

X^e Année.

1^{er} Février 1914

LA REVUE MUSICALE

S.I.M.

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



LE BALLET SOUS LOUIS XIII, par H. Prunières. ☐ MOUVEMENTS DE DANSE EN EGYPTE,
par Valentine Gross. ☐ SUR LA DANSE, par Jean d'Udine. ☐ LA MUSIQUE DE DANSE A
L'EGLISE : ENQUÊTE. ☐ DEUX LIVRES SUR LA DANSE MODERNE.

L'ACTUALITÉ par

☐ CLAUDE DEBUSSY ☐

EMILE VUILLERMOZ

LOUIS LALOY. ☐ P. LOCARD. ☐ POUEIGH. ☐ ERIK SATIE. ☐ RENÉ LYR.

☐ VINCENT D'INDY ☐

Le numéro :

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

UN AN

France et Belgique 15 fr.
Union postale 20 fr.

PARIS, 29, rue La Boëtie

Téléphone Wagram : 98-12

Copyright by S. I. M. 1914

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.

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

M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts.

M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.

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

MEMBRE D'HONNEUR

S. A. I. LE GRAND DUC BORIS DE RUSSIE

CONSEIL D'ADMINISTRATION

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

PRÉSIDENT D'HONNEUR : M. HENRY DEUTSCH (DE LA MEURTHE)

BUREAU

PRÉSIDENT

M. GUSTAVE BERLY, *banquier.*

VICE-PRÉSIDENTS

M. LE PRINCE A. D'ARENBERG, *de l'Institut.*

M. LOUIS BARTHOU, *député.*

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, *ancien Ministre.*

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 POURTALES.

M. A. PRÈGRE.

M^{me} THÉODORE REINACH.

M. JACQUES ROUCHÉ *Directeur de l'Opéra.*

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SELIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.



LE BALLET SOUS LOUIS XIII¹

Les ballets de Cour eurent, dès l'origine, comme les grandes masques auxquelles ils succédaient, le caractère de représentations publiques. Au dire d'un chroniqueur quelque peu gascon, dix mille personnes auraient contemplé, en 1581, les merveilles du *Ballet comique de la Reine* en la salle de Bourbon. Ce nombre doit être très exagéré, mais il est certain que l'annonce des ballets dansés par le Roi ou par la Reine à chaque carnaval faisait grand bruit dans Paris et qu'il n'était petit bourgeois qui ne rêvât de pénétrer dans la salle du spectacle. Et pourtant, que de peines, que d'embarras, que de tracas il fallait supporter, pour voir le ballet du Roi, quand on n'était pas grand seigneur ou prince du sang ! Le Petit-Bourbon était une des plus vastes parmi les salles où se donnaient ordinairement les ballets. Elle mesurait dix-huit toises de longueur sur huit de largeur², plus, à son extrémité, une sorte d'hémicycle "un demy rond de sept toises de profond sur huit toises et demie

¹ Nous sommes heureux de publier ce chapitre de la thèse de doctorat-ès-lettres que vient de soutenir si brillamment M. Prunières sur *Le Ballet de Cour* et dont le volume paraît aujourd'hui chez l'éditeur Laurens.

La Rédaction.

² Environ 35 mètres sur 15,50.

de large¹. La disposition de la salle en vue des représentations variait selon les circonstances. Pour le *Ballet comique de la Reine*, Beaujoyeulx avait fait élever des gradins en amphithéâtre qui montaient par quarante degrés du plancher à une galerie, au-dessus de laquelle courait une seconde galerie. Le trône du Roi, couvert d'un dais, faisait face aux diverses décosrations dispersées par la salle².

En 1615, pour le magnifique ballet du *Triomphe de Minerve*, dansé par Madame avant son départ pour l'Espagne, le petit Bourbon avait été arrangé de la façon suivante : un grand théâtre, élevé à six pieds³ du sol, " de huit toises de largeur et d'autant de profondeur⁴ ", occupait tout le fond. Un grand espace libre s'étendait devant ce théâtre pour les évolutions des danseurs. Les spectateurs s'entassaient dans les galeries et dans le reste de la salle, quelques-uns assis, la plupart debout.

On accédait au Petit-Bourbon par diverses entrées. Celle par laquelle pénétrait la foule se trouvait à une grande distance de la salle et il fallait, pour y parvenir, traverser une enfilade de pièces, de corridors et de galeries dont les portes étaient jalousement défendues par des gardes et des archers. Sorel décrit dans son roman de *Francion* toutes les difficultés que rencontre son héros pour assister à un ballet⁵, probablement le *Triomphe de Minerve* (1615). Francion réussit à franchir le seuil de l'hôtel de Bourbon en montrant au capitaine des gardes des vers qu'il a composés et fait imprimer à la louange des personnages du ballet et qu'il veut distribuer dans la salle. En même temps que lui pénètrent différentes gens " de la connaissance des baladins, les uns portans en leurs mains un masque, les autres un bonnet à l'antique et les autres quelque robbe de gaze, et il ne leur estoit point fâcheux de faire l'office de valets, pourvu que l'on leur ouvrît librement. Quand je fus entré avec toute cette bande, ce ne fut pas encore la fin de mes peines ; il me fallut passer tant de portes et tant traverser de chambres que je croyois que ce ne seroit jamais fait. Je trouvois de la difficulté partout et mon passeport⁶ m'étoit bien nécessaire. Outre cela,

¹ 13,50 sur 16,50 environ. Voir la description contenue dans le IV^e tome du *Mercure françois*, 1615, p. 9 et suiv.

² *Ballet Comique*, édit. Lacroix, I, 22.

³ 1^m,95.

⁴ 15^m,50 de côté.

⁵ *La vraye histoire comique de Francion*, composée par N. de Moulinet... A Rouen chez Clément Malassis, MDCLXXIII (la première édition est de 1623) (livre IV, p. 251).

⁶ Les vers imprimés qu'il porte sous son bras.

la presse étoit si grande qu'elle me défendoit autant l'entrée comme les archers. Enfin je me trouvay dans cette longue galerie de Bourbon qui jette sur la rivière, où il se fallut arrêter." Après une longue attente, Francion voit enfin s'ouvrir les portes de la salle... il se précipite et trouve toutes les places occupées par les courtisans. Il ne sait où se caser et finit par se hisser sur l'estrade des violons qui s'empressent de le prendre pour un pupitre vivant et d'accrocher à ses vêtements les feuilles de leur tablature.

Au Louvre, dans la grande salle où se dansent la plupart des ballets durant le règne de Louis XIII, l'encombrement est effroyable¹. La salle avait pourtant de vastes proportions. Elle formait un rectangle de cent cinquante pieds sur quarante cinq². Entre les nombreuses fenêtres qui éclairaient cette longue salle étaient placées des estrades et des "galleries à trois estages, remplies de sièges partout." A un bout de la salle se voyaient les décosations nécessaires au spectacle, à l'autre le trône royal, élevé de trois marches, couvert d'un immense dais de velours rouge cramoisi. Au plafond pendaient un grand nombre de lustres garnis de flambeaux de cire blanche et jaune qui répandaient une vive clarté³. De grandes barrières défendaient l'accès de l'enceinte réservée aux évolutions des baladins; parfois la poussée était si forte qu'elles se rompaient. La foule se précipitait alors dans le milieu de la salle d'où les archers avaient grand'peine à l'expulser à coups de bâtons et de manches de hallebardes⁴. Il arrivait même qu'ils n'y parvenaient point et que le Roi devaient donner ordre à l'assistance de se retirer sans avoir vu danser le ballet⁵. Deux ans de suite, en 1614 et en 1615, les choses se

¹ Au ballet du château de Bicêtre, en 1632, "il n'y avoit guères moins de quatre mille spectateurs, la plupart personnes de remarque". *Gazette* du 12 mars, année 1632, p. 104 et suiv.

² Environ 49 mètres sur 15. Voir la *Description de la Grande Salle du Louvre* dans le *Ballet de Monseigneur le duc de Vendôme*. Paris, Jean de Henqueville, 1610 (Bibl. Mazarine 34614²⁴, pièce 19).

³ Voir *Ballet du Duc de Vendôme*. *Le Ballet de la vieille Cour* mentionne "huit cens flambeaux de cire blanche en huit cens chandeliers d'argent enrichis de cristal." Pour la *Circé* de 1581 au Petit-Bourbon, si on en croit Beaujoyeulx "le nombre infini de flambeaux, qui estoient au-dessus de la salle et tout à l'entour, donnoit telle et si grande clarté, qu'elle pouvoit faire honte au plus beau et serein jour de l'année."

⁴ En 1632, au *Ballet du château de Bicêtre*: "Pour faire place il fallut employer quelques descendans de hallebardes, et des feintes qui n'estoient pas du Balet." *Gazette* du 12 mars 1632, p. 106.

⁵ Voir la lettre de Malherbe du 27 janvier à Pereisc. "M. de Plainville, capitaine des gardes ne voulant désoblicher personne, laissa entrer tout ce qui se présenta et se trouva l'enceinte des barrières si pleine qu'un homme seul eût eu de la peine à y passer. La Reine à son arrivée, voyant une telle multitude, se mit en la plus grande colère où je la vis jamais et s'en alla, résolue qu'il ne seroit point dansé." Voir aussi Bassompierre. *Mémoires*, S. H. F., t. II, p. 1.

passèrent ainsi au Petit-Bourbon, aussi décida-t-on de ne laisser pénétrer, en dehors des princes et des seigneurs, que les personnes munies d'invitations, de "mereaux". Malgré cette précaution les plus grands désordres ne laissaient pas de se produire. Le 29 janvier 1617, le Roi, arrivant vers deux heures du matin à la grande salle du Louvre, en trouve l'entrée obstruée par une foule si compacte qu'il a toutes les peines du monde à se frayer un passage. Une demoiselle passablement effrontée "se prend à ses chausses, disant : "Si vous entrez, j'entrerai¹".

A la porte, le capitaine des gardes avait fort à faire pour repousser l'assaut de la foule qui se ruait pour voir danser le Roi. De sanglantes bagarres se produisaient parfois. Dans une *Historiette*, Tallemant des Réaux nous montre la douce Julie de Rochefort exhortant par ses cris les gardes à frapper et à tuer les pauvres gens qu'une belle ardeur engageait à se bousculer pour entrer dans la salle du ballet. Il était bien rare qu'on vit le ballet sans être foulé, pressé, incommodé de mille manières². Et quelle patience il fallait à ces spectateurs qui faisaient queue dès le matin pour assister à un spectacle qui ne commençait que fort avant dans la nuit³ ! On peut s'en faire une idée par la relation officielle de la représentation à l'Hôtel de Ville, en 1626, du *ballet de la douairière de Billebahaut*⁴. Louis XIII, fort satisfait de son ballet donné au Louvre avec succès, avait décidé de l'aller danser à l'Hôtel de Ville. Il faisait ainsi grand honneur au peuple de Paris, aussi le Prévôt des marchands et les échevins ne ménagèrent-ils rien pour accueillir leur hôte royal avec magnificence. Sur leur ordre, des maçons, menuisiers et charpentiers élevèrent des "eschafauds, théâtres, galeries dans la grande salle" afin d'offrir des sièges confortables aux "plus belles dames et bourgeois de la Ville" conviées en foule à ce spectacle. On commanda à "l'espiciere" de tenir prêts grande quantité de flambeaux blancs, tant grands que petits, pour mettre dans les chandeliers et croisés... et de préparer "grandes quantités de confitures pour la collation des Princes, masques

¹ Héroard. *Journal sur l'enfance et la jeunesse de Louis XIII*, t. II, p. 208.

² Voir, presque à chaque relation de ballet, les doléances du gazetier Loret dans la *Muze historique*. Au ballet du château de Bicêtre il se "rencontra plus d'accidens qu'on n'en vouloit représenter, car il y eut une enseigne et autres choses perdues jusques à la valeur de quinze mille escus. Une comtesse y accoucha". *Gazette*, 1632, p. 106.

³ Aussi plus d'un grand seigneur refusait pour cette raison d'assister aux ballets. Voir Tallemant. *Historiettes*, I, 99.

⁴ Elle a été publiée en appendice à l'édition des *Mémoires de Loménie de Brienne* par Barrière (in-8°) t. I, p. 337 et suiv.

et autres compagnies". Une cuisinière fut mandée pour préparer des festins de poissons, car le ballet se devait danser dans la nuit du carême prenant.

Au jour dit, les gardes du Roi s'emparèrent, dès le matin, de l'Hôtel-de-Ville et y organisèrent un important service d'ordre. La nombreuse assistance vint prendre place sur les estrades durant toute la journée et y attendit stoïquement plus de douze heures que le ballet commençât. Pour distraire les esprits, les vingt violons de la Ville jouèrent, de quatre heures de l'après-midi à cinq heures du matin, des airs et des danses... Enfin, à quatre heures du matin, les masques commencèrent à arriver. Le Roi fut harangué par le Prévôt sur les degrés de l'Hôtel-de-Ville. Il s'excusa d'être en retard et entra dans une salle pour s'habiller. A cinq heures, les violons du Roi firent leur entrée et montèrent sur l'estrade que quittèrent les violons de la Ville et le ballet commença. Il dura trois grandes heures, puis le Roi et les seigneurs de sa suite dansèrent les branles avec les principales bourgeois de l'assistance. Les échevins firent ensuite aux masques les honneurs d'une superbe collation sur laquelle ceux-ci se jetèrent avec avidité ; après quoi Louis XIII, toujours costumé, monta en carrosse pour rentrer au Louvre salué par les cris de "Vive le Roi!" poussés par la foule massée sur la place de Grève.

* * *

Que le sujet d'un ballet de Cour soit noble ou burlesque, mythologique ou romanesque, allégorique ou réaliste, qu'il soit exposé par des récits et des chœurs ou par des tableaux successifs, il n'a jamais qu'un objet : préparer le plus ingénieusement possible la venue des danseurs aux masques noirs, aux diadèmes d'aigrettes et de plumes, aux tuniques enrichies d'or et de clinquant qui traceront dans la salle les diverses figures du *Grand ballet*. C'est là une curieuse survivance. Le *Grand ballet* reproduit très exactement le type de ces danses figurées italiennes que des dames ou des seigneurs masqués et déguisés, exécutaient à la cour de Catherine de Médicis. La Mascarade, puis la Pastorale se sont emparées du ballet, mais le caractère originel de ce spectacle apparaît toujours dans le divertissement final. Seuls, de nobles personnages y prennent part et le costume qu'ils portent est, à peu de chose près, toujours le même : en dehors du masque noir (parfois doré) et des aigrettes qui sont de rigueur,

les danseurs sont vêtus de tuniques découpées dans le bas qui laissent à découvert la jambe nue, chaussée d'un brodequin montant jusqu'au mollet¹.



En quoi consistaient exactement les danses du *Grand ballet*? Nous ne pouvons mieux faire que renvoyer à la description de Beaujoyeulx pour la *Circé* de 1581, elle en donne une idée fort exacte : "Ce fut lors que les violons changèrent de son et se prindrent à sonner l'entrée du grand Ballet, composé de quinze passages, disposez de telle façon qu'à la fin du passage, toutes tournoyent toujours la face vers le Roy : devant la majesté duquel estans arrivées, dansèrent le grand ballet à quarante passages ou figures géométriques et icelles toutes justes et considérées en leur diamètre, tantost en quarré et ores en rond, et de plusieurs et diverses façons, et aussitost en triangle, accompagné de quelque autre

¹ Voir la planche hors-texte ci-après.

petit quarré, et austres petites figures... A la moitié de ce Balet se fait une chaisne composée de quatre entrelacemens différents..."

Un livret imprimé nous a conservé le graphique du *Grand ballet d'Alcine* en 1610. Les douze figures qui le composent sont ingénieusement diversifiées et devaient produire un effet gracieux. On s'arrangeait parfois pour que chaque figure représentât une lettre de l'alphabet, on écrivait ainsi le nom du Roi ou de la Reine, mais le plus souvent cette attention délicate passait inaperçue des assistants¹.

A l'origine, le ballet dramatique ne comportait en dehors du *Grand ballet* final, que des entrées *sérieuses*. Dans la *Circé*, des chars font le tour de la salle escortés de figurants qui chantent et jouent des instruments. Sous Henri IV, la mode des mascarades eut pour effet d'introduire dans le ballet, à côté des danses nobles, des entrées bouffonnes dont on confia d'abord l'exécution à des baladins plus ou moins professionnels. En 1610, dans *Alcine*, des pages porte-flambeaux "vestus en magots verts" viennent "saultans à petits bonds" jusqu'au More qui les a fait entrer. Celui-ci leur donne des confitures et des dragées qu'ils mangent, puis ils dansent leur ballet "en dix façons, toujours en cadence avec sauts, gambades, gestes et grimaces différentes".

Les théoriciens du ballet distinguent les entrées en *sérieuses* et en *comiques*, et recommandent de les entremêler de manière à ce qu'elles se fassent valoir les unes les autres. Les entrées *sérieuses*, ce sont, par exemple, les entrées de guerriers, de bergers, de nymphes, de chevaliers, de magiciens, de dieux ; les entrées bouffonnes font intervenir des estropiés, des avocats, des démons sous les formes les plus baroques, des satyres, des monstres, des personnages de la comédie italienne et française, des matrones, des indiens et, d'une manière générale, tous les êtres réels ou imaginaires susceptibles d'être représentés de manière burlesque. Tous ces figurants arrivent en scène avec leurs attributs : les chevaliers agitent leur épée et leur rondache, les boiteux s'appuient sur des béquilles, les villageois ont un panier à la main, les avocats brandissent leurs rôles².

¹ M^{me} de Bar "fit danser une fois un ballet dont toutes les figures faisoient les lettres du nom du Roi. " Eh bien ! Sire, lui dit-elle après, n'avez-vous pas remarqué comme ces figures composoient bien toutes les lettres du nom de Votre Majesté ? — Ah ! ma sœur, lui dit-il, ou vous n'écrivez guère bien, ou nous ne savons guère bien lire ; personne ne s'est aperçu de ce que vous dites." Tallemant des Réaux. *Historiettes*, I, p. 92.

² Lorsque le ballet est bien réglé, tous ces personnages, après s'être avancés dans la salle, dansent avec leurs divers accessoires, mais bien souvent ils n'ont pas esquissé quatre pas qu'ils envoient promener

Ce qui distingue les *entrées* des *ballets* proprement dits, c'est qu'elles ont toujours un caractère expressif. Beaucoup d'entre elles sont de véritables pantomimes cadencées et celles-là même qui comportent des évolutions géométriques n'en gardent pas moins un caractère descriptif qui contraste avec l'admirable fête des yeux, sans signification dramatique du *Grand ballet*. Ce sont les entrées qui constituent la comédie muette, l'action du *ballet de Cour*; les danses figurées du *Grand ballet* et de certains intermèdes n'ont qu'un intérêt purement plastique.

Beaucoup d'entrées ne sont pas, à proprement parler, des danses. L'amoureux sexagénaire de la douairière de Billebahaut s'avance pesamment, suivi de quatre barbons que des bottes immenses, aux éperons trop longs, embarrassent et font trébucher. Un juge accompagné de son greffier se dandine avec une gravité ridicule, Mahomet, une plume à la main, un turban gigantesque sur la tête, marche derrière deux enfants qui portent le Coran ouvert sur leur dos. Le Cacique fait son entrée monté sur un éléphant, précédé de trois nègres qui frappent sur de petits tambours, et suivi de cinq Africains gesticulant et gambadant.

En dehors de ces danses ou de ces défilés, beaucoup d'entrées sont de véritables pantomimes : dans *Tancrède*, le magicien Ismène fait ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnent un air mélancolique. " Il fait un cercle et des charactères avec sa verge, se plante au milieu du cercle, ayant un pied nud. Trois fois se tourna vers l'Orient, et trois fois vers le couchant ; trois fois secoua sa baguette et trois fois du pied nud frappa la terre ".

Les scènes réalistes ou burlesques sont aussi en grand nombre : Dans les *Fées des forêts de Saint-Germain*, des médecins sur leurs mules courrent la quintaine. Dans le *Château de Bicêtre* trois faux monnayeurs se livrent à leur dangereux métier, un d'eux forge le métal, un autre travaille avec une pince.

Ces tableaux et ces pantomimes n'ont qu'un rapport très éloigné avec la danse théâtrale traditionnelle ; on rencontre pourtant dans les ballets des scènes qui s'en éloignent encore davantage. Ce sont de véritables tours d'acrobatie. Ainsi, en 1641, dans le *Ballet de la Prospérité des Armes de France*, un italien nommé " Cardelin " exécutait cent tours

tout ce qui les gêne. Saint-Hubert s'en scandalise fort : " Je trouve que cela n'est nullement à propos de voir entrer des gens d'une façon et sortir d'une autre !" *La manière de composer et faire réussir les ballets*, MDCXLI, p. 10.

d'adresse. Dans le *ballet du château de Bicêtre*, un Espagnol faisait la roue “encore qu'il fust vestu en pèlerin, le roquet sur les espaulles et la petite boëte de fer blanc à sa ceinture”. Il était suivi de son valet qui “passoit par humilité en dansant sous les caprioles de son maistre”. Dans les *Fées des forêts de Saint-Germain* l'entrée des *couppes testes* était un prétexte à scènes de clowneries. Les figurants se livraient combat en cadence, d'un coup de sabre ils faisaient voler en l'air la tête ou le bras (en carton) de leur adversaire qui continuait à ferrailler comme si de rien n'était.

Ni les livrets, ni les mémoires n'autorisent à croire, comme on le fait souvent, que des danses ordinaires : pavanes, gaillardes, voltes ou branles, aient trouvé place dans les entrées de manière habituelle. On ne les employait que fort rarement et seulement lorsque la situation dramatique l'exigeait. Des paysans, conviés à une noce, exécutaient plaisamment un *branle de village*, ou bien des Espagnols esquissaient un pas de saraïande en jouant de la guitare. La danse propre aux ballets n'avait rien de commun avec la danse du bal ; les pas n'étaient point assujettis à des règles traditionnelles ; ils variaient à l'infini. Le soin de régler les évolutions des figurants était confié à des chorégraphes professionnels. Quelques seigneurs ne laissaient pourtant pas de s'en mêler et l'on sait combien Louis XIII était fier du *ballet de la Merlaison* dont il avait lui-même inventé “les pas, les airs et la façon des habits¹”. Ce n'était pas une petite affaire que d'enseigner aux courtisans ce qu'ils avaient à faire ; aussi Saint-Hubert conseille-t-il d'avoir un maître à danser “pour trois ou quatre entrées seulement et de s'y prendre un peu à l'avance ; “Ce n'est pas trop de quinze jours pour un grand ballet et huit pour un petit”.

L'organisation et l'exécution des ballets royaux demeuraient entre les mains d'un petit groupe de seigneurs, toujours les mêmes. De 1610 à 1640, on retrouve sans cesse les mêmes noms dans les livrets et les relations : c'est le duc de Nemours, l'intendant suprême des fêtes de Cour, qui, sur ses vieux jours, goutteux et perclus, ne laissera pas de paraître encore sur la scène dans des rôles convenables à son état. Ce sont les ducs de Vendôme et de Metz, le maréchal de Bassompierre, le comte de Cramail, grand amateur de théâtre, Vitry, le baron de Termes, le baron de Clinchamp, M. de Liancourt dont l'agilité est célèbre, Mon-

¹ Gazette du 22 mars 1635. (*Extraordinaire*). La musique de ce ballet se trouve dans la collection Philidor, t. III, p. 25.

poullan, Challais, Palluan, Blainville, Courtanvault, le comte de Soissons, les ducs de Longueville, de Créquy, de Montmorency, d'Elbeuf.., Gaston d'Orléans raffole des petits *ballets mascarades* et excelle dans les rôles bouffons. Le Roi, après la mort de Luynes, s'y complait aussi ; il se déguise en femme, en musicien de charivari, en capitaine hollandais, en combattant grotesque, en fermier ! Il “ dansoit assez bien en ballet, assure Tallemant, mais il ne faisoit jamais que des personnages ridicules ”.

Il n'y avait qu'un petit nombre de baladins de métier employés aux ballets du Roi. Les maîtres à danser se contentaient de surveiller les répétitions et ne prenaient que fort rarement part à l'exécution. Bocan, célèbre dans l'Europe entière, n'est pas nommé une seule fois dans les livrets de ballets. Les plus renommés parmi les danseurs étaient pour la plupart des amateurs qu'un long entraînement et des dispositions particulières avaient mis en mesure de rivaliser avec les professionnels. Ils appartenaient un peu à tous les milieux. Beaucoup étaient musiciens, mais on en recrutait aussi dans la bourgeoisie et jusque dans le Parlement. Le titre de “ danseur ordinaire des ballets du Roi ” était fort convoité. Ceux-là même qui ne prenaient part que d'une manière irrégulière aux représentations étaient fiers d'y paraître et excitaient l'envie. Aussi relève-t-on sur les listes des danseurs les noms d'un musicien comme Chambonnières, d'un avocat au conseil comme Cabou, d'un poète comme Boisrobert.

M. de Belleville, “ le premier homme de sa profession ” fut l'ordonnateur des ballets de Louis XIII, durant de longues années. Il était bon musicien et nous savons qu'il avait composé “ généralement tous les airs et tous les pas ” de la *Délivrance de Renaud* et de *Tancrède*.

Le duc de Nemours avait à son service le baladin La Barre dont le nom revient sans cesse dans les livrets où il voisine avec ceux des autres danseurs habituels des ballets de Cour : Picot, Delfin, Verpré, Sainctot, Morel, Le Camus, Mairesse, Barbonnat, Robichon, Poyanne, Prevost, Hainaut, etc... Le noble M. de Liancourt est si féru de ballet qu'il dispute aux professionnels leurs emplois ordinaires et se mêle à leur troupe. Mais le héros de tous les ballets du règne de Louis XIII, c'est l'incomparable Marais. Il paraît pour la première fois sur la scène dans le *ballet de Madame*, en 1615, et y fait merveille. Ce Marais semble avoir été un mime prodigieux et aussi un bon musicien. En 1617, il représente “ Armide en ses furies et ses chants ” ; en 1625, il se fait applaudir

sous les traits de *Guillemine la quinteuse*, puis “ courre la quintaine habillé en docteur et chevauchant une “ mule contrefaite ”. Bref Marais tient les premiers rôles bouffes dans tous les ballets de ce temps.

A partir de 1630 environ, toute idée de préséance disparaît. En dehors du *Grand ballet*, réservé aux seuls gentilshommes, les baladins roturiers prennent part à toutes les entrées. Il est même d'usage d'enca- drer les grands seigneurs, dont l'adresse à danser n'est pas toujours extrême, de quelques baladins excercés qui les tirent au besoin d'un mauvais pas, les guident et les entraînent.

On peut se faire une idée de la magnificence et de la fantaisie des costumes de ballets d'après les nombreux recueils de dessins qui nous ont été conservés et les descriptions minutieuses des livrets. Les grands sei- gneurs dépensaient des fortunes pour porter des habillements dignes d'eux¹. Aussi bien rarement les figurants étaient-ils vêtus de manière rationnelle. Un baladin jouait le personnage d'un ambassadeur avec un costume de toile et un gentilhomme celui d'un mendiant avec un vête- ment de soie et de velours. Saint-Hubert proteste contre cette habitude : “ Il faut exactement que chacun soit vestu suivant ce qu'il représente. Quelqu'un me dira que si l'on habilloit un cuisinier suivant son mestier, qu'il luy faudroit donner un habit et une serviette grasse qui feroit mal au cœur à la compagnie. J'ay à répondre que l'on le peut habiller avec peu d'ornement et au lieu de serviette grasse, luy en donner une de taffetas blanc ou de gaze... ”² On voit que de toute façon le réalisme n'était pas de mise dans les costumes de ballet. Il faut pourtant noter quelques tentatives de couleur locale assez réussies. Dans la *Douairière de Billebahaut*, paraissent des lapons et des orientaux dont les costumes sont assurément moins fantaisistes que ceux que porteront, dans des rôles semblables, les chanteurs d'opéras au XVIII^e siècle.

Un goût singulier pour les couleurs voyantes préside au choix des étoffes. Les rouges, les bleus et les verts sont souvent associés de manière barbare, surtout dans les habillements destinés aux musiciens, aux porte- flambeaux et autres figurants qui ne peuvent faire les frais de vêtements somptueux. Le burlesque de certaines entrées consiste uniquement dans le costume des danseurs. Les démons d'Armide portent de grands chappe-

Tallemant nous montre M. de Montmorency obligé d'emprunter au financier Puget pour pouvoir figurer dans le ballet du Roi. *Historiettes*, VIII, p. 116.

² *La manière de composer*, p. 19.

rons, " un corcet de satin noir " des culottes à l'antique et des bottes " esperonnées " Dans la *Douairière de Billebahaut* des *Hocriccane*s sont vêtus d'une seule veste rouge qui leur tombe aux pieds et les *Hofnaques* de hauts-de-chausses verts qui leur montent au menton. Dans presque tous les ballets, on voit des personnages doubles, par exemple des androgynes dont un côté du corps est viril, l'autre féminin, dont le bras droit brandit une masse d'armes et le gauche une quenouille. Mais ce sont les masques qui donnent aux figurants leur véritable caractère. Il y en a de toutes les sortes, depuis le simple loup qui cache le milieu de la figure, jusqu'au masque de Venise qui reproduit finement tous les traits d'un visage ; depuis les faux nez jusqu'aux têtes postiches en carton ou toile peinte. Cette variété était nécessaire puisqu'aucun danseur ne paraissait dans un ballet sans être masqué. On s'explique mieux dès lors l'usage des travestis féminins. Dans les ballets du Roi on trouve en effet mention d'entrées de nymphes ou de déesses. Or, les dames ne sont admises à paraître que dans les ballets des Princesses en compagnie desquelles elles exécutent des danses figurées. Ce sont donc toujours des hommes qui tiennent les rôles de femmes dans les ballets du Roi. Souvent les masques sont si bien faits et les vêtements si adroitemment ajustés que ces travestis ne paraissent nullement ridicules. Il en sera encore longtemps ainsi et, à l'Opéra, ce seront des baladins qui, jusqu'en 1681, danseront les entrées de nymphes, de prêtresses, etc.

Les musiciens étaient associés de la façon la plus étroite aux danseurs dans les ballets de Cour. Ils réglaient leurs évolutions, les accompagnaient en leurs entrées et exposaient par des récits et des chœurs le sujet du spectacle. Il n'était point rare qu'un ballet royal nécessitât l'intervention des musiques réunies de la Chambre, de la Chapelle et de l'Ecurie. Tous ces artistes, pour prendre part à l'exécution du ballet, se séparaient en plusieurs groupes ayant chacun ses attributions, sa mission particulière : les *violons*, terme générique sous lequel on englobait tous les instruments à archets, jouaient les *ballets* proprement dits, les instruments à vent ou à cordes pincées accompagnaient sur la scène les figurants ou soutenaient de leurs accords la voix des récitants ; enfin les chanteurs se divisaient en solistes, jouant et actionnant, et en choristes qui tantôt paraissaient sur le théâtre et tantôt demeuraient invisibles.

