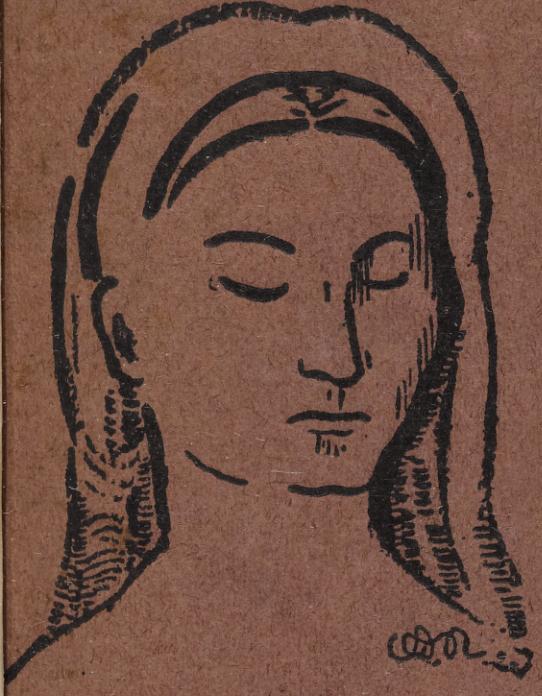


1<sup>re</sup> Année. — N<sup>o</sup> 1 — 15 mai 1905.



# Le Mercure Musical

Parait le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois

AU SOMMAIRE :

COLETTE WILLY

LOUIS LALOY

JEAN MARNOLD

ROMAIN ROLLAND

WILLY



2. Rue de Louvois

PARIS II<sup>e</sup>

PRIX DU NUMÉRO : Cinquante centimes.

# SOMMAIRE

L. L. ....	<i>Aux Lecteurs.</i>
WILLY.....	<i>Le Vieillard et le Jeune Homme.</i>
LOUIS LALOY.....	<i>Le Drame musical moderne : I. Vincent d'Indy.</i>
COLETTE WILLY.....	<i>Les Vrilles de la Vigne.</i>
ROMAIN ROLLAND .....	<i>Un Vaudeville de Rameau.</i>
JEAN MARNOLD .....	<i>Les Sons inférieurs et la Théorie de M. H. Riemann.</i>

## REVUE DE LA QUINZAINE

LOUIS LALOY .....	<i>De quelques Concerts.</i>
JEAN MARNOLD.....	<i>Virtuosiana.</i>
W.....	<i>Festival Weingartner.</i>
LOUIS LALOY .....	<i>Au Théâtre.</i>
PAN.....	<i>Échos.</i>
— .....	<i>Concerts annoncés.</i>
— .....	<i>Publications récentes.</i>

## ABONNEMENTS :

	Un an.	Six mois.
PARIS ET DÉPARTEMENTS .....	12 fr.	6 fr.
ÉTRANGER .....	15 fr.	7 fr. 50

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

LE NUMÉRO : 0.50

## E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II<sup>e</sup>

G. DUPONT.	<i>Les Effarés</i> , Mélodie pour chant et piano. . . . .	2 fr. »
—	<i>Le Jour des Morts</i> , — — — — —	1 fr. 70
M. RAVEL.	<i>D'Anne jouant de l'Espinette</i> , — — — — —	1 fr. 70
—	<i>D'Anne qui me jecta de la neige</i> , — — — — —	1 fr. 70
—	<i>Jeux d'Eaux</i> , pour piano. . . . .	3 fr. 35

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

Direction et organisation de Concerts pour Paris, la Province et l'Étranger

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion



## AUX LECTEURS

---

Le XIX<sup>e</sup> siècle a vu renaître le plus ancien de nos écrits périodiques, devenu le plus moderne et le plus riche en jeunes ardeurs et en talents nouveaux : le Mercure de France est aujourd’hui le vrai messager des lettres ; rien ne lui échappe, de tout ce qui se lit dans l’univers ; et deux fois par mois il apporte à ses fidèles un délicat régal d’œuvres fraîches et d’opinions sincères. Nous avons voulu faire pour la musique, dont le rôle est si important aujourd’hui, ce qui a si bien réussi pour la littérature. Le Mercure musical sera, comme son aîné, l’exact et scrupuleux observateur, ou plutôt l’écouteur attentif de tous les sons harmonieux ou discordants par où l’humanité charme ses jours et console ses énnuis. Aussi bien, le dieu que les Latins ont appelé Mercure fut Hermès en son temps ; il sut lier sept cordes sur la carapace d’une tortue et les choquer du plectre chacune à leur tour. Le subtil inventeur de la lyre n’est-il pas le père de toute harmonie ?

Cependant nous n’imiterons pas en tout notre dieu. Certes, nous lui demanderons un peu de cette lucide intelligence qui dénonçait si bien à Ulysse les ruses de Circé. Mais si nous prétendons, nous aussi, au beau titre de Conducteur des Ames, ce ne sera point pour les livrer au mélancolique Hadès : nous voulons leur ouvrir les portes d’ivoire des Jardins de musique, plus merveilleux que le Jardin des Hespérides.

Tel est, à tous, notre but ; mais nous n’y allons point par les mêmes routes. Il y aura des dissonances dans notre concert. Loin de les éviter, nous les chercherions plutôt, sachant que du choc des opinions contraires se dégage ce qui est, pour chacun de

*nous, la vérité. Seule une sincérité égale nous unit et fera, je l'espère, notre force.*

*Je n'en dirai pas plus : c'est à l'œuvre qu'on nous jugera. Qu'il me soit seulement permis de remercier tous ceux, si nombreux et souvent si glorieux, qui dès l'abord ont voulu nous prêter leur concours et nous témoigner leur confiance ; et particulièrement l'ineffable musicien des couleurs et des lignes, le maître Odilon Redon, à qui nous devons cette belle figure pensive, toute aux aguets du mystère intérieur. Nous tâcherons, c'est tout dire, de mériter un tel emblème.*

L. L.



# LE VIEILLARD

## ET LE JEUNE HOMME

---

*Pour agacer Louis de Serres.*

Le petit vieillard secoua tristement la tête et dit avec douceur :

— Croyez-moi, mon jeune ami, la Musique est la plus perfide des maîtresses et la plus impérieuse. Elle exige de ses amants le don total, et, lorsqu'on l'a dans le sang, elle vous lâche : vous vieillissez et elle refuse de vieillir avec vous. Bien plus, elle se fait un jeu cruel de rajeunir chaque jour et de se renouveler si profondément que vous finissez par ne plus la reconnaître. Chacune des heures qui s'écoulent vous éloigne d'elle davantage ; vous sentez nettement que vous mourrez sans pouvoir retrouver jamais ses caresses enfuies ; et vous goûtez les joies amères du souvenir pendant que, sous vos yeux, l'infidèle enivre de nouveaux amants. C'est une affreuse tristesse ! C'est une...

Le jeune homme imberbe et chevelu sourit avec suffisance et interrompit cette litanie :

— Vous faites là, Monsieur, le procès de la vie. C'est en effet, assurent les compétences, une assez lamentable aventure, mais nous la tentons toujours avec une confiance nouvelle. Jamais la crainte des souffrances probables n'écartera les hommes de l'amour. Et c'est le plus salutaire des aveuglements. Je n'abandonnerai donc pas la musique, car je lui dois déjà trop de frissons heureux pour croire volontiers à sa trahison.

Il dit, et caressa les pans orgueilleux de sa cravate flottante.

— Hélas ! j'ai tenu le même langage, soupira le vieux Monsieur, et je souffre de ne pouvoir vous en faire sentir la vanité. J'ai connu votre joie naïve de néophyte, et mon intransigeance ne fut pas moindre vis-à-vis des mélomanes âgés que scandalisait mon culte pour les musiques dites révolutionnaires... Ne souriez pas, mon jeune ami, on a toujours été révolutionnaire pour

ML5

61 62

quelqu'un, une fois dans sa vie, et les réactionnaires d'aujourd'hui vous ont, autrefois, ressemblé.

— Je ne l'aurais pas cru, fit, à part lui, le jeune homme.

— Elevé dans la religion des classiques, commença son interlocuteur en s'accoudant, comme pour un long récit, j'ai cru m'affranchir de tout préjugé en m'appliquant à comprendre les œuvres de Meyerbeer dont le fracassant orchestre ébranlait alors l'Opéra. J'y parvins et pénétrai avec joie les arcanes de ces bruyantes harmonies. L'Ecole dramatique italienne n'eut bientôt plus de secret pour moi, et je me disposais à jouir en paix de ce copieux répertoire lorsque des compositeurs nouveaux apportèrent au théâtre un langage musical inédit. Je l'étudiai patiemment et arrivai à m'assimiler la langue de Massenet et de ses élèves. Mais je ne pus jouir longtemps de ma victoire. Wagner pénétrait peu à peu le public français et son œuvre colossale s'imposait à l'attention de tous les musiciens sérieux. Un peu las de tant d'avatars, j'entrepris pourtant l'étude du *Ring* : je descendis dans Nibelheim et je conversai avec les nains, les dieux et les géants. Hélas ! je fus bientôt saisi d'une invincible angoisse. Cette musique me demeurait étrangère. La beauté de ces magnifiques architectures sonores m'échappait trop souvent. La pensée hautaine et forte du musicien parvenait parfois à m'émouvoir, mais je demeurais choqué du langage qui la traduisait à mon oreille. Ces harmonies rudes me blessaient. Certains accords dissonants, cent fois rencontrés jusqu'ici, me révoltèrent bientôt par leur hâte impudente à accaparer la première place dans l'écriture. La sauvage quinte augmentée, au lieu de se glisser discrètement dans l'accord parfait par mouvement chromatique, comme autrefois...

— C'était le bon temps, murmura, non sans ironie, l'éphèbe, heureusement inentendu.

— La quinte augmentée s'offrit brusquement dans l'éclat aveuglant des cuivres, toute nue. Les altérations ne voulurent plus se contenter d'amener des effets de passage et prétendirent constituer des sonorités isolées et indépendantes. Toutes ces agrégations indiscrètes s'enchaînèrent bientôt sans ménagement et me devinrent une source d'affliction nouvelle. Le tissu harmonique se fit rugueux et grossier, et la langue musicale, tout alourdie d'après néologismes, me peina par son agressive inélégance. Il m'apparut confusément que la musique évoluait vers l'irrémédiable dureté.

L'adolescent étouffa un petit rire impoli, mais le vieux Monsieur continua, avec passion :

— Ma tendresse pour l'Art était pourtant si forte que je triom-

phai, une fois encore, de cette impression et qu'à force de patience et d'entraînement raisonnable je parvins à goûter quelques joies à l'écriture wagnérienne. Certainement, me disais-je, c'était là, Dieu merci, la dernière étape de la curiosité sonore ; et l'évolution musicale ramènerait, sans aucun doute, les compositeurs à l'ancien idéal d'euphonie et de consonance pureté. C'est alors que je connus le définitif écroulement de mes dernières illusions.

— Racontez-moi cela, fit le jeune homme avec bonne humeur.

— L'écriture de Wagner a paru trop pauvre encore à la génération qui lui succéda. Les accords de quinte augmentée rejoignirent la quarte et sixte dans le tiroir des rebuts, les quintes se poursuivirent éperdument ; les appoggiatures ne voulurent plus se résoudre ; la fausse relation de triton et d'octave fut recherchée comme une élégance ; les gammes, disloquées et amputées de leur sensible, pataugèrent dans les tons entiers, et les quartes (les dures et haïssables quartes) se tressèrent en odieuses guirlandes, organisant des jeux sacrilèges au sein des plus respectables enchaînements. Et ce fut Chabrier, et ce fut M. Gabriel Fauré, et ce fut M. Claude Debussy ! Quelle pitié ! L'évolution s'était poursuivie implacablement dans le sens de l'incohérence et de la discordance. Nous en éprouvons aujourd'hui les horribles méfaits. La musique m'a trahi ! Elle est morte pour moi, je pleure désespérément sur son cadavre !

Et le vieillard se moucha, avec force, dans un mouchoir à carreaux.

Mais l'impudent jeune homme ne voulut pas s'associer à cette douleur et répondit :

— Pourquoi interpréter d'une façon aussi injuste les tendances et les recherches modernes ? Osez-vous parler de duretés et de discordances lorsque la seule préoccupation de tous les compositeurs contemporains est d'obtenir de nouvelles douceurs, d'inédites caresses et d'imprévues suavités ? La sensualité nous domine. Elle a brisé toutes les formules établies et détruit toutes les écoles existantes. La joie physique nous requiert, le frisson animal nous gouverne, la vibration nerveuse nous asservit ; nous leur avons tout sacrifié, règles, traditions et expérience !

— Vous l'avouez, c'est l'anarchie !

— Accusez-nous d'irrespect, soit, mais ne nous soupçonnez pas de détourner l'Art musical de sa mission d'enchantedement. Toutes les licences d'écriture qui vous scandalisent n'ont pas d'autre justification que cette voluptueuse recherche des joies de l'oreille. L'appoggiature n'a été inoculée à l'accord que pour

augmenter sa souplesse, son élasticité et sa nervosité : cette heureuse greffe sonore l'a gonflé de sève ! La gamme par tons (qui, loin d'être une nouveauté, n'est qu'un retour à d'antiques formules modales), en brisant provisoirement le lien qui rattache chaque degré à une impérieuse tonalité, égrène dans l'espace des notes délicieusement allégées, comme des perles libérées du fil d'un collier ! Les quartes et les quintes offrent des enchaînements d'une extrême douceur que, seul, un préjugé d'école a trop longtemps dépréciés...

— Et la neuvième ! cria le vieillard d'une voix angoissée.

— La neuvième, c'est la grande calomniée. Il semble aujourd'hui qu'elle résume toutes les audaces, toutes les outrances et tous les sacrilèges... Ai-je donc besoin de vous dire que l'accord de neuvième est un accord d'école, le plus doux de tous, et que tous les compositeurs l'ont employé avec abondance sans soulever de protestations ?

— Pardon, pardon, jeune homme, c'est contre l'usage infâme des « successions de neuvième » que je m'insurge. Oseriez-vous soutenir que l'enchaînement de deux accords de neuvième ne sape pas par la base toutes les règles de...

— Je vous concède, Monsieur, que, sans parler des deux quintes et des deux septièmes consécutives qu'elle fait entendre avec innocence, cette succession « infâme » assigne à la neuvième le rôle d'une résonance naturelle de la basse et la délivre ainsi de la servitude des préparations des résolutions. Cet accord acquiert l'indépendance d'un accord parfait. Mais quoi ? Les lois de l'acoustique ne sont-elles pas favorables à cette conception ? La neuvième ne fait-elle pas partie des harmoniques naturelles d'un corps sonore entrant en vibration ? Cette considération ne justifierait-elle pas, à elle seule, cette nouvelle formule harmonique qui se recommande encore par son incomparable douceur ?

— Heu ! heu ! bégaya le Monsieur âgé, qui semblait accablé de stupeur.

— Notre seul crime est d'avoir rêvé une ère de liberté où la musique retrouvera dans l'Humanité inquiète son humble et magnifique rôle : le Charme, le Charme ingénue qui ignore les considérations d'écoles, le Charme impérieux et doux qui souleva les rocs et terrassa les fauves, le Charme ignorant et divin qui ruissela jadis de la harpe d'Orphée et de la lyre d'Amphion !

— Ces sentiments vous honorent, mon jeune ami, répondit, d'une voix où perçait une ironie obscure, le petit vieillard qui s'était ressaisi ; mais la présomption vous égare. Auriez-vous l'audace de prêter à vos seuls contemporains ce simple et magnifique idéal ? Pensez-vous que ces préoccupations aient été ignorées des musiciens d'autrefois ? Croyez-vous donc la disso-

nance une condition nécessaire de la beauté et pensez-vous que nos classiques, à cause de leurs consonantes harmonies, n'ont pu atteindre le niveau artistique des élèves de M. Debussy ?

— Monsieur, répliqua le jeune homme un peu nerveux, vous me prêtez des raisonnements lourds d'absurdités ; permettez-moi seulement de vous demander si vous admettez résolument le principe de l'écriture classique ?

