un tempérament tout différent du mien il ne trouvait en moi que mauvaise volonté à obéir à ses indications. Certes, c'était un grand pianiste, mais uniforme dans ses interprétations, jouant un morceau avec le même sentiment la centième fois que la première.

La différence était si remarquable entre lui et Chopin, que ce dernier ne donnait jamais à ces œuvres la même expression, et que pourtant elles restaient idéalement belles, grâce à l'inspiration nouvelle, puissante, tendre ou douloureuse. Il eût vingt fois de suite joué la même pièce qu'on l'aurait écoutée avec un égal attrait.

George Sand a écrit : "Le génie de Chopin est le plus plein de sentiment et d'émotion qui ait existé. Il a écrit avec un seul instrument la langue de l'infini, il a su résumer en des lignes qu'un enfant pourrait jouer, des poèmes d'une élévation supérieure, des drames d'une énergie sans égale. Il faut de grands progrès dans le goût et l'intelligence de l'art, pour que ses œuvres deviennent populaires".

Il y a plus de cinquante ans que George Sand a écrit ces lignes. Je passerai silencieusement sur la liaison qu'elle eût avec Chopin pendant les neuf années qu'ils vécurent l'un près de l'autre ; mais quoi qu'on ait pu

écrire ou dire sur cette intimité, elle prouve simplement que George Sand avait un cœur généreux, un sentiment vrai du beau. C'était une femme exceptionnellement douée, inconsciente peut-être quelquefois, mais sans conteste possible, une idéaliste superbe, bien qu'elle restât, dit-on, un être vulgaire dans les tristes appétits de l'humanité.

C'est en 1837 que Chopin vint à Nohant et en 1846 qu'il y séjournait la dernière fois. A vingt et un ans il arrivait à Paris, inspiré par le désir de prendre quelques leçons de Kalkbrenner, le plus grand maître de l'école du piano d'alors. Dès le lendemain de son arrivée il se rendit dans la cité St Lazare qui n'existe plus depuis longtemps. Un domestique galonné vint ouvrir et lui demanda son nom. Mais seul le prénom de Frédéric resta dans la mémoire du serviteur. Kalkbrenner, trouvant drôle que son visiteur se présentât sous le prénom qu'il portait lui-même, donna l'ordre de l'introduire. Kalkbrenner était alors dans l'apogée de sa gloire et manifestait dans tous les cas les allures de haute personnalité. Chopin avait à cette époque une tenue très modeste et portait une cravate longue et large qui cachait son linge blanc. Après s'être respectueusement présenté au maître, il lui demanda de prendre quelques leçons avant de partir pour l'Angleterre. Kalkbrenner lui répondit qu'il avait fort peu de temps disponible et que ses conseils étaient au moins de vingt-cinq francs. "Eh bien, Monsieur, j'accepterai, si vous le voulez bien, quatre leçons d'un homme comme vous, car je ne puis disposer que de cent francs." Kalkbrenner qui, en réalité, ne manquait pas de cœur, fut très touché et dit alors "Monsieur, voulez-vous me jouer quelque chose?" Chopin, très ému, se plaça au Piano en avouant qu'il ne jouait ordinairement que ses œuvres. Quoiqu'un peu surpris, le maître lui dit alors "Si vous voulez Monsieur." Chopin après avoir préluclé un instant, joua une étude de lui, puis se leva en disant "Je ne puis pas jouer en ce moment" Mais Kalkbrenner ému par le style de ce jeune homme, répondit "Calmez-vous, reprenez votre talent et dans quelques minutes remettez-vous au piano" C'est après une courte causerie, plus intime déjà, que Chopin s'y remit. Il joua alors plusieurs de ses œuvres, admirablement. Kalkbrenner, après le dernier morceau se leva, lui prit les mains, et lui dit ces paroles qui sont à la gloire du maître "Non, Monsieur, je ne vous donnerai pas de leçons, restez ce que vous êtes et vous n'aurez jamais de rival." Ce fait si rare dans la vie des artistes, m'a été répété par les deux hommes devenus des amis intimes.

Kalkbrenner intéressé dans la maison Pleyel, y conduisit Chopin. Celui-ci se servit toujours des Pleyel et leur resta fidèle jusqu'à sa mort. Il créa une forme et un style uniques, très reconnaissables pour un musicien un peu érudit. Il y a des mélodies de Chopin comme il y a des figures de Rembrant et de Raphaël. C'était un musicien instinctif, merveilleusement doué, qui a eu bien peu à apprendre des règles de l'art et a composé par un instinct tout impulsif. Ses manuscrits le prouvent. Son concept musical fut le reflet d'une extrême sensibilité. Sa nature délicate, impressionnable, exquise, le mettait à l'abri des pensées vulgaires. Il a enrichi l'art autrement que bien des compositeurs dont les œuvres sont plus nombreuses. Encore faut-il ajouter qu'à trente-neuf ans il avait déjà produit plus de deux cents pièces dont beaucoup sont idéalement belles. Sa caractéristique dans l'art musical c'est la spontanéité servie par les plus originales facultés primesautières. En naissant il avait été bâisé au front par la muse, et elle avait parfumé ses lèvres lyriques du plus pur miel de l'Hymette en prononçant le *Tu Marcellus eris* des prédestinés à la douleur et à l'immortalité.

L'œuvre complète de Chopin n'est homogène que par rapport à un ordre de sentiment, celui d'une plaintive mélancolie. Les mouvements de violence et d'irritation ne sont presque jamais prévus, on cherche le mobile, sans le deviner. Bien fou serait du reste celui qui voudrait analyser l'enchaînement rationnel de toutes les pensées, les visions, les joies et les douleurs qui se heurtent simultanément dans le cerveau d'un grand artiste, dont l'imagination vagabonde sous l'action d'un système nerveux indocile. La postérité se charge, tôt ou tard, de rendre justice à qui de droit. Les juges impartiaux, désintéressés, ne regardent que de loin, en arrière, les temps écoulés. Ils analysent d'une façon plus abstraite, mais plus précise, que ne peuvent le faire les contemporains, soumis malgré eux, à l'influence du goût général, lequel domine, à tort ou à raison, les jugements portés à l'époque où ils vivent, écrivent, parlent ou écoutent.

Chopin se tient à cette insaississable limite qui sépare le réel du fantastique. C'est un talent d'ombre et de lumière, de rêve et de passion, incomparable poète du Piano.

On a publié une certaine quantité de lettres de lui, qui toutes ont trait à sa famille, habitant la Pologne. Sont-elles authentiques ou non ? Cela n'a du reste qu'un intérêt secondaire.

De ses amis on ne peut guère citer que le grand peintre Delacroix

et le violoncelliste Franchomme qui, tous deux, gardèrent pour lui une affection profonde et constante. Delacroix fit le portrait, que je donne ici, peu de jours avant que Chopin n'expirât. Ce portrait est celui qui représente le mieux les traits de cet homme de génie au moment de sa mort. Pendant sa *presque agonie*, le journal de Delacroix nous prouve qu'il ne se passait pas un jour sans que cet ami fidèle ne vint chez le malheureux malade, pour tâcher de le réconforter par de bien affectueuses paroles.

Ce n'est que deux ans avant sa mort que je l'ai connu personnellement. Je l'avais entendu et admiré deux fois dans des concerts avant de lui être présenté. Mais un soir, chez Kalkbrenner, après dîner, où Chopin était seul invité, et où deux fois par semaine j'avais ma petite place à table, le maître, qui remplaçait mon tuteur à Paris, lui dit ; "Voyez ce garçon qui aurait du talent s'il n'était un être incorrigible et de mauvaise volonté." Bien que j'eusse déjà donné plusieurs concerts en province, seul, j'étais un enfant, non pas par l'exécution mécanique, mais par la façon d'exprimer les transitions de mes pensées ou de mes sentiments. Chopin, avec une grande bienveillance, me demanda de lui jouer quelque chose. J'eus alors le courage, le mot n'est pas trop fort, d'interpréter un nocturne de lui. Peut-être par bienveillance voulut-il m'encourager en disant à Kalkbrenner avec un regard amical : "Mais ce n'est pas mal du tout." Cela ne voulait pas dire que c'était bien, mais c'était racheter un peu les reproches que m'avait exprimés mon maître quelques instants avant. "Mais si vous vouliez le prendre pour élève, à ma place, j'en serais très content."

Au bout d'un instant, Chopin accepta de me donner ses conseils amicalement.

Je lui dois tout pour l'expression toujours différente qu'il m'enseignait à placer dans les œuvres que je jouais de lui. C'est pourquoi j'ai si souvent pleuré quand j'avais travaillé un de ses morceaux et qu'il me le jouait ; pour m'en montrer le style, il me faisait entendre la pièce tout autrement que la dernière fois. Et, pourtant, c'était toujours admirable !

La mort le tenait sous ses griffes depuis longtemps, comme s'il avait assez produit déjà pour n'être jamais oublié.

Lorsque Pixis ou Kalkbrenner lui dédiaient une de leurs œuvres, Chopin disait : "Si j'étais moins sot que je le suis, je croirais me trouver à l'apogée de ma carrière. Cependant, nul ne se rend compte mieux que moi de ce qu'il me reste à acquérir."

En 1834, il se fit entendre dans la salle Pleyel avec Osborne, Hiller et Stamaty. Dans le mois de Décembre suivant, il joua son *Concerto en fa mineur* qui n'eut, dit-on, qu'un succès *d'estime*. Au concert du Théâtre italien, donné le 4 avril 1835, au bénéfice des réfugiés polonais, où figuraient Ernst, le célèbre violoniste, Nourrit et M^{me} Falcon, le succès ne fut guère plus grand. Les grandes salles n'étaient pas faites pour un pianiste aussi merveilleusement délicat. Mais une dernière fois, à la Société du Conservatoire, il fit entendre sa *Polonoise suivie d'un Andante spianato* et fut couronné d'un splendide succès. Dès lors, pendant quelques années, il ne joua plus en public.

Des leçons, payées chèrement, par les familles polonaises surtout, suffisaient généralement à sa vie irrégulière et dispendieuse.

Lorsque j'eus enfin le bonheur de recevoir ses leçons, il m'exerça tout d'abord à varier constamment l'attaque d'une seule touche et me montra comment il obtenait des sonorités diverses d'une même touche en la frappant de vingt façons différentes. Je ne puis raconter toutes les observations qu'il me faisait, mais le peu que je sais, c'est à lui seul que j'en suis redevable.

Il voulut se faire entendre une dernière fois à la salle Pleyel, la perfection de son jeu était la même, mais ses forces furent dépensées si grandement que lorsqu'il eut fini, et pendant qu'on l'acclamait encore, il tomba pris d'évanouissement dans la salle du foyer.

Pourtant un mois après il s'embarquait pour Londres où il donna deux matinées chez lord Farmouth, devant un auditoire peu nombreux, quoique payant. Puis il partit pour l'Ecosse où il ne réussit guère mieux. De plus en plus souffrant il revint à Paris et loua dans un quartier aéré, rue de Chaillot, un modeste logement. Mais son triste état de santé ne s'améliorant pas il retourna Place Vendôme et y expira le 17 octobre 1849.

Combien sont exceptionnels les pianistes qui exécutent les œuvres de Chopin comme il les sentait ! Que de fois je l'ai vu se lever du canapé où il était étendu et prendre ma place au piano, pour exécuter — comme il la sentait — l'œuvre que je venais de lui jouer — mal — c'est-à-dire dans une toute autre expression, bien que l'ayant longuement travaillée ! La leçon était finie car je ne voulais pas oublier le sens que j'avais religieusement écouté. La leçon suivante, presque satisfait de la manière imitative dont j'avais travaillé ce morceau, je le jouais. Malheureusement quand je l'avais terminé, Chopin, toujours étendu, se relevait et après m'avoir brusquement

raillé, se mettait au piano en me disant : "Ecoute, voilà comment ça se joue" et il l'exécutait tout autrement, comme style, que la précédente fois. Mes larmes seules répondaient à cette démonstration qui ne ressemblait pas du tout à la première. Le découragement affectait tout mon être. Pourtant il avait pitié de moi et disait "C'était presque bien, mais pas comme je le sens". Il me serrait la main, et je partais triste et découragé.

Chopin est resté unique, incomparable comme virtuose et compositeur.

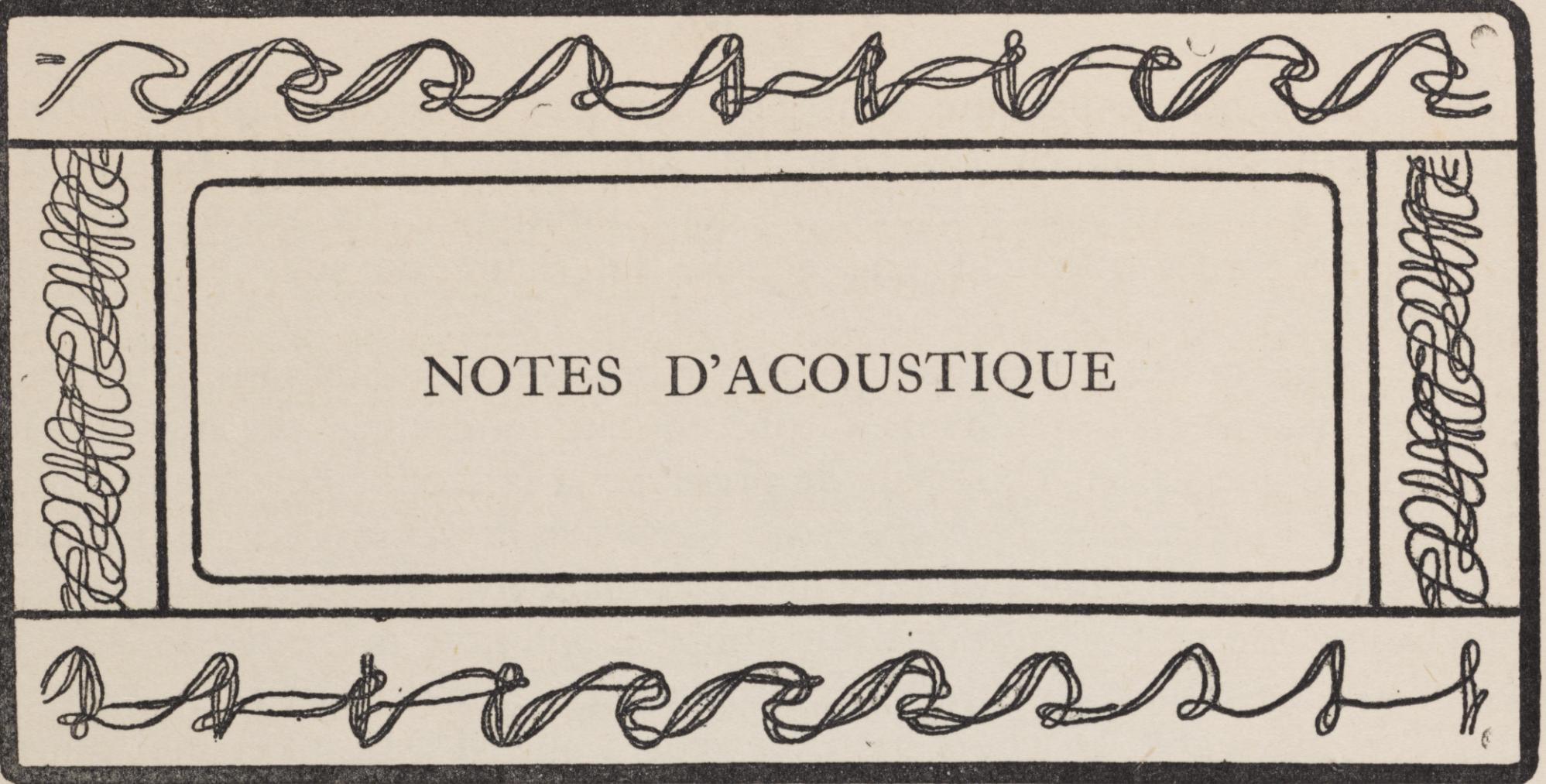
Le modeste monument qu'un Comité, dont le Président fut Massenet, et moi Secrétaire, a fait élever à Chopin, au jardin du Luxembourg, cinquante ans après sa mort, n'eut pour spectateurs que quelques rares personnes. J'étais seul membre du Comité à Paris, en été. Mais quelques polonais, dont *pas un seul n'avait souscrit un centime pour le monument*, crurent de bon goût de prendre la parole après que j'eus prononcé quelques mots, émus sur la vie de mon maître.

Chacun d'eux, trop jeune pour avoir connu ou entendu Chopin, manifesta avec emphase son admiration pour les *vertus* et le puissant *génie polonais* du grand défunt.

Je quittais bientôt ce spectacle écœurant. Mon ami Dubois, l'auteur du monument, écouta, par excès de convenance, ces fallacieux discours et se retira.

Il y a des hommes jeunes encore qui écrivent sur Chopin, moins que sur ses œuvres, par l'insatiable besoin de paraître avoir mieux compris son génie que ceux qui ont hélas ! plus de quatre-vingt ans et devront quitter la terre bientôt, se souvenant jusqu'à la dernière heure de celui qu'ils ont connu, aimé, et auquel ils doivent le peu qu'ils savent.

PERU.



NOTES D'ACOUSTIQUE

On sait que les lois qui régissent les rapports des sons-musicaux proviennent de l'étude des vibrations des cordes. Cependant aucune étude expérimentale complète n'en ait été jamais faite. A vrai dire, les lois partielles qui en ont été extraites n'en conservent pas moins toute leur valeur ; mais il n'en est pas de même de la loi générale qui les régit.

Un certain nombre de théoriciens et plus récemment A. von Oettingen et Hugo Riemann, ont cru devoir reprendre une des conceptions de Zarlino contenue dans *Institutioni Armoniche* (1558) — conception bien vieillotte et désuète lorsqu'il s'agit de science musicale moderne —. Zarlino veut que "les sons inférieurs d'une corde forment une série qui, *par rapports inverses de ceux de la série supérieure*, s'étend de l'aigu ou grave." De là une théorie des plus abracadabantes qui veut que : si les rapports des sons de la gamme majeure ont la tonique pour base et vont en montant, ceux de la gamme mineure ont la dominante pour base et vont en descendant à partir de cette dominante et non plus de la tonique. (¹) Mais n'anticipons pas et laissons parler la Nature puisque cette théorie est soi-disant érigée sur les vibrations inférieures des cordes.

D'autre part, en réponse à cette conception, Descartes écrit en 1618 dans son *Compendium Musicae* : "Le son est au son comme la corde est à la corde ; or, chaque corde contient en soi toutes les cordes moindres

¹ On sait que dans le cas du *ton relatif* mineur sa dominante est le 3^e degré de la gamme relative majeure.

qu'elle, mais non celles qui sont plus grandes ; par conséquent aussi chaque son contient en soi tous les sons plus aigus que lui, mais non ceux qui sont plus graves." Il était intéressant de savoir si, oui ou non, les cordes vibraient une échelle inférieure de sons et d'après quelle loi.

Comme suite à l'étude détaillée des vibrations des diapasons, cloches, gongs, tam-tams et instruments à tube en cuivre donnée ici même, (¹) le mémoire que j'ai eu l'honneur de présenter à la section de physique du Congrès de l'Association française pour l'avancement des Sciences qui s'est tenu cette année à Tunis, va répondre aux deux hypothèses ci-dessus. Les conclusions de cette étude ont fait l'objet d'une note présentée à l'Académie des Sciences par M^r J. Violle, séance du 21 avril 1913.

Sons inférieurs. Au cours des expériences que M^r Massol et moi nous avons effectuées sur les vibrations multiples des corps vibrants (C. R. de l'Académie des Sciences, 1907 à 1910, *passim* ; et Congrès de Toulouse de l'A. F. A. S. 1910), nous avons étudié un certain nombre de cordes et particulièrement la plus longue corde d'un piano à queue, corde filée de 1^m96, donnant le La₋₁ de 27^{v^d}. Frappée au moyen du marteau qui fait fonctionner la touche du piano, cette corde n'a donné aucun résultat ; les oscillations manquaient d'amplitude. C'est en la pinçant de toutes façons que nous avons pu enregistrer des cordes semblables à celles que nous avions obtenues des diapasons.

Sur ces courbes, à part le son prédominant La₋₁, j'ai relevé 16 harmoniques inférieurs et 7 supérieurs. Le plus grave est La₋₅ de 1^{v^d}, 6875 ; mais ce n'est pas le fondamental de l'échelle. Le rapport 7 : 4 qu'il présente avec Sol₋₄ de 2^{v^d}, 95 en fonction de 7^e harmonique, assigne comme son fondamental La₋₇ de 0^{v^d}, 422, en rapport de 7 : 1 avec Sol₋₄ ; La₋₅ se classe ainsi comme 4^e harmonique et le son prédominant comme 64^e. Le tableau suivant renferme : 1^o les sons observés ; 2^o leurs nombres de vibrations ; 3^o l'ordre des harmoniques rapportés à la fondamentale (²).

¹ Voir S. I. M. des 15 janvier, 15 Mars, juillet-Août 1912 et 15 janvier, 15 mars 1913,

² Le trait placé sous le nom d'un son signifie qu'il est en fonction de 7^e harmonique, ou l'une de ses octaves. L'absence du 9^e harmonique (Si₋₄) de l'échelle inférieure n'est certainement due qu'à un hasard d'expérience, puisque deux de ses octaves supérieures (Si₋₃ et Si₋₂) se sont inscrites. Il en est de même de Sol₋₁ en fonction de 7^e harmonique de l'échelle supérieure, dont deux des octaves inférieures (Sol₋₃ et Sol₋₄) figurent au Tableau. Ces harmoniques s'entendent à l'oreille dans l'échelle supérieure, lorsqu'on fait vibrer la corde au moyen du clavier sur un piano de bonne facture.

NOTES D'ACOUSTIQUE

33

Harmoniques inférieurs

$\left\{ \begin{matrix} \text{La}_{-7} \\ \text{O}^v, 422 \\ \text{I} \end{matrix} \right\}$	La_{-5}	$\text{Ut}^{\#}_{-4}$	Mi_{-4}	$\underline{\text{Sol}}_{-4}$	La_{-4}	$\text{Ut}^{\#}_{-3}$	Mi_{-3}	$\underline{\text{Sol}}_{-3}$	La_{-3}
	$1^v, 6875$	$2^v, 11$	$7^v, 53$	$2^v, 95$	$3^v, 375$	$4^v, 22$	$5^v, 06$	$5^v, 9$	$6^v, 75$
	4	5	6	7	8	10	12	14	16

Harmoniques supérieurs

Si_{-3}	$\text{Ut}^{\#}_{-2}$	$\text{Sol}^{\#}_{-2}$	La_{-2}	$\text{Ut}^{\#}_{-1}$	Mi_{-1}	$\text{Sol}^{\#}_{-1}$	$\left\{ \begin{matrix} \text{La}_{-1} \\ 27^v \\ 64 \end{matrix} \right\}$	Mi_0	La_0
$7^v, 6$	$8^v, 44$	$12^v, 2/3$	$13^v, 5$	$16^v, 88$	$20^v, 25$	$25^v, 1/3$		$40^v, 5$	54^v
18	20	30	32	40	48	60		96	128
$\text{Ut}^{\#}_1$	Mi_1	La_1	La_2	Si_2					
$67^v, 5$	81^v	108^v	216^v	242^v					
160	192	256	512	576					

Bien que nos expériences aient eu principalement pour but de rechercher les sons inférieurs provenant des grandes oscillations, elles ont manifesté sept sons supérieurs au son prédominant La_{-1} , par rapport auquel ils présentent les rapports indiqués ci-dessous :

$$\left\{ \begin{matrix} \text{La}_{-1} & \text{Mi}_0 & \text{La}_0 & \text{Ut}^{\#}_1 & \text{Mi}_1 & \text{La}_1 & \text{La}_2 & \text{Si}_2 \\ 1 & 3/2 & 2 & 5/2 & 3 & 4 & 8 & 9 \end{matrix} \right\}$$

Les expériences antérieures ont démontré que les corps sonores complexes donnent lieu à plusieurs modes de vibrations ; les diapasons vibrent trois échelles différentes qui correspondent à trois modes de vibrations ; les cloches deux. Le gong, à cause de sa surface plane se classe dans la catégorie des corps simples ; il ne vibre que l'échelle de la véritable fondamentale, ou son 1 ; le son prédominant est une de ses octaves supérieures.