Lorsque, vers 1610, des livrets imprimés et des relations nous donnent une idée de l'organisation matérielle du ballet du Cour, l'or-

chestre de danse qui, en 1521, accompagnait dans la salle l'entrée des danseurs, est isolé sur une estrade placée à quelque distance de la scène. Il arrive pourtant que, par une survivance de l'ancienne coutume, les violons fassent d'abord leur entrée avant de gagner leur échafaud. Ainsi dans *Alcine* les violons, déguisés en esclaves turcs, font leur apparition sur la scène par groupes de trois. La première troupe joue la partie de *dessus*, la seconde celle de *haute-contre*, la troisième celle de *quinte*, la quatrième celle de *quinta pars* et la dernière celle de *basse-contre*. Une fois au complet, ils reprennent leur morceau tous ensemble avant de monter sur l'estrade où ils vont se tenir jusqu'à la fin du spectacle. En 1617, pour la *Délivrance de Renaud*, ils sont logés en une "niche séparée"¹ sur le théâtre même, semble-t-il, mais, en général, leur estrade est dressée au milieu de la salle. Marolles recommande qu'elle soit orientée de manière à ce qu'ils puissent "voir commodément les Danseurs et les Machines... afin d'y ajuster leurs concerts"². Si l'on en croit Sorel, les musiciens n'avaient pas toujours leurs aises, on oubliait parfois de leur donner des pupitres et ils ne savaient après quoi suspendre leurs tablatures manuscrites³.

A la Cour, l'orchestre de danse était constitué par la bande des "Vingt-quatre violons du Roy", célèbre en Europe par l'agrément des diminutions, ornements et enjolivements dont elle brodait avec art la trame un peu nue des airs de ballets⁴. Ils jouaient toutes les danses figurées et les entrées que n'accompagnait pas un orchestre de scène ; encore arrivait-il que ce dernier se contentât d'escorter les baladins dans la salle où les violons les faisaient danser⁵. Il en était de même pour les chœurs qui saluaient de leurs chants l'arrivée des figurants puis se taisaient pour les laisser commencer leur *ballet* au son des violons. Souvent l'orchestre de danse rythmait les gestes des pantomimes dans les scènes dramatiques. Dans l'*Aventure de Tancrede*, par exemple, le magicien Ismène faisait "ses conjurations en cadence au son des violons qui sonnoient un air mélancolique."

La composition des orchestres de scène était assez hétéroclite. Des

¹ *Discours au vray*, p. 6.

² *Mémoires*, III, 115.

³ *Francion*, livre V, édit. de 1673, p. 253.

⁴ Ecorcheville. *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français*.

⁵ On lit fréquemment dans les livrets des indications de ce genre : "Puis entrèrent des bergers conduits par des musettes jusques dans la salle, ou les viollons les firent danser." *Ballet du Roy ou la vieille Cour...* Lacroix, V, p. 64.

artistes de la Chambre et de l'Ecurie y voisinaient et toutes les variétés d'instruments à vent ou à cordes pincées, flûtes, hautbois, musettes, cornets, cors de chasse, luths, lyres, guitares, théorbes, etc., y étaient représentées.

On a vu que les musiciens, déguisés et masqués, accompagnaient en jouant les personnages de l'entrée jusque dans la salle, puis laissaient aux violons le soin de les faire danser. Pourtant dans certaines entrées de caractère, les baladins dansaient aux accents de l'orchestre de scène. Dans *Tancrède*, quatre cornets, joués par des satyres, rythment les pas de quatre silvains, quatre hautbois ceux de quatre silènes et six flûtes ceux de quatre dryades. Dans la *Douairière de Billebahaut*, des guitaristes grattent une sarabande qu'exécutent des "grenadins"¹ Dans les *Nymphes bocagères de la forêt sacrée*, des bergers dansent au son des flûtes. Mais c'était l'exception. Il arrivait aussi qu'un instrumentiste sur la scène jouât en s'accordant avec les violons. Dans le *ballet des quatre monarchies chrestiennes*, pour l'entrée de la République de Berne deux tambours battaient "à la mode du païs avec un fiphre qui jouoit l'air avec les violons du Roy".

Souvent les musiciens formaient à eux seuls une entrée de ballet. Dans les *Fées des forests de Saint-Germain*, des chasseurs campagnards "viennent dansans un ballet sous le chant qui sort de leurs cors" puis s'approchant du mannequin figurant la Musique, ils "prennent leurs luths accrochez autour de son vertugadin... et dansent un autre ballet aux doux chants de leurs voix et de leurs luths". D'autres fois les musiciens se contentent de faire en marchant le tour de la salle en sonnant de leurs instruments. Dans la *Douairière de Billebahaut*, la musique de l'Amérique est composée d'un Indien qui frappe sur des gongs et de quatre joueurs de cornemuse, les musiciens de la douairière défilent vêtus de costumes extravagants ; quatre soufflent dans des hautbois, deux dans des bassons. On trouve aussi dans les ballets de nombreuses scènes de charivaris : telle, en 1627, cette "sérénade de grotesques dont les instruments sont des vieles, trompes marines, lanternes, grils, jambons et pieds de pourceaux. Les entrées de hautbois, de flûtes, de musettes et de luths sont innombrables dans les ballets dansés sous Louis XIII.

¹ Entrée des grenadins : "les uns jouaient de la guyterre scavoir le Roy, M. le grand Prieur et M. de Barradas ; deux dansoient la sarabande, le comte d'Harcourt et le commandeur de Souvray ; et le marquis de Mortemar représentoit un musicien de Grenade. (*Mercure de France*, 1626, p. 191 et suiv. — Cette scène est représentée sur les dessins du Louvre n° 32.643-7.

Les entrées de luth avaient le caractère d'un véritable concert destiné à délasser l'assistance du spectacle des danses. On trouve la musique de beaucoup de ces entrées dans la tablature de Robert Ballard¹ et les recueils de costumes nous en montrent quelquefois l'ordonnance scénique. Les exécutants sont au nombre d'une douzaine, ils portent des vêtements assez peu recherchés, une veste bleue unie et une longue jupe rouge. Ils avancent lentement en grattant leurs instruments². Il est rare que des luths seuls composent l'orchestre ; le plus souvent des théorbes, des mandores, parfois des guitares prennent part à l'exécution.

Les récits étaient chantés soit par des professionnels, soit par des amateurs de talent. Il n'y avait aucune règle précise à ce sujet. Dans la *Délivrance de Renaud*, Marais jouait le rôle d'Armide, de Luynes chantait un air et le fameux Le Bailly " qui se peut glorifier d'avoir et d'avoir eu la plus belle et plus charmeuse voix de son temps³" chantait le court dialogue de l'ermite avec les soldats.

Vers 1630, les noms de Chancy, de Moulinié et de Justice reprenaissent souvent sur les livrets ; on y trouve aussi ceux du duc de Mortemart et de Pierre de Nyert, qui ne dédaignaient pas de se faire entendre dans les ballets. Sous Louis XIII, il n'est pas question de femme ayant chanté sur la scène. Au temps de Henri IV, la jeune Angélique Paulet s'était pourtant fait entendre dans le *Ballet de la Reine*, en 1609, avec un très grand succès.

Dans les *ballets mélodramatiques*, les récits surgissaient de manière irrégulière toutes les fois que les nécessités de l'action le commandait. Au contraire, dans les *ballets à entrées*, la place des récits est presque invariable. Il y en a un au commencement de chaque partie et un autre généralement polyphonique, avant le *Grand ballet*. Les récits ne sont pas toujours chantés par les personnages qui sont censés les prononcer. Il arrive que le figurant de la première entrée *envoie devant lui son récit*, suivant l'expression consacrée. Ainsi, dans les *Fées des forest de Saint-*

¹ Bibl. Mazarine 4761, B. Voir Michel Brenet. *Notes sur l'histoire du luth*. Bocca frat. Turin.

² Dessin du Louvre 32.663.

³ *Discours au vray*, p. 20. Henri Bailly était un compositeur remarquable. "On se persuade, assure La Mothe (dans son *Discours sceptique sur la Musique*) que les airs modernes du Bailly... valent bien ceux de Phemius et de Demodocus dans Homère", *Oeuvres*, t. IV, p. 250. Mersenne célèbre sa méthode de chanter et le loue de faire sonner toutes les syllabes. *Harmonie Universelle*. — *Des chants*, 356 et *passim*. En 1617, il était "Musicien ordinaire du Roy" (Ms. fr. 12.526 f° 433). Il mourut, le 24 septembre 1637, surintendant de la "Musique de la Chambre du Roy" et fut inhumé à Saint-Eustache (Ms. fr. 12.526 f° 127 b).

Germain, Guillemine la quinteuse et ses sœurs sont précédées par des musiciens qui chantent à leur place. Il en va de même dans la plupart des *ballets à entrées*.

L'artiste chargé du récit est masqué et costumé, il est souvent accompagné d'une petite troupe de musiciens qui soutiennent sa voix du son de leurs instruments et reprennent en chœur le refrain. D'autres fois, il paraît seul et s'accompagne lui-même sur un luth, une guitare ou un théorbe. Les costumes des chanteurs sont d'un symbolisme puéril. Le récit d'*Alizon la Hargneuse* est débité par un personnage à l'aspect guerrier. Un canon le coiffe, des mousquets et des épées s'entrecroisent autour de ses épaules et de sa taille, de lourdes bottes lui montent à la ceinture ; tout cet attirail devait être fort gênant pour jouer du luth !

Henry Prunières.





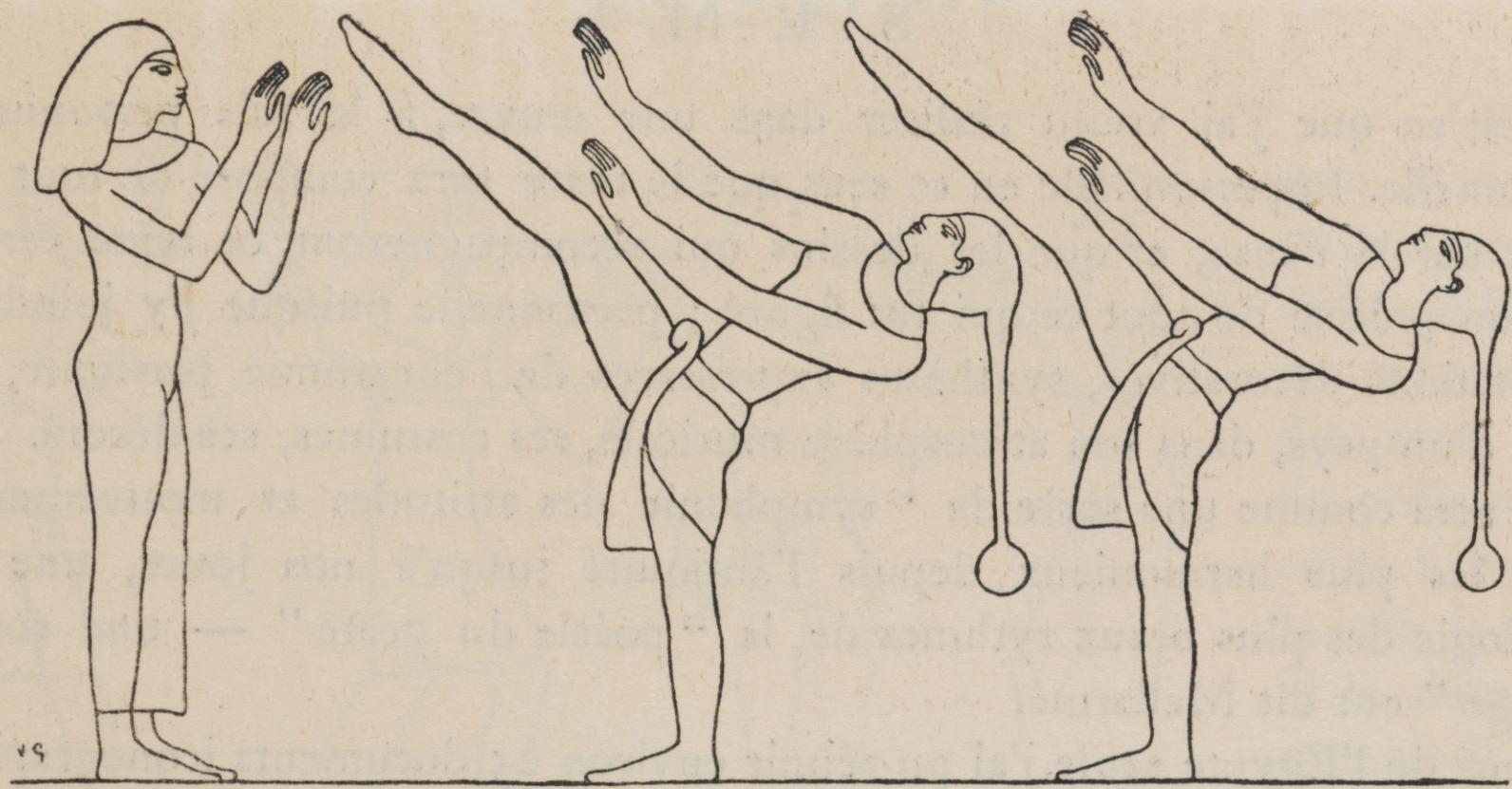
Cl. Laurens

ENTRÉE DES DANSEURS DU GRAND BALLET

(Extrait du Ballet de Cour en France avant Lully)



DANCES EGYPTIENNES, par Valentine Gross



DANSEUSES. TOMBEAU D'ANKHINAHOROU

QUELQUES MOUVEMENTS DE DANSE EN EGYPTE

M^{lle} Valentine Gross, qui prépare un ouvrage considérable sur les Mouvements de danse, a bien voulu nous communiquer ici quelques uns des textes qu'elles a réunis, et qui ont trait à la danse en Egypte, en les faisant précéder de ces mots d'explication.

“Avant tout chantons les Muses Hélikoniades qui du Hélikôn habitent la grande et sainte montagne, et, de leurs pieds légers, autour de la Fontaine violette et de l'autel du très puissant Kroniôn, bondissent ; et qui, dans le Permesso ayant lavé leur corps délicat, ou dans l'Hippoukrènè, ou dans l'Olmios sacré, au faîte du Hélikôn mènent les danses belles et désirables, et agitent les pieds avec force.

Ainsi chantait Hésiode, et, depuis, littérateurs, poètes et savants ont célébré la danse. Il existe des ouvrages admirablement construits et documentés dont le texte fournit d'amples renseignements sur la théorie et l'histoire de l'art chorégraphique. Il en existe d'autres qui donnent en même temps la reproduction photographique de quelques documents peints et sculptés. Il n'en existe aucun dont la documentation figurée soit aussi complète que la documentation littéraire. Aucun artiste n'a tenté de construire un recueil des mouvements de danse en traduisant lui-même et de façon exacte et claire toute l'histoire de l'arabesque saltatoire.

C'est ce que j'ai voulu réaliser dans une œuvre, à la fois personnelle et impersonnelle. Impersonnelle en ce sens que le texte sera composé de tout ce qui fut écrit sur la danse, et que les dessins qui accompagneront ce texte seront la traduction précise de tout ce qui fut figuré ; personnelle puisque j'y joindrai des interprétations décoratives, synthèses expressives de l'enrythmie plastique, d'une époque, d'un pays, dans son atmosphère musicale, ses costumes, ses décors.

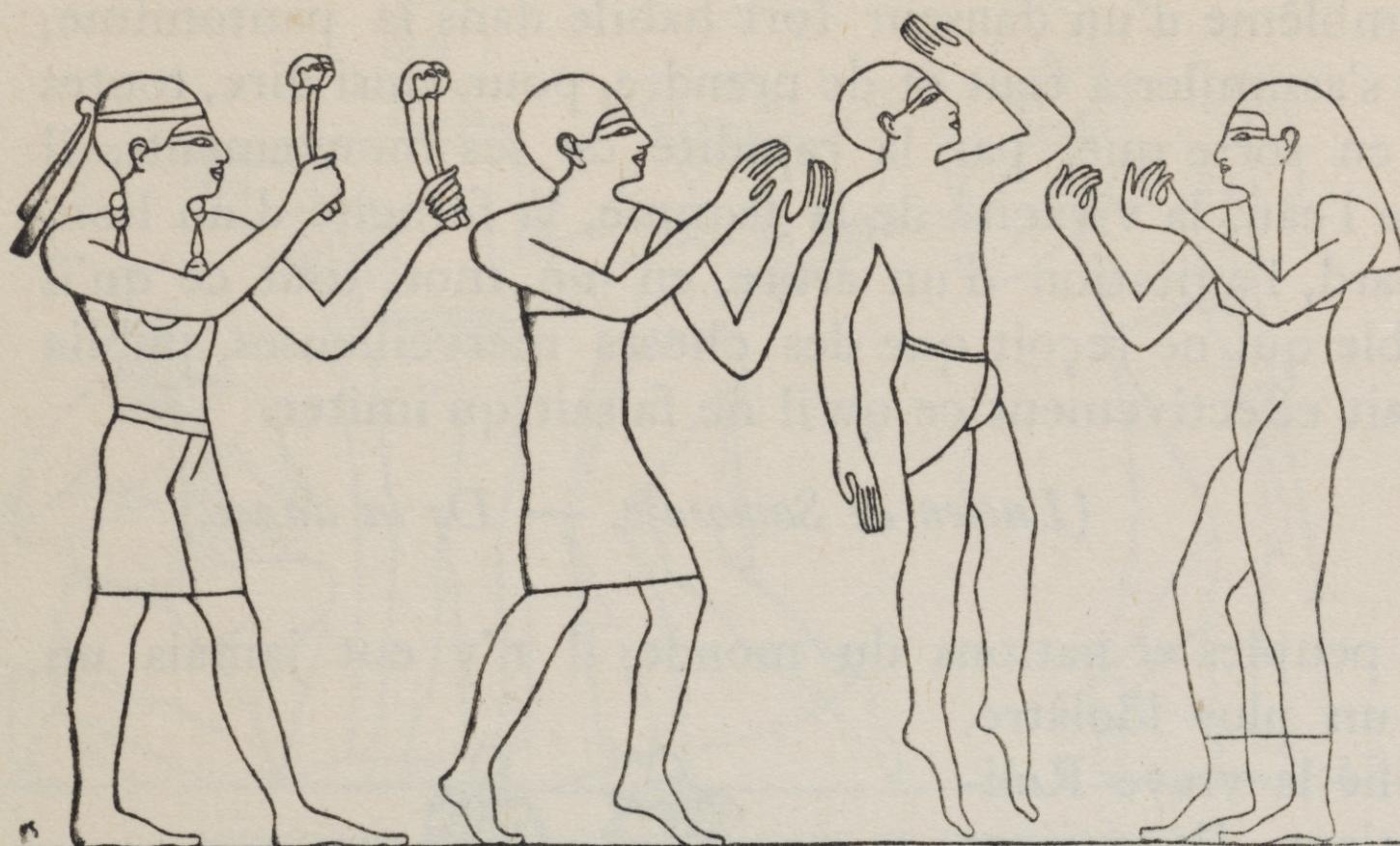
Ce sera comme une sorte de "symphonie des attitudes et mouvements de danse" les plus harmonieux depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, une sorte d'anthologie des plus beaux rythmes de la "poésie du geste" — une sorte de "florilège" eut dit Mallarmé.

Ainsi de l'Egypte seule j'ai pu réunir environ 25 documents iconographiques dont l'un seulement donne parfois jusqu'à 10 mouvements ou attitudes de danse. Pourquoi ont-ils été négligés jusqu'à ce jour ? Pourtant, ces mouvements et ces attitudes ont une beauté, un intérêt indiscutables, et ils sont proches des mouvements de danse les plus modernes. On peut y retrouver quelques uns des pas et positions des danseurs actuels : la pirouette, l'entrechat, le grand battement même. On y voit des solos de danse, des pas de deux, et des chœurs certains ont l'apparence de véritables ballets."

Lorsque les Egyptiens se rendent à Bubaste pour la panégyrie de Diane, ils arrivent par eau sur des barques remplies de l'un et de l'autre sexe confondus ensemble ; quelques-unes des femmes font résonner des crotales, et des hommes jouent de la flûte pendant toute la navigation. Le reste remplit l'air de chants et de battements de mains. Quand ils passent devant une ville, ils poussent la barque vers la terre, et tandis qu'une partie des femmes continue à faire ce que je viens d'indiquer, quelques-unes attaquent, par des railleries et des cris, les femmes de la ville ; d'autres se mettent à danser, ou, se tenant debout, retroussent leurs vêtements. Les mêmes choses se répètent à toutes les villes qui se trouvent le long du fleuve. (*Hérodote. — Histoire. — Euterpe.*)

Osiris honora Hermès qui était doué d'un talent remarquable pour tout ce qui peut servir la société humaine. En effet... Hermès donna aux hommes les premiers principes de l'astronomie et de la musique ; il leur enseigna la palestre, la danse et les exercices du corps. Il imagina la lyre à trois cordes...

(*Diodore de Sicile. — Bibliothèque historique. — Livre I.*)



DANSEURS NÉCROPOLÉ DE THÈBES

arts..... Osiris attacha à son expédition les satyres qui se distinguaient par le chant, la danse et le jeu.

(*Diodore de Sicile. — Bibliothèque historique.*)

Osiris, tu ne connais ni les tristes soucis, ni le deuil : ce que tu aimes, ce sont les danses, les chansons..... (Tibulle. — *Elégies.*)

... On ne saurait trouver d'anciennes imitations qui n'aient été accompagnées de danse. Orphée et Musée, les plus excellents danseurs qui fussent alors, en instituant les mystères, ont regardé la danse comme ce qu'il y avait de plus beau, et ils ont ordonné qu'on ne put exprimer les choses saintes sans la danse et le rythme.

(Lucien de Samosate.
De la danse.)

L'ancienne fable du Pro-tée Egyptien ne me paraît être

... On raconte que lorsqu'Osiris passait par l'Ethiopie, on lui amena les satyres qu'on dit être couverts de poils jusqu'aux reins. Osiris aimait la joie, la musique et la danse ; aussi menait-il à sa suite des chanteurs parmi lesquels étaient neuf filles instruites dans tous les



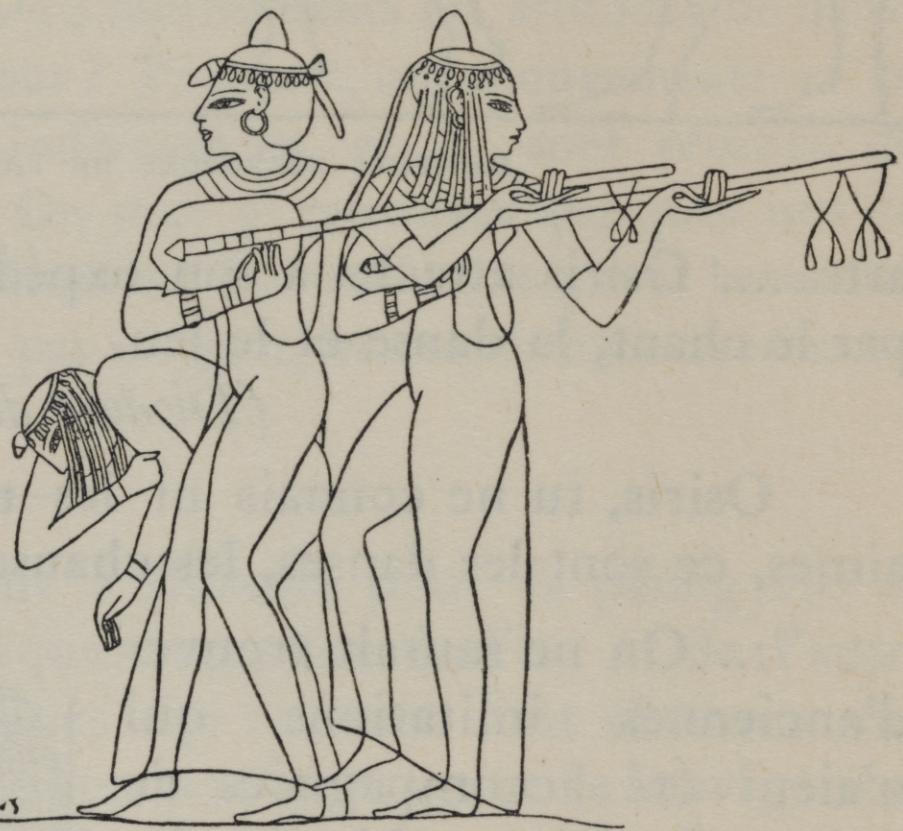
DANSE FUNÈBRE TOMBEAU DE HARMÎNOU-THÈBES

autre chose que l'emblème d'un danseur fort habile dans la pantomime, lequel avait l'art de s'assimiler à tout et de prendre, pour ainsi dire, toutes sortes de formes : en sorte que, par la rapidité de ses mouvements, il imitait la fluidité de l'eau, la vivacité de la flamme, la féroce d'un lion, la colère d'un léopard, l'agitation d'un arbre, en un mot, tout ce qu'il voulait. Mais la fable qui ne reçoit que des choses merveilleuses, publia bientôt qu'il devenait effectivement ce qu'il ne faisait qu'imiter.

(*Lucien de Samosate. — De la danse.*)

Entre tous les peuples et nations du monde, il n'y eut jamais un plus superstitieux, un plus idolâtre, ni qui ait tant falsifié la vraye Religion que les Egyptiens. Ils avoient (entre toutes les autres infinies idoles qu'ils adoroient) un veau nommé Apis et Serapis auquel ils référoient tout leur bien et félicité... et célébroient des jeux et des banquets... à la feste de leur veau Dieu Serapis ; ou après les festins ils faisoient des Danses, momeries, jeux et autres solennelles reioyssances.

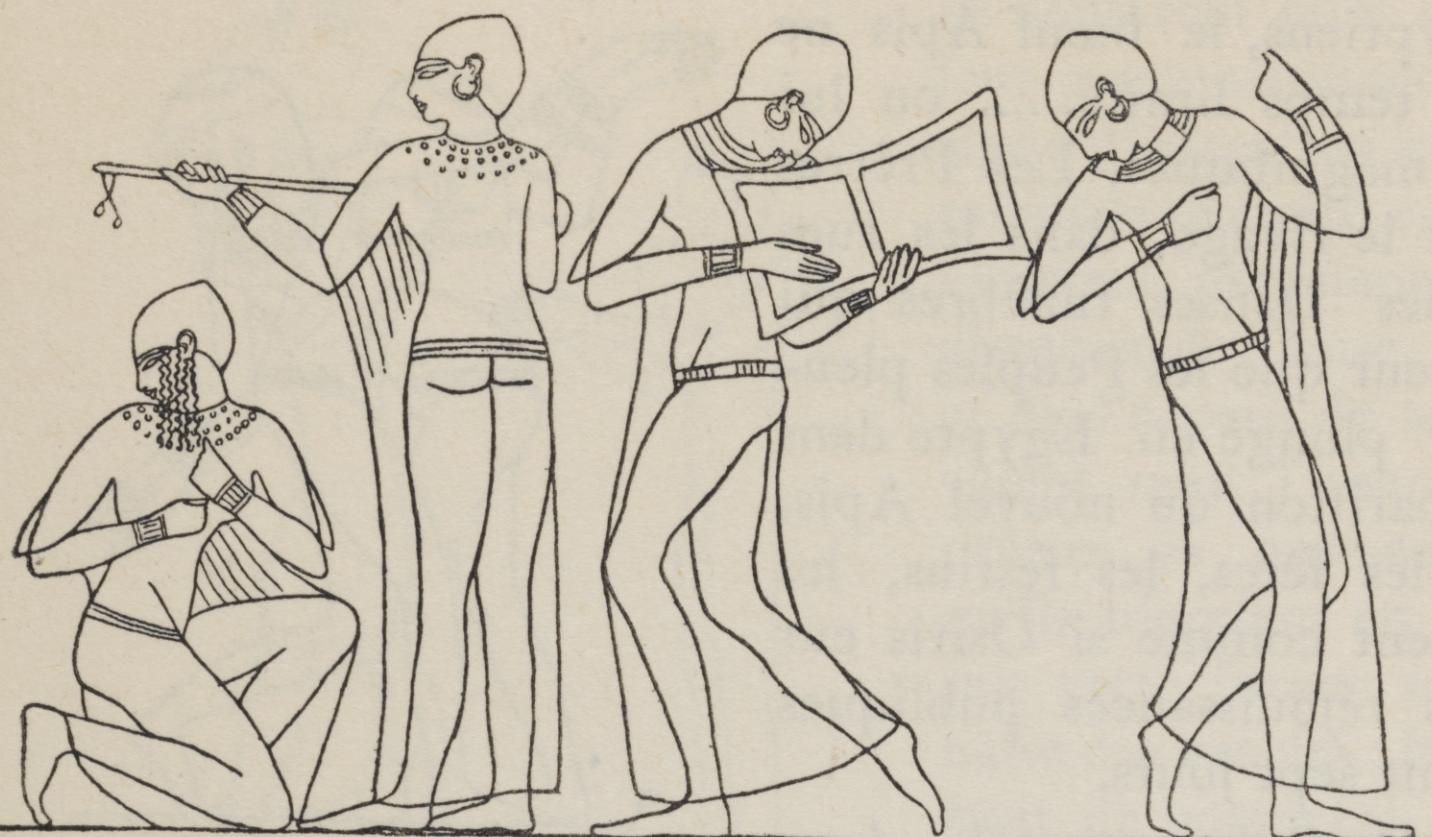
(*Paradin. — Le Blason
des Danses, 1556.*)



JOUEUSES DE MANDORE. TOMBEAUX DE
GOURNAH THÈBES

Les Egyptiens qui passent pour l'un des plus anciens peuples du monde, et pour avoir eu les premiers la connaissance des Sciences et des Arts, firent de leurs danses des hiéroglyphes d'actions, dont les caractères semblent avoir été imités dans le Traité de la chorégraphie de Feuillet... Ils en avoient aussi de figurées, pour exprimer leurs mystères. Platon qui fut leur disciple et leur admirateur ne put assez louer le génie de celui qui, le premier, avoit mis en concert et danse l'Harmonie de l'Univers et tous les mouvements des astres, exprimés par la danse astronomique : il conclut de là qu'il devait être un Dieu ou un homme divin.