— Sans aucun doute.

— Souffrez alors que j'admire en toute sincérité la complaisance de votre oreille. La mienne admet facilement les dissonances d'un Debussy, mais n'a pas encore pu s'habituer à celles de Bach.

— Que dites-vous ? s'écria le vieillard, béant.

— Je dis que c'est pour moi un sujet perpétuel d'émerveillement que le spectacle de musiciens horrifiés devant une altération moderne et satisfaits des agrégations innommables, oui, Monsieur, innommables, amenées par le jeu du contrepoint classique. Jamais un musicien contemporain n'osera réunir en accord les notes que superpose Bach dans tel de ses *chorals*. Nous écrivons « en hauteur » ; nous construisons, avec des intervalles enlacés, d'ingénieuses colonnades sonores et nous cherchons ensuite à les réunir avec élégance. Les classiques, au contraire, écrivent en largeur.

— Qu'est-ce que cela veut dire ?

— Cela veut dire que leurs phrases étaient d'abord jalonnées de cadences régulières et symétriques, et d'harmonies de tout repos, puis ils mettaient en marche les quatre contrepoints qui partaient d'un bon pas, luttaient entre eux, jouaient à saute-mouton, se heurtaient, se marchaient sur les pieds avec frénésie pour se réconcilier enfin à l'accord final, après avoir commis toutes sortes de dépréciations harmoniques au cours de leur voyage. On arrivait ainsi à des rencontres de notes de passage vraiment terrifiantes, à de telles cruautés que...

Mais le vieux Monsieur, outré de tant de blasphèmes, ne voulut point en entendre davantage et s'en alla brusquement. Entre nous, son jeune interlocuteur s'était montré démesurément prolixe.

WILLY.



# LE DRAME MUSICAL MODERNE<sup>(1)</sup>

---

Notre théâtre musical n'a pas seulement à mes yeux le mérite de nous avoir donné, depuis dix ans, un *Fervaal* et un *Pelléas*, ce qui, à vrai dire, est déjà fort beau. Il me semble aussi que son histoire, depuis cette dizaine d'années, présente un intérêt plus vif que jamais et pose des questions qui ne sont pas encore résolues. Nous traversons une crise. Au lieu de sortir toutes du même moule, d'être taillées sur le même patron (malgré la différence des talents), comme ce fut le cas jusqu'en 1895, les œuvres importantes que l'on a mises à la scène en ces derniers temps diffèrent profondément entre elles ; elles s'inspirent de principes distincts ou même opposés, relèvent d'esthétiques contradictoires. Il semble qu'il y ait incertitude, hésitation entre différents types ; il semble, pour parler le langage de l'histoire naturelle, que nous soyons dans une de ces périodes de variation intense où, subitement, une espèce jusque-là uniforme se segmente en variétés dissemblables, dont les plus fortes feront souche d'espèces nouvelles. Et la France est bien le champ de bataille où luttent entre elles ces formes récentes de la musique dramatique. Ni l'Italie, vouée aux grossiers faits divers et à la non moins grossière musique d'un Mascagni ou d'un Leoncavallo, ni l'Allemagne, où des compositeurs de mérite, comme Humperdinck et Schillings, se traînent péniblement sur les traces de Wagner, ni la Russie, malgré tout l'éclat de l'opéra national et populaire de Borodine, de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakof, ni aucun pays d'Europe enfin ne nous offre en ce moment le spectacle d'une aussi riche, d'une aussi émouvante diversité. C'est en France que se réglera le débat ouvert et que se fixeront les destinées du drame musical : de même, c'est en France que se déroula, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la querelle

(1) Série de conférences faites à l'École des Hautes Études Sociales, en mars et avril 1905.

des Bouffons, et la rivalité de Piccini et de Gluck un peu plus tard ; une fois de plus, tout dépend de nous.

Ce que j'avance là peut paraître étrange à ceux qui ne suivent le mouvement artistique que par les affiches des théâtres et le baromètre du succès quotidien. Il semble en effet qu'il n'y ait pas une si grande différence que je veux bien le dire entre une *Reine Fiammette* et une *Muguette*, qu'une œuvre comme le *Fils de l'Étoile* ne présente guère d'autre particularité que l'étonnante constance du chiffre des recettes, et qu'aucun idéal précis ne se réalise dans l'*Hélène*, de C. Saint-Saëns, ou la *Xavière*, d'un autre membre de l'Institut. Cela est vrai ; mais ce ne sont pas ces œuvres-là qu'il faut considérer. Une œuvre médiocre n'a point d'influence ; elle meurt, et tout se passe comme si elle n'avait jamais existé. Ceux qui fréquentent un tant soit peu les milieux artistiques savent comme moi que les vrais maîtres de notre jeunesse sont ceux dont les ouvrages affirment un principe, ou (ce qui vaut mieux encore) expriment une manière personnelle de sentir ; ceux-là ne sont pas nombreux : ils se nomment V. d'Indy, A. Bruneau, G. Charpentier et Cl. Debussy. Ce sont leurs œuvres qui comptent, et qui seules laisseront une trace dans l'histoire du drame musical. C'est entre elles qu'on peut remarquer ces profondes différences que je signalais en commençant. Inégalement belles d'ailleurs, sorties de cerveaux plus ou moins riches et cultivés, elles ont toutes du moins une physionomie, plus ou moins sympathique, mais arrêtée. Dans la lutte dont je vous parlais, elles ont chacune leur bannière, leur devise, leurs armoiries et aussi leur armure, parfois hérissée de redoutables piquants ; nous ne nous laisserons pas intimider ni rebuter ; nous nous approcherons des plus rébarbatives, parce que c'est notre devoir ; et peut-être reconnaîtrons-nous qu'elles sont moins dangereuses pour leurs antagonistes que d'autres, vêtues de leur seule grâce, et armées de charmes inévitables.

## I

LA LÉGENDE HÉROÏQUE : *Fervaal*.

Comme type de la manière de V. d'Indy, je prendrai *Fervaal*, et non pas l'*Étranger*. Il y a dans cette œuvre plus récente des beautés de premier ordre, mais j'y distingue aussi une influence étrangère, sensible et dans le choix du sujet, et dans le ton du dialogue, et dans la musique même : cette influence est celle d'une école rivale, l'école des véristes français, et de Charpentier

en particulier. Par là l'*Étranger* me semble une œuvre moins franche, moins forte, et, somme toute, moins belle que *Fervaal*. Et je sais bien que l'on va me dire que *Fervaal* est tout pénétré de wagnérisme, et ne peut, par conséquent, passer pour une œuvre originale. « Jamais rien ne donna comme *Fervaal* l'idée de ce qu'est en musique une copie... *Fervaal* est une merveille de photographie ou de phonographie... L'auteur de *Fervaal* est coessentiel et consubstantiel à son dieu, à son père, qui, s'il s'était connu en ce fils, eût mis en lui toutes ses complaisances. » Ainsi s'exprime, le 15 avril 1897, le critique de la *Revue des Deux Mondes* (1). Et à sa suite, d'autres défenseurs du génie national poussaient des cris d'alarme : « Nous sommes trahis, nous sommes perdus ! C'est Wagner tout entier qu'on nous impose, sous le nom de Vincent d'Indy. Sus au vil plagiaire ! Guerre aux brumes du Nord et à l'harmonie allemande ! A nous les vieux maîtres français, Rossini et Meyerbeer en tête ! A nous Ambroise Thomas et Gounod ! A nous les Italiens ! » M. Bel-  
laigue lui-même, qui fait son possible pour demeurer bienveillant, termine son article par un rapprochement inattendu entre le dénouement de *Fervaal* et le dernier tableau des *Vierges aux Rochers*, de G. d'Annunzio, que la *Revue des Deux Mondes* venait justement de publier ; et je n'ai pas besoin de dire où vont ses préférences.

Huit ans ont passé depuis ces beaux débats, et nous voyons aujourd'hui que la question était mal posée. Sans doute, Vincent d'Indy, en écrivant *Fervaal*, a montré qu'il connaissait Wagner et approuvait ses réformes. Il ne fallait pas l'en accuser, mais l'en féliciter. Il y a dans Wagner autre chose que des légendes germaniques ou des artifices d'orchestration. Il y a tout un système dramatique, que l'on pouvait adopter ou rejeter. Mais si on le rejettait, — à moins de posséder un génie égal au sien en puissance créatrice, — on retombait dans les vieilles formules de l'opéra français : une intrigue romanesque, des coups de théâtre, des décors et des costumes, un livret incolore, des airs, des duos, des ensembles et des ballets (2). Les œuvres entièrement originales et sans précédent sont fort rares ; même pour écrire *Fervaal*, il fallait choisir un modèle ; on ne pouvait en prendre un meilleur. Reste à savoir si l'auteur a su, tout en appliquant des principes qui n'étaient point de son invention,

(1) *Fervaal* a été joué pour la première fois à la *Monnaie* de Bruxelles, le 12 mars 1897.

(2) Cette forme d'opéra existe encore, et des musiciens tels que Massenet et Saint-Saëns lui restent au fond très fidèles, malgré quelques concessions à Wagner.

sauvegarder sa personnalité, et adapter au goût français la poétique du musicien allemand.

Le poème de *Fervaal* exhale, ce n'est point contestable, un assez fort parfum de wagnérisme. Vincent d'Indy, comme on sait, en est l'auteur ; fidèle en cela à la doctrine de Wagner qui, pour rendre plus intime l'union du texte et de la musique, voulut qu'ils fussent l'œuvre d'un seul, et non le fruit d'une collaboration. Et Wagner, malgré des lourdeurs, une certaine monotonie et un pédantisme déplaisant (oh ! ce duo du 2<sup>e</sup> acte de *Tristan et Yseult* !), a été, en effet, un grand poète en même temps qu'un grand musicien. Vincent d'Indy n'est point un écrivain méprisable, et sa prose rythmée et assonancée, à défaut d'une grande richesse de vocabulaire, a du moins de la fermeté, et fournit au musicien d'excellents rythmes, qui ne seront pas perdus.

Le sujet est tiré d'une légende suédoise, transportée dans les Cévennes et combinée avec de vagues traditions locales ; le résultat de cette transplantation est de mettre aux prises Gaulois et Sarrasins, derniers fidèles de la vieille religion druidique et sectateurs de Mahomet. Il suffit pour cela d'un petit anachronisme de six ou sept siècles, bien négligeable lorsqu'il s'agit d'une légende.

Fervaal, dernier descendant de la race éteinte des Nuées, a une mission, qui est de défendre sa patrie et de sauver l'antique religion de sa race. Mais il ne pourra accomplir cette mission que s'il reste pur, et sa pureté, dès le premier acte, se trouve en grand péril : car Guilhen, la Sarrasine, a recueilli le héros blessé et le tient prisonnier de ses charmes en des jardins enchantés. Cependant, à la voix du vieux prêtre Arfagard, il retrouve sa vertu et quitte l'ensorceleuse, mais après un moment de faiblesse dont il lui sera tenu compte par la Destinée. Lorsque les chefs de clan l'ont mis à leur tête, et qu'il s'agit de repousser l'invasion des Sarrasins, conduits par Guilhen folle de dépit, Fervaal, ayant déchu, mène son armée à la défaite. Nous le retrouvons, au III<sup>e</sup> acte, seul sur le champ de bataille, parmi les cadavres que la neige recouvre. Conscient de sa faute, il veut mourir, et Arfagard, le couteau levé, va l'offrir en victime expiatoire, lorsque la voix plaintive de Guilhen se fait entendre à travers les sifflements de la bise. Alors l'amour se réveille, Fervaal court à Guilhen, couchant à terre Arfagard qui lui barre le chemin. Guilhen expire, et il l'emporte vers les cimes où s'annonce une aurore nouvelle, tandis qu'un chœur mystique proclame, sur la mélodie du *Pange lingua* grégorien, le commandement d'amour qui va succéder à la vieille loi de renoncement.

On voit assez combien nous sommes près, en tout ceci, de Wagner. Fervaal ressemble à Parsifal par sa vertu et à Siegfried par l'initiation amoureuse qui lui est donnée sous nos yeux. Guilhen la Sarrasine est une sœur de la brune Kundry, Guilhen la guérisseuse a la science d'Yseult et aussi sa faiblesse. Il y a encore une certaine évocation de Kaïtô qui rappelle singulièrement l'évocation d'Erda, non par la musique, fort originale en cet endroit, mais par le caractère également prophétique, également obscur, et, pour tout dire, également inutile, de ces deux scènes. Il y a surtout les idées.

*Fervaal* est un drame symbolique, selon le vœu de Wagner. Il ne s'agit pas tant de savoir si le héros sera vainqueur, ou si Guilhen mourra, que d'assister au triomphe d'une idée, représentée par l'un des personnages, sur une autre idée, dont l'autre est le champion. Fervaal et son maître Arfagard représentent le renoncement, l'abstinence et la pureté, cette pureté qui rend les héros invincibles. Et voilà une idée bien chère à Wagner, puisqu'elle apparaît et dans la *Tétralogie* et dans *Parsifal*.

Guilhen représente l'amour, dans toute son ardeur et toute sa douceur. Cet amour triomphe, et alors il arrive une chose bien curieuse : c'est qu'il s'épure brusquement et devient la charité chrétienne. C'est là une équivoque dont Wagner a donné l'exemple dans la *Tétralogie*, mais avec beaucoup plus de discréption : il n'y a point d'allusion directe à la doctrine du Christ, et dans *Parsifal*, qui est un drame véritablement chrétien, c'est au contraire par le renoncement à l'amour terrestre que les pécheurs sont rachetés. Ici l'on ne peut méconnaître cette religion nouvelle, venue de l'Orient ; l'identité d'« Iésus » n'est point douteuse ; et la mélodie du *Pange lingua* n'est pas seulement chrétienne, mais catholique. Cet amour qui va triompher de la mort est-il bien le même qui chantait à Guilhen « la splendeur de son regard », et « la chaleur de son haleine », et « les blancheurs de son corps vermeil » ? Il est permis d'en douter ; et si ce n'est pas le même amour, la pièce entière n'a plus de sens. Il y a déjà bien de la confusion dans les idées de Wagner. Cette confusion touche ici aux limites de l'incohérence.

Le poème est donc directement inspiré de Wagner ; c'est une œuvre d'imitation, et d'imitation, comme il arrive, un peu maladroite. Que faut-il penser de la musique ? A peu près exactement le contraire, et c'est là que je ne comprends plus ni M. Bellaligue, ni les critiques qui, avec moins d'élégance et de courtoisie, ont fait valoir les mêmes griefs. Il faudrait cependant arriver à ne plus confondre l'application d'un système et la copie d'un procédé, la fidélité à certains principes généraux et l'imitation d'une forme déterminée.

C'est au nom de l'expression dramatique que Wagner a accompli sa réforme. Les chanteurs comme l'orchestre ne doivent, selon lui, avoir d'autre rôle que de traduire le sens des paroles et de souligner les intentions du poète. On évitera donc ces morceaux à forme fixe, ces airs avec couplets et reprises, qui n'ont pour objet que de faire valoir une belle voix ou une belle ligne mélodique, et qui interrompent l'action. On renoncera aussi à ces ensembles de l'ancien opéra, où l'amante et l'amant, le tyran et le traître, le bourreau et sa victime s'égosillent de compagnie et vocalisent à perte d'haleine sur des paroles insignifiantes et d'ailleurs inintelligibles. Remarquons en passant que Wagner lui-même se permet quelques infractions à cette règle. Il y a de véritables romances dans la *Tétralogie* et dans *Tristan*; il y a un quintette dans les *Maîtres Chanteurs*; et les duos d'amour se terminent volontiers par des ensembles (*Siegfried*, *Tristan*), comme s'il était plus naturel de parler à la fois lorsqu'on parle d'amour que sur tout autre sujet. Il n'en est pas moins vrai que ce qui domine, dans les rôles de Wagner, c'est une déclamation notée et fortement accentuée.