La corde est le type le plus parfait des corps sonores simples ; cependant, comme en témoigne l'échelle ci-dessus, *tous les harmoniques supérieurs au son prédominant ne sont pas des multiples parfaits de ce son et ne peuvent s'exprimer en nombres entiers qu'à l'aide de son octave basse La_{-2} notée dans les harmoniques inférieurs.*

Harmoniques supérieurs. Les conditions de nos expériences s'écartant

beaucoup de celles de la pratique musicale, il importait de reprendre l'étude des harmoniques supérieurs sur des sons musicaux. La frappe normale des marteaux d'un piano étant établie de façon à favoriser le plus possible l'émission la plus pure du son prédominant accompagné de ses harmoniques supérieurs, j'ai opéré sur la corde filée Ut₁ de 64^vd d'un excellent piano à queue Gaveau dont la nature et l'intensité des sons apparaissaient les plus favorables.

Assisté de mon accordeur expérimenté, nous avons constaté à l'audition simple la série des harmoniques impairs Ut₁ = 1, Sol₁ = 3, Mi₃ = 5, Si₂^b = 7, Ré₄ = 9, et plus tardivement Sol₄^b = 11. Les étouffoirs adhéraient bien aux cordes et ne permettaient aucune vibration importune. Dans ces conditions j'ai fait, avec un nouveau chronographe enregistreur Boulitte, des inscriptions sur lesquelles j'ai relevé 1 harmonique inférieur et 12 supérieurs. En voici le classement et les rapports à Ut₁ = 1. Les nombres placés au-dessus des noms des sons indiquent la fonction par rapport au son le plus grave inscrit Ut₀, qui est l'octave grave du son prédominant Ut₁.

1	2	2,5	3	4	6	7	8	9
Ut ₀	Ut ₁	Mi ₁	Sol ₁	Ut ₂	Sol ₂	Si ₂ ^b	Ut ₃	Ré ₃
32 ^v	64 ^v	80 ^v	96 ^v	128 ^v	192 ^v	224 ^v	256 ^v	288 ^v
1/2	1	5/4	3/2	2	3	3/5	4	4/5
10	12	14	20	24				
Mi ₃	Sol ₃	Si ₃ ^b	Mi ₄	Sol ₄				
320 ^v	384 ^v	448 ^v	640 ^v	768 ^v				
5	6	7	10	12				

Comme dans les premières expériences, nous constatons la présence de l'octave grave du son prédominant. (¹) Son influence directe se manifeste par l'inscription de trois de ses harmoniques de 1^{er} ordre ; on a = Ut₀ = 1, Sol₁ = 3, Si₂^b = 7 et Ré₃ = 8, lesquels ne sont pas des multiples entiers de Ut₁. Mais un fait nouveau se produit par la présence

(1) On entend cette octave grave dans les vibrations des cloches ; dans celles des petits diapasons à branches ; dans l'émission du son de certains tuyaux, particulièrement ceux d'un jeu de gambe. De même tous les bons violons artistiques font entendre cette octave grave accompagnée de l'octave supérieure.

de Mi_1 , lequel ne peut s'exprimer par un nombre entier qu'à l'aide de Ut_{-1} — 2^e octave inférieure du son prédominant — dont il est le 5^e harmonique. C'est que la base de rapports est Ut_{-1} et non Ut_1 .

Comme cela se manifeste dans le jeu de l'orgue lorsqu'on introduit des tuyaux de 16 et de 32 pieds, ou bien encore lorsqu'on adjoint la contrebasse au quatuor à cordes ou à un ensemble orchestral : les sons musicaux tirent leur *rondeur* de la coexistence des harmoniques inférieurs. La composition harmonique de l'ensemble, qui constitue l'accord de *neuvième majeure de dominante*, leur donne la puissance et la noblesse de timbre. Les vibrations secondaires plus aiguës — que la prédominance des harmoniques de 1^{er} ordre empêche de se manifester d'une manière apparente — donnent l'éclat qui est nécessaire à un ensemble de sons d'une hauteur moyenne et grave. Ce sont les conditions acoustiques indispensables que doivent avoir les sons de nos instruments modernes.

Vibrations tournantes. Pour les cordes comme pour les diapasons, on ne peut invoquer l'influence de la masse métallique mise en œuvre — comme par exemple dans les cloches ; ou de la pression de l'air comme avec les tuyaux ou les instruments à vent — pour justifier la puissance de vibration que ces corps sonores contiennent en soi ; il faut en trouver la cause dans la manifestation des grandes oscillations et de la coexistence des vibrations tournantes ; manifestations qui causent les harmoniques ultra-graves de l'échelle inférieure.

Avec M. Massol nous avons montré l'existence de ces vibrations au moyen de la photographie des oscillations des branches d'un diapason (voir nos Notes à l'Académie des Sciences, 27 juin et 8 août 1910. Et S. I. M. du 15 mars 1913). Les courbes complexes des cordes montrent les mêmes caractères et, comme celles des diapasons, elles correspondent toujours à un des harmoniques de 1^{er} ordre du son fondamental et sont généralement accompagnées des vibrations du son prédominant ou tout au moins de son octave grave.

L'étude de ces vibrations au point de vue de l'acoustique musicale, vient compléter l'étude faite par A. Cornu, au point de vue de la Mécanique relatée dans son mémoire publié au *Journal de Physique* (3^e série. T, 5. année 1896). Il écrit à ce sujet : "Les vibrations transversales d'une corde, excitées d'une manière quelconque, sont toujours accompagnées de vibrations tournantes, l'élasticité de torsion de la corde entrant en jeu au même titre que la composante transversale de la

torsion." Il trouve étrange qu'on n'ait pas prévu cette oscillation tournante d'après les théorèmes généraux de la Mécanique. Il ajoute : "la mise en vibration d'une corde par pincement, est sous certains rapports, celle qui conduit aux mouvements les plus complexes : en effet, chacun des points de la surface de la corde se meut suivant la résultante des trois déplacements ainsi définis : 1^o Rotation autour de l'axe de la corde ; 2^o Translation parallèle à un plan de symétrie de la corde ; 3^o Translation parallèle au plan de symétrie perpendiculaire." Les courbes qui en résultent : "sont au début dentelées et bouclées par les harmoniques des oscillations tournantes et transversales ; elles se régularisent peu à peu par suite de l'extinction plus rapide des vibrations tournantes, puis des harmoniques élevés et, finalement, elles se réduisent aux types les plus simples (ellipses, courbes en 8, etc.)."

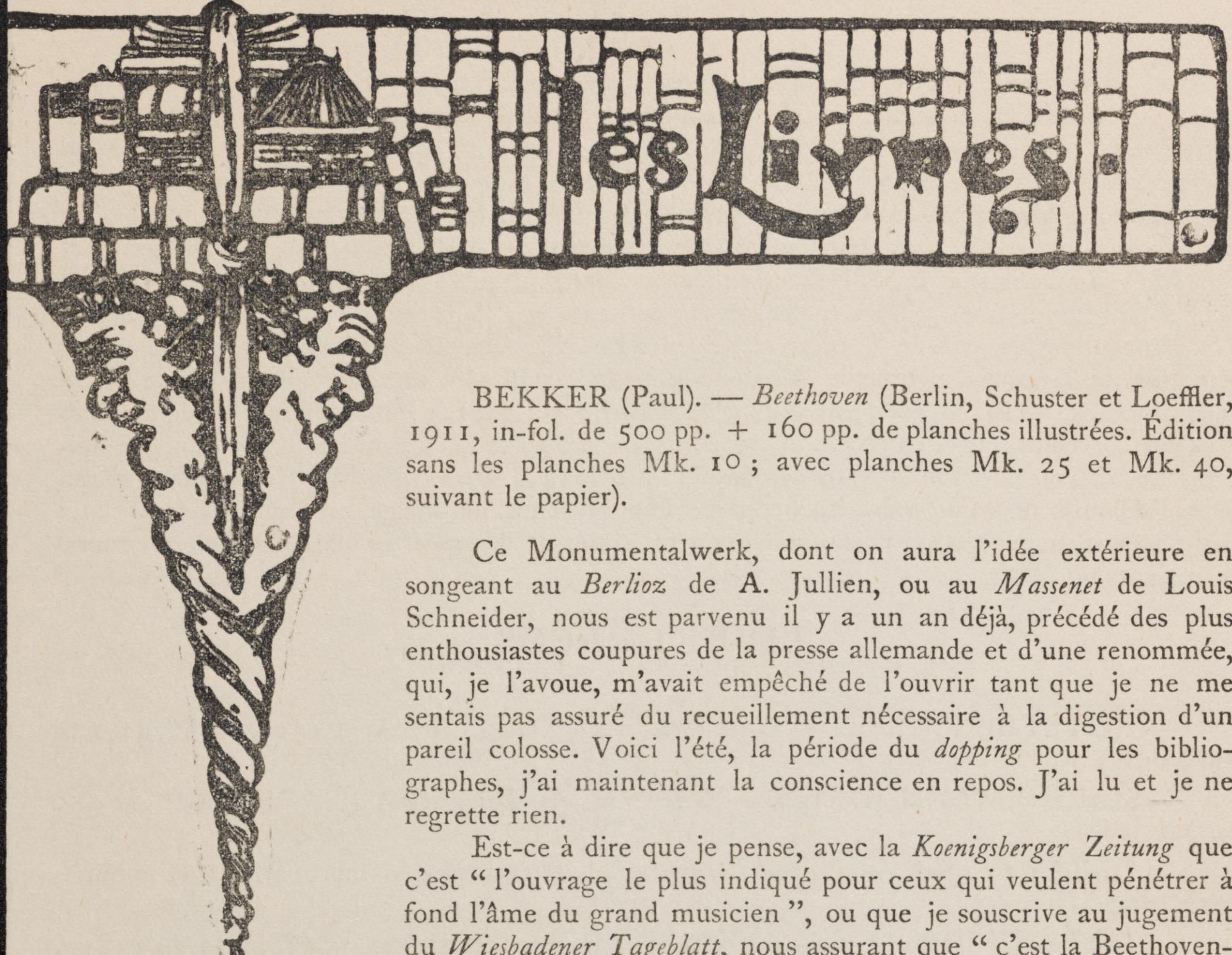
Ce sont bien les phénomènes que j'ai observés. Nous avons expérimenté des cordes de contrebasse en boyau, mais les grandes oscillations s'éteignent rapidement après le pincement ou le frottement de l'archet. Tandis qu'une grosse corde en acier, pincée convenablement, permet d'inscrire des courbes pendant une durée de 10 à 25 secondes avant de se réduire au son simple.

Les résultats de cette étude confirment pleinement ceux des études antérieures. En résumé, à l'exemple des différentes espèces de corps sonores étudiés précédemment, les cordes vibrent une échelle harmonique inférieure au son prédominant. Cette échelle a pour base de rapports la véritable fondamentale, ou son 1, de l'échelle générale que vibre la corde. Le son prédominant est toujours accompagné de son octave grave. L'échelle supérieure apparente n'est qu'une partie de l'échelle générale ; à l'audition simple, dans la majorité des cas, on ne distingue que la série des harmoniques impairs de 1^{er} ordre. Le son prédominant est l'harmonique le plus favorisé dans les vibrations de tous les corps sonores.

Ce sont les conclusions auxquelles nous avait conduit l'étude auditive des corps sonores faite avec la haute collaboration de M. Camille Saint-Saëns.

Il s'ensuit : que la théorie basée sur l'existence d'une échelle harmonique inférieure au son prédominant dont la série des sons serait *en rapports inverses de ceux de la série supérieure*, est contraire à la loi générale de vibration des corps sonores.

GABRIEL SIZES.



BEKKER (Paul). — *Beethoven* (Berlin, Schuster et Loeffler, 1911, in-fol. de 500 pp. + 160 pp. de planches illustrées. Édition sans les planches Mk. 10 ; avec planches Mk. 25 et Mk. 40, suivant le papier).

Ce Monumentalwerk, dont on aura l'idée extérieure en songeant au *Berlioz* de A. Jullien, ou au *Massenet* de Louis Schneider, nous est parvenu il y a un an déjà, précédé des plus enthousiastes coupures de la presse allemande et d'une renommée, qui, je l'avoue, m'avait empêché de l'ouvrir tant que je ne me sentais pas assuré du recueillement nécessaire à la digestion d'un pareil colosse. Voici l'été, la période du *dopping* pour les bibliographes, j'ai maintenant la conscience en repos. J'ai lu et je ne regrette rien.

Est-ce à dire que je pense, avec la *Koenigsberger Zeitung* que c'est "l'ouvrage le plus indiqué pour ceux qui veulent pénétrer à fond l'âme du grand musicien", ou que je souscrive au jugement du *Wiesbadener Tageblatt*, nous assurant que "c'est la Beethoven-Bibel, sur laquelle on pourra jurer désormais en toute sécurité", ou avouerai-je, avec la *Neue-Musik Zeitung*, que "personne d'entre nous ne serait capable de trouver sous sa plume quelque chose qui approche, même de loin, de la splendide et lumineuse dialectique de certaines de ces pages"; ou avec le *Grazer Tagespost*, que "ce livre nous ouvre les perspectives les plus vastes sur les problèmes essentiels de l'art musical, et constitue une action d'éclat dans le domaine de l'histoire"; ou enfin avec les *Hamburger Nachrichten*, que "voici la Somme complète de cette personnalité créatrice, et que l'auteur, d'un geste imposant, a su épuiser le contenu de ce concept collectif qui s'appelle Beethoven!"

Non. Ou, plutôt, entendons-nous. Si ces phrases, auxquelles il faut sans doute ajouter le grain de sel attique, veulent dire que le *Beethoven* de Bekker, est un livre de grand sens, bien présenté, clairement écrit, admirablement ordonné, donnant au peuple allemand une image raisonnable, littéraire et même monumentale d'un de ses plus grands génies — quelque chose comme un luxueux volume de distribution de prix, je tombe d'accord avec mes confrères. Et, s'il convient encore, dans ces conditions, de crier au miracle, j'élèverai la voix de l'admiration. Tout en marquant, cependant, en ma qualité de Français, un peu d'étonnement. Comment, un ouvrage, dont l'esprit correspond à ceux qui paraissent dans nos collections habituelles, peut-il troubler ainsi le repos de la presse ?

Est-ce par sa présentation, qui est en effet hors pair, je le répète ?

Ou bien faut-il admettre que le seul fait d'être *littéraire*, c'est à dire rédigé avec

un souci d'écriture élégante, et surtout avec la préoccupation d'interpréter les faits devant un public habitué à la sécheresse du document, constitue une exception dans le domaine de l'histoire musicale en Allemagne ? Sans doute, l'écrivain qui cherche à concilier les exigences de la vérité objective, avec celles de son propre tempérament de penseur et d'artiste, doit faire sensation dans un pays, où le moi est soumis à de strictes disciplines. C'est une explication.

Mais je ne sais trop si M. Bekker en sera satisfait, lui qui a tenté ici une œuvre analogue à celle d'un sculpteur ou d'un virtuose, œuvre de haute et altière critique et de vision suraiguë.

En tout cas, le pays de Brunetière, de Jules Lemaître et de Emile Faguet ne partagera pas l'émotion de la presse allemande. Nous ne pouvons confondre un ouvrage de vulgarisation (tout monumental soit-il) avec une œuvre de maîtrise personnelle dont l'intérêt résiderait dans la valeur de celui qui l'écrit. Ce n'est point, on le pense bien, un vain chauvinisme qui m'inspire, et l'on sait trop la vive sympathie que je n'ai jamais cessé de témoigner à ce qui vient d'Allemagne. Mais précisément, parce que je rends hommage, en toute occasion, aux qualités germaniques, je me vois moralement contraint de dénoncer ce que je considère comme un malentendu.

J. E.

LIVRES REÇUS

— BOTSTIBER (Hugo). — *Geschichte der Ouverture*. (Breitkopf 1913, in-8° de 274 pp. Mk. 6).

— SCHUNEMANN (Georg.). — *Geschichte des Dirigierens*. (Id. ibid. in-8° de 359 pp. Mk. 8).

— DEBAY (Victor). — *L'Étoile*, roman. (Société française d'imprimerie et de librairie, 1913 in-12° frs 3,50).

— GATARD (Dom. A.). — *La Musique grégorienne*. (Laurens, 1913, in-12 de 126 pp. frs 2,50).

— SPAETH (Sigmund Godfried). — *Milton's knowledge of music*. (Princeton, The University Library, 1913, in-8° de 186 pp.)

— LEHMANN (Lilli). — *Mein Weg*. (Lpz. S. Hirzel 1913, in-4° de 280 pp. Mk. 12).

— VERDI. — *Mostra storica del teatro italiano*, nel Conservatorio G. Verdi di Milano. (Milano, E. Bonetti 1913 in-8° de 68 pp. L. 1, 25).

— WAGNER. — *Oeuvres en prose*, traduites par J.-G. PROD'HOMME et F. HOLL. Tom. III, IV et VIII. (Delagrave, 1913, 2 vol. in-12° frs. 350).

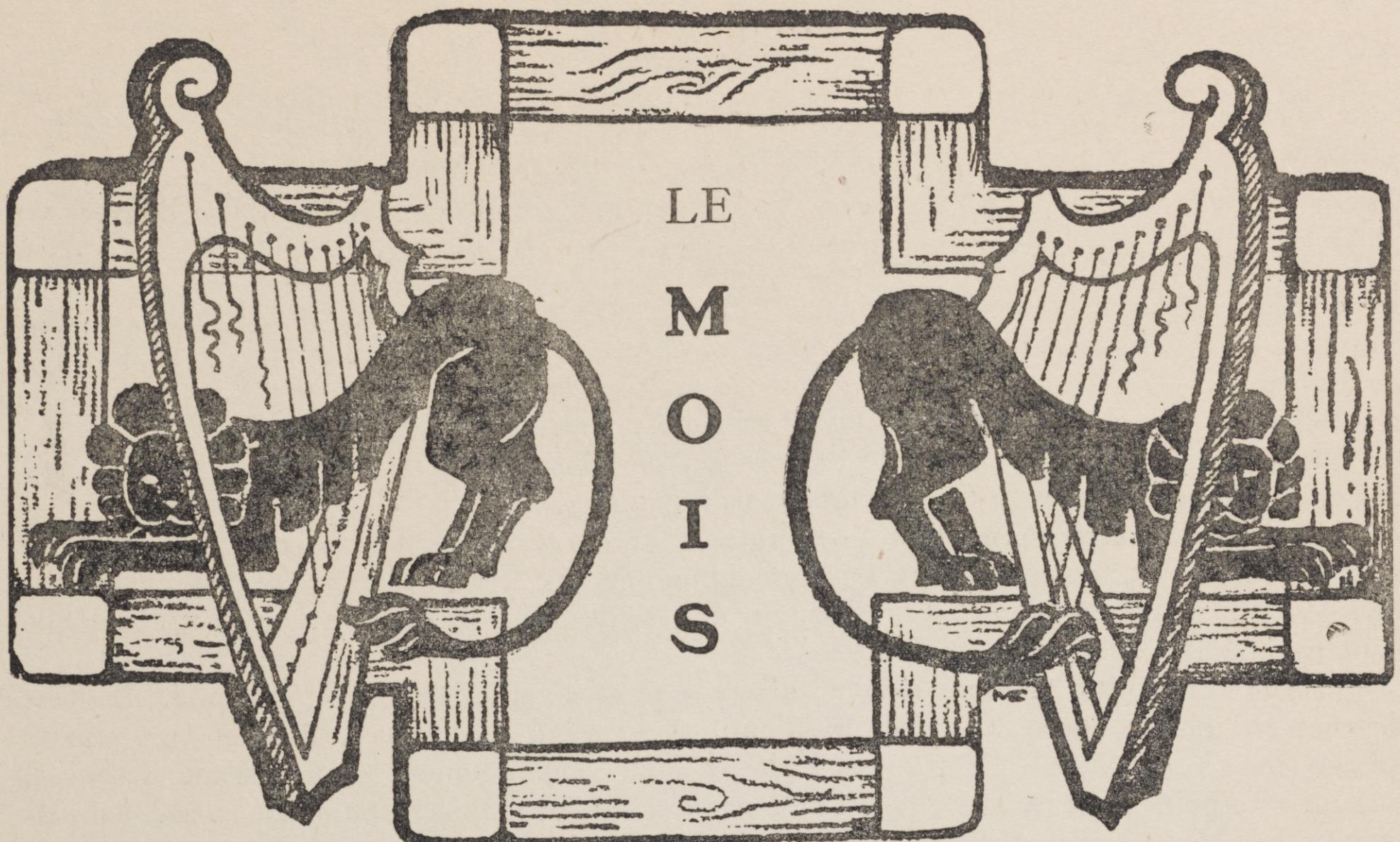
— BONAVENTURA (A.). — *Di un codice musicale mediceo*. (Florence, Olschki 1913, in-4° de 11 pp.).

— BIE (Oscar). — *Die Oper* (Berlin, S. Fischer 1913, in-4° de 572 pp. ; Mk. 25.)

— STREATFEILD (R. A.) — *Musiciens anglais contemporains*. Traduction française de L. PENNEQUIN. (Paris. Editions du Temps présent, 76, rue de Rennes, 1913, in-8° de 126 pp. ; frs. 3.50).

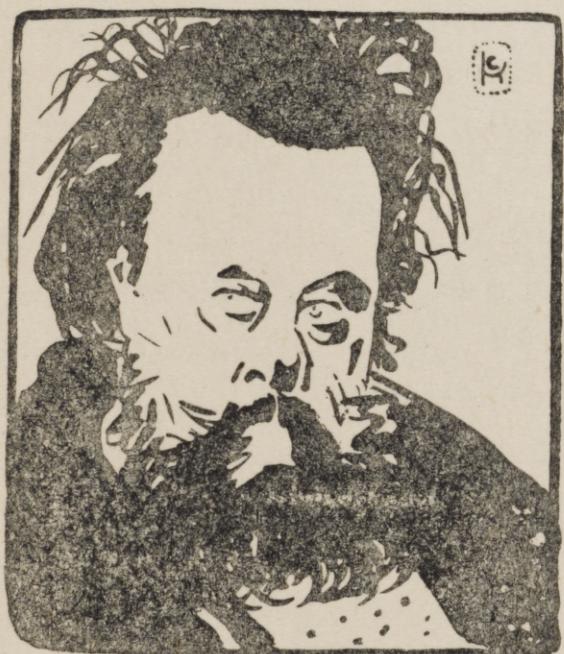
— GASTOUÉ (A.). — *Le graduel et l'Antiphonaire romains*. (Lyon, Janin frères, 1913, in-12° de 300 pp. ; frs. 4).

— LINDNER (Dr. E.). — *R. Wagner über Parsifal*. (Lpz. Breitkopf, 1913, in-12 de 223 pp. ; Mk. 4).