(*Bonnet. — Histoire générale de la danse sacrée et profane, 1723.*)



MUSICIENNES ET DANSEUSES. TOMBEAUX DE GOURNAH-THÈBES

la fête d'Apis furent les plus solennelles. Les Prêtres revêtus d'habits éclatans, et sur des airs harmonieux d'un caractère noble, exécutoient la première en tournant autour de l'autel. Ils le considéroient comme le soleil placé dans le milieu du ciel, et ils figuroient par leur Danse, le cercle des signes célestes sous lequel l'astre de la lumière fait son cours journalier et annuel. Ils exécutoient les autres dans la consécration du bœuf Apis. Le Taureau... trouvé par les Prêtres, nourri pendant quarante jours dans la ville du Nil et servi par des femmes nues, étoit enfin conduit à Memphis dans une barque dorée. A son arrivée, les Prêtres, les Grands de l'Etat et le Peuple, alloient le recevoir avec la plus grande pompe et le conduisoient dans le temple au son de mille instruments. C'est alors que les Prêtres figuroient dans leur marche et dans le temple, les exploits, les conquêtes et les bienfaits d'Osiris. Leur danse en étoit la représentation annuelle : d'abord c'étoit sa naissance mystérieuse, les amusements de son enfance, ses amours avec la déesse Isis. Ils le peignoient ensuite entouré d'une troupe de guerriers, de satyres et de muses, allant conquérir les Indes pour leur faire connoître la vertu et pour répandre l'abondance et le bonheur. Ils passoient de cette action à son triomphe sur ses barbares frères. L'Egypte le couronoit, le reconnaissoit pour son frère, pour son bienfaiteur, pour son Roi, On réservoit son apothéose et celle d'Isis pour le temple ; et ce spectacle aussi important que magnifique était terminé par des Danses vives et gaies qui faisoient passer la joie et l'amour dans le cœur d'un peuple innombrable qui en avoit été le spectateur. Selon les

... La Danse fut un des points fondamentaux de leur culte. Celle qu'ils imaginèrent pour exprimer les divers mouvements des Astres, fut la plus ingénieuse ; et celles qu'ils instituèrent dans les suites, pour

livres sacrés des Egyptiens, le bœuf Apis ne devoit vivre qu'un temps limité..... on lui faisoit des obsèques magnifiques. Les Prêtres exécutoient alors sur le rivage, dans les rues et dans le temple des Danses funèbres qui exprimoient le malheur que les Peuples pleuroient et tout restoit plongé en Egypte dans le deuil jusqu'à l'apparition du nouvel Apis. Dans ce moment, les fêtes, les festins, les danses recommençoient comme si Osiris eut paru lui-même. Les réjouissances publiques duroient ainsi pendant sept jours.

(*De Cahusac. — La danse ancienne et moderne, 1754.*)

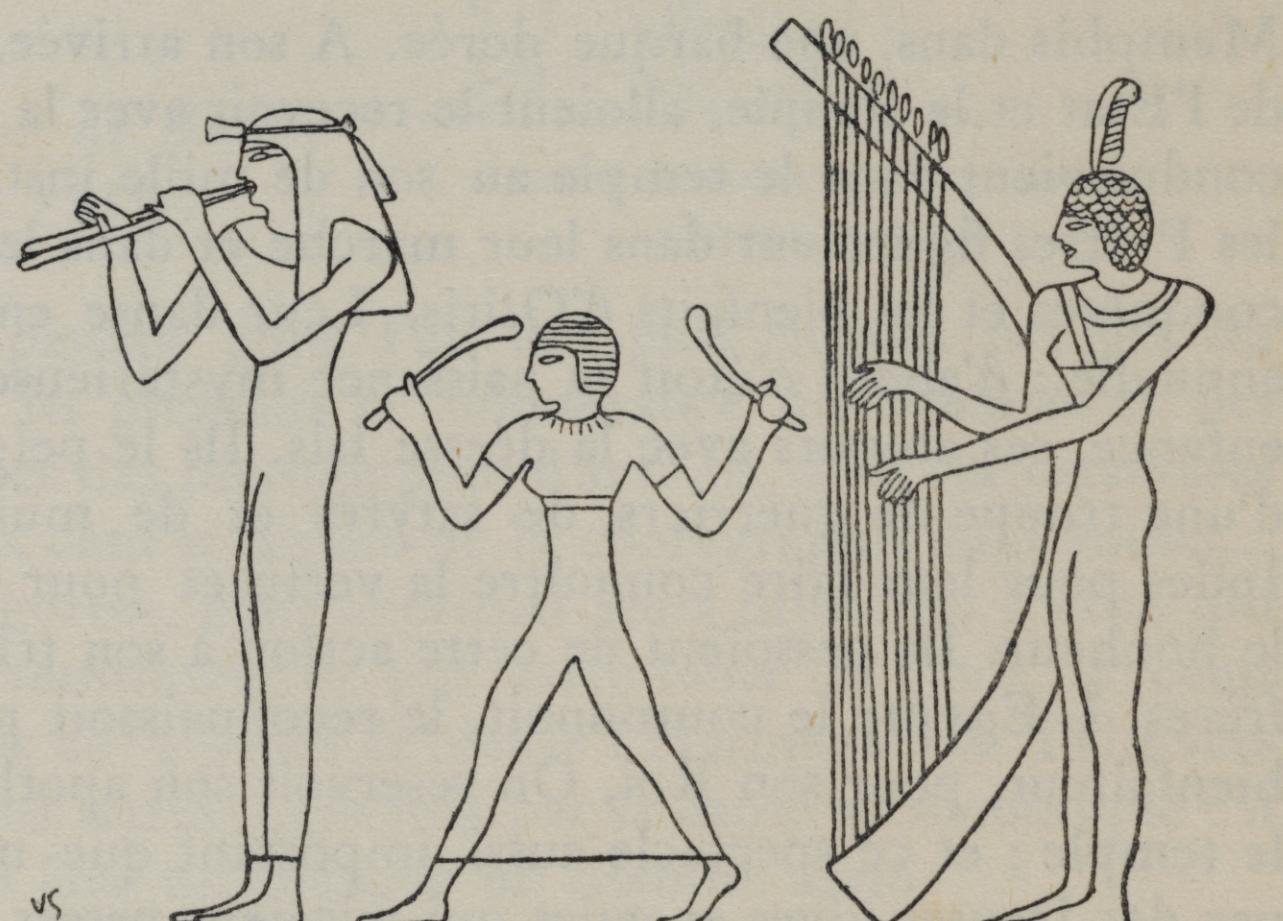
Les Egyptiens connurent très anciennement la saltation. Je n'en veux pour preuve que le fable du Protée qui fut un roi d'Egypte. Le pouvoir qu'on lui attribue de prendre lorsqu'il le vouloit, toutes sortes de formes n'est qu'une allégorie ingénieuse de l'habileté de ce Prince dans l'art pantomimique. Les Egyptiens avoient institué en l'honneur du Dieu Apis, des Danses sacrées, où ils exprimoient successivement et la douleur de l'avoir perdu et la joie de l'avoir retrouvé. J'observerai à ce sujet que chez ce peuple la Danse fut toujours liée aux cérémonies religieuses, et que les lois fondamentales en avoient déterminé l'usage et le caractère.

(*De l'Aulnaye. — De la saltation théâtrale, 1790.*)

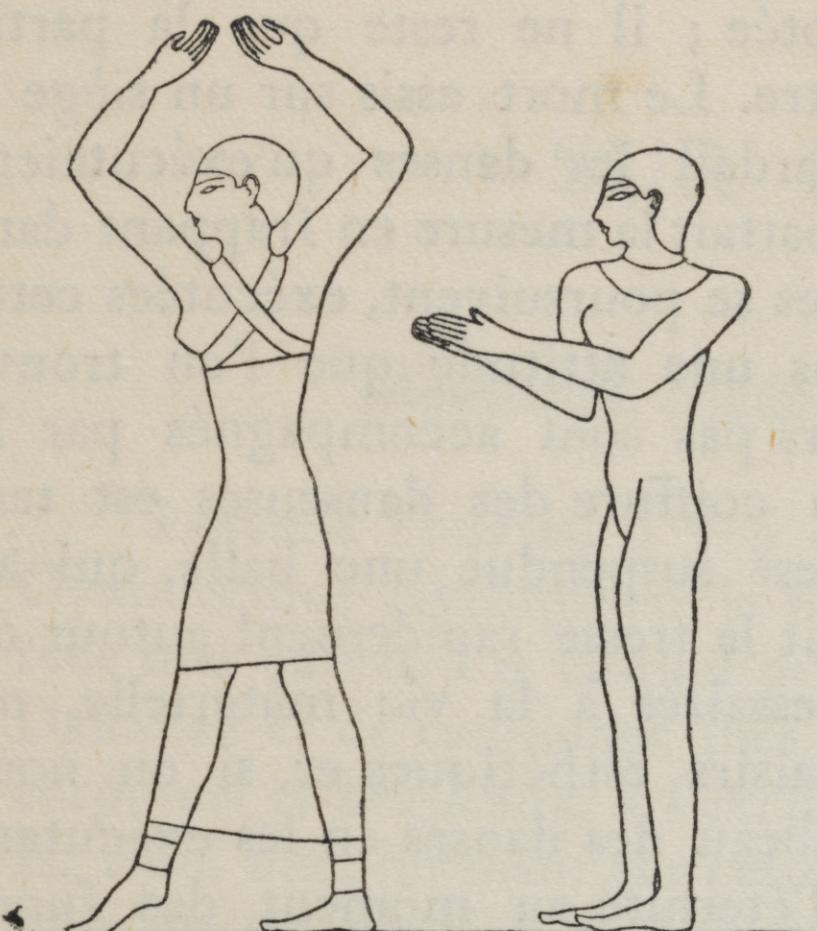
Dans le premier âge du monde, les hommes chantèrent les bienfaits du Créateur,



DANSEUSES. TOMBEAUX THÉBAINS



MUSICIENNES ET DANSEUSE TOMBEAUX D'ELÉTHYA



DANSEUSE. TOMBEAU DE TI

ils dansèrent pour exprimer leur joie et leur reconnaissance. La danse était un signe d'adoration et ceux qui considéraient la divinité comme l'harmonie de l'univers, pensaient que des chœurs de chant et de danse, images du concert et de l'accord de ses perfections, pouvaient seuls l'honorer dignement. Ces prêtres se persuadaient que le Dieu qu'ils adoraient en dansant, leur inspirait cette fureur sacrée, prélude ordinaire des oracles ; le plus grand nombre était de bonne foi. Tous les peuples de l'antiquité ont fait de la danse l'objet principal de leur culte, et leurs prêtres jouaient des jambes et des bras, s'exerçaient vigoureusement à la pirouette avant de commencer leur cours de théologie....

Les peintures des hypogées nous montrent assez souvent des exercices gymniques, des tours de force et d'adresse exécutés non seulement par des hommes mais par des femmes. On y voit également des concerts quelquefois accompagnés de danses, et on trouve dans les tombeaux une grande quantité d'instruments de musique..., dans les peintures du British Museum, les servantes et les danseuses sont nues.

Louis Ménard. — Histoire des anciens Peuples de l'Orient, 1883.)

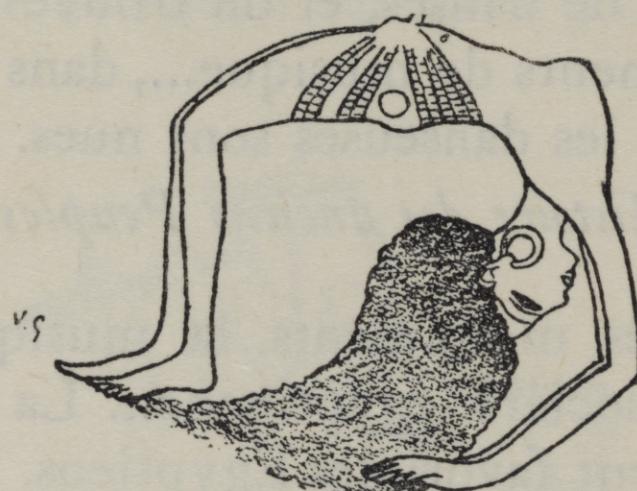
Si on en juge par les monuments, la musique et la danse étaient fort en honneur dans la société égyptienne... La danse était aussi bien que le chant un amusement favori des Egyptiens. Les hommes se livraient autant que les femmes à cet exercice ; toutefois les textes faisant défaut, il est difficile de distinguer sur les monuments si les personnages que l'on voit danser exercent une profession pour amuser les autres, comme cela se fait en Orient, ou s'ils dansent pour se divertir eux-mêmes, comme cela se pratique en France.

(René Ménard et Claude Sauvageot. — Vie privée des Anciens.)

... Au tombeau de Arkhamahorou... au mur sud du Kiosque, une

scène de divertissements avait été sculptée ; il ne reste que la partie inférieure et les traces d'un second registre. Le mort assis sur un siège à pieds en forme de pattes de lion, regardait les danses qu'exécutaient devant lui deux hommes, un troisième battait la mesure en frappant dans ses mains. Au registre inférieur, les danses se poursuivent, exécutées cette fois par cinq femmes représentées dans une attitude que l'on trouve rarement dans les scènes analogues. Leurs pas sont accompagnés par le battement de mains de deux femmes. La coiffure des danseuses est terminée par une longue tresse, à laquelle est suspendue une balle, qui au cours des évolutions de la danse entraînait la tresse rapidement autour de la danseuse. A côté des offrandes nécessaires à la vie matérielle, on veillait donc à fournir au mort des plaisirs esthétiques et, si on nous permet l'expression, on enfermait au tombeau des danses en les exécutant réellement à l'intérieur de la demeure d'éternité au moment des funérailles.

(J. Capart. — *Une rue de tombeaux à Sakkarah, 1907.*)



BALLADINE
OSTRACON DU MUSÉE DE TURIN

SUR LA DANSE¹

Mesdames, Messieurs,

Lorsque j'ouvris, il y a quelques années, mon Ecole Française de Gymnastique Rythmique, je me promis d'y consacrer tout mon temps et tous mes efforts à la culture de la géniale méthode inventée par Jaques-Dalcroze et de cantonner mes élèves dans l'étude technique des rythmes corporels et musicaux, à l'exclusion de toute recherche chorégraphique. Et voici que, revenant sur cette austère résolution, quatre ans plus tard — mais quatre ans c'est si long dans la vie d'un artiste ! — je vous convie, Mesdames, à venir vous asseoir sur mes rudes gradins pour assister à un spectacle exclusivement composé de danses.

Je ne crois pas cependant me tromper en accordant désormais, dans mon école, une part importante à la danse et je dois vous faire observer d'ailleurs que quatorze élèves seulement participent à cette manifestation, sur cent soixante-dix que j'ai le plaisir de diriger aujourd'hui dans les voies innombrables du rythme.

A vrai dire je n'ai pas changé d'objectif et le Rythme pour lui-même, le Rythme avec un grand R, reste toujours le fond de mon enseignement. J'ai seulement pris plus nettement conscience de ce qu'est, de ce que peut être et de ce que doit être la danse. A priori le mot "danse" paraît un de ces termes qui, suivant Pascal, " désignent si naturellement les choses qu'ils signifient à ceux qui entendent la langue, que l'éclaircissement qu'on en voudrait faire apporterait plus d'obscurité que d'instruction." Il est vrai. Je dirais même volontiers qu'il le désigne trop clairement et de là vient qu'on ne réfléchit pas assez sur le caractère de l'objet désigné et qu'on ne peut pas s'entendre sur ce caractère, tant il est vaste, étendu, compliqué. Jadis je me suis demandé, dans les mêmes conditions, pourquoi l'on est si peu d'accord sur le sens du mot "mélodie" et sur la chose qu'il désigne. Et j'en suis venu à trouver qu'on ne peut pas définir la mélodie

¹ Causerie faite à la représentation de la *Parfaite Jardinière* le 10 janvier 1914.

autrement que comme *une série de sons successifs*, toute autre définition étant trop étroite, trop exclusive ou trop dogmatique.

Eh bien ! je crois sincèrement qu'on ne trouvera jamais non plus d'autre définition complète de la danse que celle-ci : *la danse est essentiellement une série de mouvements successifs*. Une école où l'on remue bras et jambes, tête et torse pour représenter les valeurs, les accents et le degré de cohésion des sonorités musicales est, par définition, une école de danse et les petits gosses de quatre ou cinq ans, à qui je fais faire des noires, des blanches, des rondes et des syncopes, séries de mouvements successifs, dansent ni plus, ni moins que M. Nijinsky ou que Mme Isadora Duncan.

Mais, disais-je autrefois, en parlant de la mélodie, dans un livre sur Gluck, "une série de sons successifs peut aller depuis depuis le roulement de tambour jusqu'au divin solo de flûte qui accompagne dans *Orphée* la danse des âmes heureuses, depuis le cri du concou jusqu'aux variations du rossignol, depuis la récitation la plus insipide de Lulli, jusqu'à l'air savamment agencé par Piccini ou par Pergolèse... Or entre la mélodie, telle que nous la concevons musicalement, c'est-à-dire le chant, soit vocal, soit instrumental où l'émotion se traduit par une série de notes variées, par une certaine "courbe" toute pleine d'accents, d'intonations diverses et de lyrisme, entre cette mélodie et la mélopée, récitation terne et monotone sur un petit nombre de notes, parfois sur une seule, il y a des degrés à l'infini. Où cesse la mélopée ? où commence la mélodie ? Personne ne pourra jamais le déterminer. Aussi le caractère mélodique d'une phrase musicale ne dépend-il pas de cette phrase, mais de celui qui l'écoute. Deux personnes très intelligentes et très musiciennes peuvent différer totalement d'avis à ce point de vue."

Il en va de même pour la danse. Elle peut aller depuis le mouvement machinal et monotone du rémouleur repassant un couteau, jusqu'aux élégantes et subtiles évolutions de Mlle Zambelli, depuis la grâce inconsciente d'une jeune fille servant le thé jusqu'aux gestes étudiés, choisis, pathétiques de M. Mounet-Sully incarnant le malheureux Œdipe ! Et, là encore, nous ne pouvons être tous d'accord sur le point où le mouvement acquiert un caractère suffisamment organisé pour être qualifié d'artistique et de chorégraphique. Mme Ida Rubinstein n'est-elle pas parvenue à nous faire croire que même une série d'immobilités peut être de la danse ?

J'aimerais assez pourtant classer les danses, comme je fis les mélodies,

pour notre commodité, suivant leur forme, suivant la manière dont y entrent en jeu les divers éléments du mouvement corporel, principalement l'amplitude et le rythme. On pourrait utilement considérer de la sorte trois types principaux de danses.

Le premier comporterait la *danse en prose*, une sorte de *récitatif corporel* et renfermerait les mouvements les plus simples, comme la marche, les gestes des sports et des métiers courants, ceux de la vie de relation, salut, poignée de mains, etc.., ceux enfin de la comédie, où l'on imite cette vie de relation, toutes activités dont les rythmes sont élémentaires et où l'amplitude, loin d'être gaspillée, est réduite systématiquement à un minimum de mouvements segmentaires par prudence, crainte de fatigue ou bonne éducation.

Le troisième type de danse (je saute momentanément le second) comprendrait, au contraire, les mouvements les plus amples, les plus exaltés, les plus organisés comme symétrie de forme et comme accentuation rythmique. Les danses populaires, les danses du ballet classique, toutes les *dances proprement dites*, qui s'appuient sur des airs musicaux définis, — une pavane, une passacaille, une valse, un tango, — sur des motifs présentant eux-mêmes un maximum de carrure et d'équilibre, rentrent dans cette catégorie, la seule à laquelle on attribuât un caractère chorégraphique, jusqu'à l'apparition d'Isadora Duncan.

Avec cette géniale saltatrice réapparaît dans notre civilisation le deuxième type de danse, la *danse libre*, comme avec Wagner s'est imposé le deuxième type de mélodie, la mélodie continue. La danse libre est un intermédiaire entre le récitatif corporel et la danse proprement dite, comme la mélodie continue entre le récitatif et l'air d'opéra. Le geste lyrique du tragédien ou du chanteur, le geste agile et puissamment rythmique de l'acrobate, le simple geste expressif, quand la passion lui fait perdre toute contrainte, enfin la danse elle-même, telle que les progrès musicaux de nos chorégraphes et telle surtout que la Gymnastique Rythmique tendent à nous la suggérer, rentrent dans cette catégorie.

Dès que j'en suis venu, Mesdames et Messieurs, à considérer dans la nature cette série, allant, en chaîne ininterrompue, de nos gestes les plus instinctifs, les plus élémentaires, aux gestes les plus savamment combinés par lesquels l'âme humaine se puisse manifester, je n'ai plus hésité à accueillir largement la danse à côté des rythmes purs, dont elle n'est que l'épanouissement normal et nécessaire.

Et, pour vous la montrer d'un seul coup sous toutes ses formes, j'ai imaginé une sorte de mystère musical et chorégraphique, où les trois types de mouvements fussent représentés tour à tour. Vous verrez, dans tels ensembles de ma *Parfaite Jardinière*, des danses aussi organisées que possible (bien ou mal, je n'en sais rien ; nous avons fait de notre mieux) mais constituant, à coup sûr, des airs de danse, avec des rythmes très complexes et très symétriques. La plupart des mois, Février, Avril, Mai, Juin, Septembre, Novembre, vous offriront des danses du deuxième type, des danses libres, tandis que d'autres, Janvier, Juillet, et Octobre notamment, s'affirment au contraire comme des danses en prose, basées sur quelque action définie extrêmement simple : bêcher, arroser, ratisser.

Vous avouerai-je qu'étant probablement le premier à oser présenter comme danse une forme de mouvements aussi banale, aussi prosaïque, c'est vers elle que vont mes préférences, parce que, toutes proportions gardées, je pense faire faire par là à la chorégraphie un pas non moins décisif que celui accompli en musique par l'apparition du récitatif debussyste, succédant à la mélodie continue wagnérienne... Entendons-nous bien. Je ne prétends pas du tout substituer la danse en prose aux deux autres types de danses, je suis bien trop éclectique pour cela ! Je voudrais seulement la leur annexer, pour étendre encore le champ si largement accru naguère par l'intuition d'Isadora, — la gymnastique de Dalcroze apportant indifféramment à ces trois types de mouvements, quelle qu'en soit la forme, son incomparable discipline musicale.

Ceci dit, je n'aurais qu'à me taire et à passer aux actes, si je ne tenais, Mesdames et Messieurs, à affirmer encore, sur deux points importants, l'esprit dans lequel j'ai conçu et préparé les danses que nous allons vous montrer : je veux dire, premièrement, mon absolu mépris de toute virtuosité corporelle et, deuxièmement, l'absence de tout souci de style qui a présidé à la réalisation de notre petit mystère.

Sur le premier point, je pense que nous serons facilement d'accord. Depuis une trentaine d'années le goût et l'intelligence des maîtres primitifs, en peinture d'abord et plus récemment en musique, s'est assez répandu dans le public cultivé pour que l'on ne semble plus soutenir un invraisemblable paradoxe en détestant l'habileté stérile qui succède, dans tous les arts, à une période d'épanouissement suprême. Et je ne me fais que l'écho de la plupart des bons esprits de mon temps, si je m'élève

contre une habileté éblouissante, mais fatale à la justesse de l'expression, à la profondeur du sentiment, à l'enthousiasme, au lyrisme, à tout ce qui fait le charme durable, la grandeur et la force de l'art.

Pendant toute ma carrière de musicographe j'ai lutté (jadis avec quelque succès) contre la virtuosité des interprètes musicaux. Et récemment j'ai brisé ma plume de critique en constatant que, par une contradiction étrange, les défenseurs du vieil art musical, des Monteverde, des Lulli, des Rameau, des Couperin, sont aussi les plus chauds partisans des compositeurs contemporains qui versent dans les complications déconcertantes, les subtilités abstraites, le byzantinisme de la forme et mobilisent une armée de plus en plus nombreuse de symphonistes pour flatter notre oreille par un maximum de sensations chatoyantes, au détriment de toute action directe et naturelle sur notre pauvre cœur.

N'est-il pas singulier vraiment de voir les mêmes hommes qui, à juste titre, préfèrent Giotto et Ghirlandajo, peut-être même Raphaël à Véronèse ou au Corrège, s'enthousiasmer pour ceux qui, en musique, jouent du reflet, plafonnent et raccourcissent sans répit ?...

Mais nous ne sommes pas ici pour faire de l'esthétique musicale. Sur les vers exquis d'un collaborateur sensible et discret, qui n'a rien d'un malin ni d'un orfèvre, je vais vous servir une musique terriblement nue. Je me flatte pourtant qu'elle est sincère et saura, malgré la pauvreté de son maquillage, trouver peut-être le chemin de vos cœurs. Pour la même raison, au lieu de m'adresser à quelque habile décorateur, qui, d'une brosse experte et nonchalante, riche d'effets et de roublardise, peut couvrir en quelques heures un centiare de batiste, j'ai naïvement mais consciencieusement élaboré moi-même ce jardin des quatre saisons, où se déroulera tout à l'heure le long cycle des mois.

Mais c'est la danse qui nous importe, à nous autres, avant tout. Or mes danses sont réalisées par des interprètes fort cultivées, fort laborieuses, — je me plaît à rendre un ardent hommage au zèle et à l'intelligence de ces excellentes collaboratrices, — mais qui, elles non plus, ne possèdent aucune virtuosité chorégraphique. Elles n'ont à leur service ni l'étonnante agilité des danseuses de l'Opéra ou du Ballet russe, ni la vigueur, ni la légèreté des acrobates de cirque ou de music-hall... Eh bien ! je ne vous demande pas cependant de tenir compte pour les juger de ce qu'elles sont des amateurs, ni de ce que vous êtes ici dans une école. Nos danses sont ce que nous voulons qu'elles soient, non point parfaites assurément dans

leur genre, bien loin de là, mais parfaitement dans le genre où n'est voulons qu'elles soient. Et si nous avons un souhait à formuler, ce nous de devenir ni plus souples, ni plus légers, ni plus rapides, ni même de posséder un vocabulaire corporel plus étendu, mais, au contraire, d'atteindre à plus de simplicité, de candeur et de précision.

Quand je montrai au public, il y a deux ou trois ans, les résultats obtenus par mes premiers mois d'enseignement, d'excellents amis, assez bienveillants pour m'encourager, me dirent avec conviction : "Comme ce serait beau si vous aviez..." ou : "Comme ce sera beau quand vous aurez à votre service, disciplinées par cette méthode de Dalcroze, des danseuses assouplies à tous les exercices physiques, légères comme des ballerines et fortes comme des gymnasiarques !" Et j'opinai sincèrement du bonnet... Nous vous trompions. Tout cela ne nous donnerait que plus de moyens d'étonner le public, ce qui est bien quelque chose, mais n'accroîtrait en rien, *bien au contraire*, notre faculté de le charmer, de le toucher, d'exprimer tout ce que la musique renferme de profond, de passionné, de tendre et de mystérieux.

Pensez-y et je suis sûr que vous en serez tous d'accord avec nous. Etre capable de ramasser avec les dents un mouchoir sur la corde raide, ou de s'incliner pendant seize mesures, une jambe en l'air et les deux bras en avant, être assez leste pour écarter et rapprocher quatre fois les jambes pendant un seul saut, c'est sortir de l'échelle naturelle de notre amplitude segmentaire, c'est presque toujours transgresser le rythme, c'est fausser toutes les proportions du geste et oublier que la pesanteur n'est pas l'ennemie mais la divine auxiliaire des mouvements humains et qu'il n'y a aucune raison de la vouloir cacher comme un phénomène déshonorant, elle, la suprême régularisatrice de toute notre activité musculaire. Un être qui, en courant sur la pointe des pieds, ou en tournant comme une toupie, ou en bondissant comme un volant, donne la sensation d'une légèreté presque immatérielle n'atteind pas plus notre sensibilité artistique que n'importe quel autre virtuose, qu'un flûtiste qui joue trop vite, qu'un violoncelliste qui exécute des parties de violon ou qu'une chanteuse qui lance des contre-mi et des contre-fa pour nous éberluer !

Sur le second point de vue, auquel je me suis placé pour réaliser ma *Jardinière*, je devine que nous aurons plus de peine à nous entendre, parce que mon opinion, très nette, diffère totalement à cet égard des idées généralement admises aujourd'hui par la plupart des artistes et des

metteurs en scène, du moins par ceux qui se piquent de nouveauté.

Je ne ferai pas l'injure à un public averti de lui définir le *style* et la *stylisation*, tels que l'entendent les esthéticiens modernes, ce souci de synthétiser, de simplifier, de déformer systématiquement les objets ou les actes représentés, pour atteindre à un certain caractère préconçu, à une harmonie cherchée, à un effet frappant, où se reconnaisse immédiatement la personnalité du danseur, du musicien, du peintre ou du décorateur. Je concède sans peine aux fervents de la stylisation qu'il y a quelques années la mise en scène de nos théâtres était tombée à un bas réalisme fort éloigné du but suprême de l'art, qui est évidemment de choisir et d'embellir les données de la nature. Et je me suis réjoui, tout le premier, quand, petit à petit, l'on s'est efforcé d'arriver dans les réalisations scéniques à plus de simplicité, à une représentation des choses qui se contentât de les suggérer, au lieu de les copier. Mais aujourd'hui, tout en reconnaissant les très grands services rendus par ce parti-pris de nos chorégraphes et de nos décorateurs les plus modernes, je n'écarte résolument de leurs tendances pour deux motifs principaux.

Premièrement, parce que l'on a dépassé la mesure. On est arrivé peu à peu à se contenter de suggestions élémentaires : une attitude figée pour signifier un état d'âme, trois gestes hiératiques pour mimer une passion, les plis d'un rideau ou quelques parallélipipèdes pour représenter un salon, un palais ou une forêt, le tout avec un échantillonage de couleurs ou des jets de lumière minutieusement, froidement, prétentieusement calculés, et ce "fin du fin" qui fait pousser des exclamations aux blasés et aux précieuses, s'éloigne finalement davantage du but de l'art que le réalisme d'autan.

Et secondement, ce qui me pousse à me révolter aujourd'hui contre la stylisation systématique, c'est que je vois en elle une tendance non seulement étrangère, mais antifrançaise. A vrai dire le mot d'ordre est venu de Belgique, d'Allemagne ou de Russie, qui nous a conduits tour à tour à ces ragoûts ou à ces pauvretés de couleur, à ce dessèchement ou à ces tourmentes de lignes, au bénéfice du style... Et de quel style ? Du style des peuples qui, se méfiant de leur goût, se tirent d'affaire par des parti-pris, des a priori de facture et se mettent à l'abri des laideurs, des niaiseries ou des manques de tact, par une théorie rigide, qui les soutient évidemment, mais en bridant tout ce qui fait la grâce, tout ce qui est la marque de notre art, à nous autres, la fantaisie, la divine fantaisie ! Est-ce qu'ils stylisaient, les imagiers des cathédrales, qui

couvraient les tympans des porches et les chapiteaux des piliers d'une humanité si quotidienne, si directement calquée dans la vie de chaque province, d'une flore et d'une faune toute frémissante de souplesse et de vérité ? Est-ce qu'ils stylisaient, nos adorables décorateurs du XVIII^e siècle, eux qui apportaient, jusque dans leurs bouquets chimériques, toutes les finesse, toutes les irrégularités, tous les caprices des parterres et des buissons ?

