

LA REVUE MUSICALE

S. I. M.

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



QUELQUES MOTS SUR L'ORCHESTRATION, par Rimsky-Korsakov. ↗ UNE NOUVELLE HISTOIRE DU THÉÂTRE MUSICAL EN FRANCE, par Romain Rolland. ↗ NOTES ET SOUVENIRS, par E. Van Dyck. ↗ L'EX-LIBRIS EN MUSIQUE, par Henry-André. ↗ QUATRE MARCHES MILITAIRES DE PAER, par G. Dubor. ↗ LES LIVRES

NOTRE ENQUÊTE SUR LA MUSIQUE DE DANSE A L'ÉGLISE

L'ACTUALITÉ par

CLAUDE DEBUSSY ↗ VINCENT D'INDY ↗ ÉMILE VUILLERMOZ ↗ LOUIS LALOY
RENÉ LYR ↗ ÉDOUARD SCHNEIDER ↗ P. VARILLES ↗ J. HELFT.

Abonnement — UN AN

{ France et Belgique: 15 francs
Union Postale : 20 francs

Le Numéro du 1^{er}: 1 fr. 50 (Union Postale : 2 fr.)
Le Numéro du 15: 0 fr. 50 (Union Postale : 0 fr. 75)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES AMIS DE LA MUSIQUE

COMITÉ D'HONNEUR

M. le Président de la République.

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

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

M. Gabriel Fauré, Directeur du Conservatoire.

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

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.

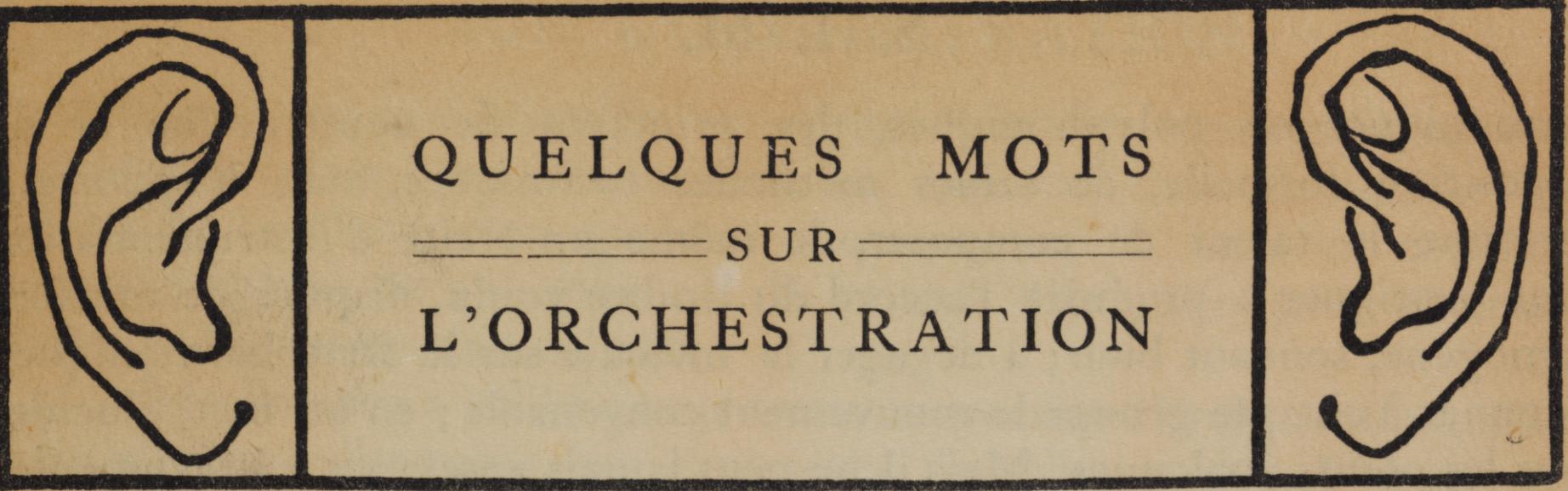
M. JACQUES ROUCHÉ *Directeur de l'Opéra.*

M. LOUIS SCHOPFER.

M^{me} SÉLIGMANN-LUI.

M. JACQUES STERN.

M^{me} TERNAUX-COMPANS.



QUELQUES MOTS SUR L'ORCHESTRATION

Grâce à l'aimable autorisation de l'Édition Russe de Musique, nous offrons à nos lecteurs la primeur de la significative préface écrite par le maître Rimsky-Korsakow pour son Traité d'orchestration, dont l'édition française paraîtra prochainement.

Ce traité, resté inachevé à la mort de Rimsky-Korsakow, a été mis au point par son gendre, M. Maximilian Steinberg.

Notre époque, l'époque post-wagnérienne, est celle de l'éclat et du pittoresque de la couleur orchestrale. Berlioz, Glinka, Liszt, Wagner, les compositeurs français modernes, Delibes, Bizet et autres, ceux de la nouvelle école russe — Borodine, Balakirew, Glazounow et Tchaïkowsky — ont amené ce côté de l'art à l'apogée de son éclat ; ils ont rejeté dans l'ombre, à ce point de vue là, les coloristes leurs prédeesseurs : Weber, Meyerbeer et Mendelssohn, au génie desquels ils restent redevables de leurs progrès mêmes. En composant mon livre, j'ai eu pour but principal de fournir au lecteur déjà instruit les principes essentiels de l'orchestration moderne, tendant au pittoresque et à l'éclat ; et j'en ai consacré une importante partie à l'étude des sonorités (timbres) et ses combinaisons orchestrales.

Je me suis efforcé de montrer la manière de réaliser un timbre voulu, l'homogénéité désirable, la force nécessaire ; et aussi de spécifier le caractère et l'allure des figures, dessins, ornements les plus spécialement propres à chaque instrument ou chaque groupe de l'orchestre, de ramener toutes ces questions à des préceptes généraux aussi brefs et clairs que faire se pouvait ; en un mot, de donner ici des matériaux aussi soigneusement élaborés que possible. Pourtant, je ne prétends point enseigner la manière d'utiliser ces matériaux pour des fins artistiques, de leur donner leur place dans la langue poétique de l'art musical. De même qu'un traité d'harmonie, de contre-point ou de forme donne à l'apprenti des matériaux

harmoniques ou polyphoniques, des principes de construction et de disposition formelle, de saines méthodes techniques, mais n'apporte à personne le talent de composer, de même un traité d'instrumentation peut enseigner à produire l'accord du timbre voulu, disposé de manière homogène, sonnant bien ; à dégager la mélodie sur le fond harmonique ; à donner à chaque groupe le mouvement convenable ; en un mot, élucider tous les points analogues. Mais il ne peut jamais enseigner à instrumenter avec art et poésie. L'instrumentation, c'est une création ; et créer, cela ne s'enseigne point.

C'est une grande erreur que de dire ; tel compositeur instrumente bien, telle composition (orchestrale) est bien instrumentée. Car l'instrumentation est un des aspects *de l'âme même de l'œuvre*. L'œuvre même est pensée orchestralement, et promet dès sa conception certaines couleurs d'orchestre inhérentes à elle et à son auteur seuls. Serait-il possible de séparer de son orchestration l'essence même de la musique de Wagner ? Cela reviendrait à dire : tel tableau de tel peintre est admirablement *dessiné* en couleurs.

Parmi les compositeurs, anciens et modernes, il en est plus d'un à qui manque la couleur au point de vue du pittoresque sonore ; cette qualité est en dehors du champ de leur activité créatrice. Dira-t-on pour cela qu'ils ne *savent* point orchestrer ? Beaucoup d'entre ceux-là savent sans doute mieux orchestrer que maint coloriste. Brahms ne savait-il donc pas orchestrer ? Pourtant, on ne rencontre point dans ses œuvres de sonorités éclatantes ni pittoresques. Cela veut dire que par son essence même, sa pensée créatrice ne comportait point la tendance vers la couleur, ne l'exigeait point.

Il y a là un secret impossible à transmettre ; et qui le possède doit y veiller religieusement, ne pas être tenté de l'avilir en le réduisant à un ensemble de recettes apprises.

Il convient de parler ici du cas fréquent d'œuvres orchestrées par autrui d'après les brouillons d'un compositeur. Qui entreprend une pareille tâche doit se pénétrer de la pensée de l'auteur, deviner ses intentions non réalisées, et, en les accomplissant, développer et parachever la pensée engendrée par l'auteur même, et donnée comme principe essentiel de son œuvre. Orchestrer de la sorte, c'est encore créer, quoique en se subordonnant à autrui, à un étranger. Mais orchestrer une composition que son auteur ne destinait point à l'orchestration, c'est au contraire une

déplaisante et peu désirable entreprise. Bien des musiciens sont tombés et tombent dans cette erreur. Mais en tous cas c'est la branche la plus basse de l'orchestration, quelque chose comme la mise en couleur des photographies ou des gravures. Il va sans dire qu'on peut colorier les unes et les autres bien ou mal.

Ma destinée a voulu que je fusse, en matière d'orchestration, à bonne école, et que j'acquisse une expérience des plus variées. D'abord, toutes mes compositions, j'ai pu les entendre exécutées par l'orchestre modèle de l'Opéra de Saint Pétersbourg. Puis, comme j'ai connu différents courants de tendances, j'ai orchestré pour des effectifs d'orchestre divers, commençant par les plus simples, (mon opéra la Nuit de Mai est écrit avec trompettes et cors naturels), pour finir par les plus riches. Troisièmement, j'ai quelques années durant dirigé les chœurs de la Musique Marine, et pu étudier ainsi les instruments à vent. Quatrièmement, j'ai formé un orchestre d'élèves, de très jeunes gens que j'ai amenés à pouvoir exécuter passablement des œuvres de Beethoven, Mendelssohn, Glinka, etc. Tout cela m'a conduit à présenter ce travail comme le résultat de ma longue expérience.

J'ai pris pour point de départ les axiomes fondamentaux que voici :

I. — *Il n'y a point dans l'orchestre de timbres laids.*

II. — *Toute composition doit-être écrite de manière à pouvoir s'exécuter facilement;* plus les parties des exécutants sont faciles, pratiquement réalisées, mieux s'obtient l'expression artistique de la pensée du compositeur.¹

III. — *L'œuvre doit être écrite pour l'effectif orchestral réel sur lequel on compte,* ou tout au moins *pour l'effectif réellement désirable* (si l'auteur a en vue quelque dessein nouveau), et non pas pour un effectif illusoire, ainsi que persistent encore à le faire beaucoup de compositeurs qui introduisent dans leurs partitions des instruments de cuivre de tons inusités, sur lesquels les parties ne sont exécutables que parce qu'on ne les joue pas dans le ton voulu par l'auteur.

Il est difficile d'offrir une méthode quelconque pour apprendre

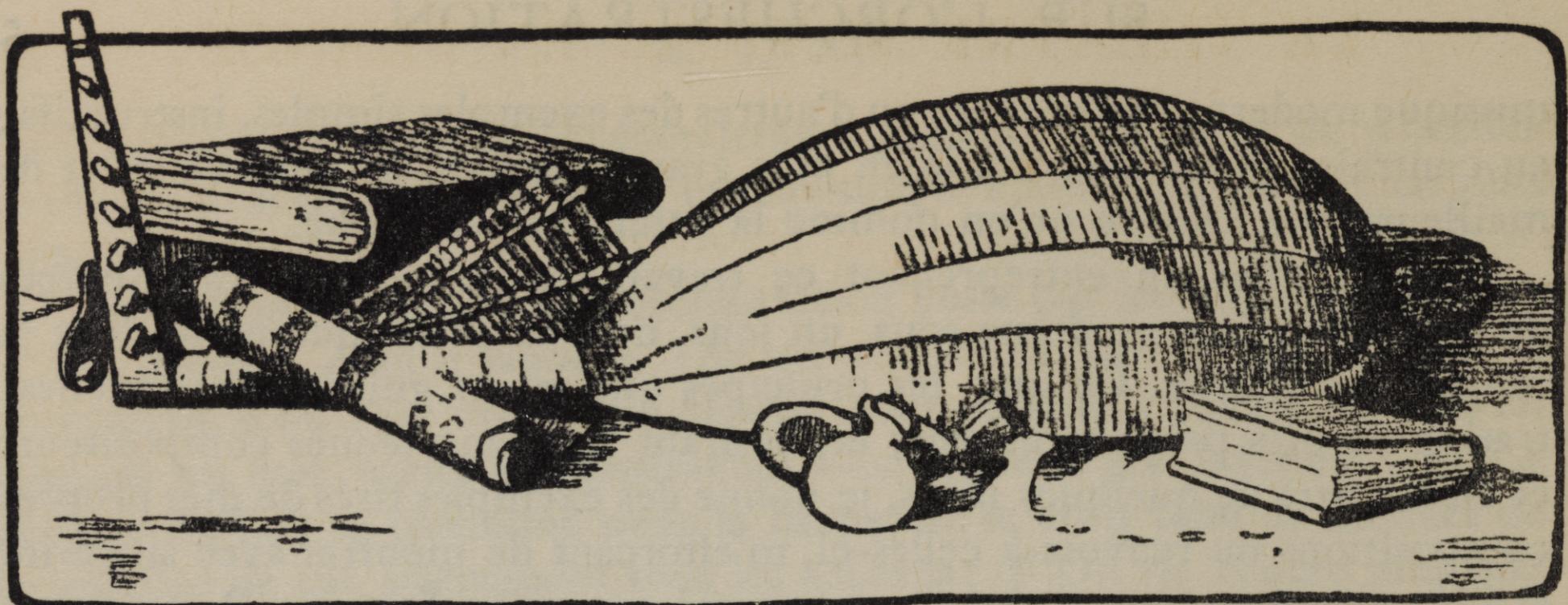
¹ A. Glazounow a finement caractérisé les différents degrés d'excellence en matière d'orchestration qu'il divise en trois catégories principales : 1^o L'orchestre sonne bien sitôt que l'exécution est à peu près correcte, mais merveilleusement si l'on a suffisamment répété. 2^o Les effets ne se réalisent bien qu'après de grands soins et efforts du chef et des exécutants. 3^o Malgré tous les efforts de l'orchestre et du chef, la sonorité ne devient jamais satisfaisante. Evidemment, l'orchestration doit avoir pour idéal unique la première de ces catégories.

l'orchestration sans maître. Généralement parlant, il convient de procéder graduellement de l'orchestration la plus simple à des types de plus en plus compliqués.

D'ordinaire, qui étudie l'orchestration passe par les phases suivantes : 1^o La période durant laquelle l'on se concentre sur les instruments à percussion, d'où l'on croit que dépend tout entière la beauté du son, en lesquels on met toutes ses espérances — c'est le degré inférieur ; 2^o La période où l'on se passionne pour la harpe, on se croit tenu de doubler de la sonorité de cet instrument tous les accords ; 3^o On ne vénère plus que les bois et les cuivres, on recherche les sons bouchés auxquels les cordes viennent s'adjoindre soit en sourdine, soit en *pizzicati* ; 4^o Le goût s'avère plus développé, et l'on ne manque plus de préférer à tous autres matériaux le groupe des archets, que l'on sait reconnaître pour le plus riche et le plus expressif. Il importe, lorsqu'on travaille seul, de bien lutter contre les égarements des trois premières périodes. La meilleure ressource sera toujours de lire des partitions et d'entendre, partitions en main, des exécutions orchestrales. Mais sur ce point, il est malaisé de fixer un ordre déterminé. Il convient d'entendre de tout, mais principalement de la musique assez moderne : celle-là seule enseignera comment il faut orchestrer — l'ancienne fournira des exemples utiles au point de vue négatif, par contraste. Weber, Mendelssohn, Meyerbeer (dans le Prophète), Berlioz, Glinka, Wagner, Liszt, les compositeurs modernes, français et russes, voilà les meilleurs modèles. C'est en vain qu'un Berlioz, un Gevaert s'efforcent de leur mieux d'alléguer des exemples tirés des œuvres de Gluck. L'idiome de ces exemples est trop ancien, étranger à notre oreille musicale d'aujourd'hui ; ils ne peuvent donc plus être utiles. On peut dire la même chose de Mozart et de Haydn, (un très grand orchestrateur, et le père de l'orchestration moderne).

La gigantesque figure de Beethoven reste à part. Sa musique montre les élans léonins d'une fantaisie orchestrale profonde, inépuisable ; mais l'exécution, dans le détail, reste loin derrière les conceptions titaniques. Ses trompettes en dehors, les intervalles difficiles à exécuter et peu favorables qu'il impose aux cors, avec les traits géniaux de ses instruments à archets et l'emploi souvent très coloré qu'il fait des bois : tout cela s'unit en un ensemble où l'élève se butera à des millions de points contradictoires.

Il est futile de penser que le débutant ne saurait trouver dans la



UNE NOUVELLE HISTOIRE DU THÉÂTRE MUSICAL EN FRANCE

Il n'est pas de plus grand plaisir pour tout historien attaché à la vérité que de voir ses travaux dépassés par d'autres plus jeunes et plus complets. C'est le sentiment que j'ai, en lisant les deux beaux ouvrages qui viennent de mériter en Sorbonne à M. Henry Prunières le titre de docteur-ès-lettres, avec mention très honorable.¹

Combien l'histoire musicale a fait de progrès depuis vingt ans, — surtout pour certaines périodes ! Lorsque, vers 1893, je me suis aventuré sur le terrain de la musique dramatique au XVII^e siècle, c'était encore chez nous un continent presque inconnu. Monteverdi, dont on voit maintenant des airs figurer sur les programmes des Concerts Colonne, et dont un opéra a été représenté à Paris, n'était qu'un nom pour une poignée de musicologues, et un nom vide de sens, perdu dans un désert. A peine Carissimi commençait à ressortir de la nuit. L'histoire sautait allègrement de Palestrina à Lully, impossibles à juger d'ailleurs, puisqu'on ignorait tout du milieu où ils s'étaient formés. — A présent, grâce aux travaux chez nous des Michel Brenet, des Ecorcheville, des Lionel de la Laurencie, des Pirro, des Quittard, de M. Wotquenne en Belgique, de M. Kretschmar, de M. Heuss, surtout de M. Goldschmidt en Allemagne, de MM. Solerti, Torchì, Chilesotti, Cametti en Italie (pour ne citer que

¹ Henry Prunières : *L'Opéra italien en France avant Lully*, in-8° de 432 p. et 32 p. de supplément musical. — Champion, éd.

— *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*, in-8° de 282 p. orné de 16 planches hors texte et d'un supplément musical. — H. Laurens, éd.

les principaux), — le Grand Siècle s'éclaire, et nous tenons à peu près tous les anneaux de la chaîne de musiciens, dont les efforts parfois géniaux ont abouti à la fondation de la glorieuse école napolitaine et de la non moins célèbre Académie royale de musique française. D'autres découvertes viendront, qui complèteront le tableau ; mais vraiment on peut dire que maintenant l'essentiel est fait, surtout pour l'Italie, et que si nous ne connaissons pas encore aussi bien la musique française du XVII^e siècle que la littérature et les autres arts du même temps, en revanche la musique italienne de cette époque a reconquis sa place au soleil plus tôt que les arts plastiques et la littérature du *secento*.¹

Les deux ouvrages de M. Henry Prunières contribueront plus que tout autre à rehausser la gloire de l'art italien du XVII^e siècle et à montrer la vigueur de son action sur l'art français. Et ils nous donnent des raisons nouvelles d'admirer le génie de ces conquérants pacifiques, assez intelligents pour sentir la valeur propre de la race où ils s'implantaient, assez souples pour s'adapter à ses besoins d'esprit, et assez énergiques pour discipliner ses forces anarchiques et les mener à des victoires fécondes.

* * *

Les deux thèses se complètent l'une l'autre, en étudiant les origines des deux grands genres de théâtre musical essayés en France, sous les derniers Valois et les premiers Bourbons : le Ballet de cour et l'Opéra.

Des deux ouvrages, celui qui est consacré à l'Opéra est de beaucoup le plus important, à mon sens, par le fait du sujet tout autant que du travail qui lui a été consacré. L'histoire du Ballet de cour est en effet celle d'un genre qui n'a jamais réussi à se constituer complètement ; il est, comme le dit M. Prunières, à la dernière page de son livre, l'ébauche d'un grand spectacle et même de plusieurs ; et son incertitude, ses hésitations, son caractère flottant et un peu chaotique, se communiquent forcément à toute étude qui veut en suivre scrupuleusement le cours. Au contraire, l'Opéra italien, sorti d'un dessein grand et net (bien qu'illusoire²),

¹ A cette littérature, d'ailleurs, une pléïade de critiques italiens travaille actuellement à faire rendre justice ; et les nouveaux historiens de l'art ont retrouvé les raisons d'admirer les peintres Bolonais et le génial Bernin.

² C'est à savoir la pseudo-reconstitution de la tragédie antique.

est arrivé à sa pleine réalisation ; et, malgré toutes les justes critiques qu'on peut adresser à ce beau monstre composite, son triomphe, depuis près de trois siècles, établi sur l'Europe, est celui de la forme théâtrale la plus originale et la plus puissante des temps modernes. Toutes les autres formes de théâtre et musique, comme le Ballet, ont convergé vers lui, et il les a absorbées, comme un fleuve ses affluents. Et l'histoire de ses origines offre d'autant plus d'intérêt que, comme l'a montré M. Prunières, il n'est pas l'œuvre du hasard ou d'une évolution inconsciente, mais de la volonté réfléchie et persévérande de quelques grandes personnalités, qui ont eu l'intuition de son importance et l'ont véritablement imposé au monde.

A l'intérêt du sujet s'ajoute celui de la documentation la plus abondante et la plus neuve, qui en vivifie et en renouvelle complètement le récit. Depuis des années, M. Prunières s'est astreint au dépouillement des archives de toutes les villes italiennes qui ont joué un rôle dans l'histoire du théâtre musical ; et il en a rapporté — principalement de Parme, Modène, Turin, Rome, surtout Florence, ainsi que de nos archives parisiennes (dont la moins explorée par les musicologues avait été, jusqu'à lui, celle des Affaires Etrangères), — une moisson de renseignements, si riche que le volume où il les a amassés craque presque sous le poids. Ce serait même là ma principale critique, dont je me débarrasse tout de suite, que dans cette surabondance de détails on est quelquefois noyé, et que les arbres empêchent, par instants, de voir la forêt. Mais, grâce à la méthode de l'auteur et à son plan qui offre un solide fil d'Ariane pour passer au travers des fourrés, on ne tarde pas à s'orienter ; et combien la route est rendue intéressante par cette multitude d'épisodes et de détails savoureux ! Ce n'est pas seulement l'histoire d'une forme musicale que M. Prunières nous a retracée ; c'est un des chapitres les plus curieux de l'histoire du théâtre et des mœurs — j'ajouterais presque, de la politique en France, (ou tout au moins des coulisses de la politique), sous la régence d'Anne d'Autriche et Mazarin.

Je ne puis ni ne veux ici suivre pas à pas l'historien dans sa longue étude, qui embrasse presque un siècle, ni en faire le résumé. J'essaierai seulement d'en indiquer les principales nouveautés et ce qui me paraît constituer, en quelque sorte, les découvertes de l'auteur.

Tout d'abord, il a eu raison de mettre plus en lumière qu'on ne l'avait fait jusqu'ici le rôle capital joué par les troupes ambulantes de

comédiens italiens, à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle, pour la diffusion en France de l'art mélodramatique italien. On oublie trop quels rares artistes furent ces *Gelosi*, si populaires au temps de Henri IV, qui n'étaient pas seulement des bouffons merveilleux, mais des chanteurs et des musiciens capables d'interpréter, presque à première lecture, des rôles de Monteverdi. Parmi eux, on trouve des esprits curieux de formes d'art nouvelles, comme cet Andreini, qui s'essaie au *melodramma*, à l'opéra bouffe (*commedieta musicale*), à la *festa teatrale*, entre 1617 et 1622. Et M. Prunières a montré que l'action de ces comédiens s'est exercée en France, jusque vers le milieu du siècle, et qu'ils n'ont pas peu contribué à l'établissement de l'opéra à Paris, en donnant au Petit Bourbon la première représentation d'un grand spectacle théâtral italien, avec pompeuse mise en scène, décors, machines, ballets et musique, *la Finta pazza* de 1645, "la comédie des machines".

L'importance du rôle de Mazarin dans l'histoire de l'opéra, dont il fut le véritable fondateur en France, était déjà connue. Mais les recherches de M. Prunières ont établi définitivement ce fait, en l'illustrant de la façon la plus pittoresque. Grâce à elles, on pénètre véritablement dans le curieux génie de cet Italien, qui est bien le plus beau type que sa patrie ait produit dans le style *barocco* : grandiose et comique, grave et frivole, aussi passionné de grandes choses que de niaiseries, et, dans tout ce qu'il entreprend, supérieurement doué, brillant, spirituel, souple et tenace dans ses desseins les plus futiles comme dans les jeux magnifiques de sa diplomatie. L'activité que ce grand ministre a déployée pour le succès d'une œuvre infime, somme toute, comme l'établissement de l'opéra en France, est inouïe. On le verra par le nombre de lettres qu'il écrit, à ce sujet, de St-Jean de Luz à l'abbé Buti, en pleines négociations de la paix des Pyrénées. Aucun détail ne lui échappe : chanteurs, librettistes, musiciens, décorateurs, il a l'œil sur tous et sur tout. Et non seulement il entremêle dans ses préoccupations les spectacles d'opéra et le gouvernement de la France, sans que les uns fassent jamais tort à l'autre ; mais il utilise le matériel des uns au service de l'autre ; il emploie dans sa diplomatie ses chanteurs et ses comédiens, (de même qu'il se sert de ses diplomates pour raccoler, à l'étranger, des artistes pour son théâtre). La famille Melani est le plus étonnant exemple de ces maître-Jacques de la maison Mazarine, — tous, Atto, Filippo le moine, et Bartolommeo, mi-partie chanteurs d'opéra, mi-partie espions et agents secrets, non pas

espions vulgaires, mais chargés d'emplois importants. Atto, le castrat, envoyé en Bavière vers 1657, pour décider par ses menées l'Electeur à briguer l'Empire, ne deviendra-t-il pas secrétaire de Mazarin aux négociations de la paix des Pyrénées ? Et plus tard, ce sera lui qui fera l'élection du pape Clément IX. — S'il est impossible de ne pas admirer l'intelligence, le goût artistique et l'activité prodigieuse de Mazarin, les détracteurs du temps présent, qui trouvent dans l'administration actuelle et la gestion des fonds publics de trop nombreux motifs de s'indigner et qui opposent à ce désordre la beauté du bon vieux temps, *temporis acti*, pourront puiser dans le livre de M. Prunières quelques consolations, en constatant l'effrayant gaspillage de la fortune publique, fait par ce bon vieux temps, à l'époque de la plus noire misère sociale, sous le prétexte de quelque niaise et fastueuse représentation d'opéra, préparée pendant des années, et qui souvent échouait. Car une autre constatation que l'on fait en lisant cet ouvrage et qui est, aussi, bien consolante pour l'amour-propre des architectes d'aujourd'hui, si elle l'est moins pour nos oreilles à nous, musiciens, c'est que les plus fameux constructeurs d'Italie, appelés à grands frais et disposant de sommes énormes, n'étaient pas capables d'élever un théâtre d'opéra, où l'on pût entendre la musique. Témoin ce fameux théâtre des Tuileries, bâti par les Vigarani, et auquel il fallut renoncer, à cause de l'acoustique déplorable.

Sur plusieurs compositeurs italiens, M. Prunières apporte des documents nouveaux qui les remettent au premier plan, ou même qui leur font une place, pour la première fois, dans l'histoire de la musique. Il a rendu au charmant Marco Marazzoli l'honneur d'avoir été l'auteur de la première pièce musicale italienne chantée à Paris (carnaval 1645) ; et il a sorti de l'oubli l'aristocratique Carlo Caproli del Violino, qui occupa l'interrègne entre Luigi Rossi et Lully. De l'un et de l'autre il publie dans son Appendice d'aimables *canzoni*. — Luigi Rossi, que nous avions pour notre part commencé à faire apprécier comme un des plus parfaits musiciens italiens du XVII^e siècle, sort des études de M. Prunières encore plus grand et beaucoup mieux connu. A présent, il apparaît comme une cime de l'art dramatico-mélodique, fondé par l'école de cantate romano-napolitaine ; et l'on voit plus clairement ce que Lully lui a dû. — Le vieux Cavalli, dont M. Prunières publie une très curieuse lettre inédite, se montre sous un jour tout nouveau, comme homme (ce chantre de 'héroïsme !) avec une débilité physique et une timidité de caractère,

presque pusillanime, — comme musicien, avec d'admirables pages élégiaques, voluptueuses et tendres,¹ bien faites pour surprendre la plupart des musicologues qui ne connaissaient de lui que quelques grandes scènes dramatiques, d'un large style populaire et passionné. Enfin, c'est surtout Lully dont M. Prunières nous restitue l'histoire à peu près complète des origines et des débuts, toute la période des ballets italiens et français, qui se clôt à la date de la fondation de l'Académie de musique et de la première de *Cadmus et Hermione*. Ces chapitres sont l'aboutissement et comme l'épanouissement d'une série d'excellents articles de revues (*S. I. M.*, *Rivista musicale*, etc.), où M. Prunières nous avait, depuis plusieurs années, tenus au courant de ses principales trouvailles historiques au sujet de Lully. La date de la naissance, la famille, les péripéties diverses des années d'apprentissage, nous sont maintenant connues. La seule lacune importante qui subsiste, et que M. Prunières n'a peut-être pas assez cherché à combler, c'est la question de l'éducation musicale de Lully à Paris, et de l'influence qu'ont pu avoir sur lui les maîtres organistes français, Metru, Roberday et Gigault. Mais ce qui est établi désormais, c'est que de très bonne heure Lully fut en pleine possession de tous ses dons et s'imposa à l'admiration publique. On peut même dire que si, par la suite, sa vive intelligence n'a cessé de grandir et lui a permis de traduire en musique, mieux qu'aucun musicien français, l'esprit et la déclamation de notre tragédie de cour, jamais il ne fut mieux doué musicalement que dans sa jeunesse; et c'est là qu'il a donné le mieux sa mesure propre, qu'il s'est exprimé lui-même le plus librement. Riche et souple nature, aussi capable d'émotion dramatique que de verve comique, mais surtout et toujours douée d'une vitalité prodigieuse. Encore n'en a-t-il mis sans doute que la moindre partie dans ses œuvres, et devait-il dépenser le meilleur dans ses rôles de baladin et de chanteur. Mais le reflet qui nous en reste dans quelques scènes de ses ballets suffit à nous montrer un tempérament d'homme de théâtre et spécialement de grand comique, à la Molière... "Les deux grands Baptiste", comme on les appelait. Nous avons trop perdu aujourd'hui le souvenir et le sens de ce rapprochement, qui s'impose d'autant plus que non seulement les deux Baptiste ont victorieusement collaboré, comme on sait, dans une suite de chefs-d'œuvre, mais que c'est l'Italien qui a ouvert la voie au Français et lui a fourni le modèle de ces grandes

¹ Le lamento de Climene dans *Egisto*, et la scène de l'antre du sommeil, dans *Ercole amante*.

