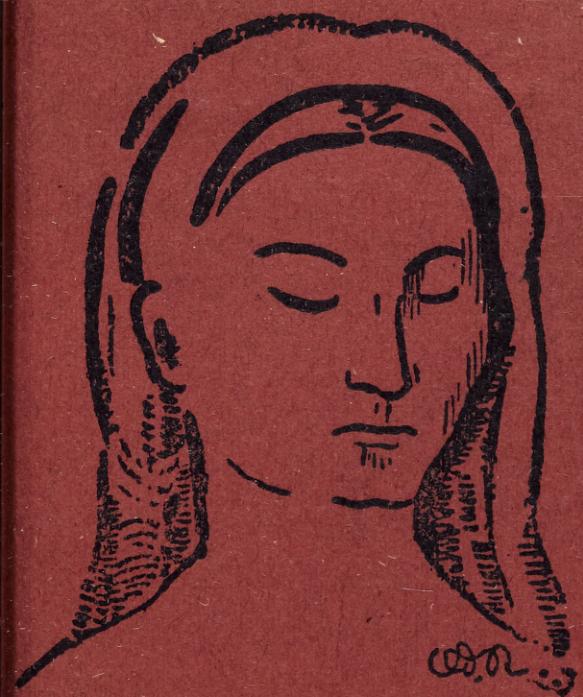


1^{re} Année. — N° 2 — 1^{er} juin 1905.



Le Mercure Musical

Parait le 1^{er} et le 15 de chaque mois

AU SOMMAIRE:

MARCEL BOULESTIN
LOUIS LALOY
LIONEL DE LA LAURENCIE
JEAN MARNOLD
ARMANDE DE POLIGNAC
A. SORIANO
COLETTE WILLY
WILLY

croquis d'album inédit de LÉANDRE



2. Rue de Louvois

PARIS II^e

PRIX DU NUMÉRO : Cinquante centimes.

SOMMAIRE

JEAN MARNOLD	<i>Dialogues des Morts : I. Mendelssohn, Brahms.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC....	<i>Le Rythme.</i>
LIONEL DE LA LAURENCIE..	<i>Un primitif français du violon : Du Val.</i>
COLETTE WILLY.....	<i>Les Vrilles de la Vigne.</i>
LOUIS LALOY.....	<i>Le Drame musical moderne : II. Zola-Bruneau.</i>
LÉANDRE	<i>Croquis d'album : Blanche Selva et René de Castéra.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

LOUIS LALOY	<i>Au Conservatoire.</i>
WILLY	<i>Cassette.</i>
LOUIS LALOY	<i>Au Théâtre : Chérubin.</i>
A. SORIANO	<i>Concerts Cortot.</i>
X. MARCEL BOULESTIN....	<i>La Saison de Londres.</i>
DIVERS.....	<i>Chronique des Concerts.</i>
PAN.....	<i>Echos.</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^e

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



DIALOGUES DES MORTS

I

MENDELSSOHN, BRAHMS

MENDELSSOHN. — Eh bien ! mon pauvre Brahms, vous voilà encore tout seul, errant comme une âme en peine ! Venez donc faire un tour avec moi.

BRAHMS. — En vérité, honoré Maître, si je ne vous avais pas, je serais bien malheureux ici. J'avoue que je ne m'attendais guère à un tel accueil de la part d'ombres augustes que j'ai tant aimées et glorifiées, alors que je comptais au nombre des vivants, — et des vivants admirés, si je l'ose dire de moi-même sans fausse modestie, car le fait est notoire. Le jour où j'arrivai, après un mystérieux voyage que je ne m'explique pas très bien, ballotté dans une barque humide glissant sur un fleuve noir et profond, je fus un peu surpris, je le confesse, de ne trouver que vous, venu au devant de moi...

MENDELSSOHN. — Les grands hommes, vous savez, sont presque toujours un peu égoïstes ; ils n'aiment pas se déranger. Et puis,... comment dirai-je ?... enfin, généralement, ils ne sont pas polis, polis. La plupart n'ont pas reçu beaucoup d'éducation ; ils ne connaissent pas les usages. Il ne faut pas trop leur en vouloir.

BRAHMS. — J'avais coiffé, en leur honneur, le laurier décerné par mes contemporains. Je m'apprêtais à m'en dépouiller sous leurs yeux, avant de me précipiter dans leurs bras ouverts et de les serrer dans les miens avec le respect et l'amour d'un fils reconnaissant, héritier et gardien fidèle des trésors de beauté légués par le génie de ses ancêtres. Au lieu de cela, sans votre

aimable attention, j'eusse débarqué solitaire, perdu dans la sereine immensité de ces ombrages et ne sachant où diriger mes pas.

MENDELSSOHN. — Je suis heureux de vous avoir évité cet ennui par ma présence opportune, mais, d'ailleurs, il n'eût pas duré bien longtemps. L'endroit n'est pas si vaste qu'il en a l'air et on s'y rencontre assez facilement. Vous avez pu vous en apercevoir.

BRAHMS. — En effet. Bientôt nous avons croisé Beethoven, et mon cœur bondissait dans ma poitrine en vous quittant pour l'aller saluer de mon hommage enthousiaste. Il ne daigna même pas tourner la tête. Silencieux, maussade et pressé, sondant d'un œil inquiet le crépuscule, il passa son chemin et me laissa planté là tout déconfit.

MENDELSSOHN. — Il ne vous a pas entendu. Vous n'ignorez point qu'il est sourd. Il n'avait pas son cornet acoustique. Il l'oublie volontiers depuis que Wagner est venu rejoindre Berlioz ici, car il semble redouter la société de ces deux esprits éminents, lesquels, à vrai dire, rarement d'accord et également impétueux, manifestent une propension peut-être excessive à le prendre pour arbitre de leurs discussions orageuses, en le criblant à l'envi de louanges sans mesure et sans précaution. C'était probablement le sujet de son inquiétude. Au surplus, il montre peu de goût pour la conversation.