Et voilà pourquoi, négligeant la virtuosité dans ma musique, dans mon décor, dans mes danses, je n'y ai pas moins délaissé toute préoccupation de style, en me rapprochant de la nature, mère de tous les arts, avec autant de candeur que la liberté, car j'aime mieux manquer de goût, que de me museler ou de me ligotter par prudence. Certes l'on pourra très diversement apprécier le résultat obtenu, mais je serais fou de joie, je l'avoue, si, au milieu de toutes les critiques que l'on aura le droit de m'adresser, on reconnaissait à nos travaux un caractère nettement national et si notre ouvrage, comme celui des bons imagiers dont j'évoquais tout à l'heure le souvenir, pouvait mériter, par son double caractère de soin sans virtuosité et de sincérité sans parti pris, l'épithète jadis glorieuse *d'opus francigenum*.

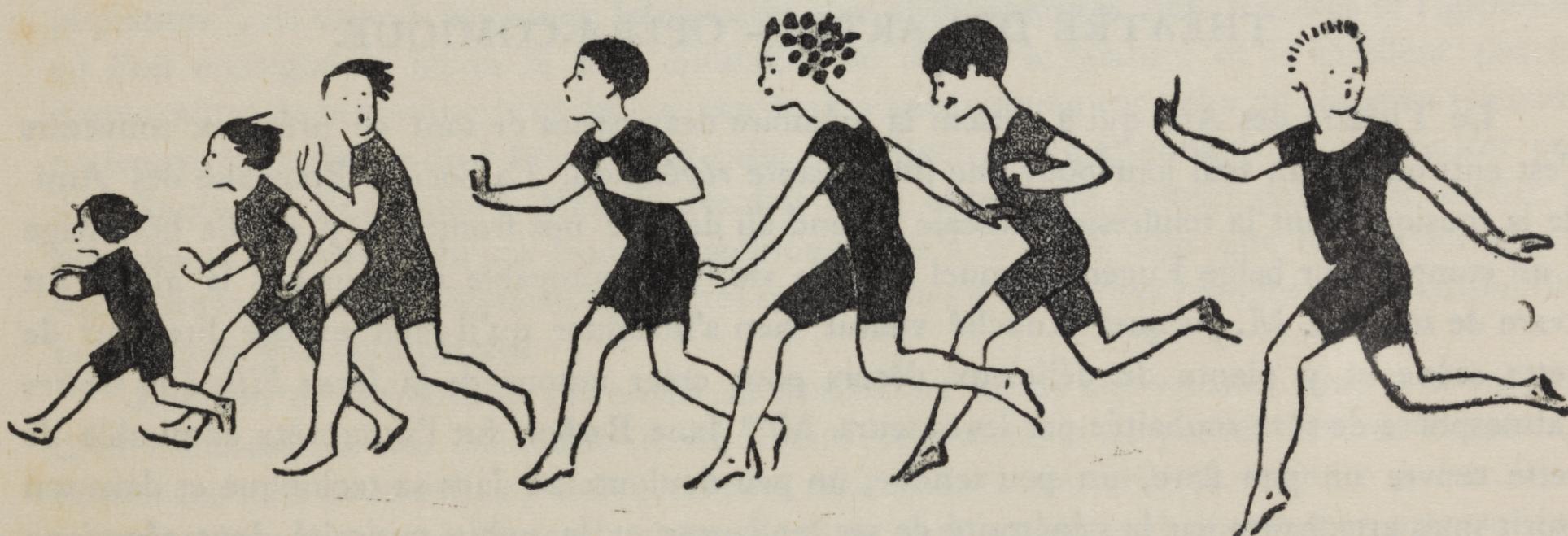
Après une telle déclaration de foi, je n'ai plus le droit, Mesdames, ni même Messieurs, de compter sur votre indulgence. Je réclame de vous d'ailleurs quelque chose de plus difficile : votre sincérité. Non point vis-à-vis de moi. Celle-là je suis sûr que je l'obtiendrai ; un public est toujours sincère, en tant que collectivité. Mais vis-à-vis de vous-mêmes. Je ne vous demande certes pas de *juger* notre petit spectacle. Quelle affreuse attitude pour un auditoire de se poser en critique ! Mais tâchez de *sentir*, indépendamment de toutes les idées préconçues, en dehors de tout goût du jour et de tous les préjugés, qui, notamment en matière de danse, encombrent nos esprits, si, oui ou non, ce que vous allez voir vous aura paru *joli*, expressif, vous aura *amusé*. Si oui, vous nous verrez ravis du plaisir que nous vous aurons procuré, en nous amusant beaucoup nous-mêmes, je ne dois pas vous le dissimuler. Si non — et je le saurai, car vous me direz poliment des mots horribles : "C'est très intéressant !" ou : "Quelle recherche curieuse !" ou : "Le bel effort d'art !"... alors laissez-moi quarante-huit heures pour vous maudire et un an pour reconnaître mes fautes, travailler de nouveau avec le même élan et réparer, s'il se peut, les erreurs que voici !

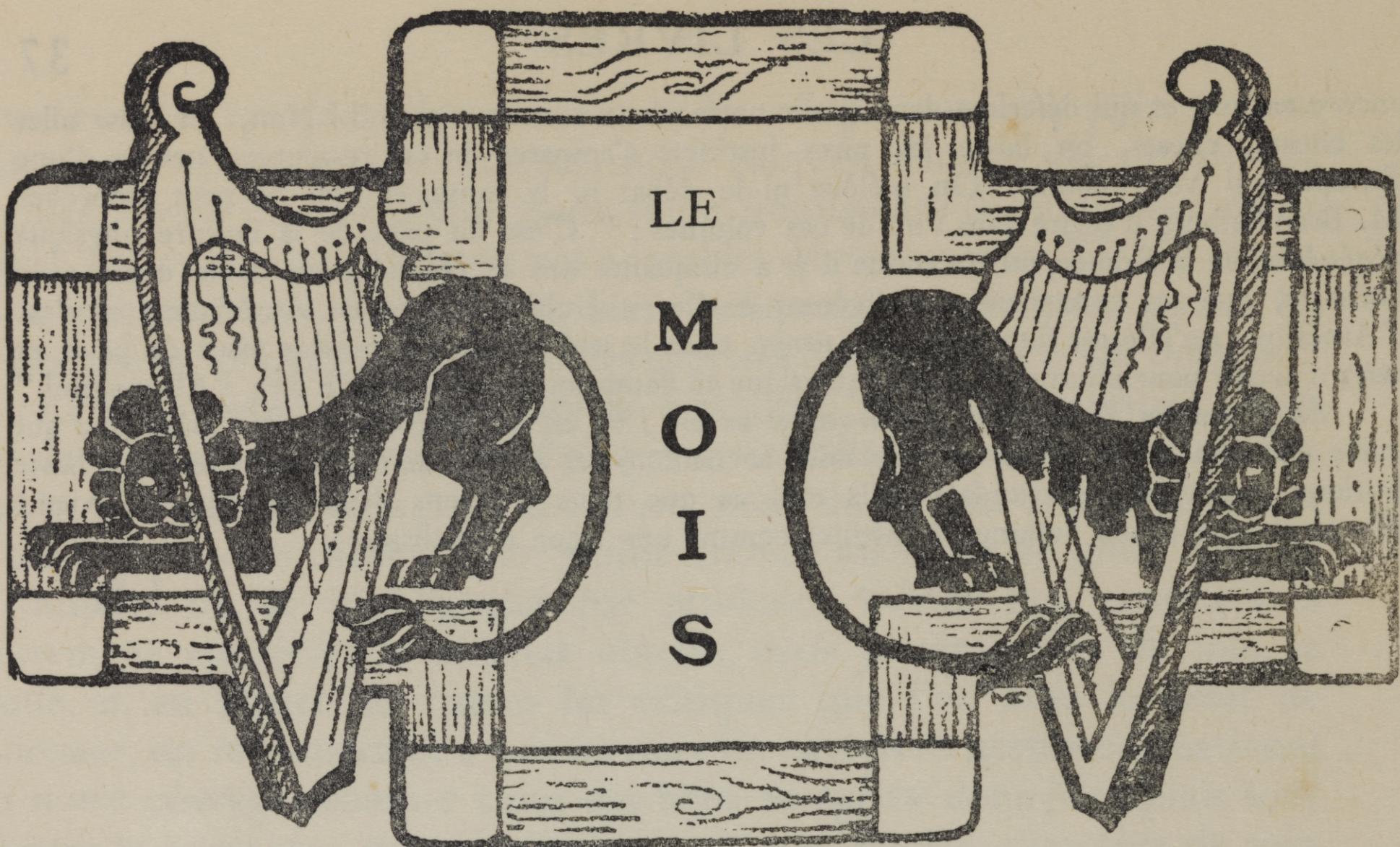
Jean d'Udine.

encore cachée, et qui déferlera demain sur notre vieux monde engourdi ! Non, on laisse aller les choses, choses, on laisse les pires instincts s'emparer de ces ressources neuves d'une Europe qui veut bondir. On n'élève ni le débat ni la danse, et l'on ne peut empêcher M. Brandenburg d'écrire dans l'un de ces volumes : " C'est du pays de la culture physique dégénérée, de la France, qu'est venue il y a cinquante ans la régénération de la danse avec Delsarte, que ses compatriotes obligèrent à aller chercher fortune en Amérique ; et c'est d'Amérique qu'elle est retournée en Europe, chez le seul peuple qui possède assez de passé et assez d'avenir pour allumer la culture physique au flambeau de l'art, c'est à dire l'Allemagne ! "

La formation du corps est un devoir et un art ! tel est le point de vue d'un Allemand qui traite de cette danse moderne, que nous accueillons ici à coup de crosses épiscopales. Plaisir érotique, ou objet de scandale voilà tout ce que nous trouvons dans un sujet qui vient d'inspirer deux beaux volumes, à méditer comme une leçon d'idéalisme.

J. E.





Les Théâtres

THÉÂTRE DES ARTS — OPÉRA-COMIQUE.

Le Théâtre des Arts qui a enrichi la mémoire des artistes de tant de précieux souvenirs s'est entr'ouvert un seul jour pour une intéressante révélation. La Société Française des Amis de la musique dont la tendresse musicale s'étend au delà de nos frontières y rendit hommage à un compositeur belge Eugène Samuel à qui la vie fut impitoyable et pour qui la gloire fut avare de sourires. M. Jacques Rouché voulut bien s'imaginer qu'il était encore directeur de cette scène et y planta de délicieux décors pour créer autour de la *Jeune Fille à la fenêtre* l'atmosphère de rêve souhaitée par les auteurs. M^{me} Jane Bathori fut l'interprète admirable de cette œuvre un peu âpre, un peu tendue, un peu douloureuse dans sa technique et dans son esprit mais attachante par la générosité de ses tendances et la noble curiosité dont témoigne une écriture assez prophétique, si l'on veut bien méditer sur son acte de naissance.

Le compositeur était présenté par notre ami René Lyr, avec un enthousiasme affectueux, dans une causerie chaleureuse et pittoresque dont la force de persuasion était irrésistible. Le succès personnel du conférencier fut très vif et très mérité. Et il ne faut pas que M. Eugène Samuel accuse trop amèrement l'injustice de son destin : il n'est pas donné à tous les musiciens de susciter d'aussi vaillants défenseurs et de se faire précéder, sur les chemins du monde, par un héraut d'armes doué d'une éloquence aussi enflammée.

Au moment de faire ses adieux à sa clientèle dont il connaît la composition hétéroclite, M. Albert Carré s'est commandé deux modèles de cartes de visite pour y inscrire le p. p. c.

traditionnel : les unes finement gravées, par un jeune artiste espagnol, sur un bristol de luxe, les autres grossièrement imprimées sur carton bon marché par les soins d'un modeste papetier italien : quand on est dans le commerce, il faut savoir n'humilier personne.

Ces deux cartes, malheureusement, ont été glissées dans la même enveloppe, ce qui a rendu cette ingénieuse prévenance complètement inutile. La même représentation réunissait en effet Manuel de Falla et Franco Leoni avec un à-propos discutable.

Je me garderai bien de rééditer les vertueux clichés condamnant — par défaut, d'ailleurs, — le vérisme italien ; l'école italienne a créé une formule de théâtre adroitement commercialisée qui a victorieusement conquis sa place au soleil de la rampe et répond par d'éloquentes colonnes de chiffres aux critiques idéalistes des délicats. Un directeur de théâtre a donc non seulement le droit mais le devoir de s'approvisionner annuellement de lyrisme transalpin pour libérer sa conscience vis-à-vis de ses commanditaires. Mais il faut savoir choisir. L'Italie n'a encore produit qu'un seul Puccini. Dans le vaste mouvement de réprobation qui la souleva jadis contre la redoutable invasion des pifferari, la critique française ne perdit pas son temps en subtilités et sabra les assaillants un peu à l'aveuglette. Elle fonça avec une égale ardeur sur Mascagni, Léoncavallo et sur l'auteur de la "Vie de Bohème" : depuis, elle a appris à distinguer entre eux ses adversaires et n'emploie plus les mêmes armes pour les combattre. Elle ne se laisse plus abuser également en présence des astucieux opportunistes milanais qui se réclament de Puccini et prétendent parler comme lui un italien châtié et subtil. Certains véristes ont compris, en effet, le bénéfice de l'élégance verbale et se sont efforcés d'y atteindre par tous les moyens mis à leur disposition dans la grammaire moderniste. Ils ont "potassé" leur gamme par tons, leurs neuvièmes, leurs "altérations piquantes", ils savent par cœur le chapitre des appoggiatures non résolues et l'appendice où l'on enseigne la façon la plus équitable de diviser le quatuor et le meilleur procédé d'obturation de la trompette et du cor. Sur leur piano, comme sur celui du maestro Giacomo, on trouve la partition de "Pelléas" et celle d'"Electra" en attendant d'y rencontrer celle du "Sacre du Printemps". Mais le résultat ainsi obtenu ne répond pas à leur espoir. Ce maquillage approximatif ne trompe personne et n'a d'autre effet que de décourager les auditeurs ingénus qui méprisent ces vaines coquetteries d'écriture et réclament des satisfactions mélodiques plus immédiates.

L'auteur de la nouvelle *Francesca da Rimini* est un de ces véristes diserts et volubiles dont l'orchestre a une instabilité de vif-argent. Le célesta, la harpe, les cuivres bouchés, la flûte et les violons-sourdine y multiplient les néologismes sans créer la moindre poésie. Toute cette musique est conventionnelle et banale et se pare inutilement des plumes empruntées à nos plus rares espèces de paons. Le drame est languissant et morne. Lettrés et illettrés de la musique parurent y éprouver un égal ennui.

La *Vie Brève*, au contraire, sut éveiller des sympathies dans les deux camps. Ces trois tableaux rapides, ces trois fenêtres ouvertes sur l'agitation d'une rue de Grenade, sans vaine littérature et sans attendrissement inutile, ces scènes familières qui ne cherchent leur beauté que dans le pathétique quotidien et ne puisent leur richesse que dans le "trésor des humbles" ont toutes les séductions extérieures du vérisme sans en avoir les tares secrètes. Le public s'intéressa naïvement à cette action simple et vivante, à ce drame de passion qui jette, mourante, aux pieds de l'amant qui l'a trahie, une jeune gitane délaissée, et les raffinés

trouvérent à chaque page de la partition d'excellentes raisons de s'émerveiller. Avec une simplicité de moyens qui va presque jusqu'à la sécheresse — ce qui est au fond, très espagnol — avec cette sorte d'aridité qui se retrouve dans certains paysages de sa patrie, Manuel de Falla a su faire pleurer dans une musique, en apparence impassible, toute la nostalgie d'une humble vie écrasée. Il y a, dans ce premier tableau de l'Albaicin, dans le contraste que forment la rue inondée de soleil et les groupes rieurs de jeunes filles qui la traversent, avec la cour de la pauvre maison de Salud, la cage où la vieille grand'mère soigne un oiseau malade et le chant obstiné des marteaux sur l'enclume dans une forge voisine, il y a dans toute la poignante médiocrité de ces humbles existences, dans la modeste symphonie quotidienne des bruits qui les bercent, dans la morne acceptation d'un destin d'esclave que, seul, l'amour peut transfigurer, une impression d'inoubliable mélancolie voluptueuse. On sent si bien que la vie de Salud dépend d'un sourire de Paco ! Et la musique, toute chargée des effluves de la nuit tombante, noue et dénoue si doucement les liens invisibles qui retiennent les deux amants aux bras l'un de l'autre, au moment où l'amour va se faire un jeu cruel de les séparer !... Et l'âme nerveuse, ardente et triste de la terre ibérique, palpite si passionnément dans cet orchestre, galvanisant les danses, stylisant les mélodies, les rehaussant d'ornements traditionnels et nationaux qui leur donnent la saveur de véritables chants populaires, adoucis et ennoblis par la " patine " des siècles, qu'elle accomplit le miracle d'exalter dans le temps et dans l'espace et d'enrichir de toute sa tendresse maternelle ce simple fait-divers dont elle fait le drame de l'éternel masculin ! En vérité voilà d'excellent théâtre et Manuel de Falla a bien mérité son succès. Ce jeune musicien que Paris a si rapidement adopté devient un espoir de l'art lyrique et il est infiniment honorable pour M. Albert Carré d'avoir pu terminer par une telle révélation une direction dont les musiciens ne perdront pas le souvenir.

Et maintenant nous tournons vers les triumvirs qui ont recueilli son sceptre, des visages anxieux qu'illumine l'espoir... Leur nombre fatidique, leur apparition à l'heure des étrennes ne nous conseillent-ils pas l'optimisme ? Ne sont-ils pas les trois rois mages porteurs de présents ou peut-être les trois anges de M^{me} Holmès, descendus du ciel pour nous apporter " de bien belles choses " ?... Qu'ils ne prolongent pas trop cruellement notre angoisse et qu'ils aient pitié de notre impatience !...

Emile Vuillermoz.





LES CONCERTS

CONCERT COLONNE

Sur deux chefs-d'œuvre

La profession de chef-d'œuvre n'est pas toujours enviable.

On l'a pu constater dans la regrettable équipée de "La Joconde" que des siècles de célébrité n'ont pas défendue d'une curiosité par trop intéressée.

Si, la revoyant, les écrivains d'art veulent bien admettre qu'elle ne sourit décidément pas ; qu'il n'y a autour de sa bouche qu'une moue voluptueuse, — en quelque sorte lombarde — retrouvable dans presque toutes les figures du Vinci, son involontaire exil aura servi à nous débarrasser des variations littéraires sur le mystère d'un sourire qui n'est, très simplement, qu'une ombre portée !

Nous avons eu aussi le chef-d'œuvre "Parsifal" que l'on maltraite délibérément... L'Europe s'est abattue sur lui ! Vingt capitales, pour le moins, se disputèrent l'honneur d'en donner des exécutions, plus "modèles" les unes que les autres. Ça a dû être effrayant ! D'admirables bêtises ont été dites à ce sujet par des gens ordinairement gentils. D'autres affirmèrent gravement que les chefs-d'œuvre appartenaient à tout le monde ! Ce qui se défend aussi mal que possible, étant donné la façon dont on les traite de nos jours (voir plus haut). D'autres méfaits se commettront, n'en doutons pas. Heureusement, avec la patine qu'y met le temps, (le meilleur des critiques d'art) les chefs-d'œuvre acquièrent une certaine indifférence... Ils savent qu'ils ne doivent compter que sur d'obscurs dévouements, d'anonymes amours, la vraie passion étant généralement discrète.

Attendons avec patience, le jour où l'on instituera un concours pour juger du meilleur Parsifal. Souhaitons qu'il soit international, et même que les nations puissent concourir accouplées. Mais si ce jour-là, Wagner ne tombe pas du haut des profondeurs du ciel, sur la tête de ses admirateurs, c'est que, décidément, le miracle ne peut plus s'accomplir.

NOTES SUR LES CONCERTS

L'Etrangère, drame lyrique en trois tableaux, poème d'Alphonse Métérié, musique de Max d'Ollone. 1^{er} Tableau.

Deux personnages : *Guillaume*, le héros de ce drame, jeune homme à l'allure tranquille, mais dont l'âme est inquiète et rêveuse. *L'Etrangère*, qui matérialise le goût des aventures, le besoin de s'évader sous des cieux plus beaux, les désirs secrets de l'imagination.

Du prélude orchestral, des sonorités émergent péniblement, posant les lignes essentielles d'un paysage mélancolique et bouché, particulier aux côtes de ces pays du nord où l'on ne voit jamais le soleil qu'à travers un écran d'humidité fuligineuse.

Vers la fin de ce prélude, courageusement gris, Guillaume et l'Etrangère abordent près des portes de la ville brumeuse qui vit naître Guillaume, où il a décidé de revenir, espérant retrouver la paix tranquille que l'Etrangère lui a fait abandonner pour poursuivre les apparences du bonheur, dans des pays faciles et trop semés de casinos, leur préférant son ancienne vie, plus humble, plus à l'abri de complications mondaines : habit, cravate blanche, soirées, soupers... il veut reprendre son vieux vêtement de flanelle, livrée d'ennui si douce aux rêves... Et c'est la tristesse des adieux aux trop irréalisables chimères !

L'Etrangère, fidèle à son symbole, (sans quoi il n'y aurait plus de drame possible), ne veut pas croire à un éternel adieu, et lui prédit, — assez facilement, — qu'ils se retrouveront. Elle reprend seule le chemin de la mer. Guillaume la regarde s'éloigner dans la lueur doucement éclatante du couchant. La nuit vient... L'Ennui s'installe... Guillaume resté seul, pas très sûr de ses résolutions, va regagner la maison paternelle. Mais s'il a pu congédier l'Etrangère, il a compté sans le Souvenir !... Voilà que des ténèbres épaisse sortent des visions radieuses. Il respire le parfum des pays parcourus. Il réentend les danses qui rythmaient sa joie d'antan. Pourtant, il faut rentrer ! Quel accueil va-t'on lui faire ? Ne va-t'on pas lui démontrer, sans cordialité, que les voyages ne forment pas toujours la jeunesse, et qu'il faut canaliser son imagination.

La musique de M. Max d'Ollone ne badine jamais avec les sentiments, et, c'est avec la plus entière loyauté qu'elle insiste sur certains développements, quand elle croit y trouver son devoir. Cela ne va pas sans quelques longueurs, qui s'exagéreront au théâtre, du moins on peut le croire, d'autant plus qu'à notre époque le public semble avoir perdu toute patience. Il faut aller vite, toujours plus vite, grâce à quoi, l'on a pu, récemment, jouer les deux Faust de Goëthe dans une seule soirée, ce qui n'est qu'un record de vitesse.

Sans recommander la formule cinéma vériste, par laquelle les personnages se précipitent les uns sur les autres en s'arrachant les mélodies de la bouche, où, en un acte, on fait tenir toute une vie : naissance, mariage, assassinat compris... ce qui permet d'écrire le minimum de musique, puisque très logiquement, on n'a pas le temps de l'entendre.

Il faut avouer, quoiqu'il puisse en coûter que la symphonie au théâtre deviendra dans peu de temps, une très vieille chose morte.

Sait-on, à ce sujet, que chez les fabricants de "films" il est question de cinématographier les neuf symphonies de Beethoven ? Cela, au moyen d'événements, de drames contemporains. Bien entendu, ils n'auront rien à faire avec la musique, encore moins avec Beethoven.

Pour revenir à M. Max d'Ollone, souhaitons lui d'entendre l'Etrangère dans le cadre qu'il a rêvé. La musique en est assez expressive pour défendre ce qu'elle contient parfois d'excessive psychologie. L'optique spéciale du théâtre tend des pièges aux plus malins de ses prêtres !

Mademoiselle Jeanne Hatto chanta l'Etrangère. Sa voix prenante et douce, comme le reflet d'un beau ciel sur la mer, a fait comprendre tout ce que cette figure contient de songe et de réalité. Monsieur Lheureux, qui fut un si parfait Chouisky, lors de cette unique représentation de Boris Godounow au théâtre des Champs-Elysées, a donné au mélancolique Guillaume, cette justesse dans l'accent qui lui est particulière. Gabriel Pierné et l'orchestre des Concerts Colonne ont remplacé les décors, les jeux de lumière avec une attentive compréhension qui mérite de grands éloges.

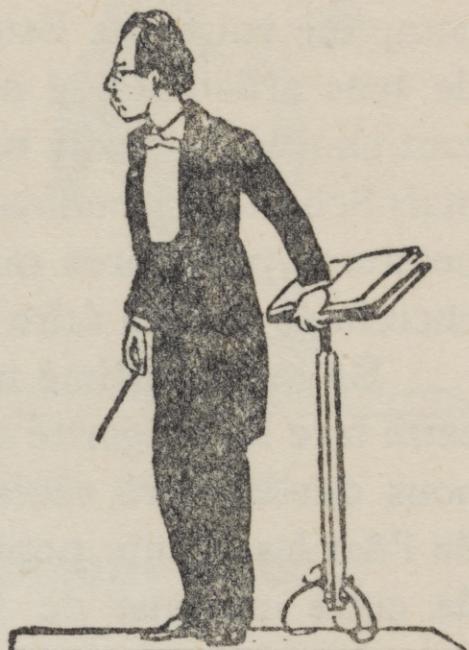
Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX.



"Etes-vous Viennois ?... Non ?... Quoi, vous n'auriez pas une goutte de sang slave dans les veines ?... Alors, Monsieur, il est tout à fait inutile que vous alliez entendre la 4^{me} Symphonie de Mahler, vous n'y comprendriez rien."

Un peu chagriné par cette mise en doute de mes facultés intellectuelles et sincèrement désireux de juger sainement l'œuvre d'un artiste pour la figure duquel j'ai toujours éprouvé de la sympathie, je pris à tâche de me forger une âme viennoise — momentanément au moins — en me plongeant préalablement dans le slavisme musical et littéraire le plus authentique, et j'arrivais dimanche au Concert Lamoureux avec la meilleure volonté d'écouter avec attention et de comprendre, si possible. Hélas ! je n'ai que trop compris...



Dès les premières mesures de la Symphonie en Sol, on se croit transporté en pleine atmosphère *schubertienne*, et on en est satisfait, bien que l'on eut préféré un peu de nouveau.

Dès la douzième mesure, par exemple, ça change, ça tourne définitivement au Caf'Conc' du Prater, avec le *Damen-Orchester*, les écharpes jaunes, la quête de la jolie flûtiste, au milieu des bruits de fourchettes, des odeurs de *schnitzel panirt*, des relents de veuves-joyeuses... et ça part en une enfilade de valses, viennoises, je veux bien, mais, à coup sûr, d'une terrible trivialité qui n'a plus rien du tout de *schubertien*... Et on est beaucoup moins satisfait qu'au commencement...

Vers la péroration du premier mouvement (de coupe classique, oh ! combien...) l'auteur se livre à une débauche d'italianismes, italianismes d'opéras des temps héroïques où Rossini et Donizetti se disputaient le sceptre de la vulgarité formulaire. Alors, on ne sait plus que penser. Faut-il écouter, suivant les intentions de l'auteur, comme on écouterait de la musique pure ? — Dans ce cas, ça n'existe guère ; c'est un morceau pour Alhambras ou Moulins-rouges, mais pas pour salle de concerts symphoniques.

Faut-il, au contraire, admettre l'affabulation du commentateur : "un père de génie faisant l'éducation de son fils — ou de sa fille" (la musique, pas plus le commentaire, n'indique le sexe de l'enfant.) Oh ! alors, on ne peut que s'attrister de la déplorable éducation que ce père (de génie) donne à sa progéniture en ne lui faisant connaître que de la musique de café-concert saupoudrée de citations des *Puritani* et de la *Cenerentola*...

Les trois autres pièces de la symphonie, aussi simplettes de forme que nulles de recherches harmoniques, ne viennent malheureusement pas relever le niveau musical donné par le premier mouvement. Le Scherzo-valse et surtout l'Andante muni de sa "belle phrase" de violoncelle, encore d'un degré au dessous des "belles phrases" de Mendelssohn... qui cependant..., ne nous présentent rien de neuf, rien d'intéressant, à part une très franche modulation vers la fin du morceau lent. Le final est un petit *lied* en rondeau assez agréable,

et qui fut très agréablement chanté par M^{me} Faliero-Dalcroze, mais auquel l'accompagnement de piano eut amplement suffi.

Et partout, depuis le premier mouvement jusqu'au final, s'étale la plus parfaite, la plus complète vulgarité. Est-il possible qu'un compositeur puisse manquer à ce point de goût et de sens artistique, et ne semble point se douter que, quelque sujet qu'il traite, il doit avant tout choisir de beaux matériaux, s'il veut créer de la beauté ? Mais Haydn, mais Beethoven, mais Schubert, viennois cependant d'origine ou d'adoption, ne sont jamais triviaux dans leurs peintures populaires ou paysannes, parce qu'ils laissent parler leurs âmes de poètes et ne cherchent point à faire de la photographie...

*qui étaient
à l'œuvre
dans à coup*

En quelle estime ne devons-nous pas tenir nos musiciens français d'avoir su se garer de cette tare de vulgarité qui paraît s'étendre actuellement sur la musique allemande ! Combien nous devons être reconnaissants à un Ropartz, à un Witkowski d'avoir élevé à la hauteur de l'Art les chants populaires employés dans leurs symphonies, et combien — à l'audition de cette musique de Mahler — croissait notre sincère admiration pour la marche de pompiers idéaux des "Fêtes" de Debussy, comme pour les contes enfantins, mais jamais vulgaires, de la charmante "Mère l'Oye" de Ravel !

Mon Dieu ! voilà que j'oubliais que, n'étant pas slave, je n'ai, pas plus que les autres parisiens, le droit de juger la musique viennoise ! Mais alors, puisqu'il est entendu que nous sommes inaptes à les comprendre, qu'on laisse donc au viennois toutes ces viennoiseries !...

L'exécution de ces quatre morceaux, pleins de détails instrumentaux vétilleux et difficiles à faire sortir, fut on ne peut plus remarquable et l'orchestre de Chevillard fit tout le possible pour en atténuer la platitude.

Tout à côté, le poème de Richard Strauss "Tod und Verklärung" parut d'une grande puissance... mais non, toutefois, sans avoir pris quelques rides — Ce mort se défraîchit.

Le mois musical du Concert Lamoureux présentait, outre la symphonie de Mahler, une autre nouveauté : une suite de deux poèmes pour chant de M. Ropartz : *Manoir* et *Lied du soir*, interprétée par M^{me} Croiza. L'esprit de classification (très commode pour critiques pressés) qui colle sur le dos de tel compositeur l'étiquette : *symphoniste* et sur le ventre de tel autre la pancarte : *dramatiste*, nie généralement au chanteur de théâtre la faculté d'être également chanteur de concert. Si l'exception confirme la règle, cette règle se trouve aujourd'hui confirmée par la précieuse exception qu'est M^{me} Croiza.

Il y a deux mois, en effet, elle créait au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles, le beau rôle de *Pénélope*, de façon à enthousiasmer tout le public et l'auteur lui-même par son talent si noble et si expressif, et, le 11 janvier, elle chantait au Concert Lamoureux les mélodies du directeur du Conservatoire de Nancy avec un art et un style exquis que l'on rencontre, hélas, rarement chez les professionnels de la scène.