Les Théâtres

THÉÂTRE DES CHAMPS-ÉLYSÉES — OPÉRA-COMIQUE



(Dessin de M. Kufferath)

En présence du naufrage de l'Opéra des Champs-Élysées, la critique musicale perd ses droits. Il est vraiment trop facile aujourd'hui, de tirer vanité d'une clairvoyance méconnue, d'étaler une sagesse rétrospective et de donner de prudents conseils aux victimes du désastre. Je suis de ceux qui ne partagèrent pas certaines illusions artistiques d'une direction trop facilement optimiste et victime de sa déférence pour une esthétique de bonne compagnie qui n'en est pas à son premier crîme, mais je m'empresse de reconnaître que ces erreurs n'ont eu qu'une bien faible action sur le résultat final. Ce n'est pas à l'intérieur du Théâtre qu'il faut rechercher les plus lourdes responsabilités, c'est à l'extérieur ; n'oublions pas que, sur cette scène, l'excellent, le bon, le mauvais et le pire ont donné exactement les mêmes résultats : le grand coupable, celui que cette faillite

déshonore, celui qui va maintenant expier longuement et douloureusement sa sottise, c'est Paris.

Paris n'a jamais soupçonné la valeur du cadeau que lui offraient les créateurs de ce théâtre unique. De son nouveau jouet il n'a su apprécier ni le style, ni l'intérêt artistique, ni le confort, ni l'élégance particulière. Mais son ignorance et son incomptence paradoxales s'affirmèrent surtout en présence des réalisations qui lui furent soumises. L'attitude du public pendant les représentations si dissemblables et si inégales qui se succédèrent sous nos yeux demeurera inoubliable pour tous ceux qui prirent la peine de l'observer attentivement. Après

cette série d'interprétations correctes, fantaisistes, médiocres, parfaites, languissantes ou frénétiques, on peut emporter la conviction absolue que le public parisien est incapable de deviner en quoi consiste une bonne exécution musicale.

Dans l'état actuel de sa culture artistique, le mélomane contemporain ne peut juger ni un orchestre, ni une société chorale, ni un soliste, ni un chef d'orchestre. Il respecte les noms connus et les situations acquises mais rien ne lui permet de distinguer spontanément le vrai du faux. Avec un peu d'autorité on peut le berner sans danger, lui faire prendre pour du diamant la plus grossière verroterie, et déchainer son enthousiasme à l'aide de quelques tours de passe-passe élémentaires mais infaillibles.

Dans un concert où les noms des auteurs et les titres des morceaux seraient supprimés, où l'orchestre serait inconnu et les chefs d'orchestre anonymes et invisibles, le public n'osera pas applaudir une seule fois, de peur de commettre quelque honteuse méprise et d'avouer sa surdité. *(Dessin d'André Helle)*

Le Théâtre des Champs-Elysée n'a pas tenu compte de cette infirmité. Il s'est dépensé en inutiles tours de force qui n'ont pas attroupé les badauds. A quoi bon répéter quinze fois à l'orchestre *l'Ibérie* de Debussy pour obtenir une couleur finement broyée, une mise au point impeccable ? A quoi bon ces exécutions raffinées, quintessenciées, hallucinantes des *Nocturnes* dont nulle oreille humaine n'avait recueilli jusqu'ici les plus secrètes confidences ? Trois bonnes lectures suffisaient largement à donner pleine satisfaction aux amateurs éclairés ! Il ne serait pas difficile d'en faire la preuve. A quoi bon cette création d'un cadre de chœurs inégalable ? A quoi bon ces études minutieuses et ces scrupules artistiques inusités ? A quoi bon cette merveilleuse et émouvante représentation de *Boris Godounow*, avec ses foules chantantes et agissantes, ses chœurs sublimes et sa tenue musicale supérieure ?

Ce miracle n'a intéressé personne ; on l'a regardé distraitemen et, le lendemain, on retournait entendre les chœurs de l'Opéra avec la même bonne volonté indifférente.

Depuis, on a laissé se disperser les admirables artistes qui avaient si bien mérité de la musique, on n'a pas éprouvé le besoin de réentendre une seconde fois *Boris* ou de recueillir le fruit des travaux entrepris en l'honneur de *Parsifal*. Le public a très bien pris son parti d'avoir un théâtre de moins. Car pour lui, ce n'est que cela.

Il s'apercevra plus tard — beaucoup plus tard, hélas ! — que c'était autre chose. La catastrophe actuelle atteint toute la musique moderne. Paris s'est désintéressé de la première véritable "Maison de la Musique" inaugurée dans ses murs ; il n'a rien fait pour sauver la maison de Moussorgsky, de Debussy, de Fauré, de Richard Strauss, de Strawinsky, de Dukas, de Ravel, de Schmitt, *(Dessin d'André Helle)* Paris vient de perdre, d'un seul coup, le bénéfice de vingt ans de culture musicale.

Ce n'est pas, malheureusement, dans la nouvelle pièce de l'Opéra Comique que nous trouverons des consolations et de valables raisons de sourire à l'avenir ! La *Céleste* de M. Trépard constitue au contraire une sorte de défi à notre esthétique contemporaine, un démenti énergique opposé à ses plus claires affirmations. Cette conception du théâtre lyrique nous ramène aux plus mauvais jours de notre histoire, ceux où l'indécision de nos musiciens les égarait dans les arides sentiers du réalisme. Nous avions le droit de nous croire débarrassés à tout jamais de ces puérilités auprès desquelles le vérisme lui-même devient un assez noble idéal musical ; nous avons trop tôt chanté victoire. Le réalisme n'avait pas renoncé à la lutte, il s'instruisait, se modernisait et s'armait en silence. Sans perdre de vue ses cruels desseins, il faisait son profit de toutes les découvertes contemporaines afin de vaincre plus sûrement. Nous



retrouvé hier, plus arrogant que jamais et l'imprévu de cette agression a déconcerté tout le monde.

On connaît le thème de cette manœuvre offensive. Un roman mis en pièce en fut le prétexte. Des scènes de mœurs provinciales de la *Céleste Prudhomat* de Gustave Guiches le musicien a tiré cinq tableaux très librement interprétés. Pour obtenir le scenario de ses rêves il a traité le texte original avec une familiarité qui frise le sans-gêne. Situations, caractères, action, tout été transformé et nous ne saurons jamais si l'auteur du roman en refusant de contresigner le livret a fait preuve de modestie ou de malice.

Mais le compositeur avait ainsi atteint son but qui est, nous affirme-t-il, de substituer à l'unité d'atmosphère, à son avis fatale aux plus belles œuvres, un parti-pris de variété et une recherche constante des oppositions. Cinq "motifs" lui fournirent les thèmes scéniques souhaités : une soirée chez les Mazurier lui permit de photographier les moindres trivialités de l'intimité bourgeoise dans ce qu'elle a de plus touchant et de plus ridicule ; une classe dans une école primaire de village lui offrit un épisode amusant et animé ; un rendez-vous d'amour fit triompher les droits de la grande effusion mélodique et du clair de lune ; une fête populaire à Cahors et l'apothéose de Gambetta amorcèrent les mouvements de foule, les chœurs et les danses de rigueur ; enfin la longue agonie finale amena la réexposition, en mineur, du motif de la passion. C'est en somme une adroite concession à l'instinct qui détermina la spécialisation des compartiments d'une symphonie : nous retrouvons l'allegro, le scherzo, l'andante appassionato, la marche funèbre et le presto classiques.

Mais en quelle compagnie ! M. Trépard ayant proclamé que la mission d'un compositeur est de découvrir la musique cachée dans chaque mot, a voulu nous éblouir en choisissant des cachettes hermétiques : tous les mots les plus plats de l'existence quotidienne nous livrent leur prétendu secret mélodique et nous voyons extraire triomphalement sous nos yeux des syllabes les moins préparées à cette opération césarienne, un lyrisme inattendu !

Le résultat est troublant. M. Trépard est un excellent musicien qui connaît toutes les ressources de son art et tient héroïquement sa gageure. Son harmonie soignée, son orchestre souple et varié, son élocution expressive sont évidemment dignes d'une meilleure cause. L'inutilité d'un effort aussi soutenu est plus douloureuse et plus irritante que le spectacle de la médiocrité. La sensation perpétuelle d'indiscrétion que donne cette partition intervenant sans raison dans les scènes de drame, de cinéma ou de vaudeville qui se succèdent sur le plateau est assez particulière. L'effronterie de cette musique séduira peut-être certains spectateurs mais elle scandalisera tous ceux qui n'apprécient pas les muses aussi dépourvues de savoir-vivre.

L'interprétation de ce spectacle est brillante. Mlle Brunlet se couvit de gloire dans un rôle d'ailleurs "avantageux" ; Mlle Nelly Martyl fut toute grâce et toute candeur ; M. Rousselière fut un amant résolument provincial ; Mlle Brohly dut employer son beau talent à nous restituer une vieille mendiane "du répertoire" d'une banalité désespérante, M. de Creus remplit avec conscience un rôle exaspérant et M. Delvoye n'eut qu'à traverser la scène en solfiant les faits-divers de l'*Indépendant du Lot* pour affirmer la parfaite maîtrise de son art.

Mais le triomphateur fut le Directeur de la maison. Il a donné à ces cinq tableaux une vie, un mouvement et une vérité incomparables. Et voilà qui est criminel. Sans cette mise en scène le premier acte n'aurait connu qu'un succès de fou rire ; grâce à la récompense que nous apporte chaque nouveau décor nous arrivons à absorber, heure par heure, n'importe quelle musique.

Il y a là une mystification impardonnable... ou une ironie musicale supérieure ! Ce n'est pas la première fois que M. Albert Carré se livre à ce petit jeu, qui n'est pas, d'ailleurs à la portée de tout le monde. Et il semble prendre le plus vif plaisir à nous entendre gémir parce que la mariée est trop belle...

Emile Vuillermoz



CONCERTS COLONNE. — SOCIÉTÉ DES NOUVEAUX CONCERTS.

Le 29 Octobre dernier nous avons entendu de la musique espagnole jouée par de vrais espagnols. Pour beaucoup de personnes ce fut presque une révélation, car on ne la connaissait guère en France que par de vagues souvenirs d'exposition. On allait curieusement à "La Feria", les noms de "La Macarona", La Soledad, etc. suffisaient à en entretenir le goût, et un enthousiasme qui n'allait pas toujours directement à la musique. Pourtant on y entendit cette admirable musique populaire, où tant de rêve se mêle à tant de rythme, qui en fait l'une des plus riches en ce monde. Cette richesse même paraît avoir été la cause de la lenteur avec laquelle s'est développée "l'autre" musique. Une sorte de pudeur à enfermer tant de belles improvisations, dans l'armature des formules, retenait les "professionnels". Pendant longtemps, ils se contentèrent d'écrire ces "Zarzuelas" de forme populaire où le bruit des guitares monte de la rue à la scène, sans presque subir de transformations. Mais l'âpre beauté des vieilles cantilènes mauresques restait inoubliable ; on continuait à oublier les belles traditions des Escobado, Moralès, maîtres du grand Victoria qui illustrèrent, tous trois, la Renaissance Espagnole.

Il n'y avait aucune raison à ce que ça change... que désirer de plus dans un pays, où les pierres des chemins brûlent les yeux d'une lumière voluptueuse ; où les muletiers tirent du fond de leur gorge les plus sincères accents de la passion. Comment s'étonner de la décadence du siècle dernier, et même, pourquoi le traiter ainsi, puisque la musique populaire gardait sa beauté ? Sages et bienheureux seraient les pays qui conserveraient jalousement cette fleur sauvage à l'abri du classique administratif.

C'est à peu près à cette époque que se forma cette pléïade de compositeurs, résolue à faire valoir le trésor inestimable qui dormait dans les chants de la Vieille Espagne.

Parmi eux retenons le nom de Isaac Albeniz. D'abord, incomparable virtuose, il acquit ensuite une merveilleuse connaissance du métier de compositeur. Sans en rien ressembler à Liszt, il le rappelle par l'abondance généreuse des idées. Il sût, le premier, tirer parti, de la mélancolie nombreuse, de l'humour spécial de son pays d'origine. (Il était Catalan.) Peu d'œuvres en musique valent : "El Albaicin", du 3^e cahier d'Iberia, où l'on retrouve l'atmosphère de ces soirées d'Espagne qui sentent l'œillet et l'aguardiente.... C'est comme les sons assourdis d'une guitare qui se plaint dans la nuit, avec de brusques réveils, de nerveux soubresauts. Sans reprendre exactement les thèmes populaires, c'est de quelqu'un qui en a bu, entendu, jusqu'à les faire passer dans sa musique sans qu'on puisse s'apercevoir de la ligne de démarcation.

"Eritaña", du 4^e cahier d'Iberia, c'est la joie des matins, la rencontre propice d'une auberge où le vin est frais. Une foule incessamment changeante passe jetant des éclats de rire, scandés par les sonnailles des tambours de basque. Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.

Il y a bien d'autres choses encore, dans ces cahiers d'Iberia, où Albeniz a mis le meilleur de lui-même, et porté son souci d'"écriture" jusqu'à l'exagération, par ce besoin généreux qui allait jusqu'à "jeter la musique par les fenêtres". Les autres compositeurs, sans dépasser Albeniz, marchent dans la même chemin, seulement, les influences d'Albeniz étaient très nettement françaises, elles semblent devenir allemandes, au moins dans la forme, chez ces derniers.

La Procession del Rocio, poème symphonique de J. Turina, est ordonné ainsi qu'une belle fresque. De franches oppositions de lumière et d'ombre en rendent l'audition facile malgré ses dimensions. Comme Albeniz, J. Turina est fortement imprégné de musique populaire ; il hésite encore dans sa façon de développer et croit utile de s'adresser à d'illustres fournisseurs contemporains. Qu'on veuille bien croire que J. Turina peut se passer d'eux et écouter des voix plus familières.

A mi tierra (A mon pays) suite murcienne de Peres Casas, d'une poésie toute parfumée de langueur orientale contient de très nouvelles combinaisons orchestrales où la recherche obstinée des couleurs est presque toujours justifiée par la sincérité de l'impression.

La Divina Comedia de Conrado del Campo, s'apparente aux poèmes symphoniques de R. Strauss par la puissance de construction. Il est regrettable que nous n'ayons pu en entendre que la conclusion.

Ces diverses œuvres furent exécutées avec une chaleureuse conviction par l'orchestre symphonique de Madrid, qui montra des qualités non moins intéressantes dans l'exécution d'œuvres classiques. Entre-autres la 13^e Symphonie de J. Haydn, finement nuancée. Monsieur E. F. Arbos, éminent chef-d'orchestre, remporta comme compositeur un succès mérité dans deux pièces pour violon et orchestre. M^r A. Rivarde les joua dans un sentiment d'élégante nonchalance, plein de charme. Toutes ces œuvres prennent leur source dans la musique populaire sans jamais se ressembler. N'y a-t-il pas en cela une preuve indiscutable de sa richesse ?

Mademoiselle Lili Boulanger qui vient de remporter le grand prix de Rome avec *Faust et Hélène*, épisode lyrique après le second Faust de Goethe, poème de E. Adenis, n'a que dix-neuf ans... Son expérience des diverses manières d'écrire la musique en a bien davantage ! Il y a bien, ça et là, les petites ficelles avec lesquelles on noue les fins de phrases dans ce genre d'ouvrage, seulement Mademoiselle L. Boulanger y met plus de fine rouerie. L'arrivée d'Hélène sur des battements aériens de violons divisés, ondule avec grâce. Mais à peine arrivée, Hélène, par la voix de Madame Croiza, prend l'accent qui convient à une fille de Zeus, accablée par tant de destins contraires. Cependant que Faust susurre par la jolie voix de David Devriés.

Si le personnage de Méphistophélès, l'inévitable trio, sont un peu conventionnels, il ne faut pas oublier les conditions dans lesquelles on écrit une cantate. Elles sont nettement défavorables.

En effet, on demande d'avoir des idées, du talent, à un moment précis de l'année, — si vous n'êtes pas en train ce mois-là, tant pis pour vous ! C'est arbitraire et n'a aucune signification pour l'avenir. Inutile de le déplorer, tous les concours se passent de la même manière. Les juges de ces concours ayant souffert des mêmes errements, ne sont pas fâchés de vous y voir à votre tour. Une fois par an, à peu près, on dit qu'il faut changer les conditions du concours de Rome, et cela suffit.

Que l'on garde précieusement la villa Médicis comme la plus charmante des récompenses, mais qu'on supprime le prix de Rome qui ne répond à aucun besoin de notre époque.

Alfred Bruneau s'est plu à orchestrer deux mélodies qui n'ont d'autre but que de "charmer les oreilles et émouvoir le cœur" (comme il est dit dans les Premiers principes de la Musique) c'est miracle comme la force dramatique de Bruneau y prend un accent de tendresse douce et grave.

Dans le *Roméo et Juliette* de Berlioz, s'est on demandé pourquoi le thème qui traduit la romantique *Tristesse de Roméo* se voit dans l'obligation de participer au quadrille de la *Fête chez Capulet* ?... Roméo ne peut hurler sa tristesse comme à travers un porte voix sans se faire remarquer du père Capulet, qui le fera mettre incontinent à la porte ?... Ironie cachée dans le jeu des combinaisons !

Nous avions salué avec joie l'avènement du Théâtre des Champs-Elysées. Voilà qu'après une admirable représentation (en français) de Boris Godounow, il nous faut déplorer sa fin. C'est infiniment triste et désobligeant pour l'art, car il faudra beaucoup de temps pour retrouver un pareil élan.

Qu'il nous soit permis d'adresser nos affectueux regrets à tous ceux qui lutteront jusqu'au bout.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Peu de nouveautés aux derniers programmes.

Une symphonie de M. Brun.

Il faut avoir une certaine reconnaissance aux compositeurs qui, par ces temps de ballet obligatoire, se dévouent à écrire des symphonies, ils sont rares et on est quelque peu en droit de se demander pourquoi.

Serait-ce que la symphonie pure a fait son temps ?... On a déjà dit ça après Haydn... et Stamitz, et cependant, il y a eu les symphonies de Beethoven..., on l'a également proclamé après Beethoven, et cependant il y a eu la symphonie de Franck, et celle de Saint-Saëns, et celle de Chausson, et celles de Magnard... d'autres encore, qui se sont donné pour mission d'introduire dans le genre symphonie pour orchestre tous les éléments nouveaux suscités depuis Beethoven par la marche de l'art.

Et il y aura encore des symphonistes, on peut en être certain.

Mais pourquoi donc sont ils rares par le temps qui court ? Il semble que ce soit tout simplement parce que la plupart des compositeurs ne *savent pas faire* la symphonie.

Pour écrire une pièce où la musique soit sa propre fin et son unique soutien, il faut avoir appris..., il faut avoir beaucoup étudié d'après les autres et beaucoup travaillé sur soi-même.

Le compositeur actuel est trop pressé de bâcler son "salon annuel" pour entreprendre ces études longues et difficiles. Et voilà pourquoi la symphonie a fait — momentanément — place au ballet, genre facile et qui se prête élastiquement à toutes les tailles.

Quoiqu'il en soit, M. Brun a écrit une symphonie, pas toujours adroitement construite et dont les matériaux, pour parler franc, manquent trop de solidité ; et, malgré tout, on doit savoir gré à M. Brun d'avoir osé écrire une symphonie et à Chevillard de l'avoir exécutée.

Au temps — déjà lointain — où Chevillard jouait beaucoups du piano, (et il en jouait en grand musicien), il fut un merveilleux interprète de Schumann. Passé *capellmeister*, il continue.

Cette musique convient tout à fait à son tempérament et il en sait communiquer le sentiment à son orchestre. Je ne crois pas qu'il soit possible d'entendre une exécution plus parfaite, comme lettre et comme esprit que celle qu'il donna de la superbe ouverture de Manfred et de l'alerte symphonie en *si-bémol*, revue et très heureusement corrigée par Mendelssohn.

On entendit, ce même dimanche, une dame à la voix pure chanter avec beaucoup d'art (peut être trop d'art), deux airs de Haendel, tripatouillés à la sauce germanique, une romance de Berlioz et une autre de Liszt.

De ce dernier, les *Préludes* peuvent presque être considérés comme une nouveauté. Ce poème symphonique fut, entre 1870 et 1875, le grand cheval de bataille de Pasdeloup qui le mettait fréquemment à ses programmes, je crois que ce morceau n'a guère été donné depuis lors.

Eh ! bien, malgré toute la révérence que je professe pour le caractère de l'admirable artiste que fut Franz Liszt, je ne pourrai jamais me résoudre à trouver de la *musique* là dedans !

Cela *prélude* tout le temps, en effet, sans arriver à établir un *état musical* ; quand, enfin, une phrase mélodique perce ce fatras, elle se présente avec une telle vulgarité qu'on préférerait qu'elle n'eut point existé.

Exception soit faite en faveur de l'épisode pastoral, un riant oasis au milieu du désert.

Cet art là est bien le point de départ du morceau d'orchestre allemand moderne, avec cette aggravation que les matériaux mélodiques de Strauss (Richard), Pfistner et autres Brückner, tout en étant aussi vulgaires, ont cependant moins de littérature.

Tout cela, en somme, manque de réflexion, de pondération, d'harmonie, c'est mal composé.

Quelque chose de bien composé, par exemple, c'est la *Péri*, de Paul Dukas, et il faut qu'il en soit ainsi pour que cette pièce, écrite avec la vue bien nette de la scène nécessaire, puisse cependant tenir debout au concert.

C'est que Paul Dukas, même quand il écrit du ballet — comme les camarades — ne s'avance pas à la légère. Il sait ce qu'il fait, il sait où il va et ne méprise point la construction tonale, vrai secret de la vraie composition.

La *Péri* n'était une nouveauté qu'au concert, mais, de par son charme mélodique et sa solide architecture, elle sera toujours et partout à sa place.

L'exécution en fut tout à fait émouvante.

Vincent d'Indy.

CONCERTS DU CONSERVATOIRE

La Société des Concerts, qui a quatre-vingt-sept ans, n'ouvre ses portes qu'avec une cérémonieuse lenteur. Son aristocratie, sans doute, s'attarde tout l'automne en des loisirs agrestes cependant que depuis six semaines, à la salle Gaveau ou au Châtelet, une avant-garde impatiente vilipende les concertos et encourage des premières auditions où la musique se conjugue assez souvent au futur antérieur. La tendance est manifeste chez nos grandes sociétés symphoniques d'élargir le cercle restreint de leur public. La féerie chasse, les jours "fériés", du Châtelet les Concerts Colonne qui vont au Trocadéro prêcher l'évangile beethovenien à plusieurs milliers de néophytes. Il serait désirable que l'accès du Conservatoire fût facilité au prolétariat des dilettanti, à ceux qui ne se font pas représenter dans leur stalle, qui palpitaient à tout ce qui est jeune, vivant et visionnaire, à ceux qui ne viennent pas en tyrans mais en disciples, à ceux qu'appelait Georges Marty quand il faisait jaillir d'une baguette sourcière *Sadko*, *Gwendoline*, *A la Musique* ou *l'Après-Midi d'un Faune*.

L'audition du *Faust* de Schumann, le 16 novembre en dehors de l'abonnement, consti-

tuaît une rareté, sinon une innovation. Il serait excellent que l'on récidivât. La Société des Concerts tient de la collaboration constante des chœurs et de l'orchestre une particulière et très persuasive éloquence. Que n'a-t-elle abandonné quelquefois son foyer pour réveiller les échos assoupis d'une salle où la musique connaissait hier encore des soirs glorieux ? On l'y eût suivie. Elle y eût retrouvé à peine effacés les vestiges du *Faune errant*, à peine évaporé l'encens voluptueux de l'hymne de Chabrier. Elle eût conjuré à la voix des oratorios et des cantates, les mensonges et les trahisons d'un snobisme inconstant ; elle eût fait des recrues parmi ce public bénévole et rendu la vie à la mainmorte des abonnements. Le succès qui a accueilli *Faust* en est une preuve éclatante.