Cérémonies burlesques, qui forment la conclusion rabelaisienne du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire*. La cérémonie du docteur en ânerie, dans *Amor malato* (1657), et le récit des preneurs de tabac dans le *Ballet de l'impatience* (1661), en sont les prototypes. La lecture de cette dernière scène, que M. Prunières publie à la fin de son livre, montre la *vis comica* de Lully et la robuste franchise de son style burlesque. Une seule page de lui suffit à expliquer son succès. M. Prunières a cherché les raisons pour lesquelles ce fut un Italien qui créa l'opéra français, et il a rappelé justement que le principe du récitatif, qui est la base de l'opéra, répugnait au bon sens français, et que seul un étranger pouvait l'imposer chez nous. Mais il ne l'eût jamais imposé sans ce pouvoir personnel, cette force de vitalité qui émane de la musique de Lully, dans ses bons moments. Ni Luigi, ni Cavalli vieilli n'y eussent réussi. Les connaisseurs auraient pu goûter leurs beaux chants ; mais la foule n'eût pas été prise, comme elle le fut, par la vigueur d'accent, la volonté irrésistible de ce diable de petit homme, *signor Battista*. Ce magnétisme s'est dissipé pour nous, et bien peu de gens savent lire encore sous l'écriture pâlie par le temps l'énergie de l'esprit, de la parole et du geste ; mais cette énergie est là. Et vraiment, la seule raison péremptoire pour laquelle l'opéra fut fondé en France et fondé par l'Italien Lully, c'est la volonté de Lully et son génie. Italien ? Français ? Ni l'un ni l'autre. Lully. *Quia nominor Lully.* — Il régnait sans peine, d'ailleurs, au milieu de musiciens français, non sans talent, mais bien loin de posséder sa vigueur de vie. Chez les Italiens seuls, il eût pu trouver un rival ; aussi fut-il impitoyable pour eux, et le gardien le plus rigoureux de la musique française, protectionniste à outrance. Je le crois bien ! Comme Louis XIV, il aurait pu dire : " L'Etat. c'est moi. " Il était à lui seul toute l'Académie de musique française. Et le plus fort, c'est qu'il l'est resté jusqu'après sa mort, pendant un siècle, contre les artistes français eux-mêmes. Il y a là une emprise sur un peuple, qui est un des phénomènes les plus surprenants de l'histoire de l'art, et le plus bel exemple de la puissance d'une personnalité, imposant à une nation qui n'est pas la sienne, le rythme de son souffle et la forme de sa pensée. — Que ce ne fut pas sans révoltes, on l'imagine bien ; et une des observations les plus importantes de M. Prunières est de nous avoir signalé l'opposition qui, dès le début du règne du grand Baptiste, se forme, se groupe et conspire en silence, ces nombreux cénacles italianisants, à Paris et en province, qui préparent la

future réaction des premières années du XVIII^e siècle et l'atmosphère musicale où se forma Rameau.

* * *

L'histoire du *Ballet de cour en France avant Benserade et Lully* est le complément et comme la contrepartie de l'histoire de l'*Opéra italien en France avant Lully*. Elle montre, en présence de l'envahisseur italien, les efforts du génie national français pour se constituer et pour résister victorieusement aux assauts de l'étranger. Il parut bien près d'y réussir, un moment, dans les premières années du règne de Louis XIII, grâce au génie d'un musicien, Guesdron, et au goût d'un mécène, le duc de Luynes. Mais ce ne fut qu'un jour sans lendemain.

L'ouvrage de M. Prunières consacre un long chapitre (et ce n'est pas le moins intéressant) à la recherche des origines du Ballet et de ses éléments constitutifs. Nous revoyons passer devant nous ces splendides et monstrueuses mascarades et pantomimes dramatiques de la cour de Bourgogne, ces "Entremets", qui semblent sortis d'imaginaires babyloniennes : sur les tables des banquets s'élèvent de vastes constructions, des églises, des châteaux, des pâtes gargantuesques bourrés d'orchestres de musiciens ou de chœurs qui commentent le sens des cortèges et mōmeries. — Puis, ce sont les royales mascarades mythologiques et allégoriques des derniers Valois, les tournois à mise en scène romanesque, et les intermèdes à l'italienne. — De l'effort de la Pléiade française, parallèle à celui de Tasse et des cénacles italiens, résulte une prétendue reconstitution du drame antique. Seulement, ce n'est pas la même dans l'un et dans l'autre pays ; car chacun des deux peuples a refait l'antiquité à son image. En Italie, c'est l'opéra, où la musique triomphe. En France, c'est le ballet-comédie, la *Circé* de 1581, où tentent de s'unir harmonieusement la poésie, la peinture, la musique et la danse. Idéal plus largement humain, mais qui eût exigé des génies, supérieurs encore à ceux de l'Italie. Et le seul qui parût fut Guesdron. Grâce à lui, secondé par d'autres musiciens habiles, Bataille, Boesset, Mauduit, et par le décorateur-machiniste Francini, le ballet mélodramatique eut une brillante floraison de dix années (1610-1620), dont le plein épanouissement fut la *Délivrance de Renaud* (1617), cette œuvre charmante et fastueuse, dont M. Prunières a restitué et publié le texte et la musique, à la fin de son livre. Mais brusquement

après la mort de Guesdron et de Luynes, les grandes mises en scène et les actions dramatiques disparaissent du ballet. C'est le ballet-mascarade, le ballet à entrées, sans lien dramatique, avec des récits d'exposition, des airs de cour et des danses. Et le système se maintiendra, avec un goût plus ou moins pur, jusqu'à Lully qui, dans ce cadre étroit, fera rentrer la musique et le drame tout entiers, jusqu'à ce que le cadre éclate et que le Ballet fasse place à l'opéra.

Un des faits les plus remarquables que note M. Prunières est la mutuelle pénétration de l'art italien et de l'art français, dans les vingt premières années du XVII^e siècle, et l'heureux équilibre qui se maintient alors dans l'échange de leurs dons. Les pastorales d'Italie préparent l'éclosion du ballet de cour français. Celui-ci est ensuite importé en Italie par Rinuccini et glorieusement renouvelé par Monteverdi (*Ballo dell'Ingrate*, 1608). De son côté Guesdron profite sans doute de l'influence de Rinuccini et de Caccini, tous deux présents à la cour de France entre 1601 et 1605, pour concevoir et exécuter ses magnifiques ballets mélo-dramatiques. Cette trop courte période de notre histoire musicale montre de quel bienfait peut être sur un art en pleine vigueur une influence étrangère, qui au contraire risque de tout étouffer, quand elle survient à des moments de fléchissement artistique, comme celui où était la musique française, quarante ans plus tard, lorsque parut Lully.

* * *

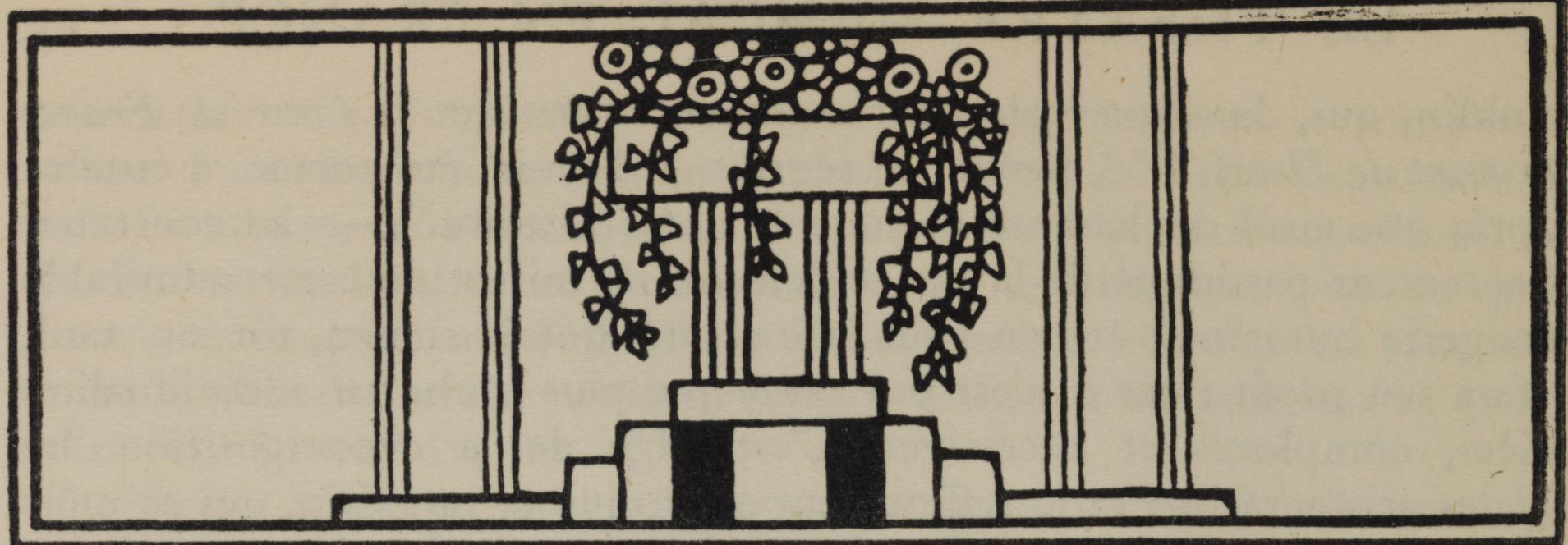
Mais la musicologie n'est pas seule à bénéficier des recherches de M. Prunières, et ses deux livres ont un autre intérêt que de nous renseigner sur l'évolution de quelques formes artistiques. Ils font revivre sous nos yeux cette extraordinaire société du XVII^e siècle italien et français, dont une image si fausse s'est imposée à nous, au travers de l'esprit classique, qui en est, peut-on dire, justement l'antithèse : car si l'esprit classique a eu une réelle grandeur, c'est que, loin d'être l'expression complaisante de la société du temps, il en a été l'antagoniste et le dominateur, l'expression d'une élite énergique qui a imposé sa raison volontaire et son ordre à l'anarchie la plus incohérente, la plus dévergondée d'esprit et de mœurs, la plus brutale, sensuelle, maniérée, décadente. Mais si ce monde trouble offre souvent un triste spectacle à celui qui porte dans l'histoire un esprit patriotique et moral, comme M. Alfred

Franklin, qui, dans son volume récemment paru sur la *Cour de France à la mort de Henri IV*¹, avoue ses regrets "d'avoir été amené à étudier de près une aussi déplaisante période de notre histoire", — au contraire, l'observateur passionné de la vie se délecte, au milieu de cette admirable ménagerie humaine ; et l'on peut être assuré que le roman, tôt ou tard, en fera son profit : car il n'est pas d'époque plus riche en individualités variées, complexes et excessives. C'est l'âge de la décomposition des grandes aristocraties ; et le raffinement artistique et mondain, qui se mêle chez ces hommes à une violence d'êtres de proie, en fait des exemplaires d'humanité tragi-comique, qui n'a point trouvé son Shakespeare. Le drame est tout près du rire, et la bouffonnerie fait bon ménage avec les plus hautes pensées politiques. Le poète fêté des grands ballets du jeune Louis XIII, Durand, l'auteur de *La Délivrance de Renaud*, (où le rôle de Renaud était chanté en 1617 par De Luynes), est, l'année suivante, rompu et brûlé en place de Grève, pour un pamphlet contre De Luynes. Qui songe à s'en étonner ? Et qui aurait même retenu ce fait, si les recherches de notre musicologie ne l'avaient relevé ? — Et que dire de cet entourage de Mazarin, de cette cour d'opéra-bouffe, de ces castrats diplomates, de ce mic-mac de grandes choses et de turlupinades, de héros et de pîtres, de ce cardinal romain qui partage ses veilles entre ses efforts heureux pour assurer la gloire française et ses négociations pour faire sortir d'un couvent de servites un moine châtré, qui viendra chanter en France le rôle d'une reine travestie en homme et amoureuse d'un roi !² De ces types et de ces aventures, dont M. Prunières a fait, au cours de ses recherches de plusieurs années, une abondante récolte, l'on trouvera dans ses deux livres de curieux échantillons ; et nous savons qu'il en tient d'autres collections en réserve, notamment une correspondance de Dassoucy racontant ses aventures peu ordinaires en Italie. Nous comptons qu'il nous en fera profiter, et qu'il poursuivra ses études historiques dans ce magnifique domaine du XVII^e siècle italo-français, où il est maintenant comme chez lui, et dont il nous a donné d'aussi vivants tableaux.

ROMAIN ROLLAND.

¹ Alfred Franklin : *La Cour de France et l'assassinat du maréchal d'Ancre*, Emile-Paul, 1913.

² Le moine padre D. Filippo Melani, qui chante dans *Xerxes* de Cavalli le rôle de la reine Amestris.



A PROPOS DE PARSIFAL⁽¹⁾

NOTES ET SOUVENIRS

Liszt ne fut pas seulement un courtisan des princes et des empereurs, il fut surtout le "féal" du génie, le conseiller du talent, le protecteur des artistes.

Ainsi que me le disait un jour sa fille, il voulait connaître "les œuvres et les hommes" et lorsqu'il avait trouvé l'œuvre ou l'homme, son grand cœur s'ouvrait à jamais pour les servir.

Il aimait les méconnus, les persécutés, ceux auxquels s'appliquera toujours le quatrain du chansonnier :

On les persécute ou les tue,
Et puis après mûr examen,
On leur élève une statue,
Pour la gloire du genre humain.

Il comprenait ceux que personne ne comprenait encore, parce qu'ils devançaient leur époque. Berlioz lui dut ses premiers encouragements. Wagner lui dut son premier grand succès, lorsqu'envers et contre tous *Lohengrin* fut donné à Weimar.

Wagner était banni et errant, l'âme anéantie et prête au découragement. Pourtant son cerveau et son cœur récélaients un monde éblouissant. Mais ce monde était lourd à porter dans la détresse et la misère... C'est Liszt qui fut alors le réconfort ; le courageux protecteur du proscrit. Car il fallait du courage pour faire représenter sur le Théâtre de la Cour

(1) Voir S. I. M. n° du 1^{er} Janvier 1914.

d'une principauté saxonne l'œuvre du soi disant révolutionnaire de Dresde ! Bien plus ; pendant toute sa vie, malgré les inévitables malentendus, Liszt, le virtuose fêté et adulé, Liszt, le compositeur, — génial lui aussi — dont le talent de créateur avait trop souvent tort, aux yeux des profanes, devant le talent d'interprète, Liszt continua de " servir " celui qu'il avait aidé aux jours difficiles. Après les heures sombres il put enfin assister au triomphe de Bayreuth, et une fois mort, celui qu'il avait si bien compris et tant aimé, lorsque, vieilli et malade lui-même, il vit venir la fin prochaine de sa carrière glorieuse, un effort suprême lui fit gravir une fois encore la colline sacrée. Il revint à Bayreuth, il voulut revoir le Graal en son temple, et mourir devant lui, comme Titurel : un héros, mais... *Ein Mensch wie alle !*

Nul ne pourra dire ce que les artistes ont perdu avec lui, ce jour du 31 Juillet 1886, et quoi qu'en pense le monde, de pareils hommes ne se remplacent pas. Les jeunes musiciens, compositeurs ou exécutants, avides de conseils, qui accourraient à Weimar de tous les pays de la terre se trouvèrent soudain désemparés et sans guide, comme les navigateurs lorsqu'un phare éblouissant vient de s'éteindre !

Si j'ai parlé longuement de Liszt à propos de *Parsifal* c'est qu'il fut le confident des jours pénibles de l'élaboration de la grande œuvre. En 1859 Wagner écrivait à Madame Wesendonk pour lui faire part de sa trouvaille du personnage de Kundry. Au mois d'Août 1860 il lui écrivit encore de Paris pour lui reparler de cette même Kundry et de la dualité du personnage, tour à tour messagère du Graal et séductrice. Mais c'est à Liszt que Wagner révèle le sens intime de sa conception. Liszt en effet est un croyant fervent. Seul il pourra comprendre cette œuvre de foi et de renonciation, ce grand drame de la pitié.

* * *

Ecouteons de quelle façon, dans une première lettre, Wagner parle de l'impression que le Vendredi Saint a éveillé dans son âme !

" Pour la première fois, le Vendredi Saint, je me suis éveillé dans " cette maison par un soleil radieux (il était à Zurich). Le jardin avait " verdi, les oiseaux chantaient et j'ai enfin pu m'asseoir au seuil de la " maison et goûter la paix si longtemps attendue. Emu par la sérénité " des choses je me suis souvenu que c'est aujourd'hui le Vendredi-Saint, " et soudain, j'ai constaté combien cette ambiance a été admirablement

“ décrite par Wolfram d’Eschenbach dans son Parsifal. Je n’avais plus songé à ce poème depuis mon séjour à Marienbad où j’ai conçu les Meistersinger et Lohengrin. A présent le sens divin du poème de Wolfram m’est apparu clairement et de cette émotion du Vendredi-Saint m’est venue immédiatement l’idée de faire un grand drame divisé en trois actes et dont je me suis mis à faire l’esquisse.”

Le 30 Mai 1859, il écrit encore à Liszt, de Lucerne :

“ Amfortas est évidemment le personnage principal et le centre du chef-d’œuvre. J’ai été frappé par l’idée qui m’est venue subitement à propos d’Amfortas et son extraordinaire analogie avec mon Tristan du 3^{ème} acte. C’est Tristan, mais avec une indicible gradation.

“ Le malheureux, blessé au cœur et par la lance, n’a dans ses atroces souffrances d’autre désir que la mort ; encore toujours il espère que le Graal le sauvera — il n’y a que lui qui le puisse — mais c’est précisément par le Graal *qu’il ne peut pas mourir*, sa vue ne fait qu’augmenter ses souffrances, car elle lui rappelle son immortalité.

“ Pour moi le Graal *est* le divin calice de la dernière cène, dans lequel Joseph d’Arimathie a pieusement recueilli sur la croix, le Sang du Sauveur ?

“ Combien terrible est le sens du rapport qui existe entre Amfortas et cette coupe miraculeuse ! Blessé de cette même lance dans une douloureuse aventure d’amour, il ne peut que languir après la bénédiction de ce Sang qui s’est échappé par une blessure *pareille*, quand le Sauveur est mort sur la croix, dans le renoncement suprême, chargé de toutes les douleurs du monde !

“ Sang pour sang, blessure pour blessure, mais quel abîme entre ce sang et cette blessure ! Tout en extase, tout en adoration par le miraculeux voisinage du Graal, qui resplendit d’une douce et merveilleuse lumière, Amfortas revit d’une nouvelle vie, et souffre plus que jamais de sa terrestre blessure. Tout est souffrance, même le recueillement. Où est la fin, la Rédemption ? Douleur de l’humanité pour toute éternité !

“ Voudrait-il, en la folie de son tourment, se détacher du Graal et fermer les yeux à sa lumière — il le voudrait pour pouvoir mourir — mais il ne le peut pas, car c’est une puissance supérieure qui l’a élu gardien du Graal, et non une force aveugle. Il a été élu parce qu’il était le plus digne, le plus saint, parce qu’aucun n’avait comme lui, la foi profonde, le sens absolu du miracle du précieux calice et parce

“ qu'à présent encore, malgré tout, son âme anéantie d'adoration, altérée de rédemption et menacée de damnation éternelle, se consumait du désir de la vue du Graal ! ”

Enfin voici ce que dans une autre lettre Wagner déclare encore :

“ Une vieille légende du Midi de la France, veut que Joseph d'Arimathie soit venu s'y réfugier avec le Saint Calice de la dernière cène. J'admire de tout mon cœur cette mystique légende. Qui ne serait profondément ému à la pensée de ce calice dans lequel le Sauveur but l'adieu suprême avec ses disciples, dans lequel, ensuite, Son sang fut recueilli et porté, par celui qui y était destiné, à la garde des Purs qui pourraient le contempler et l'adorer. Oh ! combien elle est incomparable cette belle légende chrétienne ! ”

“ Et puis, le sens double de l'unique calice servant d'abord pour la communion, qui est bien le plus sublime sacrement du culte chrétien. De là aussi, la légende que le Graal — sang Réal, San(c)t Graal — était le seul soutien des chevaliers, leur unique aliment. ”

“ Que faire après tout cela de Parsifal ?... Là tout est à créer, à inventer. Parsifal est absolument indispensable en tant que sauveur d'Amfortas ; seulement si je mets ce dernier à sa vraie place, dans sa vraie lumière, il devient d'un intérêt si tragique et si prépondérant qu'il est difficile de faire ressortir un autre personnage. ”

“ Or Parsifal doit ressortir, sans quoi il n'aurait l'air que d'un froid “ Deus ex machina ” créé pour le besoin du dénouement. Je dois donc le faire paraître au premier plan, et, cela m'empêche de tracer un large plan d'ensemble comme l'a fait Wolfram. Je dois arriver à tasser, à concentrer tout cet immense poème en trois situations principales, et cependant faire apparaître clairement le sens profond de l'œuvre. Cela incombera à ma façon de travailler, c'est la tâche de mon art. ”

Habemus confitentem..... nous voilà éclairés. Wagner a toujours senti le besoin de s'expliquer et ici cette lettre à Liszt est d'une clarté fulgurante. Les “ commentateurs ” sont désormais libres de déclarer “ d'après leurs idées ” que *Parsifal* n'est pas une œuvre de foi. Le témoignage est sans réplique, et la cause est entendue.

Cet acte de foi, Nietzsche, Lindau et d'autres de moindre autorité ont osé le reprocher à l'auteur du plus grand poème païen : *l'Anneau du Niebelung*. Les critiques contemporains ont admis ou nié l'idée chrétienne

de *Parsifal* d'après leurs propres convictions philosophiques. Vaines formules et plus vaines querelles !

L'œuvre est si haute et si sainte qu'elle semble avoir mérité de voir comme le Divin Maître, les hommes se disputer à son sujet, et de devenir comme la doctrine du Nazaréen une source de division entre ceux qui l'écoutent et qui la veulent servir ?

Quant à moi il m'est impossible d'admettre qu'on interprète *Parsifal* sans un sentiment profondément religieux.

L'an dernier à Bayreuth, après avoir joué *Parsifal*, le chef d'orchestre Muck et moi nous descendions en silence vers la ville. Nous venions de vivre tous les deux ces heures intenses, et nous nous en sentions profondément émus — car on ne peut pas interpréter *Parsifal* de sangfroid : je défie quiconque de le faire jamais !

Muck me dit tout à coup : "Etes-vous catholique ?" Et lorsque je lui eu répondu affirmativement : "Moi aussi, reprit il ; quoique je sois un pratiquant assez tiède, mon enfance et mon éducation furent très chrétiennes, et il me semble que je fais un acte de foi, lorsque je participe à une exécution de *Parsifal* : tant pis pour ceux qui ne sentent pas comme nous et tant pis surtout pour les auditeurs des représentations qui se donneront en dehors de Bayreuth !... *Parsifal* n'est pas du théâtre..."

Oh ! non ce n'est pas du théâtre dans le sens qu'on attache habituellement à cette expression. Et pourtant c'est du théâtre "sublime". Mais cette nuance restera incompréhensible pour la plupart de ceux qui font "du théâtre".

* * *

Une interprétation quasi parfaite, comme à Bayreuth sera presque partout impossible, parce qu'aucun des acteurs ne voudra rester à son plan. Comment voulez vous trouver dans un théâtre ordinaire cinq interprètes, (sans compter les filles fleurs), qui comprennent exactement à quel plan ils devront rester pour incarner leurs personnages ?

Dans tel théâtre, Kundry sera saisissante, dans tel autre Gurnemanz sera parfait ou bien Amfortas attirera toute l'attention sur lui, et celui qu'on verra habituellement le moins, et qui devrait toujours être le point central, c'est *Parsifal* parce qu'il a le moins à chanter.

Cet équilibre indispensable dans l'interprétation ne peut se rencontrer qu'à Bayreuth à cause de la façon d'y travailler dont j'ai parlé dans la première partie de cet article.

Si les clairs obscurs du tableau ne sont pas observés, le public ne pourra plus être ému il sera tout au plus agacé et ennuyé.

Amfortas, le roi pécheur, ne doit pas être un blessé de théâtre, avec les habituelles contorsions de ce genre d'effet ; si l'acteur se souvient des multiples blessures dont il a pu souffrir dans le répertoire, son personnage deviendra ridicule et incompréhensible.

Gurnemanz, ni au premier acte, ni surtout au dernier, n'est un ermite d'opéra comique. De plus, comme il est, pour ainsi parler, le *récitant* du drame, le chanteur devra avoir une articulation irréprochable, et être un acteur de premier ordre pour que ces deux actes ne paraissent pas longs. Vouloir les alléger par des coupures, profane l'œuvre sans remédier à rien !

Kundry doit être rendue par une vraie tragédienne lyrique douée d'un soprano dramatique égal dans tous les registres, car ici Wagner a demandé à son interprète des dons vocaux exceptionnels.

Voici ce qu'il dit lui-même du personnage : ⁽¹⁾

“ Cette étrange et repoussante créature, l'infatigable esclave des chevaliers du Graal, qui accomplit toutes les missions, qui couchée dans un coin, attend en grognant qu'on lui donne à accomplir quelque tâche presqu'impossible... disparait parfois tout à fait, on ne sait où ni comment... Mais un jour on la retrouve, pâle exténuée à bout de forces ; et de nouveau elle sert les chevaliers qu'elle méprise pourtant en secret. Son regard semble toujours chercher le *vrai*. Elle s'est déjà trompée ; elle ne l'a point trouvé. Ce qu'elle cherche, elle ne le connaît pas : elle n'a que l'instinct. ”

Quant à *Parsifal*, dont le rôle chanté est très difficile mais très court il doit être la figure principale du drame. Les deux aspects de son personnage, le *naïf inconscient* qui ne comprend rien, qui n'a lui aussi, que *l'instinct* ⁽²⁾ et qui ne deviendra conscient que par sa pitié pour le Roi pécheur ; (au premier acte sa pitié pour le cygne blessé n'est qu'instinctive). Ces deux aspects devront être rendus avec une progression “ qui ne sera pas un crescendo passionnel mais une élévation spirituelle d'un rythme surhumain, une modification progressive de tout son être intime comme de toute son apparence expressive. ” ⁽³⁾

Les *filles fleurs* ne seront pas de vulgaires chanteuses légères faisant

⁽¹⁾ Lettre à Mathilde Wesendonk.

⁽²⁾ Lettre à Mathilde Wesendonk.

⁽³⁾ Vurgey — (Parsifal.)

valoir leurs jolies voix, ni des choristes remplissant la tâche quotidienne. Ces femmes qui sont des fleurs, ces fleurs qui sont des femmes devront donner l'impression d'aimables démons sans grande malice, accomplissant *inconsciemment* la besogne du thaumaturge *Klingsor*.

Ce chœur des filles fleurs est tellement difficile et dangereux, qu'à Bayreuth on le répétait le matin de chaque jour de représentation quoi qu'il fût su à la perfection.

Le magicien *Klingsor* est encore une figure importante de l'action dramatique, et sans un tact parfait il pourrait facilement prêter au grotesque.

La sonorité des chœurs dans le Temple doit être réglée avec une connaissance absolue de l'acoustique de la salle ; ainsi d'ailleurs que les voix des cloches. Cette sonorité ne devra être ni trop directe ni trop lointaine.

Que vous dirai-je encore ? Cet article est une simple esquisse de souvenirs et d'impressions, tandis que je revois par la pensée mes longues années de collaboration à l'œuvre de Bayreuth. Nul ne peut prédire l'avenir, mais j'ai tout de même idée que le "miracle" ne pourra pas continuer à se manifester partout à la fois, et qu'il retournera au vrai Mont-du-Salut, sur la colline élue, avant qu'il soit longtemps.

La curiosité du public, que les grands quotidiens ont entretenue avec tant de zèle, depuis tant de mois, sera bientôt suffisamment rassasiée, et le Graal ne sera servi, par ses chevaliers au manteau rouge du "Sang Réal" que dans le temple élevé à sa gloire, par l'aède sublime, dont les harmonies mystiques semblent palpiter encore sous ses voûtes ! Dans l'Anneau du Niebelung, le printemps d'amour qui doit renouveler les races terrestres, ne peut se manifester que lorsque l'Or maudit est rendu aux profondeurs du Rhin. Parsifal n'aura retrouvé sa force et son prestige que lorsque l'iniquité, contraire aux droits du génie, sera prescrite. Alors l'impression redeviendra pure et complète, et le pèlerin bénira son long voyage, car il retrouvera enfin dans son vrai cadre ce miracle du génie humain.

Peu importe que les "barbouilleurs de lois" aient limité les droits qu'un auteur peut garder sur son œuvre, — contre ces inconscients le génie aura tout de même raison !

ERNEST VAN DYCK.

Décembre 1913.



Qu'on se garde de croire que nous voulons transposer ici, à propos d'“Ex-libris musical”, la vieille querelle littéraire des Anciens et des Modernes. Notre désir est d'admirer le beau artistique, et celui-ci n'a point d'âge. D'une part, c'est dans la légende que le plus souvent les musiciens ont puisé leurs inspirations ; les iconographes ont fait de même. D'autre part, sortir du symbolisme mythologique n'est pas moins louable, à condition qu'on recherche la beauté. Hélas ! devant certaines manifestations d'artistes qui veulent être d'avant-garde et qui se fourvoient, on retourne avec joie par le souvenir au vieux bagage des ancêtres, on reconnaît qu'il demeure malgré tout, de bon emploi et offre encore des ressources suffisantes pour faire bien.

Qu'on en juge par la vue simultanée de deux de nos reproductions, l'ex-libris Mottl et la marque cubiste, du même temps et du même pays. Ils symbolisent deux courants, deux pôles, deux antithèses. Qu'on examine et qu'on nous dise où s'inclineront les maîtres. La jeune critique aura beau prendre son sourire d'ironie et parler haut de refaire le monde. Elle n'arrivera pas à nous émouvoir. “Words ! words ! words !”

L'ex-libris de Félix Mottl est d'un genre très-particulier, qu'on pourrait appeler “Ex-libris in memoriam”. Le maître ne possédait aucune marque de son vivant. C'est sa veuve qui fit exécuter l'ex-libris ci-joint pour en marquer tous les livres et toutes les partitions de son mari défunt. Le sujet de composition fut emprunté à la plaque de bronze monumen-





philosophiques. Si banal qu'on puisse le juger, je lui trouve une autre allure qu'à celui de M. G. Galston, exécuté par un artiste berlinois, M. O. Hettner.

Que dire, en effet, de cet ex-libris cubiste ? Pour plusieurs, cela est très-possible, l'œuvre peut paraître poignante, mais on m'accordera qu'ils doivent sentir vibrer en eux des cordes spéciales ⁽¹⁾. Respectons-les, ils sont sincères. Le personnage iconographié écoute sans doute quelque musique cubiste. Il paraît beaucoup en souffrir, et cela se conçoit si elle est du même ton artistique que le paysage.

Ajoutons, à la décharge du propriétaire de la marque, que cette manifestation esthétique ne doit pas être considérée comme sa profession de foi. Au contraire, rien ne nous empêche de croire que c'est avec un sourire amusé qu'il l'a fait établir. Elle doit lui représenter la satisfaction d'une fantaisie, d'un caprice... dont voici l'excuse. Il fit faire à Jean Veber une eau-forte, dont nous offrons ci-contre la reproduction. Cette œuvre, par un prodigieux bond en arrière de l'électrique possesseur, est d'un beau romantisme. L'imagination n'y connaît pas de bornes ; elle y cherche les évocations les plus pathétiques ; c'est le drame et la tragédie jaillissant du piano martelé par un artiste. Les coursiers du rêve galopent, chevauchés par des passions exaltées :

tale qui orne le mausolée du musicien. Le grand directeur d'orchestre que fut Mottl, tant pour la musique classique que pour la musique moderne et particulièrement pour Wagner, avait une préférence marquée pour l'opéra de Glück "Orphée et Eurydice", et une préférence pour la sublime fable du divin Orphée. Ses disciples se plurent à le rappeler sur son monument funéraire, et sa veuve sur son ex-libris.