Ces deux poèmes expriment tous deux la même idée de consolation au déclin de la vie, le second décrivant avec une émotion plus intense ce que le premier n'avait fait qu'indiquer.

Etant donné cette similitude, il pouvait sembler téméraire de les rapprocher sur le même programme, mais on ne résiste pas à une expression sincère, quelque répétée qu'elle soit, et la loyauté de M. Ropartz, dont l'âme d'artiste transparaît dans ses œuvres sans vaine préoccupation de succès, jointe à la noble simplicité de son interprète, a triomphé de



l'inconvénient que je visais plus haut, en établissant dans l'esprit des auditeurs un courant de profonde émotion. C'est de la belle musique, *un c'est un ami* !

En terminant, je m'excuserai de prendre la parole pour un fait personnel, mais je dois signaler ici la publication dans leur *texte original* des douze Sonates pour piano de l'étonnant précurseur de Beethoven, F. W. Rust. Cette publication est la seule pièce qui puisse mettre fin au débat sur Rust suscité par un docteur allemand trop naïf et propagé à Paris par des musicographes trop crédules.



Vincent d'Indy.

SOCIÉTÉ DES CONCERTS

Je ne vois pas d'inconvénient à ce que la Société des Concerts, qui est de vieille souche, qui a des traditions, des tendances, souligne les premières auditions qu'elle nous offre de certaines œuvres déjà répandues. La notule qui serait ailleurs un aveu cynique de paresse et de négligence, contribue à déterminer les étapes de son évolution. Il n'est pas indifférent, par exemple, que *Mort et Transfiguration* de M. Strauss ait, à son tour, franchi le seuil. Ce fragment métaphysique suppléera fort bien à la vanité d'un *Don Juan* que nous renvoyons volontiers à quelque bonne ou mauvaise fortune.

La *IV^e Symphonie* de Beethoven — qui est un peu la Cendrillon de la famille — ouvrait, le 28 décembre, le dernier concert de 1913. Les exécutions de la rue Bergère respirent tant de ferveur, de vivacité et d'énergie, une juste intelligence de l'esprit beethovenien que je regrette d'avoir récemment incriminé le zèle de la Société. Cette réponse collective est écrasante. Mais nous avons eu d'autres régals.

La pensée était délicate d'accoupler — il y avait de l'orgue dans l'affaire — Rameau et son petit-neveu, M. Saint-Saëns, qui a soigneusement inventorié son héritage. La publication intégrale de l'œuvre de Rameau fera date dans notre histoire. Cette fermeté, cette élégance du dessin, cette polyphonie substantielle, souple, claire, purement française comme celle des maîtres de la Renaissance, cette vigueur, cette franchise mordante de l'harmonie, cette assurance, cette liberté, cette spontanéité de la pensée, vous les retrouverez dans son motet *Laboravi*. La bourgeoisie de l'abonnement m'a paru témoigner par son indifférence un défaut de sens national.

M. Saint-Saëns vient, je crois, d'orchestrer son *Offertoire pour la Toussaint*, où jusqu'ici l'orgue seul soutenait le chœur. Il le soutenait, dis-je, sans grand mal. L'aspect de la partition est singulier. Ce sont des portées sans notes presque. A peine un court *fugato* libère-t-il quelques instants les voix de leur solidarité harmonique. De-ci de-là, une pédale ; mais où il faut et quand il faut, une guirlande contrapontique tout unie. M. Saint-Saëns — voyez plutôt son *O Salutaris* — adore ces réminiscences scolastiques. C'est d'un art un peu froid, un peu sévère, d'un caractère inaltérablement religieux comme tous les motets de M. Saint-Saëns qui

se ressemblent beaucoup. Les chœurs de la Société des Concerts demeurent la plus admirable "psalette" que je sache à Paris.

Et *Psyché*, la *Psyché* de Franck qui devrait endormir de son charme toutes les rancunes toutes les inimitiés ? Car il y a une question Franck, que nous essaierons quelque jour de résoudre. Pauvre père Franck ! Il est l'ennemi dont la terreur réconcilie les pires adversaires. Déjà M. Saint-Saëns et M. Debussy ont esquissé autour de son cadavre une danse macabre. M. Saint-Saëns, M. Debussy, âmes jumelles sans le savoir qui anathématisent Franck, qui adorent Mozart, qui glorifient Rameau, et dont les deux chefs-d'œuvre, *Samson et Pelléas* nous offrent comme scène capitale une scène capillaire. Ces phénomènes ne sont d'ailleurs surprenants qu'en apparence. Ils trahissent une naturelle reviviscence, une réaction de l'esprit originel, la révélation d'une fraternité latente. Et c'est une crise digne d'être étudiée. Provisoirement, si l'on veut bien, une fois encore, au moins, *Psyché* sera un souffle, une âme, un reflet, une irisation exquise. Peut-être M. Messager ne l'a-t-il pas enveloppée d'une atmosphère assez vaporeuse. Il se ressouvenait de Beethoven trop proche. Il faut interpréter, alléger l'orchestre de Franck, du sommeil parfois faire jaillir le rêve. Eros, Psyché, ces immortels glissent et n'appuient pas. Qu'elle se réveille bientôt *Psyché* que notre souvenir adore et rêve nébuleuse et légère, petite sœur symbolique de cette Elsa que M. Messager a toute et toujours comprise !

Je crains d'avoir excédé les limites de mon territoire et je me résous à quelques sacrifices. Rameau, Beethoven et M. Saint-Saëns prennent goût à l'hospitalité de la Société des Concerts. Le programme du 18 janvier les réunissait encore. La *Symphonie en ut mineur* déroula ses péripéties tragiques. C'était là assurément au temps de Beethoven de la musique nouvelle non moins que l'*Adagio* quasiment impressionniste de la *Sonate en ut dièze mineur* baptisée "Clair de lune." A Rameau, M. Delmas et M. Notick avaient emprunté une scène d'*Hippolyte et Aricie* dont l'*Opéra* nous dévoila il y a quelques années les beautés. Le V^{me} *Concerto* pour piano de M. Saint-Saëns qui ne me scandalise pas du tout, si cosmopolite soit-il, avait été élu par M. Busoni. On peut discuter l'interprétation de M. Busoni dans certaines œuvres qui ne lui sont pas consubstantielles. Cela ne l'empêche pas d'être infiniment plus qu'un virtuose. Mais il est aussi "le virtuose" et l'un des plus prodigieux que nous connaissons. Cette technique transcendante semble innée. Il crée de ses dix doigts un univers sonore. Nul n'a cette magnificence du geste, cette puissance, cette variété, ce don de la couleur et de l'évocation. Il a galvanisé l'inertie distinguée de son auditoire. Mais pourquoi a-t-il ajouté au *Concerto* de M. Saint-Saëns une gibbosité offensante en recommençant le final au lieu de s'exalter dans le splendide isolement de quelques pages de Bach et Liszt, où il est inimitable ?

Ce n'était pas une première audition que la *Messe du fantôme* de M. Ch. Lefebvre. Les Concerts-Colonne en 1898, M. Taffanel pendant l'exposition de 1900, la célébrèrent. Le conte breton dont elle est inspirée n'a pas gagné à être amplifié et versifié par ses adaptateurs. M. Lefebvre a pensé que la musique est une synthèse où les tares du verbe disparaissent, où tout se confond et se fond, sobrement dans le style tempéré de la tradition néo-classique. Avec tact, sinon avec une originalité profondément suggestive, il a illustré un scénario romantique. M. Delmas a pu, surtout vers la fin de l'œuvre où le soliste est le mieux partagé, déployer un lyrisme auquel le théâtre convient d'ailleurs avant tout.

Paul Locard.



Le Tango.

EST-CE une oraison funèbre qu'il convient de prononcer, ou une apologie ? On sait que l'autorité ecclésiastique vient de sévir. S. E. le cardinal Amette, archevêque de Paris, n'a pas craint de transcrire, pour le couvrir d'opprobre, ce nom frivole. " Nous condamnons la danse, d'importation étrangère, connue sous le nom de *Tango*, qui est de sa nature lascive et offensante pour la morale. Les personnes chrétiennes ne doivent, en conscience, y prendre part. Les confesseurs devront agir en conséquence dans l'administration du sacrement de pénitence ". Ainsi conclut un mandement sévère qui va jeter le trouble et le remords en bien des consciences. Le

refus de l'absolution est un châtiment grave, puisqu'il écarte de la table de communion. Comment d'autre part renoncer à tant de réunions dont le tango, comme jadis le bridge, est l'occasion ou le prétexte ? Comment refuser une danse que la mode favorise ?

Les ministres des autres cultes se sont montrés plus réservés. M. le grand-rabbin J.-H. Dreyfus déclare fort sagement qu'il ne peut formuler aucune appréciation sur le tango, parce qu'il l'ignore, M. le pasteur Roberty rappelle que les églises protestantes ne donnent à leurs fidèles que des principes, laissant à chacun la responsabilité des applications.

On peut se demander en effet par quelle sorte d'enquête le vénérable archevêque de Paris a pu se faire une opinion sur ce nouveau plaisir du monde ? A-t-il dépêché dans les salons des émissaires chargés de vérifier les écarts, de compter les croisements, de mesurer les pressions ? S'est-il rapporté aux aveux du confessionnal, qui souvent invoquent, afin d'atténuer la faute, la complicité de l'heure et du lieu ? A-t-il consulté simplement l'étymologie qui n'a pu manquer de scandaliser son âme chrétienne et latiniste, puisqu'on lit dans l'Evangile : *Noli me tangere* ?

Mais surtout la condamnation spéciale d'une danse a pour conséquence logique l'autorisation des autres. Les charmes diaboliques du tango étant évités, on n'aura rien à craindre ni de la matchiche brésilienne, ni du cake-walk, ni du one-step, ni de la très-moutarde, tout au moins jusqu'au jour où un mandement supplémentaire en aura dénoncé les dangers. Il y aura des danses mises à l'index. Les autres seront permises : la valse, le boston, la polka, le quadrille feront la joie des mères chrétiennes. Or, la doctrine des pères de l'Eglise n'a jamais varié ; toutes les danses qui mêlent les deux sexes sont réprouvées. Il n'est pas un curé de village qui, montant en chaire au jour de la fête patronale, ne se soit cru obligé en conscience de rappeler cette interdiction à la jeunesse présente. Il n'est pas un confesseur qui n'ait mis une pénitente en garde contre l'attrait du bal et ne lui ait recommandé la modération, sinon

l'abstention. Sans doute sur ce point, comme sur beaucoup d'autres, l'Eglise n'avait sauvegardé son autorité qu'en la rendant conciliante. Un sage compromis durait en vertu d'une tacite entente. C'est une grande imprudence que d'y vouloir toucher. Depuis la dénonciation du concordat, l'Eglise de France paraît préoccupée d'affirmer son prestige à tout propos ; elle multiplie les prescriptions, les condamnations, les anathèmes. Son zèle indiscret donnerait quelque inquiétude sur son avenir, si par ailleurs on ne la savait éternelle, et découragerait ses amis les plus dévoués, s'ils ne devinaient, même en ces apparentes erreurs, le dessein secret de la Providence.

Reste à savoir ce qui a valu au tango ce renom d'immoralité. L'importation ou l'invention en est récente : ce n'est guère que depuis un an que le monde l'a adopté ; il y a fait fureur. Les autres danses qu'on a préconisées en ces derniers temps sont demeurées des danses de théâtre, ou tout au moins de fantaisie ; les salons ne les admettent que par exception, et comme des curiosités de l'instant ; elles se dépassent et se supplantent l'une l'autre ; sitôt qu'on les a vues, leur destin est accompli. Le tango demeure. Il est en nos salles la danse dominante, celle dont on ne se lasse jamais, comme fut la valse au siècle dernier, le menuet sous Louis XV, la courante sous Louis XIV.

L'origine du tango est incertaine, et les érudits de l'avenir en disputeront sans fin, comme ceux d'aujourd'hui pour la courante, le menuet, la valse, et toutes les danses qui se sont répandues. L'art léger des pas cadencés ne laisse guère de documents écrits ; il ne se montre que par l'exemple et ne se transmet que par la tradition. Il a ses maîtres dont quelques-uns peuvent rivaliser, pour le génie créateur, avec ceux de la poésie, de la musique et des arts plastiques. Mais leur nom ne reste pas attaché à la figure qu'ils inventèrent, parce que chacun est libre de la copier, puis de l'enseigner à son tour. C'est pourquoi nous savons vaguement que telle ou telle danse s'inspire d'une coutume populaire, mais nous ignorons comment on a tiré, de ce trépignement incertain, une forme accomplie de grâce et d'élegance ; une danse est une œuvre d'art ; elle ne devient résistante et durable que du jour où elle a obtenu l'unité du style, et le style, j'ai quelque honte de le répéter, mais la citation est neuve au moins sur ce sujet, c'est l'homme même.

C'est pourquoi je ne passerai pas les mers pour montrer, en quelque sombre bouge de Buenos-Ayres, les trémoussements bottés, éperonnés, pommadés et huileux qu'on voudrait nous présenter comme modèles. Ce n'est pas à nous qu'ils peuvent servir de modèles ; nous n'y aurions jamais trouvé qu'un spectacle étrange et un peu nauséieux. Mais l'artiste inconnu à qui nous devons le tango a aperçu le parti qu'on pouvait tirer de cette grossièreté presque sauvage, de même que le peintre fait des berges pourries de la Seine un tableau frémissant de coloris, et qu'au regard du poète le torchon même est radieux. Cet artiste est parmi nous, j'en suis persuadé ; qu'il reçoive ici l'hommage d'une admiration d'autant plus vive qu'elle ne sera jamais retenue par la considération de l'homme.

Le tango est la danse de notre temps. Il me souvient d'un vers de Vigny, que nos professeurs trouvaient un peu risible :

La valse qui bondit en son sphérique empire.

Il est certain que le mouvement de la valse est inscrit en un cercle ou une cycloïde, non en une sphère. Toutefois l'indication de ce solide peut s'expliquer par l'ampleur des crinolines, surtout si l'on y joint l'action de la force centrifuge. La valse tournoyante est faite pour les crinolines. Le tango frôleur convient aux robes ajustées qui tout en avouant le corps l'auréolent de caresse et de frisson. Le tango où les jambes se cherchent sans se rencontrer jamais fait valoir les jupes drapées et à demi fendues qui ne délivrent que pour retenir. Le tango variable et défini atteste l'émancipation du goût féminin : jusqu'ici assujetti au despotisme de la mode, il n'en reçoit plus que des indications générales, et chaque toilette, fidèle à la ligne du jour, est pour l'assortissement des couleurs, des dessins et des motifs, une composition personnelle.

Je ne vais pas entreprendre ici un cours de tango ; j'y réussirais mal, parce qu'en telle matière le précepte n'est rien, nos lecteurs sont trop honnêtes gens pour n'être pas instruits

déjà d'un aussi bel usage. Je les avertirai seulement d'une particularité qui leur a échappé peut-être : le tango se danse sur une mesure à quatre temps, comme la polka, et non à trois comme la valse ; il y a de plus, au début de chaque mesure, une note pointée qui prolonge, aux dépens du second, le premier temps, et le départ ainsi retardé se précipite légèrement, comme dans la habanera, mais c'est une habanera lente et dès son début pâmée.

Le tango est ce qu'on eût appelé une basse danse : les pas y sont glissés, et les deux pieds jamais ne quittent en même temps le sol. Les basses danses, dont la noble pavane est dérivée, imitaient, avec quelques variations, la démarche naturelle, tantôt en avant, tantôt en arrière, en y ajoutant des flexions du torse qu'on appelait des branles. Le tango ne procède pas autrement. Mais il y a cette différence importante que les deux exécutants, au lieu de se mettre en ligne, s'accroient face à face.

Cette disposition elle-même n'est pas nouvelle : dès le XVI^e siècle, elle est adoptée pour la volte, qui est l'ancêtre de nos valses. Les auteurs de ce temps, peu suspects de pruderie par ailleurs, s'en montrent néanmoins choqués. On sait que la valse à son apparition passa aussi pour fort indécente. Il est certain qu'un danseur d'éducation imparfaite peut abuser de l'étreinte ; mais un autre comprendra mieux le principe de toute espèce de danse, qui est au contraire d'éviter le contact en coordonnant les mouvements. Il existe un tango crapuleux, à l'usage des restaurants de nuit, qui ne ressemble pas plus à celui de nos salons que la valse chaloupée des apaches à celle qui ravissait nos mères.

Pourtant des doctrinaires de la morale maintiendront que le tango trouve son attrait dans le rapprochement des sexes. Il en est ainsi pour toutes les danses de société, et ce n'est pas pour un autre motif que l'Eglise les proscrit, et les tolère, puisque la chasteté universelle serait une vertu funeste. Il existe, en Orient, des danses lascives et même obscènes, parce qu'elles contrefont sans précaution les gestes voulus par la nature. Mais les nôtres n'opèrent que par allusion et par symbole : c'est l'union des attitudes qu'elles célèbrent, non des corps. Aussi l'innocence y prend-elle son plaisir sans nul enseignement profanateur. Sans doute faut-il compter sur la discréption du danseur ; mais le tennis, le patinage et le bain de mer fournissent des occasions autrement tentatrices, et c'est aux maîtresses de maison à n'inviter que les jeunes gens dont elles puissent répondre.

La danse, dédaignée par la génération précédente, revient en honneur aujourd'hui. Il me souvient du temps où dans les bals c'était à qui se dissimulerait dans les encoignures de portes pour se livrer en toute immobilité aux douceurs de la conversation. Les bonnes dames dont nous étions les hôtes faisaient, de quart d'heure en quart d'heure, des rondes policières,

afin d'empêcher que les couples, projetés par la rotation, ne désertassent le milieu des salons pour rester appliqués aux murs ; mais leurs pas pesants dont craignent les planchers avertissaient toujours à temps les réfractaires qui se hâtaient de reprendre un semblant de valse, de mazurka, de schottisch ou de pas-de-quatre. Les mœurs étaient-elles meilleures pour cela ?

Le tango est une danse complexe dont pas un de nous n'eût consenti à étudier les figures successives. Aujourd'hui, devenus barbons, nous sentons le charme de cette complexité, la fantaisie qu'on y peut faire valoir, et l'avantage qu'y prend la beauté naturelle. Cette danse est un art, et ceux qui le pratiquent ne pourront dédaigner absolument les autres arts. Si de plus il faut y reconnaître l'image de l'amour, qui ne voit combien l'amour est moins brutal s'il sait attendre, et se complaire aux déclarations propitiatoires ? Quelle est surtout la femme qui ne se réjouirait d'un tel progrès ?

Louis Laloy.





Spectacles de Danses

C'est avec les orteils que l'on feuillette aujourd'hui les partitions nouvelles. Nos compositeurs se plaisent à étendre des tapis d'harmonies inédites sous les pieds nus de nos danseuses. Ainsi tels Hindous fanatiques se font joyeusement laminer par le char d'une déesse vénérée. Mais on distingue bien des manières de fouler aux pieds la musique.

La plus scientifique et la plus minutieuse de toutes est assurément la Gymnastique Rythmique. C'est une ingénieuse invention que Jaques-Dalcroze fit breveter à Genève puis à Hellerau et que notre Jean d'Udine exploite à Paris depuis quelques années avec un succès étourdissant. J'ai eu l'occasion de décrire ici même les savants et gracieux ébats des gymnastes rythmiques et d'exprimer mon admiration pour cette intéressante pédagogie qui impose au corps humain une subtile discipline, éduque les centres nerveux et enrichit l'organisme d'un ensemble de perceptions et de réflexes qui constituent presque des sens nouveaux. Par elle les divisions les plus complexes de la durée et de l'espace ne sont plus des problèmes à étudier mais des nécessités mathématiques instantanément perçues. Les jeunes filles que j'avais observées, au cours des démonstrations précédentes, étaient "accordées"

comme des harpes éoliennes pour vibrer au moindre choc métrique, recueillir dans l'espace les plus impondérables des ondes sonores et les laisser s'irradier harmonieusement dans tous leurs membres. Leur corps était devenu "bon conducteur" de l'électricité rythmique.

A cette époque, Jean d'Udine affirmait son désir de ne pas sortir des limites de la pédagogie, se défendant de toute recherche plastique et de toute préoccupation esthétique et, par une grâce singulière, la beauté qu'il fuyait venait sans cesse à lui. Aujourd'hui, au contraire, l'éducation technique de ses élèves étant à peu près terminée, le





professeur veut aborder les réalisations d'art qui en sont le couronnement naturel. Et voici que la beauté, directement sollicitée et officiellement invitée à la fête, semble se faire prier, hésite et, capricieuse, s'intéresse beaucoup moins à la gymnastique rythmique, depuis qu'elle n'y entre plus en contrebande !

Certes, l'idée est charmante de ce petit divertissement pastoral qui, groupant par saisons les douze mois de l'année, met en valeur le caractère "mélodique" — la mélodie corporelle, avec ses accents et ses rythmes est ici le thème donné des contrepoints — des gestes professionnels des travailleurs de la terre. Et la grâce est exquise des douze feuillets qui s'envolent de ce calendrier vivant. Pourquoi donc l'impression d'art reste-t-elle incertaine ? Voilà ce qu'il n'est pas facile de déterminer.

Mon ami Jean d'Udine, qui fut si longtemps un critique singulièrement sage et pénétrant — son ballet m'a prouvé qu'il avait, hélas, définitivement dit adieu au métier ! — excusera mon désir de retrouver loyalement les raisons qui ont découragé mon enthousiasme.

On sait que d'Udine a composé la musique, le décor et la chorégraphie de cet ouvrage, n'acceptant d'autre collaboration que celle d'un texte d'une candeur inquiétante. Ainsi devait s'apaiser le "tourment de l'unité" qui ronge les esprits équilibrés. Théoriquement c'était parfait : en pratique il y avait place pour de l'inattendu. On ne s'improvise pas sans danger compositeur de musique, peintre décorateur, maître de ballet, chef d'orchestre, accessoiriste, électricien... etc. comme le fit sans hésiter l'audacieux Protée de la G. R. On ne remplace pas du premier coup sans dommages par l'enthousiasme et la foi les minutieuses techniques des arts qui sont aussi des métiers. Or, d'année en année, le "métier" dont il fut quelque temps à la mode de médire, nous fait comprendre davantage sa noblesse. Jamais il ne fut plus bienfaisant et plus secrètement puissant dans les coulisses de nos théâtres que depuis le moment où l'art tenta de s'affranchir de

sa tutelle : les esprits superficiels sont seuls à le croire absent des réalisations les plus fantaisistes de la pensée contemporaine.

C'est précisément l'instant de son triomphe qu'a choisi Jean d'Udine pour nous demander de le trahir, de nier son utilité, de contester son intérêt et pour nous prier d'oublier tout ce que nous avons appris afin de pouvoir goûter, sans préjugés techniques, le spectacle offert ! Nous l'aurions fait bien volontiers, cet effort héroïque, si nous avions été invités à explorer, en compagnie d'un nouveau Strawinsky ou d'un élève de Schoenberg, les régions inconnues qui sont au-delà du



métier, mais pour piétiner désespérément en-deçà de la frontière familière... à quoi bon ? En faisant table rase de tout l'acquis des différents arts qu'il abordait, Jean d'Udine se vouait à un inutile recommencement. Il s'est imposé la tâche de "découvrir" péniblement, une à une, des vérités premières qui sont dans le domaine public : il a fermé et barricadé une porte, hier encore ouverte à deux battants, afin de s'offrir le luxe de l'enfoncer.

Que de temps perdu ! Nous voilà condamnés à reconstruire l'harmonie, à réapprendre la règle du jeu, à souffrir cruellement en étudiant le maniement — si difficile — de l'accord parfait et de ses renversements, à trébucher dans les fausses relations, et les "enchaînements d'amateurs", à boîter sur les mauvaises basses, à nous déchirer le tympan aux fagots d'épines des accords hérissés de fautes grossières, à nous faire pincer l'oreille entre deux quintes mal jointes... etc. Pourquoi cette douloureuse régression ? La musique fabriquée, avec une si allègre inconscience, par mon ami Jean d'Udine ne m'inspire pas seulement de l'aversion et de l'horreur : elle m'inspire de la haine ! Si j'arrive à mettre la main sur cette partition je la brûlerai avec une joie sauvage ! Elle constitue un forfait monstrueux, un crime d'Atride, un parricide et uninceste ! L'affreux homme qui l'a écrite insulte à nos plus chères croyances et bafoue notre idéal le plus sacré. Il a mérité cent fois la mort la plus atroce.

Je sais bien qu'il poursuivait un but particulier : sa musique, contrairement à l'ordre établi, fut déduite de la danse au lieu de l'engendrer et le professeur de gymnastique rythmique affirmera que lui seul pouvait noter avec assez d'autorité et de précision les valeurs mathématiquement nécessaires pour délimiter dans le temps le geste de la cueilleuse d'iris ou le triple mouvement de la bêche qui crève brutalement le sol, le retourne et laisse glisser sa motte de terre. Il y a dans ces études de rythmes — de même que dans les danses "trimestrielles" — tout un luxe d'analyse et d'observation, toute une série de subtilités mélodiques auxquels il faut rendre hommage. Mais le travail du praticien n'a jamais supprimé la collaboration du sculpteur. La partition de Jean d'Udine est maintenant "au point" pour être présentée à un compositeur. Il ne reste plus qu'à la mettre en musique !...

Plastiquement, et chorégraphiquement le même dédain de la technique entraîne les mêmes faiblesses. Théoriquement parfaits, les mouvements d'ensemble se réalisent mal, les "passages", les entrées et les sorties compromettent l'équilibre des scènes les plus agréablement établies, le mépris de la science scénique la plus élémentaire rend vaines les trouvailles les plus ingénieuses, la fantaisie arbitraire de costumes maladroitemenr rapprochés ne crée aucune atmosphère : les paysannes d'opérette et les jeunes parisiennes en robe d'après-midi, de diner ou de tango, réunies par une convention accommodante autour d'une boule de jardin, nous imposent des visions d'un symbolisme approximatif et, pour donner à l'ensemble du spectacle toute sa signification iconoclaste, une grande toile de fond, minutieusement brossée "tue" impitoyablement le léger enclos de treillages qui constituait une charmante indication de décor schématique... Ah ! Si Jean d'Udine a maltraité la stylisation, dans sa causerie préliminaire, il faut reconnaître que le "style" s'est bien vengé !

Si j'apporte tant de passion à la critique de ce spectacle, c'est que je crois utile de crier "casse-cou" à un théoricien remarquablement intelligent, au moment où il va entrer dans la période des réalisations artistiques. Il y a trop d'écart entre les ingénieuses données du problème et la solution provisoire qu'il nous propose. Après avoir si lumineusement décrit les délices du paradis terrestre dont il tient la clef, Jean d'Udine n'a pas le droit de nous offrir un spectacle aussi voisin du travail d'amateur. La séduction de ses théories développe en nous un dangereux appétit de beauté et une soif de nouveauté très redoutables : on attend de lui des miracles. Il nous les doit. Il nous les donnera sans doute quand il aura franchi cette étape dangereuse. Nous devons faire crédit à ce merveilleux remueur d'idées. Il a démolí le Temple mais, après tout, il n'est pas tenu, pour nous être agréable, de le rebâtir en trois jours !...

C'est encore l'absence de technique — inutile de dire que ce mot est pris dans son acceptation la moins étroite — qui manque à deux autres spectacles de danse dont l'intérêt

musical fut indiscutable. Avec de la lumière obéissante, des décors remarquables, un essaim de fillettes attentives et l'orchestre Colonne, M^{me} Loïe Fuller pouvait nous émerveiller : elle ne parvint qu'à nous intéresser. Louis Laloy a excellemment caractérisé la forme d'art que pratique ce petit corps de ballet : " Ces piétinements, ces enjambées, ces sautillements et ces culbutes ne sont que des amusements d'enfants dont la gymnastique la plus chétive ne se contenterait pas comme exercices de chambre. Ils n'ont d'ailleurs aucun rapport avec la musique, ne tombent que par hasard sur un temps fort, ne communiquent pas la moindre idée de légèreté ni de grâce ni d'une émotion ou d'une impression quelconque." L'intervention de tous les projecteurs de la terre ne saurait nous faire oublier ces constatations fâcheuses. Et tout l'art d'Ochsé et toute la magie des musiques très heureusement choisies ne servent qu'à souligner plus cruellement l'indiscrétion des écolières turbulentes qui — dès que Mademoiselle a tourné les talons — se précipitent sur la scène en se bousculant, s'éclaboussent en traversant d'un bond le jet d'eau lumineux, déplient et froissent des étoffes précieuses, s'en drapent en cachette, bravent toutes les défenses et touchent à tout ce qu'on leur a interdit de toucher...

Une première audition musicale figurait dans ce spectacle tumultueux. M^{me} Armande de Polignac y révélait ses *Mille et une Nuits*. On y retrouva, plus nettement affirmées et plus heureusement équilibrées que jamais les vertus caractéristiques d'un talent extrêmement personnel. Dans la jeune école moderne Armande de Polignac a su prendre une place à part grâce à l'originalité de ses tendances. Sa pensée est orientée si passionnément vers un idéal de force un peu sauvage, de fruste énergie et d'étrangeté mélodique, son orchestre est si vêtement, si vibrant, si curieux de tous les mystères sonores des "vents" que cette musique s'apparente instinctivement aux productions de nos plus audacieux chercheurs. Armande de Polignac donne parfois l'impression d'être une sorte de Strawinsky féminin ne redoutant ni la rudesse, ni l'âpreté, ni la raucité instrumentale : pour elle, les pupitres de l'harmonie ne sont jamais assez nombreux et le quatuor est toujours un peu encombrant. Et elle parle avec une absolue spontanéité une langue forte et colorée, usant avec assurance de quintes diminuées chromatiquement enchaînées, trouvant de surprenantes fanfares, utilisant avec adresse la gamme par tons, disposant avec une subtilité d'impressionniste d'amusantes quintes translucides pour laisser descendre dans l'orchestre la lumière froide d'un clair de lune et rythmant avec une énergie toute virile de puissants thèmes orgiaques qui s'enlacent et s'épousent avec une exaltation dionysiaque !.... Il y a là un tempérament musical qui n'a pas encore trouvé son expression définitive, mais dont nous pouvons attendre avec confiance les manifestations prochaines.

C'est également sous les apparences musicales les plus séduisantes que se présenta la révélation de la Métachorie. Debussy, Erik Satie, Florent Schmitt, Roland Manuel et un Ravel invisible et présent étaient rangés en cercle autour de son berceau. Et le violoncelliste Droeghmans avait écrit pour saluer sa naissance d'éclatantes fanfares guerrières.