BRAHMS. — Et Bach ! Sur votre affectueux conseil, je l'allai visiter au bord des eaux stagnantes, en ce marais où il se plaît à résider et emploie ses loisirs éternels à fabriquer un orgue avec des roseaux. Je le trouvai fort absorbé dans sa tâche, la perruque de travers et la mine peu engageante. Toutefois, il se dérida soudain, en me tendant un vieux couteau, tandis que son doigt impérieux désignait un jonc éloigné, dominant ses voisins, vers le centre de la mare. J'y pataugeai jusqu'à mi-jambe et rapportai l'objet désiré. Puis, à genoux, tremblant comme un bouleau au vent d'automne, je lui dis ma ferveur et me nommai. Il ne sourcilla point. Pour éveiller ses souvenirs, j'offris des deux mains en plateau mon *Requiem allemand* au géant de la fugue. « Ah ! c'est vous », grogna-t-il, en feuilletant la partition. Ensuite il me tourna le dos et lança par-dessus son épaule : « C'est dommage qu'il soit noirci, mais il pourra tout de même servir à faire de la musique. » Alors je le vis qui déchirait les pages et roulait le papier en forme de tuyaux...

MENDELSSOHN. — Je vous avais averti de sa franchise assez crue. Il est un peu paysan du Danube : certains lui prêtent, par ses aïeux, une origine hongroise ; hypothèse, à la vérité, contestée d'autres érudits.

BRAHMS. — Je m'éloignai le cœur navré et les pieds humides quand, plus loin, je faillis choir sur le sol, trébuchant contre un obstacle imprévu. C'étaient les mollets allongés d'un homme imposant, assis sous un cyprès, de quoi sa corpulence appuyée faisait courber le tronc. Je reconnus Haendel. Auprès de lui, étendu au milieu de registres maculés, quelqu'un additionnait tout haut des chiffres, d'une voix enrouée et ardente. A ma vive stupéfaction, ce calculateur avait les traits de Gluck et n'était autre que lui-même en personne.

MENDELSSOHN. — Oui, ils se sont réconciliés ici. Ils passent leur temps à vérifier la comptabilité de Haymarket et de Covent Garden pour en comparer les recettes à celles de l'Opéra de Paris. Haendel est aveugle et ne fut jamais débrouillard en affaires, ni très ferré sur le Doit et Avoir. Le Chevalier lui est d'un grand secours, car c'est un assez long travail : ça va de 1719 à 1780 environ. Quand ils ont fini, ils recommencent.

BRAHMS. — Je balbutiai quelques excuses. « *Who is't ?* » interrogea l'auteur du *Messie*. Son compagnon releva les paupières et répondit : « *Den Koarl kenn'ich net.* » Aussitôt, d'un geste empressé, je présentai mon *Triumphlied*, dont le chantre d'*Iphigénie* lut le titre à l'Homère de l'Oratorio. Hélas ! ce ne fut que trop un accès de rire homérique qui secoua l'abdomen puissant, avec ces mots entrecoupés : « *Aoh ! old boy, regarde-le bien, mon garçon !* C'est celui-là qui a changé en plume le plomb de tes accompagnements. Et quel ironiste ! On cherchait du « plus lourd que l'air » : il a trouvé le « plus lourd que Gluck ». Ce vieux Sterne en fera une maladie ! » Puis, se tournant vers moi, le sourcil froncé tout à coup sur son regard absent : « C'est égal, tu aurais pu te priver d'invoquer mon patronage. Quand on veut m'imiter, mon gaillard, il ne faut pas confondre pompeux avec pompier. »

MENDELSSOHN. — Il est d'humeur caustique et de caractère irascible. Aussi on le fréquente fort peu. Je ne suis pas sans m'étonner qu'il puisse s'entendre avec Gluck, qui n'est pas patient. Il est vrai qu'une commune passion les rassemble, autre que celui-ci, sans doute, lui répondrait sur un ton tout pareil. Mais vous-même, mon bon ami, vous ne vîntes pas parmi nous précédé d'une réputation d'inépuisable douceur. Je m'intéresse un peu aux choses de là-bas, et l'écho de vos boutades à l'emporte-pièce me parvint parfois jusqu'ici. En ne ripostant point à l'algarade, vous fîtes preuve d'un empire sur soi et d'un tact, dont je me réjouis pour l'agrément de nos relations futures.

BRAHMS. — Ah ! ne me louez pas trop, Maître indulgent, d'une modération faite surtout peut-être de stupeur. Vous avez

connu comme moi l'encens enivrant de la gloire terrestre. C'est une fumée dont on éternue sans se plaindre, encore qu'on s'applique à en afficher l'obsession. On n'a pas de mal à s'y accoutumer, et l'habitude est vite une seconde nature. La secousse a été trop brusque. Je suis comme un pigeon tombé d'un nid d'aigle où il aurait perché sa vie durant. Je me demande si je rêve. Je n'ose pas suspecter d'un tantet d'inconsciente jalouse tous ces génies fameux dont j'ai suivi l'exemple. Leur art immortel fut le mien, et cependant ils me repoussent ou me raillent. Je l'aurais compris de Wagner. C'est lui, pourtant, qui m'accueillit le plus cordialement tout d'abord, à ma sincère joie, car je souhaitais faire ici la paix avec mon illustre rival. Il me questionna tout fiévreux sur le succès de ses ouvrages et la prospérité de Bayreuth, s'enquit des santés de Siegfried et de Cosima, et manqua me sauter au cou lorsque je lui donnai l'exemplaire richement relié du premier opéra de son fils, que j'avais apporté à son intention. A la vérité, je reste encore abasourdi de l'affront qui fut ma récompense. A peine en eut-il parcouru quelques mesures, qu'il me lança la partition de *Baerenhaeuter* à la tête et s'enfuit comme un fou furieux en me criant des gros mots. Mais, d'ailleurs, vous assistiez à l'aventure, honoré Maître. Qu'en pensez-vous?

MENDELSSOHN. — Je ne vous en aurais pas parlé de moi-même ; j'espérais que vous l'aviez oubliée. Entre nous, cher ami, ce fut un peu... la gaffe, comme disent les Français. Vous ne remarquâtes pas les signes désespérés que Liszt vous adressait, derrière son gendre, afin de vous engager à vous abstenir. On avait cru bon de cacher au père les exploits musicaux de son rejeton tardif et enfant gâté, d'aucuns estimant que celui-ci s'inspirait plutôt de votre manière que de celle de *Tristan* ou des *Maîtres Chanteurs* ; et l'événement ne justifierait que trop la précaution. Depuis ce jour, Wagner ne dérage pas ; il vous traite d'empoisonneur et d'autres noms qu'il vaut mieux ne pas répéter. Au demeurant, un tel dépit est flatteur pour vous, en ce qu'il témoigne de l'influence exercée par votre talent et vos œuvres.