Les jeunes diront : "c'est pompier" ou même, dans l'argot du jour : "c'est coco". Et cependant, le sujet par lui-même est foyer de riches interprétations, tant esthétiques que



⁽¹⁾ Voir à ce propos *Cubisme et Haschich* dans la *Chronique Médicale*, N° du 1^{er} février 1914.

amour, fanatisme, crime, enthousiasme, folie. Un immense crucifix domine la foule hurlante et luxurieuse ; devant lui, l'ange pur du mysticisme joint les mains et étend ses ailes...

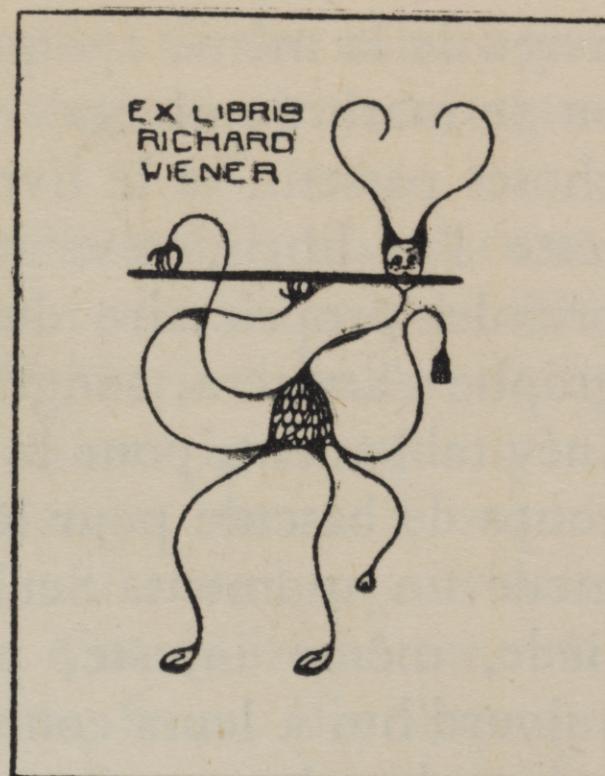
Du reste, comme pour tous les arts, les manifestations sont multiples en musique, et tel qui a le plus grand enthousiasme pour la musique religieuse du divin Bach ne peut demander cependant la destruction de l'œuvre d'Offenbach. Si des maîtres comme Beethoven planent au-dessus de tous les temps, ce qui est le propre du génie, combien, pour avoir moins d'envolée, sont néanmoins très-estimables et ont représenté parfaitement leur époque. Ceux-ci peuvent être plus ou moins bien imités, comme tout ce qui possède un style ; seul, le génie demeure lui et ne s'imiter pas. Il faut donc tenir compte de cette impossibilité ou de cette facilité relative d'imitation, lorsqu'on examine une démonstration iconographique cherchant à allégoriser un maître. Nous avons vu combien cela est difficile lorsqu'il s'agit de Beethoven ; l'artiste, écrasé, ne trouve à mettre sur l'autel que l'image du dieu... Et cependant, surtout en Allemagne, c'est un thème toujours poursuivi par les compositeurs d'"ex-libris musicaux".

Combien l'œuvre devient moins ardue lorsqu'elle s'inspire d'autres maîtres de haut style, qui ont simplement concrétisé leur époque. Nous trouvons des ex-musici, comme celui consacré par M. Joseph Montsalvatje à Mozart, (V. gravure ci-contre) qui sont d'un charme exquis. C'est gai, vibrant, pimpant, adorably XVIII^e siècle. Telle l'œuvre du maître musicien.

Disons-le au plus tôt pour mettre au point ce qu'est et vaut l'ex-libris : éléver au maître préféré et aimé ce petit autel, chercher à le glorifier par cette fragile estampe, voilà qui paraît bien futile et périssable "a priori". Nous n'en trouvons pas moins des ex-libris du XVI^e siècle (pour ne pas remonter plus haut) collés dans des



Arthur von Wallpach
Ex libris.



livres de la même époque. Que sont devenus maints monuments de pierre ou de marbre qui étaient contemporains de la petite gravure ? Bien des choses passent, et le livre demeure ; avec lui, fixé sur son plat intérieur, reste l'ex-libris, révélateur des goûts, des affections et de l'esprit du premier propriétaire du volume. Dans un siècle d'ici, plus d'un musico-graphe s'arrêtera, songeur, devant les marques musicales de notre temps. Inévitablement, pour la musique comme pour tous les arts, il y aura des coups de bascule pour les talentueux, un oubli navrant pour les gens à la mode un moment. Seul, le génie ira s'élevant : on trouvera qu'on fut tiède, même injuste, pour certains... C'est ainsi que nous reprochons aujourd'hui à leurs contemporains de n'avoir pas déifié Beethoven, ou, au moins dans la première partie de sa carrière, le maître Wagner, — tout comme il en a été d'ailleurs de Molière ou de Shakespeare. Eh bien ! le petit ex-libris, demeuré en son livre, restera le curieux témoignage de ces fluctuations de la Renommée et du temps.

Comme on peut le pressentir déjà par les reproductions données, innombrables sont les variétés de marques de possession du livre. Par le fait qu'elles représentent qui les conçut et les fit établir, elles offrent les aspects les plus inattendus, quelquefois les plus beaux et les plus aimables, d'autres fois les plus déconcertants. Examinons-en certaines, dont chacune se différencie avec intérêt.

M. De Riquer nous montre une Harpie bien classique, mais amusante et jolie. Assise sur une digue au bord de la mer immense, elle charme, par l'éternelle attirance de la Musique, les imprudents voyageurs. La note originale, c'est une solution de continuité au milieu de la digue, au-dessous de la fantasque fille. Un visage s'y encadre : portrait peut-être ? peut-être l'image souriante, du possesseur de l'ex-libris ?

Là, changement bien inattendu, ce sont les chemineaux musiciens de M. Alphonse J. Herz. Paysage de guérets, incendié de soleil, où l'on devine les buissons crépitant de chaleur lassée. Les bohèmes sont installés au pied d'un arbre, ils jouent avec allégresse. En face, attentive, une femme note la mélodie capricieuse et champêtre.

Assez étrange est l'ex-libris de M. Arthur Roeffler. Sur les pages entr'ouvertes d'une partition de musique exhaussée et magnifiée, qui domine tout un paysage, on voit un Amour jouer du violon. Mais, surmontant les corps grêle, quelle tête puissante, tête d'homme de génie en gestation d'une œuvre, cerveau large d'artiste, front sublime de penseur.

L'auteur de cette marque a motivé l'ardente inspiration de cet enfant qui semble plus qu'un homme : en bas, sollicitant son regard, gît le masque de Beethoven.

Et voici que nous tombons dans la prose. Prose aimable, où sourient un instrument de musique et des fleurs ; sujet gentil traité en bois ancien. Mais comme la propriétaire de cet ex-libris, M^{me} Maria Schaller, doit ressembler peu à M^{me} Magda Kahn, qui se fit dessiner la marque peu banale offerte en regard. Voilà une diablesse étrange, une violoniste fantastique, qui transforme en cordes de violon et en archet les poils terminant sa queue satanique. Elle gambade au centre d'un cadre non moins curieux, où figurent des masques souriants ou effarés, fixant des impressions assez diversifiées, causées probablement par le jeu expressif de la musicienne.

Pouvons-nous conclure de ces courtes études successives, qu'on ait trouvé, en fait de composition d'ex-musici, le criterium, l'idéal ? Tout nous indique que l'on peut chercher encore.

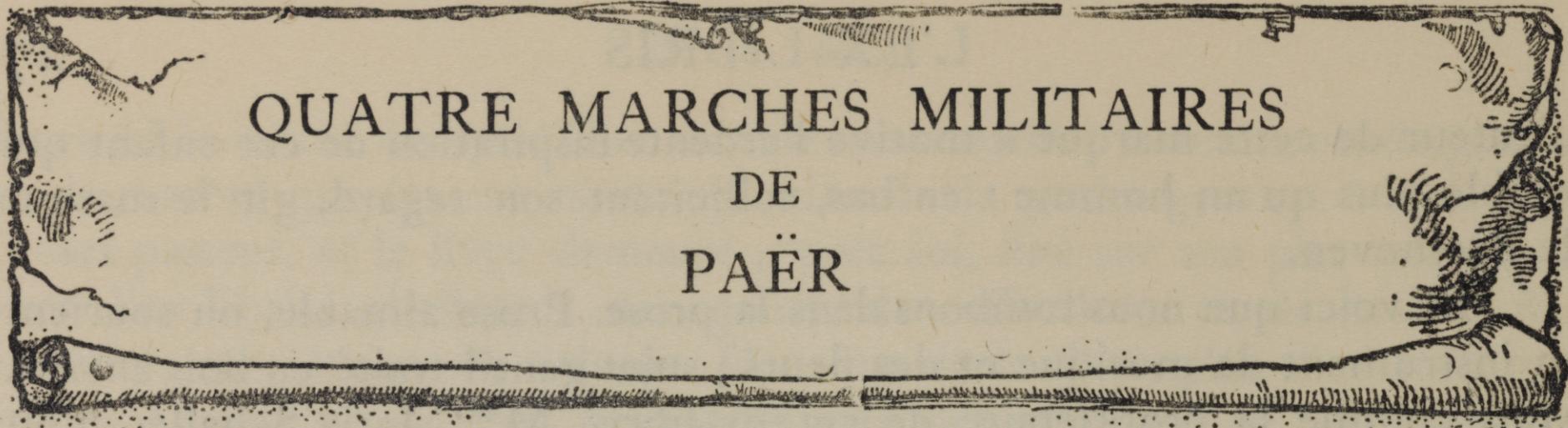
Ce domaine de la "composition musicale", en matière d'ex-libris, peut sembler appartenir exclusivement, jusqu'ici, aux Allemands. Il n'en est rien toutefois, et voici deux clichés de marques françaises. L'un appartient à un médecin musicien, auquel on doit même une partition de musique jouée fréquemment encore au Quartier Latin, "La Fille du Roi". L'auteur s'appelle ou plutôt s'appelait... (il est mort) le docteur Le Bayon. L'ex-libris représente un paysage de Carnac : un pâtre breton joue du biniou, adossé à un menhir où sont gravées la clef de sol muée en serpent d'Esculape et la note do devenue miroir de la Faculté.

Le second ex-libris est celui d'un professeur de musique, Madame Mina Delhomme, qui consacra aux siens toute sa vie et trouva dans l'art divin encouragement et joie. De là, l'oiseau qui chante perché sur les ronces, et la devise : "Mon mal j'enchante !"

Nous comptons nous occuper prochainement des marques des professionnels, des musicographes, de celles des Sociétés de Musique et des éditeurs, et nous donnerons en dernier lieu les noms de propriétaires d'ex-libris musicaux de tous les temps et de tous les pays.

(A suivre)

HENRY-ANDRÉ.



QUATRE MARCHES MILITAIRES

DE

PAËR

La Bibliothèque nationale possède maints trésors encore inconnus et que l'inventaire méthodique auquel on se livre exhume peu-à-peu de la poussière des rayons. Parmi ces trouvailles, une des plus intéressantes est celle de la découverte des quatre marches que Paër, l'auteur du *Maître de chapelle* universellement connu, composa et fit exécuter lors du mariage de Napoléon I^{er} avec l'archiduchesse Marie-Louise. Et c'est là une vraie trouvaille, car M. Frédéric Masson, qui sait tout et autre chose encore sur l'époque napoléonienne, en ignorait l'existence.

Le mariage religieux du glorieux Empereur avec la jeune archiduchesse fut célébré à Paris le 2 avril 1810. A dix heures du matin, le cortège impérial quittait Saint-Cloud, où avaient eu lieu, la veille, les cérémonies du mariage civil, pour rentrer aux Tuileries, où il arrivait vers les deux heures. Après quelque repos et un changement de toilette, les deux Majestés se retrouvaient dans la galerie de Diane et c'est là que commença la véritable odyssée du cortège impérial et, sans doute aussi, le rôle musical de Paër.

De la galerie de Diane, un escalier provisoire conduisait à la grande galerie du Louvre, remplie d'une foule énorme de hauts fonctionnaires, postés là depuis le matin et dont un orchestre de vingt-deux musiciens tachait de calmer l'impatience. A trois heures, une fanfare triomphale annonçait l'arrivée des deux Majestés, qui traversèrent l'immense galerie et pénétrèrent dans le Salon carré, transformé pour la circonstance en une sorte de chapelle, avec un autel d'un côté et des tribunes pour l'entourage impérial. La cérémonie religieuse achevée, le cortège se reformait et passait à nouveau dans la grande galerie avec la même lenteur majestueuse, regagnait les Tuileries et s'arrêtait enfin dans la galerie de Diane, où avait lieu la dislocation.

C'est, évidemment, au cours de ce double défilé — de la galerie de Diane au Salon carré et de celui-ci à la galerie de Diane — que durent être exécutées les quatre marches de Paër, deux à l'aller et deux au retour sans doute. L'Empereur, qui aimait les choses précises, avait dû évaluer le temps nécessaire au défilé du cortège, dans les deux sens, et avait dû donner des ordres en conséquence au directeur de sa musique.

Ceci exposé, je transcris le titre exact des marches de Paër :

Grandes marches exécutées dans les galeries du Museum, au moment du passage de Leurs M^{me}. II. et R^{re}., le jour de la bénédiction nuptiale de leur mariage, composées pour l'harmonie militaire par M. Ferdinand Paër, directeur de la Musique des théâtres et concerts de l'Empereur et Roi d'Italie — Paris, Imbault, (s. d.)

Voici la composition des instruments employés par Paër, dans ses quatre marches.

1^{re} Marche

Deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons, une trompette en Mi b, une petite flûte, deux trombones, deux petites clarinettes, deux cors en Mi b, un serpent, une grosse caisse.

2^e Marche

Deux clarinettes, deux hautbois, deux flûtes, deux petites clarinettes en Si b, deux cors en Mi b, deux trompettes en Mi b, deux bassons, un trombone, un serpent, une grosse caisse.

3^e Marche

Deux clarinettes, deux hautbois, deux cors en Mi b, deux trompettes en Mi b, deux bassons, deux petites clarinettes en Si b, un trombone, une petite flûte, une serpent, une grosse caisse.

4^e Marche

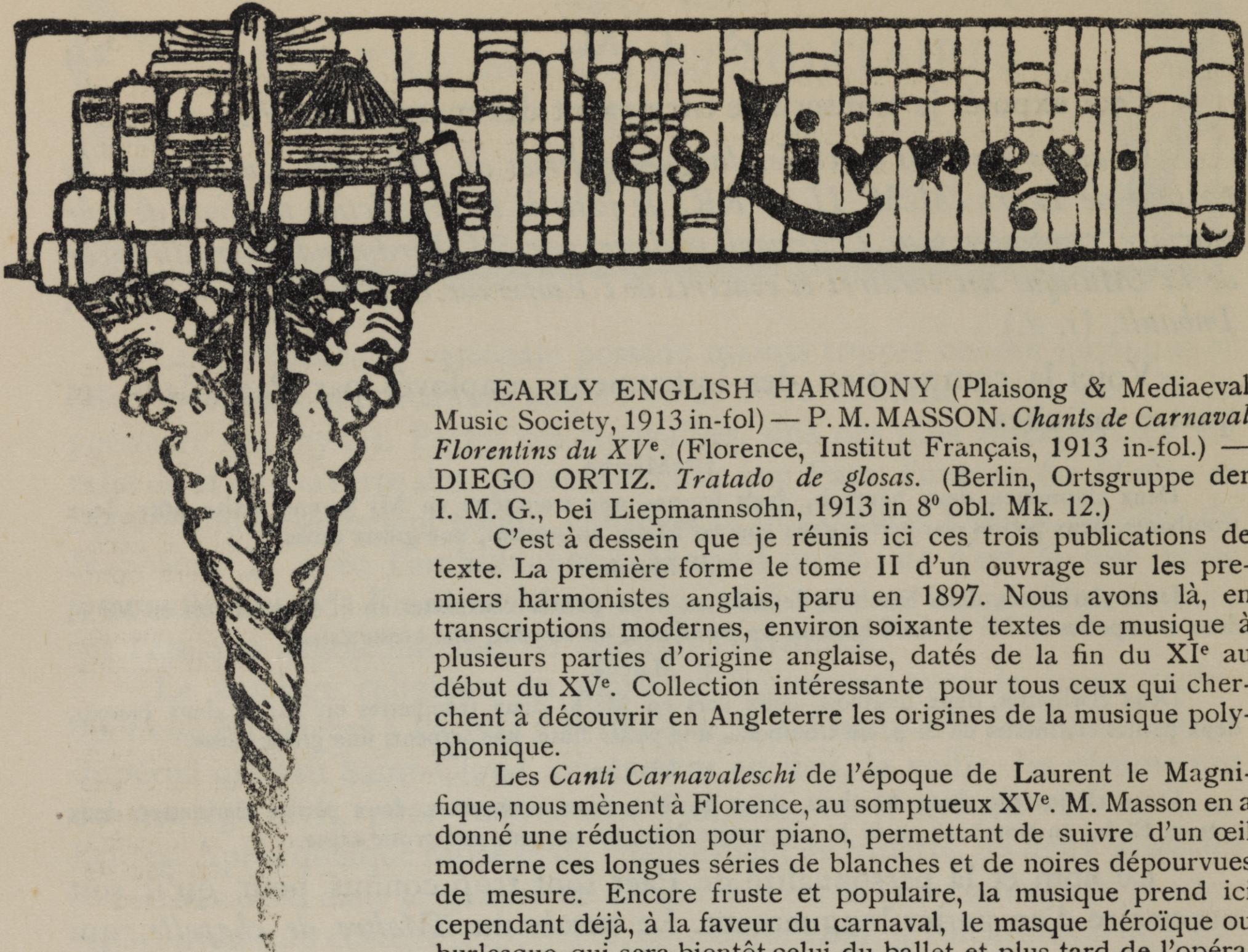
Deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons, deux trompettes, deux petites clarinettes, deux cors en Fa b, un trombone en Si b, une petite flûte, un serpent, une grosse caisse.

Le nom et la personnalité de Paër sont trop connus pour qu'il soit nécessaire d'en parler longuement. Le succès du *Maître de chapelle*, qui se joue encore ça et là, l'a rendu célèbre. Il eut d'autres succès au théâtre d'ailleurs, mais ne fut jamais un musicien de génie.

Il était maître de chapelle du Roi de Saxe, lorsque Napoléon, ayant entendu à Dresde son opéra d'*Achille*, s'en engoua et le fit venir à Paris ainsi que sa femme, cantatrice réputée. L'Empereur lui octroya vingt-huit mille francs de traitement annuel, et douze mille francs de gratifications, sans compter voiture et appartement. A chaque œuvre nouvelle de sa composition, donnée aux Tuilleries, Paër recevait une boîte avec chiffres en diamants, contenant dix mille francs en billets de banque. Quant à sa femme, elle avait trente mille francs par an pour chanter devant l'Empereur.

Nous aurons bientôt l'occasion d'entendre les fameuses marches de Paër. M. Chomel, le distingué chef de musique du 31 de ligne, auquel je les ai signalées, s'occupe de les transcrire pour musique militaire moderne et nous pourrons juger si le talent de Paër était digne de l'honneur coûteux que lui faisait la cassette impériale.

GEORGES DE DUBOR.



EARLY ENGLISH HARMONY (Plaisong & Mediaeval Music Society, 1913 in-fol) — P. M. MASSON. *Chants de Carnaval Florentins du XV^e.* (Florence, Institut Français, 1913 in-fol.) — DIEGO ORTIZ. *Tratado de glosas.* (Berlin, Ortsgruppe der I. M. G., bei Liepmannsohn, 1913 in 8^o obl. Mk. 12.)

C'est à dessein que je réunis ici ces trois publications de texte. La première forme le tome II d'un ouvrage sur les premiers harmonistes anglais, paru en 1897. Nous avons là, en transcriptions modernes, environ soixante textes de musique à plusieurs parties d'origine anglaise, datés de la fin du XI^e au début du XV^e. Collection intéressante pour tous ceux qui cherchent à découvrir en Angleterre les origines de la musique polyphonique.

Les *Canti Carnavaleschi* de l'époque de Laurent le Magnifique, nous mènent à Florence, au somptueux XV^e. M. Masson en a donné une réduction pour piano, permettant de suivre d'un œil moderne ces longues séries de blanches et de noires dépourvues de mesure. Encore fruste et populaire, la musique prend ici cependant déjà, à la faveur du carnaval, le masque héroïque ou burlesque, qui sera bientôt celui du ballet et plus tard de l'opéra.

Les chants des Revendeuses, des diables et des maquignons, alternent avec ceux de la Mort, et de Minerve. C'est de la musique socialisée, dont la belle polyphonie du XVI^e va faire son profit.

Enfin Diego Ortiz et son traité singulier nous placent en pleine Espagne de 1553. On ne connaît qu'un exemplaire du *Tratado de glosas*, c'est donc presqu'un texte unique dont M. Schneider nous offre, avec l'aide de la Société Internationale (groupe de Berlin), une réédition moderne, accompagnée de facsimile, et pourvue d'une traduction allemande.

Le tratado est le plus ancien ouvrage imprimé montrant comment un joueur d'instrument doit se comporter dans l'exécution d'un morceau de musique. Aujourd'hui un violoniste, violoncelliste ou pianiste apprend à réaliser les notes placées devant lui. Jadis et jusqu'à ces dernières années du XIX^e siècle, l'art de l'exécutant consistait avant tout à interpréter, par des procédés d'une ornementation plus ou moins originale, le texte plus ou moins schématique livré par le compositeur. Jusqu'où allait cet art des *clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, c'est ce que nous apprend le consciencieux Ortiz, tant pour l'exécution en quatuor, en quintette, que pour le solo, accompagné d'un instrument à clavier. Il nous donne des indications infiniment précieuses, quand il nous montre comment un madrigal d'Arcadelt, une Chanson de Sandrin, s'exécute par deux solistes, telle une sonate piano et violon de nos jours. Ce livre absolument capital, est indispensable à tous ceux qui veulent ouvrir les yeux et ne pas croire que la musique ancienne renait de ses cendres lorsque nous faisons entendre les notes de ses vieilles éditions. Non, entre le texte écrit et l'œuvre entendue, il y eut, au moyen-âge comme à la Renaissance, une part d'interprétation extrêmement large. Rappelons nous en lisant le *Tratado* ce qu'écrivait Mendelssohn en 1831 des exécutions

romaines où pas un instrument à vent ne jouait sa partie comme elle était écrite. Rappelons-nous que Paganini ne considérait ses propres concertos, dans la forme où il les publiés, que comme des guide-ânes nécessaires pour maintenir l'inspiration du moment et à l'improvisation perpétuelle. La précision et la tyrannie de la lettre, en musique, est chose toute récente.

J. E.

MAUCLAIR (Camille). — *Histoire de la musique européenne* (Paris, Fischbacher, 1914, in-12^o de 300 pp.)

Cet ouvrage vient combler une lacune évidente de notre littérature musicale ; — le Français a été trop longtemps enclin à condamner d'un bloc toute la musique étrangère, à part quelques œuvres, illustres et toujours les mêmes, qui se sont imposées à lui par l'irrésistible force du génie — C'est de plus un bon et beau livre, riche en idées générales, dicté par une très haute ferveur artistique et exempt de tout esprit de dénigrement... "La critique que ne réussit pas à faire aimer, nous dit M. Mauclair, reste pour moi reléguée en dehors de l'art, dans le pédantisme de l'enseignement..." On ne peut mieux dire ; et César Franck, sous une forme moins heureuse, avait déjà exprimé la même idée. L'auteur sera donc bienveillant, il sera également impartial, — il nous le promet, du moins ; mais je crois qu'au fond, lui même ne s'y trompe guère : cette impartialité absolue, si souvent voisine du dédain, n'est que rarement le fait des convaincus. Et il ne se privera pas de dire par ci par là, des vérités assez dures.

Ajoutons pour finir que M. Mauclair, qui fait remonter le début de son étude à l'an 1850, et qui a eu sans doute pour cela de très sérieuses raisons, montre un peu plus d'embarras à baisser le rideau en 1914, car il s'est bien engagé à nous parler des musiciens d'aujourd'hui, non de ceux de demain : et la sélection n'est pas des plus faciles à opérer : ainsi il aura consacré tout juste une ligne à Schönberg, une autre à Strawinsky, et il aura à peine effleuré les jeunes écoles espagnole et hongroise ; peut-être en garde-t-il un peu de regret. Et cela nous donne d'avance le désir de le voir reprendre la plume, lorsque les musiciens de demain, seront entrés, un tant soit peu, dans l'histoire.

V. P.

VAN DEN BORREN (Charles). — *Les musiciens belges en Angleterre à l'époque de la Renaissance*. (Bruxelles, Librairie des deux mondes, 1913, in-12^o de 122 pp.)

Ouvrage consciencieux et nourri, qui s'adressera aux seuls érudits, et plus particulièrement aux spécialistes de la renaissance anglaise. Identifier les compositeurs et ménestrels résidant à Londres au XVI^e siècle, n'est pas à la portée ni du goût de chacun. M. Van den Borren s'est efforcé de faire œuvre impersonnelle, et d'atteindre à cette concision, souvent captivante en sa sécheresse même, qui résulte parfois d'un simple exposé de documents.

CHENNEVIÈRE (Daniel). — *Claude Debussy et son œuvre* (Durand et fils 1913, in-12^o de 45 pp. fr. 2.)

Petit mémento qui n'ajoute pas grand chose de nouveau à ce que nous savons de ce maître. La France gagnerait à posséder sur ses musiciens célèbres et encore vivants, des monographies sûres et établies avec cette élégance dont l'imprimerie allemande nous donne un constant modèle.

HILDBRANDT (Merrick.). — *Ce qu'un violoniste doit savoir* (Genève 1913 in-12^o de 16 pp.)

Le violoniste selon M. Herrick, s'en tire à bon compte et son savoir n'est pas encombrant. Mais encore faudrait-il qu'on ne lui mit rien dans la tête qui fut sujet à contestation.

Or, dès la première page, nous lisons cette vieille et très fausse assertion que l'école française du violon a sacrifié à la virtuosité, tandis que l'école allemande a vécu dans le respect du grand art et le souci de la profondeur. Est-ce là ce qu'un violoniste doit savoir ?

GREGORY (Julia,) — *Catalogue of the early books on music before 1800* (Washington 1913 in-8° de 312 pp.)

Préfacé par O. Sonneck ce volume nous montre la richesse de la Bibliothèque Nationale des Etats-Unis. Le classement des livres qui est ici alphabétique, correspond à une division méthodique poussée fort loin. C'est un procédé qui a ses avantages et dont notre Bibliothèque Nationale a toujours, elle aussi, respecté la tradition.

HILL (A. G.) — *L'Art Chrétien en Espagne*. (London, Nichols and Son 1913, in-4° de 90 pp.)

Curieux ouvrage, que cette thèse de doctorat-ès-lettres, soutenue devant la Faculté de Lille, par un Anglais qui dirige une grande manufacture d'orgues. Le titre est français, le texte est anglais, et il y est question d'art espagnol. Quel bel exemple d'internationalité contemporaine. Ce qui intéresse ici la musique, c'est l'index, qui traite des orgues anciens de 1380 à 1520, très sommairement d'ailleurs.

PROCEEDINGS OF THE MUSICAL ASSOCIATION 1912-1913 (London, Novello, 1913, in-8° de 182 pp.)

Le volume de cet annuaire toujours à lire, contient cette année les articles suivants : *J. Pulver. The ancient dance forms. Fuller-Maitland. The toccatas of Bach. A. Westarp. Education of musical Sensitiveness. Collins. Latin Church music by early english composers. Miss Monteith. Colour music. Alan Gray. The modern developpement of the organ. Maclean. Rubinstein as composer for the pianoforte. Macpherson. Choral preludes.* — A remarquer tout particulièrement la communication sur les transformations des vibrations auditives en vibrations visuelles, dans une séance à laquelle se mêlèrent des savants et des artistes.

THOMAS (Wolfgang A.) — *Mona Lisa* (Iena, Costenoble, 1913, in-12 de 198 pp., Mk. 2.25.)

Ce titre est d'actualité, et on pourra lire avec plaisir le récit qui nous montre M. Giocondo faisant peindre sa femme récalcitrante. La musique apparaît ici sous la forme de cinq petites nouvelles, où le roman de la mise en scène s'allie ingénieusement avec la vérité de l'histoire. Bach, Haydn, Beethoven et Schumann se présentent chacun dans un cadre qui lui convient et le tout se termine par une *Dissonance sentimentale*.

SOUBIES (A.) — *Almanach des Spectacles*. Année 1912 (Paris, Flammarion, in-12° de 162 pp. Fr. 5.)

Toujours bien informé, de format coquet et rappelant ses aînés du XVIII^e siècle, l'Almanach d'A. Soubies vient nous annoncer que 1912 est clos et que ses événements entrent dans l'histoire. Un joli hors texte gravé par Laguillermie orne cet élégant et précieux volume.

VAUZANGES (L.) — *L'Écriture des musiciens célèbres*. (Alcan. 1913, in-12° de 240 pp. fr. 3.50.)

La graphologie, depuis les recherches de l'abbé Michon (1872) a définitivement pris place parmi les sciences expérimentales. On peut lui demander aujourd'hui des résultats positifs et concluants. C'est ce qui a décidé M. Vauzanges à soumettre à une enquête grapho-

logique les écritures de cent notoires musiciens, choisis depuis Monteverde jusqu'à Bizet. Très prudent, l'auteur se garde de toute anticipation et de tout verbiage... Il arrive aux conclusions suivantes. La caractéristique de l'écriture du musicien est l'impressionnabilité, révélée par les inégalités et les sinuosités. L'enthousiasme est fréquent, et très fréquente aussi la simplicité. "Le musicien apparaît comme le moins poseur des artistes", écrit M. Vauzanges.

RIEMANN (Hugo). — *Dictionnaire de musique*. Deuxième édition française par G. HUMBERT (Paris, Perrin et Cie, 1913, in-4° de 1144 pp. Fr. 30.)

C'est la loi de ces ouvrages de se voir soumis à des remaniements, des corrections et des accroissements périodiques. Cette édition monumentale fera plaisir à tous les travailleurs. Nous n'avons pas en France de Dictionnaire de la musique. Celui-ci est complet et fait honneur non seulement au maître polygraphe de Leipzig, mais aussi à notre savant confrère de Genève.

V. P.

SACHS (Curt). — *Reallexikon der Musikinstrumente*. (Berlin, Julius Bard in-quarto carré de 443 pages.)

Ainsi que son titre l'indique, cet ouvrage est un dictionnaire encyclopédique, dont la matière est limitée aux instruments de musique de tous les pays, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Il contient 14.000 mots techniques, et pour l'établir, son auteur a dû mettre à contribution des connaissances étendues de philologie, d'archéologie, d'ethnologie, et d'acoustique. Aussi, s'adresse-t-il non seulement au musicographe, au musicien, mais encore à une foule d'autres chercheurs, curieux, savants et écrivains. Il a un caractère international, le nom de chaque instruments étant indiqué dans toutes les langues courantes, et, ce qui est important, le nom premier étant écrit avec les caractères mêmes de la langue du pays d'où l'instrument est originaire.