On a déjà beaucoup parlé de cette nouvelle religion plastique, on en a longuement exposé les dogmes, discuté les origines et commenté le cérémonial. Il est maintenant inutile d'exposer le but que poursuivait M^{me} Valentine de Saint-Point en utilisant le "plateau" d'un théâtre comme tablettes et son corps comme style pour inscrire dans certaines figures géométriques les idées directrices de tels de ses poèmes. On sait qu'elle entendait, par ce moyen discret de matérialisation, "cérébraliser" la danse et l'épurer de tout ce qui ne lui est pas essentiel, le débarrassant notamment du "rythme plastique sensuellement humain", de la tyrannie de la musique et de tout acquiescement au sens purement littéral des textes qu'elle contre-



pointe. Chaque poème a une sorte de "corps astral" : il s'agit de l'évoquer, de le faire planer au-dessus des vers, d'observer ses lignes et de cerner ses invisibles contours en posant attentivement ses pieds nus sur les traces fugitives que laisse sur le sol son ombre mystérieusement profilée. Le métachoreute possède une sorte de vision radioscopique de la poésie, sacrifiant l'accidentel à l'essentiel et faisant apparaître, comme une rigide ossature géométrique sous la chair volatilisée, la squelettique rosace de l'idée !

Ces principes théoriques me paraissent absolument inadmissibles ; pour qu'une figure

géométrique soit admise à l'honneur de faire vivre une idée, il faut que ce soit par l'effet du consentement unanime des peuples et non par une convention individuelle. M^{me} de Saint-Point conçoit la glorification du Soleil comme une spirale inscrite dans un angle aigu que traverse une bissectrice. C'est une opinion, ce n'est pas une vérité qui s'impose : un cercle ou un carré — suivant les préférences picturales du spectateur — peuvent être investis de la même dignité. Ces associations d'idées doivent avoir un caractère de nécessité pour nous dominer : or dans la Métachorie elles sont purement arbitraires. A quoi bon, dès lors, abandonner le domaine de la fantaisie pour y rentrer aussitôt en s'abritant derrière le paravent de la géométrie et de l'idéisme.

De plus, l'affirmation du "cérébralisme" de l'art musical contemporain est éminemment discutable. "Nos jeunes compositeurs français, les puinés de Claude Debussy, dit M^{me} de Saint Point, ont réalisé une œuvre musicale extrêmement cérébrale". En êtes-vous bien certaine, Madame ? L'école débussyste n'a-t-elle pas au contraire défendu victorieusement les droits de la sensibilité contre ceux de la raison

pure et l'évolution de la musique actuelle n'est-elle pas là pour vous donner un démenti formel ? Les improvisations symphoniques de nos jeunes musiciens ne sont elles pas infiniment moins "cérébralées" que les symphonies d'Haydn ? C'est dans nos grands classiques que la Métachorie pouvait trouver de l'intellectualisation, de la symétrie volontaire, de la géométrie systématique : en les cherchant dans Debussy, Satie, Ravel ou Manuel elle a commis un dangereux anachronisme. Elle a de plus, injurié gravement un groupe d'artistes qui considèrent comme une régression ce qu'elle présente comme un progrès ! Notre musique a eu bien assez de peine à guérir de sa congestion "cérébrale" : ce n'est pas le moment de l'exposer à une rechute ! Qu'elle se garde donc de fréquenter l'atelier dangereux de M^{me} de Saint-Point !

Au fond, ces trois solennelles expériences d'intellectuels auront été significatives : en voulant abaisser le banal "métier" elles l'auront exalté en démontrant sa nécessité. C'est le vieux maître de ballet, c'est la ballerine classique, c'est la pointe, le ballonné et le jeté battu qui sortent vainqueurs de l'épreuve ! Les avons-nous assez méprisés, assez ridiculisés ! Il fallait ces curieuses réalisations d'art pour nous ramener à une plus juste appréciation de leurs humbles mais solides vertus et nous inspirer le respect de leur patiente initiation. Nous savons maintenant qu'aux épaules des plus jolies femmes les ailes ne poussent pas en une nuit.



Emile Vuillermoz.

CONCERTS ET RÉCITALS



A Travers la Quinzaine

Ayant déposé sa besace durcie par le givre, le Bonhomme Janvier en retire les présents que pour nous il tenait en réserve. Le voici qui nous offre, piquées dans la gerbe des innombrables récitals, les rutilantes corolles de quelques sociétés ou associations de concerts. Nullement jalouses de disputer à leurs rivales plus hâties la palme de la précocité, les retardataires ressemblent à ces fleurs qui s'épanouissent au plus fort de l'été, elles sont comme ces fruits tardifs dont la maturité s'achève lentement dans l'arrière-saison. D'avoir montré tant de nonchalance à s'ouvrir, en seront-elles plus gonflées de sève, d'éclat et de parfums ?

Voyageurs errants de la musique, les **Concerts-Sechiari** viennent, après avoir emménagé, de reprendre leurs séances dominicales. Le fait de n'avoir trouvé, en ce Paris du vingtième siècle, que le "Palais des Fêtes" de la rue Saint-Martin pour y installer cuivres et batterie, nous force à constater une fois de plus combien la ville-lumière est pauvre en salles de musique. Ce nouveau local porte un titre bien pompeux qui s'applique ici à un cadre spacieux, gai, fraîchement décoré, approprié surtout aux spectacles du music-hall, du cinématographe et aux joyeuses réunions de thé-tango ou autres maxixes en vogue. Les grandes auditions musicales lui conviennent moins, en raison d'une acoustique rendue défective par le développement tout en longueur et par le peu de hauteur du plafond. Loin de se fondre dans l'ensemble, les divers groupes d'instruments y conservent leur crudité. Trompettes et trombones, fracassants à l'excès, ne le cèdent en vacarme que devant une percussion tumultueusement assourdissante. Et nous en souffrons d'autant plus vivement qu'une phalange ardente et souple y évolue docilement sous la baguette sobrement expressive de son chef, M. Pierre Sechiari.

La *Symphonie en si bémol* d'Ernest Chausson ouvrait la fête sonore. Œuvre de haute tenue et de pensée hautaine — où le respect des formes classiques n'entrave jamais le frémissement d'une émotion tantôt contenue, parfois plus lyrique, et n'arrête pas davantage la chaude clameur de la sensibilité qui s'épanche là, grave et douloureuse — elle fut exécutée avec une superbe fougue. L'ivresse dyonisiaque éclata ensuite bruyamment dans la délirante bacchanale du *Vénusberg* de Wagner, tandis que l'*Ouverture de Léonore* (n° 3) de Beethoven mit en valeur la piquante légèreté des cordes. Entre ces trois ouvrages purement symphoniques, se firent entendre M^elle Yvonne Dubel et une virtuose du violoncelle. La voix de la jeune cantatrice nous parvint claire et lumineuse, pareille à un doux rayon d'étoile illuminant la "nuit resplendissante" de Gounod. Cette *Cantilène de Cinq-Mars* précédait une mélodie de Schumann, *A ma Fiancée*, chantée en allemand. L'orchestration faite par M. L. Narici témoigne d'une louable discrétion à laquelle je reprocherai toutefois sa teinte grise et par trop terne. Mais les ovations allèrent principalement à M^{me} Caponsacchi-Jeisler. D'un archet fin, sans vibrato ni mollesse, elle interpréta avec un charme délicieusement pudique, le *Concerto* de Lalo et, en

particulier, le second mouvement si joliment évocateur d'une féerie lunaire, aux elfes dansant près d'un lac bleu, dans les montagnes.

A la salle Erard sonnait également l'heure d'une importante réouverture. Fidèle à des traditions vieilles de quarante années, sachant que le public "à sa proue attaché" aime réentendre certaines pages qu'il affectionne, la **Société Nationale** n'a pas pour habitude d'inscrire de l'inédit au programme de sa première soirée. Elle se contente de puiser dans son propre fonds, lequel — on ne l'ignore point — est riche d'un butin précieux conquis par l'école française et aussi par l'art étranger, sur le domaine de la musique pure. Son choix, élégamment diapré cette fois, avait porté sur le probe et austère *Quatuor à cordes* de M. Magnard ; sur trois mélodies tendrement pathétiques de Chausson : *La Chanson bien douce*, *Cantique à l'Epouse*, *Dans la Forêt du Charme* ; sur *La Bonne Chanson* de M. Gabriel Fauré, où d'extatiques et fluides harmonies miroitent à la façon des eaux qui dorment, paresseuses et transparentes ; enfin, sur diverses pièces pour le piano : *Prélude*, *Sarabande*, *Toccata* de M. Debussy, *Rondeña* d'Albeniz, *Ein Kinderscherz* de Moussorgsky, celle-ci redemandée, et *Islamey* de Balakirew, dont les rythmes subtils ou éblouissants ont le chatoiement vif ou délicat des gemmes. L'assistance, très nombreuse, manifesta son plaisir en applaudissant les excellents interprètes qui avaient assumé la tâche et assuré le succès, MM. Firmin Touche, Hémery, Vieux et Marneff, M^elle Rose Féart, MM. Alfred Casella et Ricardo Viñes.

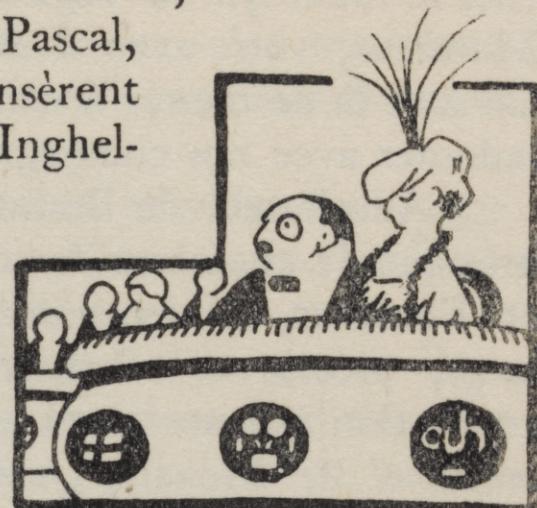
Nous allons retrouver ces trois derniers parmi les artistes qui prêtèrent leur concours à la Société Musicale Indépendante. Le troisième concert de la **S. M. I.** comprenait maintes premières auditions. Attrayantes certes pour la plupart, mais combien menues, impondérables. Je sais bien que le poids ne fait rien à la chose. Sans doute un lied renferme souvent plus de musique qu'une symphonie. Mais cela, c'est quand la symphonie a été manquée et que le lied est réussi. Dans tous autres cas, on ne saurait contester qu'il faut infiniment plus de souffle, de puissance, d'invention renouvelée, en un mot de facultés naturelles et acquises, pour venir à bout d'un ouvrage de longue haleine. Les travaux auxquels s'astreignent certains de nos musiciens d'aujourd'hui sont minuscules, durent à peine quelques secondes. Colifichets de la musique, ils ne sauraient prétendre qu'à nous amuser (ou à nous agacer) tant que leur style et leurs procédés n'auront pas été frappés de caducité, ce qui souvent ne tarde guère. Gardons-nous d'en exagérer l'importance ; n'attribuons pas à chacun d'eux un rôle novateur qu'ils remplissent rarement. Accueillons-les avec sympathie comme des tentatives intéressantes, des audaces parfois heureuses, des essais plus ou moins bien venus. Mais n'oublions pas que les tentatives n'aboutissent pas toujours, que par audaces il ne faut pas entendre trouvailles et que le mot essais n'a jamais signifié chef-d'œuvre — sauf pour le seul Montaigne.

Écrit en 1879, le 1^{er} *Quatuor* de M. Gabriel Fauré est une magnifique réalisation qui n'a rien perdu de sa saveur primitive. MM. A. Casella, Chailley, Jurgensen, Griset en dégagèrent toute la préciosité tendre et nacrée. M^elle Rose Féart chanta ensuite d'une voix aussi experte qu'expressive, les *Quatre Poèmes Hindous* de M. Maurice Delage. Ces mélodies sont d'un coloris chaud et fort agréable. La seconde, *Lahore*, fut favorisée d'un bis à cause sans doute de l' "à bouche fermée" dont l'effet, si souvent utilisé dans les chœurs, empruntait à son isolement une singularité cocasse. Après le *Scherzare* de M. G. Knosp, M. Ricardo Viñes feuilleta par deux fois, avec la prestigieuse gravité voulue, les *Chapitres tournés en tous sens* du bon humoriste, M. Erik Satie. Les auditeurs se divertirent aux objurgations du mari à *Celle qui parle trop* (Ne parle pas, Rose, je t'en supplie...), reprirent haleine avec *Le Porteur de Grosses Pierres* (c'est un rien, un souffle, un rien...), compatirent au *Regret des Enfermés*, Jonas, Latude (Nous n'irons plus au bois...). Heureusement pour MM. Florent Schmitt et Maurice Ravel qu'ils se sont affirmés musiciens très remarquables dans des œuvres plus significatives que

celles-ci : *Une Semaine du Petit Elfe Ferme-l'œil* ou *Le Songe de Hialmar* impeccablement mimé sur le clavier par les prestes petites mains de M^{el}les Denise Haas et Alice Durand, et *Trois Poèmes* traduits avec une ferveur mallarméenne par M^{me} Jane Bathori-Engel. Salués par les acclamations d'un public débordant d'enthousiasme, les *Poèmes Hindous* de M. Delage, ces *Trois Poèmes* de M. Ravel et les *Trois Poèmes de la Lyrique Japonaise* de M. Strawinsky, dits par M^{me} Nikitina, délicieuse d'exotisme, comportaient une instrumentation pour piano ou harpe, deux flûtes, deux clarinettes et quatuor à cordes. MM. Pierre Lucas,

Spathy, Merkel, Bigot, Audisio, Jeoffroy, Pascal, Speyer, Dauwe, Baton, M^{me} Ellie, s'y dépensèrent généreusement sous l'adroite direction de M. Inghel-

brecht. D'habitude frais, rêveurs, allègres ou troublants, ces timbres ne servirent dans les poèmes de M. Igor Strawinsky qu'à produire du bruit. A tout prendre c'est un résultat.



Jean Poueigh.

Les Sociétés

Le premier **Concert Chaigneau**, on ne saurait trop s'en féliciter, débutait par une nouveauté : la première audition d'un *Concerto à Cordes* de Dall-Abaco (1675-1742). On objectera peut-être que l'auteur n'est plus très jeune mais il avait tant attendu ! Ce concerto fort gracieux, — dans la manière du meilleur Lulli — fut agréablement rendu par l'orchestre sous la direction de M. Camille Chevillard. Le Trio Chaigneau, où brille d'un éclat tout particulier l'excellente pianiste Mme Thérèse Chaigneau-Ruminel, se fit entendre dans le *Triple Concerto* de Beethoven. On applaudira ensuite la belle voix et le talent remarquable de Mme Auguez de Montalant dans du Händel et surtout dans l'*Air de la Naïade* de Gluck, qui fut bissé. Au **Salon des Musiciens Français** le programme ne comportait aucune révélation captivante. Toutefois l'on écouta avec un vif plaisir les *Chansons à quatre voix* de M. Jacques Pillois. Elles témoignent chez l'auteur d'une grande ingéniosité, d'un souci réel d'expression et d'une écriture variée. Deux quatuors à



cordes se partageaient la dernière soirée de la **Société Philharmonique** : Le Quatuor en la majeur de Schumann et le Quatuor en ré majeur de Franck, que le Quatuor Capet interpréta, le dernier surtout, avec une chaleureuse puissance.

J. Renard



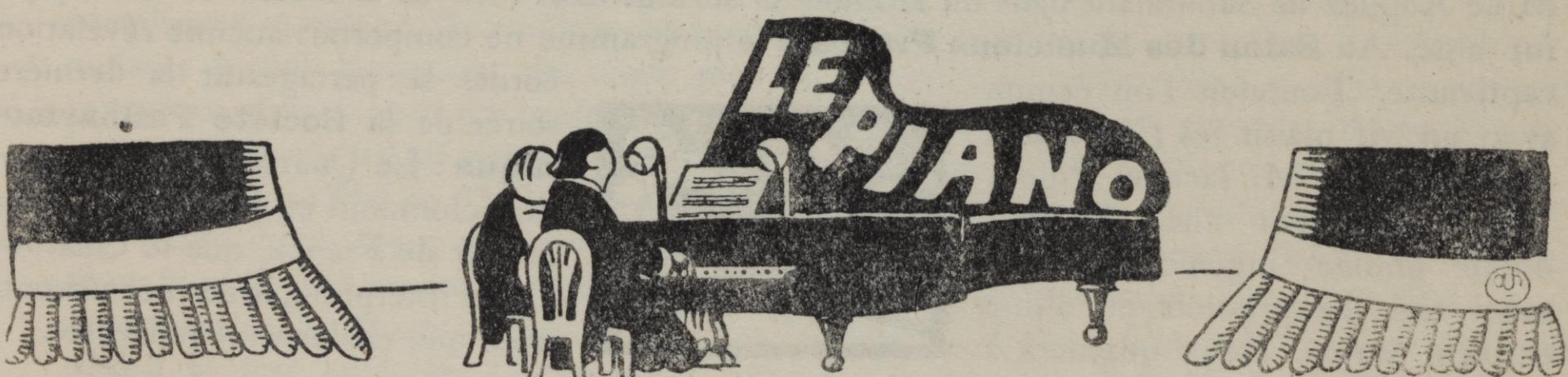
LE QUATUOR



Appelé à faire partie de l'orchestre de l'Opéra, un violoniste notoire, troublé par l'émotion de son début, devança ses camarades en attaquant seul les doubles-cordes du prélude. Le chef le foudroya du regard et, à l'entr'acte, marchant sur lui : — " Tous mes compliments, Monsieur, votre accord était parfait. Mais n'y revenez pas ou je vous flanque à la porte." Ce sont là de menus accidents pouvant se produire dans les masses, mais que l'on n'a guère à redouter avec nos compagnies de quatuors.

Admirateur de Brahms, M. Parent avait inscrit son nom en tête des quatre séances de musique de chambre. Avec l'aide de ses excellents partenaires habituels, M.M. Loiseau, Brun et Fournier, et occasionnel, M. de la Haille, le *Quintette à cordes* bénéficia d'une exécution large, précise et véhemente. Le **Quatuor Lejeune** apporte dans ses interprétations une conviction ardente et un enthousiasme fervent. Il favorise les classiques — *Quatuor à cordes en mi bémol* de Mozart, *Quintette en ut* (avec deux violoncelles) de Schubert — et sacrifie, lui aussi, à Brahms — *Quatuor à cordes en la mineur*. Tandis que le **Quatuor Le Feuvre** se tourne au contraire vers les modernes. A son deuxième programme figuraient les *Quatuors à cordes* de Marcel Orban et d'Armand Parent, où s'épanouit toute une floraison contrapuntique.

Le **Double Trio** apporte plus de variété dans ses concerts, puisqu'à trois exécutants ils réalisent le miracle d'être six. M^{me} Ida Nordmann met en action successivement ou simultanément ses propres cordes vocales et les cordes du quinton ou de la viole d'Amour ; M. E. Flament, virtuose du basson, promène également ses doigt sur le clavier ; et M. Debruille, tour à tour, tient l'archet du violon, caresse l'ivoire du piano et du clavecin. Et à eux trois ils furent applaudis comme six.

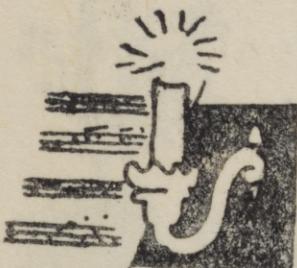


Il est fort surprenant qu'à notre époque de spiritisme l'on n'ait jamais assis de médium devant le clavier en évoquant l'esprit des grands maîtres. De même que d'illustres morts se font entendre par leur bouche, que leur plume dévoile d'étonnantes mystères, leurs doigts auraient peut-être révélé le secret des œuvres classiques et la signification exacte qu'il convient de leur donner.

Tout le monde, en effet, n'est pas d'accord sur l'interprétation de certains morceaux.

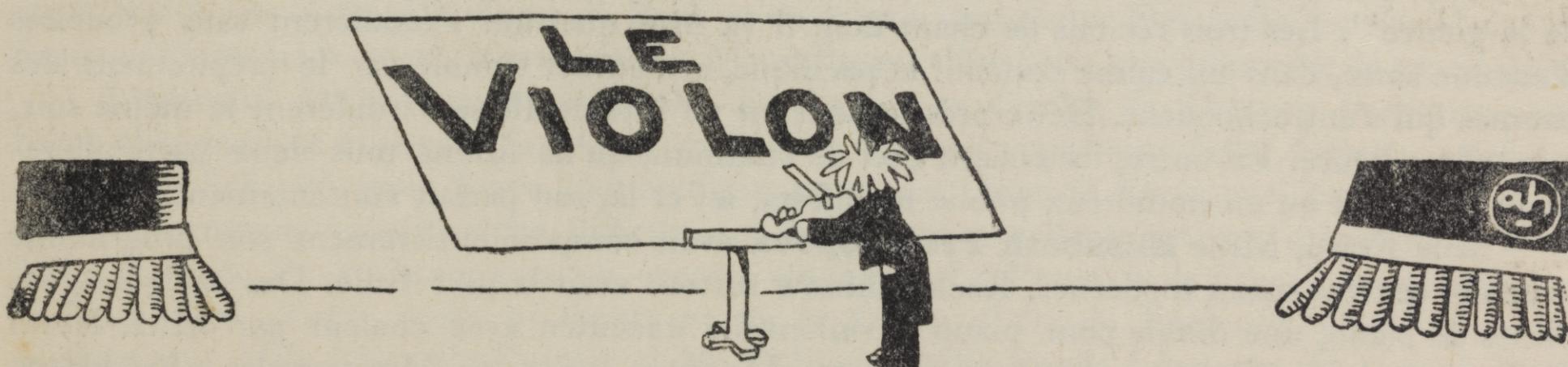
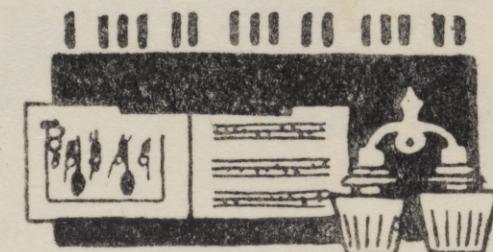
Voici que l'on discute la manière dont M. **Edouard Risler** a compris les *Six Préludes et Fugues* du premier cahier du "Clavecin bien tempéré" de Bach. Et cependant M. Risler apparaît bien aujourd'hui comme le plus classique de nos virtuoses. Nous aurons l'occasion de l'étudier au cours de ses huit concerts, dont celui-ci était le premier. En outre du Bach déjà cité, la *Sonata Appassionata* de Beethoven et la *Fantaisie-Sonate* de Schubert, très musicalement rendue, valurent un gros succès à M. Risler.

M. **Paul Loyonnet** réserve au contraire toute sa tendre sollicitude pour les modernes. Il fut cette fois le protagoniste ardent et applaudi de Reynaldo Hahn, Widor, Saint-Saëns et d'autres encore.



Elève de Busoni, paraît-il, M^{me} **Françoise Morin** possède des doigts particulièrement agiles. Elle joua très vite la *Fantaisie Chromatique* de Bach et les *Etudes Symphoniques* de Schumann. Il est vrai qu'il lui fallait rattraper le temps perdu à chercher un tourneur de pages pour la *Sonate en la* de Beethoven où elle partagea avec M^{me} Reboul, violoncelliste de talent, le chaleureux accueil qui leur fut fait.

Après l'élève, voici le maître lui-même. Le roi de l'Erard, M. **Ferruccio Busoni**, est dans nos murs. Et son triomphe est tel, sa glorieuse renommée semble si bien assise, que la critique n'est plus appelée, à en témoigner. Peut-être M. Busoni l'ignore-t'il et semblable mesure fut elle prise en dehors de lui. Tout de même, si son immense talent n'est plus mis en doute aujourd'hui par personne, c'est bien un peu à la presse qu'il le doit. Ayant été conviés au premier seulement, de ses trois récitals, il nous est possible d'en donner la physionomie. Dire l'enthousiasme de cette salle où tous les professionnels du piano s'étaient donné rendez-vous est impossible. M. Busoni est certainement le plus poète des virtuoses du moment. D'autres ont peut-être plus de puissance, une dynamique plus précise. Aucun ne dispose d'une gamme de nuances aussi variée et ne réalise avec plus de douceur, de grâce précieuse ou abandonnée, de délicatesse, de fini et de force, les jeux de lumière et les oppositions de couleur. Il interpréta magistralement la *Sonate en si mineur* de Liszt et les *Six Bagatelles* de Beethoven ; il eut des sonorités d'une profondeur exquise dans les *Quatre Préludes au Choral* de Bach-Busoni et déploya une incomparable souplesse dans les admirables *Douze Etudes* de Chopin. Devant les acclamations d'un public délirant, M. Busoni dut répéter la douzième et ne put qu'à grand peine se dérober à une admiration sans pitié.



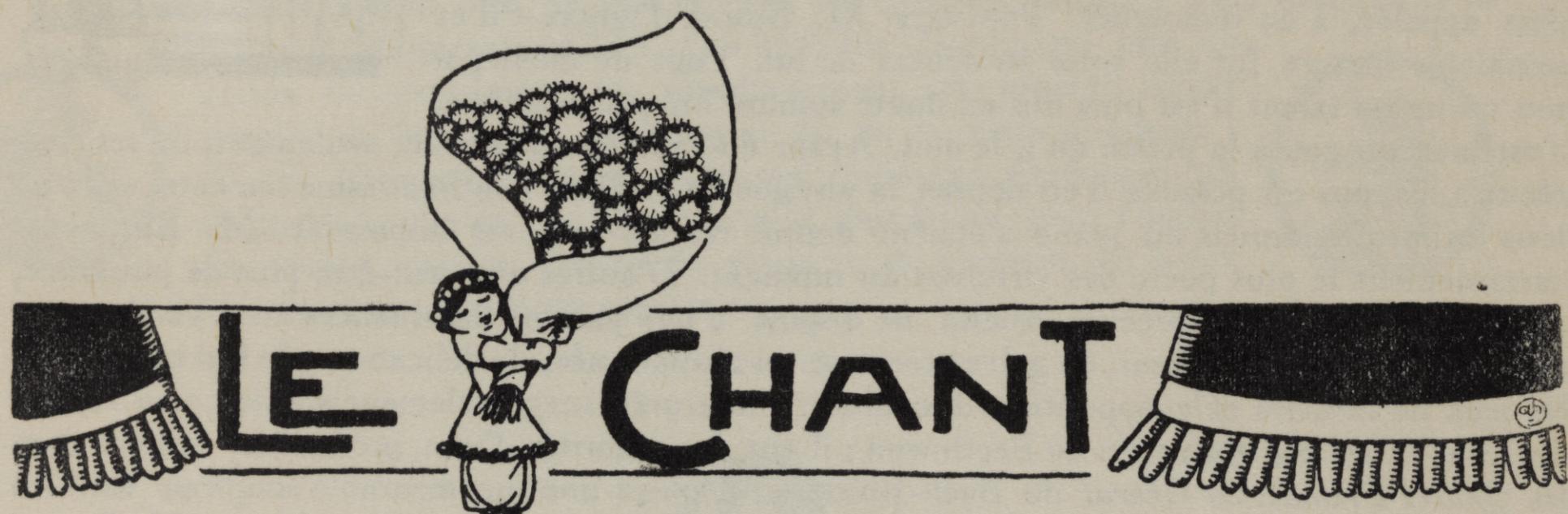
"...Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là !" aurait pu s'écrier M. **Joseph Debroux**. La trêve des chocolatiers s'avère en effet funeste aux violonistes. Louons donc celui-ci comme il convient, d'avoir été le seul à manier l'archet des virtuoses durant cette quinzaine. Ses con-

frères doivent s'estimer très heureux d'avoir été représentés aussi dignement que par cet éminent artiste.



Le premier des trois récitals de M. Joseph Debroux remporta, salle Pleyel, le plus vif succès. Le roi des instruments faisait tous les frais de la séance, sans vaine concession aux cordes vocales, sans demander au piano autre chose qu'un discret accompagnement. Des premières auditions d'auteurs morts depuis un siècle ou deux remplaçaient ici les modernes. La part faite aux vivants

y est d'ailleurs assez restreinte et l'on voit bien tout le penchant que M. Debroux éprouve pour la musique ancienne. Il ne faut pas lui en faire un grief car il la sent fortement et l'exprime avec une remarquable pureté de style et de sonorité. Les *Sonates* de Du Val et Exaudet, une *Chaeonne* de Bach pour Violon seul, une *Gavotte* de Jean-François d'Andrieu, *La Chasse* de Jean-Pierre Guignon, l'*Elégie* d'Emile Roux, l'*Andante* de Fernand Halphen, la *Guitare* de Lalo et surtout l'*Introduction et Rondo Capriccioso* de Saint-Saëns, admirablement exécutés, se partagèrent les applaudissements d'un public enthousiaste.



Une chanson populaire fameuse raconte les hauts faits de "trois jolis tambours revenant de la guerre". Les trois récitals de chant dont il va être question s'écoulèrent sans prouesses d'aucune sorte, dans un calme recueilli et pacifique, seulement troublé par le crissement des paumes qui s'entrechoquent. Deux présentaient un vif intérêt. Ils se déroulèrent le même soir, à la même heure. En outre, ils avaient ceci de commun, qu'ils furent tous deux particulièrement réussis et qu'un nombreux public manifesta, ici et là, son parfait contentement.

Salle Erard, Mme **Elisabeth Protopopova** avait composé entièrement son programme avec des œuvres russes modernes. Rachmaninow surtout avait la part belle. Des mélodies, des pièces de piano, une *Sonate* pour piano et violoncelle exécutée avec chaleur par MM. Henri Defosse et Louis Ruyssen, le représentaient. D'autres lieder de Moussorgsky, Balakirew, Pomansky et Borodine y figuraient encore avec deux airs de *Snegourotchka* de Rimsky. Mme Protopopova prête à toutes ces musiques un charme tranquille qui va plus loin que son apparente impassibilité. L'âme slave y apparaît un peu lointaine et comme voilée. Et l'auditoire se laisse doucement caresser par cette brise parfumée venue du Caucase à travers la steppe.

Moins spécial, le concert donné salle Pleyel par Mlle **de Febrer** témoignait d'un goût éclectique. Il comprenait des pages de Haendel, de Gluck, un *Air* de Carissimi, une *Canzone* de Scarlatti et des mélodies de Raoul Pickaert, Debussy et Duparc. La voix chaude et bien timbrée de Mlle de Febrer en exprima les divers sentiments dans



un excellent style et elle dut bisser *Viens à moi* de Pickaert. A côté d'elle, triomphèrent également sur le clavier et avec l'archet, Mme Chailley-Richez et M. Marcel Chailley, tous deux musiciens des plus remarquables.

Enfin la troisième de ces gracieuses cantatrices, Mlle **Nelly Baissac**, se prodigua avec succès dans une séance où le chant n'attirait plus à lui le principal intérêt.



L'orgue est un instrument célèbre par son point. Les amateurs du bel canto savaient apprécier le point d'orgue et ils le savouraient avec délices, avec aussi de frénétiques transports. Sa culture, alors fort productive, diminua par la suite ; de nos jours, il est devenu presqu'introuvable. On le demande pourtant quelquefois. L'une de nos plus aimables cantatrices mondaines, avant de déchiffrer une mélodie modern-style, s'informait ingénument du fameux point d'orgue. L'auteur lui ayant déclaré qu'il n'y avait pas place pour lui dans sa musique, la dame refusa de la chanter.