C'est aussi sur les accents de la parole que se règle très scrupuleusement Vincent d'Indy. Mais ces accents sont ceux du langage français, ils sont harmonieux et modérés, sans rien qui rappelle les brusques explosions de l'allemand : d'où une ligne mélodique plus suivie, moins abrupte et moins heurtée; nous sommes loin ici des grands écarts familiers à Wagner. En outre, on sent que l'auteur a le respect de la voix, et qu'il aime à l'entendre chanter. Les musiciens allemands, et les plus grands, un Bach, un Beethoven, un Wagner, n'aiment guère la voix, ou du moins ne la traitent pas en amie, mais en servante qui doit obéir et faire, coûte que coûte, sa partie dans l'ensemble, à travers les intervalles le plus pénibles et les plus disparates. Vincent d'Indy a, au contraire, le sens et le souci de l'euphonie vocale, et en cela il est bien un Latin. Sans cesse sa déclamation devient un chant, sans cesse les notes s'organisent en motifs qui passent et font place à d'autres motifs encore : ce ne sont point des airs, car il n'y a ni reprises ni développements, mais ce sont déjà des phrases, très expressives et très musicales à la fois, qui forment entre elles un discours suivi.

L'orchestre a, comme on sait, un rôle très important dans le drame wagnérien ; très important et non prépondérant, car il ne faut pas être dupe des exécutions de l'Opéra de Paris : tout est arrangé, à Bayreuth, pour que le chant soit constamment entendu, et se détache sur la trame symphonique comme les personnages sur la toile de fond. Mais le plus souvent c'est bien à l'orchestre qu'il faut chercher le véritable sens d'une scène ;

c'est lui qui, à l'aide de ses mélodies caractéristiques, nous fait comprendre que le débat n'a pas lieu seulement entre Wotan et la Walkyrie, ou entre Kundry et Parsifal : c'est la Justice et la Pitié qui sont aux prises, c'est l'amour humain qui cherche à triompher de l'amour divin. L'orchestre est l'exégète infatigable de l'action et le héraut des symboles.

Vincent d'Indy est, lui aussi, un maître de l'orchestre ; comme Wagner, il double le drame réel d'un drame symphonique et symbolique où se heurtent et s'associent tour à tour les mélodies caractéristiques. Ces mélodies sont au nombre de 26, selon MM. Pierre de Bréville et Henry Gauthier-Villars (1), de 12, selon le Maître lui-même (2), qui peut-être y reconnaît les douze apôtres de ce nouvel *Evangile*. Peu importe d'ailleurs ; il nous suffit que ces mélodies soient expressives et se prêtent avec souplesse au rôle qui leur est assigné. Mais ce n'est pas tout ; les mélodies ne sont pas seules significatives, les tonalités ont aussi leur emploi et leur caractère : le ton de *si* est associé toujours à l'idée de la guerre, le ton de *ré* à un assaut, un élan ; la patrie s'exprime en *sol* majeur, et la religion en *mi bémol* ; le ton de *fa* est réservé à *Guilhen*, le ton de *la bémol* à sa souffrance, et le ton de *fa dièse*, point de jonction desdièses et des bémols, à l'amour réciproque de *Férvaal* et de *Guilhen*. C'est bien là du nouveau : si les thèmes religieux, dans *Parsifal*, s'énoncent de préférence en *la bémol*, si la mort de *Titurel* évoque *ré* mineur, on ne rencontre pas chez Wagner cette exacte et minutieuse appropriation des tonalités. Et il résulte de ce parti pris que la symphonie se divise en sections très nettes, dont chacune est construite sur une tonalité unique et bien déterminée. Nous voilà bien loin de Wagner, qui veut donner une impression de continuité et tâche d'enchaîner entre elles, par des transitions insensibles, les différentes parties d'une scène ou d'un acte. Il n'y réussit pas toujours, il y a chez lui des morceaux symphoniques que l'on détache assez facilement, en faisant sauter une soudure. Mais le plus souvent ces soudures sont fort habiles et malaisées à discerner. *Férvaal*, au contraire, est disposé comme un livre bien fait, avec titre, sous-titres, chapitres et paragraphes : chaque sentiment amène un développement et une tonalité ; un autre développement fait suite, dans une autre tonalité d'une signification différente. Ce sont comme autant de compartiments, chacun d'une coloration bien tranchée. Il y a entre la symphonie de *Férvaal* et celle des drames de Wagner

(1) Dans leur excellente brochure analytique et apologétique, publiée chez Calmann Lévy.

(2) Dans son cours de la *Schola Cantorum*.

autant de différence qu'entre une peinture à fresque et un émail cloisonné.

L'harmonie d'une pareille symphonie ne peut ressembler, quoi qu'on en ait dit, à l'harmonie de Wagner. Celle-ci, très simple et très classique en son fond, est très chargée dans ses détails. La tonalité reste constante durant des pages et des pages ; mais des modulations passagères décrivent, autour de cet axe invariable, de vastes oscillations ; des altérations variées émoussent l'harmonie, lui donnent du flou, du fondu, si bien que, lorsque la tonalité vient à changer pour de bon, à peine si l'on s'en aperçoit. L'harmonie de Vincent d'Indy est certainement complexe et nourrie ; mais elle a une netteté, souvent même une dureté impérieuse, qui fixent de façon péremptoire une tonalité : les modulations, au lieu de se voiler, s'affirment ici hautement. Il en va de même pour l'orchestre, merveilleux d'ampleur et de puissance, mais aussi de couleur et de précision : la solidité de la matière n'en empêche point l'éclat ; nous ne trouvons plus ici les perpétuels mélanges de timbres, qui donnent à l'orchestre de Wagner cette fluidité majestueuse et lente ; ce sont des tons francs, et qui cependant ont d'excellents dessous et se relient bien entre eux : on songe à un Berlioz passé maître en son art.

De telles qualités sont celles d'un peintre ; et en effet la musique de *Fervaal* est pittoresque. La musique de Wagner ne l'est point ; elle ne se situe en aucun lieu déterminé, elle se meut, bien au-dessus de nous, dans la sphère de l'Idée pure, et même lorsqu'elle décrit un objet réel, elle le généralise au point d'en faire une idée encore. La forêt de *Siegfried* est une grande, merveilleuse et surhumaine forêt, dont seul le murmure infini parvient à nos oreilles ; le Rhin est un immense déroulement de flots sonores, qui ne nous parle pas d'un fleuve particulier de tel ou tel pays, mais du fleuve primordial, du Fleuve en soi ; et l'air du pâtre, au troisième acte de *Tristan*, n'évoque point du tout les grèves de la Bretagne, mais la mélancolique destinée du héros. Il en va tout autrement dans *Fervaal* : les jardins de Guilhen sont des jardins de Provence, tout endormis sous la caresse du soleil. La bise qui passe, en gammes sifflantes, sur le champ de bataille où dorment les Gaulois, est celle qui soulève, en hiver, la neige des cimes. Et, au deuxième acte, lorsque les brumes tremblantes se lèvent, ce qu'on entend alors, c'est un vieil air très doux et très grave, né sur les hauts plateaux dont les grandes lignes calmes se dessinent à son appel :



Ce sont là des impressions que je ne puis justifier ; mais lorsque j'entends *Fervaal*, je suis en France, dans les plaines provençales ou dans les landes cévenoles, et je reconnaiss les senteurs du terroir ; *Fervaal* est d'un pays, et même d'une région, presque d'une province (1). Et ce qui me plaît le mieux dans l'œuvre est peut-être ce qui la localise ainsi : les plus poétiques inspirations de Vincent d'Indy lui ont été données par la terre natale.

La musique de *Fervaal* n'est donc point wagnérienne, comme c'est le cas pour le poème. Et cela n'a rien d'étonnant. Vincent d'Indy est un musicien avant tout ; c'est dans la musique qu'il met le meilleur de lui-même, c'est par la musique seule qu'il arrive à exprimer toute sa pensée. Cette musique a un accent décidé, noble et hardi ; seul Rameau a aussi grand air avec autant d'élégance. Je dirai volontiers que c'est une musique *déterminée*, et j'entends par là non pas seulement la précision de son harmonie, la netteté de ses divisions et la force de ses rythmes, mais aussi et surtout son allure fière, un peu hautaine, dont l'effort se dissimule sous un demi-sourire contenu et sérieux.

*Fervaal* est resté seul de son espèce. Le *Roi Artus* de Chausson, légendaire, héroïque et symbolique lui aussi, n'a point cette fermeté, cette sûreté de style, malgré des pages admirables de poésie et d'ardeur mystique. La légende héroïque ne peut-elle plus rien fournir à notre théâtre ? N'y-a-t-il rien à tirer de nos épopées nationales ou des romans bretons, en n'y mêlant plus cette fois la « philosophie » de Richard Wagner ? Ou bien d'autres formes du drame musical, plus émouvantes et plus largement humaines, sont-elles destinées à supplanter celle-ci ? *Fervaal*, œuvre wagnérienne par le poème et française par la musique, n'est-il lui-même qu'une transition entre la fiction wagnérienne et un nouveau réalisme, qui nous séduira au point de nous faire oublier tout ce qui l'aura précédé ? C'est ce que la suite de ces études va nous apprendre.

(A suivre.)

LOUIS LALOY.

(1) C'est ce que mettait fort bien en lumière M. Henry Gauthier-Villars dans son article *Qu'est-ce que la musique française ?* (*Revue musicale*, mars 1903.)



## LES VRILLES DE LA VIGNE

---

Autrefois, le rossignol ne chantait pas la nuit. Il avait un gentil filet de voix et s'en servait avec adresse du matin au soir, le printemps venu. Il se levait avec les camarades, dans l'aube grise et bleue, et leur éveil effarouché secouait les hennetons endormis à l'envers des feuilles de lilas.

Il se couchait sur le coup de sept heures, sept heures et demie, n'importe où, souvent dans les vignes en fleur qui sentent le réséda, et ne faisait qu'un somme jusqu'au lendemain.

Une nuit de printemps, le rossignol dormait debout sur un jeune sarment, le jabot en boule et la tête inclinée, comme avec un gracieux torticolis. Pendant son sommeil, les cornes de la vigne, ces vrilles cassantes et tenaces, dont l'acidité d'oseille fraîche irrite et désaltère, les vrilles de la vigne pousserent si drues, cette nuit-là, que le rossignol s'éveilla ligoté, les pattes empêtrées de liens fourchus, les ailes impuissantes...

Il crut mourir, se débattit, ne s'évada qu'au prix de mille peines, et de tout le printemps se jura de ne plus dormir, tant que les vrilles de la vigne pousseraient.

Dès la nuit suivante il chanta, pour se tenir éveillé :

Tant que la vigne pousse, pousse, pousse,  
Je ne dormirai plus!  
Tant que la vigne pousse, pousse, pousse...

Il varia son thème, l'enguirlanda de vocalises, s'éprit de sa voix, devint ce chanteur éperdu, enivré et haletant qu'on écoute avec le désir insupportable de le voir chanter.

Moi, j'ai vu chanter un rossignol sous la lune, un rossignol libre et qui ne se savait pas épié. Il s'interrompt parfois, le col penché, comme pour écouter en lui le prolongement d'une note éteinte... Puis il reprend de toute sa force, gonflé, la gorge renversée avec un air d'amoureux désespoir. Il chante pour chanter,

il chante de si belles choses qu'il ne sait plus ce qu'elles veulent dire. Mais moi, j'entends encore à travers les notes d'or, les sons de flûte grave, les trilles tremblés et cristallins, les cris purs et vigoureux, j'entends encore le premier chant naïf et effrayé du rossignol pris aux vrilles de la vigne :

Tant que la vigne pousse, pousse...

(*A suivre.*)

COLETTE WILLY.



# UN VAUDEVILLE DE RAMEAU

---

Pendant l'absurde *guerre des Bouffons*, qui, en 1752, mit aux prises la musique française et la musique italienne, et où l'on dépensa de part et d'autre autant d'esprit que de sottise, pour la tâche impossible de prouver la supériorité des Français ou des Italiens, de Rameau ou de Pergolese, il est assez curieux que la bataille ait été menée, du côté des Français, non par Rameau lui-même, mais par des musiciens de second ordre, comme Mondonville, dont *Titon et l'Aurore* (1753) fut l'éten-dard du vieux parti Lulliste contre les Bouffonnistes. Que faisait donc Rameau? Si âgé qu'il fût (plus de soixante-dix ans), il n'était point retiré du théâtre. Jusqu'en 1760, il continua d'écrire et de faire jouer des œuvres. D'où vient qu'il n'était pas plus passionné dans une lutte qui le concernait directement, et où il était le plus exposé aux coups du parti italien? Etais-ce indifférence, fatigue, mépris, ou n'approuvait-il point ces ineptes rivalités de deux arts également grands, qui ne s'opposent et ne se nuisent qu'auprès des esprits médiocres, trop étroits pour goûter plus d'une seule beauté?

Je ne pose pas ici la question de savoir quels étaient au juste les sentiments de Rameau à l'égard de la musique italienne. Je crois, pour ma part, qu'il la connaissait mieux qu'on ne dit, et même qu'il n'était pas sans l'aimer. Je me promets, quelque jour, de revenir sur ce point. Mais, même en admettant qu'il n'eût pas aimé l'art italien, il serait surprenant qu'un esprit de sa grandeur et de son indépendance eût pris part à ces luttes stériles pour la prééminence vaine d'une race musicale, — luttes qui ne prouvent rien de plus que la diversité des tempéraments artistiques, — ce qui est bien heureux. Il semble que Rameau ait, en fait, désapprouvé ces querelles. Une petite œuvre, qu'il fit jouer dans les années qui suivirent, apporte quelques arguments en faveur de cette opinion.

C'est un opéra comique en un acte, mêlé de vaudevilles, dont le *libretto* se trouve à la Bibliothèque Nationale (Mss. fr. 9253, fol. 124-135. Collection de Soleinne, 12): *le Procureur dupe*

*sans le savoir.* M. Michel Brenet l'a signalé, en passant, dans ses très intéressants articles sur *la jeunesse de Rameau* (1). Certains passages du manuscrit m'ont paru assez caractéristiques de la pensée intime de Rameau, dans la guerre des Bouffons, pour que je croie devoir les publier, en donnant une brève analyse de la pièce.

Une note du copiste nous avertit, au commencement, que cette comédie a été transcrise « d'après la partition en musique, trouvée dans les papiers du célèbre musicien Rameau ». Elle n'était pas autographe ; mais Rameau y avait ajouté de sa main des indications de nuances et de mouvement, en tête des morceaux. On ajoute que « la musique était fort bien adaptée aux paroles ». Nous sommes bien aises de l'apprendre. Nous l'eussions été davantage que le collectionneur se fût avisé de nous la conserver, au lieu de s'appliquer pieusement à copier le livret, innocent comme une comédie de M. Capus. Toutefois il ne faut pas être ingrat, puisque de ce livret même, qui est facilement écrit, d'ailleurs, il y a des renseignements intéressants à tirer. « Cette petite comédie qui tient de la farce, dit encore le copiste, avait probablement été composée pour quelque fête de société. Il paraît que ce fut vers 1758, et dans le temps de la guerre musicale qu'avait occasionnée l'arrivée des Bouffons italiens à Paris. » La date de 1758 nous est en effet donnée par une allusion que l'un des personnages de la pièce fait à une comédie jouée, cette année-là, à Paris.

Les personnages sont :

M<sup>e</sup> GRAPIN, *procureur.*

AGATHE, *niece de Grapin.*

MONDOR, *officier de dragons, déguisé et reçu clerc de procureur chez Grapin.*

MATHIEU LANSBERG, *astrologue.*

*Un plaideur.*

*Plaideurs et Plaideuses.*

*Huissiers.*

*La scène est dans la maison de M<sup>e</sup> Grapin.*

La pièce s'ouvrait par une *Marche servant d'ouverture.*

SCÈNE I. — GRAPIN, *suivi de plusieurs huissiers.* MATHIEU LANSBERG.

GRAPIN (*aux huissiers*)

Vous qu'à mes pas enchaîne la rapine,  
Voraces compagnons de mes travaux pervers,  
Suspendez en ce jour votre plume assassine,  
Grapin laisse un moment respirer l'univers.

• • • • •

(1) *Rivista Musicale Italiana*, IX, 3, 1902, p. 676.