Etabli avec les principes les plus modernes, et une méthode rigoureuse, à l'aide de tous les éléments publiés à ce jour, dont l'auteur donne la bibliographie complète, ce dictionnaire qui ne fait double emploi avec aucun autre, s'impose par l'exactitude de ses informations et l'admirable correction de son texte. Ce n'est pas une simple compilation, et partout y apparaît le sens critique nécessaire à tout ouvrage même le plus impersonnel. Ainsi, par exemple, la question des antiques "Lurer" norvégiens y est traitée avec beaucoup de sagacité.

L'ouvrage bien imprimé sur de bon papier, contient 200 illustrations. C'est beaucoup et peu, mais il n'était guère possible de donner sous ce rapport l'équivalent du texte.

L'Iconographie complète et raisonnée des instruments de musique reste à établir, et celui qui entreprendra ou encouragera une telle publication, méritera la plus grande reconnaissance.

LUCIEN GREILSAMER.

BATKA (Dr Richard.) — *L'Aria ancienne* (Paris Costallat 1912, in 4° de 26 pp.)

Cette petite brochure est un ingénieux panégyrique en faveur de Mme Isori, la parfaite interprète du Bel-Canto, l'héritière incontestée des grandes cantatrices de la vieille école italienne. L'auteur nous y retrace à larges traits l'histoire de l'Aria ancienne, depuis la naissance du chant expressif et monodique, jusqu'à sa décadence avec les musiciens bouffes de l'école napolitaine. Avouerons-nous au Dr Batka que nous avons été surpris de trouver sous sa plume le passage suivant : "... Admirons la grande simplicité, une interprétation juste, pondérée et dans laquelle les ornements inutiles tels que trilles, mordants, groupetti sont presque complètement supprimés...". Voilà une invite à laquelle bien des gens ne se

rendront pas. Mais chut !... si nous abordons cette brûlante question, nous allons voir toute la musicologie prendre les armes...

MARCHAND (M^{me} E.) — *Le Langage musical des Enfants* N^o de Juillet des Notes sur les Arts (Larousse 1913 in-4^o de 13 p.)

Signalons dans les "Notes sur les Arts" une intéressante étude de M^{me} Marchand, au sujet d'une méthode nouvelle de solfège, qui a ces deux mérites, trop rarement unis, d'être foncièrement artistique, et rigoureusement rationnelle. L'enfant est rapidement amené à reconnaître tous les sons et tous les rythmes qu'on lui fait entendre, puis il est autorisé à écrire de petits devoirs auxquels il attache une intension descriptive ou sentimentale ; enfin on le fait composer brièvement sur un sujet donné : ...Il est curieux de voir ces enfants retrouver pour exprimer certaines impressions et certains sentiments, des formes et des dessins sonores dont les plus grands artistes, Bach par exemple, ont déjà fait usage dans des cas analogues ; — il y aurait donc des expressions musicales qui demeurent éternellement vraies — ? (Nombreux exemples musicaux.) Tous les devoirs sont notés directement par l'élève sans le secours du piano, ce qui l'habitue de suite à penser en musique d'une façon précise. On évite ainsi le principal écueil des méthodes pratiques de composition, qui est de donner aux débutants la détestable habitude du pianotage. Nous n'avons que trop vu de ces insupportables petits improvisateurs dont tout le talent se réduit à quelques procédés purement tactiles.

Madame Marchand insiste sur la nécessité absolue d'obtenir des programmes de l'enseignement une plus large place pour la musique ; la musique "force éducative" ; la musique, "partie essentielle de l'éducation", "essence même du cœur". Bienheureux ceux qu'un simple problème de pédagogie amène à effleurer des vérités aussi hautes. La méthode de M^{me} Marchand n'aura véritablement fait ses preuves que lorsqu'on l'aura expérimentée sur une vaste échelle ; elle a en attendant toute notre sympathie.

BEX (Maurice) *Contribution à l'Histoire du Salaire au Théâtre* (in-4^o de 143 pp. Rivière à Paris, 1913.)

Etude presqu'uniquement documentaire mais intéressante, en raison même de son impersonnalité. Cette histoire du salaire des comédiens est un peu aussi l'histoire des vicissitudes du Théâtre Français et de l'Académie royale, depuis leur fondation jusqu'à la révolution. Les virtuoses de la danse et du chant y trouveraient peut-être une utile leçon de modestie. Les émoluments de leurs glorieux aînés leur inspireraient sans doute moins d'envie que de pitié.

SELVA (Blanche). — *La Sonate*. (Rouart, Lerolle et Cie, 1913, in-8^o de 288 pp. fr. 5). — *Quelques notes sur la Sonate* (Delaplane, 1914 in-16^o fr. 2.)

C'est merveille de voir avec quelle bravoure l'auteur se joue des difficultés d'un pareil sujet, où il ne s'agit de rien moins que de l'évolution de notre musique instrumentale toute entière. Malheureusement l'historien se trouve mal placé pour juger utilement des qualités de ce livre, qui constitue avant tout une œuvre d'idées personnelles et de généralisations passionnées à propos de la Sonate.

V. P.

COMBARIEU (J.). — *Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven*. Tome II : Du XVII^e siècle à la mort de Beethoven (Paris, Armand Colin, 1913, in-8^o de 703 pages. 8 fr.)

M. Combarieu offre l'exemple d'une activité et d'une puissance de travail vraiment remarquables. Le second volume de son *Histoire de la Musique* a suivi de quelques mois le

premier tome. On retrouve dans ce nouvel ouvrage les mêmes qualités de savoir robuste et d'abondante documentation que nous avons eu déjà l'occasion d'apprécier. Il se divise en deux parties : l'une embrasse le XVII^e siècle que l'auteur considère comme le prolongement de la Renaissance ; l'autre, sous ce titre ; les temps modernes, comprend la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e.

Il serait extraordinaire qu'un ouvrage aussi considérable ne donnât pas lieu à quelques critiques. Les principales à mon avis seraient les suivantes. Il y a quelque illogisme dans le plan de la seconde partie, surtout si l'on se place au point de vue chronologique : Haydn et Mozart viennent après les chapitres consacrés à la Révolution, à l'Empire et la Restauration ; "Rossini et son temps" s'intercale entre. "Les chefs d'œuvre du théâtre allemand" et "Joseph Haydn". L'auteur alourdit son texte par certaines publications qui ne me paraissent pas nécessaires : je fais allusion à ces abondantes citations de compte-rendus des premières représentations de *Don Giovanni* et du *Barbier*. Le Choix des exemples musicaux étonne aussi un peu. Pourquoi nous donner le *Ça ira* et la *Carmagnole*, alors que d'autres citations qui seraient plus utiles sont omises ? Certaines opinions propres à l'auteur pourraient être discutées, notamment celles sur Lulli, sur le rôle de la Révolution ; qu'il me soit permis de trouver injuste sa sévérité à l'égard de la *Winterreise* de Schubert, dont certains lieder (*Im Dorfe*, *Die Krähe*, *Der Lindenbaum*) me semblent compter parmi les plus beaux qu'ait écrits ce compositeur. Mais ceci est affaire de sentiment personnel.

Les réserves que je viens de formuler ne diminuent en rien le mérite de M. Combarieu. Son second volume représente un nouvel et grand effort et je suis persuadé qu'il rendra les plus grands services.

G. ROUCHÈS.

LINDNER. — *R. Wagner über Parsifal* (Leipzig, Breitkopf, 1913, in-12^o de 223 pp.)

Comme les mouches collent au papier sucré, les écriveurs en quête de textes faciles se sont à nouveau fixés sur Parsifal qui, cette fois, si la beauté était accessible à l'industrie, serait détroussé de tout prestige. Dans le flot il se trouve cependant des exceptions. Parmi celles-ci "Richard Wagner über Parsifal" que je signale aux personnes qui croient encore pouvoir discuter, et ignorer, l'unité de l'œuvre du plus immense des poètes. Sous ce titre, le docteur Edwin Lindner a réuni, écrites ou prononcées par le maître lui-même, des paroles qui semblent aujourd'hui protester du fond de la tombe contre les interprétations saugrenues qui, disséquant sans pitié, font dépendre le génie d'une circonstance, d'une rencontre, d'une lecture et finissent par l'abaisser au rang des apôtres intéressés de l'absurde. A ce titre le livre du docteur Lindner est du plus grand intérêt. On y prend connaissance, entre autre, des liens aperçus par le poète créateur, entre Alberich et Klingsor, Tristan et Amfortas, Wotan et Titurel.

H. FITZ-JAMES.

KAPP (Julius). *Richard Wagner et les jemmes*. (Perrin in-12 de 288 pp.)

Livre amusant comme un roman, et même comme plusieurs romans. Les événements relatés ici sont déjà familiers à ceux qui auront lu l'autobiographie de Wagner ou sa correspondance avec Mathilde Wesendonk ; mais on nous les présente ici sous un jour tout nouveau, et en rétablissant autant que possible dans leur texte intégral certaines lettres officieusement écourtées. Le maître n'en sortira pas plus grand, au contraire. Et nous apprendrons à juger avec plus d'équité ceux de son entourage, en particulier sa première femme, souvent aux prises avec les cas de conscience les plus angoissants.

V. P.

MISCELLANEA MUSICAE BIO-BIBLIOGRAPHICA, von H. Springer, M. Schneider und W. Wolffheim. Jahrgang 2 Heft 1 und 2 (Lpz. Breitkopf 1913 in-8^o de 24 pp.)

C'est au Congrès de la Société Internationale à Londres qu'a été décidée cette publication et son titre. Il s'agit ici d'une sorte de bulletin périodique, destiné à tenir les travailleurs au courant des plus récentes découvertes de la musicologie. Nous ne pouvons en effet tout lire, et tout retenir, encore moins tout mettre sur fiche. Le flot des livres et des documents nous submerge et va se perdre dans les bibliothèques, charriant avec lui matériaux de la science de demain. Quelques courageux ont eu l'idée de filtrer ce courant continu et d'en éparer les éléments les plus intéressants, ceux qui sont indispensables à notre édification. Il faut rendre justice à ces vaillants collègues, car ce travail n'a rien de précisément folâtre et ceux qui l'accomplissent ne peuvent y trouver ni profit matériel, ni glorieuse notoriété. C'est une bonne action faite pour l'amour de l'historicité.

Souhaitons que ces *Miscellanées* grossissent de plus en plus et que par une sorte d'entente internationale bien comprise, bien conduite, elles arrivent à former pour nos études un répertoire semblable à celui dont l'abbé Chevalier a doté l'histoire générale. Si le Congrès de Paris en juin prochain pouvait avoir ce résultat — et n'eut-il que celui là — il aurait rendu à la musique un service de premier ordre.

En tout cas les *Miscellanées* devraient être dans toutes les Bibliothèques, comme un instrument de travail indispensable, commode et absolument sûr.

J. E

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI (B^d 2, 3, 4, 5, 6, 7 et une brochure. C. Bosse Regensburg, sept vol. in-12^o)

L'unité de l'effort intellectuel — et sa puissance — se traduisent en Allemagne par le penchant que manifestent les savants de tous ordres à se grouper et à publier leurs travaux dans des "collections" dont certaines — scientifiques ou philologiques — sont déjà célèbres. Les musicologues ne pouvaient échapper à cette tendance, et la collection dont nous avons à parler aujourd'hui révèle quelle diversité de points de vue, de directions le peuvent trouver réunis sous l'uniformité d'une même reliure. Ce n'est pas, en effet, une série de biographies bâtis sur le même modèle, mais un ensemble de travaux extrêmement divers, provenant de sources différentes et groupées autour d'un nom : celui du Professeur Seidl.

Il apparaît que le Prof. Dr Seidl, musicien philosophe est devenu comme le centre d'un véritable mouvement musicologique : voici un assemblage de 17 articles, constitué en un ouvrage de 275 pages, dont le titre "Musik und Kultur" nous indique assez l'orientation et dont le motif fut une fête en l'honneur de la 50^{me} année de Seidl. Dans nos pays, nous nous contentons, en ces circonstances, de discours pompeux et plus ou moins sincères. De l'autre côté du Rhin, on adresse au maître, au chef de file — et on fait imprimer — de bons et solides travaux fondés sur sa propre méthode.

A signaler, l'ouvrage de R. Kruse importante contribution à l'histoire de la musique : près de 300 pages sont remplies de la correspondance de *Lortzing* dont la popularité fut très grande en terre Germanique.

Enfin, une réédition d'un intérêt pratique incontestable : "Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavirwerke" de A. B. Marc 1863 (rééd. Schmitz 1913 250 p.) Une quantité de remarques générales sur le style, la manière de B. forme le début de l'ouvrage ; puis les principales œuvres de piano (sonates, variations etc.) sont étudiées une à une avec perspicacité et bon sens au point de vue de l'interprétation. C'est l'œuvre d'un musicien doué de réflexion et de logique, et il n'est pas exagéré de souhaiter qu'une traduction française de cette brochure, ne vienne apporter quelque rigueur et quelque unité aux interprétations désadaptées dont on nous gratifie hélas ! trop souvent sous prétexte de "personnalité" !

N'avais-je pas raison de prétendre que cette collection dénotait un effort très noble, et dont les conséquences surtout, dans le monde musical ne peuvent être qu'en faveur du progrès ?...

A. MACHABEY.

LIVRES RÉÇUS.

- COMBARIEU (J.). — *Histoire de la musique*. T. II (A. Colin, 1914 in-4° de 703 pp. fr. 8.)
- RIEMANN (Hugo). — *Dictionnaire de musique*, 2^e éd. française entièrement remaniée et augmentée par G. Humbert (Paris, Perrin 1914. in-4° de gr. in-4° de 1144 pp. fr. 30.)
- ANNUARIO DEI MUSICISTI. — (Roma, casa editrice " Musica ". 1913, in-8° de 172 pp. lire 5.)
- VAUZANGES (L. M.). — *L'écriture des musiciens célèbres*. (Alcan 1913, in-12° de 240 pp. Fr. 3.50.)
- WINTHER (Fritz). — *Körperbildung als Kunst und Pflicht*. (München, Delphin-Verlag. 1914 in-8° de 162 pp. Mk.)
- MILLET (Lluis). — *El cant popular religios*. (Barcelona, Orfeó Catala, 1913 in-8° de 88 pp.)
- BERGMANS (Paul). — *Les fêtes musicales à l'Exposition universelle de Gand*. (Gand 1913 in-fol. carré de 40 fol.)
- SCHIEDERMAIR (L.). — *Die Briefe W. A. Mozarts*. Bd. I & II (Muenchen G. Muller 1914. 2 vol. in-8°. L'ouvrage aura 5 vol.)
- KAPP (Julius). — *R. Wagner et les femmes*. (Paris, Perrin et Cie, 1914. in-12° de 288 pp. Fr. 3.50.)
- WAGNER (Peter). — *Geschichte der Messe*. B. d. I. (Lpz. Breitkopf. 1914 in-8° de 548 pp. Mk. 12.)
- RIEMANN-ESSEN (Ludwig). — *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik von A. STEINHAUSEN*. Zweite Auflage (Lpz. Breitkopf. 1913. in-8° de 248 pp. Mk. 5.)
- HOHENEMSER (R.). — *Luigi Cherubini* (Lpz. Breitkopf 1913, in-8° de 562 pp. Mk. 10.)
- GRATIA (L. E.). — *L'Etude du piano*. Préface de Ch.-M. Wilder. (Delagrave 1914, petit in-4° de 232 pp. fr. 3.50.)
- CURZON (H. de). — *Mozart* (F. Alcan, 1913 in-12, fr. 3.50.)
- FAUCONNET (André). — *L'esthétique de Schopenhauer*. (Paris, Alcan. 1914, in-8° de 462 pp. fr. 7.50.)
- SELVA (Blanche). — *Quelques mots sur la Sonate*. (Paris, P. Delaplane. 1914. in-12 de 225 pp. fr. 2.)
- [SCHEUERLEER]. — *Eene wooninge in de welcke ghesien worden veelderhande Gheschriften, Boecken...* ('s-Graven-Haghe 1913 in-4° obl.)
- PRUNIÈRES (Henry). — *L'Opéra italien en France avant Lulli*. (H. Champion 1913. in-4° de 434+32 pp.)
- PRUNIÈRES. — *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lully*. (H. Laurens, 1914 in-4° de 284 pp. fr. 6)
- KURTH (Ernest). — *Die Voraussetzungen der Theoretischen Harmonik*. (Bern, Akademische Buchhandlung Drechsel, 1813 in-8° de 148 pp. fr. 5)
- PARIGI (Luigi). — *La nouvelle critique musicale Italienne*. (Florence Extrait de la revue *France-Italie*)
- ERGO (Emil). — *Über R. Wagner's Harmonik und Melodik*. (Lpz. Breitkopf, 1914 in-8° de 156 pp.)



La Musique de Danse à l'église.

UNE ENQUÊTE¹

M..... le 17 février 1914.

Monsieur le Directeur,

Je ne me trompais pas en m'adressant à S. I. M. et à ses lecteurs pour éclairer ma religion en matière de musique religieuse. J'ai reçu par votre entremise, et jusqu'à ce jour, exactement 92 réponses à l'Enquête annoncée dans votre Numéro du 1^{er} février. C'est plus qu'il ne m'en fallait pour me fixer, et voici le résultat concluant de ce petit referendum.

Mettons d'abord à part un certain nombre de lettres qui s'égarent loin de la question, ou, dont le ton badin ne saurait tenir lieu d'une solide argumentation.

¹ Voir S. I. M. du 1^{er} février.

Il reste un dossier, encore volumineux, que je diviserai en trois :

- 1^o) Ceux qui se déclarent.
- 2^o) Ceux qui se réservent.
- 3^o) Ceux qui se récusent.

La troisième catégorie, est, je me hâte de le dire, la moins nombreuse; elle comprend cependant des noms illustres. M. Ch.-M. Widor écrit :

Veuillez m'excuser, un gros travail m'empêche de lire, et par conséquent de prendre parti dans des questions politiques, artistiques, scientifiques ou historiques dont j'ignore les raisons. WIDOR.

M. Gigout de même :

J'aurais volontiers répondu à votre enquête ; mais, à cette époque de l'année, j'ai à peine le temps de dormir...

M. Bédouin, de N. D. de Lorette :

a le plus grand désir de voir exécuter dans les églises de la bonne et religieuse musique, mais ici, ne peut ni louer, ni blâmer, surtout par quelques mots d'écrit.

La liste des affirmatifs est, au contraire, la plus longue. Citons parmi ces audacieux.

“ Le morceau que vous voulez bien me communiquer, ne convient nullement à l'église parce qu'il n'exprime aucun des sentiments que l'église cherche à développer. Le rythme de l'accompagnement, bien connu dans les Casinos, ne laisse aucun doute sur son caractère chorégraphique. Mais, si on détruit le rythme et si on chante lentement les 24 premières notes de ce morceau, on obtient un Stabat Mater fort présentable. Au temps où le culte chrétien fut organisé, dans les temples transformés en églises, les traditions des hymnes grecs existaient encore, et les créateurs du plain-chant... ”

Mais je m'arrête, je craindrais d'irriter dans sa tombe mon excellent et regretté ami Bourgault-Ducourdray qui ne partageait pas mes idées à ce sujet et qui aurait anathématisé St Ambroise lui-même, s'il l'avait cru coupable de faire ce qu'il a fait avec raison très probablement.” LAURENT DE RILLÉ.

“ Il ne faut pas être grand clerc pour voir que le morceau en question ne convient nullement à l'Eglise.

Pourquoi ? Mais parce que le genre... disons aimable, gracieusement, légèrement mondain de sa mélodie, parce que son rythme balancé de danse sont en désaccord absolu avec le caractère liturgique des offices sacrés, et avec le plain-chant qui lui sert d'encadrement.

Il y aurait encore bien d'autres raisons à donner, mais celle-ci ne suffit-elle pas pour proscrire une telle musique de l'église ? ” THÉODORE. DUBOIS.

“ Le morceau en question doit être mis à part du répertoire de l’organiste vraiment digne de ce nom et conscient de ses devoirs d’artiste religieux :

Parce que :

1^o) La musique religieuse doit être grave, sinon sévère et nous donner des émotions pieuses, non des sensations. Or, je ne crois pas que la mélodie citée pénètre jusqu’à l’âme des fidèles et les incite à la prière.

2^o) De plus, le morceau est fort mal écrit pour l’instrument : si les batteries de la main gauche sont excellentes pour une fanfare ou un orgue de Barbarie, en revanche, elles font le plus mauvais effet sur l’orgue. Le style lié et l’écriture contrapuntique conviennent seuls à l’orgue et permettent de tirer le meilleur parti du roi des instruments.”

EUG. LESIERRE,
Ex-Organiste de St Jean-St François à Paris,
Organiste et professeur à Roanne.

“ Il n’y a aucun doute : le rythme à la mazurka de la mélodie que vous citez, rythme souligné par l’accompagnement, suffit à exclure ce morceau du répertoire d’église.

Ainsi, d’ailleurs, en décident les règlement pontificaux :

“ Le jeu de l’orgue ne devra pas seulement être combiné selon la nature de l’instrument, mais il devra participer à toutes les qualités que doit avoir la vraie musique sacrée... La musique sacrée doit être sainte et exclure toute chose profane ”.

WILLIAM GOUSSEAU
Maître de Chapelle de St-Nicolas-du-Chardonnet
Professeur au Petit Séminaire.

“ La devise d’un organiste est, me semble-t-il, de :

1^o Jouer de la bonne musique.

2^o De la musique vraiment écrite pour orgue.

3^o De la musique d’orgue ayant un caractère religieux.

Or le morceau incriminé ne répond aucunement à ces trois conditions et l’approbation d’un membre du clergé n’est, hélas, qu’une preuve de plus que la musiquette fera toujours les délices des estimables personnes qui n’entendent point le langage musical. Par une étrange anomalie, d’ailleurs, les ecclésiastiques ont un goût prononcé pour la musique d’église gaie... et surtout mauvaise ”.

A. CELLIER.

Organiste du Temple de l’Etoile, et de la Société Bach.

* * *

Mais, pour beaucoup, la question posée est une question de goût, et par conséquent, impossible à résoudre par l’absolu d’une affirmation.

“ La musique d’église possède un répertoire plus riche que toute autre. Il n’y a qu’à se baisser pour en prendre... je ne vois donc aucune raison valable

pour qu'on emprunte au répertoire des Casinos, comme vous le faites très justement remarquer. Maintenant, se trouve-t-on peut-être en présence d'un goût particulier pour la mauvaise musique ? Dans quel cas on ne peut que s'incliner, car je ne vois pas comment, ni de quel droit, on pourrait intervenir ?"

CLAUDE DEBUSSY.

" Autant qu'on en peut juger par les courts fragments proposés, le morceau incriminé apparaît surtout un peu insignifiant et pauvre d'inspiration ; joué dans un mouvement suffisamment modéré, et avec goût, il n'est pas délibérément irréligieux.

Le plus ou moins de religiosité d'un morceau dépend beaucoup du style qu'on apporte à son exécution et de l'usage qu'on en fait. Ainsi il y a, même dans " l'Organiste " de Franck — dont on n'a guère contesté la valeur — des petits morceaux, d'ailleurs très jolis, qui deviendraient peu acceptable, à l'église s'ils étaient joués trop vite. Tel morceau, supportable à la sortie, devient une inconvénience à l'Elevation. Certaines fêtes — le temps de Noël principalement — s'accompagnent d'airs naïfs, guillerets, populaires qui constituerait un véritable contresens aux autres temps de l'année liturgique.

Cet incident me conduit à constater la navrante indigence du répertoire de musique d'orgue, j'entends de celui qui est à la portée des organistes ordinaires. La musique facile — et c'est justement celle-là qui est le plus nécessaires — et presque fatalement dépourvue de musicalité, d'intérêt, de bon goût. Les louables tentatives pour combler cette lacune n'ont pas encore donné de résultats décisifs ; dans la plupart des recueils, les perles sont rarissimes en un énorme amas de fadeurs : *rari nantes...*"

HENRI SCHMITT

" La question que vous posez peut paraître assez délicate ; on ne saurait évidemment exiger que toutes les pièces d'orgue exécutées à l'église soient construites sur des thèmes liturgiques ; cela pourrait satisfaire les idéalistes intrasigeants, mais pratiquement cette idée serait peu réalisable.

Par contre, on peut et on doit exiger que toute pièce entendue à l'église n'y soit pas déplacée, qu'elle ait au moins une belle tenue artistique et qu'elle soit conforme au style approprié à l'orgue, à sa nature, à sa destination.

Or, la pièce que vous signalez n'est nullement à sa place à l'église ; elle est d'abord d'un goût très contestable, d'une valeur musicale inférieure et d'une écriture pianistique qui ne convient nullement à l'orgue. (Ceci dit, sans vouloir porter atteinte à l'auteur de ladite pièce qui fut cependant un excellent musicien ; cet offertoire constitue, de sa part, une erreur sur laquelle il vaut mieux ne pas trop insister).

J'ai assez souvent entendu à Paris et en province des morceaux d'orgue choisis sans discernement, sans goût et sans tact, pour être heureux de protester une fois de plus contre la mauvaise musique que, parfois encore, on joue dans les églises. "

CHARLES QUEF
organiste de la Trinité

“ Il est difficile de répondre nettement aux trois questions qui pose votre aimable correspondant.

Le morceau incriminé date de 20 ans — et a dû être souvent exécuté à l'église d'ailleurs. Il est, du reste, de valeur très-moyenne, et n'a pas dû révolutionner l'art — à son apparition !

Il faut se rappeler qu'un organiste n'a pas toujours un auditoire très avancé au point de vue musical — et il y a fort à parler que sur cent auditeurs qui ont entendu ce morceau, 60 y ont éprouvé un certain plaisir — une certaine émotion même — ; 30 ne l'ont pas écouté par *crainte des distractions* que cela pouvait leur donner — ; et 10 l'ont peut-être discuté...

C'est toujours le difficile problème à résoudre. L'église n'est point une salle de concert — il y faut faire un musique adéquate à l'objet qu'on se propose : émouvoir les fidèles. A ce point de vue, je jouerais en Allemagne d'autres pièces que celles que je choisirais pour l'Italie ou pour l'Espagne. En effet, un auditoire allemand pourra être séduit par un programme, qui laissera des Espagnols ou des Italiens complètement froids sinon hostiles.

Vous le voyez on pourrait développer cette pensée...

L'organiste doit donc se prêter un peu aux nécessités du service qu'il a accepté de faire. Dans quelle mesure ? Il doit se faire un peu éducateur... éléver peu à peu, par l'accoutumance aux belles œuvres l'esprit de ses auditeurs, — et quand il a le bonheur de trouver dans son auditoire des esprits distingués, comme me paraît être celui du correspondant de la revue faire pour le satisfaire le plus possible.

A part cela, le morceau incriminé ne mérite ni tant d'honneur ni tant de dédain.

Ce n'est pas une danse, bien qu'en changeant le mouvement on puisse en faire une mazurka — mais s'est affaire à l'organiste de ne pas faire cette plaisanterie !...

Je voudrais avoir le temps de m'étendre un peu plus sur le sujet qui nous tient tous au cœur... Mais je dois me borner et ajourner cette causerie qui me séduirait par ailleurs.”

H. DALLIER.
organiste de St Eustache.

“ Le goût esthétique, ce sentiment spontané qui, prévenant toute réflexion, permet de discerner les beautés et les défauts dans les ouvrages d'esprit et les productions artistiques, reste une qualité naturelle des plus rares qui n'appartient qu'à un petit nombre d'élus. C'est donc l'absence de cette qualité qui entraîne tant de personnes, fort bien intentionnées d'ailleurs, à commettre des erreurs ouverte dans le genre de celle qui fait l'objet de l'enquête dirigée par la S. I. M.

Car, je suis persuadé que l'auteur ingénue de l'Offertoire-Mazurka, dont la religiosité est contestée par le “ Fidèle Abonné ” s'est imaginé, de bonne foi, que la petite “ misère musicale ” qu'il a écrite (en souvenir, peut-être, du Saint Roi

David dansant devant l'Arche) traduisait une idée supérieure, dédiée à la divinité de son choix. De même, on doit supposer que l'organiste qui, sans y être constraint, a pris soin de répandre cette pauvre musique, ainsi que la foule des fidèles qui l'ont entendue sans protester — sauf le "Fidèle Abonné" — ont cru communier dans une belle pensée artistique et religieuse.

Alors ?... Hélas !... Le goût !...

A l'appui de cette opinion, et parmi d'autres exemples que je pourrais citer, voici une anecdote édifiante :

Au cours d'une pérégrination estivale, j'entrai, par un beau dimanche, dans une de nos plus splendides cathédrales. Et, sur le seuil, je restai un instant..... stupéfait d'entendre résonner sous les voûtes majestueuses du vieux temple gothique un affreux "pas redoublé" dont la vulgarité s'aggravait d'une pédale tonitruante de l'orgue marquant les temps forts d'un inlassable va-et-vient de la tonique à la dominante. Je m'acheminai vers le "choeur" pour pouvoir contempler de près l'homme de mauvais goût qui se permettait cette facétie déplacée. Et je vis, à l'orgue, un brave ecclésiastique qui s'épongeait le front, comme après un rude labeur, en exhibant la bonne figure réjouie d'un homme qui vient d'accomplir un haut fait et qui en éprouve une vive satisfaction.

Alors ?... Hélas ! Hélas !... Le Goût !... "

AUGUSTE CHAPUIS,
Professeur au Conservatoire, Inspecteur Principal
de l'Enseignement du Chant.

"Ce morceau convient-il à l'église ? Non.

Pourquoi ? "Musique de ballet", ou, si l'on aime mieux, style de divertissement symphonique.

On m'objectera qu'en telle et telle œuvre de Franck ou de Widor on trouve maints passages analogues aux exemples cités. Mais c'est en des pièces que ces maîtres *n'ont pas écrit pour l'église, mais pour le concert*. En tout, il faut de la discréption : et ce n'est pas parce qu'un grand prélude et fugue est signé J.-S. Bach, qu'il doit être exécuté pendant le service liturgique.

Que mes confrères organistes veuillent bien consentir à moins faire ressortir leur virtuosité, mais à faire preuve de goût religieux, et l'on n'aura plus à se scandaliser de "la musique de danse à l'église."

A. GASTOUÉ.
Consulteur de la Commission
pontificale pour le Chant Grégorien.

"J'estime que *le cas particulier* touché par ces questions ne peut être *utilement* traité, qu'autant que les questions *générales* qu'elles soulèvent immédiatement seraient fixées, si toutefois elles peuvent l'être..."

Personnellement, je ne jouerais pas les fragments cités, à l'Eglise, mais je me hâte d'ajouter, que faisant abstraction de préférences personnelles (probablement

participées par la grosse majorité des professionnels de ma génération et de mon milieu) je considère que l'on ne peut sans imprudence, *en tirer aucune conclusion pratique ni lancer aucun anathème contre les musiciens ou auditeurs d'un avis opposé*, tant que, *pour forcer leur goût ou leur choix dans le sens de nos préférences*, nous ne serons pas en mesure de répondre MINUTIEUSEMENT, et avec une AUTORITÉ et une LOGIQUE INCONTESTABLES aux trois questions suivantes qu'ils seraient en droit de nous poser, et qui ne sont pas solutionnées à l'heure actuelle :

1^o Quelle est la musique d'orgue qui convient à l'Eglise ?