Mais l'orgue à bien d'autres qualités et M. **Joseph Bizet** sait en tirer un fort habile parti. De la série des trois concerts que Mlle **Renée Lénars**, la réputée harpiste, donne avec lui salle Pleyel, deux ont eu lieu. Ils furent extrêmement brillants. Au premier, Mlle Renée Lénars exécuta admirablement sur la harpe-luth des *Noëls* de Périlhou, et sur la harpe chromatique des *Fantaisies* de Bach et de Fauré. Accompagnée par M. Joseph Bizet, elle fit entendre du Gluck, du Schubert, du Grieg et du Widor, tandis qu'en bon organiste, M. Bizet s'attaquait seul à une *Toccata et Fugue* de Bach et en sortait victorieux. Des mélodies de Mouquet formant l'intermède vocal, trouvèrent en Mme Bureau-Berthelot une interprète de grand style.

Le second programme fit applaudir *En Bateau* et *Cortège* de Debussy transcrits pour harpe chromatique et orgue, *Sarabande* et *Menuet* de Bach pour harpe-luth, *Andante et Scherzo* de Florent Schmitt, pour harpe chromatique et cordes, dont le Quatuor Chailley tenait la partie d'accompagnement, tâche difficile que les quatre excellents artistes menèrent à bien. Mlle Mary de Buck chanta avec un charme émouvant *La Procession* de Franck et des mélodies de Paul Vidal. Enfin, après un fragment de la *Jeanne d'Arc* de Benjamin Godard, auquel participèrent Mlle Marcelle Burgart et M. Brémont, Mlle Renée Lénars et M. Joseph Bizet furent longuement ovationnés.



NANTES. — *Grand Théâtre.* Après le cycle des œuvres d'Alfred Bruneau, M. Rachet a donné une nouvelle preuve de son goût artistique en faisant une très intéressante reprise des *Noces de Figaro*. L'exquis chef-d'œuvre de Mozart n'avait pas été joué à Nantes depuis soixante ans. Je ne dirai pas que l'interprétation a été, en tous points, irréprochable, ce serait exagéré, mais quelques-uns des protagonistes méritent d'être loués. M. Grimaud est un Figaro de grand style, M^{me} Nordi, une Suzanne accorte et de superbe voix, M^{me} Luart, un charmant Chérubin et M^{me} Mancini, une Comtesse de talent. M. Ernaldy dirige l'exécution en impeccable musicien. M^{me} Delna est venue chanter la lamentable *Vivandière*. Elle reviendra, sous peu, pour l'*Attaque du Moulin*. Dans cette œuvre on pourra l'applaudir sans restriction.

Association nantaise des Grands concerts. Le second concert a été donné avec le concours du violoncelliste André Hekking qui interpréta avec un sûr talent le concerto, si discuté, de Dvorak, deux pièces de Glazounow et l'*Aria* de Bach. L'orchestre joua avec quelques flottements la charmante symphonie en *si bémol* de Beethoven. Il interpréta plus heureusement l'admirable morceau symphonique de *Rédemption* et *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakoff. Le concert fut bien dirigé par M. Morin.

Audition d' "Armide". Sur l'initiative de M^{me} Caldagnès et de M. Ernaldy a été donnée, au Grand Théâtre, une brillante audition de l'*Armide* de Glück qui n'avait pas été applaudie à Nantes depuis 1786, où M^{mes} Maillard et Saint-Hubert vinrent l'interpréter. Les principaux rôles étaient bien tenus par M^{me} Buffet et M^{me} Arin, MM. de la Patellière et Aubert. On admira avec raison le bel ensemble des chœurs de M^{me} Caldagnès. L'orchestre ne mérite, lui aussi que des compliments. Bref, ce fut une belle soirée d'art, dont les dilettanti nantais conserveront longtemps le souvenir. L'exécution était dirigée avec une autorité indiscutable, un sens précis des mouvements et du sentiment de l'œuvre, par M. Fritz Ernaldy. Combien nous devons, à Nantes, nous féliciter de posséder cet artiste admirable.

Etienne Desranges.

TOULOUSE. — *Graziella*, poème romantique en 4 actes et 5 tableaux, musique de notre compatriote Jules Mazellier, a été représenté sur la scène du Capitole avec une interprétation sinon de premier ordre du moins très homogène et a obtenu un grand et légitime succès.

L'auteur a dirigé deux des dernières représentations et sa présence au pupitre, qui avait éveillé un mouvement de sympathique curiosité, a de nouveau ramené la foule vers le théâtre et assuré la réussite complète de l'œuvre.

En général on suit peu, cette année, les représentations de notre Grand-Théâtre ; ceux que l'on s'est plu à appeler les "belcantistes toulousains" sont mécontents de la troupe. Par contre les amateurs de musique symphonique réservent leurs faveurs aux grandes auditions de la Société du Conservatoire, aux concerts plus modestes de l'*Association Symphonique* ", ou bien encore aux séances assez fermées mais d'un très haut intérêt de la "Société Charles Bordes".

Au Conservatoire, le dernier concert fut dirigé par M. Paul Vidal, notre compatriote, dont la renommée avait attiré un public nombreux et choisi. Sous sa baguette l'orchestre donna une magnifique exécution de la Symphonie en ut mineur, de l'ouverture des *Maîtres*

Chanteurs, du morceau symphonique de *Rédemption* (César Franck) et du Caprice Espagnol de Rimsky-Korsakoff. Cédant à un sentiment trop modeste, M. Paul Vidal ne fit entendre de lui qu'un court mais charmant cycle de mélodies : *Les chansons de Shakespeare*, fort bien interprétées par M^{mes} Magne et Benneth.

On parle très sérieusement pour la direction du Conservatoire de M. Aymé Kunc dont la candidature semble devoir réunir tous les suffrages. La parole est au ministre

G. G.

Belgique

J'avoue connaître, à cet instant, une quasi insurmontable hésitation. Après tant d'autres, il faut pourtant que je vous parle aussi de *Parsifal*. — Parmi l'étourdissant tintamarre qu'a déchaîné la "chute" du chef-d'œuvre "dans le domaine public", sous l'entassement prodigieux des littératures qui la commentent et la jugent, au sein des tumultueuses rumeurs des foules innombrables vers le Temple ruées, combien présomptueuse et vaine la voix perdue d'un poète ?

Il semblerait que nous vivons à l'aube d'une foi nouvelle. Wagner entrevit-il ce miracle qui, soudain, arrête la génération dans sa course désordonnée et d'un seul coup, tourne tous ses regards vers la cime où son orgueil, naguère, alluma l'apothéose suprême de la Beauté ? Le siècle impie a tressailli au glas des cloches du Graal, sonnant le deuil des religions défuntes, le regret d'idéals oubliés. O sublime pouvoir de l'art, pareil à la mystérieuse attirance des cieux semés d'étoiles ! Lumière essentielle, dont la traînée radieuse, se prolongeant par delà les nuits infinies, dément la mort des astres !

Hélas, la surhumaine audace de ce rêve, la témérité souveraine de cette conquête y trouvent l'arrêt fatal du destin. A peine l'eucharistique lueur a-t-elle tremblé au cristal du vase, la croix s'efface qu'a tracée le Pur. C'en est fait. La voix s'est tue. La croyance est morte. L'ultime accord se brise sur la détresse de nos silences. La Prière expire à nos lèvres. — En vérité, nous n'avons plus que faire de tous ces dieux, secourables aux héros, tristes pélerins des douleurs. Que nous importe le paradis promis aux élus de la mort ? Nous ne voulons ni pitié, ni sagesse, ni remords, ni Vérité, ni Rédemption. Notre joie n'est rien — et n'est toute — que la Vie. Sa seule loi nous est la jeunesse capricieuse de nos désirs. Notre religion n'est qu'amour. Redevenus des hommes, ignorants du bien et du mal, nous crions l'originel transport d'être libres, ainsi, devant les plaines vierges de l'avenir.

Superflue sans doute apparaîtrait ici l'analyse de la partition, du poème. L'un et l'autre ont trouvé des centaines de commentateurs. D'experts spécialistes les ont fouillés, divisés, déchiquetés, distribués enfin à l'entendement des plus profanes. Au surplus, nous n'avons jamais pu vaincre une désespérante et instinctive répugnance à disséquer l'émoi que nous procure une œuvre d'art. "Dieu parle, il faut qu'on lui réponde" a dit de Musset ! Ce vers est, à la fois, notre axiome et notre excuse.

Tous savent aujourd'hui aussi bien — sinon mieux ! — que Wagner lui-même, de quels éléments complexes et confus, empruntés aux légendes, aux philosophies, aux religions, à la *Parole romaine*, est fait le symbole de ce mystère. Les initiés connaissent la texture, le ton, le sens et l'arrangement des thèmes. Qui donc, parmi les "fidèles", n'a pas refait cent fois le travail minutieux de cette géniale et merveilleuse synthèse ? *Parsifal* a livré, je crois tous ses secrets à la foule que sa musique enchanterai pourtant encore.

Recueillons-nous, à l'entendre, et oublions aussi. Qu'importent les défauts, les longueurs, l'artifice et l'erreur de l'œuvre ? Doit-on se plaindre ou s'éjouir de ce qu'elle ait quitté sa colline mystique ? Tout cri d'un homme se voue à tous les hommes et celui-ci plus qu'aucun autre appartenait à la communauté. Bien inutile, le regret d'anciens priviléges.... L'office n'aura plus de communians, car *Parsifal* clôt un cycle. Il marque la fin d'une ère. C'est le posthume rayonnement d'un art. Et son verbe semble venir d'outre-tombe.

Oui — vraiment — qu'importe ! Mélancoliques et douloreuses, plus cruellement lointaines, dans son hiératisme figé, dans sa sérénité paisible, nous porteront ses harmonies, où sont enclos des accords parmi les plus beaux qu'ait su capter une âme humaine. Ils vivront, dans la splendeur somptueuse de l'éternel.

Dirai-je que la présentation au *Théâtre de la Monnaie* est dévoteuse ? Notre hommage n'ajoutera rien, peut-être, à la joie, au triomphe qu'y a connus M. Maurice Kufferath spécialement. Il nous est agréable de le lui offrir, en sympathie à sa ferveur. Sa vie aura la gloire d'avoir servi Wagner, trop exclusivement, c'est le reproche que nous lui fîmes. Il a monté *Parsifal* avec des soins pieux de respect et d'art. La perfection est atteinte, sans doute, en raison des moyens du théâtre. Nous ne regretterons donc point trop que M. Hensel inflige à la traduction française (de M^{me} J. Gauthier et M. Kufferath) une accentuation allemande. Nous admirerons sans réserve M^{me} Panis (*Kundry* belle incarnée), M. Rouard (*Amfortas* émouvant). MM. Billot et Bouillez, dignes de tout crédit. — Les décors par exemple auraient dû être confiés à un maître, à un artiste *créateur*, pour une si haute évocation. — Enfin, faisons des éloges à l'orchestre, et aux chœurs.

René Lyr.

Nombreux toujours, les concerts. — Une absence de quelques jours, motivée par la matinée Samuel-Holemann, à Paris, nous a privé de plusieurs. D'autre part, la chronique destinée au fascicule du premier janvier — celle de décembre n'ayant pas paru en temps, s'est vu reportée au 15. Rappelons donc le *Premier Concert du Conservatoire consacré à Israël en Egypte* du grand aïeul Haendel, sous la direction de M. Léon du Bois. La première séance de l'*Union Musicale Belge*, nouveau groupement, placé sous les plus brillants patronages. Présidence d'honneur de M^{me} la Duchesse d'Ursel, MM. Braun, sénateur, De Ro, sénateur ; Présidence générale : M. le Chevalier René de Gobart ; Présidence : M. Paul Gilson. Cette soirée inaugurale était réservée aux œuvres de Victor Vreuls ; elles furent interprétées par MM. Zimmer, Gaillard, Bosquet, la cantatrice M^{me} M.-A. Weber, la pianiste M^{me} Ewings. La seconde honorait, ensemble, MM. Eugène et Théo Ysaye. Les membres du quatuor Zimmer, avec la collaboration de M^{les} Stévert et Chaumont ainsi que d'un groupe choral de dames, firent entendre, du maître violoniste : *Pièce* pour violoncelle et piano, *Poème élégiaque*, pour violon et piano ; de Théo Ysaye : *Quintette* pour piano et cordes, *Variations* pour deux pianos, *Chœurs* pour voix de femmes. Les deux derniers concerts sont dédiés à Joseph Jongen et François Rasse. — Au Conservatoire encore, un récital d'orgue, par M. Léandre Vilain. — Salle Erard, une séance de musique de chambre, œuvres classiques où se distinguèrent les jeunes instrumentistes MM. A. Onnou, L. Halleux, violonistes, L. Loicq, altiste, F. Lemaire, celliste. Un récital V. Lauter, violoniste, M^{me} Everaers, pianiste. Une audition du quatuor Wessely, de Londres. Un concert du pianiste Chiapusso. — La remise annuelle des prix à l'Ecole de Musique d'Anderlecht, fut l'occasion d'un concert où, entre autres, furent exécutés une cantate de Paul Gilson : *Kindervreugd*, et *Chanson d'Aurore*, pour soli, chœur et orchestre de M. G. Soudant, directeur de l'Ecole.

Actons enfin le succès de la *Hiercheuse*, drame lyrique de M. de Béhault, sur un libretto de M. G. Drains, au Théâtre royal de Liège.

R. L.

GAND. — La saison musicale gantoise s'est ouverte par un concert de l'Association des Concerts d'hiver, où l'on a applaudi modérément le pianiste allemand Severin Eisenberger, et où l'on a fait fête au chef d'orchestre, Edouard Brahy, qui dirige ces concerts depuis 1902 et vient d'en abandonner inopinément la direction, le lendemain même de la brillante manifestation organisée en son honneur.

Au Conservatoire, un concert Bach-Beethoven, avec le concours de M^{me} Hélène Dinsart, correcte et distinguée, qui joue le concerto en *mi bémol* du maître de Bon, et, en intermède, la Fantaisie sur d'anciens lieder flamands de son maître Arthur De Greef.

L'A Capella gantois continue ses séances de musique ancienne, sous la direction de M. Emile Hullebroeck ; à sa première audition, le *Magnificat* d'Adrien Willaert produit une grande impression. On y applaudit aussi les sonates de J. B. Loeillet.

Au Grand Théâtre, la présence d'un adroit ténor-léger, M. Ancelin, donne un regain de succès au vieux répertoire : *La Dame blanche*, *Si j'étais Roi*, etc. La seule nouveauté est un petit mimodrame : *Pierrot père et fils*, d'un musicien du cru, M. Robert Guillemin. On annonce... *Le Postillon de Lonjumeau* et aussi *Les Joyaux de la Madone*. *Monna Vanna* est tombée et n'a eu qu'une seule représentation.

P. Bergmans.

MONS. — Nous devons signaler l'excellente initiative prise par le distingué Directeur de notre Conservatoire, M. Jean Van den Eeden, qui avait mis au programme de son concert annuel deux œuvres musicales belges qui ont fait grande impression.

La marche des Communiers, de M. Léon Dubois, se recommande par une allure héroïque d'un souffle très élevé. *Macbeth*, de M. Sylvain Dupuis, témoigne d'un sérieux effort de compréhension psychologique de l'œuvre immortelle de Shakespeare. L'orchestration, très fouillée, n'est jamais banale. M. Sylvain Dupuis exprima au maître Jean Van den Eeden, le sympathique auteur de *Rhéna*, ses plus vifs et chauds remerciements pour la façon compréhensive et précise dont il dirigea l'orchestre.

X...

Étranger

LETTRE DE BUCAREST

Les Concerts Symphoniques de l'Orchestre du Ministère ont ouvert leurs portes dans la belle salle de l'Athénée et ils annoncent deux séances distinctes : une sera la série dite des concerts *extraordinaires* avec le concours de virtuoses et un choix de programmes *nec plus ultra* et l'autre série sera celle dite *ordinaire* ou populaire à prix réduit.

On sait que l'orchestre qui participe à ces concerts est subventionné grassement par le Ministre des Beaux-Arts ; cette phalange porte d'ailleurs le titre du département auquel elle est attachée, c'est-à-dire d' " *Orchestre du Ministère de l'Instruction publique.*"

Mais ce qui est à retenir, c'est qu'à Bucarest on nous affiche les œuvres qui seront exécutées pendant la saison. Ainsi M. Dinico, le chef d'orchestre annonce tout d'abord un

cycle Beethoven ; ensuite, il nous fera entendre, en sus du répertoire classique, *Symphonie Fantastique* et *Roméo et Juliette* de Berlioz ; l'ouverture du *Roi d'Ys* de Lalo ; l'exquise *Rapsodie Espagnole* de Maurice Ravel, la pure et noble *Symphonie* d'Ernest Chausson, *le Chant de la Destinée* de Gabriel Dupont. La musique allemande sera représentée par la 1^{re} et la 2^{me} *Symphonie* de Brahms, par la puissante n° 5 de Brückner, la 9^{me} *Symphonie* de Gustav Mahler, savante et fougueuse, le *Don Juan* et le *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss, la *Rhapsodie Mauresque* de Humperdinck ; deux belles œuvres russes, la *Pâque Russe* de Mili Balakirev, l'ouverture sur la *Marche Espagnole* de Glinka ; enfin le chef-d'œuvre symphonique *Catalonia* d'Albeniz, qui, les musiciens le savent, ne fut pas seulement le plus grand compositeur que l'Espagne ait produit, mais demeure un des plus beaux poètes de la musique moderne.

Les virtuoses ne manquent point de prêter leurs concours aux concerts symphoniques d'ici ; ainsi le célèbre pianiste Mark Hambourg a obtenu un succès considérable avec le *Concerto* de Tschaïkovsky, qu'il a joué à la première séance d'ouverture. Nous eûmes les deux jeunes prodiges Sigm. Feuermann et son frère Emmanuel, qui, dans deux récitals, se firent longuement acclamer. L'illustre pianiste Emil Sauer, le célèbre violoniste Hubermann, et de même Pablo Casals ainsi que L. Capet sont engagés par M. Jean Feder soit pour des récitals, soit pour donner des séances de sonates et de musique de chambre, qui est fort appréciée par les mélomanes roumains.

Cette année, Siegfried Wagner viendra diriger deux concerts et exécutera les œuvres de Beethoven, de son grand-père, de son père et celles de son propre cru.

Signalons pour aujourd'hui que la société chorale "Carmen", sous la conduite de son valeureux chef M. D. G. Kiriak, donnera au Théâtre National deux représentations, en langue roumaine, avec des artistes roumains qui chanteront "Cavalleria Rusticana" et "La sezatoare", pièce agrémentée de musique roumaine par M. Tibère Brediceano.

M. Kiriak s'est assuré le concours précieux de l'orchestre du ministère.

* * *

BOSTON. — Un nouveau chapitre à ajouter au bruit dans la musique ; le compte-rendu du *Festliches Præludium* de Richard Strauss, véritable cataclysme musical, dont Boston vient de subir les effets. Si jamais les murs de Jéricho sont tombés au son d'une fanfare militaire, comme nous le raconte l'Ecriture, c'est que les Hébreux avaient déjà trouvé le secret de ces fracassantes auditions. Et justement, au même concert, la *Cinquième* venait nous montrer qu'on peut tout de même faire quelque chose sans l'aide de huit timbales et de douze trompettes.

Un incident curieux a marqué l'exécution du Concerto de piano de Schumann aux Symphony Concerts. Le Dr Muck dirigeait, le pianiste Josef Hoffman officiait. Or, ils avaient tous deux une conception différente de l'œuvre de Schumann. Résultat : une lutte acharnée. Finalement, Hoffman prit le final à une telle allure qu'aucun orchestre n'eut pu le suivre, et il fallut bon gré mal gré galoper derrière lui.

Une première : *Monna Vanna* de Février, avec Marcoux, Muratore et Garden. La pièce a plu, surtout le second acte. On la redonnera au printemps, car, à Boston, le public entend mieux le Français que l'Italien. André Caplet avait coupé l'appendice ajouté en France à la pièce de Maeterlinck, et l'œuvre se terminait lorsque Monna s'écrie :

C'était un mauvais rêve... le beau va commencer !

En Amérique, nous avons assez d'imagination pour nous représenter la suite.

Louis C. Elson.

L'Édition Musicale.

Nos étrennes nous parviennent sous la forme imposante et riche d'une superbe Boîte à Joujoux de *Claude Debussy* et *André Hellé*, (¹) dont l'amusante décoration ravira les enfants, et dont la musique touchera les grandes personnes. Faut-il espérer que nous verrons cette œuvre de grâce puérile et mignonne représentée quelque jour sur un petit théâtre de marionnettes. Elle ferait fureur.

A côté de ce cadeau moderne-style, d'autres surprises nous attendent. Ce sont d'abord les chocolats traditionnels, que représentent des pièces inégales et nombreuses, tantôt savoureuses, comme celles de M. *Kulmann* (²), ou simplement agréables comme celle de *Le Rey* (³), ou tout à fait légères comme celles de *d'Allix* (⁴), de *Heisser* (⁵), et de *Frontin* (⁶). A cette classe appartiennent les *Ludes de Cellier*, que s'arracheront les organistes, et les Soirs de *Paul Berthier* (⁷), qui déjà s'écartent des sentiers battus.

Le Père Noël, qui nous connaît bien, n'a eu garde d'oublier la musicologie. De *Wanda Landowska* une Chaîne de Valses (⁸) schubertiennes évoque l'image rythmique des spires et des rosaces de Jean d'Udine. De *Jeanne Arger*, fervente cantatrice, trente cantates (⁹) nous révèlent que le charmant Actéon, joie des salons où l'on chante, n'est pas de Rameau mais de Boismortier, un musicien trop oublié de 1730. *H. Springer* (¹⁰) nous indique d'une main sûre tout un répertoire de Canzonettes italiennes du début du XIX^e siècle, dont les guitares de nos grands mères ont jadis raffolé. Enfin, le champion de la musique instrumentale au moyen-âge le Prof. Schering met sous nos yeux ébahis un choix de pièces de la grande époque polyphonique (¹¹), réduites sur deux portées, et qu'il nous propose de considérer comme des œuvres de clavier, alors qu'on voulait y voir des œuvres *a capella*. Grosse question, entre toutes celles que devra traiter le Congrès de juin prochain !

La musique pure est là, en bonne place, avec une sonate piano et violon d'*Armand Parent*, complexe et obstinément polyphonique, mais pleine d'une rude gaîté wallonne. Et le bon *Chabrier* qui nous envoie de l'autre monde cinq œuvres nouvelles (¹²) ! dont une *Invitation au voyage*, qui dut faire frémir en 1890 comme nous font frémir aujourd'hui les Esquisses de *Paul Dupin*. J'ai eu beau me prendre la tête dans les mains, position incommodé pour déchiffrer au piano, je ne suis pas arrivé à me satisfaire à la lecture du puzzle musical de l'ami Dupin, et je supplie l'auteur de donner l'ultime mise au point à ces lignes simplement indiquées. Craindrait-il l'exact formalisme des 17 Esquisses de *Paul Jumel* (¹⁴), pour jeunes pianistes, délicatement présentées à la façon des Scènes d'enfants de Schumann ?... Elles conduiront nos fervents du clavier vers les Variations (¹⁵) difficiles mais réconfortantes, de *J. Herscher*, et vers ces bois lunaires où palpitent le 11^e Nocturne et la 10^e Barcarolle (¹⁶) de notre maître *Fauré*.

Un peu à part et modestement dans l'un de nos souliers, Noël a caché la Sandale Ailée (¹⁷) de *Marius Versepuy*, collaborateur de Régnier. Ce sont cinq mélodies en un recueil, dont il faut penser beaucoup de bien. Versepuy, qui s'est fait en un coin de province, le défenseur de nos modernes, apparaît un peu comme ces écrivains de campagne dont on découvre tout à coup le talent agreste et recueilli. Il a des absences de roublardise qui feront sourire à Paris, mais une sincérité qui fera réfléchir ceux pour qui la musique ne tient pas toute entre la Salle Erard et le théâtre des Champs-Elysées.

Certes on ne confondra pas cet effort de décentralisation moderniste avec l'audace des *Trois Poèmes* de Mallarmé (¹⁸) dont la muse bien-armée de *Ravel* a voulu triompher. Pas plus que Majorelle avec Iribe, (ceci soit dit sans aucune pensée de blâme ou d'éloge pour l'un ou

l'autre côté). Comme un diamant taillé de mille facettes Ravel nous éblouit, et c'est l'une des plus chatoyantes mélodies de notre jeune musique, à l'affût des reflets.

Voici enfin tout un lot que le Nouvel An a raison de nous présenter ensemble, bien qu'il forme un mélange cyniquement hétéroclite. Ce sont les compositeurs à l'âme folkloriste. Les uns comme *Joao Schwarz Filho* (¹⁹) se recommandent par de bonnes intentions brésiliennes. D'autres comme *Brailoï* (²⁰) manient le rêve oriental avec une parfaite habileté. Un troisième *A. Bertelin* (²¹) nous transporte au pays Romand, pour nous y présenter, très heureusement croqués, paysages, cortèges et danses locales.

Il en est que tente l'antiquité, tâche ardue que M. Marcel Bernheim entreprend d'une plume légère et gracieuse (²²). Restent les Celtes mélancoliques, qui savent allier la passion de la danse au goût des rêveries métaphysiques. *Maurice Duhamel* (²³) a le mérite de nous donner sous une forme parfaitement authentique, soigneusement, longuement vérifiée, un recueil de ces chants bretons, que le régionalisme a protégés. *Swan Hennessy* présente ses Pièces Celtiques (²⁴), dont la deuxième est une des plus suaves évocations d'art naïf que nous ayons entendues. Il y ajoute une série de croquis d'après nature, pris sur le vif un peu partout, avec le même don de surprendre l'âme populaire. J'ai parfois plaisanté *Swan Hennessy* sur son incoercible production ; mais je tiens à saisir l'occasion de reconnaître la spontanéité de sa musique. Parmi les Celtes aussi se range Mlle *Sauvrezis* à l'art altier, inquiet, modulant ainsi qu'il sied à une élève de Franck. Son Chant des pauvres (²⁵), petit mystère, contient un air, breton sans doute, doux et dolent à faire pleurer les pierres, comme on dit dans *Pelléas*, et qui nous place tout près des Deux poèmes (²⁶), distingués, et embrumés, où *Guy Ropartz* se fait le chantre de l'ombre. Et pour la fin, violent contraste : *Delage* nous réserve les quatre miniatures hindoues (²⁷), rose, noir et or, parfumées de santal, où serpente une insidieuse mélodie, certainement venue d'Orient, nasillarde, souple et sensuelle.

Noël et Jour de l'An ! Vous déposez devant nous d'agréables cadeaux. Tous nos goûts sont satisfaits. Les enfants ont leur part et les grandes personnes aussi. Le subtil et le sérieux, le mirifique et le banal, le sombre et le brillant, le positif et la bagatelle, nous avons un peu de tout. Comme devant la crèche vous apportez les parfums de l'Orient et les larmes de l'Occident, sous cette forme sonore que ne connaissaient pas les Rois Mages, puisqu'ils se sont contentés de myrrhe et d'encens matériels.

Peut-être à votre envoi, qui est un symbole, manque-t-il un peu de solide ! Mais vous êtes au pays de l'art insouciant et jeune. La musique profonde c'est la musique âgée.

¹⁾ (Durand et fils). — ²⁾ *Cléopatra. L'Indifférent*, pour piano et chant. (Hamelle). — ³⁾ *Suite symphonique*. (Nice Lointier). — ⁴⁾ *Marche au tombeau*, pour piano (Edition mutuelle). — ⁵⁾ *Jeunesse*, piano et chant. *Impromptu* pour piano. *Andante concertant*, piano et violon. (Lyon, Janin). — ⁶⁾ *Prélude, Lude, Interlude et Postlude*, pour piano (Durand). Edition Mutuelle). — ⁷⁾ *Sous les chênes verts*, piano et chant (Demets). — ⁸⁾ *Nouvelle Chaîne de Laendler et de Valses* pour piano (Moscou, Gutheil). — ⁹⁾ *La Cantate au XVII^e et XVIII^e siècles* (Rouart-Lerolle). — ¹⁰⁾ *Internazionales Lieder Album* (Berlin Schlesinger). — ¹¹⁾ *Alte Meister des Orgelspieles* (Breitkopf). — ¹²⁾ *Ruy Blas. Tes yeux bleus. L'invitation au voyage. Sommation irrespectueuse*, pour piano et chant. *Pas Redouble*, pour piano. (Costallat). — ¹³⁾ *Trois Esquisses fuguées* (pour piano. (Durand). — ¹⁴⁾ Pour piano. (Edition Mutuelle). — ¹⁵⁾ *Variations sur un thème populaire allemand*, pour piano (Demets). — ¹⁶⁾ (Durand). — ¹⁷⁾ (Hamelle). — ¹⁸⁾ Pour piano et chant (Durand). — ¹⁹⁾ *Tarantella. Miniaturas. Album de Brazil* (L'auteur. Porto Alegre, Brazil). — ²⁰⁾ *Trois poèmes arabes*, piano et chant (Mathôt). — ²¹⁾ *Au pays Romand*, pour piano (Demets). — ²²⁾ *Danses antiques*, pour piano (Demets). — ²³⁾ *Kanaouennou Breiz-Izel*, piano et chant (Rouart, Lerolle). — ²⁴⁾ *Pièces Celtiques. Croquis parisiens. Sentes et Chemins*. (Demets). — ²⁵⁾ *Musique de scène*, partition de piano et chant. *Hymne Orphique. Heures claires*. (Senart). — ²⁶⁾ *Deux poèmes*, piano et chant (Durand). — ²⁷⁾ *Quatre poèmes indous*, pour piano et chant (Durand).

Mémoires d'un amnésique.

L'Intelligence et la Musicalité chez les Animaux.

L'intelligence des animaux est au-dessus de toute négation. Mais que fait l'homme pour améliorer l'état mental de ces concitoyens résignés ? Il leur offre une instruction médiocre, espacée, incomplète, telle qu'un enfant n'en voudrait pas pour lui-même : et il aurait raison, le cher petit être. Cette instruction consiste surtout à développer l'instinct de cruauté et de vice qui existe ataviquement chez les individus. Il n'est jamais question, dans les programmes de cet enseignement, ni d'art, ni de littérature, ni de sciences naturelles, morales, ou d'autres matières. Les pigeons voyageurs ne sont nullement préparés, à leur mission, par un usage de la géographie ; les poissons sont tenus à l'écart de l'étude de l'océanographie ; les bœufs, les moutons, les veaux ignorent tout de l'agencement raisonné d'un abattoir moderne, et ne savent pas quel est leur rôle nutritif dans la société que s'est constituée l'homme.