BRAHMS. — J'en ressentirais mieux le légitime orgueil, si je n'étais troublé par les déceptions qui m'accablent. Ne fût-ce que pour mon troisième *Quatuor* et mon *Quintette* avec clarinette, méritai-je pas mieux de Mozart que la phrase obscure à propos de quoi je voulais justement vous consulter ? Je le découvris récemment sous un bosquet écarté, en train de faire une partie de dominos avec Haydn. Il avait à la bouche une pipe de Hollande longue et mince ; quelques flacons vidés gisaient autour de lui. Haydn me reconnut d'emblée, se leva, fit

la révérence et tendit d'un geste menu une tabatière en vermeil ornée de diamants et de miniatures. Nous y puisâmes tour à tour. Puis, d'une experte chiquenaude époussetant son jabot de dentelles, il me remercia, non sans quelque embarras visible, d'avoir choisi de lui un thème indigne de tant d'honneur, pour y broder l'arabesque touffue de variations orchestrales. « Nous les avons écoutées maintes fois par téléphone, continua le charmant vieillard, grâce au fil spécial assuré par la libéralité de M. le baron Van Swieten à mon bien-aimé Wolfgang... » — « Et nous ne nous sommes jamais si bien rasés ! » ajouta Mozart entre deux bouffées, tandis qu'une pourpre subite envahissait les joues de mon bienveillant interlocuteur. Je contemplai leurs mentons glabres selon la mode ancienne, sans deviner le sens de cette interruption. Que voulut-il dire ? L'imaginez-vous ?

MENDELSSOHN. — Vaguement. Je ne saurais, néanmoins, vous en fournir à l'improviste une explication qui vous satisfasse. Le terme est ambigu. Vous savez que Mozart habita quelque temps Paris. Jadis, il en écrivit pis que pendre ; aujourd'hui, il en paraît entiché à l'extrême. Il n'est de jour où son *Allô ! Allô !* ne retentisse pour exiger une communication immédiate. Il se tient ainsi au courant des transformations d'un langage dont, désormais, il possède les nuances les plus subtiles. Aussi parle-t-il souventfois une sorte d'argot qui m'échappe, encore que, naguère, j'aie hanté moi-même les salons les plus distingués et les plus spirituels de la capitale gauloise.

BRAHMS. — Se peut-il que la profondeur d'un artiste allemand puisse prendre un semblable et obstiné plaisir à la futilité du peuple le plus superficiel qui soit au monde ? Mon œuvre n'y récolta que peu de connaisseurs, immigrés la plupart. En tout cas, ce n'est point, sans doute, la musique qu'on y cultive qui séduit aussi puissamment notre divin Mozart en ce milieu pervers.

MENDELSSOHN. — Détrompez-vous : c'est là précisément ce qui l'attire. Ce bon Haydn s'évertue en vain de le moraliser. Il lui répond : « La ferme !... » expression saugrenue qui laisserait soupçonner quelque dérangement de l'esprit. Chaque soir du méridien en question, il est pendu à ses récepteurs communiquant avec théâtre ou concert. Certes, il n'est pas toujours content, et j'ai même observé qu'il use alors avec insistance du mot qui vous déconcerta. Mais parfois son enthousiasme atteint les bornes du délire. On en craignit dernièrement pour sa raison. Il s'agissait d'une pièce nouvelle, un « opéra-comique » intitulé probablement *Pallas*, quoiqu'il prononce *Pelléas*

ou quelque chose d'approchant, car son instruction fut sommaire. Il en divaguait ; il proférait des paroles sans suite et fredonnait des motifs incohérents. Longtemps il en oublia sa pipe et son *Moselwein*. Haydn et le baron étaient consternés.

BRAHMS. — Pitoyable destin d'un génie radieux abusé par de vains simulacres jusqu'à sombrer dans la frivolité welche ! Nulle épreuve ne m'eût touché plus amère, en ce triste séjour, sans la blessure au cœur que me porta mon maître et ami vénéré, le malheureux Schumann. Vous savez qu'il m'invectiva, l'œil hagard, rétractant l'apologie dont la publication me prépara la gloire, dénigrant férolement tout mon œuvre, et reniant le meilleur du sien. Le spectacle était lamentable.

MENDELSSOHN. — Il en fit autant pour moi quand j'allai tout joyeux le recevoir au débarcadère. Il me reprocha de l'avoir trompé, d'être cause qu'il gâcha sa vie dans un art fourvoyé, qu'il émacia sa verve et flétrit le *vergiss-mein-nicht* de son inspiration germane, aux miasmes empoisonnés de la scolastique. Il faut lui pardonner, car sa démence est complète et sans remède, bien que les crises en soient devenues plus rares. Lorsque Liszt arriva ici, en abbé, il courut à sa rencontre, l'embrassa humblement et déclara qu'il voulait se faire catholique. Liszt eut quelque peine à l'en dissuader, lui affirmant qu'il n'avait pas les pouvoirs nécessaires. Depuis, l'infortuné s'isole ou rôde, opinionnaire et farouche. Il semble nourrir un secret ressentiment contre Bach et évite Beethoven. Quelquefois, il voit passer Wagner ou Chopin ; alors il pleure comme un petit enfant. Liszt est très bien pour lui : il va le voir souvent, le distrait, le console. Liszt a décidément beaucoup gagné avec l'âge. C'est un homme délicieux. On l'apprécie fort, d'ailleurs, pour le calme relatif où nous lui sommes redevables de couler dorénavant nos heures infinies. Wagner et Berlioz ne se sont guère colletés que deux ou trois fois, du jour de sa venue.

BRAHMS. — Hélas ! je ne croyais pas, quand je quittai la vie, en retrouver ici, avec les pires misères, les vanités, les antagonismes et les querelles. Tout au plus eussé-je auguré une discrète polémique, d'où la chaleur des convictions n'eût point banni l'urbanité, et j'osais espérer, des plus grands, quelque considération équitable pour mes efforts et leurs fruits... Mais quelle est cette rumeur lointaine ?