2^o Pourquoi convient elle ? comment la reconnaît-on ?

3^o A quel moment, et pour quelles raisons, (*techniques et autres*) une œuvre de musique d'orgue *commence-t-elle ou cesse-t-elle d'être admissible à l'Eglise ?*

Voilà semble-t-il une base d'enquête (ou congrès) nécessaire, pour amener la solution particulière de l'incident soulevé. Tout à votre disposition le cas échéant. ”

M. LIBERT,

1^{er} Prix d'orgue du Conservatoire org. de l'orgue
de la Basilique St Denis.

Le Caire 29 Janvier 1914.

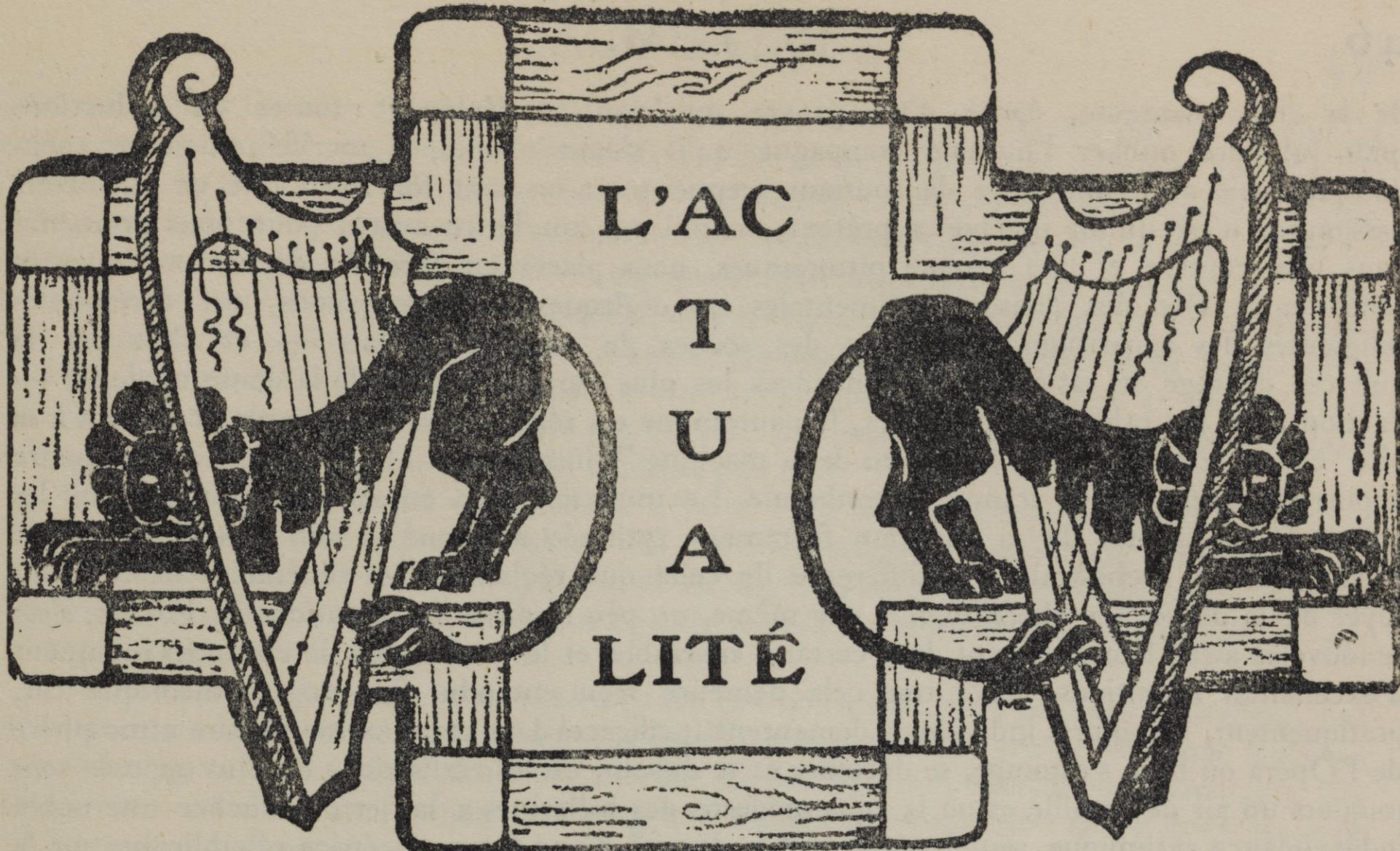
“ Certes, la question est délicate et si délicate même que je n'entreprendrai pas de la résoudre. Quelle musique est religieuse, quelle ne l'est pas ? bien malin qui pourra le dire. Les madrigaux de Palestrina, avec paroles latines, paraîtraient à tout le monde excellents pour l'Eglise, l'offertoire cité semblerait, dit-on, un air de ballet ; mais la procession est-elle autre chose qu'une danse sacrée, ou tout au moins son dérivé ? Les toccatas, la plupart des Fugues même de Sébastien Bach non rien de religieux et pourtant on croit bien faire en les introduisant dans l'Office. Certains peuples ont la dévotion gaie ; en Andalousie, j'ai entendu à Noël une Messe en style de Cachucha avec castagnettes et tambours de basque, et c'était pour ces braves gens de la musique religieuse au premier chef. Sa Sainteté le Pape ne voudrait pas que l'on chante à l'Eglise autre chose que du Plain-chant ; mais j'ai de fortes raisons de croire que le Plain-chant tel que nous le chantons ne ressemble en rien à celui qu'on entendait dans les Eglises au temps de Grégoire-le-Grand, et que, ce que nous exécutons gravement et pésamment, était alors des fioritures dans le goût oriental....

Des prêtres, des âmes pieuses, qui n'entendent de musique ailleurs qu'à l'Eglise, aiment à y entendre parfois des choses gaies. C'est à leur intention que le fameux Père Lambillotte, de joyeuse mémoire, écrivait des choses qu'il croyait sans doute très religieuses. Leur tort n'était pas d'être gaies, mais de manquer de beauté et de style, et elles en manquaient grandement.

A tout prendre, je me récuse et me déclare incapable de dire ce qui convient ou non à l'Eglise. Cela peut dépendre de l'époque, de la nationalité, de l'éducation, du tempérament, et je ne crois pas qu'il y ait en cela rien d'absolu.

C. SAINT-SAENS.

(A suivre).



Les Théâtres

PHILOTIS — LA MARCHANDE D'ALLUMETTES — CLÉOPATRE

Les futurs historiens du Ballet au XX^{me} siècle connaîtront de bien douces joies. Leur travail sera agréable parce qu'il s'exercera sur une matière variée et particulièrement favorable aux élégantes considérations spéculatives. Ils se trouveront, en effet, en présence d'un genre en pleine transformation, en pleine crise de croissance ; ils pourront noter les phases d'une de ces évolutions aux étapes bien caractérisées, comme les aiment les musicologues ; ils pourront dessiner, comme sur une carte fluviale, les sinuosités d'un grand courant grossi par des affluents successifs dont ils détermineront le cours et la source.

Ils verront comment la chorégraphie classique française, exilée de chez nous pendant le siècle dernier, nous revint intacte de Russie où de charmantes vestales l'avaient conservée dans de la glace ; ils sauront pourquoi le divertissement d'opéra, tombé en défaveur, céda la place à l'acte dansé, pourquoi le scenario anecdotique, après avoir connu le succès et s'être annexé des partitions inattendues, fut peu à peu abandonné par les amateurs de chorégraphie pure ; ils noteront l'entrée de la musique la plus librement symphonique et polyrythmique dans un domaine réservé jusqu'alors aux compositions à forme fixe soumises à des conventions métriques minutieusement préétablies et il comprendront pourquoi les compositeurs de ballet apprirent à s'exprimer en "prose plastique" après s'être si longtemps contentés des bouts-rimés. Belle succession de chapitres à établir de *Sylvia* au *Sacre du Printemps*

Dans quelle catégorie rangeront-ils *Philotis*, *danseuse de Corinthe*, l'ouvrage de Gabriel Bernard et Philippe Gaubert que vient de monter l'Opéra... voilà ce que je ne me charge pas de prédire. Cette aimable composition chorégraphique unit, en effet, les éléments les plus divers dans une synthèse un peu arbitraire. L'auteur du scenario, en nous contant l'aventure

de la riche danseuse, éprise d'un pauvre musicien et déployant toutes ses séductions pour lui faire oublier l'humble compagne qu'il s'était choisie, a sacrifié au genre anecdotique mais avec une sorte de souriant scepticisme : on sent fort bien que ce fait-divers passionnel n'est qu'un ingénieux prétexte, choisi par un lettré averti, pour nous promener dans une contrée et une époque pittoresques, nous placer en face de décors poétiques et relier entre elle des danses sentimentales ou orgiaques, des processions, des cérémonies religieuses, des apparitions célestes et des scènes de caractère. Mais — et c'est par là que cet ouvrage se rattache aux tendances les plus caractéristiques de la danse moderne — l'action n'est pas prise très au sérieux, la pantomime est réduite à sa plus simple et surtout à sa plus courte expression et le " dieu de la machine " interrompt le petit conte, à l'heure opportune, avec la plus tranquille bonhomie. Le musicien, tout en cernant d'un trait net les contours mélodiques de sa partition fortement rythmée a donné à son texte une tenue harmonique et orchestrale très différente de celle que réclament les vénérables habitués du foyer de la danse. La chorégraphie, elle-même, un peu inspirée des créations de Fokine, s'est renouvelée assez heureusement dans certains ensembles et les recherches de costumes indiquent d'excellentes intentions. Mais tout cela demeure bien entendu, du progrès théorique car, pratiquement, ces efforts individuels demeurent inefficaces dans cette extraordinaire atmosphère de l'Opéra où tout s'estompe, se décolore et se dissout, où les réalisations les plus opposées sont toujours un air de famille et où la plus modeste des ballerines a la fierté d'afficher une noble indépendance rythmique, seule conforme à la dignité d'une future électrique républicaine sur la scène nationale d'une démocratie.

* * *

La nouvelle direction de l'Opéra-Comique a fait de demi-débuts avec un ouvrage accepté — et peut-être commandé — par la direction précédente. Pendant de longs mois, grâce à la liasse de bulletins de réception signés Albert Carré qu'ils ont trouvée sur leur table, les nouveaux directeurs n'auront pas à exercer leur sens critique et n'auront qu'à détacher périodiquement les coupons de ces obligations à lots dont leur prévoyant prédécesseur les a enrichis. Ce n'est que dans la mise en scène qu'ils pourront faire acte de personnalité. Hâtons nous de dire que, sous ce rapport, M. Gheusi a donné dans la **Marchande d'allumettes** les preuves du goût le plus éclairé et de l'adresse technique la plus rassurante et s'est tiré remarquablement d'une épreuve dangereuse.

Créer une atmosphère de féerie avec le décor et les accessoires de l'existence quotidienne, transformer en poétiques entités un marchand de marrons, un rôtisseur et un papetier, sangler dans un uniforme d'azur un lieutenant de vaisseau pour transformer en galère de rêve le contre-torpilleur qui l'amena chez une bonne tante instruite en Ecosse des devoirs de l'hospitalité, avoir sans cesse à lutter contre des souvenirs ironiques d'opérette ou de vaudeville, lampes clignotantes des *Travaux d'Hercule* ou présentation des nièces du *Billet de logement...* voilà vraiment ce qui s'appelle jouer la difficulté. Il faut souligner toute la portée d'un début effectué dans de telles conditions et en tirer les plus heureux pronostics pour l'avenir.

Les auteurs ont eu, me dit-on, quelques petits mécomptes avec le public de la générale mais ont montré une touchante docilité à suivre les conseils d'une critique résolument bienveillante et amicale, en renonçant à certaines gentillesses de langage trop consciencieusement lestées de musique pour prendre leur essor avec la légèreté désirable. Viollement distendu pour fournir un livret en trois actes, le charmant conte d'Andersen a beaucoup souffert de cet écartèlement douloureux. Il a, de plus, subi la triple épreuve d'une matérialisation indiscrète,

d'une traduction littéraire trop précieuse et d'une interprétation musicale qui ne l'était pas assez. Avec ses dons ingénus, la nonchalance de sa technique, ses robustes italianismes mélodiques, sa facilité rarement contrôlée et son métier orchestral rudimentaire M. Tiarko Richepin n'était pas le musicien de la situation. Il n'a pas suivi dans ses détails le jeu subtil — le tendre et suranné jeu de "grâces" — qui passionnait une poétesse et son fils, les grisait dans une vive émulation, leur inspirait mille enfantillages et s'achevait dans le fol enivrement d'un échange de répliques ailées, dans l'ardeur joyeuse d'un duel rieur pour lequel on a décroché sournoisement les armes de papa, le calembour démoucheté, la rime de six onces qui vous fait voir trente-six chandelles et les grands sacs de *concetti* où l'on puise à pleines mains pour aveugler l'adversaire d'une poignée d'étoiles !...

Certes, ce jeune musicien est un habile homme : il a su approvisionner largement de fines notes aiguës sa principale interprète qui en fait une consommation immodérée, il a trouvé, pour accompagner les toiles de Jusseaume, quelques mélanges sonores dont la température descend sensiblement au dessous de zéro, mais il n'a pas la tournure d'esprit de ses compagnons de jeu. Il s'amuse tout seul à sa façon.

Au fond, le public est toujours sévère pour ceux qui n'enfantent pas dans la douleur. Les trois auteurs de ce conte lyrique ont souvent étalé une impertinente joie de vivre qui indisposa les esprits chagrins : leurs travaux feront toujours un peu figure de récréations d'amateurs. Ces enfants gâtés ont voulu faire joujou avec un grand théâtre subventionné : ils s'y divertissent de tout leur cœur et ne se préoccupent pas des semonces des raisonneurs. Qui sait, même, si, en frottant négligemment leurs allumettes sous notre nez, ils ne recherchent pas tout simplement la malicieuse satisfaction de nous faire éternuer ?...

* * *

Cependant l'ouverture d'une succession nous appelait d'urgence, à Monte-Carlo. Ces cérémonies ne sont pas toujours réjouissantes. Il faut se méfier des testaments artistiques et il est terriblement dangereux de porter les "chants du cygne" chez un éditeur. Ces confidences posthumes nous ont si souvent déçus que nous n'apprenons jamais sans appréhension notre envoi en possession des legs musicaux dont nous gratifia la libéralité d'un *de cujus*. C'est donc avec plus de déférence que d'enthousiasme que l'on prit place dans la salle de l'Opéra monégasque où l'exécuteur testamentaire Raoul Gunsbourg nous avait réunis pour nous faire entendre les dernières volontés de l'auteur de *Manon*.

Et ce fut une stupeur. Après *Don Quichotte*, après *Thérèse*, après *Panurge*, après *Roma*, les admirateurs les plus optimistes de Massenet ne pouvaient espérer cette **Cléopâtre**. Je dirai plus : aucune de ses œuvres précédentes — et je pense aux plus glorieuses ! — ne nous donnait le droit d'imaginer qu'avant de mourir un artiste gâté par le succès aurait l'inconcevable héroïsme de renoncer à ses plus séduisants défauts, à ses plus irrésistibles faiblesses pour écrire un ouvrage aussi châtié, aussi ferme dans sa pensée que dans son expression et aussi éloigné de toute concession au goût de sa clientèle fervente.

Nous avons retrouvé le Massenet d'autrefois, celui des *Suites d'orchestre* où tout était mis en valeur avec une élégance et une précision inimitables, celui qui fut quelque temps le frère aîné de Debussy, celui qui se penchait sur la partition commencée de l'*Enfant Prodigue* et tournait doucement les pages de la *Damoiselle Elue*, celui qui défendit courageusement le goût français le plus distingué avant de se laisser dominer par une production trop absorbante et des succès qui lui enlevèrent toute faculté critique.

La collaboration d'un jeune poète a déterminé ce renouveau d'arrière-saison et fait

s'épanouir au jardin du musicien, la belle rose d'automne qu'est *Cléopâtre*. Louis Payen a offert à l'auteur d'*Ariane* un sujet pittoresque, sobrement délimité, dépouillé de tout ornement inutile, traité avec une volontaire simplicité et adroitemment disposé pour la scène. La variété des atmosphères successives où sont placés les héros du drame est très heureuse ; entraîné par son décor mouvant, le compositeur ne cède plus à la tentation de s'attarder à de longues effusions sentimentales et de s'oublier paresseusement dans une oasis mélodique : il faut avancer, il faut poursuivre le beau voyage. Trop souvent, les compagnons de route de Massenet, n'osant pas donner le signal du départ, compromirent ses plus belles excursions au pays du rêve par ces haltes inopportunnes. La jeunesse impatiente de l'auteur de *Cléopâtre*, devait servir utilement, dans la circonstance, la gloire de son musicien.

Ne croyez pas d'ailleurs, que Massenet ait été paralysé dans l'expression de sa tendresse par un librettiste épris de rapidité, à la façon vériste : l'action n'est pas précipitée, elle s'effeuille avec assez de douceur pour laisser au chantre de l'éternel féminin le loisir de broder une variation de plus sur le thème qui fut toujours si favorable à sa virtuosité. Le parfum mélodique de la lettre d'amour que respire Marc-Antoine est singulièrement subtil et il faut signaler le rare mérite des deux dialogues passionnés qui mettent *Cléopâtre* en présence de ses deux amants, dialogues si différents d'accent, si habilement renouvelés qu'ils permettent à l'auditeur de saisir les moindres nuances de la sensibilité d'une femme s'arrachant des bras d'un amant-esclave pour se jeter dans ceux d'un amant-roi. Jamais Massenet n'avait fait d'incursion aussi hardie dans le domaine de la psychologie.

Pour tout le reste, une heureuse invention pittoresque, l'emploi des timbres rares et des rythmes imprévus, une mise au point orchestrale minutieuse et un sens toujours averti des oppositions font de cette partition une belle contribution musicale à l'histoire du théâtre lyrique de notre temps.

Comme il est de tradition dans le théâtre du monde où se pratique le plus souriant mépris des contingences, et où la notion de l'impossibilité est inconnue, la présentation de l'œuvre par Raoul Gunsbourg, moderne Klingsor, est magnifique et son interprétation est fastueuse. Maguenat, qui a trouvé enfin une rôle à sa taille, a obtenu un succès considérable de chanteur et de tragédien ; Rousselière a accepté, avec la meilleure grâce du monde, de faire un sort enviable à un personnage relativement modeste et M^{me} Lilian Grenville a dessiné une silhouette de vierge romaine d'une délicieuse poésie. Mais il faut dire l'exceptionnelle valeur de la créatrice du rôle de *Cléopâtre*. M^{me} Koussnetzof a incarné la voluptueuse reine d'Egypte avec un art inoubliable. Sa voix splendide et facile, sa beauté triomphante, libéralement offerte à une salle enivrée, son talent de tragédienne, de mime et de danseuse lui ont permis de marquer le personnage d'une empreinte qu'il sera bien dangereux de vouloir effacer.

On n'ignore pas les incidents qu'a soulevés le choix de cette inégalable artiste et quels obstacles juridiques se sont dressés devant le directeur assez audacieux pour vouloir nous offrir une *Cléopâtre* capable de nous donner à tous l'âme de Spakos. Il ne nous appartient pas de discuter la légitimité des prétentions de sa rivale mais l'issue du procès engagé ne pourrait être douteuse si les juges avaient le droit de siéger dans une loge de face et de rendre leur arrêt à l'issue d'une représentation de *Cléopâtre*. Quel barbare pourrait condamner la troublante petite-fille de Phryné qui a précisément revêtu, pour la circonstance, le costume le plus propre à émouvoir un Aréopage ?...

Emile Vuillermoz.



LES CONCERTS

CONCERTS COLONNE

Pour la musique.

Dans ce dernier mois un événement assez considérable s'est accompli très simplement : nous avons une Société chorale professionnelle. Evidemment ça n'a l'air de rien, parce que l'on suppose qu'à Paris, ville d'associations, de syndicats, elle devait nécessairement exister. Il n'en était rien. Nous nous contentions jusqu'ici d'en constater l'existence... à l'étranger.

Des voyageurs racontaient les grands festivals anglais, où trois cents voix respectueuses et convaincues chantent la gloire de Haendel, de Mendelssohn, et de Sir Elgar.

Ils parlaient aussi, — nous en pleurions d'attendrissement — de petits villages perdus au fond de la Thuringe, où le souci de boire la bière nationale, le Dimanche, s'accompagne du besoin de chanter les chorals de Bach. On ne manquait pas de nous faire remarquer gentiment que "nous n'en avions pas en France". Quant à Paris, les cafés-concerts lui suffisaient. C'est avec de pareilles aménités que l'on juge notre capacité musicale. Nous avons fait les pires avances ; accueilli des tentatives d'art, où l'art passait de vilains moments, — les spectateurs aussi. — On nous a imposé des mobiliers funèbres, des chaises où l'on ne peut s'asseoir que de trois-quarts ; ça n'a servi à rien, bien au contraire, pour tourner la question on nous a reproché de redouter l'ennui à l'égal d'une épidémie.

Pourtant nous avons essayé, nous avons fait venir les professeurs d'ennui les plus célèbres.

Peut-être est-il difficile de ne pas confondre le genre "ennuyeux" avec le genre sérieux ? C'est éminemment une question de goût, ce goût qu'il ne faut jamais discuter, paraît-il ? Ne serait-ce pas plutôt qu'on ose rarement avoir le courage de maintenir son goût au-dessus des discussions ?

Les mille petites coutumes auxquelles obéit une époque s'appliquent à tout le monde, et c'est arbitraire, car elles ne servent, le plus souvent, qu'à un seul. Qu'on nous permette d'illustrer cette assertion par un exemple un peu trivial : Un homme a une grosse tête, il trouve, après de longues méditations devant la glace de son chapelier, une forme de chapeau qui lui semble diminuer sa tête, il l'adopte et c'est bien naturel ; ce qui l'est moins, c'est qu'aussitôt on voit des gens, qui ne sont pas tous idiots, porter des chapeaux qui les rendent ridicules.

On nous dira qu'il n'y a là qu'une affaire de mode et non de goût ? Ce n'est pas tout à fait vrai, la mode et le goût sont étroitement unis, — du moins ils le devraient. — Et si l'on consent à être ridicule dans le choix d'un chapeau, il y a de bonnes raisons pour être sûr que ce ridicule s'étendra à tout ce qui se rapporte au goût, y compris celui de la musique, le plus délicat qui soit à délimiter.

Le chapitre "Des Rapports du Chapeau avec la Musique" a été oublié par Carlyle dans *Sartor Resartis*, — ce bréviaire cruel de l'humour, — il mériterait d'être écrit, car ces "rapports" sont évidents et certains. Le chapeau d'un amateur de "symphonies" n'est pas le même que celui d'un amateur de "la Damnation de Faust." Et ce petit feutre mou qu'on roule en boule, toujours prêt pour la bataille, ne peut partager les opinions du "tube" lustré comme une peau de nègre. Ce dernier commande à son propriétaire une respectabilité qui gêne l'enthousiasme, tandis que le petit feutre mou a les mains libres, il peut même se jeter à la tête de l'orchestre comme dernière manifestation.

Pour revenir à l'*Association chorale professionnelle*, elle a, malgré sa récente formation, exécuté de très belles choses, presque toutes en première audition. C'est assez extraordinaire si l'on songe que la plupart des choristes qui la composent n'étaient entraînés qu'à chanter en chœur, mais pas avec cœur.

Il faudrait tout citer du copieux programme de ce premier concert. Peut-être même y avait-il trop de belles choses les unes à côté des autres ? — Nous n'avons pas l'habitude d'une pareille richesse. — Ce fut d'abord un Motet, en double chœur, de J. S. Bach, où l'art d'écrire pour les voix demeura insurpassé. Puis, un délicieux madrigal, "Mille regrets de vous abandonner" de Claude Lejeune. Et cette admirable Bataille de Marignan, chef-d'œuvre de Clément Janequin, qui est comme la rumeur de la rude vie d'un camp, notée, cris par cris, bruits par bruits : le trot lourd des chevaux s'y mêle aux franches sonneries des trompettes dans un tumulte secrètement ordonné. La forme en est si directe qu'elle peut sembler populaire, tant elle est juste de pittoresque transposition.

Des chansons d'enfants, amusantes ; des danses norvégiennes, où l'on retrouve l'attachante mélancolie d'Edouard Grieg. Du même Grieg "Voyez Jean", peut-être plus instrumental que vocal ; tout de même bien séduisant dans son emploi des voix d'hommes, seules. Cette musique a la fraîcheur glacée de ses lacs, l'ardeur pressée de ses printemps hâtifs et brusques.

Ce qu'il faut dire hautement, c'est la difficulté de ces œuvres si différentes ! Or, rien n'a manqué : une homogénéité parfaite, une variété dans l'accent surprenante.

Tout cela est l'œuvre de D. E. Inghelbrecht, — mince comme sa baguette, — son âme enthousiaste recueille ce total de forces, son autorité minutieuse commande sans jamais faiblir. Il passe de la gravité somptueuse d'un Bach à la fantaisie septentrale d'un Grieg sans avoir l'air de se prendre pour un phénomène. A tous points de vue, il faut encourager cette tentative de rénovation chorale ; et, si elle a le tort grave d'être vraiment française, tâchons de le lui pardonner.

Aux Concerts Colonne.

La Vengeance des Fleurs, illustration symphonique de G. Grovez d'après une ballade de Freiligrath, dont c'était la première audition aux Concerts Colonne, fut composée en 1910 et exécutée pour la première fois à la Société Nationale en 1912 ; c'est un curieux essai de pantomime symphonique.

M. G. Grovez s'efforce ingénieusement de suivre le texte de Freiligrath, fait d'images ténues, et d'impressions aussi fugaces que le rêve qu'il décrit. Mais, si la poésie peut changer

de décor à son gré, la musique ne se retourne pas aussi facilement, il lui faut plus de temps, et la plus sûre habileté d'écriture n'arrive pas toujours à masquer le disparate que font tant de petites taches de couleurs juxtaposées : ça ne tient plus. L'artifice du programme explicatif disparu, on suit malaisément ; l'oreille est accrochée, ça et là, par une jolie sonorité, un dessin capricieux et, presque sans le savoir, l'esprit recrée une histoire toute personnelle.

C'est pourquoi, " l'illustration musicale " de Gabriel Grovez, si sensible, souvent charmante, aurait besoin d'une réalisation scénique, qui, si légère fut-elle, empêcherait le vagabondage.

La Troisième Symphonie de Gédalge était un robuste contraste à *La Vengeance des Fleurs*. La déclaration de principes qu'il fait figurer en tête de cette symphonie en fixe clairement le but : " Ni littérature, ni peinture ". Un dieu malin fait mentir M. Gédalge dans maints endroits, qui ne sont pas les moins agréables de cette symphonie sans peur et sans reproches.

Claude Debussy.

CONCERTS LAMOUREUX

Ce mois-ci, dans le domaine de la musique pure, nous avons eu la Symphonie en *sol mineur* de Kalinnikow, sage symphonie selon la formule mendelssohnienne, avec cependant un peu moins de verve.

Toutes les conventions de l'école de Rheinberger y sont convenablement observées : premier mouvement sans caractère et d'une particulière monotonie rythmique ; andante-lied dont la partie médiane est constituée en air de ballet (déjà !) ; menuet classique, et finale à prétentions cycliques, quoique le besoin de réentendre les thèmes du premier mouvement ne se fit pas sentir de façon impérieuse. En somme, de la musique doucement fluente, bien élevée et inutile.

Peut-être, si Kalinnikow eut vécu, aurait-il senti combien il était préférable pour lui d'abandonner les rites conventionnels d'un art allemand décédé et de continuer la belle tradition des Rimsky et des Borodine..... Malheureusement, il est mort relativement jeune.

La stupéfiante banalité d'un Mahler, le mois dernier, l'élégance démodée d'un Kalinnikow ce mois-ci, ne sont point pour nous donner une haute idée de ce qu'est devenue à l'étranger cette belle forme de la Symphonie pour orchestre.

Quelle différence entre ces productions sans vie artistique et le simple chef d'œuvre de César Franck qui valut à M. Chevillard une ovation bien méritée à laquelle, il voulut, à très juste titre, associer son intelligent orchestre !

Dans la Symphonie en *ré* du maître des *Béatitudes*, point de thèmes vulgaires ou sans action sur la synthèse de l'œuvre, point de développements superflus ou de dispositions conventionnelles, point d'harmonies qui ne soient au service de l'idée, point de *porte-à-faux* dans la construction, partout et tout le temps de l'ordre, de la beauté et de la musique.

On m'assure que quelques insectes de la critique auraient tenté de se hausser jusqu'à piquer au talon cette grande figure de César Franck, mais je me refuse à croire que ces attaques soient l'effet de la mauvaise foi et je préfère penser qu'elles proviennent simplement d'ignorance ou d'un vice de conformation dans le sentiment musical.

Au reste, de tout cela, peu nous chaut ; l'œuvre du père de notre art symphonique français restera en pleine lumière longtemps après que les écrits de ces pauvres incompréhensifs auront disparu dans l'épaisseur de l'ombre.

Au même Concert où la Symphonie de Franck était unanimement acclamée, les très jolies *Danses pour harpe* de Debussy vinrent faire une heureuse diversion à un *Caprice*, également pour harpe, dont la banalité avait un peu trop égayé le public.

On entendit aussi (encore de la danse !) deux airs de ballet assez agréables de M. Roger Ducasse, qui eussent peut-être gagné à être présentés séparément au lieu d'être joués d'un seul tenant.

J'ai entendu dire autour de moi que ces airs de ballet étaient mal orchestrés.... et, pour certains, cette accusation équivalait à une condamnation à mort.

D'abord, je n'ai pas trouvé, quant à moi, que ces pièces fussent si défectueusement instrumentées, et puis, il faudrait s'entendre au sujet de la bonne ou mauvaise orchestration, car rien n'est plus manifestement dépendant de la mode que ces appréciations-là.

Je pourrais citer tel morceau symphonique qui passait, en l'an de grâce 1875, pour le *summum* de la science orchestrale et dont l'instrumentation "surannée" fait actuellement sourire nos jeunes Conservatoriens, et il y a gros à parier que la plupart de nos pièces modernes, émerveillement des snobs amateurs de timbres rares et choisis, seront, avant trente-cinq ans peut-être, logées à la même enseigne.

Certes, je ne veux point dire que l'habileté orchestrale ne constitue pas une précieuse qualité, mais je la considère comme une qualité de second ordre en regard de l'invention musicale.

Qu'est-ce que ça peut nous faire que tel morceau soit médiocrement instrumenté si les éléments employés par le compositeur sont d'une portée musicale supérieure ? Les défauts de certains passages beethovéniens qu'il faut *interpréter* pour faire sortir le dessin mélodique n'altèrent en rien l'harmonieuse unité des chefs-d'œuvre du titan et la lourdeur de l'instrumentation n'empêchera jamais la Symphonie rhénane de Schumann de rester l'une des belles manifestations de l'esprit humain en musique.

Evidemment, il serait préférable que tout compositeur réunit les deux conditions : beauté des éléments et habileté orchestrale, mais il est bien certain qu'un artiste comme Schumann qui a pour lui *la musique* est tout de même infiniment supérieur à tel autre n'ayant à son actif que l'instrumentation, et, *a fortiori*, à celui qui, comme Grieg, par exemple, ne possède ni l'un ni l'autre.