Grapin consulte l'astrologue Mathieu Lansberg. Il veut punir sa nièce et son clerc, qui s'aiment en secret, et qui le méprisent. Il veut se venger surtout de Mondor, qui appelle son étude « boutique ».

Il faut en faire son tombeau.  
J'ai répandu partout sur livres, sacs, bureau,  
Une vapeur soporifique,  
Extraite par mes soins de l'opéra nouveau ;  
Puis-je espérer qu'il en périsse ?

Lansberg répond, en lui chantant sur l'air : *Réveillez-vous, belle endormie*, les diverses prédictions de son almanach. Chacune fait allusion à une anecdote du temps. Grapin réplique comme refrain :

LANSBERG  
La la ho ho ha ha ha ha ha,  
N'faut pas être grand sorcier pour ça (bis.)  
Une Psiché rétablira  
L'honneur de Polymnie.  
Le diable la tourmentera  
A force d'harmonie.  
Après t'avoir bien fait souffrir  
Sur la scène lyrique,  
Psiché, l'on te verra mourir  
Au théâtre Italique.  
• • • • •

A la fin, il trouve dans son almanach la prédition qui concerne Grapin.

GRAPIN  
Oh oh oh ah ah ah !  
Pour ce coup-là m'y m'y voilà  
La la.  
• • • • •

### SCÈNE II. — MONDOR seul.

(Il chante sur l'air : *Je n'aimais pas le tabac beaucoup*) :

Si les dragons de mon régiment  
Me voyaient sous cet habillement,  
• • • • • . etc.

Suit une invocation à Agathe, sourde à ses vœux.

### SCÈNE III. — AGATHE, MONDOR.

AGATHE paraît. (*Scène d'amour*)

AGATHE Nous sommes, il est vrai, tous les deux à l'école :  
Grapin est votre maître, et moi, j'apprends de vous.  
Mais entre nous,

(Elle chante sur l'air : *Et c'est la façon de faire qui fait tout*) :

Dans l'art d'aimer et l'art de nuire,  
Nous profitons différemment :  
Grapin ne peut que vous conduire  
Lentement ;  
Il ne m'a fallu pour m'instruire  
Qu'un moment.

MONDOR (chante sur l'air : *C'est l'ouvrage d'un moment*)

Agathe, aisément on oublie  
Ce que l'on apprend aisément.

Il propose un enlèvement. Agathe refuse.

AGATHE Aux leçons de Grapin vous faites peu d'honneur :  
Sut-on jamais d'un procureur  
L'art d'abréger la procédure ?

SCÈNE IV. — AGATHE, MONDOR, CHŒUR DE PLAIDEURS ET DE PLAIDEUSES.

(*Une foule menaçante se précipite dans l'étude.*)

LE CHŒUR Délivrons ces lieux  
D'un monstre odieux,  
Et qu'il serve aux Enfers  
D'exemple aux pervers !

Ils veulent se venger de Grapin qui les a volés. Une jeune fille du Chœur gémit que Grapin, en la ruinant, a fait prendre la fuite à ses amants. Mondor se joint au Chœur et s'apprête à « ravager » l'étude avec le Chœur. Agathe le supplie de n'en rien faire ; car il la livre ainsi à la colère de Grapin. Mais, « pendant qu'Agathe récite les quatre vers suivants, Mondor chante : « *ta la la la* », sur l'air de fanfare de l'Opéra : « *Tout cède à ma valeur.* » Ensuite, il pille l'étude avec le Chœur, décroche les sacs, jette par terre les liasses et renverse les bureaux. »

AGATHE Un dragon, dans le cours d'un exploit glorieux,  
Est rarement touché des plaintes d'une femme ;  
Je ne sais, mais je crois que je l'en aime mieux ;  
Que dis-je ? Ses transports ont passé dans mon âme.

(*Elle se joint au Chœur et chante avec lui.*)

Ici viennent les passages qui ont un intérêt historique.

UN HOMME DU CHŒUR (*ramassant un sac, et regardant l'étiquette*) :

Que chante cet écrit ? (*Il lit*) : Un arrêt de défense  
Pour le Père désabusé (1) :  
Nota que le public assez bien disposé  
Lui donna trois fois audience.

(1) En note : *Titre d'une comédie en un acte en prose, par M. Céron, jouée trois fois en 1758.*

(Déchirant l'étiquette, et rejetant le sac :)

Oh ! le public l'a condamné,  
N'appelons point de sa sentence.

UN AUTRE HOMME (tirant un papier d'un sac, lit :)

Arrêt du Dieu porte marote  
Et du conseil de la calote  
Qui juge par suprême loi  
Les coins de la Reine et du Roi :

(Il continue, en chantant ce qui est écrit sur le papier.)

Nous qui nous connaissons à tout,

Nous, juges d'harmonie,  
Deffendons que l'on prenne goût

Aux accords d'Italie.

Voulons éteindre tout désir

Sur ce point d'importance,

Et que l'on n'ait aucun plaisir

Que suivant l'ordonnance.

Voulons qu'on suive exactement

Notre usage uniforme,

Qu'on trouve un Opéra charmant,

Soit qu'on bâille ou qu'on dorme.

Tout autre goût sera proscrit

Par nos lois respectables,

Et personne n'aura d'esprit

Que nous et nos semblables.

Oh ! c'est extravagant, je le dis sans détour.

De cet arrêt, moi, j'en appelle ;

Avant qu'on juge la querelle,

Pour plus ample informé, qu'on ait cent ans et jour !

En attendant, hors de cour, hors de cour !

(Il déchire le papier.)

(Les plaideurs et les plaideuses mettent tout sens dessus dessous dans l'étude de Grapin.)

AGATHE (chante sur l'air : *Ciel ! l'univers va-t-il donc se dissoudre ?*)

Quels cris ! quel bruit ! quel horrible fracas !

Dieux ! quelle poudre !

On n'y voit pas.

MONDOR (étendu par terre, dit lentement :)

Agathe, je suis mort.

AGATHE (au Chœur, vivement).

Courez, sauvez l'objet que j'aime !

Cours-y toi-même !

AGATHE (approche de Mondor et chante :)

Il est mort, il est mort !

Suivent des lamentations, brusquement arrêtées par cette réflexion :

Mais finissons, les pleurs ne ressuscitent pas.

• • • • •

Comment Mondor ressuscite, — comment Grapin, qui pensait se venger, et menaçait déjà son rival de le faire pendre, baisse pavillon, et s'excuse en tremblant, quand il apprend que Mondor est officier :

(*A part furieux*).

Ah ! si je n'avais point peur !  
Que je me veux de mal de n'avoir pas de cœur !

Comment il jure de se venger sur le genre humain :

De ma honte allons punir la terre.  
L'encre avec le fiel va couler ;  
Un procureur instruit qui veut nuire et voler  
Est un fléau plus grand que la peste et la guerre.

Comment enfin Agathe et Mondor chantent les douceurs d'amour et d'hyménéée :

Allons couvrir de fleurs brillantes  
L'autel de Cypris.

(*Air. Duo. Trio* ; — car, pour finir par un morceau brillant, un des Plaideurs, sans aucune raison, vient se joindre aux amants et chanter avec eux) : — tout cela, je ne me sens pas le courage de le raconter plus longuement : les comédies de salon du bon vieux temps ne valaient pas beaucoup mieux que celles d'aujourd'hui ; et si nos grands-parents, comme il est bien probable, se sont divertis à celle-ci, c'est que le siècle de l'esprit était surtout le siècle de la bonne humeur.

Il suffit d'avoir détaché de ce petit vaudeville, qui ne peut nous être tout à fait indifférent, puisque Rameau y collabora, l'arrêt burlesque, caricature évidente du décret royal qui expulsa les Bouffons italiens de France. Il est clair que celui qui mit en musique ce couplet satirique en partageait les opinions ; et il y a quelques raisons de croire qu'il les avait inspirées.

Il ressortirait donc de là que Rameau désapprouvait la campagne officieuse et officielle, faite, pour le protéger contre la musique étrangère, par de dangereux amis et par un gouvernement trop zélé. Et cela vous aide à comprendre pourquoi le crédit de Rameau tomba si vite, après avoir été si haut. Non seulement Rameau avait contre lui ses ennemis ; mais il avait l'imprudent courage de mettre contre lui ses amis ; il refusait leur aide ; il prétendait être assez grand pour se défendre seul, ou même pour ne pas se défendre du tout, s'il l'entendait ainsi. Être grand, c'était déjà trop. Mais vouloir l'être seul, sans le secours de ses amis, c'était là une impertinence qui ne se pardonnait point. On le lui fit bien voir.

ROMAIN ROLLAND.

# LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN

---

Il y a environ deux siècles et demi que fut employée pour la première fois l'expression *accord parfait*, et c'est à peu près vers la même époque, tout au plus une vingtaine d'années plus tard, que la terminologie musicale adopta les dénominations de *mode majeur* et de *mode mineur*, ratifiant ainsi la graduelle disparition des anciens tons ecclésiastiques. *Ils n'ont pas disparu*

Le terme technique « accord parfait » servit d'abord à désigner l'accord de trois sons basé sur la tonique, en opposition avec l'accord de sixte, son premier renversement, appelé « accord imparfait ». Naturellement, la distinction entre l'accord « parfait » *mineur* et l'accord « parfait » *majeur* n'en subsista pas moins, et si profonde qu'il fallut attendre jusque vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que la terminaison par l'accord « parfait » *mineur* fût unanimement acceptée, en théorie comme en pratique.

Aujourd'hui, nous ne savons plus rien d'un « accord imparfait », tandis que nous parlons couramment des « accords parfaits » des deux modes. Le terme technique a survécu, et nous serions facilement entraînés à lui accorder une portée qu'il n'avait pas à l'origine, puisque, quoique nous en fassions la différence, nous employons désormais indistinctement l'un ou l'autre accord — « parfait » à la fin d'un morceau, et que nos théories courantes les classent tous deux au premier rang parmi les accords « consonants ».

C'est évidemment à une suggestion de cette espèce qu'a cédé M. Riemann en édifiant son système harmonique. De l'existence bi-séculaire des deux modes, il s'est cru autorisé à y reconnaître le fondement essentiel et définitif de l'art musical, sans songer un instant que cette classification pût être transitoire et constituer un phénomène d'évolution passager, analogue aux

*Ils ont toujours existé*

expériences successives d'un long passé. De la pratique des musiciens, du témoignage de l'oreille, il a conclu que les accords « parfaits » majeur et mineur étaient tous les deux « consonants ». Mais nous savons qu'il y a des degrés dans la « consonance ». M. Riemann ne l'ignore point, pas plus qu'il n'ignore les éléments qui déterminent la nature et la variété de cette « consonance ». Il les connaît si bien que sa théorie n'est que la conséquence de leur réalité objective et constatée. On peut causer avec M. Riemann des sons harmoniques ou résultants. C'est aux propriétés physiques et constitutives du son musical ou au mécanisme de l'audition qu'il emprunte ses arguments. Le rôle des harmoniques supérieurs étant prépondérant dans la formation de l'accord majeur, dont la « consonance » apparaît ainsi l'effet du phénomène de la résonance *naturelle*, pour établir l'identique et essentielle égalité de consonance des deux accords « parfaits », il fallait démontrer, par des causes également *naturelles*, les raisons de la « consonance » de l'accord mineur. C'est à quoi M. Riemann employa ce qu'il appelle les « sons inférieurs » (*Untertöne*), en opposition avec les « sons supérieurs » ou harmoniques naturels (*Obertöne*), qui accompagnent la presque totalité des sons musicaux perçus par l'oreille humaine.

Vaine ou oiseuse avec un théoricien de conservatoire ou un « professeur » voué à jamais au bleu simpliste du « tempérament », la discussion peut donc être utile et même intéressante avec M. Riemann. Au lieu d'avoir à deviner le rébus d'une nomenclature purement conventionnelle, dont l'équivoque ne répond à rien de réel, nous devons contrôler des observations nouvelles, des déductions résumées en système, le tout reposant en principe sur des faits de réalité objective expérimentalement reconnue. Il est précieux d'échapper, ne fût-ce qu'en principe et pour un moment, à l'aveugle et tyrannique vacuité des mots.

La découverte — si j'ose m'exprimer ainsi — des « sons inférieurs » n'appartient pas en propre à M. Riemann. Il le proclame d'ailleurs lui-même et se plaît à citer, parmi ses devanciers théoriciens, Zarlino, Rameau, Helmholtz et surtout Arthur von Oettingen. En outre, il interprète à sa manière et à son profit les « sons résultants » de Tartini.

Dans ses *Istituzioni armoniche* (1558), Zarlino distingue « les deux formes possibles de l'harmonie, selon que la tierce divise la quinte d'après la proportion harmonique ou la proportion arithmétique ». Mais, encore que Zarlino les étende aux dix premiers nombres entiers, il ne s'agissait là que de spéculations mathématiques basées sur les divisions possibles ou les longueurs relatives des cordes. A cette époque, les tons ecclésias-

tiques et le contrepoint constituaient la matière de l'art musical, la conception d'un « mode » majeur et d'un « mode » mineur n'était pas née, et l'oreille des musiciens n'avait pas encore réussi à discerner les harmoniques supérieurs dans la vibration sonore. A l'égard de M. Riemann et d'une résonance « inférieure » naturelle, Zarlino et son système sont donc des précurseurs au moins incertains.

Rameau, dont la *Génération harmonique* est fondée sur la résonance *naturelle*, c'est-à-dire sur les sons « supérieurs », combattit et réfuta précisément la division arithmétique arbitraire de Zarlino et s'il eut, en effet, la velléité d'expliquer le mode mineur au moyen des vibrations « par influence », il en fut détourné à temps par d'Alembert, qui lui fit remarquer qu'une corde grave, vibrant par influence sous l'action d'un son plus aigu émis, se divise par « nœuds » et, au lieu de faire entendre son propre son, ne produit d'autre son que le son excitateur, lequel est toujours un de ses harmoniques supérieurs.

Il n'est pas niable pourtant que cette tentative avortée n'ait quelque rapport avec les « sons inférieurs ». Nous verrons plus loin l'appui que M. Riemann prétend trouver chez Tartini et chez Helmholtz. Mais le véritable saint Jean-Baptiste de M. Riemann fut A. von Oettingen. L'ouvrage de ce dernier, *Harmonie-System in duality Entwicklung* (1866), contient même tout l'essentiel de la théorie de M. Riemann, systématisé et développé de si analogue façon, qu'on aurait tout aussi bien le droit de dire que M. Riemann est le saint Jean l'Evangéliste de von Oettingen. Mais si ce dernier, ainsi que l'observe d'ailleurs M. Riemann, avait inventé et utilisé systématiquement le premier les « sons inférieurs », il ne leur avait pas accordé la réalité objective des harmoniques supérieurs ; il les présentait simplement, sous ce nom nouveau, comme obtenus par le renversement des rapports d'intervalle desdits harmoniques, en réservant à ceux-ci le privilège d'expliquer et de déterminer la « consonance ». L'affinité des trois sons de l'accord mineur se déduisait d'un harmonique *supérieur commun* ou son *phonique*. L'opposition des deux modes était réduite aux fonctions de *Tonicité* et de *Phonicité*. Tandis que dans l'accord majeur *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), les trois sons étaient les quatrième, cinquième et sixième harmoniques supérieurs d'un *son tonique commun* fondamental *Do* (1), dans l'accord mineur *Do* (10) — *mi bémol* (12) — *Sol* (15), les trois sons avaient respectivement pour sixième, cinquième et quatrième harmonique supérieur le *son phonique commun Sol* (60). D'où, en représentant par 1 les sons *tonique* et *phonique*, les rapports symétriquement opposés  $4/1$ ,  $5/1$ ,  $6/1$  et  $1/4$ ,  $1/5$ ,  $1/6$ . Il y a là moins une opération arithmétique qu'un jeu

de chiffres (1). Nous y reviendrons plus loin, mais nous pouvons constater dès à présent que les « sons inférieurs » de von Cettin-gen ne sont que le résultat d'une combinaison théorique de l'ordre des renversements, appliquée aux rapports d'intervalle de la résonance naturelle.