Je ne crois pas avoir à développer aujourd'hui le commentaire musical d'une œuvre qui reparaît à d'assez courts intervalles sur les affiches de nos concerts, que précisément le Châtelet vient d'élire, non pour la confronter, je suppose, avec le *Faust et Hélène* de M^{lle} Lili Boulanger, et que la Société des Concerts offrait à ses hôtes habituels il y a sept ou huit mois. L'interprétation elle-même avait peu ou point varié. Les protagonistes se nommaient encore M^{lle} Gall, MM. Delmas et Journet, M^{lle} Notick et M. Dutreix. Il est équitable d'insister sur le chaleureux accueil fait à M. Maguenat, de la Gaieté Lyrique, qui incarnait, pour la seconde fois, les personnages de Faust et du docteur Marianus. Une ovation prolongée et très significative a salué M. Messager. Les Français sont toujours de l'opposition...

Le plus métaphysique des *Faust*, le plus consubstantiel, je crois, à la pensée goethéenne, le plus mystique aussi, ce *Faust* où le Schumann hallucinant de *Manfred* voisine avec le Schumann édulcoré que ravissait Mendelssohn, est un émouvant prélude à la saison nouvelle. Les chœurs et l'orchestre se montrèrent de tout point admirables, par leur ardeur expressive, expansive, juvénile, digne d'un congrès sonore de "Doctores-Mariani"...

Paul Locard.



Music-halls et Chansonneries

Malgré le globe électrique qui la signale, l'entrée est sombre en retrait du café éblouissant. C'est une entrée à l'ancienne mode : porte cochère, vestibule aux murs nus, aux dalles humides ; le bureau du contrôle se dissimule de côté car la place est mesurée ; dans un coin, une table annonce le vestiaire et lui suffit, car l'usage est de garder dans la salle l'accoutrement de la rue ; beaucoup de spectateurs ne tireront même pas leur chapeau ou leur casquette aux artistes. La foule s'engouffre. Un service d'ordre est nécessaire, et une queue bien alignée qui barre le trottoir du boulevard de Strasbourg, témoigne une fois de plus de la docilité aimable de notre peuple.

Par contraste à cette modeste façade, la salle est vaste et chargée de dorures, ainsi que l'exigeait d'ailleurs son titre d'*Eldorado*. Une multitude grise et noire s'y recueille, écoutant les chansons, ou plutôt les chanteurs, car pour ces oreilles incapables d'analyser, la voix se confond avec la musique. Le temps d'ailleurs n'est pas si éloigné où nos pères se rendaient à l'Opéra pour écouter moins Rossini ou Meyerbeer que Tamberlick, Duprez, la Malibran, la Grisi. Le public de ce quartier parisien a recueilli leur tradition et mérite le nom qu'ils se donnaient de *dilettanti*. Vingt-trois interprètes seront si loin de lasser sa patience, qu'il proteste discrètement si l'un d'eux supprime un des deux morceaux annoncés au programme, et de ses favoris il exige un tribut supplémentaire qu'on ne peut guère refuser à ses acclamations délirantes.

Toute ironie est désarmée par une attention aussi soutenue, une admiration aussi spontanée. Mais des moralistes de l'art déploreront un répertoire qui satisfait au goût des auditeurs et ne tente rien pour leur éducation ; il vaudrait mieux, d'après eux, jouer à ces braves gens du Beethoven, comme on fait, paraît-il, dans les universités populaires. Comment croire qu'un homme ait pu trouver un agrément ni un intérêt quelconque à la musique de Beethoven, à moins de s'être prêté, durant des années, à un entraînement spécial ? Les concerts classiques où on croit attirer l'ouvrier sont remplis de faux ouvriers, ou d'ouvriers honteux, qui nous mentent, et se mentent à eux-mêmes. Malheureux qui dédaignent les joies de leur condition, pour d'autres dont l'idée même leur est inconcevable.

Je ne prétends pas que le peuple soit voué à l'ignorance ainsi qu'à la grossièreté. Il a sa civilisation, distincte de la nôtre, bien qu'elle en suive à quelques dizaines d'années près, le développement. Et il se subdivise lui-même en classes plus ou moins cultivées. Celui qui vient ici est analogue à une sorte de bourgeoisie. Ni le servage industriel, ni la domesticité de grande maison n'ont envahi ces rues commerçantes. Les employés dominent : comptables, commis, livreurs, caissiers, on les reconnaît à leur correction neutre et à leur familière aisance. Les ouvriers sont des ouvriers d'art : tourneurs, ciseleurs, ajusteurs, doreurs, ébénistes, emballeurs, ils ont le mot pour rire, mais sans cris et sans disputes, car ils sont sobres, ou savent boire. Des uns et des autres les compagnes sont bien tenues, tranquilles, saines ; sagement elles se passent de chapeaux

plutôt que de les acheter au rabais ; leurs corsages indiquent, sans pour cela cesser d'être de mise à la ville, une louable intention de décolletage. Quelques enfants, qui les accompagnent, savent qu'il faut se taire. De place en place se hausse pour mieux voir le couple vénérable des vieux boutiquiers, honneur du pâté de maisons, le mari maigri en sa redingote, la dame entrecroisant des chaînettes d'or sur un opulent corsage, tous deux aux petits soins l'un pour l'autre. Mais toute société ayant ses parasites, quelques figures louches se glissent dans la masse honnête : pardessus d'un beige trop clair, cravates trop minces, cheveux gras, yeux luisants. On ne sait trop ce qu'ils ont à cacher, mais ils ont l'air frelaté comme une marchandise trompeuse. Camelots, escarpes, protecteurs à gages, ou simples malchanceux ? On s'écarte d'eux avec non moins de mépris que d'inquiétude.

Les chanteuses pour la plupart sont agréables à voir, sinon à entendre. Leurs romances s'intitulent : *C'est l'amour qui passe*, *J'aime une brune*, *Pour un peu d'amour*. Les mélodies procèdent, en dernière analyse, de Massenet, mais en simplifiant les rythmes, les contours et surtout les modulations. Massenet, qui de nature était un musicien exquis, avait lui-même donné l'exemple : de ses meilleures pages, il a tiré des répliques à l'usage du vulgaire. Nous avons ici les copies de ces répliques, et pourtant la langueur initiale se reconnaît encore. Une seule, parmi les interprètes, mérite le nom de chanteuse ; c'est M^{lle} Linette Dolmet, qui par malheur abuse de sa voix de soprano dramatique, jolie et bien timbrée, la force, et s'enroue rapidement. Une seule aussi y met du sentiment : c'est M^{lle} Turcy, qui chante la romance comme les autres, mais la romance de trottoir. *Gueule-de-loup* n'est pas ici le nom d'une fleur champêtre, mais le surnom d'un citadin redoutable et séduisant ; elle le roucoule, elle le bêle, avec une soumission bestiale dont nous reconnaissons, même sans nulle expérience, la vérité. L'autre romance, *Conscience de fille*, est le récit d'un crime ; la salle entière est frémissante quand la malheureuse supplie son compagnon de renoncer au mauvais coup qu'il a résolu ; elle se traîne à ses genoux : "Ne fais pas ça, non, pas ça, non, mon gosse !" Ce mot de tendresse faubourienne prend ici l'accent le plus pathétique. Et l'émotion s'accroît encore à la pensée qu'en cette foule muette quelques-uns peuvent-être retrouvent à cet instant des souvenirs.

Le sexe mâle est représenté par de suaves ténors et de passionnés barytons. L'un d'eux chante une romance, *Gigolo*, qui s'inspire d'un récent feuilleton de journal ; or ce feuilleton était une parodie, mais le poète, ni le musicien, ni l'interprète, ne songent à plaisanter, et les applaudissements éclatent quand l'aventurier mondain, après un instant d'obscurité, reparaît drapé dans un sinistre manteau noir. En revanche, un rire énorme accueille des facéties sur les enfants de chœur qui nous paraissent pitoyables, à nous qui ne lisons plus Paul de Kock. Ne croyons pas toutefois que le peuple ignore ce qui se passe de nos jours. Il y a une chanson sur l'aviation, une autre sur monsieur Poincaré, et une sur le cubisme, qui ne consiste d'ailleurs que dans les calembours qu'on devine.

M^{lle} Fréhel mérite une mention particulière, car elle chante avec de savoureux détails les grâces d'une petite blonde provocante, puis d'une petite Marguerite lentement effeuillée, et certainement ce n'est là qu'une convention, mais la brusquerie de ses allures et surtout sa voix presque de contralto évoquent à une mémoire lettrée la célèbre méditation de Théophile

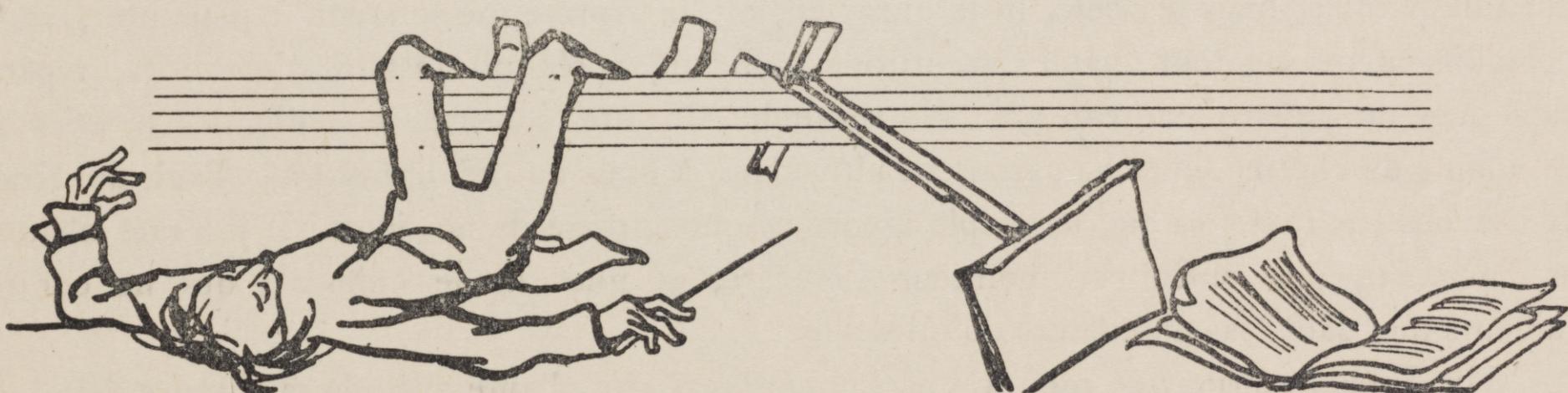
Gautier sur le mystère de ce timbre intermédiaire. Le peuple sans doute ignore de telles fantaisies de littérature, mais non le thème qui les a inspirées : sa langue est riche, pour ces curiosités de mœurs, en expressions qui vont de la caresse à l'injure. Et à l'entracte ne voit-on pas, isolé à une table et sans regard pour les passants, tel couple de jeunes femmes dont l'une inclinant sur un col masculin une tête de pâtre antique aux cheveux bouffants, contemple non moins qu'elle écoute le fin bavardage d'une amie ?

L'orchestre, comme presque toujours au café-concert, accompagne avec souplesse, discrétion, et sans jamais se laisser déconcerter. Quelques compositions de son chef servaient d'ouverture, mais furent exécutées en mon absence ; j'eusse pourtant été curieux d'apprécier l'orientalisme incandescent de cette marche pour *Osram pacha*. Ce qui est certain, c'est que ce chef est un musicien averti, car il a mis, dans l'accompagnement d'une de ces chansons, un effet qui se rencontre pour la première fois, à ma connaissance, dans les *Impressions d'Italie* de M. Gustave Charpentier : c'est une note de cor, qui très joliment imite la résonnance d'une cloche. Ainsi, peu à peu, les trouvailles de nos artistes pénètrent jusqu'au peuple, mais par une infiltration lente qui les réduit à ce qu'il peut assimiler.

La seconde partie du spectacle était constituée par un joyeux Vaudeville à la manière de Labiche, avec un maire et un adjoint de petite ville, un capitaine de pompiers, les dames de ces messieurs, et une petite bonne. Toutefois la mode contemporaine y est respectée en ceci que le héros, qui naturellement disparaît, afin que le remplace le grotesque de la troupe, est un boxeur. M. Serjius, prêté par la Scala, exhibe une plaisante bonhomie et d'honorables pectoraux. M. Bach est merveilleux de jovialité brutale et avinée dans le rôle fantaisiste d'un cocher de fiacre amateur de boxe.

Un proverbe chinois dit : "Mieux vaut jouer de la guitare, que jouer malproprement du luth." Mieux vaut un vaudeville amusant qu'une comédie manquée. Mieux vaut une romance qui fait battre les cœurs populaires, qu'un drame lyrique sans émotion.

Louis Laloy.



Concerts et Récitals

Un seul article résumera aujourd'hui les premières tentatives artistiques de l'année, mais cette rubrique groupera désormais autour de la chronique de notre collaborateur Jean Poueigh, et sous des signatures diverses, toute une série de compte-rendus.

Comme nous l'avons annoncé à nos lecteurs dans notre dernier numéro, nous allons, en effet, développer nos services d'information et nos critiques d'actualité pour rester plus directement en contact avec l'activité musicale contemporaine. Nos abonnés recevront désormais le **15** de chaque mois un important fascicule complétant notre numéro du **1^{er}** et donnant à nos compte-rendus une périodicité bi-mensuelle. Ce supplément nous permettra de suivre, de quinzaine en quinzaine, toutes les manifestations artistiques de la saison d'hiver, de créer une rubrique d'échos, de recueillir pour nos lecteurs les indiscretions de coulisses dignes de leur attention, de multiplier les illustrations, de donner une revue de la presse, de classer méthodiquement, et de présenter d'une manière claire et attrayante les innombrables concerts et récitals, de faire, en un mot, de notre Revue le plus vivant des périodiques et l'organe réellement indispensable à la vie musicale de notre temps. Le premier de ces fascicules paraîtra le **15 Décembre**. Nos abonnés de France et de Belgique recevront gratuitement ces suppléments de quinzaine que nos lecteurs au numéro pourront se procurer au prix de 0 fr. 50 chez tous les dépositaires de la Revue.

Les cuivres de l'automne, saluant le réveil de la Musique, ont effeuillé sous ses pas leurs pétales d'or, de rouille, de sang. Epuisé par tant de midis triomphants, l'été, le bel été s'est enfui abandonnant la baguette. Résignons-nous à ne plus entendre désormais, jusqu'au prochain renouveau, ces concerts divins que, durant toute une saison, dirigea sa main souveraine.

L'espace était leur cadre et les voix de l'air, de la terre et des eaux y participaient pour notre complet ravissement. Depuis des millénaires, des rites immuables régissent ces solennités quotidiennes. On les connaît. De sa trompette enrouée, le héraut chantecler annonce dès l'aube l'ouverture. Le vent, ce grand virtuose des ramures, propage d'arbre en arbre, et de feuille en feuille, le mystérieux frémissement ou le frisson tragique de ses variations chromatiques. D'invisibles arpèges pleurés par la source accompagnent de leur chuchotement mouillé la flûte de l'oiseau. L'élytre de l'insecte ronfle sourdement ainsi qu'une timbale, grésille et stridule comme la chanterelle sous l'archet. Vivant xylophone, le bec acéré du pivert cogne la branche de son claquement sec. Et la palpitation de la plante et le cri de l'animal s'unissent en une symphonie qui monte vers l'azur, emplissant bientôt tout le ciel de sa clamour immense. Surchauffé, l'éther s'exalte, vibre, rayonne et bourdonne à la façon de la basse continue. Sans que l'on puisse distinguer si la chaude rumeur engendre la clarté ou si ce n'est pas plutôt la lumière elle-même qui chante. Cependant, les pies bavardes se révèlent détestables auditrices, tandis que, spectateurs grinches, les geais jacassent aigrement. Tintinnabulant carillon, les

clarines paissantes s'apaisent dans le soir. Enfin, les deux gouttes de cristal, limpides et lentes, que le crapaud laisse tomber de son célesta, prolongent le mélancolique angélus qui sonne à la cloche lointaine.

Mais l'été nous a quittés. La nature s'endeuille. Voici venue la nuit d'hiver.

Au ciel nocturne de Paris des lampes s'allument une à une. Elles vont être pour nous les phares à feux intermittents ou continus dont le réflecteur tantôt faible, parfois puissant, indiquera au mélomane les tranquilles retraites où s'abritera journellement la Musique. Là, pendant de longues soirées, les petites gammes rouleront sous les doigts, comme les vagues sur les galets de la plage. La caresse des violons alternera avec le sanglot du violoncelle ou le pathétique de la voix humaine. Et la houle de l'enthousiasme déchaînera les applaudissements en tempête.

Sur les affiches multicolores, les tentatives déjà se précisent, les projets patiemment élaborés peu à peu se dévoilent. Au milieu de ces œuvres, consacrées pour la plupart, trop rarement inédites, parmi tant de noms, interprètes modestes, artistes consommés, météores au fulgurant éclat, quels sont ceux qui nous réservent la douceur de la surprise, l'émotion de l'inattendu ? Subirons-nous encore ces programmes hétéroclites contre lesquels ne cessent de protester nos porte-paroles les plus autorisés, ces programmes où se combinent étrangement les pages les plus rebattues de toutes les époques et de toutes les écoles, sans que rien ne justifie leur insolite rapprochement, ni le lien de l'unité, ni l'intérêt de l'art ? Le public, dont on cherche en l'occurrence à satisfaire les goûts, consentira-t-il à accueillir, sinon avec faveur, du moins avec une curiosité sympathique, les œuvres de valeur que l'âge ne nimbe pas encore d'une auréole ? Combien de patagons, d'iroquois, ou même de français, s'acharneront après cette inoffensive sonate, la désarticuleront croche après croche et la laisseront pantelante pour se livrer sur sa voisine, la grande fantaisie, à des exercices tout aussi dangereux ? Périlleux pour elle et pour eux-mêmes, ce jeu de massacre comparé tournant très souvent au désavantage de l'exécutant. Faire entendre une œuvre en deuxième audition, alors que la première fut donnée par le quatuor rival, sera-t-il toujours pour nos compagnies de musique de chambre un déshonneur qu'il importe avant tout d'éviter ? Gardons l'espoir que la nouvelle année musicale nous réservera autre chose que ses ainées. Promettons-nous seulement de revenir là-dessus et sur bien d'autres sujets de ce genre, aussi souventes fois qu'il sera nécessaire.

Pour l'instant, voilons notre face d'une expression de tristesse attendrie saupoudrée d'un brin de scepticisme et crions très haut la grande et sensationnelle nouvelle de ce mois : **M. Camille Saint-Saëns** a donné son dernier concert. Se peut-il ? Et n'admirerons-nous plus jamais le prodigieux mécanisme qui a fait du chef incontesté de la musique contemporaine l'un des plus éminents pianistes de son temps ? Que l'on se rassure. M. Saint-Saëns est trop ami du paradoxe pour ne pas éprouver une amère jouissance à se contredire lui-même. Nous reverrons, j'en suis sûr, l'illustre compositeur assis au piano. Mais aujourd'hui il nous faut bien tenir la nouvelle pour exacte et accepter comme définitive sa résolution. C'est pourquoi, répétons sur le mode mineur sans note sensible : le 6 novembre dernier, M. Saint-Saëns s'est produit en public pour la dernière fois. L'âge n'a nullement altéré les qualités qui donnent tant de prix à son jeu, sa musicalité classique, son élégante précision, sa netteté qui ne va point sans quelque sécheresse. A son premier concert, qui eut lieu à la salle Pleyel, le 6 mai 1846, M. Saint-Saëns avait inscrit un *Concerto* de Mozart. Par un heureux rappel de thème, le *Concerto* en si b de Mozart figurait à celui-ci. Il fut joué dans un style admirable qui souleva les acclamations tout autant que le populaire *Introduction et Rondo Capriccioso* que son auteur, remplaçant l'orchestre, accompagna au piano. Toutefois, le tour de force le plus remarquable fut sans contredit l'exécution à l'orgue de la *Grande*

Fantaisie sur le Choral du Prophète, morceau terrible où Liszt a accumulé des difficultés insurmontables pour le commun des organistes. Les artistes admis à l'honneur de collaborer à cette apothéose furent l'excellente harpiste Nicole Anckier, le violoniste Boucherit et le dévoué capellmeister Pierre Monteux ; le public les associa sympathiquement au succès du maître. Après une soirée aussi glorieusement mémorable, il ne restait plus qu'à mettre sous globe l'instrument auquel M. Saint-Saëns avait confié ses dernières pensées de virtuose. On le conservera donc pour des occasions rarissimes et exceptionnelles. Ainsi en usent nos grands propriétaires d'écuries lorsqu'ils envoient au haras leur vainqueur du Derby ou du Grand Prix. Mais quelle fine pédale des deux mondes se sentira assez en forme pour assumer la redoutable responsabilité de dompter à son tour le heunissant coursier qui se montra si docile à subir la domination magistrale de M. Saint-Saëns.

Pendant que ce maître, migrateur impénitent, s'apprête sans nul doute à regagner les pays d'Orient, la voix du muezzin de **L'Orchestre**, M. Victor Charpentier, nous annonce du haut des tours du Trocadéro l'heure de sa réouverture. En l'église de la Sorbonne c'est la Toussaint qui sonne. **Les Concerts Spirituels** de M. Paul de Saunières y célèbrent avec une austère ferveur le *Requiem* de Mozart et la *Messe en ut* de Beethoven. Ils sacrifient ensuite à la mode en nous saturant de *Parsifal*. Cherchons maintenant le mot de la jungle qui doit saluer dignement la venue des **Concerts Femina**. Composer tous les après-midis un programme différent, varié, où, se coudoient Borodine et Rimsky, où M. Gabriel Fauré voisine avec M. Debussy, où l'on découvre des pages inédites de M. Florent Schmitt, *Feuillets de Voyage* (à la vérité transportés du piano à l'orchestre), voilà qui constitue une initiative courageuse et digne de tous les éloges. Recruterait-on dans le monde des musiciens un nombre suffisant d'oisifs pour alimenter et rendre prospère une entreprise aussi ambitieuse ? Souhaitons-le sans oser trop y croire. Et ne soyons pas trop sévères pour M. Szyfer et les éléments dont il dispose, si les exécutions qu'il dirige valent bien davantage par le bon vouloir de chacun que par la cohésion, le fondu, la souplesse et l'autorité de l'ensemble.

Tout au contraire c'est par la qualité, par le talent hors de pair des protagonistes que la **Société Philharmonique** attire à elle une affluence choisie. M. Pablo Casals, dont le visage au feu concentré, à la gravité intérieure — ascète ou moine de l'Inquisition — rappelle les peintures du Greco ; M. Alfred Cortot, à la romantique chevelure noire digne d'un héros fatal de Lord Byron ; M. Jacques Thibaud, représentant seul la suprématie du moment par son masque rasé à l'américaine, sont trois tempéraments d'où jaillit, que l'œuvre soit le Brahms de Beethoven ou de M. Saint-Saëns, une hymne d'une ampleur vibrante et superbe. Admirables interprètes que le public ne se lasse jamais d'entendre et d'ovationner non plus que ces parfaits joueurs de sonates, MM. Isaye et Pugno. Ce dernier déploya l'exquise délicatesse de son toucher dans les miroitantes harmonies de la *Sonate de Grieg* ; et la fougue à la fois juvénile et tempérée de M. Ysaye se donna librement carrière dans les élans généreux qui traversent la *Sonate* de M. Sylvio Lazzari et dans la fameuse *Sonate à Kreutzer*.