Mais laissons cette digression et tenons compte à M. Roger Ducasse, — bon ou mauvais orchestre — de sa louable ténacité à écrire une œuvre de longue haleine comme sa partition d'*Orphée* et de ne s'être point contenté du petit morceau à la mode.

Car, hélas ! le signe de notre temps est la fabrication minuscule....

Je n'en veux pour preuve que l'avalanche de petites mélodies pour voix et orchestre qui encombrent tous les concerts — et parfois même les Concerts Lamoureux —, productions pour lesquelles les sonorités instrumentales n'étaient en aucune façon indispensables, miniatures munies d'un cadre exagéré qui, à leur place sur une tablette de cheminée, ont le tort de vouloir remplir le panneau affecté aux Noces de Cana....

Sachons donc rendre au piano ce qui est *du piano*, et à l'Allemagne ce qui n'est pas de la Symphonie.

Vincent d'Indy.

Music-halls et chansonneries

Entre les soussignés :

La Société anonyme du Théâtre-concert de, stipulant aux présentes par M. X, son directeur autorisé, d'une part ;

Et M. Y, ès-qualité, dénommé dans le présent acte L'ARTISTE, se déclarant libre de contracter le présent engagement, d'autre part,

Il a été dit, convenu et arrêté ce qui suit :

§ 1. — La Direction engage pour l'établissement ci-dessus désigné ou tous autres pouvant être dirigés par la même Société ou pour son compte :

§ 2. — L'Artiste est obligé, sous peine de la perte des droits garantis par ce contrat et de tous dommages-intérêts, d'arriver à temps à Paris avec son matériel, de se présenter immédiatement au Directeur ou à son remplaçant, de faire les répétitions nécessaires pour pouvoir exécuter son travail le jour même du début qui est fixé ci-dessus comme date à laquelle l'engagement prendra cours.

Ce début aura lieu en matinée lorsque le premier jour tombe un dimanche ou un jour férié.

L'Artiste s'oblige en outre :

a) à faire sa production complète dans les deux représentations, les jours où la Direction donne deux représentations ;

b) à tenir secret le présent contrat avant son commencement ;

c) à ne pas travailler, dans la même ville, sans une autorisation écrite de la Direction, devant un autre auditoire que celui désigné par la Direction, et cela ... mois avant que le présent engagement prenne cours et ... mois après qu'il aura pris fin ;

d) à fournir pour les soli, scènes, intermèdes, etc., dans un état convenable, les costumes et accessoires, ainsi que la musique pour un orchestre de 34 musiciens ;

e) à se soumettre, au cas de différends demandant une intervention judiciaire, à la juridiction des tribunaux compétents au dit lieu.

§ 3. — Trente jours avant le commencement de l'engagement, la Direction doit être avertie par lettre recommandée de la date exacte de l'arrivée de l'Artiste.

§ 4. — La Direction payera à l'Artiste la somme de francs par mois, en monnaie française.
De cette somme seront déduits ... % de commission pour l'Agence.....

Les gages sont payables le 15 et le dernier du mois, avec réduction du quinzième pour le mois de février. Les commissions dues à l'Agence par l'intermédiaire de laquelle a été conclu le présent engagement seront prélevées par la Société et versées par elle à la dite Agence, à chacun des payements faits à l'Artiste.

L'Artiste recevra la somme de francs le jour de son arrivée, comme frais de voyage.

§ 5. — En cas de force majeure, tels que : interdiction par les administrations préfectorales, guerre européenne, incendie du théâtre, révolution, deuil national, inondations, privation de lumière, épidémie, grève, même partielle, du personnel de l'établissement, les appointements seraient suspendus. Si la fermeture se prolongeait au delà de cinq jours, la Direction comme l'Artiste auraient le droit de résilier ce contrat sans indemnité de part ni d'autre.

§ 6. — Si l'Artiste, au commencement du présent engagement, se trouve, soit par maladie, accident antérieur, changement de membres de la troupe, indisposition persistante, ou toute autre cause, dans des conditions telles que la valeur du numéro soit sensiblement inférieure à celle du jour où le présent engagement a été signé, la Direction réserve le droit de résilier ce contrat dans les premiers trois jours et même de le résilier purement et simplement avant les débuts, sans indemnité de part ni d'autre.

Si après ses débuts l'Artiste se trouve, par maladie ou force majeure, empêché de travailler, les gages ne seront pas payés pour les jours où l'Artiste n'aurait pas pris part aux représentations. Si l'empêchement se prolonge au delà de trois jours, la Direction a le droit de résilier ce contrat à partir du quatrième jour d'absence.

§ 7. — L'Artiste qui romprait ce contrat, ou n'arriverait pas au temps convenu, ou quitterait l'engagement avant son terme, serait passible d'un dédit de francs, payable de suite, nonobstant tous autres droits de la Direction qui aurait, notamment, celui de retenir les gages acquis pour les journées de travail écoulées.

§ 8. — La Direction décline toute responsabilité au sujet des vols qui pourraient être commis au préjudice de l'Artiste dans l'intérieur de l'établissement, ainsi qu'au sujet de toute détérioration de ses vêtements ou accessoires, ou du matériel, quelles qu'en soient les causes.

La Direction se déclare seulement responsable des objets, bijoux ou valeurs qui seront déposés à la caisse contre un récépissé.

§ 9. — En cas de l'abandon de l'entreprise par la Société, pour quelque cause que ce soit, l'Artiste n'aura aucun recours contre elle pour la partie du présent engagement qui resterait encore à courir, et cet engagement serait annulé de plein droit sans indemnité. Il en serait de même si la Société venait à céder son établissement.

Tout engagement fait soit par lettre, soit par correspondance, ne sera que provisoire, et ne deviendra définitif que par le présent traité.

CONDITIONS SPÉCIALES

A. — Tout le matériel des artistes, décors, costumes, accessoires, doit être tenu dans un état irréprochable, agréé par la Direction et conforme aux prescriptions administratives.

B. — La Direction se réserve le droit de faire les coupures et les changements qui lui paraîtraient utiles dans le numéro.

C. — La Direction n'est pas responsable des accidents et blessures qui pourraient frapper l'Artiste pendant les répétitions ou représentations, quelle qu'en soit la cause, et celui-ci renonce, tant pour lui que pour ses ayants-droit et son personnel qu'il oblige avec lui, aussi bien que les compagnies auprès desquelles il pourrait être assuré, à ne réclamer ou laisser réclamer à la Direction aucun dommages-intérêts.

D. — L'Artiste, de son côté, reste personnellement et exclusivement responsable des accidents qu'il pourrait directement ou indirectement causer ou occasionner pendant son travail, et de leurs conséquences, quelles qu'elles soient.

E. — L'Artiste accepte pour lui et sa troupe les prescriptions administratives mentionnées dans le règlement intérieur.

F. — Le présent contrat confère à la Direction le droit absolu de réengager M. Y aux mêmes conditions.

La Direction devra en tout cas user de ce droit dans les premiers quinze jours qui suivront les débuts, faute de quoi l'Artiste sera entièrement libéré.

G. — Les Artistes de nationalité étrangère devront, conformément aux prescriptions administratives et légales, et sous peine d'amende, faire leur déclaration de domicile à la Préfecture de police, bureau des étrangers, dans les délais imposés.

H. — L'Artiste s'engage formellement à ne pas laisser cinématographier son numéro et à ne pas laisser produire une cinématographie dudit numéro en France à dater de la signature des présentes jusqu'à l'expiration de l'engagement, à moins d'autorisation spéciale de la Direction, à peine de résiliation à sa charge, sans préjudice de tous les autres droits de la Direction.

Le contrat ci-dessus a été lu, approuvé et signé par les contractants.

Il faut parfois songer à la postérité. Un temps viendra où quelque érudit, n'écoutant que son courage, s'épuisera à débrouiller les confuses archives du music-hall, comme on fait aujourd'hui pour celles de la symphonie ou de l'opéra-comique. Avec quel docte mépris ce chasseur de documents écartera les descriptions contaminées de littérature où sans vergogne nous noyons les faits dans les idées qu'ils nous suggèrent ! Rageusement il tournera les feuillets qui ne lui fourniront ni un nom ni une date, et ne pardonnera pas même à M^{me} Colette de n'avoir mis dans son livre *l'Envers du music-hall*, que ses impressions et son style, non le plan des salles, la composition des programmes et la statistique du personnel.

C'est par pitié pour sa déconvenue que je viens de transcrire ici une formule d'engagement, dérobée à l'un de nos établissements les plus célèbres et qui peut servir de modèle, car les clauses sont partout les mêmes. J'ajoute quelques éclaircissements qui pourront devenir utiles quand le souvenir de nos mœurs sera perdu.

§ 1 — Le personnage qui appose en ce contrat sa signature à côté de celle du Directeur et reçoit le noble nom d' "Artiste" est tantôt le principal ou même le seul exécutant, souvent aussi l'entrepreneur du spectacle ou "numéro". Ses fonctions en ce dernier cas sont celles d'un "impresario" ou d'un "manager". Il recrute ses interprètes, équilibristes, lutteurs, sauteurs, danseuses, écuyères, montreurs de phénomènes, dompteurs, dirige leurs exercices, pourvoit à leur existence ainsi qu'à leurs déplacements, les rétribue et garde le reste. Il assiste à toutes les répétitions et aux représentations, dans la coulisse ou même sur la scène : c'est cet homme sérieux en habit noir, que le public prend pour le père des fillettes étagées devant lui jusqu'aux frises en chancelantes colonnes, ou bien cet employé qui maintient le bâti en tubes d'acier des trapèzes volants.

§ 1 a. — Cet article est sujet à des accommodements : quand le travail est pénible et surtout quand un excès de fatigue peut le rendre dangereux, il est admis qu'on l'allège un peu l'après-midi, en prévision du soir.

§ 1 d. — Il n'y a guère d'orchestre de music-hall qui possède plus de 34 musiciens. Mais beaucoup en ont moins ; la moyenne est d'une vingtaine dans les quartiers populaires de Paris, et en province d'une douzaine. Un piano en ce dernier cas comble les vides.

La composition de l'orchestre n'est pas la même que dans les théâtres ou les concerts. Les basses sont faibles ; la contrebasse est généralement unique, ainsi que le basson. En revanche, les instruments de cuivre sont relativement nombreux : deux cors, deux trombones, deux cornets à pistons. Les timbales, la grosse caisse, le triangle et le tambour sont obligatoires. On ne peut écrire pour cet orchestre sans en avoir l'expérience, et un compositeur muni des plus enviables diplômes n'en obtient pas ces sonorités brillantes et bien détachées que le premier ou le second chef de l'établissement trouve sans presque y penser.

§ 4. — Presque toujours l'engagement est conclu par l'intermédiaire d'une agence. Ces agences occupent, dans les quartiers du centre, des bureaux dénués de faste où siègent d'importants fonctionnaires. C'est là que les artistes ou leurs représentants viennent apporter les attestations et les albums où soigneusement furent collés les extraits des journaux. Si l'artiste est peu connu, le directeur sollicité exige une préalable audition dont tous les frais, sans excepter les pourboires aux habilleuses et aux machinistes, incombent naturellement au candidat heureux ou malheureux.

Quant aux appointements, ils varient entre cent cinquante et trente mille francs par mois. Mais il faut observer que souvent l'artiste a lui-même à rémunérer et entretenir ses collaborateurs. Lorsque ceux-ci n'appartiennent pas à l'espèce humaine, aucun salaire ne leur est dû, mais leur alimentation est souvent fort onéreuse : les phoques en remontreraient à toutes les harengères de la halle sur la fraîcheur de la marée, et les lions refusent les morceaux de second choix.

§§ 5 et 6. — On remarquera que si le directeur qui renvoie l'artiste n'est tenu envers lui à aucune indemnité, l'artiste n'est pas davantage astreint à une réparation pécuniaire du préjudice qu'il subit. Hâtons-nous d'ajouter que ces conditions si dures ne sont guère que de style. Elles donnent au directeur une arme pour les cas graves, mais d'un commun accord on s'arrange pour n'y pas recourir. Ainsi dans notre armée la discipline est bienveillante, en dépit ou plutôt en raison d'un code qui ne parle que de mort avec dégradation militaire.

CONDITIONS SPÉCIALES, C et D. — On estimera peut-être que la direction en prend à son aise. Mais il faut compter aussi avec l'insouciance des artistes, leur mépris du danger, et surtout les rigueurs de la législation sur les accidents du travail. Toute loi qui prétend secourir les salariés tourne fatalement à leur désavantage, parce que les employeurs, de par l'argent qu'ils tiennent, sont maîtres de la situation. Ce qui n'empêchera nullement nos députés de vanter devant des électeurs ébahis leurs réformes sociales et d'en promettre d'autres plus funestes encore. Mais ce sera l'étonnement et la dérision de la postérité.

Les engagements ont une durée qui suivant la marche des établissements varie entre une semaine et un mois. Certains music-halls, qui donnent en chacun de leurs spectacles une pièce de théâtre, ont des comédiens réguliers. Les autres ne retiennent à leur disposition, outre les musiciens de l'orchestre, que quelques figurants. Le music-hall est un lieu de passage, c'est pourquoi il enseigne une philosophie du changement qui n'est pas sans analogie avec celle de M. Bergson.

Louis Laloy.





A Travers la Quinzaine

Le grand évènement de la quinzaine fut évidemment l'inauguration des **Concerts Pierre Monteux**. Nos lecteurs connaissent le but de cette excellente Association et savent quel intérêt immédiat lui témoigna la Société Française des Amis de la Musique. Mais la réalité a comblé les plus ambitieux espoirs des musiciens qui avaient accueilli avec sympathie cette heureuse naissance. Le nouvel orchestre est d'une qualité exceptionnelle. Composé d'Instrumentistes de premier ordre, il réalise un ensemble d'une sonorité admirable ; les pupitres de l'harmonie y sont tenus par de véritables virtuoses, les cuivres ont, notamment, des qualités de distinction et de moelleuse richesse tout à fait caractéristiques. La salle du Casino de Paris est une trouvaille ; elle apporte à la jeune association des avantages inappréciables : l'acoustique en est parfaite, l'aménagement offre l'agrément d'un confort qu'ignorent les habitués de nos grands concerts dominicaux, de magnifiques promenoirs permettent aux auditeurs d'échapper à l'ankylose du fauteuil de torture et de retrouver cette impression de liberté physique et d'agréable isolement qui faisait le charme inoubliable du Nouveau-Théâtre à l'époque où l'orchestre Lamoureux l'emplissait d'harmonies.

Mais là ne s'arrête pas l'originalité des *Concerts Pierre Monteux* : le prix extraordinairement modeste des places a permis à toute une intéressante clientèle musicale de prendre enfin sa part d'un plaisir jusqu'ici vraiment trop dispendieux et cette utile diffusion de notre art dans des milieux où il ne pénétrait pas aisément, est évidemment un évènement heureux dans l'histoire musicale de ce temps. De plus, la composition très soignée des programmes qui accueillent des œuvres d'un modernisme savoureux avec une générosité à laquelle nous ne sommes point accoutumés, a classé immédiatement cette Société au rang des entreprises les plus artistiques dont Paris fut jamais enrichi.

Songez que nous avons eu, dès les deux premiers concerts, des exécutions absolument parfaites — et les musiciens savent ce que vaut ce compliment pour des œuvres semblables ! — des *Valses nobles et sentimentales* de Ravel qui nous furent, à la lettre, révélées par Monteux, des *Gigues* de Debussy et de la *Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt. Et l'on appréciera l'effort réalisé en apprenant que cet orchestre, au lieu des trois répétitions réglementaires des associations actuelles, consacre aux études préparatoires tout le temps qui lui paraît nécessaire. Pierre Monteux, chef aimable mais énergique, réunit ses musiciens tous les matins et — personne ne voudra me croire ! — aucun d'eux ne quitte son pupitre lorsque les douze coups de midi, à l'horloge de la Bourse du travail, annoncent dans tout l'univers l'interruption des hostilités symphoniques ! En vérité, il faut remercier les dieux d'un bienfait aussi précieux et aussi complet et souhaiter qu'un si beau rêve ne s'évanouisse pas trop vite.

Auprès de ces brillants débuts, les petits exercices hebdomadaires des autres concerts sym-

phoniques ont paru singulièrement ternes. Trop respectueux des usages établis, ces orchestres rééditent perpétuellement les mêmes programmes et ne savent pas triompher de leurs aînés par quelque généreuse prouesse. Les **Concerts Sechiari** nous donnent des répliques conscientieuses des concerts Colonne et Chevillard. A signaler pourtant à leur actif la révélation, d'un intérêt assez modéré, d'une *Rapsodie* bien conventionnelle de Liapounow, prestement exécutée par Robert Schmitz, pianiste aux doigts légers et de deux préludes d'Albert Dupuis intitulés *Jean-Michel* dans lesquels s'affirme une foi franckiste et wagnérienne plus sincère qu'éclairée.

Un festival de musique française, très largement éclectique, dirigé exceptionnellement par Vincent d'Indy, obtint le plus brillant succès et attira une foule considérable, avide de voir l'éminent Directeur de la Schola mettre l'autorité de sa baguette au service de Gabriel Fauré, de Debussy et de Maurice Ravel. Et il devient malaisé, après la réussite d'un tel programme de croire sur parole les chefs d'orchestre qui nous affirment que les noms des compositeurs français modernes font instantanément le vide dans une salle de concerts.

L'Association des **Concerts Hasselmans** qui, au grand désespoir des critiques, tient ses assises le Dimanche soir, passe de main en main. Après Wurmser, M. Henri Morin montre à son pupitre directorial. Il y dépense une grande activité et une louable énergie auxquelles l'orchestre oppose une assez souriante indifférence. Il ne monte d'ailleurs que des œuvres trois cent fois entendues et son audace — ou celle du comité directeur — ne dépasse pas le concerto d'Ambrosio et un finale agité et brillant de la *Symphonie* sur des thèmes vivarais de Georges Sporck.

Pour entendre cette année des premières auditions c'est encore à la **S. M. I.** qu'il faut retourner. Au dernier concert qu'elle donna Salle Erard, cette société fit triompher une suite de lieder d'Albert Doyen que le baryton Georges Petit interpréta avec un art supérieur. Ecrits dans une langue semi-wagnérienne semi-naturiste, ces chants, très humains, très poignants, appartiennent moins à la musique de chambre qu'au théâtre, mais leur sincérité émut profondément les auditeurs qui leur firent un succès prodigieux. Dans un esprit exactement contraire, six petites pièces de piano de Schönberg, hérissées de dissonances agressives, vinrent ouvrir des horizons mystérieux, inquiétants, obscurs encore, mais sur lesquels doit peut-être se lever le soleil de demain. Une sonate honorable de M. Jeisler, fort bien exécutée par Mlle Yvonne Astruc et M. Lortat, et de délicieuses pièces inconnues de Glinka complétaient la partie inédite du programme qui s'achevait sur une apothéose fauréenne, rappelant aux habitués de la maison que les plus audacieuses recherches ne doivent pas détourner notre piété de certains chefs-d'œuvre sacrés qui ont tous les caractères de l'éternité bienheureuse.

Saluons, en terminant la vaillante **A. M. M. A.** que M. Schmitz dirige avec tant de goût et de talent et qui nous donne des programmes extrêmement instructifs. A côté d'intéressantes pages de Ravel, de Jean Huré, de Schmitt et d'Aubert, la jeune association nous offrit la première audition de trois Octuors vocaux de M. P. le Flem, adroïtement écrits et animés de plus noble sentiment. L'exécution, assurée par les membres de la Société fut respectueuse et nuancée. Vraiment les compositeurs de notre temps ont tort de se plaindre : chaque jour de nouveaux dévouements sont gagnés à leur cause. Nous finirons par les croire atteints de la manie de la persécution.

P. Varilles.



Les Sociétés



Société Philharmonique

Concert du plus haut intérêt que celui de la dernière soirée. Une fâcheuse indisposition de M. Epstein nous privait, il est vrai, du quatuor avec piano de Brahms et surtout du quintette de Schumann. Mais le nouveau programme, composé du *quatuor en ré mineur* de Mozart, du *quatuor op. 130* de Beethoven et du *quatuor op. 74 n° 3* de Haydn a forcément attiré l'attention la plus sympathique tant par la perfection des interprètes que par la qualité des œuvres. Je ne connais pas actuellement un ensemble plus homogène, une discipline plus stricte et plus souple que celles du quatuor Rozé. Il n'en est pas qui témoigne avec autant de pénétrante sûreté de la compréhension exacte de l'esprit, de la sensibilité, du caractère propre d'une œuvre. Et quel équilibre dans la sonorité ! Quelle plénitude elle atteint dans le *quatuor* très concertant de Beethoven, quelle parfaite proportion dans celui de Haydn (violon solo avec accompagnement du trio), quelle lucide clarté dans le *quatuor* de Mozart ! On ne saurait trouver de louange assez légitime pour exprimer à cette admirable compagnie la gratitude qui lui est due pour le respect, pour la pensée, pour la profonde intelligence de ses interprétations.

EDOUARD SCHNEIDER.

Concerts Chaigneau.

Les Séances organisées depuis quatre ans par le Trio Chaigneau sont aussitôt devenues l'une des plus importantes et des plus intéressantes manifestations de la vie musicale parisienne. À ce 3^e concert M^{me} Thérèse Chaigneau-Rummel et M. Walter Morse-Rummel ouvrent la séance par le Concerto à deux pianos de Bach qui est un des plus étonnantes monuments polyphoniques. Outre les deux parties concertantes très distinctes, le concerto s'adjoint un troisième instrument : l'orchestre. Les deux excellents pianistes nous communiquent la pensée du maître dans toute son intégrité, et en admirant la largeur et la pureté de leur style, on comprend pleinement la puissance du génie de Bach. Du grand succès remporté par Madame Thérèse Chaigneau et M. Walter Morse-Rummel, une bonne part revient à M. Albert Le Guillard qui avait assumé la direction de cette œuvre complexe.

La sonate de Hændel, si grande et si pure dans sa merveilleuse simplicité et que le timbre exquis des flûtes de MM. Hennebanis et Delangle enveloppe en une harmonieuse sonorité, donne à l'œuvre la fraîcheur et la richesse incomparables qui la caractérisent. L'allegrino final fut bissé, et les deux artistes longuement applaudis.

Les "modernes" arrivent ensuite avec M. Louis Aubert qui accompagne lui-même M^{me} Bathori-Engel dans ses trois "Crépuscules d'automne", mélodies plusieurs fois entendues et appréciées dans divers concerts. Malgré la difficulté que présentent les intervalles de ces pièces fort modernes de tendances, la voix de M^{me} Bathori s'y meut à l'aise et s'exprime avec art.

On l'applaudit en outre dans la délicieuse "Chanson perpétuelle" de Chausson (avec accompagnement de piano et de quatuor) où elle montra de belles qualités émouvantes, et qui bénéficia d'une exécution parfaite d'ensemble et de rythme. Le concert se termina par les quatre pièces brèves de Boëllmann (extraites des Heures Mystiques, pour instruments à cordes). En résumé fort belle soirée.

JEANNE HELFT.

Salon des Musiciens Français.

Les envois commencent à manquer un peu d'imprévu sur cette cimaise. Un chœur religieux de M. Planchet ne parvient pas à donner la foi à une foule contaminée de scepticisme. M. René Lenormand, le sympathique fondateur du *Lied en tous pays*, fait pourtant applaudir d'intéressantes mélodies. On fête également l'auteur de *Philotis* et celui de *Scemo* qui va lui succéder bientôt sur la scène de l'Opéra. Les pièces de piano de M. Welsch et les petits feuillets de M. Balay qu'emportent les vents, ne nous apportent pas de révélations sensationnelles et composent un ensemble un peu monotone et estompé. Par contre M. Colomer avait tenté de réunir les extrêmes et de concilier les incompatibles en écrivant pour le violoncelle et le piano une *Sonate dramatique* propre à scandaliser les théoriciens qui n'admettent pas le mélange des genres et estiment que le drame ou le lyrisme scénique ne sauraient entrer sans dommages dans le calme domaine spéculatif de la musique pure. Enfin, obéissant à une coutume franchement détestable, le Salon donnait un fragment de quatuor amputé de son ensemble. Le moignon ainsi présenté, en guise de marche au vestiaire, avait été arraché à un *Quintette* de Léo Sachs. Le quatuor Malkine et le remarquable pianiste Paul Loyonnet, qui fit naguère triompher à son dernier récital des pièces de piano du même auteur, se mirent résolument en travers de la porte, et retardèrent courageusement la sortie des spectateurs trop sensibles pour supporter la vue d'une amputation, et furent récompensés de leur énergie par de chaleureux applaudissements.

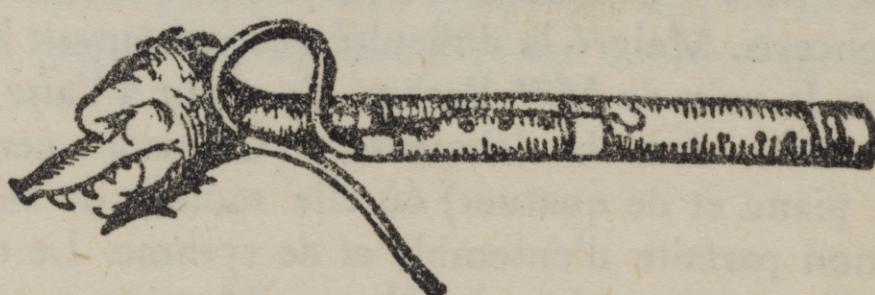
J. RENARD.

Société Palestrina.

Au baptême de la nouvelle Société on avait négligé d'inviter le parrain. C'était faire preuve d'une certaine désinvolture : une page de Palestrina n'aurait pas déparé le programme d'ouverture. La séance d'inauguration comportait une causerie de M. Vincent d'Indy où l'éminent auteur de l'*Étranger* exprima une fois de plus ses généreuses convictions esthétiques et son mépris pour tout ce qui n'est pas essentiel à son art.

Une intéressante exécution de la *Légende de Sainte Cécile* de Chausson et de la cantate de Bach "Bleib' bei uns" permit de mesurer les forces de la nouvelle association que dirige avec tant de zèle M. de Saint-Réquier. Les chœurs sont encore un peu hésitants mais ne tarderont pas à s'affermir et à nous donner les belles auditions que nous sommes en droit d'attendre d'un groupement fondé dans un but aussi artistique. Belle assistance et vif succès.

ANTOINE GASC.





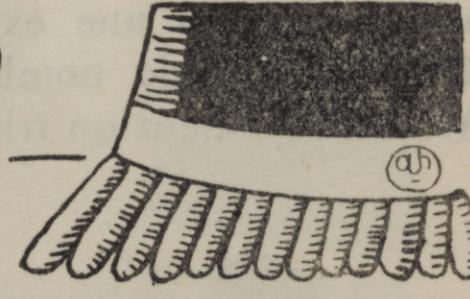
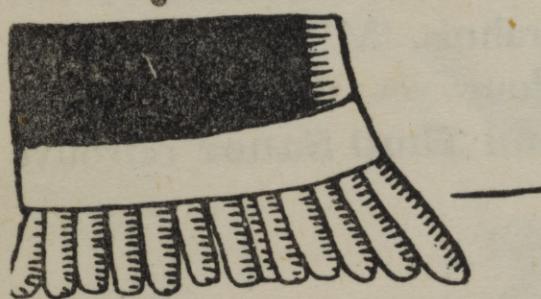
LE QUATUOR



Comme une famille unie qui discute de ses petites affaires, affaires de cœur, affaires d'intérêt, ils s'assoient tous les quatre, à côté les uns des autres ; le père — c'est le premier violon que je veux dire — dirige la discussion et intervient toujours pour tirer un légitime enseignement des racontars et des digressions ; la mère — c'est le violoncelle il me semble — ne manque pas une occasion de faire entendre les cris du cœur et les droits du sentiment sur la raison ; le fils aîné — et ce sera l'alto — dont la voix mue encore ironise agréablement ou au contraire soutient la tendresse de sa mère ; et la fille — c'est-à-dire le second violon opine du bonnet, de ce sage bonnet qu'elle ne jette jamais par-dessus les moulins, à tout ce que dit et son père, et sa mère et même son frère.

Les illustrations de ceci furent nombreuses cette quinzaine ; que de familles unies se levèrent et s'assirent d'un geste semblable dans les diverses salles de concert !

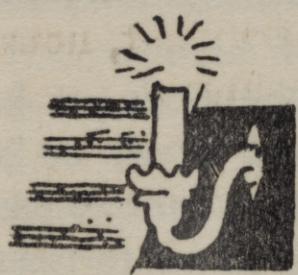
Le **Quatuor Luquin** fidèle à l'aïeul, — il est toujours ferme, l'aïeul, ne manquerait pas de dire Enthoven, sans respect pour son illustre quasi homonyme — continue d'enrouler autour de la statue vénérée les saintes effluves des quatuors op. 18 n° 4 et 5. L'*offrande* et la *Partenya* chantées par M^{me} Jane Arger et la *Bien-aimée absente* par M. Reder sont les seules concessions vocales autorisées par le conseil de famille. Le **Quatuor Le Feuvre** opérant à la Schola dépouille minutieusement les documents que lui livre M. G. Bagge et en fait ressortir la qualité. Le quintette de M. Le Flem prouve également aux assistants que la mission prêchée par Vincent d'Indy fait surgir de nombreux temples, de somptueux calvaires et d'innombrables ex-votos. A la Société philharmonique, le **Quatuor Rosé** va de Brahms à Schumann en passant par Mozart, ce qui est d'une délicieuse impertinence envers les règles de la géographie sonore qui prévoit les itinéraires musicaux de façon aussi formelle que ceux des chemins de fer. Le **Quatuor Lejeune** rentre dans les règles méprisées par le **Quatuor Rosé** et se rend de Haydn à Schumann par la voie normale. Le **Quatuor Calliat** opérant pour le compte de la Société Haydn, Mozart, Beethoven, fête délicieusement le plus éternellement jeune de ses trois patrons.



Il a toutes ses dents et ne s'en vante pas : il pourrait mordre, en rabattant sa lourde gencive de bois, les maladroits qui effrontément et sans brevet de chirurgien-pianiste l'énervent ; il s'en garde bien : Mistinguett ou Paul Ardot des instruments il ne s'étonne pas des innombrables plaisanteries que depuis Reyer, ou même avant, on lui déverse sur la caisse : il sent qu'il a l'estime des véritables musiciens, qui savent qu'il détient un secret merveilleux celui des sons ultra-violets et infra-rouges. Pendant longtemps on se contenta de lui faire rendre, prisme classique, le vert des bordées d'octaves, ou le jaune des "traits perlés". Mais certains artistes — et qui n'étaient peut-être pas des pianistes professionnels — aperçurent dans le prolongement

sonore de ses vibrations, toute une région lumineuse totalement inconue et où ils dénombrèrent les raies des plus rares harmonies. Le piano cessa de ce jour d'être un instrument de virtuose pour devenir un merveilleux évocateur d'invisible.