L'originalité de M. Riemann fut de leur vouloir conférer une existence objective analogue à celle des harmoniques supérieurs, et cette préoccupation est tout à sa louange. Elle atteste le sérieux et la sincérité de ses efforts, dédaigneux de spéculations arbitraires. Elle révèle, chez lui, un besoin de certitude que ne satisfait point l'érudition livresque ou le syllogisme abstrait. Il est infiniment probable que si M. Riemann ne s'était convaincu lui-même de la réalité objective des « sons inférieurs », il eût renoncé à son système. Ce point capital, ce fondement nécessaire de son œuvre, M. Riemann l'exposa et le défendit à plusieurs reprises en des écrits spéciaux et certains endroits de ses ouvrages, s'évertuant chaque fois de lui apporter la confirmation de preuves toujours nouvelles.

Nous allons examiner d'abord ce principe fondamental de la théorie de M. Riemann. Il est évident que si l'épreuve lui est défavorable, cette théorie ne se distingue plus de celles qu'elle aspire à remplacer que par la différence des conventions. Tel ne fut jamais le but de M. Riemann. Son ambition est plus haute. Il nous présente son système, non pas comme une spéulation ingénieuse, mais comme la conséquence inéluctable des propriétés naturelles de la matière sonore et de la construction de notre oreille. Nous sommes heureux de devoir le suivre sur un terrain où il ne pourra se refuser d'élaguer, avec nous, l'ivraie, d'écartier comme gratuite hypothèse tout ce qui serait insuffisamment corroboré par l'expérience scientifique, la physiologie de nos sens ou les faits de l'évolution de notre art. Dès le début, et maintes fois depuis un quart de siècle, M. Riemann a qualifié ses doctrines de *Logique musicale*. Il nous sera donc interdit de perdre de vue notre point de départ initial, à savoir le phénomène de la résonance naturelle et les rapports des harmoniques. Nous ne pourrons donc considérer des sons que leurs

(1) Au cours de cette étude, les noms des sons considérés sont écrits de manière à indiquer *sommairement* leur origine : les sons produits par quintes, par une initiale majuscule ; ceux produits par tierces, par une initiale minuscule ; les sons 7 (septième naturelle), en majuscules italiques ; les sons 11, en majuscules ordinaires ; les autres sons ne se distinguent que par le nombre adjoint, par exemple, 17, 19, etc. Enfin, on ne doit pas oublier que les chiffres ne représentent jamais, ici, en réalité, que des nombres de vibrations réelles, ou leur rapport exprimé sous sa forme irréductible, c'est-à-dire, dans tous les cas, qu'un *fait*.

rapports *naturels*, et sans devoir abandonner ceux-ci, même lorsque nous passerons, de l'analyse théorique du système de M. Riemann, à son application dans l'art musical. Nous nous conformerons d'ailleurs, en cela, à l'opinion nettement formulée de M. Riemann, lequel écrivait en 1895 : « Ce qui est, en tout cas, indiscutable, c'est qu'une combinaison sonore simultanée ou successive (intervalle, accord ou mouvement harmonique) n'est concevable et ne peut être comprise que toujours et exclusivement *dans le sens* d'un intervalle naturel juste, et jamais d'un intervalle tempéré. Et il est notoire que l'emploi du tempérament dans la pratique musicale ne porte aucune atteinte à cette interprétation. » (*Praeludien und Studien*, p. 193.)

## I

*Logique musicale. Eléments principaux de la base physiologique et psychologique de notre système musical.* Tel est l'intitulé de la dissertation où M. Riemann publia pour la première fois, il y a juste trente ans, sa théorie des « sons inférieurs ». Dans cet opuscule, tout en les opposant aux harmoniques supérieurs, M. Riemann n'accordait encore aux « sons inférieurs » qu'une « existence réelle dans notre sensation (*Empfindung*), et non pas dans l'onde sonore venant frapper l'oreille » (p. 12 et 14).

Les harmoniques supérieurs, en effet, sont produits par des vibrations de durée 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc. fois moins grande que celle des vibrations du son complexe fondamental ; c'est-à-dire que leur longueur d'onde est 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois plus petite que la longueur d'onde du son complexe. On s'explique aisément qu'une onde sonore d'une longueur quelconque puisse être composée d'ondes élémentaires ou partielles, 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois plus petites. On comprendrait moins bien le phénomène contraire, en admettant même qu'on pût concevoir la possibilité de la décomposition d'une onde sonore en ondes de longueur 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois plus grande.

Si on voulait produire des sons correspondant aux harmoniques d'un *Do* de 64 vibrations, on prendrait un instrument formé d'un tuyau conique enroulé sur soi-même d'environ 5 mètres de longueur et appelé *Cor* ; on provoquerait le partage de la colonne d'air intérieure au moyen de la pression des lèvres, et on obtiendrait des ondes de longueur 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois moindre et en même temps les sons désirés. On n'aurait sans doute même pas l'idée d'essayer de produire ce *Do*, de 64 vibrations et de 5 mètres de longueur d'onde, en qualité de quatrième « son inférieur » d'un *Do* de 256 vibrations, en se servant, à cet effet, d'un clairon de 1 m. 30 de longueur, lequel a précisément

pour son fondamental un *Do* de 256 vibrations et de 1 m. 30 de longueur d'onde.

Bien plus; si, reprenant le Cor en *Do* de 64 vibrations, on produisait un *Do* de 512 vibrations, correspondant à l'harmonique 8, ou triple octave, du son fondamental et ayant une longueur d'onde 8 fois moindre, en partant de ce *Do* de 512 vibrations, on essaierait en vain d'obtenir le son correspondant à son troisième « son inférieur », c'est-à-dire un *Fa* de  $170\frac{2}{3}$  vibrations, quoique ce dernier son soit compris dans l'étendue de l'instrument, puisque sa longueur d'onde est 2 fois  $\frac{2}{3}$  plus petite que celle du *Do* de 64 vibrations fondamental.

C'est une loi générale et absolue : le partage de la colonne d'air dans les tuyaux, aussi bien que les divisions d'une corde vibrante, ne s'effectuent *naturellement* que d'une seule manière, *toujours* en fractions correspondant à une série arithmétique de sous-multiples de la longueur de tuyau (1) ou de corde nécessaire à la production du son fondamental, et *jamais* en parties correspondant à une série de multiples entiers de la longueur exigée pour l'un quelconque des sons aigus émissibles par ce tuyau ou cette corde.

Le nombre de vibrations, pour un temps donné, étant inversement proportionnel à la longueur d'onde et à la durée de chaque vibration, il s'ensuit que les sons obtenus ainsi feront toujours 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois *plus* de vibrations, dans le même temps, que le son grave fondamental. Or les « sons inférieurs » de M. Riemann devant faire, pour un temps donné, 2, 3, 4, 5, etc. fois *moins* de vibrations qu'un son aigu fondamental, c'est-à-dire  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ ,  $\frac{1}{7}$  etc. du nombre de vibrations de ce son aigu, il lui était impossible d'en rencontrer la série dans le système de vibrations de la résonance *naturelle*, et de considérer ces « sons inférieurs » comme existant objectivement « dans l'onde sonore venant frapper l'oreille ». C'est du moins ce que pensait alors M. Riemann : aussi ne cherchait-il à démontrer que « l'existence réelle des sons inférieurs dans notre sensation ».

On est un peu déçu, en ouvrant la *Logique musicale*, consacrée à cette démonstration. Nous nous sommes peut-être un peu pressés, tout à l'heure, en nous réjouissant d'échapper, avec M. Riemann, à la spéiosité vide des mots. Dès l'exorde, on se trouve en face d'un syllogisme pseudo-hégélien.

(1) Dans les tuyaux ouverts, la colonne d'air se partage en  $\frac{1}{2}$ ,  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{4}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{6}$ , etc. Dans les tuyaux fermés, la formation d'un nœud au fond supprime tous les termes pairs de la série. La colonne d'air se partage alors en  $\frac{1}{3}$ ,  $\frac{1}{5}$ ,  $\frac{1}{7}$ ,  $\frac{1}{9}$ , etc. La série est complète pour les cordes.

« La réaction de notre âme à une impression sensorielle est une représentation (*Vorstellung*) », expose d'abord M. Riemann (p. 7). « A une excitation simple correspond une représentation simple ; à une composée, une composée ; à une analogue, une analogue... Une des formes de la ressemblance, ou analogie, peut consister en identité partielle, communauté de certaines parties du composé. C'est cette sorte de ressemblance qu'on rencontre dans les sons que l'on nomme parents ou consonants. »

« Or, — continue M. Riemann, et c'est lui qui souligne, — il faut observer que la ressemblance ou analogie n'est concevable qu'à l'égard de ce qui est composé. *Ce qui est absolument simple est, ou absolument identique, ou absolument différent.* Tout autre degré de comparaison est impensable. »

Il s'ensuit que, « entre des représentations absolument simples, nous ne pourrions, d'aucune manière, établir d'autre rapport que celui de l'identité ou de la non-identité. Si donc il est possible de produire des sons absolument simples, il nous sera impossible de reconnaître entre eux un rapport de consonance, parce que tout élément de comparaison nous fait défaut. Mais puisqu'enous reconnaissions néanmoins immédiatement les intervalles formés par les sons simples de diapasons associés à des résonnateurs, alors, ou la proposition ci-dessus est fausse, ou — *ces soi-disant sons simples ne sont pas simples ; tout au moins notre représentation des sons ne l'est pas.* On verra que nous avons plus d'une raison pour adopter cette dernière conclusion ».

M. Hugo Riemann est docteur en philosophie. J'ai tenu à traduire ici son texte tout au long, afin de n'être pas accusé de trahir sa pensée ou de la travestir à ses dépens. Ce qui, en effet, est « impensable », c'est « le simple absolu, l'identique absolu et le non-identique absolu » de M. Riemann. Tout cela n'est que du noir sur du blanc, des mots et des mots, et rien que des mots.

On appelle « sons simples » ceux qui sont dépourvus d'harmoniques, tout simplement. C'est un terme technique comme « accord parfait », une expression commode, concise et appropriée qu'Helmholtz employa, je crois, le premier, pour distinguer ces sons de ceux qui sont accompagnés de leurs harmoniques, et qu'il dénommait « sons complexes » ou « sons composés ». Ce sont là, en somme, des termes conventionnels, encore qu'heureusement choisis, et Helmholtz aurait tout aussi bien pu dire, par exemple « sons singuliers » et « sons pluriels », ou autre chose. — Qu'est-ce que le « simple absolu » vient faire ici ?

Un son dépourvu d'harmoniques serait-il, pour M. Riemann, l'équivalent du « simple absolu » ? La production d'un tel « son simple » est une opération assez complexe. Il faut faire vibrer un diapason à l'orifice d'un tube en forme de flacon, rempli d'air, et résonnant à l'unisson du diapason. L'air du flacon vibre par influence et renforce, à l'extérieur, le son du diapason. Nous obtenons ainsi un son musical, débarrassé de tous sons harmoniques ou accessoires, et formé exclusivement de vibrations « *pendulaires* » que Helmholtz — en prévenant le lecteur — appelle aussi et indifféremment « *simples* ». Le son *musical* étant le résultat de mouvements ou de vibrations *périodiques*, et sa hauteur étant proportionnelle à la *durée* de l'une de ces vibrations, le son que nous avons obtenu, et à quoi doit correspondre notre « *représentation* », est constitué de mouvements périodiques de l'air, causé par des vibrations pendulaires s'effectuant en nombre déterminé pour un temps donné. Comme définition de « l'absolument simple » ou du « simple absolu », cela pourrait déjà paraître un peu compliqué.

Mais, si nous entendons un « *intervalle* » formé par deux sons de cette simplicité, c'est évidemment que leur hauteur respective est différente. Cette hauteur étant déterminée exclusivement par la durée de chaque vibration, le phénomène existant objectivement « dans l'onde sonore qui vient frapper notre oreille », est alors constitué de mouvements de l'air semblablement périodiques, mais de périodicité différente, causés par des vibrations semblablement pendulaires, mais de durée différente, lesquelles s'effectuent, pour un temps donné, en nombre semblablement déterminé, mais différent. Enfin, si les deux sons sont entendus simultanément, la conséquence inéluctable des renforcements *maxima*, dus à la coïncidence intermittente des secousses aériennes, sera la production d'un *son résultant*, de hauteur correspondant à la différence entre les nombres de vibrations respectives des deux sons primaires : lequel son résultant est justement plus facilement perçu pour un intervalle de sons « simples » que dans toute autre circonstance. Ici, l'ombre la plus fantomale du « simple absolu » serait sans doute un peu surprise de se voir encore évoquée, et on aurait peut-être le droit de s'expliquer suffisamment la possibilité immédiate de « reconnaître ledit intervalle », rien que par ce qui se passe dans l'onde sonore extérieure, et par la « *représentation* » résultant d'une « *excitation* » à laquelle on ne peut guère refuser un certain degré de complexité relative.

On est obligé de regretter, à tout le moins, que M. Riemann n'ait pas exprimé sa pensée d'une façon plus précise. Veut-il parler de deux sons successifs, ou de leur audition simultanée ?

Entend-il, par reconnaître immédiatement un « intervalle », que nous puissions aussitôt l'identifier, le désigner par son nom : octave, quinte, quarte, tierce ou autre ? Successif ou simultané, un intervalle ne sera jamais spécifiquement « reconnu » ainsi que par un musicien ou quelqu'un sachant d'abord ce qu'on est convenu d'appeler une octave, une quinte, une quarte, etc., et capable aussi, à première audition, de donner préalablement et presque inconsciemment un nom, — *Do-Sol, Ré-La, Sol-Si*, par exemple, — aux deux sons de hauteur différente. Mais on ne voit pas quel rapport il y a entre la simplicité ou la complexité de l'onde sonore venant frapper son oreille, et cette opération de la mémoire, par quoi un observateur averti compare les hauteurs différentes des deux sons entendus, et classe l'intervalle parmi l'une ou l'autre des catégories d'une terminologie conventionnelle. Il importe si peu que les sons ouïs soient « absolument simples » ou formidablement complexes, que le même auditeur peut effectuer la même opération sans les entendre, et « reconnaître », rien que par la pensée, l'intervalle formé par deux sons quelconques irréels et imaginaires. Quant à l'auditeur non musicien, non seulement il ne pourrait « reconnaître » ainsi un « intervalle » formé par deux sons « simples », mais, même entre deux sons très complexes, accompagnés d'un grand nombre d'harmoniques, il ne saurait jamais « reconnaître » et proclamer, en les comparant, que leur « identité » ou leur « non-identité ».

Mais il est incontestable que ce dernier, tout aussi bien que l'autre, pourra déclarer si l'effet de l'audition simultanée de deux sons lui est agréable ou désagréable. Cette impression subjective, vague, individuellement arbitraire et variable chez le profane, le musicien la traduira par les termes techniques « consonance » et « dissonance », et il lui suffira d'avoir distingué les deux sons, d'après leur seule hauteur respective, pour en déduire et dénommer « l'intervalle », et classer celui-ci dans l'une ou l'autre catégorie.

Il faut déplorer une fois de plus, ici, l'ambiguïté de l'argumentation de M. Riemann. Après avoir établi « l'impossibilité, pour nous, de reconnaître *un rapport de consonance* entre deux sons absolument simples », il oppose à cette proposition le fait que nous pouvons pourtant immédiatement reconnaître *un « intervalle »* ainsi formé. Pourquoi M. Riemann ne prononce-t-il plus le mot « consonance » ? Quand un individu plus ou moins musicien entend deux sons simultanés de hauteur différente, en détermine la hauteur relative, y constate et dénomme un intervalle de quinte, tierce ou septième, et conclut que cet intervalle est « consonant » ou « dissonant », il a « reconnu

l'intervalle » observé. Cette opération de l'esprit que ledit musicien peut effectuer aussi bien, et même plus aisément encore, à l'égard de deux sons successifs ou imaginaires, M. Riemann estime-t-il qu'elle soit identique à « l'excitation » purement sensorielle produite par l'audition d'un intervalle, et d'où résulte pour nous une « représentation » complexe, une expression harmonieuse due au « rapport de consonance » existant entre deux sons apparentés par l'analogie « d'identité partielle, de communauté de certaines parties d'un composé » ? M. Riemann pense-t-il que ces deux phénomènes puissent être définis indistinctement, et avec une égale exactitude, par l'expression « reconnaître un intervalle » ?