MENDELSSOHN. — Nous approchons du quartier des gens de lettres. Le bruit y cesse peu, car ils sont toujours en effervescence. Quand le vacarme y devient trop violent, Liszt se dévoue, et, comme il est polyglotte, son intervention est fort efficace. Il traduit en compliments les insultes ou les défis

en excuses, et tout le monde s'embrasse. Mais ça ne dure pas longtemps. Au surplus, qu'ils s'accordent ou se chamaillent, le tapage est presque le même ; ils ont la faculté de discourir avec fracas sans fatigue ostensible et la manie de parler tous ensemble. Tournons de ce côté, vers le bois sacré des poètes. Ce sentier nous y conduit. Le bocage où nous pénétrons est mitoyen aux deux domaines. Olympos y vient jouer de la flûte près de Terpandre, qui chante un hymne à Zeus aux sons de la lyre à sept cordes. Ils discutent parfois des vertus de leurs instruments respectifs, mais sans aigreur apparente. La vallée qui s'étend plus loin est le lieu le plus paisible de ces demeures. Un épais gazon amortit les pas. La rivière que voici y trace des méandres limpides et trouble à peine le silence. Ce tertre la domine. Voulez-vous que nous nous reposions un instant ?

BRAHMS. — Volontiers... Mais voyez donc, là-bas, assis sur l'herbe de la berge, ces deux étranges personnages...

MENDELSSOHN. — Ils ne bougent pas d'ici et sont inséparables, encore qu'ils ne se puissent entretenir commodément, car leurs langues sont différentes. On n'est pas sûr, toutefois, s'ils se taisent par ignorance.

BRAHMS. — L'un a retiré son pourpoint de velours ; ses pieds nus trempent dans l'eau courante où il semble guetter quelque chose.

MENDELSSOHN. — C'est son passe-temps favori. Il pêche des truites et des murènes. Il confectionne avec dextérité des insectes ressemblant si fort à la nature, que les poissons s'y méparent aussi bien que les gens. D'autres fois, pourtant, il s'attale devant un pot d'ale et reste à rêver longtemps, regardant devant soi quelque vision aperçue de lui seul. Mais jamais il ne dit un mot.

BRAHMS. — Je ne distingue pas bien ce que fait l'autre. Les boucles échappées d'une perruque majestueuse couvrent son front incliné ; ses doigts déroulent une sorte de lacet.

MENDELSSOHN. — Il prie. C'est son chapelet qu'en ce moment il récite. Il paraît dévot. Néanmoins, bien souvent, il rêve, lui aussi. Je n'ai jamais entendu sa voix, car il ne parle qu'aux femmes. Elles content qu'il est le plus doux et le plus séduisant des hommes. Il apprivoisa jusqu'à Sapho. Assez fréquemment, le hasard amène en ces parages la fière poétesse. Elle forme avec lui un couple harmonieux et singulier, tandis qu'ils conversent tout bas dans l'antique dialecte éolien. Parfois, ils s'égarent au milieu des buissons d'aspodèles, et leur silhouette incertaine s'évanouit dans l'ombre embaumée. On le voit reparaître bientôt, l'œil brillant et confus ; il s'avance sans hâte ou lenteur

affectée, en égrénant son rosaire de buis ; son embarras garde de l'élégance. Alors, couché sur le tapis des mousses, son compagnon feint de dormir, et l'arrivant respecte son sommeil ; car tous deux ont l'âme délicate et libre. Leur commerce muet respire une inaltérable quiétude. Et c'est ainsi qu'ils vivent, — si le verbe est licite à leur propos et au nôtre.

BRAHMS. — Il me semble que je les ai vus déjà et que j'ai su leur nom ; leur figure m'est familière. Les connaissez-vous ?

MENDELSSOHN. — Certes, mais vous aussi : c'est Racine et Shakespeare.

JEAN MARNOLD.



CROQUIS D'ALBUM

Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs que l'illustre dessinateur Léandre a bien voulu nous donner la primeur d'une série de croquis, lesquels, réunis en album, formeront comme le Livre d'Or de la musique moderne. Qu'il nous soit permis de lui adresser ici tous nos remerciements pour une aussi noble et vraiment artistique générosité.



LE RYTHME

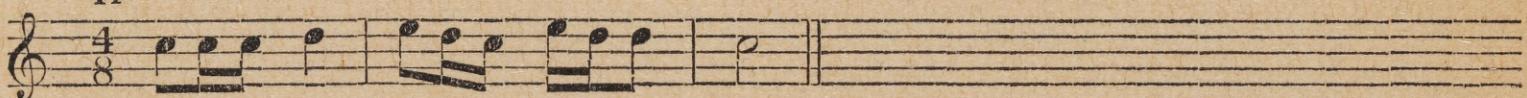
Le rythme est l'âme de la musique, et ce qui l'entoure est un corps plein de faiblesses. C'est le rythme qui fait la personnalité de la musique. Il nous rend un air plus familier que ne le font les notes ou l'harmonie. Ainsi, par exemple, *Au clair de la lune* serait méconnaissable autrement rythmé, et au contraire est facilement évoqué avec les notes changées, mais le rythme conservé.

Notes conservées :

I



II



III

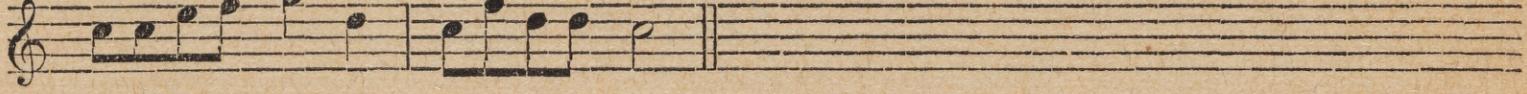


Rythme conservé :

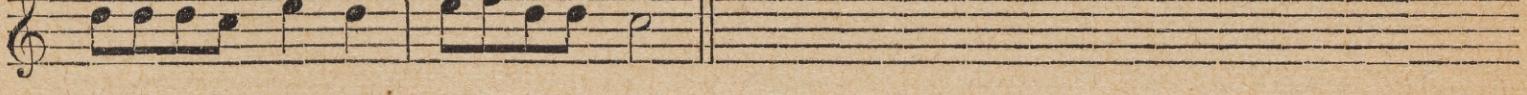
I



II



III



Le rythme est d'une essence plus vitale que la mélodie et l'harmonie, exposées toutes deux à devenir fades, à vieillir, à varier selon les temps. Les effets harmoniques les plus osés s'usent, la monodie vient se confondre avec la parole. Au contraire, le rythme charme par la nouveauté et charme également

par la familiarité ; il est précis, infini et indéfini. Il n'a ni commencement ni fin, il est l'harmonie de notre être. Il nous vient du plus noble des arts, qui est la danse. Cet art n'est pas utilitaire, il ne vit que pour sa propre plastique ; son essence n'est soumise à aucune loi, il ne résulte d'aucune nécessité. C'est pourquoi il est le plus grand des arts, car si l'on mêle à l'art d'autres considérations que celle de la beauté pure, il est probable qu'il faudra, à un moment donné, faire des sacrifices.