Des sonates et des trios, c'est tout de même bien fatigant à la longue. Si, d'aventure, il vous plaisait de délaisser le grand art pour rire un peu, ne laissez point échapper les fréquentes occasions que nous offre M^{me} **Yvette Guilbert** à ses soirées. Vous y verrez le conférencier M. Nozière, inviter l'auditoire et en particulier M^{lle} Bréval, à reprendre en chœur le refrain de la chanson. Vous y assisterez au dialogue imprévu de ce même conférencier avec M^{me} Rachilde : — "Vous n'aimez pas le second empire, Rachilde ?" — Vous y goûterez avec un plaisir renouvelé sans cesse le brio étudié, le fin du fin avec lequel M^{me} Yvette Guilbert détaille ses couplets. Pourquoi une mimique si habilement dosée et la perfection de cette diction ne parviennent-elles pas à me séduire complètement ? Trop de factice, trop d'artifice, trop d'à

côtés s'y opposent. Je n'aurai garde cependant de gâter votre plaisir par des réflexions malencontreuses ou hors de propos. Je répète donc volontiers avec la persistance bien agaçante d'une auditrice, par ailleurs charmante elle aussi, placée non loin de moi : " — C'est charmant, c'est charmant, c'est charmant." M^{me} Yvette Guilbert sait s'entourer d'excellents artistes. Délicieuse à regarder, M^{elle} Chasles est une estampe animée qui danse en crinoline, et M^{elle} Madeleine Bonnard nous verse le charme délectable de sa voix expressive tout en s'accompagnant délicatement à la harpe irlandaise.

Notre amusement aura été de courte durée. Aux **Concerts Barrau** nous étrennons l'heure douloureuse. Professionnels de la gamme et de la vocalise, M. Risler en tête, tressent des guirlandes et des couronnes. Ils jettent pieusement les lourds chrysanthèmes sur quelques tombes illustres ou négligées : Beethoven, Schumann, Massenet, Louis Lacombe. Cruel exemple que celui-ci ! Triomphera-t'il un jour de l'inexorable fatalité qui s'acharne après sa mémoire comme elle pesa sur sa vie entière ? Cet oublié ne méritait-il pas mieux que le silence et son pessimisme n'avait il pas raison de s'exprimer ainsi : " — La bonté n'est pas une arme. " Ou encore : " — On porte un monde dans son cerveau ; on rêve de grandes œuvres ; on travaille, on lutte, on meurt, et on laisse quelques fragments. "

Le **Salon des Musiciens Français** a le bon goût de fêter les vivants et l'habitude bien française de décerner à ses exposants titres et médailles. J'ai beaucoup aimé le *thème populaire*, joliment évocateur de la campagne douaisienne. Pourquoi lui avoir infligé la lourde geôle des inflexibles contre points, l'avoir étouffé sans pitié sous la pesanteur des variations massives ? La mise en œuvre de M. Flament dispersa et opprima toute la réveuse mélancolie enclose dans ses volutes. M. Paul Vidal a dessiné au contraire une série de paysages clairs, légers et savoureux. Dans des toiles de petites dimensions, il a campé d'aimables filles à l'allure aisée, faisant voler leurs cotillons avec une joie saine dépourvue de prétentions. Entraînées par Mlle Lapeyrette, ces *Chansons de Shakespeare* cheminèrent allégrement par les sentes fleuries de célestas, de quatuor conduit par M. Maxime Thomas, et de piano vivant à souhait sous les doigts de l'auteur, que l'on récompensa, puisqu'il est hors concours, par un très vif succès.

Imaginez maintenant la stupeur indignée d'un jeune musicien débarqué la veille de Brive-la-Gaillarde et assistant à la dernière séance des **Concerts Louis Aerts**. Ah ! certes, la province n'eut point toléré méfaits semblables et le public parisien est vraiment pas trop indulgent. Que M. Paul Perrachio remplace M. Maurice Amour, passe. Que M. Franceschi, indisposé, n'ait pas chanté, passe encore. Mais quel baryton oserait faire remarquer qu'il va transposer la partie de ténor d'une mélodie de M. Gabriel Fauré ? Cela nous prouve, et M. Mathis Flocco s'essayant à soulever un orchestre l'affirme derechef, que, si les grands artistes sont capables d'improviser, il est impossible à quiconque de s'improviser grand artiste. En musique surtout l'intention n'est rien, seul l'effet sonore compte.

On s'en aperçoit en écoutant le **Double quintette de Paris**. Ces instrumentistes, tous de premier ordre, obtiennent régulièrement un accueil particulièrement chaleureux par leur interprétation très fouillée d'œuvres malheureusement bien panachées. Véritables grillons du "Foyer", les **Concerts Chaigneau** ont préladé à leurs matinées musicales par une conférence de M. Jean Chantavoine suivie du *Quintette* de Schumann, de *Lieder* de Schubert et de *Concerts Royaux* de Couperin. La **Société Artistique et Littéraire de l'Ouest** et les **Matinées Challet-Vicq** manifestent leur vitalité, de même que **Le Triolet**, cercle symphonique de la rive gauche dirigé avec un dévouement couronné de réussite par M. Raoul Lesens, et dont nous aurons, plus d'une fois cet hiver, l'occasion de signaler l'intéressant effort.

Parmi les manifestations isolées, très peu nombreuses, citons le **Quatuor d'Amsterdam** dont un répertoire fâcheux compromet le succès, et le **Quatuor Renacimiento** lequel,

subventionné par la ville de Barcelone, entreprend un voyage d'études. Comme il a raison !

D'Amérique nous vinrent Mlle **Hilda Wierum**, jeune cantatrice et M. **Carlos de Carvalho**, professeur de chant au Conservatoire de Rio-de-Janeiro.

Et pour que M. Saint-Saëns ne figurât point un cavalier seul devant le clavier, M. **Arthur Shattuck** consentit à lui faire vis-à-vis, le même soir, dans une autre salle.

Mais ce ne sont là qu'escarmouches légères, premiers combats d'avant-garde, simples prises de contact. Les noirs bataillons se trouvent encore hors de portée. Couverts d'armures sombres et éclatantes, ils s'avancent isolément ou par bandes disciplinées en battant la mesure. Les uns brandissent l'archet, tel un glaive. Ils disposent les violons comme des chausse-trappes aux cordes barbelées. D'autres traînent ces lourds engins de siège : les puissants pianos à queue. De nombreuses places fortes, nous venons de le voir, ont capitulé, et l'on annonce que les salles Erard et Pleyel, investies de partout, vont ouvrir toutes grandes leurs portes. Les chefs de pupitre frappent déjà le sol de leur talon cadencé : une attaque générale est imminente.

Jean Poueigh.

Petits Papiers

❖ ❖ Deux Anniversaires.

L'Ecole de Musique Religieuse fondée en 1853 par Niedermeyer célébrait le 23 novembre dernier en l'église St-Augustin son soixantième anniversaire. M. Saint-Saëns, on le sait, y professa, et elle compta parmi ses élèves MM. Gabriel Fauré, André Messager, Gigout, Périlhou, d'autres encore. Dans les souvenirs que Mme Heurtel, petite fille de Niedermeyer et directrice actuelle de l'Ecole, conserve pieusement, elle a bien voulu cueillir à notre intention un document inédit. C'est une lettre adressée à son grand-père par Louis Veuillot dont le centenaire tombait également en novembre. Nous sommes heureux de la mettre sous les yeux de nos lecteurs.

Monsieur,

Voici votre manteau avec mes remerciements. Il m'a certainement épargné un bon rhume. Enveloppé dans son ampleur, je suis revenu tranquillement au clair de la lune comme par une belle nuit d'été. Les aigreurs de la bise n'ont rien pu contre les impressions charmantes que j'emportais de votre maison et j'ai pu me faire de la musique encore tout le long du chemin.

Je vous envoie les volumes de Bossuet que vous me permettez de vous offrir : J'espère que Mademoiselle votre fille ne sera pas effrayée à la vue de ces in 4°. Ils paraissent lourds pour ses petites mains, mais son esprit peut les porter. Je regrette qu'ils soient si vieux et si fatigués. Quand on me les a donnés ils n'étaient pas neufs et depuis vingt ans ils traînent avec moi dans ce Paris où l'on déménage si souvent. Mais avec leur pauvre mine, c'est un arbre à fruits et à fleurs d'une éternelle beauté et dans lequel chantent des concerts d'anges.

Veuillez agréer Monsieur mes sentiments respectueux et dévoués.

Louis Veuillot.

8 Mai 1857.

La famille Niedermeyer étant protestante, le volume sur les *Variations des Eglises Protestantes* ne fut pas compris dans l'envoi. Excès de délicatesse louable certes, mais d'autant plus regrettable que les œuvres de l'Aigle de Meaux portent dans leurs marges des annotations nombreuses écrites de la main de Louis Veuillot. La lettre qu'on vient de lire prouve qu'à l'encontre de tant de littérateurs le célèbre publiciste catholique était sensible au charme de la musique.

¤ ¤ *Prime à nos lecteurs.*

M^r Edouard Flament, qui s'intitule modestement "virtuose bassoniste" a demandé à un de nos confrères l'insertion des déclarations suivantes :

"Le *basson*, monsieur, c'est le violoncelle des âmes fières, nostalgiques, et qui ont la pudeur de leurs tristesses. Par ses notes graves, il plonge jusques aux fonds inexplorés de la mélancolie ; il nous ramène comme un écho lointain des soupirs de Proserpine. Le violoncelle, à côté de lui, n'est qu'un bellâtre auprès d'un poète. Une seule larme brûlante a plus de prix que tout l'arc-en-ciel... Le basson est comme Shakespeare, monsieur, il parcourt la gamme entière des émotions humaines. A votre disposition pour vous le prouver".

Avis à nos lecteurs : au premier de ces Messieurs !...

¤ ¤ "*L'ABSENCE*" est le plus grand des maux...

M^{me} Debogis-Bohy ayant chanté récemment au Concert Chevillard, *l'Absence* de Berlioz a pu constater, dès le lendemain matin, que les jeunes musiciens ne nourrissent pas pour cette mélodie une tendresse exagérée. M^r Alfred Casella écrivit dans *L'Homme libre* :

Mais pourquoi nous a-t-on gratifié de cette abominable chose qu'est *l'Absence*, de Berlioz, mélodie qu'il conviendrait, suivant le mot cruel que son auteur appliquait à d'autres, de garder "secrète."

M^r Florent Schmitt dans *La France* :

Il ne manquerait aucune raison pour qu'on nous débarrassât à tout jamais de l'encombrante et sinistre *Absence* de Berlioz si seulement les chanteuses avaient meilleur goût — s'agit-il de Mme Debogis-Bohy, à la voix d'ailleurs remarquable — et si l'on voulait se donner la peine de faire comprendre au public, au lieu de la lui servir complaisamment et d'entretenir ainsi son vice le plus cher et le plus abject, ce que cette affreuse romance à midinettes contient d'absurdité, de platitude, de basse sentimentalité, sans parler de sa prosodie invraisemblable et de l'horrificence de ses enchaînements harmoniques.

et M^r Emile Vuillermoz dans *Comœdia* :

Cette page possède certaines vertus spéciales, entre autres celle de pousser au meurtre un bon nombre de musiciens contemporains qui ne peuvent subir avec philosophie son agressive nullité. La laideur soutenue de sa mélodie, la platitude paradoxale de son style et surtout l'incorrection grossière de son écriture où se trouvent réunies, comme par une gageure, toutes les fautes d'orthographe signalées par les grammaires élémentaires de la musique, où s'étalent les plus ridicules des "enchaînements d'amateurs" où les accords sont creux et incomplets, où le triton est acculé à la plus criminelle des "résolutions" et où l'orchestration est lamentable, représentent, en effet, dans l'œuvre de Berlioz, une sorte de monstruosité technique qui semble être la conséquence d'un vœu où le résultat d'une parodie satirique. La souffrance que procure son audition est intolérable pour une oreille organisée : l'on a vu des musiciens quitter brusquement la salle pour ne pas crier leur énervement.

Signe des temps !...

¤ ¤ *La Musique au restaurant.*

Dans le délicieux "Journal de Colette" que publie *le Matin*, cette notation pénétrante :

"Cela débuta par le tzigane, le tzigane caché, séparé par une tenture au moins, de l'endroit où l'on mange : première atteinte, agacement léger, fourmillement agréable d'un mal qui couve. Visible à demi derrière des verdures, le tzigane pénétra un jour dans la salle du festin — écarter son rideau de fleurs, revêtir un dolman rouge et or, s'avancer entre les tables et se carrer, vainqueur au son véhément, au milieu de nous, autant d'étapes qu'il franchit avec une impudence de nomade, et nous le tolérâmes. Aujourd'hui tout est perdu, envahi, dévasté à jamais dans le noble domaine de la gourmandise pure.

L'on débite à présent dans chaque réfectoire, en denrée moulue, en pâte sans fin, de la musique, de la musique, de la musique. Des mains lourdes, des mains ignorantes jouent avec cette puissance aussi mystérieuse que l'électricité, en déchaînent sur nous les agents nocifs. Il n'y a plus même entre deux tangos, entre une

valse lente et un rag-time, la trêve normale — et qu'on devrait imposer — la minute de silence, d'obscurité morale pendant laquelle le cerveau et l'estomac pouvaient se ressaisir. Il faut fuir — sinon empoigner, par les revers de l'habit le moins ignare des aubergistes fastueux, et lui dire : "Comprenez, comprenez donc qu'il n'y a pas de musique gaie, si elle n'est rompue, variée, secourue par de considérables silences ! Comprenez que c'est, pour le plus futile esprit, une funèbre épreuve, qu'une joyeuse musique qui est joyeuse pendant deux, trois heures et davantage ! Voyez, après le premier coup de fouet tonifiant des archets, après les mille piqûres des mandolines, voyez les visages se figer, les bouches se taire, voyez l'anxiété, le fatalisme musical sur les fronts ! Vous ne favorisez point l'appétit, mais tout au plus la saoulerie mélancolique, la nocturne et sombre habitude du champagne à jeun, pris comme l'absinthe sans nourriture. Vous tarissez la conversation des amis, et quels amants n'ont pas vu flotter entre eux, bercés sur l'onde lente et trouble d'une valse, les pires fantômes de leurs souvenirs ?..."

Province

La ronde des provinces françaises commence doucement ; la Provence, le Poitou, l'Auvergne se préparent à exécuter des farandoles, des branles et des bournées.

A **Bordeaux**, le maître espagnol Arbos ayant révélé Perez Casas, Turina et Albeniz aux dilettanti des allées de Tourny, ceux-ci, ne sachant plus à quel chef se vouer, décident de faire venir successivement Widor, Ph. Gaubert, H. Busser, Ernaldy et Lucien André pour conduire au théâtre de l'Alhambrah la "Sainte Cécile". De ces nombreux prétendants quel sera le préféré ? L'avenir nous le dira. Un outsider, M. de la Tombelle dirigera pendant ce temps la "Messe" de Franck. — M. Lucien Wurmser se rend à **Troyes** ainsi que M. Rabani et l'orchestre des Concerts-Rouge : tous deux font acclamer les "dances polovtiennes" de Borodine. Le plateau central est en révolution. M. Marius Veisepuy verse l'ivresse de la musique moderne d'**Aurillac** au **Puy** et de **Brive-la-Gaillarde** à **Tulle** : les arvernes reçoivent avec étonnement la révélation de Debussy, d'Indy, Ravel, etc. — A **Rennes**, les habitués des Galeries Méret apprennent avec joie que la baguette abandonnée par Ch. Bodin ravi à la musique par de pénibles préoccupations est ramassée par Savello musicien sensible.

Beethoven est à coup sûr le convive préféré des agapes musicales. On le trouve partout attablé. A **Angers**, sa 2^e *Symphonie* ouvre la saison avec l'ouverture de *Tannhäuser*, un *Concerto* de Bach et le *Poème* de Chausson. Sous la direction ferme, précise et moelleuse à la fois de Jean Gay, l'orchestre des Concerts Populaires fait apprécier la parfaite homogénéité d'un ensemble de premier ordre. Les amateurs angevins reçoivent ensuite la visite de P. de Bréville dont la *Suite Orientale de Stamboul* est rythmée de façon étrange et suggestive. Ils s'émerveillent de la virtuosité de M^{lle} Léon et de sa science du clavier. Jean Gay sacrifie à Schumann et Berlioz et annonce le premier acte de *Parsifal* pour l'heure où le dernier enfant de Wagner régnera sans conteste sur les grands lyriques de la ville lumière. Quand aux concerts de musique de chambre, ils reprendront le 8 décembre avec le concours de M^{elle} Blanche Selva.

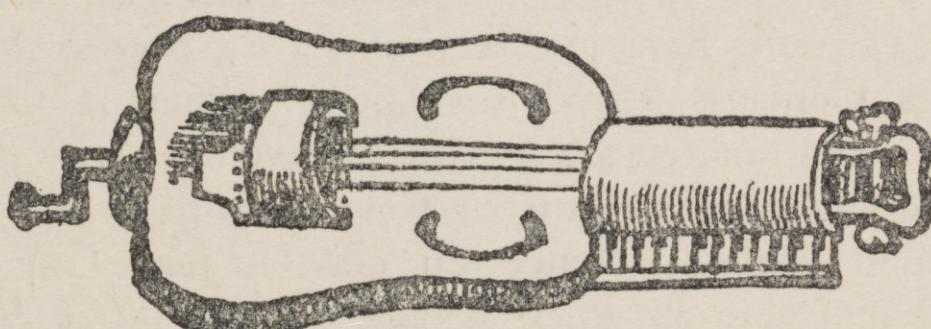
A **Lyon**, M. Witkowsky continue courageusement sa propagande d'Indyste. L'interprète habituelle du maître, M^{elle} Blanche Selva déjà nommée, prêtait son concours au concert du 11 novembre. Cette artiste joua le *Poème des Montagnes* avec le style particulier qu'on lui connaît et qui tend de plus en plus à accentuer certains défauts qui lui sont propres. Mais la *Symphonie Héroïque* de Beethoven et la *Symphonie Cévenole*, à l'encontre de *Souvenirs*, bénéficièrent d'une exécution excellente à tous points de vue.

La Société Charles Bordes de **Montpellier** autre foyer scholiste que M. Coulet dirige avec tant de compétence et de dévouement, a également produit M^elle Blanche Selva, propagandiste par le fait. On prévoit la venue du quatuor Zimmer et l'on attend l'acceptation d'un choix brillant d'artistes dont la participation semble assurée.

M. Crocé-Spinelli, fondateur des concerts du Conservatoire de **Toulouse** trop absorbé par d'autres occupations, ne conduira pas l'orchestre cette année. Le comité de cette société a fait appel pour diriger les six concerts de la saison à six musiciens originaires de la région toulousaine et tous prix de Rome. Ce sont: MM. G. Salvayre, Paul Vidal, Xavier Leroux, Henri Busser, Aymé Kunc, Jules Mazellier. Les solistes annoncées se nomment Edouard Risler, Arthur de Greef et Edouard Garès. La société des Concerts Populaires de **Lille** a fait preuve, sous la baguette de Sechiari, de sa souplesse habituelle dans la *Symphonie en si b* de Chausson, l'ouverture de *La Fiancée Vendue* de Smetana et la *Suite Algérienne* de Saint-Saëns. A ce même concert, l'on applaudit le violoncelliste André Hekking dans le *Concerto* de Lalo, *l'Elegie* de Fauré et un fragment de *Sonate* de Boccherini. Cependant que Haydn, Schumann, Chevillard et Chapuis figurent au premier programme du Quatuor Surmont. Les quatre protagonistes et M^elle Marie Ratez qui tenait le piano sont longuement fêtés par les habitués de ces intéressantes séances de musique de chambre.

M. Hasselmans prépare de fortes joies aux mélomanes de **Marseille** qui doivent à M. Fournier une compétence toute particulière. Chaleureux succès pour la 1^{re} *Symphonie* de Beethoven, qu'accompagnent sur le programme la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, *Siegfried-Idyll* de Wagner et l'Ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo. Contrairement à tous les principes de réjouissances, ce capellmeister, allume au début de la saison les fulgurantes pièces du *Feu d'artifice* de Stravinsky. Des fusées illuminent encore la Cannebière.

G. K.



Belgique

A la Section belge (groupe de Bruxelles) de la Société internationale de musique. — La réunion annuelle statutaire a eu lieu le jeudi 23 octobre. Le secrétaire a fait rapport sur l'activité du groupe au cours de l'année 1912-1913 et le trésorier a rendu compte de la situation financière. Parmi les projets de séances pour l'hiver 1913-1914, citons, entre autres : une conférence de M. E. Closson sur *Wagner*, à l'occasion du centenaire de la naissance du maître ; une conférence de M. René Lyr sur la *Musique turque* ; une communication de M. Paul Bergmans ; une séance de musique de clavier ancienne et moderne (clavecin et piano) par M^{lle} Bernard, avec causerie préliminaire par M. Delgouffre ; une séance de musique ancienne par M. Massia, violoniste et M^{lle} Melsonn, cantatrice. Il y aura, en outre, fin novembre, un concert avec orchestre, organisé sous les auspices de la Société internationale de musique et donné par M. Ch. Delgouffre, sous la direction de M. Arthur De Greef et avec le concours de Mme Berthe Albert.

C. V.

* * *

Avec une reprise du *Chant de la Cloche*, le clair et vivant poème de Vincent d'Indy, dont les chœurs triomphaux nous rendirent l'émoi poignant de la première, le théâtre de la Monnaie nous a donné une "délicieuse" création d'*Istar*, ballet réglé par M. Ambrosiny d'après les célèbres variations symphoniques du maître. L'œuvre est connue ; elle fut produite en Belgique par Eugène Ysaye, à ses concerts. La beauté pure de la composition, dans sa matière essentielle même, est toutefois diminuée par la réalisation scénique. Malgré la féerie des lumières, sur les couleurs fluidiques et comme vaporeuses des décors, la richesse des rideaux, l'artifice apparaît bien pauvre à évoquer la merveilleuse légende assyrienne dont le musicien s'inspira. Pourquoi notre ère prétend elle, pour l'ivresse tout extérieure des sens, violer ainsi les visions ineffables de l'esprit, l'Art sublime qui n'a besoin de formes définies ? Ces gradins, ces portiques en carton sont impuissants à nous illusionner, et la mimique, gracieuse sans doute, de la jolie Mme Cerny nous amuse, sans plus. Le plaisir des yeux nous dérobe la joie parfaite qu'éveillent intérieurement les harmonies. Et pourquoi la danseuse, trahissant le symbolisme de l'épopée d'Izdubar, n'apparaît-elle pas, à la septième porte, dépouillée du dernier voile qui la vêtait ? Trop de préjugés nous entravent encore.