Si telle a été vraiment la pensée de M. Riemann, sa *Logique musicale* n'eût rien perdu à une rédaction moins équivoque. Toutefois, elle n'y aurait pas gagné grand'chose. M. Riemann cherchait à démontrer que, même lorsque notre « excitation sensorielle » est « absolument simple », notre « représentation » ne l'est pas. S'il a voulu dire par là que, lorsque nous entendons un intervalle formé de deux sons « simples », c'est-à-dire dépourvus d'harmoniques, notre sensation est capable de suppléer à l'absence de ceux-ci, et nous fournit les éléments suffisants pour « reconnaître immédiatement » le degré de consonance ou de dissonance d'un tel intervalle, M. Riemann a bien mal choisi son exemple.

Comme on n'a jamais fabriqué d'instrument avec des diapasons et des résonnateurs, on ne rencontre pas de sons absolument « simples » dans la pratique de l'art musical. Néanmoins, si nous n'entendons jamais de sons entièrement dépourvus d'harmoniques ou de sons accessoires, nous entendons des sons *presque* « simples », nous employons quelques timbres dont la douceur molle ou sourde provient de l'intensité faible, très faible, ou presque nulle des aliquotes partiels du son fondamental. Les sons les plus « simples » sont produits « par les grands tuyaux bouchés de l'orgue, où le son fondamental résonne presque absolument pur, et où la seule dissonance des intervalles de seconde est suffisamment caractérisée par les battements. »

Or, « quand on joue sur le registre bouché de l'orgue des compositions à plusieurs parties, présentant les dissonances les plus mordantes et les plus énergiques, tout résonne avec une égale douceur, une vague et terne uniformité ». Grâce à l'absence des harmoniques, « les octaves fausses et les intervalles dissonants voisins, les septièmes et neuvièmes, ne produisent que de faibles battements. Ceux des quintes et quartes fausses sont à peine sensibles, même dans les circonstances les plus favorables. Aussi l'effet des dissonances, à l'exception de la seconde,

diffère-t-il fort peu de celui des consonances. L'harmonie est caractérisée, et *l'auditeur perd le sentiment net de la distinction des intervalles* ».

J'ai cédé la parole à Helmholtz, dont M. Riemann invoque trop souvent l'autorité pour récuser le témoignage. Il est loisible à chacun de contrôler soi-même cette observation intéressante et d'autres qui la viennent corroborer. Accompagnée par ce registre, en effet, la voix humaine ne se sent pas soutenue ; elle ne prend pas contact avec l'harmonie instrumentale ; elle est « en l'air », et le meilleur chanteur détonne facilement sans s'en apercevoir. L'erreur d'intonation peut même se prolonger pendant quelques mesures, parfois beaucoup plus longtemps, sans que ni lui ni son accompagnateur ou ceux qui écoutent remarquent la discordance ou en soient blessés. Certains tuyaux ouverts de l'orgue, les jeux de flûtes, aussi bien d'ailleurs que l'instrument de ce nom, produisent une impression très analogue, à cause du petit nombre et de la faiblesse des harmoniques perceptibles. Helmholtz cite, à ce propos, ce proverbe allemand où s'exprime l'unanimité du sentiment musical : « Il n'y a rien de plus terrible qu'un solo de flûte, si ce n'est un duo de flûtes. » Enfin, bien avant qu'on soupçonnât l'existence des harmoniques et leur action prépondérante pour caractériser les divers intervalles, déterminer la consonance, la dissonance ou le timbre, les facteurs avaient instinctivement remédié à la pauvreté de ces voix de l'orgue par les harmoniques artificiels des « jeux de fourniture ».

De ces faits d'expérience quotidienne ou historique, il résulte que notre « représentation » devient confuse ; notre faculté de comparaison, perplexe ; que notre discernement s'abolit, à mesure que s'appauvrit la cause objective de notre « excitation sensorielle », et proportionnellement ; que, à l'égard de phénomènes, non pas « absolument simples », mais d'une évidente et secourable complexité, notre « sensation » se révèle impuissante à suppléer, par des éléments subjectifs, à l'insuffisance constitutive de « l'excitation », et qu'elle est alors obligée de recourir à des moyens artificiels pour compléter ou reconstituer objectivement, « dans l'onde sonore qui vient frapper l'oreille », la forme d'excitation désirée.

Il s'ensuivrait aussi que, si « toute réaction de notre âme à une impression sensorielle est une représentation », cette « représentation », d'ordinaire, apparaît rigoureusement adéquate à « l'excitation » ; et que, bien loin que notre « représentation » puisse contenir autre chose que l'apport strict de « l'excitation », il arrive quelquefois, dans certains cas de complexité relative, que « notre âme » soit incapable de réagir avec une

assez parfaite et délicate concordance ; de sorte que de faibles mais réels éléments d'analogie, d'identité partielle et de comparaison demeurent inefficaces, sont omis ou confondus dans notre « représentation ».

Ce n'est pas tout à fait ce que voulait démontrer M. Riemann, — et pourtant, ce n'est pas encore la vérité tout entière.

Nous avons admis jusqu'ici que, par une rapide opération de l'esprit, un musicien pouvait « reconnaître immédiatement un intervalle » formé par deux sons simultanés de l'espèce appelée « absolument simple » par M. Riemann, c'est-à-dire deux sons dépourvus de tout harmonique supérieur. Les observations de Helmholtz sur la polyphonie des sons *presque « simples »* de l'orgue ne pouvaient être inconnues de M. Riemann, qui ne se lasse pas de citer l'ouvrage où elles furent publiées. Elles autoriseraient un doute assez légitime, qui eût pu engager l'auteur de la *Logique musicale* à confirmer son assertion par une preuve expérimentale. Ce à quoi M. Riemann n'a pas songé en 1873, un autre le fit quelques années plus tard.

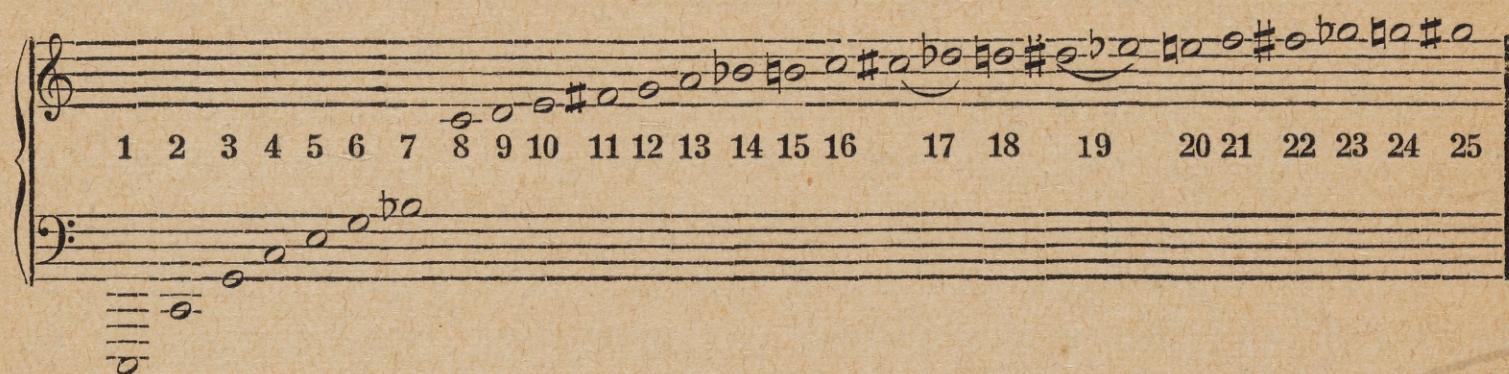
Frappé des conséquences qu'elles comportent, W. Preyer voulut soumettre les constatations de Helmholtz à un contrôle rigoureux et en fit connaître le résultat dans ses *Akustische Untersuchungen* (Iéna, 1879). Il expérimenta, non pas sur une polyphonie ou des accords, mais sur des « intervalles » de deux sons et, au lieu de l'orgue, il employa dix diapasons faisant respectivement 1.000, 1.100, 1.200, 1.300, 1.400, 1.500, 1.600, 1.700, 1.800, 1.900 et 2.000 vibrations à la seconde.

Preyer ébranlait simultanément deux diapasons au moyen d'un archet tenu dans chaque main. Il interrogea des musiciens, des dilettantes plus ou moins avertis et des personnes dénuées de toute culture musicale, qui devaient déclarer si l'intervalle entendu était consonant ou dissonant. La première série d'épreuves parut plutôt défavorable à l'avis de Helmholtz. Presque chaque fois, les auditeurs musiciens distinguèrent les « consonances » et les « dissonances » avec une remarquable sûreté.

Preyer s'aperçut alors que le mouvement qu'il imprimait aux diapasons était trop fort pour ne provoquer *aucun* son harmonique ou résultant. En effet, si le son produit par *un* diapason est *presque « simple »*, il ne l'est pas tout à fait. L'oreille n'y perçoit le plus souvent que des sons partiels très élevés et sans rapport harmonique avec le son fondamental ; mais il peut arriver exceptionnellement que des sons correspondant aux harmoniques soient perceptibles. De plus, quand on fait vibrer assez fortement et ensemble *deux* diapasons de hauteur différente, des harmoniques d'intensité presque nulle

pour un diapason peuvent être suffisamment renforcés, par les battements entre harmoniques voisins ou par l'action de sons résultants, pour en devenir sensibles. Preyer s'exerça donc à un maniement plus délicat de ses archets, afin d'ébranler deux diapasons simultanément, avec une égale et convenable douceur, et de supprimer ainsi tous sons harmoniques ou résultants. Et il recommença ses expériences.

On les suivra mieux sur l'exemple suivant qui donne les harmoniques d'un ton fondamental jusqu'au 25<sup>e</sup>. La série des diapasons employés par Preyer correspond aux sons 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et 20, pensés environ une octave et demie plus haut qu'ils ne sont notés.



Tous les intervalles observés seront *naturels*. Le son 11 est un FA dièse plus bas que la quinte du *si* (15) et la tierce du *Ré* (18). Le son 13 se trouve entre un *La* et un *la bémol*. Le son 14 est la 7<sup>e</sup> naturelle, *SI bémol*, d'un *Do*. Les profanes avaient à dire seulement si l'effet leur était « agréable » ou « désagréable », mais il ne faut pas oublier qu'en répondant « consonance » les musiciens entendaient exclusivement « reconnaître les intervalles » d'octave, de quinte, de tierce ou de sixte majeures ou mineures.

Cette fois, conformément à l'avis de Helmholtz, tous les intervalles de seconde, fournis par deux sons *consécutifs* de la série, furent estimés « dissonants » par tous les auditeurs, indistinctement. Mais « presque tous les autres intervalles possibles avec les onze diapasons furent souvent déclarés « consonants », spécialement par les musiciens, lorsque l'ébranlement des diapasons n'était pas trop fort », à savoir les intervalles formés par les sons 13/10, 17/10, 19/10, 13/11, 14/11, 15/11, 16/11, 17/11, 18/11, 19/11, 20/11, 17/12, 19/12, 15/13, 16/13, 17/13, 18/13, 19/13, 20/13, 17/14, 19/14, 17/15, 19/15, 19/16, 19/17, 17/20.

Par des expériences antérieures (1), effectuées sur des sons accompagnés d'*harmoniques* et de sons résultants, Preyer avait constaté que, dans ce cas, ces intervalles ne sont *jamais* acceptés

(1) *Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung*, 1876.

pour « consonants » par la sensibilité musicale moyenne, à l'exception des intervalles  $19/12$  et  $19/16$ , qui peuvent se confondre avec une sixte ou une tierce mineures. Si nous écartons aussi tous ceux qui se rapprochent des intervalles « tempérés » ou sont seulement plus ou moins faux, il nous reste encore les intervalles:  $19/10$  ou *mi-mi bémol*;  $16/11$  ou *FA dièse-Do*;  $20/11$  ou *FA dièse-mi*;  $17/12$  ou *Sol-do dièse*;  $17/15$  ou *si-do dièse*;  $19/17$  ou *do dièse-mi bémol*; auxquels il faut ajouter, choisis dans une autre série où Preyer les désigne par leur rapport irréductible, les intervalles:  $7/5$  ou *mi-SI bémol*;  $9/5$  ou *mi-Ré*;  $8/7$  ou *SI bémol-Do*;  $10/7$  ou *SI bémol-mi*; — lesquels intervalles ont été reconnus « consonants » *par des musiciens*, c'est-à-dire respectivement pris pour une octave, une quinte, une quarte ou une tierce suffisamment justes.

Enfin, il importe de remarquer que, malgré toutes les précautions de Preyer, les sons entendus n'étaient peut-être pas toujours « absolument simples »; que, si l'auditeur ignorait naturellement l'intervalle à examiner, il savait qu'il venait pour faire cet examen; il pouvait prendre tout son temps et se méfier d'une erreur. De plus, à chaque épreuve, cet auditeur prévenu et *musicien* n'avait à estimer qu'un seul et même intervalle, après réflexion et réponse, l'intervalle était répété pour une appréciation nouvelle; et l'opération, renouvelée successivement plusieurs fois jusqu'à conviction décisive.

Il ressort de ces expériences et de leur résultat que, loin que nous puissions « reconnaître *immédiatement* un intervalle de deux sons absolument simples », un individu dûment averti et *musicien*, apportant toute son attention à l'audition réitérée de deux sons dont la « simplicité » n'est déterminée qu'empiriquement, est capable de *méconnaître* l'intervalle ainsi formé, au point de confondre des rapports hétérogènes ou inaccoutumés, et jusqu'aux pires « dissonances » avec les « consonances » à quoi son oreille est habituée, dont sa mémoire garde et le nom et l'effet familier.

Et il ne reste pas grand'chose du syllogisme de M. Riemann.

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.





# REVUE DE LA QUINZAINE

## DE QUELQUES CONCERTS

M. Ricardo Viñès. — M<sup>me</sup> Georgette Leblanc-Maeterlinck.

Je n'ai point d'opinion sur la supériorité de Jan Kubelik ou de Mischa Elman ; je n'ai point suivi assidûment le match disputé entre les deux enfants prodiges, étant aussi indifférent aux gammes en tierces de l'un qu'au staccato de l'autre, du moment que les programmes ne m'annoncent rien qui m'intéresse. Sans doute, il y a de belles pages dans le *Concerto* de Beethoven ou même celui de Mendelssohn, mais ce ne sont point celles où le violon brille. Quant au *Perpetuum mobile* ou à la *Ronde de Lutins* de Paganini, ce sont choses qui ont exactement la beauté d'une piste semée d'obstacles. Il n'y a rien là pour Dionysos, comme disaient les Athéniens.

C'est pourquoi je veux seulement rappeler ici deux séries de concerts, les seules dont je me souvienne avec un vrai plaisir, car j'y ai appris quelque chose.

M. Ricardo Viñès nous a fait assister, en quatre concerts, à un raccourci de l'histoire de la musique de clavier, depuis le xv<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, depuis Cabezón et Byrd jusqu'à Ravel et de Séverac. Entreprise immense par elle-même, et qui comportait l'étude d'œuvres bien étrangères au répertoire ordinaire de nos pianistes. Tout a été interprété avec l'intelligence la plus vive et la plus pénétrante, la virtuosité la plus accomplie, le sentiment le plus pur et le plus profond. Pour ma part, j'ai aimé surtout les plus anciens, un Cabezón, un Byrd, dont le langage est si sincère, ceux du xviii<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels deux génies de premier ordre, François Couperin et Domenico Scarlatti, et puis les tout modernes, nos contemporains de diverses générations, César Franck, Chausson et d'Indy, Chabrier et Debussy, de Séverac et Ravel. Telles sont les trois époques où l'on a le mieux et le plus librement écrit pour l'instrument à clavier, si riche lorsqu'on sait en éveiller les harmonies. M. Ricardo Viñès a un sens merveilleux de l'harmonie, et il a aussi des doigts de feu, qui ont fait de l'*Isle Joyeuse* et de la *Toccata* de Debussy ce qu'elles doivent être : une fête fantastique et délicieuse, un triomphe de joie émue, une musique de Paradis, ou plutôt encore d'Iles fortunées, où le bonheur coule à pleins bords. Je n'hésite pas à mettre M. Viñès au premier rang, non pas seulement des pianistes, mais des artistes de notre temps.