Danse : rythme fait chair. Doux berçement de la valse lente, rythme plein d'aise de la sarabande, menuet compassé et retenu, affairement modéré du rigaudon et de la bourrée, allure seigneurialement libertine de la mazurka, fougue élégante de la polonaise, tumulte troublant du boléro, volupté contrainte et échappée du csardas, grâce insouciante du passepied, tournoiement semi-hypnotique de l'Orient, balancements rythmiques des charmeurs de serpents, et tous les rythmes qui sont dans le pas des bêtes, et toute l'harmonie qui vient de l'équilibre. Puis le charme du rythme sonore : glas sinistre du gong, langoureux battement de mains qui accompagne les lentes évolutions des Ouled-Naïl, musique endiablée des castagnettes, grisante monotonie des percussions lointaines.

Que n'est-il sorti de tout cela une polyrythmie vivant par elle-même, ne reléguant pas le rythme aux combinaisons mélodiques, qu'il rend seul possibles d'ailleurs, les notes étant en si petit nombre ?

Peut-être viendra-t-il un temps où l'oreille, fatiguée de toutes les combinaisons mélodiques, de l'harmonie poussée jusqu'aux derniers confins de la cacophonie, demandera une grandiose symphonie de rythmes dans laquelle des timbres éblouissants viendront remplacer nos crins-crins et nos souffleries. Et pour produire ces sonorités, les matières les plus précieuses, depuis la pierre et les métaux jusqu'aux bois, viendront parler le langage musical inhérent à chaque chose.

ARMANDE DE POLIGNAC.



UN PRIMITIF FRANÇAIS

DU VIOOLON

FRANÇOIS DU VAL

I

A la première page d'un de ces « in-folio oblongs » que les amateurs de musique ancienne connaissent bien, et que conserve précieusement la Bibliothèque nationale, s'étale un élégant cartouche flanqué d'instruments de musique délicieusement surannés tels que la basse de viole et le théorbe. Surmonté d'un écusson fleurdelisé portant le lambel de la famille d'Orléans, ce cartouche sert de frontispice au premier Livre de Sonates à violon seul et basse continue composé en 1704 par « le sieur Du Val, ordinaire de la musique du Roi ». La gravure en est ferme et un peu sèche ; elle est l'œuvre de Claude Roussel, graveur en taille-douce, dont la fille devait épouser le célèbre violoniste Jean-Marie Leclair l'aîné.

Qu'est-ce donc que ce sieur Du Val de qui la musique se présente ainsi à nous dans un décor si gracieusement symbolique ? Au cours de sa *Description du Parnasse françois*, le fervent lettré et le Mécène éclairé qui se nommait Titon du Tillet cite François Du Val parmi les « fameux joueurs d'instruments » qui brillèrent sous le règne de Louis XIV ; il le range au nombre des violonistes auxquels le grand Roi demandait d'occuper ses loisirs, et le place à côté de Rebel et de Baptiste. Mais François Du Val ne nous intéresse pas seulement comme musicien de cour ; il possède des titres plus sérieux à notre attention, car le rôle qu'il joua dans la formation de l'école française du violon apparaît des plus considérables, et, à ce point de vue, nous croyons nécessaire de sortir sa mémoire et son œuvre de l'oubli qui trop longtemps s'appesantit sur elles.

On peut lire dans les « Lettres » que Louis Daquin a consa-

crées aux savants et aux artistes de son temps que Du Val fut le premier violon français qui ait osé composer dans le goût italien (1). De cette assertion nous ne retiendrons, à l'actif de notre musicien, que le fait d'avoir, le premier en France, publié des sonates pour le violon ; nous chercherons plus loin à déterminer la part que l'influence italienne occupe dans son œuvre. Bornons-nous, pour le moment, à lui donner acte de son initiative, car, s'il est vrai, comme Boisgelou le laisse entendre, que les Sonates de Jean-Ferry Rebel aient été écrites dès 1695, il n'en demeure pas moins certain qu'elles ne parurent qu'en 1705 ; Du Val peut donc revendiquer sans conteste la priorité à cet égard, puisque son 1^{er} Livre porte la date de 1704.

Les historiens modernes de la musique ne nous renseignent pas abondamment sur le compte de François Du Val. Fétis lui octroie six lignes ; Mendel et Eitner écourtent Fétis ; Riemann et Grove restent muets. Seul M. Vidal, dans son très intéressant ouvrage sur les « Instruments à archet », a apporté quelques documents précis à la biographie du musicien.

Divers artistes des XVII^e et XVIII^e siècles répondent au nom de Du Val ; c'est ainsi qu'en 1625 nous relevons un Jehan Du Val, maître peintre, et en 1671 un Nicolas Du Val, maître sculpteur. Le danseur Duval déploie ses talents à l'Académie royale de musique à partir de 1711, et figure encore dans les ballets en 1747. Un homonyme de notre violoniste, un comédien du nom de François Du Val, meurt en 1722 à la prison de For-Lévêque, âgé de 68 ans (2). Enfin, parmi les musiciens français qui étaient attachés à la reine Henriette-Marie de France, troisième fille d'Henri IV et de Marie de Médicis, il y a en 1633, à côté des sieurs de la Vare et Robert, un artiste appelé Du Val. Ce Du Val prend part à la représentation donnée, cette année-là, à White-Hall, en présence de Charles I^{er}, d'un ballet intitulé : *le Triomphe de la Paix*, dont la musique provenait de la collaboration de Simon Yves, de Lawes et de Lord Withelock (3). Peut-être faut-il voir, en ce personnage, le père de François Du Val, supposition qui semble d'autant plus plausible qu'à cette époque les professions se perpétuaient dans les familles, et que la plupart des musiciens du XVII^e siècle ont appartenu à de véritables dynasties artistiques.

Quoi qu'il en soit, nous ne savons rien du lieu et de la date

(1) Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts*, 1752, Lettre vi, t. I, p. 129.

(2) Ces divers renseignements sont extraits des *Actes d'état civil d'artistes français*, par M. Herluisson, et de l'*Histoire de l'Opéra* de Durey de Noinville.

(3) Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 76.

de la naissance de François Du Val ; il a dû naître vers la seconde moitié du XVII^e siècle, et son nom figure pour la première fois sur un document d'archives en 1695, où il est conservé dans les rôles de capitation de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de la ville et des faubourgs de Paris (1).