Dans le domaine du visible M. **Edouard Risler** est un grand maître : ses programmes s'orientent du côté de la tradition : il ne recule pas à prouver que le *clavecin bien tempéré* de Notre Saint Père le Bach lui a révélé toute son ossature et que les sonates de Beethoven sont par lui supérieurement matérialisées; il a même la coquetterie de jouer du Granados et de s'assurer qu'il sait au besoin le chemin du pays des irréelles sonorités. M^{lle} **Baladier** ne quitte pas la terre promise des pianistes. Chopin et Liszt lui semblent les meilleurs pourvoyeurs, et les plus consciencieux. M^{lle} **Blanche Selva** ne pouvait se passer du concours de Vincent d'Indy, et quand elle joue la *sonate en mi* du directeur de la Schola, le souffle des Cévennes et de la rue St. Jacques passe sur nos fronts. A rapprocher l'*Islamey* de Balakirew de la *Danse* de



Debussy M. **Francis Coye** s'évertue: aucun duel ne s'ensuit, car peu d'instants auparavant le *Méphisto-Walzer* de Liszt avait diaboliquement tué en nous tout esprit critique. Citons M. **Devanchy** pianiste probe et compositeur consciencieux. Approuvons le choix qu'a fait M^{me} **Jeanne Alvin** d'une *Forlane* de Chausson, pour prouver un esprit qui se plie aux contingences de la mode et du monde : félicitons-la surtout pour son exécution de la "Fille aux cheveux de lin" de Debussy, cette page sur laquelle erre un cygne mélancolique et des "Poissons d'or", triomphe de Ricardo Viñes. Louons la verve de M^{me} **Louise Companyo** dont les doigts piquent au hasard dans les hors-d'œuvre sans s'arrêter beaucoup aux rôties substantiels.

A quelque temps de là M. **Fernando Via** accueille l'arrangement fait par Liszt du "roi des Aulnes" de Schubert et termine son concert par une redoutable (comme difficulté) *Etude en forme de valse* de Saint-Saëns. M^{lle} **Marguerite Gropéano** mérite une mention pour avoir contribué à révéler ces génies méconnus Bach,

Mozart et Beethoven, et leur avoir adjoint ce moderne difficile Moskowski. Si M^{lle} **Marguerite Souchon** exécute avec une ingénieuse souplesse le "Rossignol en amour" de Couperin au titre évocateur et les *Tourbillons* de Rameau, elle déploie un sens beaucoup plus intelligent du clavier dans la *Cathédrale engloutie* de Debussy et les *Jeux d'eau* de Ravel. M. **Boeswillwald**

apparaît devant le mur de l'orchestre et avec une habileté de pelotari lui renvoie les balles des concertos de Schumann, de Grieg et de la fantaisie hongroise de Liszt. M. **Lhévinne** se fait acclamer après une exécution remarquable des Variations de Brahms. M^{les} **Dinsart** et **Pereira** ont de nombreuses qualités de charme et de style. Pour ses débuts à Paris, M. **Ganz** obtient un triomphe et refuse du monde à son récital. Enfin **Emil Sauer** retrouve

à la salle Erard ses fidèles admirateurs qui ne se lassent pas d'entendre ses impétueuses et magnifiques interprétations. Comme l'a dit excellemment notre collaborateur Edouard Schneider : "Sa manière est l'incarnation même de la puissance et de la passion héroïque. Grâce à lui, nous voyons



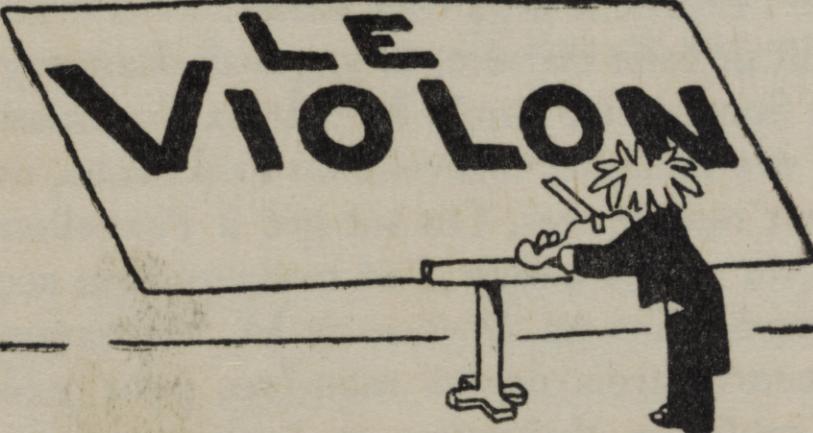
ressusciter chaque année la silhouette du grand Liszt dont il rappelle la physionomie en même temps que la fougue."



LE CHANT

Que D. E. Ingelbrecht soit maudit ! Son rôle néfaste commence. Avant lui de hardis ténors et d'impétueuses soprani montaient sur le tremplin sonore : chaque chanteur, chaque chanteuse avait son récital : une soirée entière ne semblait pas trop pour épuiser leurs ressources ; de 9 heures à minuit, sans répit, nous assistions à l'épreuve de ce fusil, parfois rayé, qu'est le gosier humain. On y insinuait le plomb léger des lieder ou les balles blindées des airs de bravoure : c'était émotionnant et cela prouvait que la résistance des cordes vocales est infinie. Depuis que l'A. C. P. fonctionne, une torpeur saisit les champions de la virtuosité sonore : "Quoi, disent-ils, comment lutter contre ces barbares qui se mettent à 180, et noient la beauté du timbre individuel dans la lourde nuée du chant choral ! Notre effort va paraître mesquin : renfermons-nous dans notre tour d'ivoire."

Et le fait est que, cette quinzaine, les chanteurs et les chanteuses ont fait la conspiration du silence. M^{me} Stephenson apparut salle Gaveau et promena sa fantaisie de Carissimi à Purcell et de Ch. Kœchlin à Wassilenko. M^{me} Henriette Fumagalli à qui son nom aurait du imposer les tendres prières de l'amant de Mireille prouva que Sacchini lui était familier au même titre que Schumann, et que parmi les auteurs modernes Diémer XVII^e et XVIII^e siècles et dénouèrent avec soin les bandelettes qui recouvriraient l'*Actéon* de Boismortier et l'*Amour vengé* de Gervais.

LE VIOLON

Mauvaise quinzaine pour les violonistes ; les quatre cordes frémissantes ont-elles été atteintes par l'humide température ? Les chevalets sont-ils tombés brutalement sur l'âme du violon ? La colophane a-t-elle été frappée d'un impôt écrasant ? La mode des perruques blanches a-t-elle occasionné un trust des soies d'archet, ces soies douces, plus douces que les plus Baudelairiennes chevelures ? Chi lo sa ? Presque aucun pénitent noir n'a surgi debout au coin de

l'estrade, la pose fatale, la mèche attendrie, l'œil chastement baissé. Le seul **Joseph Debroux** a accumulé en un récital sévère et d'une lecture compréhensible aux seuls musiciens une sonate de Branche, une autre de Jean-Baptiste Dupuis une "Ciacona" de Jean-Christiaen Schickhardt, un "Hornpipe" de George-Friedrich Haendel, une Suite de Fernand Goeyens, etc. **MM. Tin et Gaspard Cassado** en frères aimables se passèrent mutuellement le "corbillon" de l'avant-scène : le public leur jeta avec empressement applaudissements et congratulations. Jean Huré et Alfred Casella se réjouirent en leur compagnie. **M^r Hermann** partagea fraternellement son succès avec Chevillard dont les éblouissantes prouesses

orchestrales font couler la salle Gaveau sous les applaudissements.

MM. Armand Ferté et Louis Fournier achevèrent la série de leurs quatre séances de piano et violoncelle : par deux fois ils apparurent devant les bancs de la Schola : et comme ils nous dirent un jour le los de Mendelssohn, de Brahms et de Lalo, ils ne manquèrent pas à leur dernier concert de nous apporter la bonne parole de Jean Huré, d'Albéric Magnard et de nous révéler une sonate curieuse et pleine de bonnes intentions de M. Rachmaninoff.

M. Y. Tkaltchitch se contenta classiquement d'un concerto de Boccherini, de l'*Élegie* de Fauré, de l'*allegro appassionato* de Saint-Saëns : sur ce terrain solide les habitués du violoncelle se sentirent en sécurité.



M^elle Henriette Renié est une des reines de la harpe. Son dernier récital à la Salle Érard fut triomphal : la variété et l'intérêt de son programme et la collaboration de quelques-unes de ses meilleures élèves, donnèrent à son concert un attrait exceptionnel.

M^elle Lénars est sa rivale sur la harpe chromatique dont elle tire des sonorités extraordinairement séduisantes. Très remarquée au dernier concert Lamoureux où elle se fit entendre, elle a également obtenu le plus vif succès dans les séances toujours si brillantes qu'elle donne à la salle Pleyel avec le concours de l'excellent organiste **Bizet**.

Le Double Quintette poursuit sa belle carrière. Georges de Lausnay et Sechiari donnent une inoubliable interprétation de la Sonate de Franck. **M^{me} Irma Nordmann**, au chaud soprano et à la diction prenante, fait valoir des mélodies nouvelle de Léo Sachs, dont "En barque" et "Le Coucou" furent particulièrement remarquées. On sut gré à l'excellent Hennebains d'être venu accompagner le "Crépuscule" du même auteur, lied toujours bien accueilli.

Le Dixtuor de Paris découvre à point un *Dixtuor* de M. Emmanuel Moor pour utiliser toutes ses forces généreuses et licencie trois de ses membres pour exécuter le *Septuor* de Beethoven. Et l'**Edition Sénart** mobilise chanteuses et instrumentistes pour présenter ses dernières nouveautés au public. Ses vendeuses furent **M^elle Bonnard** qui accapara toute la faveur de la clientèle, **M^elle Samuel-Rousseau**, la pianiste Andrée Gellée, **M^elle Lénars** armée d'une harpe-luth qui fit sensation et les choristes de **M^{me} Mellot-Joubert**. Brillant succès pour cette vente qui n'était pas de charité.





NANTES. — *Association des Grands Concerts* : Le troisième concert a été donné devant une salle comble accourue pour applaudir le célèbre pianiste Busoni. Celui-ci a admirablement joué le pittoresque cinquième Concerto de Saint-Saëns, notamment l'*andante*, qu'il détailla de délicieuse façon et le *final* qu'il enleva avec une fougue prestigieuse. M. Busoni interpréta avec un succès de perfection trois transcriptions de *Chorals* de Bach, des transcriptions de pièces de Paganini par Liszt, dont la *Chasse* et la *Campanella* où il eut de stupéfiants effets de sonorité, enfin la *Grande Polonaise*, de Chopin.

M. Henri Morin dirigea avec une vive intelligence musicale et une grande élégance l'admirable symphonie en *ut mineur* de Saint-Saëns. L'orchestre s'y montra vraiment excellent. Le poétique Prélude de *Myrdhin* de notre concitoyen Paul Ladmirault fut justement goûté. *La Péri*, de M. Paul Dukas, qui terminait le Concert, n'était malheureusement pas au point. Les musiciens ne donnèrent qu'un pâle décalque de cette œuvre d'une richesse harmonique et instrumentale si éblouissante.

Société César Franck. — Cette jeune Société a donné un second Concert avec un programme moins ambitieux que le premier. L'orchestre, décidément en progrès, et dirigé d'une façon claire et précise par M. Le Guennant a joué le second *Concerto-Grosso* d'Haendel, l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, et les charmantes *Scènes Bretonnes* de Ropartz, toutes parfumées des senteurs de la vieille terre d'Armor. M. Paul Müller interpréta en violoniste de talent les deux *Romances* de Beethoven. Madame Grignon-Demoulin chanta fort agréablement un air d'*Iphigénie en Tauride*, un air de la *Pentecôte* de Bach et l'exquis *Nocturne* de Franck. Enfin, Madame Condroyer, pianiste experte, tint d'irréprochable façon la partie de piano du *Concerto* d'Haendel, et celle du *Septuor* avec trompette de Saint-Saëns qui complétait le programme. Au sujet de l'exécution de cette œuvre adorable, non pas telle que Saint-Saëns l'écrivit dans la plénitude de son génie, mais avec le concours de tous les instruments à cordes jouant à l'unisson, je ne saurais faire trop de réserves. M. Le Guennant aura beau, pour légitimer sa façon d'agir, mettre en avant toutes les autorités qu'il voudra, il n'empêchera pas cette version fantaisiste d'enlever à l'œuvre tout son équilibre. Et puis, si l'on entrait dans cette voie, rien n'empêcherait de donner un jour ou l'autre, la *Sonate à Kreutzer*, par vingt-cinq violes et dix pianos, ou le quintette de Franck par un orchestre à cordes et un nombre *X* de Pleyels ou d'Erards.

ETIENNE DESTRANGES.

ROUEN. — *Théâtre des Arts*. — *Cleopâtre*. — Opéra en 4 actes et 7 tableaux, poème de M.M. A. Bernède et P. de Choudens, musique de M. Fernand Le Borne.

Quinze jours avant l'apparition à Monte-Carlo de la *Cleopâtre* de Massenet, le Théâtre de Rouen donnait la 1^{re} représentation de celle de M. Le Borne. Sans doute les deux œuvres se ressemblent-elles peu. La première se présente sous la protection posthume d'un nom prestigieux sur la scène française et même sur les scènes étrangères : pour peu que le Maître disparu soit resté lui-même, sa dernière œuvre prendra place à côté des précédentes et trouvera facilement le même succès auprès du grand public.

La *Cleopâtre* de M. Le Borne est, au contraire, d'une conception et d'une réalisation

essentiellement modernes. Elles appartiennent à la famille de ces œuvres qui, apportant une note nouvelle, doivent lutter pour conquérir leur place, et méritent de l'obtenir parmi les meilleures. La création de cet opéra est donc un événement de réel intérêt musical.

Le poème retrace les amours d'Antoine et de Cléopâtre, la puissance séductrice de la reine d'Egypte, sa venue vers Antoine à Tarse, sur une galère couverte de femmes et de fleurs, la rencontre d'Antoine, qui ne tarde pas à devenir l'esclave de Cléopâtre, les transports de leur sens et les fêtes lascives qui les encadrent, puis l'abandon, le désespoir de l'amante se croyant trahie par Antoine, le retour de celui-ci et les ardeurs de la réconciliation, enfin la défaite d'Antoine, la victoire d'Octave, le dernier adieu des amants et la mort tragique de Cléopâtre dans le tombeau des Ptolemées.

La partition de M. Le Borne a magnifiquement commenté ce livret. Vigoureuse, ardente, passionnée, parfois un peu violente elle ne saurait laisser l'auditeur indifférent. Elle le heurte ou elle le séduit. Ce dernier effet sera celui que ressentiront tous ceux qu'attire l'art véritablement personnel et sincère. Les thèmes conducteurs sont très caractéristiques et développés avec une logique et une richesse remarquables, les principales scènes conduites habilement, sans lenteur, et leur intérêt se renouvelle sans cesse. L'orchestration, solide et pleine, présente toujours un vif intérêt, grâce à la variété et au savant emploi des différents timbres.

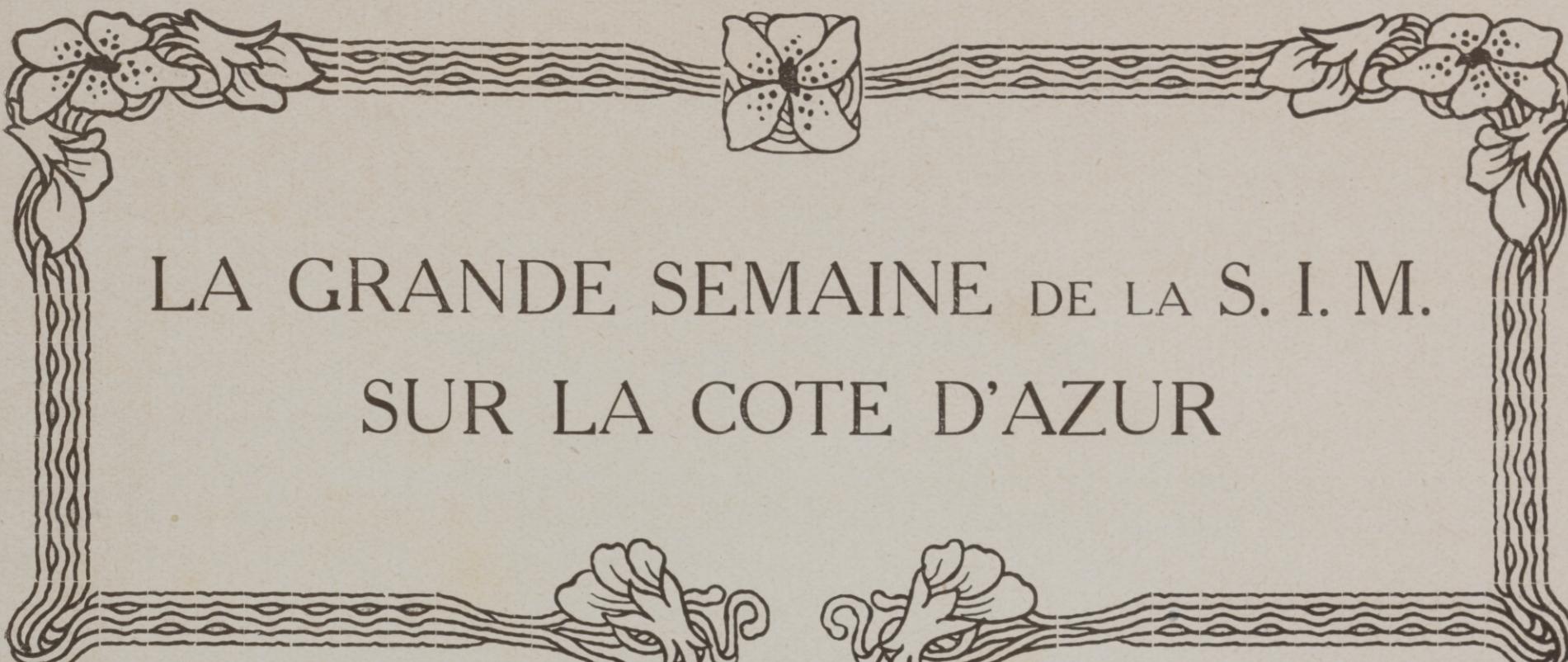
Nous signalons parmi les plus belles pages : le tableau de la galère où les chants lascifs des compagnes de Cléopâtre offrent un coloris particulièrement séduisant, les deux duos de Cléopâtre et d'Antoine, dans lesquels les influences franckiste et wagnérienne se font heureusement sentir, le ballet du 2^{me} acte, et les préludes ou interludes symphoniques qui sont remarquables, la scène dramatique du 3^{me} acte et une sorte de cantilène d'un beau caractère que chante à Cléopâtre abandonnée sa confidente Charmion, etc.

En résumé nous sommes en présence d'une œuvre originale, pleine de vie, de mouvement et de couleur. C'est certainement un des opéras les plus remarquables qui nous aient été donnés depuis 10 ans, non-seulement sur notre scène rouennaise, mais sur tous les théâtres lyriques françaises.

L'interprétation de Cléopâtre présente des difficultés. Il y a notamment des écarts terribles pour les voix. M^{me} Davelli, de l'Opéra-Comique a superbement triomphé dans cette création de Cléopâtre, elle y restera inoubliable aussi bien comme tragéienne que comme cantatrice. C'est la perfection même et son succès a été unanime. M. Danse a joué le rôle d'Antoine avec cette correction et cet art du chant qui en font un excellent artiste. M. Claude Jean s'est tiré à son honneur du personnage ingrat de Thanis, général égyptien qui sacrifie au salut de la patrie son malheureux amour pour la reine et M. Th. Mathieu, chef d'orchestre a conduit musiciens et chanteurs à la victoire avec l'autorité, l'énergie et la décision qu'il apporte dans les études des œuvres nouvelles.

H. H.





LA GRANDE SEMAINE DE LA S. I. M. SUR LA COTE D'AZUR

Sur la demande d'un grand nombre de nos abonnés, se trouvant actuellement en villégiature sur la Côte d'Azur, ce n'est pas à Paris que nous organiserons le prochain dîner de notre Revue. Puisque nos artistes les plus fêtés et les personnalités les plus brillantes de nos réunions se retrouvent en ce moment sur la Riviera, c'est à Nice et à Monte-Carlo que S. I. M. groupera ses amis, entre le 16 et le 22 Mars prochain.

Cette période étant celle où d'importantes manifestations artistiques sont annoncées, nous avons pu élaborer à l'intention de nos lecteurs un programme particulièrement attrayant. Et pour permettre à nos abonnés de Paris de se joindre à leurs amis de la Côte d'Azur, nous leur offrons un plan de voyage dont ils apprécieront les avantages exceptionnels :

1^o Voyage aller et retour en 1^{ère} classe
PARIS — NICE — MONTE-CARLO

DÉPART ET RETOUR INDIVIDUELS ET FACULTATIFS

2^o Séjour de cinq jours pleins au luxueux GRAND-PALAIS de NICE (chambre et trois repas). Dernier confort moderne.

3^o Invitation à la *Répétition Générale (création)* de *Béatrice* d'André Messager, à l'OPÉRA de Monte-Carlo.

Invitation à l'OPÉRA de Nice.

Invitation au CASINO MUNICIPAL de Nice.

Invitation à l'ELDORADO de Nice.

4^o Déjeuner de la Revue à Nice au *Nouvel Hotel Rühl*.

5^o Déjeuner de la Revue à Monte-Carlo à l'*Hotel de Paris*, (le jour de la *Répétition Générale* de BÉATRICE.)

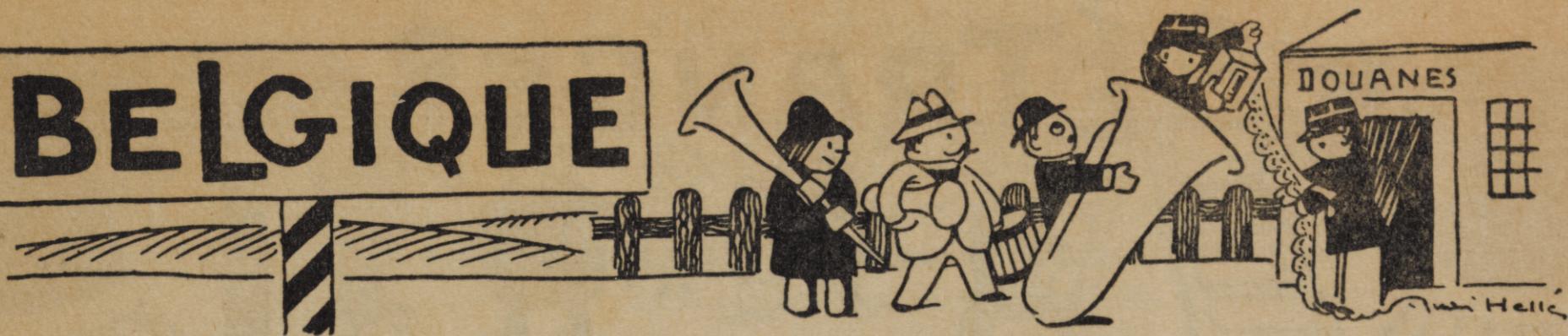
(Prix global pour nos abonnés, par personne: 300 francs.)

Le nombre des inscriptions est limité. Prière s'adresser à M. l'Administrateur de la Revue S. I. M. 29, rue La Boëtie les adhésions et le montant de la souscription, avant le 10 Mars.

Pour ceux de nos abonnés, qui se trouvent sur la Riviera le prix de chacun des déjeuners reste fixé, comme d'habitude, à 20 francs.

Les cinquante premiers inscrits, parmi les membres de la Société française des *Amis de la Musique*, pourront faire partie de cette excursion au même titre que les abonnés de la Revue.

BELGIQUE

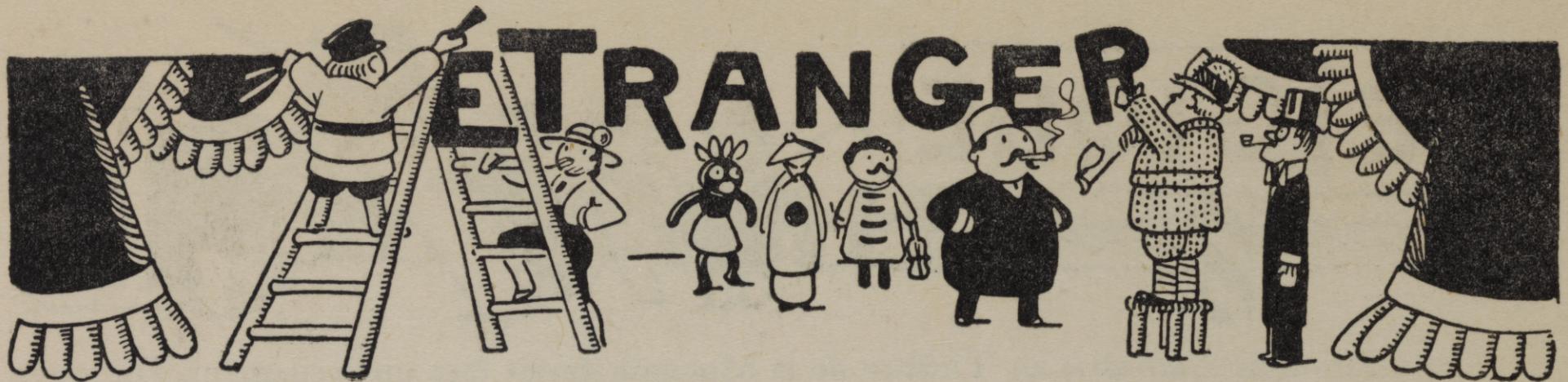


La création de *Cachaprès* au Théâtre de la Monnaie devait être un événement. Du moins l'avaient annoncé les joyeuses fanfares de la Renommée et de la Publicité. Jamais autant d'interviewers et d'encenseurs avant la lettre ne s'étaient vu mobiliser : il s'agissait, n'est ce pas, d'une œuvre quasi... belge ! Malheureusement notre bon public a fait prompte justice de cette prétendue glorification de Lemonnier. Il a témoigné d'une magnifique indifférence pour l'essai médiocre que l'on prétendit préférer à telle partition nationale, dont la noble beauté s'est singulièrement accrue par l'inévitable comparaison. Nous avons revécu l'émotion connue, il y aura trois ans, au Lyrique flamand d'Anvers, d'une soirée d'art pur où le maître que nous pleurons exultait dans la vibrante communion des enthousiasmes, des ferveurs. Nous avons revécu cette heure glorieuse et l'émouvant symbole de la Cène où Barba, pasteur des âmes en *Edénie*, partageait le pain : chair et sang de la terre. Lemonnier, lui aussi, nous partageait le pain son âme, mais dans les acclamations qui le fêtaient, des mains, hélas, savaient déjà le poids des trente deniers de Judas.

Tout le monde a dit ou écrit que le scénario de *Cachaprès* ridiculise le puissant chef-d'œuvre que reste *Un Mâle*. L'action même, dans sa rudesse, dans sa vérité fauve et brutale, et poignante, y est trahie. Les caractères se sont banalisés outrageusement. La grande Forêt est absente. Et bien entendu, ni les splendeurs de l'évocation, ni le souffle, ni la fougue, ni le rythme ni le lyrisme panthéistes de l'écrivain ne se retrouvent, ici. Il faut déplorer que Lemonnier ait consenti à l'arrangement scénique d'une œuvre essentiellement réaliste. Ses héros étaient faits pour la saine et libre nature. Sans doute, les annotations, de lecture cursive semble-t-il, qu'il a semées aux divers tableaux du livret tentent de corriger l'irrévocable sécheresse d'un dialogue pénible, d'une prose inhabile, malgré les ficolles, les artifices archi-usés qui font partie de ce qu'on appelle : *le métier théâtral* ! Le *Mâle* n'en devient pas moins grotesque, sur les décors en carton, et dans le rôle de l'amoureux transi à qui l'on fait chanter : "Viens !... c'est le printemps, c'est l'amour !" Quant à la musique de M. F. Casadesus, elle n'est ni particulièrement bonne, ni spécialement mauvaise, sans pour cela qu'elle soit quelconque. Ses qualités lui viennent d'un parfait savoir-faire, d'une évidente distinction, d'une sensibilité toujours délicate, non dépourvue, par endroits, d'envolée. Le musicien, en somme, a écrit un poème-symphonique, en commentaire des plus belles pages du roman. L'hommage aurait dû s'arrêter là.

R. L.

Le quatrième *concert populaire*, précédant le Festival Strauss que nous avons en ce moment (Représentations d'*Elektra*, de *Salomé*, audition d'œuvres symphoniques sous la direction du maître) devait amener au pupitre Claude Debussy et Vincent d'Indy. Mais à la veille de cette manifestation, un communiqué vaguement ironique nous apprenait que l'auteur de *Pelléos*, "pris par la composition de quelque nouveau chef d'œuvre" s'était récusé au dernier jour. Cette nouvelle a vivement déçu la jeunesse musicienne qui se promettait de faire fête à celui auquel nous devons — la récente création de *Parsifal* nous le fit mieux sentir encore — la révélation la plus fervente de nos passions et de nos joies, la plus humaine, aussi, selon notre heure. M. d'Indy prépara donc et dirigea seul l'audition, où la grosse part, ma foi "quia nominor leo" lui était réservée.



LONDRES

La Société des Concerts français de Londres poursuit sa 6^e saison. Son influence dans les milieux musicaux anglais se trouve révélée par ce fait que, parmi les 185 sociétaires qui constituent maintenant cette phalange, les Français ne comptent que pour 56, les Anglais pour 129. Et parmi ces derniers, 35 appartiennent au professorat musical, ou sont élèves à l'Académie ou au Collège Royal de Musique. Si l'on ajoute les quelque 40 critiques musicaux qui suivent régulièrement ses concerts (bien que la Société ne fasse aucune annonce ou communiqué payant aux journaux qu'ils représentent) on a la physionomie du public régulier de la Société.

En plus des 22 concerts donnés à Londres jusqu'alors, la Société en organisa 31 dans la province anglaise. Aux programmes de ces concerts, nous relevons 66 noms de compositeurs français, 11 de ces compositeurs ayant pris part personnellement aux séances, 320 œuvres furent ainsi soumises au public anglais, et il est intéressant de noter que, sur ce nombre, 182 œuvres n'avaient jamais été données encore en Angleterre. On se rend compte dès lors de l'importance du mouvement créé.

Voici les programmes de la 6^e saison :

Le 13 novembre, 22^e concert consacré aux maîtres du XVII^e et XVIII^e siècle et à Debussy, Huë, Jarnach, Poldowski et Ravel, avec M^{me} J. Bathori-Engel et M. Henri Etlin.

Le 16 janvier, 23^e concert : le quatuor Willaume-Feuillard jouera le *quatuor* de Ravel et, avec M^{me} Feuillard au piano, le *quintette* de J. Dupont, M^{me} Leininger-Devries chantera des mélodies de J. Dupont, Chausson et Jean Cras.

Le 16 février, 24^e concert consacré au *quintette* de Florent Schmitt et à quelques-unes de ses mélodies et pièces pour piano. Le maître sera au piano ; le quatuor Willaume-Feuillard et M^{me} Roosevelt se joindront à lui.

En mai, 25^e concert consacré à la *Suite basque* de Bordes, la *Suite en ré* de Vincent d'Indy et quelques chansons populaires. M^{le} Luquiens et M. Louis Fleury en seront les principaux interprètes.