Tout autre est M<sup>me</sup> Georgette Leblanc-Maeterlinck. Ici ce n'est plus la musique qui m'intéresse, mais l'interprétation seule. On fait sur ses programmes des rencontres exquises, telle que celle d'A. de Polignac et de sa *Chanson* (paroles de H. Gauthier-Villars) ; on en fait de bien fâcheuses, et

la musique de G. Fabre elle-même a pour mérite principal d'exister aussi peu que possible. Mais tout cela est dit avec un sentiment si juste et si profond, avec des gestes si puissants et de si belles attitudes, que l'on retrouve ainsi tout ce qui manque trop souvent aux notes : la mélodie est dans l'accent de la voix, le rythme est dans les mouvements et l'harmonie dans les lignes. C'est bien là de la musique, et une musique que les Grecs connaissaient bien, mais qui est redevenue nouvelle pour nous ; seule jusqu'ici Miss Isadora Duncan nous l'avait fait non pas entendre, mais contempler et sentir : ses danses expressives ont été une merveilleuse révélation de beauté ; les pantomimes parlées de M<sup>me</sup> Georgette Leblanc sont fort belles aussi.

Louis LALOY.



## VIRTUOSIANA

Les « Grands Concerts » ont fini en queue de poisson d'avril. Cela est assez curieux qu'ils aient pris l'habitude de clôturer leurs exercices au moment précis qui ouvre pour deux mois au moins la *season* parisienne. Les virtuoses cosmopolites profitent de l'aubaine, et c'est généralement l'heure où ils nous viennent visiter. Petits prodiges au grand col rabattu, vieux débris du siècle défunt, batteurs de mesure, princes de l'archet ou barons du clavier franchissent nos frontières et s'amènent avec leurs cheveux, leurs portraits et leurs affiches ; — lequel bagage constitue trop souvent le plus remarquable de ce qu'ils nous apportent. La mode du virtuosisme a évidemment beaucoup baissé. D'abord, c'est une carrière encombrée où on fait aujourd'hui difficilement ses frais ; et puis, en même temps que les auditoires se blasaienr peu à peu d'acrobaties vulgarisées, la croissante culture musicale perçait bientôt la vanité de maintes pratiques de tradition jadis impérative. Chez nous, du moins, on ne reproche plus guère à un pianiste de ne pas jouer toujours « par cœur », pourvu qu'il joue de la musique intéressante. Mines pâmées ou fatales, froncements de sourcils olympiens, *rubato* disloqué de phalanges tonitruantes, nous en imposent si peu qu'ils nous gênent jusqu'au malaise. On vit même, certaines journées mémorables, l'uniforme et la poigne de nos gardes municipaux devoir protéger des compositions illustres contre la révolte d'exaspérés sifflets. Au fond, il nous est devenu suprêmement indifférent de constater qu'un monsieur ou une demoiselle est capable d'exécuter le 2<sup>e</sup> *Concerto* de Saint-Saëns ou quelque autre, après d'innombrables générations de lauréats de conservatoire. C'est un incontestable progrès.

Il ne faudrait pourtant pas juger trop sévèrement le goût pour les solistes virtuoses. C'est, en somme, le premier stade du développement de la sensibilité esthétique tourmentée de vague à l'âme élémentaire. Mais nous l'avons décidément dépassé, à ce qu'il semble bien de manifestations réitérées et significatives. Nos virtuoses mêmes l'ont senti. Ils rougiraient de nous offrir un programme de concours. L'année durant, ils se mêlent et collaborent à notre vie artistique et subissent l'influence de la musicalité ambiante. Aussi la profession tend-elle visiblement à disparaître chez nous, où, d'ailleurs, elle ne pullula guère, indigène, ni ne brilla jamais à l'égal de nos voisins divers. N'en ayons ni regret, ni confusion surtout. Il y aurait plutôt de quoi s'enorgueillir, si nous pouvions vraiment nous targuer

à la fois d'une histoire intellectuelle sans métaphysiciens et d'un art sans virtuoses.

Ce qui paraît certain, depuis quelque temps, c'est que les plus notoires échantillons de la race authentique nous viennent du dehors, et spécialement de l'Est. Ils arrivent avec le printemps, les Anglais, les châtelains économes et les poitrinaires de la Côte d'Azur, dans la foire pseudo-mondaine du Tout-Paris passager des jockeys et des couturières. Ils y trouvent un public adéquat, fidèle ou prédestiné, lequel n'a pas grand'chose de commun avec celui de notre vraie vie musicale. Nos hôtes envahisseurs semblent avoir assez modestement conscience du bienfait, en choisissant l'instant pour prendre leurs billets d'aller et retour. On commence peut-être même à soupçonner tout bas, chez les virtuoses d'outre-Rhin, qu'à nous vouloir révéler Brahms, avec Schumann et Beethoven, on ne dérangeait pas grand'monde entre novembre et mai. Quelques-uns cependant ont ici l'auditoire élu qui les attend, les réclame et les couvre d'or. Notre capitale possède une petite colonie fraîchement naturalisée, dont la piété prodigue entretient grassement le culte de ses souvenirs de famille, d'enfance et de jeunesse. C'est là, au surplus, un sentiment fort respectable en soi, une sorte d'obscur « mal du pays » incitant au désir de revivre un passé moins brillant, mais plus heureux peut-être, écoulé jadis aux côtés d'un aïeul vénéré, d'ombres chères et disparues, d'une fiancée rougissante, épouse affectueuse aujourd'hui, mère attentive et bénie d'un Ciel propice aux fécondités incircospectes. La force déchaînée de telles aspirations longtemps contenues apparaît certes seule idoine à insuffler le dispendieux héroïsme de goûter quelque joie à l'aphonie de Mme Lili Lehmann, à la détresse chevrotante ou rauque de M. von Zur-Muehlen, au massacre sénile des quatuors beethoveniens par les doigts gourds, pâteux ou râches de « Monsieur le Professeur » Joachim et de ses non moins « Professeurs » complices ; et il faut être assurément plus comblé d'écus que de sensibilité musicale pour se payer le luxe inopiné de M. Van Dyck escrimant son larynx, fourbu en de glorieux services, à prétendre « chanter » des lieder. Mais, comme on doit s'en convaincre trop vite, dans l'espèce et pour tout cela, c'est bien peu de « musique », en réalité, qu'il s'agit.

On en rencontre pourtant, ça et là, l'intermittent souci, dans quelques réunions du genre, candidement introduit à la manière d'entr'actes, sinon de simples repoussoirs aux numéros sensationnels. Ce sont de tout inconscientes oasis dans un désert de caducités opiniâtres. On se demande, en revanche, quelle préoccupation biscornue put bien suggérer le voyage et les exploits récents de M. Weingartner en notre république sonore. L'idée n'est pas banale, à coup sûr, de nous offrir les neuf symphonies de Beethoven en bloc et à la file, après que nous les avons entendues tout l'hiver un peu partout, et certaines en double ou en triple audition. On pourrait objecter le prétexte du « monument ». Il n'est pas bien prouvé que la gloire de Beethoven ait absolument besoin de sa statue dans quelque beuglant carrefour de nos fiacres, teufs-teufs et tramways à piston, mais nous n'avions, en tout cas, nulle nécessité péremptoire de M. Weingartner pour diriger les symphonies du statufié en perspective. M. Weingartner est le plus turbulent de ces « virtuoses de l'orchestre » dont le microbe embâtonné sévit chez nos doctes voisins, engendré brandillant du bouillon de culture de la décadence. Nous avons connu la menace de l'épidémie. La crise heureusement fut courte. Nous fûmes préservés par notre sens inné du ridicule et, sans doute aussi, par un instinct profond du respect dû à l'œuvre d'art. Nous contemplâmes d'abord avec un sourire, bientôt avec un haut-le-cœur, ces *Kapellmeister* en tournée, agités, pompeux ou revêches, unissant, dans leur geste ataxique, la grâce ankylosée des angles et le

moelleux des couteaux neufs ; nous les vîmes acharner une sueur têtue à tarabuster des chefs-d'œuvre, défigurer ceux-ci chacun de sa façon, sans que ces hérauts patentés du génie allemand pussent mettre d'accord jamais leurs génialités panachées et teutonnes. Ils ont traversé nos concerts ahuris comme un trépidant cinématographe, évanouis, oubliés désormais la plupart. D'aucuns, toutefois, en cultivent adroitemment l'hospitalité bénévole. Il y est beaucoup pardonné à qui fait profession d'aimer beaucoup Berlioz. M. Weingartner fut de ceux-là. N'oseraît-il plus s'y risquer dorénavant à nous montrer, pour la vingtième rengaine, comment on doit conduire une symphonie de Beethoven ? Comme il n'y en a que neuf, à moins de varier ses effets imprévus, on finit par savoir à l'avance quel sort infortuné guette ses favorites, sous le zigzag de son bâton fantasque. Au demeurant, peut-être bien qu'il n'eut pas tort, cette année, en se contentant d'ébaubir le public élégant, commode, inaverti ou snob, qui n'intègre Paris qu'après Pâques.

Celui-ci mis à part, on chercherait en vain quelque cause ou excuse artistique à cette exhibition. Interrogé par des tables tournantes, il est infiniment probable que Beethoven en eût cassé les pieds à refuser un monument si cruellement acheté. Son humeur était plébéienne, et assez brutalement chatouilleuse à l'endroit de ses prescriptions nettement spécifiées. Il avait fort peu de patience, mais pas longtemps, et savait bien ce qu'il voulait. Pour une innocente bâvue dans l'*Eroïca* répétée, Ries faillit éprouver sa paume sans ambages. Qu'eût reçu M. Weingartner pour son rhume et ses cabrioles, au cours de l'asthme extravagant de ses *rallentando* ou *accelerando* arbitraires ? Il est non moins infiniment sûr et certain que, du nébuleux Purgatoire où il s'attrape et prise avec Wagner, ledit bourru Beethoven eût accueilli tout autrement la dévotion de M. Chevillard, la jeune ardeur de l'orchestre Cortot, et, même, eût réservé des trésors d'indulgence à la sincère bonne volonté de M. Colonne, — à défaut des fastes passés de notre Conservatoire. On ne doit pas se fatiguer de rappeler le mot célèbre du futur auteur de *Tristan*, exultant de découvrir la *Neuvième* à lui révélée par « le vieil Habeneck, entièrement dépourvu de génialité », et magnifiant le chef et ses dévoués artistes, insoucieux de briller pour soi-même, d'avoir su réussir le miracle d'en « jouer la musique exactement comme elle est écrite ». Depuis, la situation n'a pas beaucoup changé, sinon que nos voisins alors s'encroûtaient en des traditions pédantes, et qu'aujourd'hui ils font assaut d'esbrouffe, à seule plausible fin de faire valoir leurs talents rivaux, même — et surtout — aux dépens des chefs-d'œuvre.

Malgré la légende entretenue volontiers, il semble bien qu'une objectivité native nous ait défendus et nous garde à la fois d'un excès de la routine et de l'impertinence. Il se confirme actuellement toujours mieux que nous nous intéressons davantage à l'œuvre d'art exécutée qu'à l'éventuel génie du virtuose. Nous exigeons plutôt que celui-ci s'efface et nous l'en admirons d'autant. Nos unanimes visiteurs n'en trahissent guère l'habitude. Ils plastronnent, même en ne dévoilant que la vétuste insuffisance ou le saugrenu de leurs bonnes intentions incompréhensives, car tous ces braves gens sont persuadés d'être pour nous de charitables éducateurs, et ils s'en cachent à peine. Ils débarquent aux quais de nos gares avec la Vérité dans leur poche et leur mouchoir dessus ; puis, d'une ingénuité touchante et qui désarme, ils condescendent à prêcher l'Evangile germain du Beau, nous aident complaisamment à sonder son insondable profondeur, — *deutsche Tiefe*, — laquelle, mal informée parfois de la diversité de nos publics, mais au courant de leur « frivôlité » commune, serait plus disposée à s'étonner d'un triomphe soudain que d'un insuccès impuissant à troubler

sa mansuétude protectrice. En réalité, ils nous font un peu l'effet de re-tapeurs de vieilles lunes. Nous connaissons mieux qu'eux depuis long-temps ce qu'ils nous commentent avec des simagrées pataudes ou sacrilèges ; ils ne comprennent rien à ce que nous faisons, ou l'ignorent d'une sérénité imperturbable.

Le virtuosisme inconscient est le signe d'un art exténué. On s'en aperçoit autant à ce que nos voisins nous apportent de neuf qu'au traitement qu'ils font subir à leurs plus glorieux défunts. Ils rabâchent, en les déformant, des mots divins qu'ils n'entendent plus, et centonisent en se figurant créer. Leur art classique avait été le fruit splendide d'assimilations très différentes. Etrangères ou autochtones, il s'empara des ressources contemporaines pour les fondre en son harmonieux organisme, et les épupa toutes. A remâcher ces reliefs digérés, la musique allemande pérît d'inanition. Son marasme présent est analogue à celui où notre poésie française s'étiola, tout le XVIII<sup>e</sup> siècle, étouffée sous une ombre auguste et devancière. Si grandiose que soit un temple, l'ombre en est humide et nocive. Au lieu d'y somnoler à jamais, béats, nous avons préféré respirer, d'où qu'elles vinssent, toutes les brises saines réchauffées au soleil de la nature. Nous avons adoré d'autres Dieux ; aujourd'hui, c'est chez nous qu'en continue la race et qu'incohérents fakirs ou falots épigones peuvent et doivent venir écouter la Parole féconde. A ce point de vue, à moins d'y voir une commémoration funèbre, une sorte de bout de l'an pseudo-séculaire, un « Festival Beethoven » apparaît presque un anachronisme au milieu de notre musique. Pour nous, Beethoven est bien mort. Mais, vraiment, nous l'avons trop aimé et nous l'aimons encore assez pour qu'il pût espérer de notre souvenir un monument et des couronnes, sans redouter la facétie macabre de M. Weingartner gambadant aux frais de sa statue, et faisant sauter neuf fois son vieux Pégase de bataille à travers des cerceaux de clown, aux moulinets d'une verge d'ébène.

JEAN MARNOLD.



#### FESTIVAL WEINGARTNER.

5 MAI. — En dépit du titre officiel « Festival Beethoven », c'est uniquement pour le kapellmeister que les gens sont venus, peu nombreux d'ailleurs. L'orchestre, insuffisant (80 instruments de l'Association Colonne), semble morne et gris en ce Nouveau-Théâtre où l'armée de Chevillard résonne si bellement. D'ailleurs, nul n'écoute, on se contente de regarder Weingartner, sobre, et de mimique si discrète que la simple extension de son bras droit suffit à rendre sa baguette irrésistiblement impérative. Attaques « en escalier » comme des entrées de fugue ; cuivres aigres et crus ; au *scherzo* de l'*Héroïque*, d'imprévues gargouillades de cors mettent le public en joie.

7 MAI. — Foule énorme. Weingartner conserve sa simplicité d'attitudes. Bonne leçon pour les chefs d'orchestre qui, conduisant tout avec des bras en volés, sont condamnés à l'épilepsie dès qu'il leur faut insuffler la passion au cœur de leurs administrés. Trio de l'*ut mineur* pris plus rapidement que de coutume. Succès. Le soir, banquet chez Marguery : barbecue, selle d'agneau, caneton, discours de Maître Cheramy, longuet, louant Weingartner de conduire Beethoven sans partition (Colonne sourit, Chevillard se tord) et apprenant aux dîneurs diverses particularités peu connues sur le maître de Bonn qui, nous assure le savant avoué, était sourd... Ces révélations semblent intéresser Weingartner prodigieusement.

W.