Des *Joyaux de la Madone* de M. Wolff Ferrari et de *Venise*, de M. R. Gunsbourg, nous préférons ne rien dire. Ces ouvrages sont loin de la conception que nous avons de l'art. La critique belge fut unanime dans l'appréciation de l'un et de l'autre. Ces lignes, détachées des articles hautains et francs de notre éminent confrère M. Henry Lesbroussarts, dans l'*Art Moderne*, la résume : "Un fait divers assez répugnant sur fond de foule hurlante... Histoire ordinaire, petite, sans psychologie, sans fermeté, sans logique, j'ose dire sans intérêt, tant ces fantoches sont loin de nous. Et quel métier ! Les trucs les plus niais ne sont pas dédaignés. Toutes les bonnes recettes, éprouvées et cataloguées, ont été utilisées sans fausse vergogne". Voilà pour les *Joyaux*. "Œuvre médiocre, artificielle, de la plus grande indigence musicale. Oui, médiocre et veule, sans ressorts sans buts sans personnalité... Cela n'est ni réaliste, ni vériste, ni épique, ni symbolique, ni philosophique : c'est de l'esthétique de Kuursaals". Voilà pour *Venise*.

La première audition, au Conservatoire, réunissait la participation des classes d'orchestre (professeur M. Van Dam) et d'ensemble vocal (professeur M. Marivoet), des professeurs Mahy et De Bondt. Programme éclectique: *Symphonie en si bémol majeur* de Schubert; *Avondliederen* de Tinel, *Chants bibliques* de Lassen, *Psaume 137*, de Liszt, *Concerto en la mineur* pour orgue avec accompagnement d'instruments à cordes, quatre cors et timbales, d'Enrico Bossi *Mélodies Ecossaises* suite pour orchestre à cordes de Paul Gilson. Retenons ces deux compositions. Le concerto d'Enrico Bossi est de réelle beauté, puissant par la facture, d'une lumineuse inspiration. Quelle distance entre cet Italien sévère, nourri des nobles traditions, et les modernes "Puccini"! Je rapprocherais volontiers l'art de Bossi de la pensée et de la construction toute latines de M. d'Indy. L'exécution de cette page importante à mis en valeur le talent probe, profond et personnel de M. De Bondt, organiste de l'Eglise de Laeken, et professeur au Conservatoire. C'est en maître qu'il interprète cette partition difficile ; révélant la sûreté de son sens musical au coloris subtil et nuancé de la registration. Le jeune orchestre le seconde vaillamment et nous fit admirer, surtout dans les *Mélodies Ecossaises*, pleines de caractère, de poésie, de verve, souples de lignes et capricieuses d'accents, d'un rythme endiablé dans la *Gigue*, l'effort accompli par M. Van Dam.

On connaît la thèse soutenue par Diderot dans ses paradoxes sur le comédien : que celui-ci ne peut pas éprouver pour les bien exprimer les sentiments qui personnifient son rôle. Je me demandais si cette condition n'est pas plutôt applicable au chef d'orchestre, en écoutant le concerto en ré majeur de Brahms au second concert populaire. Est-il indispensable qu'il ressente une émotion quelconque pour émouvoir l'auditeur? M. Max Reger présentait son célèbre orchestre. Assis au pupitre, à peine remue-t-il la baguette, à moins qu'il ne vienne la fantaisie de la déposer simplement laissant aller ses instrumentistes au gré. La phalange, toutefois, déroulant une variété de sonorités et d'effets agréables, parvient à donner l'*excitation* où Baudelaire découvrait la révélation de l'art. Sous le titre : *Variations et fugue* aussi simple que peu nouveau, le compositeur, que l'on a coutume, en Allemagne, d'opposer à Richard Strauss, a déployé toutes les ressources d'une invention intarissable, d'une technique étourdissante — qui fait songer à la "patte" de Paul Gilson. Toutefois son thème est d'une banalité par trop indigente, et qu'importent les virtuosités de l'arrangement? D'autre part, nous sommes las déjà de cette polyphonie contradictoire, et purement scientifique ou cérébrale. La façon dont M. Reger comprend Beethoven est discutable. Sa préciosité même, à notre avis, la condamne, et un manque d'homogénéité qui apparut surtout dans le début du *Seherzo* et dans le *Final* de cette merveilleuse *V^e Symphonie*. Le soliste *M. Joseph Szigeti*, bien qu'il ne possède pas encore la puissance par quoi le vrai maître du violon emporte et subjugue un public, fit applaudir un talent distingué.

A la *Salle Patria*, les concerts Ysaye sont à l'étroit, mal à l'aise. L'espace et la liberté leur manquent, ma foi, et les regrets exprimés par le maître se justifient. Il est scandaleux qu'une capitale comme Bruxelles, n'ait pas de salle de concerts convenant aux exécutions modernes. Le premier concert, dirigé par Ysaye lui-même, avec le concours du pianiste Eisenberger, à côté de Schumann, Mozart et Rimsky-Korsakoff, offrait deux premières auditions. Celle de *A Pagan Poëm*, poème symphonique d'après Virgile, avoue non sans candeur le musicien, Ch. M. Loeffler, le jeune américain dont nous avait parlé le virtuose. Je n'aime pas qu'un artiste moderne aille puiser son inspiration dans la littérature ou dans l'histoire défuntes. Nous n'avons plus la sensibilité de nos pères ; notre ère de dispersion vertigineuse, de heurts, de chaos, de forces multipliées, hallucinées, conquises à grand'peine et toujours fugitives, a de longtemps brisé les formes et les silences ancestraux. Nous tressaillons de nouveaux rythmes, et notre beauté vibrante, tumultueuse, fulgurante a bien plutôt

l'impatience de l'avenir que le regret infécond du passé. Il y aurait matière à considérations psychologiques peut-être intéressantes dans ce fait étrange d'un compositeur du monde neuf par excellence cherchant prétexte à commentaires aux lointaines pages de notre vieille poésie latine. Contraste plaisant en vérité ! M. Loeffler est sincère, dans son expression — il n'ignore pas les derniers progrès de la technique orchestrale, il a le sens du développement de la puissance, de l'habileté, mais nous préférerions qu'il nous traduisit les émotions directes qu'il doit avoir de son milieu, les sensations de sa race, avec son esprit, son idéalisme, son caractère propres. Plus savoureuse, dans ce sens, la *Danse Piémontaise* de L. Sinigaglia, sur un thème populaire au rythme bien particulier.

Pugno et Ysaye attirent la foule aux deux premiers concerts de la Société Philharmonique, dans les Sonates de Beethoven, en *ut mineur*, en *fa majeur* et à Kreutzer, puis de Brahms, (n° 3), Franck et Lekeu. L'affluence des amateurs "payants" oblige les artistes à subir, malgré le charme inexprimable d'une interprétation qui n'a plus rien de "matériel" mais fait chanter l'âme elle-même des instruments et de la musique — le martyre de la statique prolongée, au fond d'une salle surchauffée, et de la compression décidément excessive. MM. les organisateurs devraient bien consentir à leur tour un sacrifice, et ne pas permettre cette indignité, par exemple, d'un maître forcé de payer pour écouter, debout, son égal et collègue.

Après Kreisler, c'est Jacques Thibaud qui se fit entendre aux *Concerts classiques et modernes*. Charles Hénusse accompagnait le second également. Une comparaison s'établit, tout naturellement entre ces violonistes, réputés, aimés tous deux. Kreisler est, quant à la technique, et dans son jeu, d'une fantaisie très personnelle, assez extérieure peut-être. Thibaud a plus de style, au sens pur ; la délicatesse de sa sonorité, la force de son émotion sont plus réfléchies, plus intérieures. Il est regrettable que son programme n'est pas plus de curiosité, au point de vue moderne.

La place nous manque pour signaler en détail les séances et récitals de bonne musique, qui s'organisent au jour le jour. Mentionnons la première soirée du quatuor Zimmer (MM. A. Zimmer, F. Ghigo, Louis Baroen, Jacques Gaillard) avec le concours de M. Anton Verhey, pianiste à Rotterdam, à la salle Nouvelle. Exécution parfaite de quatuors de Haydn et Schumann et du quintette en la bémol majeur pour piano et cordes de Dvorak. — Le concert donné à la Grande Harmonie par MM. Marcel Forez, violoniste et Charles Scharrés, pianiste, où une place importante était réservée à la jeune école française : René Bhaton, C. Debussy, Déodat de Séverac, Gabriel Dupont, J. Vaubourgois, Gabriel Groulez, Roger de Francmesnil. L'impressionnisme des premiers procède d'une vision curieusement picturale, leur technique même, taches et pointillés papillotants, leur inspiration sont *rétinaires*, pourrait-on dire ! Les peintres du moment ne surprennent-ils pas les harmonies, n'éparpillent-ils pas des gammes, aux recherches d'audacieuses dissonances, de gestes et de rythmes fleuris en accords ? — Chopin et Beethoven (qui ont vieilli) restent les décors des jeunes pianistes, ou du moins, leur critérium. M. Richard Buhling, l'un des plus réputés virtuoses d'Outre-Rhin, les honora d'une respectueuse résurrection à son récital du 12 Novembre. Technique brillante, compréhension très artistique. — De MM. Ilja Schkrolnick, violoniste, Richard Buhling, pianiste ; Norman Wilko, — récitals remarqués ; au Foyer Intellectuel de St-Gilles, une audition de la société "Les concerts anciens", donné par MM. L. Baroen, altiste, G. Minet, pianiste, tous deux artistes talentueux, et le Quatuor Vocal ; un Samedi du Thyrse, consacré aux œuvres de M. François Rasse ; etc... Sont annoncés le Premier concert de la Société Bach ; un concert avec orchestre, sous la direction de Carl Friedberg, par Melle Léa Epstein ; deux soirées Yvette Guilbert ; une audition du Trio de Barcelone ; un récital Mischa Elman, etc...

Nous rendrons compte de tout ceci en même temps que du deuxième concert *Ysaye*, dans le numéro du 15 Décembre.

La Société de Musique Sacrée d'Anvers donnera cette saison : le 21 décembre, à 3 heures, la *Schöpfung*, oratorio de *Haydn* et le 29 mars, l'*Elias* de *Mendelssohn*. — A Liège, le Cercle Piano et Archets poursuit le cycle de ses concerts historiques. Le 24^e était réservé aux compositeurs liégeois : *A. Parent*, *G. Dupuis*, *J. Jongen*, et à *M. Carl Smulders*. Maurice *Jaspar*, le sympathique pianiste, a organisé d'autre part quatre séances à l'*U. P.* de Liège. — Chacune sera précédée d'une causerie.

Nouvelles. — L'annonce que nous faisions, au numéro dernier, des résultats du *Concours de Rome* a sauté à la mise en pages. C'est *M. Léon Jongen*, frère du compositeur wallon *Joseph Jongen*, qui a remporté le grand prix. Liégeois, ce jeune musicien s'était déjà signalé à l'attention par les mélodies, et la cantate de l'avant-dernier concours de Rome, où l'on reconnut une personnalité marquée au coin de la puissance. Fixé à Paris, il fait honneur à l'enseignement du maître d'Indy.

Le compositeur *Emile Mathieu*, directeur du Conservatoire de Gand, nous a fait tenir le spirituel billet que voici :

“ A l'occasion du 25^e anniversaire de son apparition au Théâtre Royal de la Monnaie, 18 Novembre 1888, *Richilde*, Comtesse de Hainaut et de Flandre, sollicite pour elle un souvenir, et en faveur de sa sœur cadette *Vasthi*, Reine des Mèdes et des Perses, le vœu qu'un soir enfin “ dans l'or et la brume confuse surgissent les remparts et les palais de Suse.”

Nous appuyons ce souhait de tout cœur.

C'est *M^{elle} Huguette d'Haricourt*, compositeur de la *Suite Symphonique* pour *Psyché* de *H. Liebrecht*, qui écrivit la partition de la légende musicale en deux actes de *M. de Sainte-Croix* : *Jean de la Lune* ; l'œuvre sera donné au Théâtre Communal de Bruxelles.

Au moment de terminer cette chronique, nous recevons une lettre de faire part, nous annonçant la mort de notre ami le violoniste espagnol *M. Blanco Récio*. Une émotion profonde nous poigne, à cette nouvelle d'autant plus inattendue qu'il y a peu de jours, nous avions rencontré le jeune artiste en excellente santé, semblait-il. — Elève de *Sarasate*, puis de *Crickboom*. *Blanco-Récio* avait conquis, tant par l'aménité, la distinction tout aristocratique de ses manières que par son délicat talent, prometteur d'une maîtrise, la sympathie d'une élite. Nous eumes l'occasion de l'apprécier aux séances de la *S. I. M.* dont il fut, avec *J. J. Nin*, son compatriote et familier, le dévoué collaborateur. Nous préfacions, il y a quelques mois, l'audition qu'il consacra à la *Jeune Ecole musicale espagnole*, avec le concours de la gracieuse cantatrice genève *Melle Demont*. Il se faisait une joie de poursuivre, cette année, la propagande fraternelle en faveur des musiciens de sa patrie, avec lesquels il restait en relations suivies. Hélas ! Il n'en sera rien. Une âme subtile et fervente, une voix charmeresse s'est soudain — à jamais, tue, et ces lignes, déjà ! ont la navrance du souvenir...

René Lyr.



Étranger

Lettre de Rome

La Ville Éternelle n'en est pas moins l'endroit où bien des choses passent, se renouvellent et se transforment, pensais-je, tandis que je cherchais dans le dédale des petites rues de l'ancienne Rome la demeure... d'un survécu !

C'est une glorieuse page d'histoire musicale qui se clôt, avec les vieux chantres de la Chapelle Sixtine ; l'institution séculaire des "Cappellani cantori Pontifici" appartient désormais au passé, puisque la "Schola cantorum" l'a remplacée au Vatican ; une entrevue avec M. A. Moreschi offrait donc un double intérêt, puisqu'il s'agissait de s'entretenir avec un musicien distingué qui est en même temps le dernier représentant de cette glorieuse pléiade.

M. Moreschi est d'une simplicité qui charme ; la candeur enfantine de son regard et sa timidité de façons pourraient étonner dans ce grand et gros personnage, aux traits réguliers, aux cheveux à peine grisonnants. Il n'est pas vieux, car il n'a que cinquante-cinq ans et il paraît même plus jeune, mais il chante depuis trente-quatre ans et c'est un vétéran de l'art.

J'apprends à mes dépens qu'il n'est pas facile de le faire jaser, car il ne répond qu'avec précaution et lentement à chaque question qui lui est posée ; mais quand il entre dans la voie des souvenirs, il s'abandonne un peu et raconte, de sa voix flûtée, quelques détails. Il parle des quatre examens qu'il fallait subir, de son temps, pour être admis comme chantre à la Chapelle Sixtine ; il touche de sa tournée en France — à Lyon et à Cannes — où il remporta un si vif succès, mais il glisse sur tout ce qui se rapporte à sa personnalité, comme un enfant qui craindrait de paraître vantard.

Une anecdote intéressante : depuis 1870 le Pape ne préside plus aux cérémonies de la Semaine Sainte et ordre fut donné de ne plus chanter le fameux "Miserere" d'Allegri, qui était, c'est connu, une des plus célèbres interprétations des chantres de la Chapelle Sixtine. En 1890, Mustafà, le magnifique chantre, obtint de feu Sa Sainteté Léon XIII la permission de faire exécuter une fois ce Miserere, mais il se trouva lui-même dans des graves difficultés, car c'est seulement le squelette musical du morceau qui est noté, les chantres de la Sixtine ayant des altérations, fioritures et autres interprétations spéciales, transmises seulement par tradition.

Après un travail opiniâtre et plus de quarante répétitions, Mustafà et ses collègues, en présence de tout le monde musical romain rassemblé à la Chapelle Sixtine, firent entendre ce "Miserere" qui est écrit pour deux chœurs, l'un de quatre et l'autre de cinq voix ; quand l'audition prit fin, Mustafà renferma la partition dans une grande enveloppe qu'il cacheta et l'adressa ainsi "A Sa Sainteté, avec l'humble prière que cette enveloppe soit mise aux archives et ouverte seulement après ma mort".

Est-ce que d'autres gosiers pourront jamais s'assouplir aux subtilités toutes spéciales aux voix des chantres, éduquées pour ces finesse, et le "Miserere" fameux pourra-t-il être encore exécuté ?

Pas de réponse à obtenir à ce sujet par M. Moreschi, mais il ne faut pas oublier ce qui arriva au roi Léopold I de Bavière, quand il fit demander au Pontife une copie du "Miserere" qui ne devait pas sortir du Vatican, sous peine d'excommunication ; le Pape voulut bien céder au désir du souverain allemand, mais quand les musiciens de la Chapelle royale, après avoir longuement étudié, l'exécutèrent, la déception fut générale : c'est qu'il manquait l'interprétation que pouvaient seuls donner les chantres de la Sixtine.

L'on stationne encore chaque Jeudi et Vendredi saints, à St Pierre, pour entendre les "Lamentations" et les "Improperï" chantés par les voix blanches ; la voix de soprano est la plus rare et la plus appréciée parmi les chantres et celle de Mr Moreschi a une pureté cristalline qui lui permet d'atteindre des sons suraigus sans aucun effort ; à la question s'il ne lui paraît pas étrange que jamais un applaudissement ne vienne récompenser ses efforts "Je n'y ai pas songé !" répond-t-il candidement. Voilà un artiste extraordinaire ! Les autres, bien souvent, ne songent qu'à cela !

Il égrène encore ses souvenirs ; il a chanté à la Messe de Requiem pour le 25^{me} anniversaire de la mort du roi Victor-Emmanuel II et à l'autre en souvenir de feu le roi Humbert ; il prit part aux funérailles de Léon XIII — on exécuta à cette occasion la "Messe" de Perosi — et sa voix s'éleva encore dans la "Missa Papæ Marcelli" par Palestrina, au couronnement de Pie X... il eût un geste vague et se tut, la tête baissée.

Il me semblait que les grands chantres de la sixtine descendaient de leurs cadres, qui ornent les murs du petit salon de l'artiste et défilaient devant le dernier représentant de leur art qui a passé, en le saluant d'un triste sourire amical.

* * *

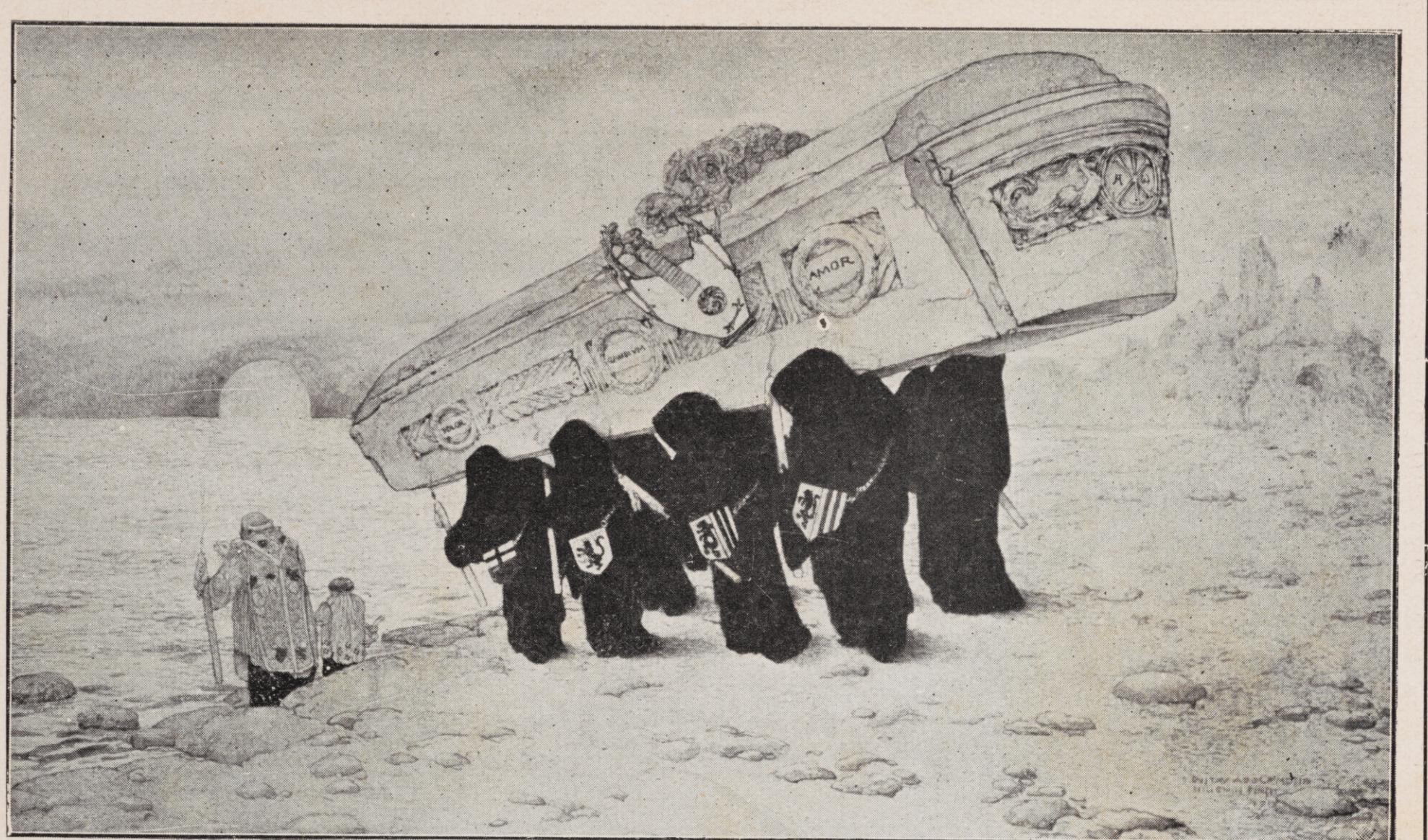
La saison musicale sera tout particulièrement intéressante, cette année ; du reste la compétence artistique de Mr Molinari — directeur des concerts symphoniques à l'Augusteum — ne laisse aucun doute à cet égard : parmi les compositeurs qui viendront diriger leurs œuvres, le concours de Mr C. Debussy est assuré.

Une indiscretion, dont je partage volontiers la primeur avec les lecteurs de S. I. M. me met à même de savoir que le maître français fera entendre une "Gigue" pour orchestre et "Printemps" pour orchestre et piano à quatre mains ; du reste la musique française ne manquera pas, puisque la "Damnation de Faust" (si rien d'imprévu ne survient) sera l'opéra d'ouverture de la grande saison lyrique et que le quatuor vocal Battaille est attendu aux concerts du Quatuor romain.

L'exécution de la "Messe de Requiem" que Verdi composa lors de la mort de Mauzoni, sera le premier événement de la saison musicale romaine, qui est menacée — horresco referens — d'un concert symphonique Futuriste !

Margherita Berio.





* Une Exposition à la gloire de Schumann *

Les lecteurs de S. I. M. nous permettront de leur annoncer ici, non pas, comme ils pourraient s'y attendre, un concert, mais une exposition de peinture : il s'agit d'une importante série d'aquarelles consacrées à illustrer l'œuvre de Schumann, et que l'on pourra voir à la Galerie Georges Petit, du 1^{er} au 15 décembre.

Les grandes revues artistiques de France ont déjà présenté au public le jeune peintre niçois G.-A. Mossa. On sait que cet artiste n'est pas seulement doué d'une puissante, étrange et ingénieuse imagination, d'une étonnante sûreté de trait et d'une merveilleuse richesse de coloris, mais qu'il excelle encore à nous faire sentir, derrière le voile des formes et des couleurs, l'idée profonde dont elles sont le symbole. Cette année, Mossa a d'abord médité sur le sens et le sentiment des *Lieder* de Schumann, puis il a pris ses pinceaux...

Regardez ici même la reproduction de l'aquarelle destinée à illustrer un lied fameux des *Amours du Poète*, celui dans lequel Henri Heine dit qu'il veut ensevelir ses "vieux et tristes rêves". Il lui faut un grand cercueil pour tant de choses flétries, un cercueil aussi grand que la tonne d'Heidelberg. "Allez chercher douze hommes plus forts. Alors, dans la mer profonde, qu'ils jettent ce grand fardeau. Mais, dans la bière immense, que dois-je ensevelir ?