GENEVE

Devrais-je vous entretenir d'un cheval vert qui déshonore les murs de notre ville, de l'ouverture d'un magasin qui jette nos belles dames en extase, des oripeaux rutilants à la Richard Strauss, recouvrant une carcasse quelconque, ou des mascarades "chaloupantes" qui soulignent l'anniversaire d'une attaque nocturne manquée des savoyards contre Genève ? Il serait infiniment plus agréable de signaler le délicat étalage en question où des gazes vaporeuses, des voiles translucides, un chromatisme automnal délicat, murmurent la plus délicieuse des symphonies. C'est de l'idéal habillé, mais si peu vêtu, l'éloquence d'un rien ! Tant de symphonies ne portent que des loques, et laissent percer les coudes. La mentalité genévoise parmi ces diverses manifestations est plutôt désemparée. En musique, elle avait l'intime conviction que Bach, Beethoven et Wagner, étaient des génies, auxquels Mahler et Strauss seuls, pou-

vaient succéder avec gloire. La surprise ressentie au contact de "Pelléas", il y a deux ans, fut le point de départ d'un certain revirement public. L'étonnement grandit l'hiver dernier, lors du premier concert français de Witkowsky et de son bel orchestre lyonnais. Ricardo Viñes contribua également à ce mouvement naissant, que deux récentes représentations de "l'Etranger" de V. d'Indy, faillirent compromettre, alors que le symphoniste d'Indy, avait eu sa large part dans les succès de la musique française. La présence de Sechiari, au quatrième concert d'abonnement (nos "Lamoureaux"), remit, voici peu de temps, les choses au point et si cet élégant chef d'orchestre mérita les applaudissements d'une salle ravie, ce ravisement provenait tout autant de son programme uniquement français, qui remplaçait avantageusement les schopenhauriennes élucubrations "made in Germany", depuis près d'un demi-siècle. Chabrier, Debussy, Dukas, furent les héros de cette soirée et je me trompe fort ou l'art français est bien près d'avoir subjugué l'austère cité calviniste. Nous conquérir est plus difficile, si l'on s'en réfère au jugement de Voltaire "Ah ! cette Genève, quand on croit la tenir, tout vous échappe. Perruques et tignasses, c'est tout un". La victoire n'est en pas moins proche, et nous applaudissons d'avance les initiatives qui vont nous amener sous peu l'orchestre Chevillard et de nouveau Witkowsky, pour un, peut-être pour deux concerts d'orchestre.

Cette chronique pourrait s'arrêter ici s'il ne me restait le devoir de signaler les solistes qui se risquent à donner seuls, ou à deux, des concerts. La plupart du temps, les banquettes forment le meilleur de l'auditoire. Si l'on insiste, cela réchauffe un peu la salle sans grand avantage pour l'artiste. Jules Boucherit, dont l'âme latine vibrait intensément dans un récent concert, a dû éprouver quelque déception à cet égard. Que voilà donc un beau violoniste, qui mérite, autant que Thibaud, d'attirer la grande foule ! Les pianistes Oliver Denton, Henri Schidenhelm, Aurelio Giorni (jeune virtuose italien de tempérament), firent d'égales et mélancoliques expériences. Mais ils sont tant, que le public s'y perd, à distinguer le bon grain de l'ivraie ! A en juger par l'accueil glacial réservé à Leech-Carrecas (pourquoi ? mystère !), à celui plus sympathique d'Oscar Gustavson, et réellement chaud d'Hélène Wuillemier tous trois violonistes, on en arrive à réserver son opinion personnelle sur toute cette jeunesse courageuse. Il reste acquis, que le récital devient un genre de plus en plus hasardeux. A bas le récital ! Mais alors, comment se faire connaître ? Il n'y a encore que le récital. Vive alors le récital ! Le mal est décidément nécessaire.

Franck Choisy.

Société internationale de Musique

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DE LA SECTION DE PARIS

La Section de Paris a tenu son Assemblée Générale de 1914, le jeudi 29 janvier à la Bibliothèque de l'Opéra, sous la présidence de M. J. Ecorcheville.

Après l'allocution du Président, le Secrétaire Général et le Trésorier ont présenté leurs rapports qui ont été approuvés à l'unanimité.

L'élection du Comité faite par l'Assemblée Générale et suivie de l'élection du Bureau a donné les résultats suivants :

J. Ecorcheville, Président ; L. de La Laurencie, Vice-Président ; J. Chantavoine, Secrétaire Général ; Ch. Mutin, Trésorier ; membres du Bureau : MM. A. Boschet, L. Laloy, J.-G. Prod'homme, H. Prunières, H. Quittard.

Société Française des Amis de la Musique

CONCERTS POPULAIRES

Les deux premiers concerts de la Société des Concerts Populaires — dont M. Pierre Monteux est le Président et le Chef d'orchestre, — ont remporté le plus grand succès. La critique a été unanime à apprécier l'œuvre entreprise par cette nouvelle et vaillante association artistique.

Nous avons déjà dit, et nous ne croyons pas inutile de répéter, que la Société des Concerts Populaires se propose de donner, à prix très réduits, en dehors des concerts du dimanche, quelques auditions dans les Universités Populaires ou œuvres similaires.

De plus, son intention est de consacrer périodiquement, le matin, une répétition à la lecture d'œuvres nouvelles de compositeurs français ou étrangers.

Pour remercier la Société Française des Amis de la Musique de lui avoir accordé son patronage et son appui, M. Pierre Monteux, au nom de la Société des Concerts Populaires, a bien voulu offrir à tous nos adhérents les priviléges suivants :

Les membres de la Société Française des Amis de la Musique seront reçus gratuitement, sur présentation de leur carte de sociétaire :

1^o A toutes les répétitions générales du samedi matin.

2^o A toutes les séances de lecture musicale.

Notre Société lui en sait gré et le remercie en outre très vivement de l'amabilité qu'il a eue d'inviter tous ses membres à son concert d'inauguration du 8 Février. Un grand nombre des Amis de la Musique ont répondu à son appel et lui ont prouvé par là, et par leurs applaudissements si mérités, combien ils ont été sensibles à sa gracieuse pensée.

Nous ne doutons pas que nos Sociétaires apprécieront les avantages qui leur sont accordés par notre entremise et que cela les incitera à faire une utile propagande aussi bien pour les Concerts Populaires qu'en faveur de notre Société.

* * *

PRIX DE MUSIQUE 1913

Le Conseil d'administration de la Société s'est réuni le jeudi 19 février chez M. Gustave Berly, Président.

Dans cette séance, le Conseil a été appelé à se prononcer sur le prix de musique de Fr. 500, pour 1913, attribué à titre d'encouragement à une compagnie de quatuor à cordes.

Plusieurs concurrents s'étant désistés au dernier moment, et d'autre part l'importance des documents fournis par le quatuor Chailley ayant parfaitement répondu au programme imposé, il a été jugé qu'une audition, primitivement exigée, devenait inutile.

Par suite, le Conseil a voté, à l'unanimité, d'accorder le dit prix au quatuor Chailley, lequel est composé de :

M. Marcel Chailley, 1^{er} violon
M. Victor Gentil, 2^e violon

M. Philippe Jurgensen, Alto
M. Jules Griset, Violoncelle

Le quatuor Chailley se fera entendre prochainement dans une des réunions privées de la Société Française des Amis de la Musique.

* * *

COMMUNICATION :

— Par suite d'une entente avec la direction de la Revue Musicale S. I. M, les membres de la Société Française des Amis de la Musique sont appelés à profiter des priviléges offerts aux abonnés de cette publication, à l'occasion d'un "Meeting" qui aura lieu sur la Côte d'Azur ce mois-ci.

— On trouvera d'autre part dans le présent numéro un programme détaillé relatant les avantages exceptionnels qui seront accordés aux souscripteurs.

— Ceux de nos membres qui voudraient profiter de cette excursion n'auront qu'à en faire la demande à M. René Doire, Administrateur de la Revue Musicale S. I. M, 29 rue la Boëtie, en lui adressant le montant de leur souscription qui est fixée à Fr. 300.

Le nombre des inscriptions réservé aux Amis de la Musique est limité à cinquante.

* * *

NOUVEAUX MEMBRES

Les nouvelles adhésions suivantes sont parvenues au Secrétaire Général :

M ^{lle} Arthur	M. Delage	M ^{me} Marty
M. Beaucaire	M. Dépinay	M ^{me} René Martin
M ^{lle} Berthaud	M. Henri Delmas	M ^{me} A. Messein
M. Edouard de Billy	M ^{me} Détroyat	M ^{me} Georges Odier
M ^{me} Richard Bloch	M ^{me} Léon Dreyfus	M ^{me} Rieder
M ^{lle} Suzanne Boudon	M. Genuys	M. Ernest Rieder
M. Louis Bouvier	M ^{me} Louis Guérin	M ^{me} Lucien Sée
M ^{iss} Maud Braëtt	M ^{me} Harouel-Garcia	M. Henri Soulié
M. Charles Catusse	M ^{lle} Homolle	M ^{lle} Vigneron
M. Frank Choisy	M ^{me} Laffite	M ^{me} Zukowska

COTISATIONS 1914 :

Les membres de la Société qui n'ont pas encore réglé leur cotisation pour l'année 1914 sont instamment priés de bien vouloir en adresser le montant au Secrétaire Général, 29 rue la Boëtie. Il y a intérêt pour eux à le faire, car la présentation des cartes de sociétaire sera dorénavant exigée à l'entrée aussi bien pour les répétitions des Concerts Populaires que POUR TOUTES LES RÉUNIONS DE LA SOCIÉTÉ.



ÇA ET LA

Échos

Les scrupules de l'artilleur.

Nous avons reçu la lettre suivante :

“ Permettez-moi de venir vous demander un petit éclaircissement sur un mystère qui m'intrigue. Je suis, de mon métier, artilleur de la Tour Eiffel. C'est moi qui, chaque jour, pour annoncer l'heure de midi aux parisiens, approche du petit canon de la troisième plateforme une mèche allumée. Là-haut, vous savez, on n'a pas grandes distractions et on s'amuse comme on peut. Moi, je me plaît à observer avec une forte lorgnette, les effets que produit, dans les rues de Paris, la détonation quotidienne. J'ai pu faire ainsi quelques observations curieuses. J'ai remarqué, en particulier, qu'il existait une catégorie de travailleurs sur qui mon coup de canon produisait une impression foudroyante ; c'est celle des musiciens d'orchestre. A midi, bien des ateliers s'ouvrent et déversent leurs ouvriers sur la chaussée, mais il faut voir se vider une salle de répétitions ! Ça vaut le coup ! J'enflamme mon étoupe, et je braque aussitôt ma longue vue sur la place du Châtelet ou la rue la Boëtie... Boum !!! Instantanément un flot de petits hommes noirs se bouscule hors de la maison et grouille sur le trottoir ! D'où je suis, on dirait que j'ai tiré sur un nid de fourmis ! C'est rigolo comme tout... ”

Or, depuis quelque temps, il se passe un fait auquel je ne comprends rien. Il y a, rue de Clichy, au Casino de Paris, un nouvel orchestre qui répète tous les matins, au lieu de se reposer, comme les autres, entre chaque séance. C'est déjà pas très naturel, mais figurez-vous que ces amateurs-là ne sortent pas de leur trou à mon coup de canon ! Ce n'est qu'un quart d'heure ou une demi-heure après qu'ils s'en vont tranquillement déjeuner.

Vous qui êtes de la partie, voulez-vous me dire si c'est un orchestre bien sérieux, si c'est de vrais musiciens ou simplement une réunion de sourds ? Je vous avoue que ces gens-là ne m'inspirent pas grande confiance. Pourquoi ne font-ils pas de la musique comme tout le monde ?

Recevez... etc.

La parole est à M. Pierre Monteux.



Le chat qui dormait...

Il ne dormait que d'un œil. Au fond, il ne perdait pas un mot de la conversation de son temps à laquelle il affectait de ne plus se mêler depuis quelques années. Et il continuait à observer les hommes et les choses de la musique avec la perspicacité narquoise qui l'avait rendu si redoutable. Il était, en effet, à peu près seul à remplir dans la critique le rôle de détective artistique, démasquant les simulateurs et dressant des contraventions contre les saboteurs, avec une inlassable énergie. Lui seul osait prélever des échantillons chez les falsificateurs et les exposer publiquement en guise de pièces à conviction. Rassurés par son long silence, les amateurs reprenaient confiance et s'enhardissaient... ils avaient tort. Un coup de patte énergique vient de prouver à un outrecuidant jeune homme, auteur d'une ridicule plaquette, que les méfaits musicographiques ne demeurent pas toujours impunis et qu'il y a des juges... à Bruxelles !

Alimentation rationnelle.

Elle n'est plus très jeune et le métal de sa voix est profondément altéré. Malgré les timides objurgations de ses amis, elle ne se décide pas à lâcher "la rampe" et ses apparitions sur la scène provoquent parfois de cruelles manifestations populaires. Tout récemment, à l'issue d'un air particulièrement douloureux, la traditionnelle pomme cuite vint s'écraser à ses pieds avec un bruit flasque. Folle de colère, l'artiste courut s'enfermer dans sa loge où, sans soupçonner le drame qui venait de se jouer sur le plateau, deux de ses familiers devisaient paisiblement en attendant son retour. L'un d'eux était son vieux médecin. Il décrivait avec enthousiasme à son interlocuteur les bienfaisants effets des régimes qu'il prescrivait à ses clientes : "Chère amie, s'écria-t-il avec feu, en voyant entrer la cantatrice, dites vous-même à Monsieur quels miraculeux résultats vous obtenez avec le régime des fruits cuits que vous expérimentez en ce moment..."

Le bon docteur n'a pas encore compris pourquoi, au lieu de répondre à cette simple question, sa cliente préféra s'offrir immédiatement une attaque de nerfs...

L'Homme à la Contrebasse.

Nouvelles

A la mémoire de Raoul Pugno. — Sur l'initiative de M. Edouard Ganche, et avec l'autorisation de la famille de Raoul Pugno, un Comité vient de se former dans le but d'élever à la mémoire du grand artiste un monument destiné à perpétuer le souvenir de son admirable talent. Le Comité d'exécution a pour président M. Camille Le Senne et pour vice-présidents : M^{me} Adolphe Brisson, MM. Henri Deutsch de la Meurthe, Henri Heugel, Camille Mauclair. Les souscriptions doivent être adressées à M. le docteur G. Patourel, trésorier du comité, 79, avenue de Breteuil, Paris 15^e.

On nous prie d'annoncer la fondation d'une nouvelle Société artistique *le Diapason*, sous la présidence de M^{me} la Duchesse d'Uzès douairière et de M. Camille Chevillard, et la vice-présidence de M^{me} Edmond de Polignac.

Le *Diapason* a pour but de donner des séances de musique, notamment de musique de chambre, dans les conditions les meilleures et avec les garanties les plus sérieuses de parfaite exécution et de confort matériel.

Il se propose en outre de révéler avec le plus grand éclectisme les œuvres d'artistes anciens ou modernes, éditées ou inédites et qui, par leur intérêt artistique sont susceptibles de retenir l'attention.

Très brillante soirée musicale dans les salons de M^{me} et M. Louis Diémer. Un programme fort intéressant permit aux invités d'applaudir M^{me} Kutscherra, M^{me} Marcella Pregi, M. Albert Geloso, M. Louis Fournier, M. Henri Etlin et le maître de la maison dont la virtuosité n'a jamais été plus éblouissante et plus infaillible.

L'Annuaire des Artistes (28^e Année) *Edition 1914*, vient de paraître.

Le volume richement relié est en vente au prix de 7 fr. chez Risacher, 161, rue Montmartre, Paris, et chez tous les principaux libraires.

* * *

De Berlin.

Trois jeunes pianistes parisiennes viennent de se produire presque en même temps dans les salles de concerts de Berlin. *M^{lles} Geneviève Dehelly, Lucie Caffaret et Germaine Lefort* se sont en effet donné rendez-vous dans la capitale germanique, où leurs récitals ont été applaudis par la presse musicale. Mademoiselle Geneviève Dehelly très remarquable a, en outre, joué la Ballade de Fauré à la Salle Blüthner.

* * *

De Saint-Pétersbourg.

Avec le plus grand succès, vient d'avoir lieu, à Saint-Pétersbourg, une audition de la "Croisade des Enfants", de M. Gabriel Pierné, par le célèbre *Chor Archangelsky* et l'orchestre du Comte Chérémétiéff, sous la direction de M. von R. Hesselbarth.

D'autre part, on nous annonce qu'une Société de Reval s'est organisée et fait une tournée de la "Croisade des Enfants".

La première audition a eu lieu le 4 février à Réval ; la seconde à Riga, au Théâtre Municipal.

Le personnel choral qui fait cette tournée se compose de 140 choristes et de 170 enfants. L'orchestre est dirigé par M. Hirschfeld.

* * *

De Monte-Carlo.

Les "Concerts Louis Ganne" :

La vogue des Concerts de la "Salle de Musique" que dirige M. Louis Ganne, grandit de jour en jour. Le public mondain suit assidûment ces merveilleuses séances musicales où, sous la baguette magique du célèbre compositeur, un petit orchestre d'élite uniquement constitué de premiers prix du Conservatoire, nuance à ravir la musique classique et moderne.

A côté des concerts quotidiens et l'après-midi, M. Louis Ganne donne, le soir, des "Concerts de gala" où se font entendre les meilleures virtuoses.

Depuis le 1^{er} janvier, ces "galas" dont le succès est éclatant, ont permis au public élégant d'entendre et d'applaudir d'admirables artistes :

Ce furent, à tour de rôle, les brillants pianistes MM. Jean Batalla, Edouard Garès, MM^{mes} Jane Mortier et Madeleine Vizentini ; — les virtuoses violonistes, MM. Deszo Lederer, Pierre Matignon, et M^{lle} Yvonne Astruc ; — deux violoncellistes merveilleuses, M^{me} Caponsacchi et M^{lle} Anna Nehr ; — le maître flûtiste, M. Hennebains ; — la brillante harpiste, M^{lle} Nicole Anckier.

M^{me} Cécile Chaminade est venue accompagner au piano plusieurs de ses œuvres exquises, remarquablement chantées par M^{me} Marie Capoy, et délicieusement soupirées par le flûtiste M. Georges Laurent.

Parmi les cantatrices les plus applaudies, il faut citer M^{lle} Suzanne Brévil, M^{lle} Valentine Rycet, M^{lles} Felde Symson, Thérèse Stengel et Charlotte Boichin.

L'excellent ténor M. Georges Mauguière fit apprécier sa voix pure et son style parfait.

A l'un des plus récents "galas", les virtuoses de l'orchestre offrirent à M. Louis Ganne sa croix en brillants de chevalier de la Légion d'honneur. Le public fit chorus : ce fut un moment d'émotion unanime. Car si M. Louis Ganne est adoré par son prestigieux orchestre, il est aussi l'idole du public mondain, qui admire et chérit en lui le chef d'orchestre de brillante maestria, le musicien vraiment emballant, et l'homme de la plus charmante cordialité.

Agence Musicale de Paris, E. REY & Cie, 9, rue de l'Isly

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, RUE D'ATHÈNES

Trois Récitals de Violon donnés par
LUCIEN DUROSOIR

1^{er} RÉCITAL — SAMEDI 21 MARS 1914, à 9 heures

1. Suite en si mineur (Bach) — 2. a. Chants Russes (E. Lalo) b. Berceuse (Eug. Lacroix) c. Rigaudon et Tambourin (Rameau) 3. Sonate Pastorale (Tartini). 4. Introduction et Rondo Capriccioso (St-Saëns)

2^{me} RÉCITAL — SAMEDI 28 MARS 1914, à 9 heures

1. Sonate en ut majeur (Bach) 2. Concerto en mi bémol (Mozart)
3. Sonate en ut mineur (J. M. Leclair). 4. a. Menuet-Gavotte (Verasini). b. Le Ranz de Vaches (Viotti). c. Presto (Aubert père).

3^{me} RÉCITAL — VENDREDI 3 AVRIL 1914, à 9 heures

1. Introduction et Fugue (Germiniani). 2. Suite en mi majeur (Bach)
3. Deux pièces Russes (Eug. Cools). 4. Concerto (Mendelssohn).

Piano ERARD — Au piano M. Paul Gayraud.



CONCERTS ANNONCÉS

Salle ERARD

du 1 au 15 Mars

2 M ^{me} Pinguet	9 h.
3 M. Loyonnet	9
4 M ^{me} Veluard	9
5 M. Risler	9
6 M ^{me} Lœuffer	9
7 M. E. Sauer	9
8 H. Renié (élèves)	9
9 M. Montoriol-Tarrès	9
10 M ^{me} Duranton	9
11 M ^{me} Lewinsohn	9
12 M. de Francmesnil *	9
13 M. Loyonnet	9

Salle Malakoff

du 1 au 15 Mars

les lundis et les jeudis à 9 h.
Concerts-Rouge.

Tous les Vendredis à 4 h.
Musique de chambre.

**SALLE DES AGRICULTEURS
DE FRANCE**

2 Marcel Ciampi	9 h.
5 M ^{me} Laghos	9
6 Charles Dorson	9
7 M. Buesst	9
9 Marcel Ciampi	9
10 Magda Le Goff	9
11 M. Hekking *	9
12 M ^{me} Chaigneau	9
13 M ^{me} Filon	9
14 M. Pitsch	9

SCHOLA CANTORUM

6 Quatuor Le Feuvre	9
9 M ^{me} Logé	9

Salle GAVEAU

du 1 au 15 Mars

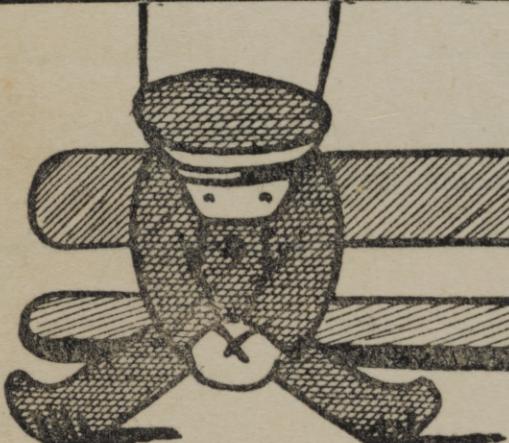
1 Concert Lamoureux	3 h.
3 Récital Friedman	9
4 M. Schwaab	9
5 M. Schmitz	9
6 M. Spalding	9
8 Concert Lamoureux	3
8 Concert Hasselmans	9
10 Société Philharmonique	9
12 M. Dumesnil *	9
13 Schola	9
14 M ^{me} Meyer	9
15 Concert Lamoureux	9

* Voir nos annonces.

Salle PLEYEL

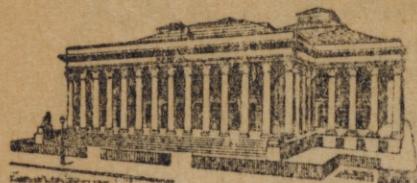
du 1 au 15 Mars

1 M ^{me} Lucie Mallez (Elèv.)	1 h.
2 Le Quatuor avec piano	4
M ^{me} Gaët. Vicq-Challet	9
3 M ^{me} Jul. Meerovitch	9
4 M ^{me} C. Chevillard (Elèv.)	2
5 Le Quatuor avec piano	9
6 M. Motte-Lacroix *	9
7 La Soc. Nat. de Musique	9
8 M. Ph. Courras (Elèves)	1
9 Le Quatuor Capet	9
11 Le Quatuor Calliat	9
12 M ^{me} Jul. Meerovitch	9
13 Le Quatuor Capet	9
14 M ^{me} Adeline Bailet	9
15 M ^{me} Cadet-Fischer (El.)	9



André Helle
Le Gérant : MARCEL FREDET.

Les Revenus et la Bourse



Dans les n°s de novembre et décembre, sous le titre : *La Vie chère et la Bourse*, j'ai expliqué que la cherté croissante de la vie avait entraîné beaucoup de capitalistes à échanger leurs valeurs de tout repos ne rapportant que 3 à 4 % contre des valeurs de second ordre produisant 5 à 6 %.

J'ai démontré les dangers d'un tel échange, la moins-value risquant de faire perdre sur le capital plus que la différence du revenu et j'ai mis à votre disposition ma vieille expérience financière pour vous indiquer gracieusement les titres à vendre ou à garder.

J'ai aussi indiqué la spéculation comme un moyen d'augmenter vos ressources, mais en ayant le soin de faire diriger vos opérations par un professionnel expérimenté et je vous conseillais de limiter votre spéculation à la rente française 3 %, la seule qui m'aît donné des bénéfices constants depuis 40 ans que je la pratique.

En janvier, sous le titre : *Les Impôts et la Bourse*, j'ai examiné la situation financière et j'ai montré la nécessité pour tous les Etats de recourir d'abord à des emprunts puis à des impôts nouveaux pour équilibrer leur budget grevé par des dépenses sociales et militaires.

En février, sous le titre : *Les Emissions et la Bourse*, j'ai entrepris de vous mettre en garde contre les prochaines sollicitations des banques qui, par leurs prospectus, leurs affiches et leurs guichets innombrables, s'apprêtaient à drainer l'épargne publique et je vous ai montré qu'il était toujours plus avantageux d'acheter un titre en bourse à un cours débattu entre l'offre et la demande que de souscrire à une émission à un prix arbitrairement fixé par les émetteurs.

Eh bien ! je ne saurais trop insister à nouveau sur les sages conseils déjà donnés et, pour répondre à ceux qui m'ont demandé comment ils pouvaient augmenter leurs revenus, je vais résumer les conditions dans lesquelles je me charge de guider ceux qui s'adressent à ma compétence.

Si vous voulez courir vous-même les risques de perte et avoir tous les bénéfices possibles, vous envoyez les fonds à un coulissier quelconque inscrit au Syndicat officiel, de préférence à l'un de ceux avec lesquels je traite depuis de longues années et qui sont bien organisés pour l'exécution des ordres de primes.

Je donne alors les ordres pour votre compte à votre nom, vous recevez chaque jour les avis d'opérations et chaque mois le relevé du compte total en perte ou en bénéfice et je vous demande pour mes peines et soins le quart des bénéfices nets encaissés par vous.

Pour les cinq derniers mois, le bénéfice net pour 1000 francs s'est élevé à 240 fr. soit 180 fr. déduction faite de mon quart, ce qui représente un produit de 36 fr. par mois en moyenne pour 1000 fr., soit 360 fr. pour 10.000 fr.

Je ne crois pas qu'on puisse trouver une combinaison plus avantageuse, d'autant plus que le capital est toujours libre à la fin de chaque mois, si l'on veut cesser.

Vous auriez donc bien tort de ne pas profiter de mon offre, tout au moins de ne pas essayer pendant un mois. J'enverrai d'ailleurs, à tout lecteur qui m'en fera la demande, le moyen de s'assurer un revenu de 3 % par mois et sans aucun risque.

P. E. PENAUD.

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

BON POUR UN RENSEIGNEMENT FINANCIER GRATUIT

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

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

Ecrire lisiblement : Nom, prénoms et adresse :

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

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



M. A. DE PRANG

Élève d'Auer, qui vient de remporter à Paris, salle Gaveau, un succès considérable



Cliché H. Manuel

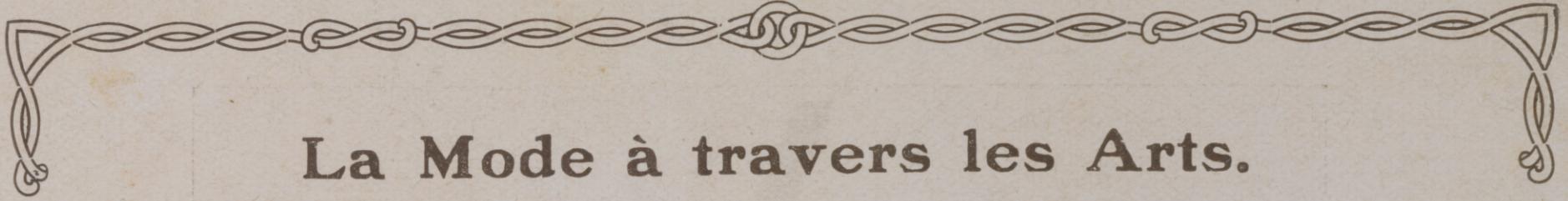
La Cantatrice MADELEINE GILQUIN



Cl. Lucile

CRÉATION LUCILE

Tea gown en mousseline rose garni dentelle, corsage kimono, mousseline décollée en pointe avec revers ; jupe formant panier entre-deux dentelle bas de jupe mousseline formant plis terminés par une grande dentelle.



La Mode à travers les Arts.

Vous souvient-il, Mesdames, des souhaits que je vous adressai au début de l'année nouvelle ? Hélas, les pronostics de la Mode de demain démontrent l'inanité de mes espoirs timides et vous n'accueillez favorablement que les vœux audacieux.

J'en appelle au témoignage de ces citations :

“Dans un dîner chez Madame X... on a beaucoup admiré la perruque bleue portée par la Duchesse de X..., la perruque mauve de la Comtesse de J..., la perruque cerise de la Marquise de Z...”. Suggestive égalité ! “Le Vicomte de X... arborait de délicieuses moustaches tango, le Baron de J... les avait choisies rose pâle et le Prince de Z... violet sombre”. Il vient de perdre sa tante la Chanoinesse de W... “Le maquillage changera sous peu d'aspect. Désormais nos élégantes porteront sur les joues des fleurettes délicatement peintes”.

L'orchidée symbole des âmes aux détours inquiétants est très demandée. Avis aux jeunes artistes qui cherchent un débouché à leur talent.

“Les pieds nus dans les cothurnes se généralisent et par là même le bracelet encerclant les chevilles. Quelques femmes rappellent au-dessous du genou, en une sorte de jarretière, les fleurettes de leur visage”.

“D'autres belles “Madames” habillent et réchauffent de bandelettes d'hermine, ou de zibeline, la nudité de leur jambes fines et le polissage et le chaud coloris des ongles s'impose ; les bagues au gros orteil apparaissent”. Les anneaux dans le nez suivront peut-être.

“Les robes se porteront infiniment plus courtes, elles ne dépasseront pas de beaucoup le niveau du genou”. Et voilà les Parisiennes transformées en petites filles... parfois quinquagénaires.

“On verra des volants aux jupes cousus la tête en bas et s'évasant fortement. D'autre part la tournure s'accentue, nous marchons vers le strapontin de nos grand'mères. Les chemises de tulle et celles en mousseline de soie voient leur succès s'accentuer, car elles aident à affiner la silhouette. Honnêtes chemises de nos aïeules vous ne reconnaîtriez pas vos descendantes !

“Les femmes viennent de se découvrir une myopie uniforme qui affecte un seul œil, puisqu'elles se servent désormais d'un monocle.”

Cela leur permet de ne regarder que d'un côté, celui de leur bon plaisir.

“Les couleurs en vogue seront le rouge éclatant, le violet vif, le jaune fulgurant, le vert acide”. Adieu les douces teintes des pastels et les tons nuancés.

Ces trouvailles carnavalesques, ces retapages de vieilleries à la mode du jour, cette prétention à l'art antique dans ses plus grossières déformations nous rappellent fâcheusement nombre d'œuvres qui s'étalent aux cimaises de nos innombrables “Salons”, ou que nous écoutons dans nos innombrables concerts...

JAN DE LA TOUR.

P. S. Je reçois une lettre datée de Nice. L'ami qui me l'écrit est descendu au “Grand Palais” et il me vante avec enthousiasme cet hôtel situé en plein midi où, selon l'expression consacrée règne tout le confort moderne et aussi un luxe de bon goût et un raffinement de service grâce auxquels on se sent délicieusement chez soi.

Mon ami me chante également les louanges du “Cantola” qu'il a la chance d'entendre souvent. Il me décrit, ravi, le véritable appareil d'art dont l'exécution parfaite le réconcilie, avec le piano. Car, conclut-il, si La Rochefoucauld a dit que les dévots dégoûtent parfois de la religion, combien de pianistes dégoûtent du piano !