Du Val y est inscrit parmi les contribuables de la première classe, ce qui indique qu'il jouissait d'une certaine aisance dont la conséquence fiscale s'exprimait par une contribution de 10 livres. Tout porte à croire qu'il s'agit bien là de notre musicien, car son homonyme chorégraphe débute seulement 16 ans après à l'Opéra, lors de la reprise de *Cadmus*, en 1711 (2).

Le violoniste appartenait alors, selon l'expression du temps, au duc d'Orléans, grand amateur de musique qu'il s'ingéniait à « divertir », ainsi qu'il l'écrivit lui-même (3), et auquel Hubert le Blanc prête d'amusantes manies : « Il honoroit, rapporte l'auteur de la *Défense de la Basse de Viole*, les combats de l'harmonie françoise et italienne, et tenoit la porte lui-même pour ne laisser passer que les amateurs insignes ou les exécutants d'élite. » A l'entrée de son cénacle, le cerbère princier montait bonne garde ; il fallait montrer carte blanche pour y pénétrer, si bien que Forqueray le père dut s'estimer fort heureux de voir l'Altesse royale lui ouvrir le passage.

C'était l'époque où l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts, donnait chez lui des concerts hebdomadaires et lançait à Paris les œuvres du fameux Corelli ; déjà le snobisme sévissait et les « connaisseurs » ne manquaient pas de s'extasier devant les difficultés d'exécution que présentaient les compositions du maître italien ; il s'agissait seulement de trouver des interprètes, chose malaisée ; mais le duc d'Orléans ne s'embarrassait pas pour si peu, et, à en croire Michel Corrette, lorsque parurent les Sonates à violon seul et basse continue du maître de Fusignano (œuvre V, 1700), l'enragé mélomane, faute de disposer de violonistes capables de les exécuter « et de jouer *par accord* », s'avisa tout simplement de les faire chanter par trois voix ! (4).

Du Val devait être le premier à se substituer aux chanteurs de son protecteur, et Daquin nous assure qu'il s'en acquitta à la satisfaction de tous.

(1) Arch. nat. Z¹ th. 657.

(2) Durey de Noinville, *loc. cit.*, p. 106.

(3) Lettre dédicatoire du 1^{er} Livre de Sonates (1704), adressée au duc d'Orléans.

(4) Michel Corrette, Préface du *Maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, 1753.

Du reste, chacun travaillait jour et nuit à apprendre ces passionnantes Sonates, et, à côté de notre violoniste, Châtillon et Baptiste parvinrent bientôt à triompher des obstacles résultant de l'emploi de la « double corde ».

Du Val a dû entrer à la chapelle royale entre 1702 et 1704 ; il ne figure pas au nombre des musiciens de cette compagnie en 1702, mais sur son œuvre I, dédiée au duc d'Orléans, il s'intitule « Ordinaire de la chapelle et chambre du Roy (1) ». Il avait été présenté à Louis XIV par un autre protecteur, le maréchal duc de Noailles, celui dont la fille, la future maréchale de Gramont, travaillait la musique sous la direction de Lalande ; « être protégé par M. de Noailles, affirme Durey de Noinville, c'était acquérir le titre d'honnête homme (2) ». Notre musicien, « né avec des dispositions favorables et beaucoup de hardiesse (3) », avait plu au roi, qui s'était empressé de l'attacher à sa musique. En 1707, il dédie au monarque son troisième Livre de Sonates, et se voit distinguer de la façon la plus flatteuse parmi les musiciens de la chambre ; c'est ainsi que Couperin, dans la préface de ses *Concerts royaux*, composés pour les petits concerts auxquels Louis XIV le mandait presque tous les dimanches, rapporte qu'il y touchait du clavecin entouré de ses partenaires, Du Val, Philidor, Alcarius ou Hilaire Verloge le joueur de basse de viole et le bassonniste Dubois.

L'année 1714 marque l'entrée de Du Val aux 24 violons où, le 22 janvier, il remplace Pierre Joubert décédé (4), et les comptes des Menus-Plaisirs nous le montrent à plusieurs reprises émargeant en tête des symphonistes. En 1717, il occupe la seconde place parmi les musiciens payés par le trésorier des Menus et touche 735 livres (5).

L'Etat de la France de 1722 le qualifie de « dessus de violon » et l'inscrit dans la bande des vingt-quatre, entre Louis Francœur et Pierre Brunet (6) ; c'était la dernière fois qu'il y devait figurer, car les registres du secrétariat de la Maison du Roi nous apprennent sa mort, survenue le 26 janvier 1723, et

(1) Voir l'*Etat de la France* pour 1702, t. I, p. 47.

(2) « Je veux, écrit Du Val, dans sa dédicace au M. de Noailles, parler de la bonté que vous eûtes de me faire entendre au Roy qui ne refuse pas son approbation à ceux que vous favorisez de la vôtre. » 2^e Livre de Sonates, 1706. (B. n. Vm 7, 1131.)

(3) *Mercure*. Juin 1738, p. 1114-1115. Extrait des *Mémoires pour servir à l'Histoire de la musique vocale et instrumentale*.

(4) Retenue de l'un des 24 joueurs de violon pour François Du Val. Arch. nat. O¹ 58, f° 16.

(5) Arch. nat. O¹ 2846, f° 22, 23.

(6) *Etat de la France* pour 1722.

son remplacement par Gabriel Besson (1). Une ordonnance royale du même jour prescrivait à Gabriel Besson de payer comptant, en prenant possession de sa charge, à la veuve du violoniste, et, en cas de décès de celle-ci, à ses sœurs Marguerite et Geneviève Du Val, la somme de 1.500 livres.

Les deux sœurs de Du Val que mentionne cette ordonnance paraissent n'avoir joué aucun rôle dans le monde artistique ; la danseuse de ce nom est très probablement la sœur du danseur Duval, et les deux chanteuses signalées par Ab. Jacquot à la cour du roi Stanislas en 1762 portent d'autres prénoms que ceux qui figurent sur l'ordonnance de 1723. Enfin la demoiselle Duval qui, sous les auspices du prince de Carignan, fit représenter en 1736 le Ballet des *Génies*, nous est donnée par les mémorialistes de l'époque comme une « toute jeune personne » dont l'âge fort tendre étonne les spectateurs, et ce détail empêche qu'on puisse reconnaître en elle une des sœurs du musicien (2).

II

François Du Val n'a écrit que de la musique de violon. Son œuvre comprend 7 Livres de Sonates, dont 6 à violon seul avec la basse continue et 1 à 2 violons également avec la basse continue. Voici les titres et les dates de ces diverses compositions :

1^{er} *Livre*. — *Sonates et autres pièces pour le violon seul et la Basse* (1704).