Mon amour et ma souffrance". Emouvante, poignante idée d'un homme qui a beaucoup souffert ! Vous voyez comment Mossa l'a transposée. Sur le bord de la mer s'avancent, avec de grands efforts, des pénitents en cagoule noire, semblables à ceux qui portent, au Louvre, le tombeau de Philippe Pot, ayant à la ceinture un écusson aux armes des villes où habita Schumann ; ils sont courbés sous le poids d'un énorme cercueil de pierre ouvragée, sur lequel pendent tristement une couronne de roses pâles et une lyre aux cordes brisées. Ils sont près d'atteindre la mer, devant laquelle un prêtre, accompagné de son enfant de cœur, récite les prières des morts. A l'horizon le soleil va disparaître sous les flots, car c'est la fin du jour, comme celle des vieux et tristes rêves... La mélancolie de ce tableau est inexprimable.

Mossa ne s'est pas borné à illustrer les *Lieder* ; il a voulu aborder aussi les grandes compositions orchestrales et les visiteurs de son exposition goûteront le plaisir le plus raffiné en contemplant les tableaux que lui ont inspirés le *Paradis et la Péri*, *Manfred*, la *Faust-Symphonie* et le *Carnaval*. Puis ils admireront le portrait de Robert et de Clara Schumann. Les voici, dans le cabinet de travail de l'artiste. Contre les murs, sont rangés les gros livres de droit qu'il a délaissés ; sa femme, assise devant un clavecin délicieusement marqueté, promène ses jolis bras sur les touches d'ivoire, en déchiffrant une des "Fugues sur le nom de Bach" ; sa robe, à la mode de 1840, son écharpe — dans des tons exquis de bleu et de rose atténués — forment la plus charmante harmonie avec son profil ingénue et la candeur de son visage. A côté d'elle, debout, Robert Schumann écoute et rêve, engoncé dans une ample redingote grise à grand col de velours ; c'est bien la figure un peu enfantine que nous connaissons par les portraits du temps, avec le front haut et bombé qu'encadrent une masse de cheveux noirs et bouclés... Les deux époux ne se regardent point, mais, par un commun amour de la musique, ils sont heureux à cette heure, et c'est à peine, si, dans le front grave et inquiet du compositeur, on peut deviner la menace de la Loreley qui l'attirera, un jour de folie, dans les flots du Rhin tumultueux.

En regardant cette effigie et les soixante-dix aquarelles qui l'entourent, vous serez bien tentés d'appliquer à G.-A. Mossa et à sa dernière œuvre une pensée que Schumann a exprimée dans ses *Conseils aux jeunes musiciens* : "Peut-être le génie est-il seul à comprendre entièrement le génie".

HUBERT MORAND.



L'AME DU GRAND PRÉCURSEUR LISZT, INSPIRE JANE MORTIER
DANS L'INTERPRÉTATION DES COMPOSITEURS MODERNES



LES DERNIERS CHANTRES DE LA CHAPELLE SIXTINE

Au milieu, Mgr DELLA VOLPE, majordome de Sa Sainteté Léon XIII ; à sa droite, M. D. MUSTAFA, directeur de la Chapelle Sixtine ; au troisième rang, au milieu, M. A. MORESCHI.



LÉON SAINT-REQUIER
FONDATEUR DE LA SOCIÉTÉ PALESTRINA



Cl. Walery.

MILLE DE FEBRER

CANTATRICE

Déchirez la musique qui ne vous plait pas...

MAIS VOUS NE DÉCHIREZ PAS LES ROULEAUX DE

MUSIQUE PERFORÉE OPÉRA-PARIS

toujours écrits **intégralement** et au
goût français

Abonnement valable une année **Fr. 50**
remboursé intégralement

Nos rouleaux contiennent le double ou le triple
de musique des rouleaux ordinaires.

Tout client qui nous fera connaître 10 adresses
de personnes possédant un piano automatique
recevra gratuitement un rouleau à son choix
dans notre catalogue.

A L'OCCASION DE NOËL ET DU
JOUR DE L'AN, pendant tout le mois de
Décembre, OPÉRA-PARIS donnera 10 rou-
leaux aux choix, avec une réduction de 50 %

Catalogue complet S envoyé franco sur demande
adressée à

OPÉRA-PARIS

10, Rue Coquillière, Paris





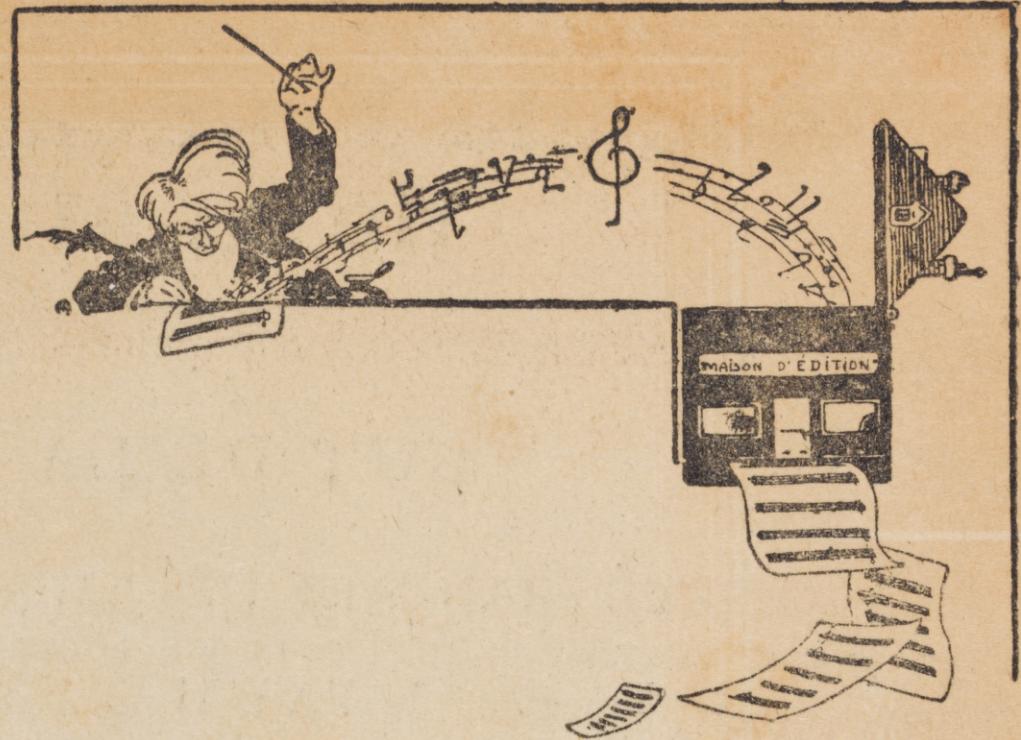
Habillée par Worth

Cl. Félix

M^{me} MARIE DE WIENIAWSKA

vient de quitter Paris pour se rendre à Saint-Pétersbourg, Moscou
et Varsovie où l'appellent de superbes engagements.

L'Édition Musicale



Erik Satie... Voilà un nom que nos lecteurs connaissent bien et qui évoque devant leurs yeux l'image de la cocasserie et du paradoxe en musique. Le doux rêveur, qui a su réunir en un même état d'âme le mysticisme et la mystification, nous apporte aujourd'hui dans le bon sourire de sa barbe blonde ses *Véritables préludes flasques* (pour un chien) ses *Embryons desséchés*, ses *Descriptions automatiques* et ses *Aperçus désagréables*... (1) Comment résister à ces pièces menues, ironiques, ornées de commentaires déconcertants, et qui restent cependant toujours de la musique ? Pour ma part je goûte particulièrement la saveur de l'*Holothurie ou Concombre des mers*, sorte de rondo à l'instar de Kalbrenner, et encore plus le délicat impressionisme qui fait trembler *Sur une lanterne* de sonorités charmantes. Les *Pastorale*, *Chorale* et *Fugue* qui constituent les *Aperçus désagréables* à quatre mains nous montrent un Satie disciple des maîtres, et que le grand art n'effraie pas... Les Humoristes peuvent être fiers d'avoir un illustre représentant en musique.

Avec M. **Cyrill Scott** — presque aussi prolifique que M. Hennessy — nous entrons dans le genre éminemment sérieux. Il me semble que la musique de M. Scott tente un grand effort depuis quelques temps, un des plus grands efforts que l'âme anglaise ait fait pour s'assouplir, se mouvementer, et sortir de ce flegme mendelssohnien, où le goût du confort l'avait enlisée. Son *Nocturne* pour voix est large et son *Springsong* printanier, sa *Suite Pastorale* (2) cherche du nouveau et le trouve parfois. Nul doute que nous ayons à faire à un sincère, mais pourquoi cette inquiétude incessante dans l'harmonie et dans les rythmes ? M. Scott croit-il vraiment que l'auditeur puisse tirer profit d'une suite de mesures écrites ainsi : 4/16 - 3/16 - 5/16 - 6/16 - 3/8... (2) La tentative que fait Old England en la personne de Cyrill Scott n'en est pas moins des plus courageuses.

Attention à **Egon Wellesz**, qui à l'autre bout de l'Europe représente l'école viennoise issue de Schoenberg. Le *quartett à cordes* (3) qui paraît sous ce nom, et que Berlin vient d'acclamer, nous donne une excellente idée de ces jeunes, dont l'art nouveau est en train de fermenter. Lignes mélodiques violemment étirées, harmonie âpre et froissée, contrepoint déchiqueté, et, pour les voix, de grands sauts agréables à la déclamation allemande... on voit d'ici de quelle atmosphère il s'agit. Mais, Wellesz est un des plus murs, et des plus clarifiés de ce groupe audacieux, auquel peut se rattacher le Hongrois **Geza Zagon**, fixé à Paris, et dont le *Jeux de vagues* (4) pour piano ajoute un numéro de plus au répertoire de la musique aquatique, j'oserais dire à la musique ravélienne.

V. P.

¹ Demets.

² Londres. Elkin et C°.

³ Simrock-Eschig.

⁴ Mathot.

⁵ Eschig.

Société Française des Amis de la Musique

BUT DE LA SOCIÉTÉ

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

EXTRAIT DES STATUTS

ARTICLE 3.

La Société se compose de **Membres Sociétaires**, de **Membres Donateurs**, de **Membres Bienfaiteurs** et de **Membres d'Honneur**.

Les **Membres Sociétaires**, **Donateurs** et **Bienfaiteurs** devront être agréés par le Bureau.

Pour être **Membre Sociétaire**, il faut payer une cotisation annuelle de 20 francs.

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

Pour être **Membre Donateur**, il faut verser une cotisation annuelle d'au moins 100 francs.

Pour être **Membre Bienfaiteur**, il faut avoir versé en une fois une somme d'au moins 1000 francs.

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

ARTICLE 4.

La qualité de membre de la Société se perd :

1^o Par la démission.

2^o Par la radiation prononcée par le Conseil d'administration pour non paiement des cotisations, après deux avis, ou pour motif grave.

Tout membre démissionnaire doit les cotisations échues et celles de l'année courante. (Loi du 1^{er} juillet 1901, art. 4.)

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

MEMBRE DONATEUR :

M. Van der Heyden, Hauzeur.

MEMBRES SOCIÉTAIRES :

Melle Bach	Mme Jules Février	Mme John London
M. G. de Beaux.	M. Paul Fournier.	Mme Jacques Lovenbach
M. Albert Bertelin.	Mme Henri Fouquier	M. Henri Mering
Mme Brard	Mme Gaiffe.	M. Jean Norberg
Melle Magdeleine Brard.	M. Gabriel Grovez.	Melle Félix Powys
Mme Dabrilé Des Essard	Melle Suzanne Hecht	Mme C. Thévenet
M. Arthur Delpy.	Melle H. Klein.	Mme Weisweiller.
Mme Arthur Delpy.	Melle Liseron Léon.	Melle Sabine Zébaume
M. René Doire.	Melle Lucie Léon	Melle Eva Zébaume
Mme L. de Fébrer.	M. John London	Baron Zuylen de Nyeveldt de Haar

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

Parce que les avantages qui leur sont offert.

Service gratuit de la Revue Musicale S. I. M. dont l'abonnement est de 15 francs.

Réduction sur le prix des places de certains concerts symphoniques et de musique de chambre.

Remise spéciale sur achat de livres et de musique,

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

Prérogatives particulières, etc...

leur assureront plusieurs fois le remboursement de leur cotisation,

Parce qu'ils profiteront de priviléges spéciaux pendant la saison musicale à Paris.

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

Parce qu'ils trouveront au siège de la Société les renseignements, les avis et l'appui qui leur manquent bien souvent, en province surtout.

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

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

Çà et Là

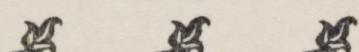
ÉCHOS

La violette et le coquelicot.

Lors du récent voyage de M. Poincaré en Espagne, l'illustre pianiste et compositeur Henri Granados fut prié de venir à Madrid montrer à notre Exécutif comment on exécute un Concerto de Saint-Saëns. A l'issue du concert où Granados avait rendu cet hommage à la musique française, un ministre espagnol apprit au brillant virtuose que M. Poincaré avait apporté dans sa valise deux charmants articles de Paris, colifichets très appréciés dans tout l'univers, deux de ces coquets petits noeuds de ruban rouge qui s'épinglent au revers de l'habit et en rehaussent singulièrement l'élégance. L'un était destiné au chef d'orchestre Enrique Arbós, l'autre au compositeur Henri Granados, qui, tous deux, en cette circonstance, avaient bien mérité de la République. Les deux nouveaux chevaliers de la Légion d'Honneur furent comblés de félicitations et Granados regagna Barcelone pour y attendre le brevet de la Grande Chancellerie.

Il attendit longtemps... A la fin, perdant patience, il écrivit à son ministre. Celui-ci lui répondit avec affabilité qu'il tenait à sa disposition... les palmes académiques. Le musicien, déclinant cet écrasant honneur, refusa l'améthyste inattendue et réclama le rubis promis. Mais le rubis demeura introuvable !

Où est-il ? M. Poincaré ne l'a certainement pas rapporté à Paris ! Qui l'a intercepté ? A quelle boutonnière de fonctionnaire, de politicien ou de chambellan brille-t-il aujourd'hui ? Qui donc a pris l'initiative d'en frustrer un admirable artiste ? Voilà ce que les musiciens de France seraient heureux de savoir ? Faut-il rendre l'administration des postes responsable de cette nouvelle affaire du Collier et n'y a-t-il plus moyen d'envoyer une perle à l'étranger sans qu'elle se transforme aussitôt en morceau de sucre ?...



La vie chère.

La charmante cantatrice avait trouvé dans son courrier une humble lettre écrite sur un pauvre feuillet quadrillé. Un correspondant inconnu s'informait, avec une inquiétude visible, du cachet qu'elle exigerait pour chanter deux ou trois morceaux de son répertoire dans une soirée intime, devant quelques amis. La missive, alourdie de précautions oratoires, était signée d'un nom banal, Dupont, Dubois ou Durand, et l'adresse désignait une rue singulièrement modeste. La charmante artiste a bon cœur : elle a deviné dans cette humble requête l'hommage touchant de quelque admirateur peu fortuné et elle n'hésite pas à indiquer, dans sa réponse, un prix courageusement réduit à sa plus simple expression. Par retour du courrier, un bristol armorié lui apprend que M^{me} de X... (Ici le nom d'une très grande dame, protectrice des arts) accepte ses conditions et compte sur elle pour la soirée convenue.

Après un instant de stupeur, l'artiste ouvre un plan de Paris et comprend tout. L'hôtel de la grande dame est situé à l'angle d'un boulevard aristocratique et d'une rue modeste où s'ouvre la porte de service. C'est cette entrée des fournisseurs qui fournit l'attendrissante adresse démocratique qu'emploie un secrétaire bien stylé. Et lorsque celui-ci a reçu une

bonne réponse, la grande dame, ennemie de libéralités inutiles, n'hésite pas à sortir de son délicat incognito pour remercier l'artiste de sa charmante bonne grâce.

Et c'est ainsi qu'on fait les grandes maisons.



Histoire sainte.

Elle était la Muse et l'Egérie du vieux Maître. Elle avait incarné la plupart de ses héroïnes et avait été désignée par lui, à son lit de mort, comme créatrice d'une œuvre inédite qu'il léguait à la postérité. Les semaines ont passé, puis les mois. L'œuvre, paraît-il, a soulevé des difficultés d'interprétation dans certains théâtres où elle fut présentée et l'on dit que directeurs et auteurs songeraient à discuter la validité du legs fait par le musicien et chercheraient à en conjurer les effets. Mais l'Egérie menacée annonce qu'elle ne se laissera pas déposséder de sa mission et que les dernières volontés de l'illustre disparu seront respectées. Déjà les avocats retroussent leurs larges manches, déjà Thémis, heureuse de faire un peu de musique de chambre — de II^{me} chambre ! — entrechoque comme des cymbales les plateaux de sa balance... et la grande famille du théâtre, si tendrement unie, s'afflige de ces menaces fratricides renouvelées de l'Ancien Testament. Espérons que le nouveau aura de moins tragiques conséquences et que, malgré leur hérédité funeste, nous ne verrons pas s'entr'égorger Caïn... et Arbell.



Travaillez, prenez de la peine...

Le jeune auteur est ravi : sa pièce est enfin reçue, le bulletin de répétition envoyé, un sérieux dédit stipulé, il n'a plus qu'à attendre patiemment le suffrage du public.... Pourtant, deux jours après, il trouve son directeur abîmé dans une douloureuse rêverie : "Mon pauvre ami, je suis navré, mais votre pièce est impossible. Cinq actes, c'est vraiment une formule démodée. Un peu de courage, resserrez-là, faites-en trois actes et je réponds du succès." Le jeune auteur discute, proteste, puis, refoulant son chagrin, manie toute la nuit le pot de colle et les ciseaux.

Les trois actes entrent en répétition et, de nouveau, le directeur sombre dans le désespoir : "C'est encore trop lent ! Les artistes ne peuvent soutenir le mouvement. Au fond, ces deux entractes tuent l'action. Je devrais vous rendre votre pièce mais je veux tout essayer pour la sauver : faites-en un acte et ce sera un chef d'œuvre !" Désespoir de l'auteur, injures, supplications, résignation et consommation du sacrifice.

L'acte est enfin livré. Le directeur a retrouvé le sourire et a mis aussitôt en répétitions... la pièce d'un riche amateur qui, depuis quelques semaines était devenu un familier du théâtre. Le jeune auteur s'étonne ; mais, aux premiers mots le directeur l'arrête séchement : "J'estime avoir perdu assez de temps avec vous. Remportez votre acte, Monsieur, et passez à la caisse pour y toucher le dédit convenu. Cinquante louis vous y attendent."

La lumière se fit alors dans le cerveau du malheureux. Le dédit étant de mille francs par acte, l'ingénieux directeur, en exigeant ces remaniements successifs, avait tout simplement trouvé un moyen expéditif d'économiser deux cents louis !...

L'Homme à la Contrebasse.

Les jai

(Projets de frises pour

LE FEMINISME ET LA MUSIQUE. — La victoire de M^{me} Lili Boulanger a permis aux suffragettes musicales les plus folles ambitions. Elles veulent arracher aux hommes leurs derniers priviléges. "Ma maison, nous écrit un abonné, est devenue un véritable enfer :



Ma femme m'a déclaré : "L'œil en coulisse et le trombone aussi, telle est ma devise".

Voyez comment ma jânée exécute la Pri d'une Vierge.

HISTOIRE NATURELLE. — A l'instar de certaines plantes des tropiques, l'Alma marmont. Mais elle exige des arrosages continuels, sinon elle ne peut passer l'été, elle dépérît et ne tarde pas à d



1^{er} Avril

1^{er} Mai

1^{er} Juin

LE GRAND PRIX DE L'OPÉRA. — Cette grande épreuve sportive qui ne se dispute que t



Les coureurs, au geste du starter, s'élançent dans l'arène.

Le terrain, particulièrement défavorable, provoque de regrettables chutes.

Quatre favoris sèment mènent le train.

5 du mois

(appartement de musicien)



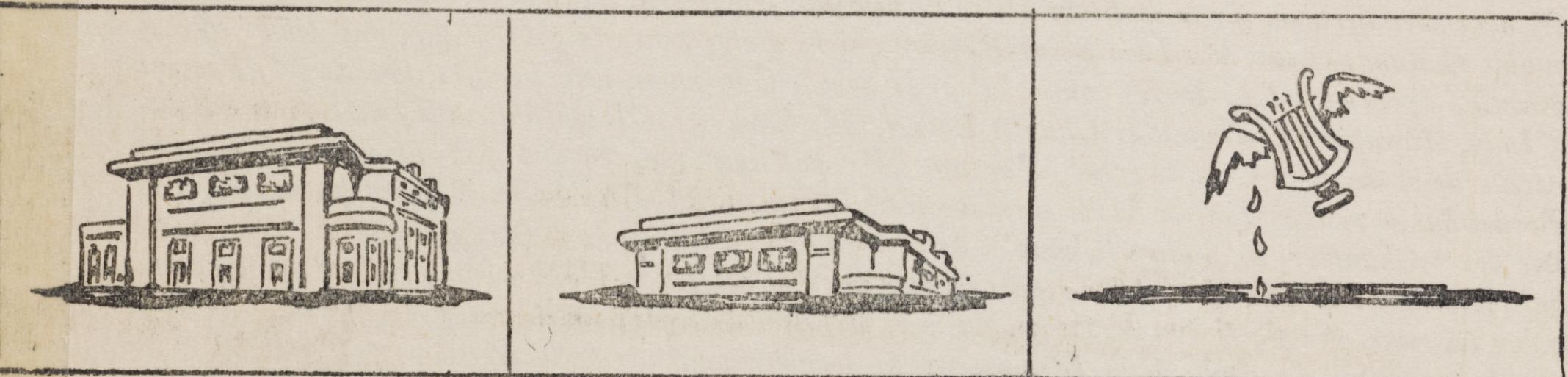
Et comment la cadette apprend à découper un gigot.

Ma sœur — ô honte ! — est devenue une "fille folle de son cor !"

Ma cuisinière ne veut plus s'occuper que des timbales milanaises.

Et ma belle-mère a écrit à M. Rouché pour auditionner dans Méphisto".

gantea se distingue par une croissance extrêmement rapide. Elle atteint en une saison son maximum de développement. Voici quelques clichés caractéristiques pris à différentes époques de l'année 1913.



1^{er} Août

1^{er} Octobre

1^{er} Novembre
(trop tard, l'arrosoir !)

Sept ans, réunissait cette année un nombre exceptionnel de partants. La course fut brillante et mouvementée.



peloton et

Un naufrage : émouvant instantané pris sur le Gailhard d'arrière.

"Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là !"

M. Barthou félicite le vainqueur et lui remet un objet d'art ciselé par Charles Garnier.

Swift (Dessins d'Emmanuel Barcet).