Peu d'animaux bénéficient de l'instruction humaine. Le chien, le mullet, le cheval, l'âne, le perroquet, le merle et quelques autres, sont les seuls animaux qui reçoivent un semblant d'instruction. Encore, est-ce plutôt de l'éducation qu'autre chose. Comparez, je vous prie, cette instruction à celle donnée par les universités à un jeune bachelier humain, et vous voyez qu'elle est nulle et qu'elle ne peut étendre ni faciliter les connaissances que l'animal aura pu acquérir par ses travaux, par son assiduité à ceux-ci. Mais, musicalement ? Des chevaux ont appris à danser ; des araignées se sont tenues sous un piano pendant toute la durée d'un long concert, concert organisé pour elles par un maître respecté du clavier. Et après ? Rien. Par-ci, par-là, on nous entretient de la musicalité du sansonnet, de la mémoire mélodique du corbeau, de l'ingéniosité harmonique du hibou qui s'accompagne en se tapant sur le ventre, moyen purement artificiel et de mince polyphonie.

Quant au rossignol, toujours cité, son savoir musical fait hausser les épaules au plus ignorant de ses auditeurs. Non seulement sa voix n'est pas posée, mais il n'a aucune connaissance ni des clefs, ni de la tonalité, ni de la modalité, ni de la mesure. Peut-être est-il doué ? C'est possible ; c'est même certain. Mais on peut affirmer que sa culture artistique n'égale pas ses dons naturels, et que cette voix, dont il se montre si orgueilleux, n'est qu'un instrument très inférieur et inutile en soi.

Erik Satie.

(A suivre.)

Société Française des Amis de la Musique

Pour fêter d'une manière marquante le début de sa cinquième année d'existence, la Société Française des Amis de la Musique a réuni ses membres le mercredi 7 janvier, au Théâtre des Arts, pour assister à une représentation exceptionnelle de "La Jeune Fille à la Fenêtre". Ce titre indécis et mystérieux est celui d'une œuvre qu'on pourrait croire moderne par son style et ses tendances si elle ne datait, au contraire, de plus de vingt cinq ans déjà !

C'est M. Eugène Samuël, un musicien belge, qui est l'auteur de la musique, écrite sur un poème en prose lyrique, infiniment touchant et gracieux, de M. Camille Lemonnier.

Le sujet, d'une grande simplicité, est surtout attrayant par la poésie intime et profonde qui s'en dégage : une jeune dentellière de Bruges-la-Morte travaille auprès de la fenêtre, un jour d'hiver, au crépuscule, et raconte en chantant l'histoire mélancolique de ses rêves d'amour...

Si le nom de M. Eugène Samuël, malgré de longues années de labeur, est encore inconnu de ce qu'on appelle vulgairement le "grand public", ses nombreux ouvrages qui s'étendent à toutes les formes de la composition musicale, de la sonate au drame lyrique, ont cependant attiré sur lui, dans son pays, l'attention d'une élite plus précieuse pour lui, sans aucun doute, que les jugements légers de la foule.

Mais la destinée fut parfois ingrate et sans pitié pour ce musicien doué des dons les plus rares, dont le talent et l'intuition devançaient étrangement son époque.

Ce que fut la vie d'Eugène Samuël et ses luttes contre un sort immérité, M. René Lyr, le distingué critique belge, l'a dit dans une causerie où tour à tour éclataient, dans des élans généreux, l'admiration d'un artiste et l'affection d'un ami. Et ce discours, plein d'idées et de sentiments, a laissé peut-être deviner aux auditeurs pourquoi les "Amis de la Musique" avaient voulu offrir à l'auteur de "La Jeune Fille à la Fenêtre" un témoignage sympathique et une joie bienfaisante.

* * *

Nous avons contracté vis-à-vis de M. Jacques Rouché une grande dette de reconnaissance, car c'est à lui, à son concours bienveillant, que nous devons d'avoir vu représenter l'œuvre de M. Eugène Samuël à la scène, telle qu'elle fut conçue, dans un décor évocateur de la vieille cité flamande, signé par le grand peintre M. Dethomas, et avec une mise en scène pittoresque.

Nous tenons à remercier très vivement M. Jacques Rouché de son dévouement et de l'hospitalité qu'il a, une fois de plus, offerte si aimablement à la Société Française des Amis de la Musique.

Et puis, nous avons surtout à cœur d'exprimer nos sentiments de profonde gratitude à M^{me} Jane Bathori-Engel qui a été l'interprète idéale d'un rôle particulièrement délicat et difficile, dont elle a fait une création inoubliable. Les applaudissements chaleureux qu'elle a recueillis, lui auront d'ailleurs exprimé mieux que nous ne saurions le faire ici, l'émotion et le plaisir qu'elle a procurés à tous.

La partie musicale, qui exigeait le concours d'un ensemble d'instruments choisis, (quatuor à cordes, cor, hautbois et harpe,) a été exécutée le mieux possible, sous l'habile direction de M. Gabriel Grovez, dont on a si souvent apprécié, au Théâtre des Arts, les grandes qualités de musicien et de chef.

A lui et à ses éminents collaborateurs, M. Daniel Herrmann, M^{me} Marty-Zipélius, M. Lefranc, M. André Bourgeois, M. Lemaire, M. Capdevielle, M. Leclercq, Mme Roubier-Neitzel, nous adressons l'expression de nos plus sincères remerciements. Enfin, nous tenons, en terminant, à remercier aussi les nombreux "Amis" qui se sont associés à cette fête intime. Elle fut pour M. Eugène Samuël, nous le savons, comme une lumière heureuse sur sa route et, ainsi qu'il nous l'a écrit lui-même "une joie d'art, la seule, la première qu'il lui ait été donné de connaître"...

* * *

Sur un rapport favorable de la Commission de Musique, le Conseil d'Administration de la Société Française des Amis de la Musique, a décidé, à l'unanimité, d'accorder son patronage et son appui, sous forme d'une subvention, à la Société des Concerts Populaires, qui vient de se fonder sous la présidence et la direction de M. Pierre Monteux.

Le Patronage de notre Société se trouve justifié par l'œuvre sociale que cette nouvelle association de concerts a l'intention d'accomplir.

En effet, après étude de la question, voici pour quelles raisons l'appui de la Société Française des Amis de la Musique lui a été consenti :

1^o La Société des Concerts Populaires donnera tous les hivers, le dimanche après-midi, un minimum de 10 concerts, dans la salle du Casino de Paris ou toute autre salle à son choix à des prix extrêmement réduits.

2^o La Société des Concerts Populaires se propose de donner, en plus des concerts du dimanche des concerts dans les Universités Populaires ou œuvres similaires, au prix de 1 Fr. 0 Fr. 50 et 0 Fr. 25, avec un orchestre réduit selon la capacité des salles.

3^o La Société des Concerts Populaires consacrera périodiquement le matin, une répétition à la lecture d'œuvres nouvelles ou inédites de compositeurs français et étrangers.

Les œuvres lyriques, comme les œuvres symphoniques, pourront être lues à ces Séances qui seront ouvertes à tous les membres de la Société Française des Amis de la Musique sur présentation de leur carte.

4^o En remerciement pour le concours apporté par notre Société, des priviléges spéciaux seront accordés aux personnes ayant contribué à la subvention et aux membres de la Société Française des Amis de la Musique, soit sous forme de places aux concerts du dimanche, ou d'entrées ou d'invitations aux répétitions du samedi matin.

* * *

Les sociétaires qui voudraient bien s'intéresser à l'œuvre de la Société des Concerts Populaires peuvent s'adresser au Secrétaire de notre Société qui leur communiquera tous les documents concernant cette intéressante entreprise.



ÇA ET LA

Échos

Son premier insuccès...

La lettre de Raoul Pugno dont nous publions un fac-simile est la dernière qu'écrivit le grand artiste. Elle fut rédigée fiévreusement le 23 décembre (10 X^{bre} style russe) dans la chambre d'hôtel que l'illustre pianiste ne devait plus quitter vivant et se rattache à un incident émouvant que nous rapporte notre ami A. de Wieniawsky. Pugno était arrivé fort souffrant à Moscou mais ne se croyait pas en danger. Cependant, le jour de son concert, la fièvre le terrassa et les médecins consultés lui interdirent toute sortie. Désespéré à l'idée du scandale que provoquerait cette défection, navré du dérangement inutile qu'allait s'imposer 3.000 auditeurs, il voulut se faire remplacer par le seul artiste assez admiré et assez aimé à Moscou pour affronter sans crainte la mauvaise humeur d'une salle que pouvait indisposer un si brusque changement d'affiche. C'est alors qu'il écrivit la lettre suppliante que nos lecteurs ont sous les yeux et que de Wieniawsky se chargea de porter à son destinataire... le pianiste-compositeur Serge Rakhmaninoff.

L'entrevue fut brève : Rakhmaninoff lut la lettre et la rendit immédiatement à notre ami en lui notifiant son refus formel d'exaucer le vœu du malade. N'ayant pu réussir à flétrir son interlocuteur, le messager revint tristement apprendre à Raoul Pugno l'échec de son ambassade ; le grand pianiste en conçut un très violent chagrin et fut très douloureusement affecté de l'insuccès de sa confraternelle requête.

On le consola en lui laissant espérer qu'il pourrait donner son concert le 29 mais l'aggravation de son état ne lui permit pas de réaliser ce projet. La pneumonie l'étouffa quelques jours après sans qu'il ait, d'ailleurs, perdu un instant sa belle lucidité et son courage. Et ses amis reçurent son dernier soupir dans cette ville lointaine où le destin avait marqué le terme de sa glorieuse carrière !



A quatre pas d'ici je te le fais savoir...

M. Jean Huré nous informe que l'Enquête sur la Querelle des Musiciens Anciens et Modernes doit être discutée et commentée dans la *Renaissance Contemporaine*. Il ne peut donc répondre ici au long article de M. Mortier. C'est dans la *Renaissance Contemporaine* qu'il en signalera "les inexactitudes de statistique" et en critiquera "les affirmations morales et esthétiques".



Ohé ! Ohé !...

On s'est fort étonné de voir s'éclipser à l'anglaise, au cours de la répétition générale d'une opérette récemment créée dans un théâtre du boulevard, deux de nos plus spirituels auteurs qu'unite une tendresse siamoise et qui avaient apporté à cet ouvrage une collaboration sans doute assez superficielle. Leurs deux noms disparurent brusquement des affiches et programmes et ne furent pas lancés au Tout-Paris anxieux avant la chute du rideau. Où se cachaient les Ménechmes ? Pourquoi les jumeaux de Brighton avaient-il opéré une si brusque sortie ?... Tout simplement pour aller retrouver M. Alfred Bruneau qui travaille en leur compagnie à un ouvrage féerique et "humoristique" destiné à l'Opéra !... Après avoir, en effet, hésité entre un livret religieux d'Emile Zola — la résurrection de Lazare — et

un sujet moins austère, l'auteur de l'*Ouragan* s'est décidé pour le délicieux scénario que lui ont apporté MM. Robert de Flers et Armand de Caillavet !...



Le Tango sacré.

On sait que la famille Wagner redoutait pour *Parsifal* l'atmosphère profane des coulisses parisiennes. Nos théâtres ne lui semblaient pas offrir toutes les garanties désirables de recueillement et de religieux respect. C'était mal nous connaître. Voici, en effet la nouvelle que nous annonce *Comœdia* :

" Les Filles-Fleurs dansent le pas du Graal.

" Le rideau va se lever sur le château fantastique de Klingsor. Derrière la coulisse, les filles-fleurs attendent. Les fluides harmonies qui accompagnent les invocations du magicien arrivent atténues. On s'agit un peu, légèrement d'abord, il faut bien s'occuper. Puis, Mlle Courbières, la première, commence à accentuer le mouvement en esquissant un pas de quatre très caractérisé. Mlle Lapeyrette ne tarde pas à la suivre. Successivement, Mlles Gall, Laute-Brun, Campredon et Kirsch emboîtent le pas, et voilà bientôt nos filles-fleurs transformées en danseuses, pendant qu'au loin la voix de M. Journet tonitrue.

" C'est ainsi que naquit le " pas du Graal " qui fait fureur en ce moment à l'Opéra.

" Wagner n'avait sans doute pas prévu que sa partition serait un jour complétée par un divertissement chorégraphique."

Nous pensons qu'après cette lecture la famille Wagner sera complètement rassurée.

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

L'illustre maître Saint-Saëns est en ce moment au Caire, où il préside aux répétitions d'*Henry VIII*, *Samson et Dalila*, *Phryné* et *Javotte*.

Il quittera l'Egypte le 15 Février pour aller à Bruxelles assister à la reprise du *Timbre d'argent* puis il se rendra à Monte-Carlo, pour la première représentation des *Barbares* et partira ensuite pour Lisbonne, où l'on donnera *Proserpine* et *Samson & Dalila*. Ces projets témoignent de l'admirable activité du doyen de la musique française moderne.

* * *

Plusieurs de nos lecteurs ayant assisté au dernier dîner de notre Revue nous demandent des détails sur l'intéressant intermède de musique russe qui fut si remarqué au cours de la soirée. Nous nous faisons un plaisir de leur apprendre que l'orchestre qu'ils ont si chaleureusement applaudi était l'*Orchestre de balalaïkas* que dirige avec tant de talent M. Nagornow.

* * *

La Société Bach annonce pour le 27 février, à la Salle Gaveau, sous la direction de M. Gustave Bret, une audition de la *Messe en si mineur*.

La Société Palestrina, dont nous avons annoncé la fondation, donnera son premier concert le 18 février à la Schola Cantorum, sous la direction de M. Vincent d'Indy. Nous publierons dans notre numéro du 15 février le programme de cette séance d'inauguration.

* * *

M^{lle} Luquiens a pris part, au Music-Club de Londres, à un grand concert de gala donné en l'honneur de Maurice Ravel, avec le concours de l'auteur. La brillante cantatrice a obtenu le succès le plus flatteur en interprétant quelques unes des plus exquises mélodies de l'auteur de l'*Heure Espagnole*.

* * *

Nous signalons à nos lecteurs, que le dessin qui a paru dans notre dernier Numéro, représentant un tzigane Montmartrois dont on a pu apprécier l'amusante silhouette, est de M. Pierre Laurens.

* * *

“*Le quatuor avec piano*” (MM. Lucien Wurmser, Firmin Touche, Maurice Vieux et Jules Marneff) dont les débuts ont été retentissants l'an dernier, partira dans quelques jours pour une tournée en Italie : il jouera le 9 février à Turin, 10 et 11 à Bologne, 12 à Ferrare, 13 à Vicence, 14 et 15 à Venise, 16 à Milan ; il se fera entendre le 27 février, 2 et 5 mars à Paris, le 10 mars à Berlin, etc.....

* * *

Le succès de M^{me} Mary Mayrand a été très grand à la séance du 11 janvier chez M^{me} de Wailly à Abbeville. De Spontini à Richard Strauss en passant par Brahms et Debussy elle donna un aperçu des différentes conceptions du rôle de la voix dans le lied. M. Pierre Augieras, récemment revenu de sa tournée avec Kubelik, s'est fait chaleureusement applaudir dans diverses œuvres anciennes et modernes.

* * *

De Lyon.

La révélation du grandiose *Psaume XLVI* de Florent Schmitt aux Grands Concerts dirigés par M. Witkowsky a produit une impression profonde. Cette œuvre aux dimensions colossales a été interprétée avec un généreux enthousiasme par l'orchestre et les chœurs, malgré les sérieuses difficultés d'exécution qu'elle comportait. M^{me} Bathori-Engel en fut la soliste très applaudie. Le public lyonnais peut être fier de ce bel acte de décentralisation que lui envient les musiciens de Paris.

* * *

De Sedan.

Le brillant Concert offert par la Société Philharmonique a été pour M. Fernand Pollain, violoncelliste, l'occasion d'un véritable triomphe dans des œuvres de G. Fauré, Schumann, J.-S. Bach et Valentini. Le virtuose Fernand Pollain était accompagné au piano par M^{me} Jeanne Poulain. M^{me} Jeanne Lalotte, cantatrice, élève d'Isnardon, fut à son tour très chaleureusement applaudie.

* * *

De Monte Carlo.

La reprise de *Parsifal* donnait à l'ouverture de la Saison d'Opéra un intérêt exceptionnel.

Le grandiose chef-d'œuvre de Wagner est magnifiquement réalisé par M. Raoul Gunsbourg.

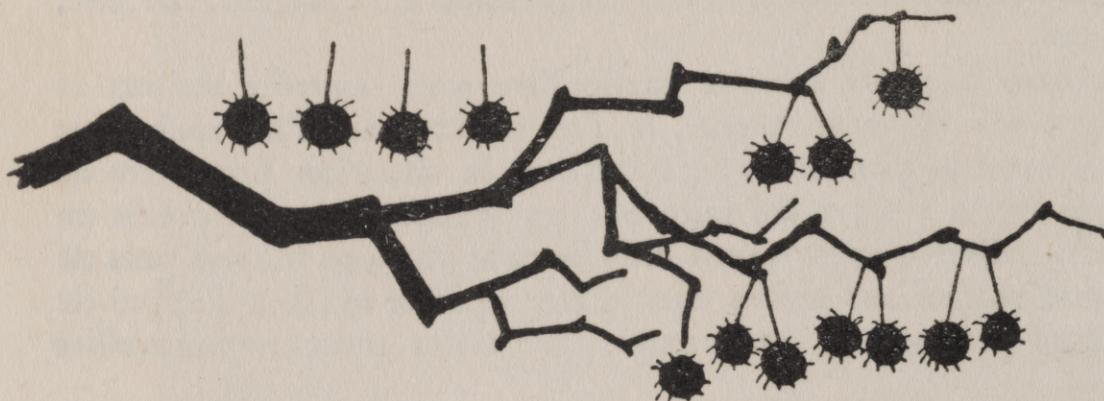
Il en a confié l'interprétation à une élite de grands artistes, fort savamment choisis : qui, mieux que l'admirable ténor Rousselière déjà si merveilleusement parfait en Siegfried, pouvait être le Parsifal idéal ? Plus en voix que jamais, M. Rousselière a fait vivre puissamment le pur héros, avec un art prodigieux. M^{me} Litvinne, la grande cantatrice wagnérienne, dont les interprétations de Brünnhilde (dans la *Walkyrie*, et le *Crépuscule des Dieux*) et d'Isolde dans *Tristan*, demeurent inégalables, est aussi une inoubliable Kundry.

M. Maguenat, dans le rôle d'Amfortas, fait apprécier le pur métal d'une voix superbe, et traduit avec une émouvante simplicité les tortures du Prêtre-Roi. M. Journet apporte au rôle de Gurnemanz son ample et magnifique organe, sa diction nette et son jeu sobre et large. M. Bourbon est un impressionnant Klingsor, beau chanteur et comédien remarquable.

Les Six Principales *Filles-Fleurs* avaient pour interprètes six premières chanteuses dont les voix pures se mariaient harmonieusement : MM^{mes} Charlotte Lormont, Rozann, Gilson, Vasseur, Malraison et Alex. Citons encore MM. Borno, Ghastan, Sorret, Charles Delmas, Etex et M^{le} Carton qui contribuaient à l'absolue perfection de cette incomparable interprétation.

La mise en scène, avec les splendides décors de M. Visconti et la machinerie de M. Kranisch, est digne de ce haut chef-d'œuvre qu'elle parvient à réaliser totalement.

Les Chœurs méritent les plus beaux éloges. Et l'orchestre, sous la magistrale direction de M. Léon Jehin, est demeuré digne de sa renommée.



Salle ERARD

1^{er} au 15 Février

1	M. Pergola	9 h.
3	M ^{le} Renié	9
4	M. Lederer	9
5	M. Risler	9
6	M. Gautier	9
7	M ^{le} R. Blanc	9
8	M ^{me} Girardin-Marchal	9
9	S. M. I.	9
10	M. Jullien	9
11	M. Rudolf Ganz	9
12	M. Risler	9
13	Cercle catholique de La Villette	9
14	M ^{le} Fourgeaud	9
15	M ^{le} Thuillier	9

Salle PLEYEL

1^{er} au 15 Février

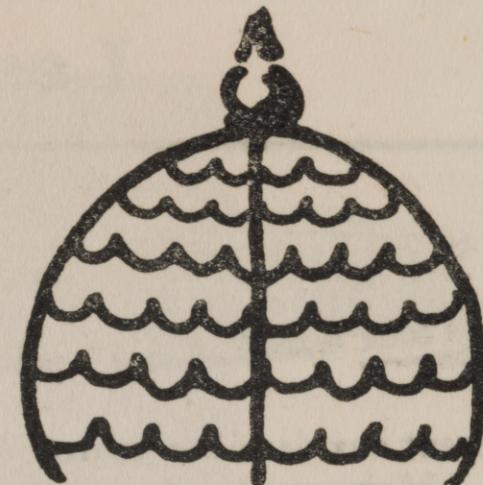
2	Soc. d'Instr. Anc.	9 h.
3	M ^{le} Blanche Selva	9
4	Edition Sénart	9
5	M ^{le} H. Dansart	9
6	M ^{me} de La Barthe	9
7	Société Nationale	9
9	M. Joseph Debroux*	9
10	M ^{le} Blanche Selva	9
11	M ^{le} Frimagalli	9
12	M ^{le} R. Lenars	9
13	M. Cassado	9
14	M ^{le} L. Companyo	9

* Voir nos annonces.



Le Gérant : MARCEL FREDET.

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



CONCERTS ANNONCÉS

1^{er} au 15 Février

Salle GAVEAU

2	M. Victor Staub	3 h.
3	Société Philharmonique	9
5	Répétition Schola	3 1/2
5	M. Herman	9
6	Schola Cantorum	9
7	Pereira et Lamberg	9
9	Nelly Stephenson	9
10	Récital François Coye	9
11	" Jos. Lhévinne	9
12	Union des Femmes Artistes et Musiciennes	9
13	Soc. Philharmonique	9
15	M. Hasselmans	9

Salle Malakoff

les lundis et jeudis à 9 heures
Concerts-Rouge

SALLE DES AGRICULTEURS

2	M. A. Casella	9 h.
3	Univ. Pop. Russe	9
4	M. Chayell	
5	M. Hartmann	9
6	MM. Flament-Debruille	9
7	Concerts Aerts	9
9	M ^{le} Laval	9
10	M ^{le} Baladier	9
12	Concerts Chaigneau	9
13	M ^{me} Alvin	9
15	Concerts Barrau	9

SALLE DU CONSERVATOIRE

10	Salon des M. F.	9 h.
----	-----------------	------

SCHOLA CANTORUM

2	MM. Ferté et Fournier	9 h.
3	Quatuor Parent	9
7	MM. Ferté et Fournier	9
13	Quatuor Le Feuvre	9
14	MM. Ferté et Fournier	9

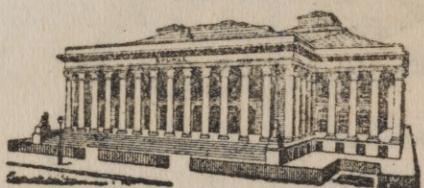
PALAISS DES FÊTES DE PARIS

Les Dimanches à 3 heures
Concerts Sechiari

GRAND PALAIS

6	MM. Ferté et Fournier	3 h.
13	MM. Ferté et Fournier	3

Les émissions et la Bourse



L'année 1914 semble commencer une nouvelle ère au point de vue financière.

La fin de 1912 et l'année 1913 tout entière ont été tellement mauvaises que la moindre amélioration apporte une sensation de soulagement.

D'ailleurs, les questions économiques ont pris le dessus sur les questions politiques.

Les Etats sont obérés par les dépenses militaires, soit qu'ils aient participé activement aux dernières guerres des Balkans, soit qu'ils se soient préparés en vue d'éventualités possibles.

Maintenant, les gouvernements mettent les peuples en face de la *carte à payer* et cela refroidit les velléités guerrières ; partout ou aspire à la paix définitive qui permettra la reprise de l'activité économique, seul moyen d'assurer la prospérité des nations et le bien-être des individus.

Mais les trésors publics de tous les pays ont besoin d'argent et attendent avec impatience la réalisation d'emprunts importants. La France, qui regorge de capitaux disponibles grâce à l'économie de ses habitants, pensait faire son emprunt personnel avant de consentir ceux des autres Etats.

Le ministère Barthou avait voulu assurer le succès de l'emprunt français en affirmant l'immunité de la rente, la Chambre a préféré le renverser, ce qui a entraîné l'ajournement de l'emprunt nécessaire à la bonne marche des finances nationales. Les emprunts étrangers se trouvent ainsi offerts les premiers à l'épargne française, en quête d'un emploi productif pour ses disponibilités.

Une émission de bons ottomans 5 % a été réussie par une banque particulière sans contrôle sérieux et sans autorisation officielle. Sur le prix de 475 fr. payé par les souscripteurs, le Trésor ottoman n'a touché que 412 fr., ce qui représente un emprunt à 6 %, taux élevé ne pouvant guère faciliter la situation financière de la Turquie. Une émission d'obligations de Buenos-Ayres 5 % a été faite par un établissement de crédit au prix de 485 fr., et les naïfs souscripteurs qui veulent réaliser n'en trouvent difficilement que 430 fr., soit près de 12 % de perte en quelques semaines. Une émission d'obligations serbes vient d'être réalisée grâce à l'appui de toutes les grandes banques qui soutiendront les cours pendant quelque temps pour éviter toute responsabilité morale ; après un certain laps de temps, on verra !

D'autres émissions sont prêtes et verront bientôt le jour ; les prospectus alléchants et les affiches pompeuses se préparent dans les bureaux, les guichets n'attendent plus qu'un dernier signal pour s'ouvrir au public empêtré d'échanger son argent contre des vignettes multicolores.

Eh bien ! je ne saurais trop mettre en garde les lecteurs de la S. I. M. contre l'emballage irréfléchi qui les porte à souscrire aux guichets des banques tous les titres qu'elles leur offrent.

S'ils veulent absolument un titre, pourquoi ne pas l'acheter en Bourse où la loi de l'offre et de la demande assure au moins un prix plus réel que celui établi fictivement par les banques intéressées ?

Au bout de quelques mois, le cours réel s'établit, diminué presque toujours du montant de la commission encaissée par les émetteurs et intermédiaires. Comme ce montant atteint souvent 5 ou 6 ou même 7 %, cela représente une réduction de 25 à 35 fr. sur un placement de 500 fr.

En s'adressant à la Bourse au lieu de souscrire aux guichets des banques, vous gagnerez au moins le revenu d'une année ; il me semble que cet avantage est appréciable.

Je suis à votre disposition gratuite pour vous donner toutes les indications utiles, soit sur les émissions nouvelles, soit sur les placements avantageux, soit sur les titres que vous possédez déjà, soit sur les moyens de faire produire un minimum de 12 % par an à votre capital disponible ou de 6 % supplémentaires à vos valeurs en portefeuille

P. F. 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).

Cl. Reutlinger

M^{lle} M. DEMOUGEOT

qui vient d'interpréter remarquablement le rôle de Kundry dans *Parsifal* à l'Opéra de Paris





Cl. Félix

La Cantatrice ZINA BROZIA

qui vient de triompher dans *Hérodiade* s'habille chez WORTH



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Robe du soir, tulle rose, broderie corail, perles fines et similis

La mode à travers les Arts

Au coin d'une avenue, je croise une jeune femme qui porte une toilette dernier cri, car la jolie promeneuse se projette en avant-toit en se rejetant en arrière. Cet effet, nouveau et contradictoire de la silhouette est obtenu par le drapage savant de la jupe. Il souligne également, l'amplification des hanches et... de leur entourage le mouvement rentré des jambes minces qu'une fente bienveillante permet d'admirer.

Sur la jupe de velours bleu nuit, s'étagent deux volants en mousseline de soie soulignés d'une étroite bande de zibeline. Une courte veste en zibeline elle aussi, donne l'impression par sa largeur anormale que ce cocasse petit manteau n'est pas à la taille de celle qui le porte. Il s'écarte sensiblement des épaules et s'arrête net de chaque côté pour laisser voir le corsage représenté par une haute ceinture de satin Tango dans laquelle se perdent deux bretelles de mousseline de soie échancrée très en pointe. L'effet du décolletage n'est atténué par aucune guimpe. — Ce dernier et frêle rempart a vécu. — Pas de voile non plus sur l'amusante frimousse insensible, semble-t-il à la bise glaciale qui rougit des nez moins protégés.

Vous n'ignorez pas, en effet, que si les femmes se dévêtaient chaque jour davantage, leur visage est du moins soigneusement recouvert de crèmes et de poudres bienfaisantes et invisibles... croient elles !

Ne concluez pas des décolletages à l'ordre du jour que nous voilà revenus à l'époque du Directoire et épargnez nous les habituels clichés sur "Les Merveilleuses" avec M^{me} Tallien à leur tête — Bien que le récent ouvrage de Turquan leur donne un regain de nouveauté. —

Les toilettes des femmes, en 1914, se réclament de sources qui flattent l'intellectualisme des belles auditrices de M. Bergson et les habituées des conférences mondaines. Elles vous diront donc qu'il y a près de cinq mille ans les Egyptiennes "portaient des robes transparentes et ornaient leur cheveux de bandeaux d'or incrustés de pierreries" ainsi qu'en témoigne la statue de la Princesse *Nefer-Ta* qui vécut en les temps lointains.

Elles vous relateront peut être également le point de départ philosophique du pyjama qu'elles arborent maintenant dans leur intérieur, et qui démontre leur logique à rebours. N'est il pas naturel, lorsqu'on porte en plein hiver à la ville des robes décolletées de réserver pour le coin du feu le chaud pantalon et la confortable vareuse ? Et, quand on révèle au passant inconnu tous ses charmes... ou presque, de les dérober jalousement dans l'intimité du foyer !

La mode de demain n'est pas encore *sortie*, mais les "détails" changent et ils sont légion. Telles les ceintures qui donnent une note personnelle à chaque costume. Il y a les écharpes sultanes, bayadères, persanes, mauresques, toutes remaniées, transposées, parisianisées. On annonce aussi que la Princesse XXX du Gotha authentique et des plus comme il faut, adopte décidément la mode des pieds nus dans le cothurne ; il y a également l'apparition des manchons faits d'une touffe de plumes rouge cardinal, ou violet évêque.

Ces deux couleurs sacerdotales orientent les pensées de la séduisante "tangueuse" vers l'interdit qui menace son plaisir.

Elle est arrivée devant le "thé select", où la file des autos s'allonge. Son manteau de zibeline enlevé, son buste charmant se montre dans sa nudité à peine dissimulée par les draperies de mousseline de soie qui l'enveloppent. C'est d'ailleurs une sorte d'uniforme ; quelles que soient les robes le corsage est toujours composé exclusivement d'une ceinture et de kimonos de tulle, de dentelle ou de mousseline de soie à clair.

Le tango peut disparaître, les toilettes des femmes qui le dansèrent demeurent et si les petites filles d'Eve ne goûtent plus au fruit défendu, elles sauront en grappiller un autre.

Ne leur reste t'il pas, en effet la Maxixe ?

Jan de la Tour.