2^e *Livre*. — *Sonates à deux Violons et la Basse* (1706).

3^e *Livre*. — *Sonates pour Violon seul et la Basse* (1707).

4^e *Livre*. — *Sonates pour Violon seul et la Basse* (1708).

5^e *Livre*. — *Sonates à Violon seul avec la Basse* (1715).

6^e *Livre*. — *Amusements pour la chambre, Sonates à Violon seul avec la Basse* (1718).

7^e *Livre*. — *Les Idées musicales, Sonates à Violon seul avec la Basse* (1720).

Du Val est avec Jean-Ferry Rebel le premier à avoir introduit en France la Sonate de violon et basse continue. Si nous en croyons le Catalogue de Sébastien de Brossard, la Basse continue, révélée vers 1619 aux Pays-Bas par les *Cantiones sacræ*

(1) Arch. nat. O¹67, fo 38. Ordinance du 26 janvier 1723, datée de Versailles.

(2) Pour voir en l'auteur des *Génies* la sœur de François Du Val, il faudrait en effet admettre que celle-ci fût née très peu de temps avant la mort de son frère, hypothèse peu vraisemblable. Parfait, II, 329.

Les deux demoiselles Duval qui figurent sur les États de paiement de l'Opéra, à partir de 1749 et de 1751, en qualité « d'ordinaire dans les chœurs », ne sont pas non plus les sœurs du violoniste. (Arch. de l'Opéra.)

de l'organiste Petrus Svelingius (1), pénétrait bien en France dès cette époque, mais n'y était que froidement accueillie, puisque Henri du Mont, dans la Préface de ses *Cantica sacra cum basso continuo* (1652), déclare qu'on n'avait pas encore imprimé dans notre pays de cette sorte de musique avec basse continue. Nos pièces instrumentales continuaient à employer 4 ou 5 instruments à cordes, dont les registres respectifs se répartissaient de la même façon que ceux des compositions vocales, et mettaient à contribution la même échelle de clefs. L'œuvre de Du Val marque donc un moment très important de notre histoire musicale.

Elle ne suscita pas un grand enthousiasme, lors de son apparition ; Daquin assure qu'on trouva fort médiocres les Sonates de Du Val, et Boisgelou les apprécie sans bienveillance : « Du Val, déclare-t-il, parvint même à exécuter les Sonates de Corelli, mais il aurait dû s'en tenir là, et celles qu'il a données de sa composition sont mortes longtemps avant lui (2). » Néanmoins, ce sévère censeur veut bien reconnaître que Du Val releva le violon de l'état d'abaissement dans lequel il végétait. M. Vidal ne craint pas de jeter lui aussi une pierre dans le jardin de notre musicien, en soutenant que ses œuvres décèlent un très faible imitation du genre italien : « ce sont de petits airs portant pour titres : *le Papillon*, *la Cascade*, *la Girouette*, *la Salpêtre*, *le Phaëton*, etc. Quelques-uns de ces morceaux sont travaillés avec plus ou moins de soin ; mais, en somme, toute cette musique est élémentaire, même pour l'époque où elle fut produite (3) ».

Si on excepte les œuvres de Corelli, il est de toute justice de convenir que celles des contemporains italiens et allemands de Du Val ne justifient qu'à moitié de semblables appréciations. La Suite de Westhoff, publiée par M. Lavoix, d'après le *Mercure* de 1683 n'affirme point une musicalité supérieure à celle des compositions du musicien français ; on peut en dire autant de la Sonate jouée par ce célèbre violoniste devant Louis XIV, sonate dont le royal auditeur avait baptisé un des morceaux du nom de « La Guerre » ; voici le début de ce passage qui rappelle tout à fait les « bruits de guerre », « airs en fanfare » et autres pièces descriptives si goûtables en ce temps-là :



(1) Jean Pieters Sweelinck, organiste de la « Vieille Eglise » d'Amsterdam.

(2) Catalogue de Boisgelou. (Bibl. nat. Réserve.)

(3) Vidal, *loc. cit.*, II, p. 372.

(4) La Sonate de Westhoff a paru dans le *Mercure galant* de décembre 1682, pp. 386, 387, et la Suite du même auteur en janvier 1683, p. 147.

Croquis
d'Album
de
Léandre



Une observation analogue s'applique au célèbre recueil de Walther intitulé *Hortulus chelicus* (1), qui, tout en contenant assurément de grandes difficultés au point de vue de la technique du violon, ne s'impose pas par des trouvailles musicales bien sensationnelles. En Allemagne, comme en France, on s'en tient à la pièce épisodique, amusante, pittoresque ; ce qui plaît surtout c'est la virtuosité, et le sentiment de la difficulté vaincue ou de l'imitation quelque peu enfantine des bruits naturels l'emporte sur celui de l'expression passionnelle. Walther intitule une de ses pièces : *Scherzo d' angelli con il cucu*, et fait entendre, à travers un babillage puéril, l'appel du coucou sous les espèces d'un mouvement descendant de tierce ; ou encore dans ses *Galli e Galline*, il imite le jacassement obstiné des poules traversé par de victorieux cocoricos. Dans une *Sérénade*, il forcera le violon à donner l'illusion de l'orgue, de la trompette, du tambour et de la musette ; tout cela ne diffère pas sensiblement du *Papillon* ou de la *Salpêtre* de Du Val et ne relève pas d'une esthétique moins élémentaire.

Le violoniste français s'est évidemment inspiré des Sonates de Corelli en composant les siennes, mais du modèle italien, il a surtout retenu le cadre, conservant à son inspiration une allure bien personnelle. A Corelli, Du Val emprunte le type de Sonate à quatre compartiments avec alternance de vitesses dans les morceaux dont la tonalité demeure d'ordinaire constante. Il débute presque toujours par un prélude ou une introduction lente, après lequel s'échelonnent les mouvements constitutifs du type corellien, mais il conserve la terminologie française ; on ne rencontre jamais dans son œuvre les termes d'*Allegro*, d'*Adagio*, de *Vivace* ; il emploie exclusivement les qualifications suivantes : *Lent*, *Gay* ou *Vite*, *Sarabande* ou *Air*, *Gigue* ou *Gay*, auxquelles il adjoint des indications propres à définir plus exactement le caractère des pièces, comme par exemple : « gracieusement », « un peu grave », ou destinées à préciser le style de l'exécution, comme « les croches égales » ou « les croches piquées ». Il baptise aussi très souvent ses Sonates de noms caractéristiques. Dans son dernier livre, appelé *les Idées musicales*, nous le voyons adopter des titres descriptifs tels que : l'*Archiluth*, *les Tourbillons*, *la Guitare*, ou bien des dénominations pittoresques et géographiques comme : l'*Anglaise*, *la Napolitaine*, ou enfin psychologiques telles que : l'*Intrépide*, *la Capricieuse*, etc.