NOUVELLES

M^{lle} DE FEBRER

M^{lle} de Febrer ne s'est mise à l'étude du chant qu'après avoir travaillé très sérieusement le piano. Les œuvres des grands classiques, en particulier de Haydn, Mozart, Beethoven, jouées avec accompagnement de violon, ont donné à cette jeune cantatrice une culture générale que bien peu de chanteurs possèdent à ce degré. Cela lui permet d'aborder avec la sûreté de style nécessaire et dans un sentiment musical toujours juste les pages les plus diverses des maîtres de toutes les époques. Haydn, Mozart, Schumann, Gluck, voisinent sur ses programmes avec Grieg, Massenet, Gabriel Fauré, Duparc. M^{lle} de Febrer a fait applaudir en province aussi bien qu'à l'étranger sa diction très nette, sa voix expressive et éclatante. Mais c'est à Paris qu'elle a remporté ses plus beaux succès. L'Ecole Normale de Musique, Les Enfants d'Apollon, Les Jeunes, Les Concerts Rouge, Le Lyceum, L'U. F. P. C., lui donnèrent maintes fois l'occasion de déployer ses rares qualités, et le public des salles Berlioz, Erard, Malakoff, Pleyel, Monceau et du théâtre des Capucines, lui témoigna par ses applaudissements répétés tout le plaisir qu'il prit à l'écouter. Nous saluons en M^{lle} de Febrer une artiste des plus intéressantes chez laquelle la conscience artistique s'unite à un réel talent.

M. LÉON SAINT-REQUIER

Les "Chanteurs de Saint-Gervais" se sont fait entendre pour la première fois de la saison le 1^{er} novembre dernier. Cette audition attire de nouveau l'attention du monde musical sur la remarquable phalange et sur M. Léon Saint-Requier qui la dirige avec un goût si sûr, une compétence si avertie. Après de solides études musicales à la Schola Cantorum, sous la direction de M. Vincent d'Indy, Alexandre Guilmant et Charles Bordes, M. Léon Saint-Requier devint en 1901 le collaborateur de ce dernier. Collaborateur d'autant plus précieux que, terrassé par la maladie, Charles Bordes dut se retirer dans le Midi où il succomba en 1909. M. Léon Saint-Requier lui succéda à la tête des "Chanteurs de Saint-Gervais". Il ne tarda pas à infuser une vie nouvelle à cette société qui commençait de décliner ; il lui rendit bientôt toute la perfection d'exécution qu'elle n'avait connue qu'en ses toutes premières années. Le concert avec orchestre donné le Samedi-Saint sous le patronage des Amis de la Musique, et la dernière audition de la Messe du Pape Marcel en témoignent hautement. Mais un tel champ d'activité ne pouvait suffire à absorber l'ardeur de cette nature consacrée tout entière à la musique. Nous apprenons en effet que, sous le titre "Société Palestrina", M. Léon Saint-Requier vient de fonder une Association d'Art Spiritualiste et Religieux. L'adjonction des "Chanteurs de Saint-Gervais" et de la "Société Palestrina" groupant une importante masse chorale, rendra possible l'exécution des œuvres les plus grandioses qui rayonnent sur le Moyen-Age et s'étendent jusqu'à nos jours. Et nous sommes assurés que le souci du détail et la haute tenue artistique de ces sociétés feront apprécier chaque fois le dévouement et le talent du chef qui les dirige.

* * *

Cours par Correspondance Sinat.

On sait combien il est difficile dans certaines villes de province d'acquérir une instruction musicale complète. Quelle jeune pianiste, quel apprenti musicien, n'a rêvé de posséder la parfaite technique qui seule permet de goûter dans toute leur beauté les chefs d'œuvre de la musique ? Répondant à ces désirs, le Cours de Musique par correspondance Sinat a été créé



pour diffuser un enseignement musical complet, tout à fait moderne et parfaitement adapté aux besoins de chacun.

Cours de piano de tous les degrés, cours d'harmonie élémentaire ou supérieur, enseignent à bien lire, comprendre, bien étudier, non seulement telle ou telle page mais toutes les pages de musique. Rédigés d'une façon séduisante, ils intéressent l'élève en lui apprenant à vaincre toutes les difficultés du mécanisme, et en lui permettant d'obtenir les merveilleuses qualités de style, la sonorité puissante et colorée, la musicalité parfaite, la lecture à vue, la sûreté de jeu d'un véritable artiste.

Des attestations nombreuses reçues de la province et de l'étranger, vantent l'excellence de cette méthode d'enseignement à tous points de vue merveilleuse ; elles prouvent l'incontestable utilité pratique de ces leçons et montrent l'enthousiasme avec lequel l'amateur est susceptible d'étudier la musique si cette étude lui est présentée d'une façon judicieuse et intéressante. Elles forment un véritable livre d'or où se détachent les précieux témoignages d'approbation de maîtres tels que Louis Diémer, Raoul Pugno et Camille Erlanger qui ont ainsi marqué l'intérêt exceptionnel des Cours Sinat dont le siège est à Paris, 1, rue Jean Bologne.

* * *

Les répétitions de la Société *Palestrina* dont nous annonçons d'autre part l'intéressante fondation et le but élevé, seront organisées de 5 heures à 7 heures, 18 rue Boissonnade. Elles auront lieu chaque semaine, le mercredi pour l'orchestre et le samedi pour les chœurs.

Dans le comité de patronage de la Société Palestrina dont la présidente d'honneur est M^{me} la Duchesse d'Uzès, nous relevons les noms de V. d'Indy et Camille Bellaigue, président et vice-président ; de MM^{mes} la générale Pau, Jean Lerolle, (née Chausson) C. Jumel, Blanche Selva, Pierre Aubry de MM^{rs} Maurice Barrès, Jacques Durand, Adolphe Boschot, Pierre de Bréville, A. Gastoué, Jean Gounod, Jean Lerolle, Gabriel Pierné, J. Guy-Ropartz, L. Vierne. A côté des "Chanteurs de St-Gervais" uniquement composés de professionnels, la nouvelle Société ne comprendra que des amateurs.

* * *

Un très intéressant récital sera donné le 9 décembre à la Salle des Agriculteurs par le brillant pianiste Pierre Lucas. Tous les maîtres de la littérature moderne du piano seront représentés dans son remarquable programme qui réunit les noms de Gabriel Fauré, Debussy, Albeniz, Paul Dukas, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Gabriel Dupont, Louis Aubert, Gabriel Grovez, Manuel de Falla et Déodat de Séverac. Plusieurs premières auditions viendront augmenter l'attrait de cette belle soirée qui constitue un hommage significatif aux plus généreuses tendances de notre art contemporain.

* * *

La Salle Malakoff passe aux mains de M. Fourtier qui compte créer dans ce joli coin de Passy, situé au centre même de la vie mondaine, un mouvement musical particulièrement actif : Cette initiative attirera l'attention des artistes sur cette charmante salle que l'on connaît mal : son architecture et sa décoration, le confort très moderne de son installation, le parfait agencement de sa scène, l'ampleur de ses dépendances et de ses dégagements, tout concourt à en faire un luxueux salon et un théâtre élégant. Le succès ne saurait manquer de récompenser les efforts de la nouvelle direction.

* * *

Le compositeur G. Mousikant vient de terminer la partition d'un conte lyrique en un acte et quatre tableaux intitulé "La Tragédie de la Mort". L'action, très dramatique et très

émouvante est tirée d'un conte d'Andersen. L'ouvrage a été écrit pour la belle tragéienne lyrique qu'est Cécile Thévenet.

Le compositeur Paolo Litta vient d'achever une scène lyrique pour soprano et orchestre "La mort de Cléopâtre" dont il a écrit lui-même, en trois langues — français, allemand et italien — le libretto tiré de Shakespeare. Madame Ida Isori, à qui l'œuvre est dédiée, viendra la chanter à Paris à l'un de nos grands concerts symphoniques.

M. Macon qui a remis en honneur la viole d'amour, vient de découvrir un certain nombre d'œuvres du XVIII^e siècle, écrites pour cet instrument, entre autres un *divertissement* de Haydn pour viole d'amour, violon et basse. Nous parlerons prochainement et plus longuement, de tout ce répertoire retrouvé par l'éminent virtuose.

* * *

Le charmant ballet *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel sera représenté cet automne à Monte-Carlo, et *Daphnis et Chloé*, la belle action chorégraphique du même auteur, sera montée cette saison à Londres, Monte-Carlo, Berlin et Munich.

La Péri, le beau poème dansé de Paul Dukas, sera représenté, cet hiver, à Lyon, Nice et Monte-Carlo, avec Mademoiselle Trouhanowa comme interprète.

* * *

Souhaitons la bienvenue à un nouveau frère. Une revue musicale vient de se fonder en Italie sous le titre d'*Harmonia*. Nous la saluons d'autant plus cordialement que son format, sa typographie, ses illustrations, son papier, son aspect général et ses dispositions particulières reproduisent docilement ceux de notre S.I.M. qui n'a jamais reçu un hommage plus complet et plus significatif. Nous tenons à affirmer à ses fondateurs que nous avons goûté la saveur et que nous apprécions tout le prix de cette réplique transalpine de notre Revue.

Concerts annoncés

(1^{er} AU 15 DÉCEMBRE)

SALLE PLEYEL

5 déc.	Mme Jane Mortier *	9 h.
6	— Mlle Fernande Reboul	9 h.
7	Mme Abran Cassan	2 h.
10	— La S. M. I.	9 h.
11	M. Péru	9 h.
15	Mme Roger-Miclos Bataille	9 h.

7 déc.	A. F. A. M.	9 h.
8	— M. Henri Eriqué	9 h.
9	— Société Philharmoni- que	9 h.
10	— Mme Yvette Guilbert	9 h.
13	— Mme Yvette Guilbert	9 h.
15	— A. M. M. A.	9 h.

SALLES DIVERSES

1	— Trio Pedro-Marès ¹	9 h.
2	— Mlle Blanche Selva ¹	9 h.
4	— Matinées Barrau ²	3 h.
4	— Concerts Chaigneau ³	3 h.
4	— N. S. M. ⁴	5 h.
4	— Schkolnik ² *	9 h.
5	— Quatuor Parent ⁵	3 h.
5	— Double Quintette de Paris ⁶	4 h. $\frac{1}{2}$

5 déc.	Société Moderne d'In- struments à vent ¹	9 h.
5	— M. Etlin ²	9 h.
6	— Concerts Barrau ²	9 h.
8	— Princesse Baratoff ²	9 h.
8	— A. de Lang	9 h.
9	— M. Binenthal ¹	9 h.
9	— M. Pierre Lucas ²	9 h.
10	— Mlle Cazeville ²	9 h.
10	— Société Beethoven ⁷	9 h.
11	— Concerts Chaigneau ³	3 h.
11	— Matinées Barrau ²	3 h.
11	— Mlle Blanche Selva ¹	9 h.
11	— M. Lewenstein ²	9 h.
12	— Quatuor Parent ⁵	3 h.
12	— Double Quintette ⁵	4 h. $\frac{1}{2}$
12	— Mme Gerhardt ²	9 h.
12	— Quatuor Lefèuvre ¹	9 h.
13	— Concerts Barrau ²	9 h.
15	— M. Breviman ²	9 h.

SALLE GAVEAU

1	— Société Philharmoni- que	9 h.
3	Mme Yvette Guilbert	9 h.
4	M. Humberto Lami	8 h. $\frac{1}{2}$
6	Mme Yvette Guilbert	9 h.

* Voir le programme dans nos annonces.

1. Schola Cantorum. — 2. Salle des Agriculteurs. — 3. Hôtel du Foyer. — 4. Salle Lemoine. — 5. Grand Palais. — 6. Salle Villiers. — 7. Salle de Géographie.

Un nouvel instrument dans l'orchestre

Nous ne nous avancions pas en disant, il y a un mois, que la simple annonce de l'entrée du Pianola, — ce très séduisant dompteur ! — dans la cage centrale de l'orchestre passionnerait les milieux musicaux. Le mercredi 5 novembre, jour de cette manifestation, une foule nombreuse et élégante parmi laquelle quelques professeurs du Conservatoire, un choix de critiques musicaux, plusieurs musicologues des plus érudits se ruait aux guichets du Théâtre Astruc. Et lorsque Camille Chevillard mit en branle son orchestre — la présence d'un tel musicien et d'un tel orchestre prouvait la qualité sans alliage de ce Concert — pas une place n'était vide dans l'immense hémicycle. Les deux œuvres pour piano et orchestre, dont la partie de piano devait être interprétée à l'aide du pianola constituaient les pièces de résistance du programme.

Dirigé par M. R. de Aceves, avec autant de maîtrise que d'originalité, le pianola accentua même pour les oreilles les moins averties du sens musical, les nuances du *concerto* de Grieg ; les "rinforzando" et les "diminuendo" se groupaient nombreux dans l'homogénéité de la pâte orchestrale, et rarement par certains côtés, exécution fut plus instructive. La *fantaisie hongroise* de Liszt, cette œuvre injouable par sa folle virtuosité, se déroula avec une netteté cristalline, affranchie de toute contingence, et une rapidité comme seules peuvent en commander les manettes du pianola ! Les traits filaient avec une robuste ingénuité devant la baguette énergique de Camille Chevillard.

M^{me} Chenal, émue sans doute de corroborer par son talent une telle démonstration, mélangea savoureusement la langue italienne à la française dans la *Prière de la Tosca* : et ce mélange de langues était un symbole tendant à prouver que la virtuosité vocale de la créatrice de la Sorcière était libérée — à l'instar du pianola — des difficultés techniques des articulations étrangères.

Quant au pianola seul, dans l'*Allegro appassionato* de Saint-Saëns, le *Nocturne* de Chopin, et la *Valse* de Glazounow, il vainquit les parti-pris, les haines et les critiques en établissant que loin de porter atteinte à la libre expansion des générations futures de pianistes, il augmenterait leur prestige en étalant sa hautaine et quasi-divine perfection au-dessus des essais meurtris, dououreux, héroïques, nourris d'intentions, soutenus de sortilèges qui sont l'apanage des fils des hommes.

C'est que la question du pianola dépasse singulièrement et le moment et le succès de tel ou tel instrument plus ou moins perfectionné : cette querelle d'"espèce" doit aller en appel et, comme on dit au Palais, faire jurisprudence. Le moment est venu où l'éternelle lutte des anciens et des modernes reprend vis-à-vis du machinisme. Celui-ci nous a livré dans divers domaines des secrets fastueux et dont nul être de bonne foi n'oserait discuter la pérennité.

Pourquoi regarder derrière soi et fermer la barrière du chemin de fer devant le rapide : progrès ? Le temps viendra — et plutôt au Destin qu'il vienne le plus tôt possible — où l'orchestre sera entièrement dans la main — non plus au figuré alors, mais au propre — d'un chef d'orchestre ou plutôt de tout musicien qui pourra en jouer comme un organiste joue de son orgue. N'a-t-on pas déjà vu, ainsi que le déclarait ces jours derniers le très érudit musicologue M. Laloy, des violons actionnés automatiquement et donnant d'encourageants résultats ? Le Pianola est le premier stade de cette chevauchée vers la nouvelle terre promise. Parfaitement au point, il constitue une victoire décisive sur la matière. N'a-t-il pas, d'ailleurs, trouvé en M. R. de Aceves son Pégoud pour lui faire accomplir le "looping the loop" de la perfection musicale ?

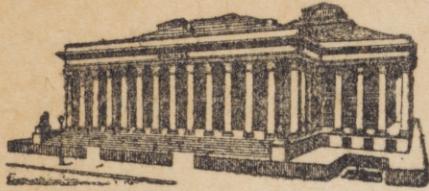
PIERRE LÉRYS.

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

Le Gérant : MARCEL FREDET.

Imprimerie Sainte Cathérine, Quai St. Pierre, Bruges, Belgique.

La Vie chère et la Bourse



Sous ce titre, le mois dernier, je vous ai démontré la nécessité pour tous les capitalistes, de chercher un revenu plus fort afin de supporter les charges nouvelles qui vont leur être imposées par les besoins grandissants des budgets d'Etat.

Déjà, la vie plus chère a entraîné beaucoup de personnes à échanger leurs valeurs de tout repos ne rapportant que 3 à 4 %, contre des valeurs de second ordre produisant 5 à 6 %.

Je vous ai expliqué les dangers d'un tel échange, la moins-value des cours risquant de faire perdre plus que la différence du revenu.

Je concluais en vous disant de dresser l'inventaire de votre porte-feuille et de vous débarasser sans hésiter de toutes les valeurs ne présentant pas une sécurité absolue, vous offrant ma vieille expérience de 40 ans de pratique financière pour vous indiquer les titres à vendre ou à garder, et cela gracieusement, désirant être utilisé aux abonnés et lecteurs de la S. I. M.

Beaucoup m'ont envoyé la liste de leurs titres que je leur ai retournée avec mon avis motivé.

D'autres m'ont demandé de leur signaler un bon placement, je me suis efforcé de les satisfaire.

Enfin quelques-uns m'ont prié de les renseigner sur les opérations de spéculation, autrement dit sur les opérations à terme. Cela est plus délicat, car un simple particulier, éloigné de la Bourse, est bien mal outillé pour spéculer.

En dehors d'opérations à longue échéance sur une valeur désignée comme devant monter ou baisser dans un délai assez éloigné, je ne conseillerai jamais à un capitaliste raisonnable de spéculer lui-même, en un mot de *jouer à la Bourse*, car pour lui cela devient du jeu, purement du hasard.

Comment voulez-vous avoir quelque chance de gagner si vous ne pouvez donner vos ordres sur le marché au moment précis où les nouvelles sont annoncées ? Un retard de quelques heures, d'une heure même, vous empêche de profiter du mouvement favorable et risque souvent de vous faire subir un courant contraire.

Seuls, les spéculateurs qui suivent la Bourse sans répit, peuvent espérer réussir comme les professionnels, banquiers, courtiers, coulissiers ou remisiers.

Et encore, il faut avoir une longue expérience acquise par la pratique, il faut avoir un sang-froid éprouvé, il faut posséder un esprit de réflexion pondérée et en même temps une faculté de décision rapide, qualités réunies que beaucoup ne possèdent pas.

Dans ces conditions, je ne vous conseille pas de spéculer, à moins de charger un professionnel de la direction de vos opérations.

Evitez surtout de vous lancer dans des achats ou des ventes sur renseignements soi-disant certains, les meilleurs sont souvent néfastes, l'effet produit étant tout autre que celui espéré, même si l'événement prévu s'accomplit.

Depuis 40 ans que je spéculo, je dois avouer qu'une seule opération m'a donné plus de bénéfice que de perte, c'est l'échelle de primes sur le 3 % français ; aussi est-ce la seule que je fasse maintenant soit pour moi, soit pour ceux qui me chargent de les guider moyennant une partie de leurs bénéfices nets.

Ainsi, j'ai pu réaliser une moyenne de 315 fr. en septembre et de 435 fr. en octobre par 1000 fr. de capital engagé, ce qui représente 7500 fr. pour 10.000 fr. en deux mois, et cela avec un risque limité.

Aucune autre opération ne peut produire des résultats semblables, et voilà vraiment un moyen d'augmenter ses revenus pour lutter contre la vie chère et les nouveaux impôts.

P.-E. PENAUD.

P. S. Je suis à la disposition des lecteurs de la S. I. M. tous les jours de 10 h. à 11 h. et de 4 h. à 7 h. à mon bureau, 8, rue Drouot à Paris, ou par correspondance.

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

J'ai en portefeuille les Valeurs suivantes : Dois-je les garder ou les vendre ?

J'ai un capital de _____ francs à placer. Quel emploi dois-je en faire ?

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse :

Découper ce bon et l'envoyer sous enveloppe à M. Penaud, 8, rue Drouot, Paris.

(Cette rubrique n'engage pas la responsabilité de la Revue).

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

(Société Internationale de Musique)

ET COURRIER MUSICAL RÉUNIS

Directeur :
JULES ECORCHEVILLE

Administrateur général :
RENE DOIRE.

Rédacteur en chef :
EMILE VUILLERMOZ.

Rédacteur pour la Belgique :
RENE LYR

DANS CE NUMÉRO :

J. Ecorcheville	<i>Le futurisme ou le bruit dans la musique</i>	1
E. Neufeldt	<i>Le Cas Rust, réponse à M. Vincent d'Indy</i>	14
Peru	<i>Mes souvenirs de Frédéric Chopin</i>	25
Gabriel Sizes	<i>Notes d'acoustique</i>	31
	<i>Les Livres</i>	37

LE MOIS

Emile Vuillermoz	<i>Les Théâtres</i>	39
Claude Debussy	<i>Concerts Colonne</i>	42
Vincent d'Indy	<i>Concerts Lamoureux</i>	45
Paul Locard	<i>Conservatoire</i>	46
Louis Laloy	<i>Music-Halls</i>	48
Jean Poueigh	<i>Concerts et Récitals</i>	51
	<i>Petits Papiers</i>	55
	<i>Province</i>	57
G. K.	<i>La Belgique</i>	59
René Lyr	<i>Lettre de Rome</i>	63
Margherita Berio	<i>L'édition musicale</i>	65
V. P.	<i>Les Amis de la musique</i>	66
	<i>Çà et là</i>	68
Swift	<i>Les faits du mois</i>	70
Pierre Lérys	<i>Un nouvel instrument dans l'orchestre</i>	75
	<i>Chronique financière</i>	76

A LEONARDO DA VINCI

LA DÉESSE NUE
DIE
ENTSCHLEIERTE
GÖTTIN

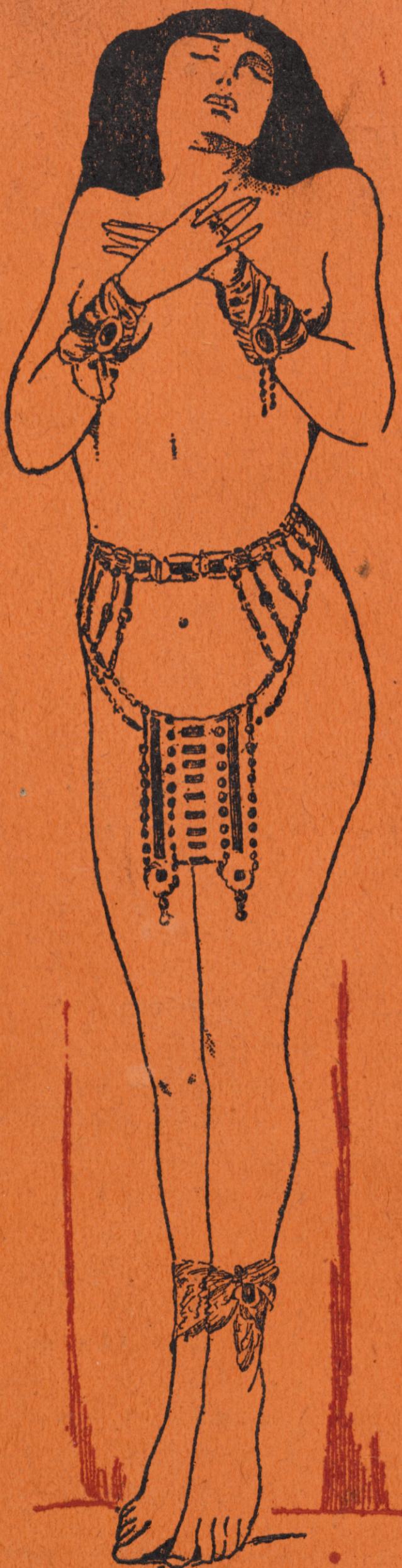
POÈME ESOTÉRIQUE
POUR UNE DANSEUSE
PIANO VIOLON ET TRIANGLE
EIN ESOTERISCHES
TANZGEDICHT FÜR EINE
TÄNZERIN KLAVIER
VIOLINE U. TRIANGEL

PAN
VON

PAOLO LITTA

5261-2

70



V. CONTI

En Vente au Prix de 10^e nets chez COSTALLAT & C^e Editeurs, 60, CH^e d'ANTIN, PARIS
à LEIPZIG chez Fr. HOFMEISTER, à BUDAPEST chez ROZSAVÖLGYJ