## AU THÉÂTRE

*Siberia*, de Giordano, au théâtre Sarah Bernhardt. — *La Cabrera*, de G. Dupont, à l'Opéra Comique

C'est un bien curieux spectacle que ces spectacles italiens auxquels nous convie la Société des grandes auditions musicales. La salle d'abord, qui est celle du théâtre Sarah Bernhardt, brille de plus de feux de piergeries et de plus de rayonnements d'épaules qu'on n'en vit jamais aux plus mémorables soirées de l'Opéra. Un chef d'orchestre frénétique fait vibrer l'air sous la baguette qu'il brandit ; il salue et sourit aux applaudissements que déchaînent ses ritournelles, puis rentre en danse : *piano par ci, forte par là, gesticuli, gesticula*. Des rythmes de valse naissent innombrables et meurent en ralentis pâmés. Sur la scène, des acteurs bruns et rasés chantent, avec des voix fortes et blanches et de terribles mouvements des lèvres, d'interminables airs coupés d'interjections farouches ; ils se démènent beaucoup, eux aussi, arrondissent le bras, lèvent les yeux au ciel, se serrent réciproquement sur leurs cœurs, prennent des poses nobles et dégagées, puis, la dernière note filée, viennent saluer le public trépidant, la main sur l'estomac, la bouche en fleur, et recommencent leur petit morceau. L'orchestre cependant les suit à l'unisson, un solo de violon parfois se détache, et tout à coup voici un accès de rage : cuivres, timbales, grosse caisse et tam-tam font un bruit de tonnerre ; mais c'est un bon petit tonnerre qui se calme aussitôt et laisse la romance s'épanouir et s'étirer aux cadences comme les fils du macaroni national. Un bien curieux spectacle, qui nous reporte à cinquante ans en arrière, et qui devient touchant par sa candeur naïve. Je ne savais pas que, de nos jours encore, on osait écrire et chanter une telle musique ; et j'éprouve un peu de l'émotion grave du naturaliste qui retrouve, dans l'Afrique centrale, les derniers survivants d'une espèce crue fossile.

*Siberia*, de Giordano, se passe en Russie. Le drame, que nous devons à M. L. Illica, nous montre une courtisane aimée pour elle-même, et un jeune officier meurtrier de son prince, envoyé en Sibérie ; la courtisane l'y suit et meurt plutôt que de le quitter. C'est, comme on le voit, un bâtard de la *Dame aux Camélias* et de *Crime et Châtiment*, amalgamés ensemble et fondus dans un flot de banalité. Ces moujiks, ces babas et ces cosaques parlent italien ; j'aimerais mieux qu'ils parlent russe. J'aimerais mieux aussi que la musique fût de Rimsky-Korsakof. Il y a cependant une fort belle page ; c'est celle où retentit, dans le lointain d'abord, puis de plus en plus près, le chant des prisonniers, admirable mélodie lente, triste et religieuse : aussi est-ce un chant populaire, célèbre dans toute la Russie, que M. Giordano n'a eu que la peine de cueillir à la dernière page du recueil de Bala-kiref. Je ne puis dire le bizarre effet des paroles italiennes adaptées à cette chanson que les *bourlaki*, les aventuriers des bords de la Volga, chantent en halant les bateaux le long du fleuve immense. Ajoutons, pour être justes, que la mise en scène est fort bien réglée en cet endroit, et que les chœurs sont partout excellents : les voix sont fraîches et les nuances fort bien faites. Tâchons de retenir ces choristes parmi nous, mais renvoyons au delà des Alpes cette musique d'un intérêt, si j'ose dire, uniquement paléontologique.

La *Cabrera*, de Gabriel Dupont, est une œuvre française, conçue selon la formule du vérisme italien et primée au dernier concours Sonzogno. Les concours sont une excellente institution lorsqu'ils font tomber cinquante mille francs dans une poche intéressante, ils sont aussi une institution déplorable, lorsqu'ils forcent le propriétaire de ladite poche à user de pro-

cédés qui ne sont pas les siens. Je connaissais de Gabriel Dupont quelques mélodies (1), d'une inspiration élégiaque et touchante. La *Cabrera* est une œuvre inégale, où de fort jolies pages voisinent avec des outrances de cuivre dépourvues de tout intérêt : l'auteur a voulu être brutal, et n'a que trop réussi. Le drame se passe en Espagne, il s'agit d'une chevrière qui, durant l'absence du marin son fiancé, a faibli. Et le marin la repousse indigné, et elle va errer par les routes, désespérée, jusqu'au jour où elle revient au pays, y retrouve le pardon, et (ce qui est fort bien observé) meurt de joie dans les bras de celui qu'elle a toujours aimé. Mélange de réalisme facile et de bas romanesque, fait-divers délayé en feuilleton, voilà bien le genre de sujets cher aux véristes italiens. Une nouvelle *Carmen* n'est point sortie de là, certes non, et cependant la musique de Gabriel Dupont n'est point mauvaise ; elle est même d'un musicien qui sait écrire et manier l'orchestre. La déclamation est assez souvent émouvante par sa simplicité même ; on sent que l'auteur a compris *Pelléas*, et je l'en félicite. La scène où les deux amoureux se retrouvent et se souviennent est une jolie scène, et la tristesse amère de la femme coupable est fort bien indiquée. La scène du pardon est touchante aussi, et d'une orchestration délicate. Mais ailleurs je trouve des mélodies à l'unisson qui font sourire par leur prétention à la force, des éclats maladroits, et aussi des souvenirs assez directs de Wagner et de Massenet. L'œuvre est peu personnelle, on sent qu'elle a été faite sur commande ; je crois qu'elle plaira. Je crois aussi que M. Gabriel Dupont sera mieux inspiré quand M. Sonzogno ne sera plus son éditeur. M<sup>me</sup> G. Bellincioni (*Amalia*) et M. Clément (*Pedrito*) sont de bons chanteurs et de bons acteurs ; le reste assez médiocre.

Et maintenant que faut-il penser de ce retour offensif du vérisme italien ? Devons-nous nous en inquiéter et étendre des mains craintives devant notre musique française ? Je ne le crois pas ; elle n'est plus au berceau et se porte assez bien, Dieu merci ! pour résister à la contagion. Ce mélange de fadaise et de brutalité est trop loin de notre goût pour nous influencer aujourd'hui ; l'exemple même de G. Dupont montre qu'un tempérament français se sauve toujours par quelque endroit ; avant lui, Charpentier et Bruneau avaient réagi, eux aussi, chacun à sa manière, et leurs œuvres, que je n'aime guère, montrent au moins un effort et témoignent d'intentions plus nobles que celles de leurs coreligionnaires transalpins. Non ! l'invasion des Italiens et leur succès ne prouvent que le goût naturel de la foule pour ce qui est trivial et grossier ; et deux cent mille francs de diamants n'empêchent point d'appartenir à la foule et de se connaître en art à peu près autant que M. Homais ou M<sup>me</sup> Cardinal. Ne demandons la fermeture ni des cafés-concerts, ni des bals de barrière, ni du nouveau théâtre Italien : laissons au peuple ses plaisirs.

Louis LALOY.

(1) *Les Effarés* (Demets). — *Le Jour des Morts* (Demets). — *Poèmes d'Automne* (Astruc). — A citer encore une pièce d'orgue *Pour la Toussaint* (Demets).



## ÉCHOS

UN MUSICIEN DE COUR AU XX<sup>e</sup> SIÈCLE. — M. Camille Saint-Saëns a reçu la lettre suivante

Paris, le 22 janvier 1905.

Mon cher Confrère,

*Au lendemain du succès remporté par Hélène sur le théâtre de Monte-Carlo, je vous ai dit quelle satisfaction ce serait pour moi de donner votre prochaine œuvre sur la même scène.*

*D'après nos entretiens, le programme de 1906 dont je m'occupe maintenant vous réserve une place que vous voudrez remplir, je l'espère, avec la création projetée.*

*En attendant le retour des émotions que vous savez faire naître par chacune de vos œuvres, je vous prie, mon cher Confrère, de recevoir l'expression de ma cordiale sympathie.*

ALBERT,  
Prince de Monaco.

M. Camille Saint-Saëns a répondu en ces termes :

Alger, 1<sup>er</sup> février 1905.

Monseigneur,

*Le théâtre ne m'attire plus, et je croyais bien, avec Hélène, lui dire adieu pour toujours ; mais comment résister au désir que Votre Altesse Sérénissime daigne exprimer avec une insistance si flatteuse pour moi ? Je vais m'efforcer d'y satisfaire dans la mesure de mes forces, dans l'espoir, si je n'y réussis pas pleinement, que Votre Altesse voudra bien m'accorder son indulgence.*

*Avec la plus profonde reconnaissance je suis, de Votre Altesse Sérénissime, le très respectueux et dévoué serviteur.*

C. SAINT-SAËNS.

— LA SOCIÉTÉ J.-S. BACH donnera, le mercredi 17 mai, à 9 heures, salle de l'Union, 14, rue de Trévise, son troisième concert avec orchestre et chœurs. Programme : 1<sup>o</sup> Concerto pour violon en mi majeur (Mme Jeanne Diot) ; 2<sup>o</sup> Cantate *Ich habe genug* (M. Frölich) ; 3<sup>o</sup> Concerto pour deux violons en ré mineur (Mme Diot et M. Daniel Hermann) ; 4<sup>o</sup> Cantate *Die Elenden sollen essen* (Mlle Pironnet, Mme Marty, M. Cornubert, M. Frölich). — A l'orgue : M. Alexandre Guilmant.

Ce concert sera dirigé par M. Gustave Bret.

CONCOURS DE ROME. — M. Maurice Ravel a l'intention de se présenter cette année à ce concours. Tous nos vœux l'accompagnent !

QUESTION. — M. Chevillard n'a-t-il pas fait récemment une tournée en Russie ? Ne pourrions-nous, par un juste retour, entendre à Paris un chef d'orchestre russe ? M. Safonof, si justement célèbre en son pays et en Europe, aurait certes plus d'intérêt pour nous dans un concert de musique russe que M. Weingartner dirigeant les symphonies de Beethoven.

**SALONS MUSICAUX.** — M<sup>me</sup> Marie Cornélius, qui l'année passée à pareille époque offrait à ses invités un intéressant concert de musique russe, avait mis au programme de cette année la musique tchèque ; Smetana, Dvorjak et Nedbal, interprétés par MM. Herwagh, Gurt et Fœrster, ont valu le plus chaleureux succès à ces excellents artistes ; on a beaucoup admiré, en outre, la sonorité du violon et du violoncelle, construits par MM. Greilsamer et Fischesser, deux luthiers qui sont en même temps des savants et ont su retrouver les secrets des vieux maîtres italiens. M<sup>me</sup> Kallivoda chante des chants nationaux, d'une mélancolie poignante pour la plupart : elle les chante en vraie artiste, avec une sincérité d'accent et une profondeur de sentiment qui saisissent, et aussi, ce qui ne gâte rien, avec une voix pure et bien timbrée. Magnifique est la voix de M. J.-G. Cornélius, un jeune baryton du plus grand avenir, car il joint une extrême puissance à une compréhension musicale parfaite ; les *Mélodies bohémiennes* de Dvorjak sont admirables, surtout chantées ainsi. Dans une élégante et substantielle causerie, M. Louis Laloy avait par avance loué comme il convient cette musique sincère avant tout, qu'on ne peut écouter sans être ému de sympathie.

PAN.



## CONCERTS ANNONCÉS

### Salles Pleyel

#### GRANDE SALLE

- Mai
- 16 M. L. Wurmser (2<sup>e</sup> séance).
  - 17 M<sup>me</sup> Roger-Miclos (2<sup>e</sup> séance).
  - 18 M. Joseph Thibaud.
  - Mlle Magd. Godard (élèves).
  - 19 M<sup>me</sup> C. Chevillard (élèves) (4<sup>e</sup> séance).
  - M. L. Wurmser (3<sup>e</sup> séance).
  - 20 M. Garbet.
  - M. Vannereau (élèves).
  - 21 Mlle M. Balutet (élèves).
  - 22 M<sup>me</sup> Levasseur.
  - 23 M. Edouard Risler (1<sup>re</sup> séance).
  - Mlle Hody.
  - 24 M<sup>me</sup> Roger-Miclos (3<sup>e</sup> séance).
  - M<sup>me</sup> de Faye-Jozin.
  - 25 M. Edouard Risler (2<sup>e</sup> séance).
  - M. Mimart.
  - 26 M<sup>me</sup> Misz Gmeiner (2<sup>e</sup> séance).
  - M<sup>me</sup> Giraud-Latarse.
  - 27 M. G. Galabert.
  - 28 M<sup>me</sup> Ed. Lyon (élèves).
  - 29 Mlle G. Lefebvre.
  - 30 M<sup>me</sup> Ducher.
  - 31 Mlle de Zwierzbieka.
  - 22 Mlle Achard, harpiste.

### SALLE DES QUATUORS

- 17 M<sup>me</sup> Colins.
- 18 M. Dérivis (élèves).
- M<sup>me</sup> Van Goens (2<sup>e</sup> séance).
- 19 M<sup>me</sup> Tarpet (élèves).
- 20 M. Ingelbrecht (élèves).
- 21 Mlle Seeberger (élèves).
- 24 M<sup>me</sup> Pasque-Jétot (élèves).
- 25 Mlle Montal (élèves).
- Mlle S. Percheron (élèves).
- 27 M<sup>me</sup> Tassu-Spencer (élèves).
- M<sup>me</sup> Van Goens (3<sup>e</sup> séance).
- 28 Mlle M. Debrie (élèves).
- 29 M. Carembat (élèves).
- Mlle Bourdeau-d'Antony.

### SALLE ÉRARD

- 16 M. Marx Goldschmidt, 3<sup>e</sup> récital de piano.
- 17 Mlle Caravaglior, pianiste.
- 18 Société chorale d'amateurs.
- 19 M. Braud, récital de piano.
- 20 M<sup>me</sup> G. Ferrari, pianiste, audition de ses œuvres.
- 21 Matinée des élèves de Mlle M. Rennesson.
- 22 M<sup>me</sup> Roger et ses élèves de chant.

- 24 M. de Radwan, pianiste.  
 25 Le quatuor Capet.  
 26 Concert de bienfaisance.  
 27 MM. Jemain et Bouvet, musique de chambre.  
 28 Matinée des élèves de Mme Bex.  
 29 Mme Dyer et M. Bass, pianiste.  
 30 Audition des élèves de M. Bourgeois, chant.  
 31 M. de Radwan, pianiste.
- SALLE DE L'UNION, 14, rue de Trévise.
- 16 Quatuor Capet (Quatuors de Beethoven).  
 17 Concert de la Société Bach (soli, chœurs et orchestre).  
 18 Mme Jane B. de la Motte.  
 23 Concert de la Société Bach (musique de chambre).

## NOUVEAU-THÉÂTRE

- 18 Concert Cortot: *Requiem* de Brahms.

## SALLE DE L'ATHÉNÉE

- 17 A 4 h., Concert Lulli, dirigé par R. Hahn.  
 24 A 4 h., Concert Rameau, dirigé par R. Hahn.

## AMBIGU

- 25 A 3 h., Concert de charité, donné par Mme Ganderey; l'orchestre sous la direction de M. Danbé.

## WASHINGTON-PALACE

- 16 Audition des œuvres de Ferdinand Schneider.

## PUBLICATIONS RÉCENTES

CLAUDE DEBUSSY. 1<sup>er</sup> *Quatuor* (2<sup>e</sup> édition). Paris, Durand et fils.

GABRIEL DUPONT. *Poèmes d'Automne*. Paris, Astruc.

GABRIEL FABRE. *Poèmes de Jade*. Paris, Heugel.

CÉSAR FRANCK. *Œuvres d'orgue*,

transcrites pour piano à 4 mains par Gaston Choisnel. Paris, Durand et fils.

GEORGES SPORCK. *Gammes avec mains alternées*, et *Exercices chromatiques* pour le piano. Paris, Demets.

## POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

*Les Maîtres violonistes de l'école française du XVII<sup>e</sup> siècle*. 1<sup>re</sup> série, 6 sonates pour piano et violon de

J.-M. LECLAIR. Paris, Demets. Prix de souscription : 10 fr. l'exemplaire.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.