A première vue, la musique de Du Val semble un peu sèche

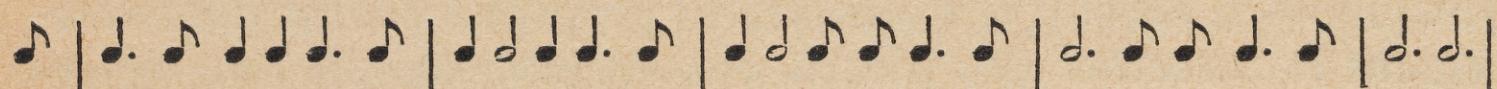
(1) *Hortulus chelicus*, uni violino, duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti. Mayence, 1688.

et un peu étriquée ; la mélodie reste courte, emprisonnée très étroitement dans de trop fréquentes cadences ; elle tourne et retourne autour de la tonique et des deux dominantes, comme si elle craignait de ne pas retrouver sa route et d'égarer l'auditeur ; on y sent trop l'air de danse encore raide et tout proche de ses origines.

Néanmoins, elle affirme un des caractères les plus saillants de la musique française, à savoir la variété et la souplesse rythmiques, et ce caractère s'observe dans toutes les œuvres de nos musiciens du XVII^e siècle. Alors que les Italiens, une fois qu'ils ont fait choix d'un schème, d'un cadre rythmiques, s'appliquent à y conserver la succession des valeurs qui le déterminent, les Français témoignent de plus d'ingéniosité et de moins de symétrie. A l'intérieur d'un type rythmique, comme la *Courante*, par exemple, dont le dispositif peut se représenter par la formule :



ils procèdent à de nombreuses combinaisons de valeurs dont ils utilisent tout le clavier, soit qu'ils les alternent au gré d'une amusante fantaisie, soit qu'ils substituent des groupes équivalents à des notes uniques sans déranger l'économie générale de l'ensemble. Il s'ensuit quelque chose de plus nuancé, de plus sculpté, peut-être aussi de plus précieux et de plus maniére ; il s'ensuit des divisions singulières, parfois très inattendues. Voici, par exemple, un dispositif de valeurs que nous empruntons à une *Courante* de la collection Philidor (1) et qui nous semble caractéristique à cet égard :



Du Val opère de même ; au lieu d'employer, dans les mouvements vifs, une même valeur métrique, croche ou double croche, comme Corelli, valeur qui se distribue de façon constante dans toute la pièce en lui conférant un aspect un peu scolaire, il s'entend fort bien à intervertir et à échelonner les diverses valeurs, à les opposer entre elles en contrastes ingénieux, en combinaisons spirituelles, alertes et vives dans les airs gais, expressives et langoureuses dans les airs lents. La comparaison des deux schèmes rythmiques suivants en dira

(1) Cette Courante se trouve à la page 60 du 1^{er} volume de la collection Philidor.

plus long que bien des commentaires ; ce sont ceux de deux *Courantes*, l'une de Du Val, l'autre de Corelli :

(1) Du Val :



(2) Corelli :



Souvent, en particulier dans les *Sarabandes* et les *Airs*, l'heureux choix des valeurs combiné avec les inflexions de la mélodie atteint à des effets expressifs qui, tout en annonçant la prochaine libération de celle-ci, traduisent de menus manèges, des coquetteries subtiles. Il y a dans nombre de ces morceaux et aussi dans les *Gigues* et les *Allemandes*, dans les *Allemandes* surtout, si variées et si multiformes, comme de petits mimodrames, comme de petites scènes que joueraient des acteurs imaginaires, et, en signalant cette interprétation plastique de la musique du Du Val, nous ne faisons que suivre les indications des titres que le violoniste donne à ses pièces et qu'obéir aux tendances que manifestent ses contemporains (3). Le génie français s'est toujours complu en de semblables interprétations dramatiques, et les nuances rythmiques de notre musique, correspondant à une manière de mimique, découlent très probablement des velléités que nous manifestons sans cesse à scruter les mystères du mouvement et à exprimer le plus de vie possible.

La mélodie de Du Val conserve précieusement les caractères de noblesse et de naturel qui distinguent la mélodie française. On y retrouve, pour parler comme Christophe Ballard, tout ce que « les airs français contiennent de plus parfait, dans le tendre et le naturel », qualité dont la lecture des Recueils d'airs à chanter et à danser, publiés par le célèbre imprimeur, fournit d'abondants exemples (4).

(1) 3^e Livre de Sonates. Sonate ix.

(2) Sonate vii de l'œuvre V. (Novello's. Violin Album.)

(3) On peut consulter notamment une Parodie en vers des *Caractères de la Danse* de Jean-Ferry Rebel, publiée par le *Mercure* de juin-juillet 1721, dans laquelle s'exposent de curieuses traductions scéniques de pièces instrumentales.

(4) Consulter en particulier le tome I du Recueil de Christophe Ballard publié en 1703 sous ce titre : *Brunetes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser.*

De ce goût français Du Val ne s'éloigne guère ; il pratique fréquemment un langoureux chromatisme ; il s'attarde et insiste sur les sensibles, génératrices assurées de ce qu'on appelait alors « le tendre ». Ses cadences présentent le dispositif habituel et respirent une pompe majestueuse. Mais si notre auteur demeure fidèle au mode d'expression qui était cher à ses contemporains, il ne craint pas cependant d'excursionner à travers l'esthétique italienne. On a beaucoup écrit et beaucoup discuté de son temps sur le goût italien : « Dessein de chants bizarres, se promenant non seulement sur toutes les cordes du mode, mais encore sur toutes les étrangères, pièces roulant sur tous les tons et changeant de mode à chaque instant », basses travaillées jusqu'à la recherche, profusion d'ornements et de traits pétillants, voilà ce qu'on reprochait d'habitude aux compositions d'outre-monts. La mélodie italienne franchissait aussi de grands intervalles, et cela n'allait pas sans offusquer le goût français : « Nous avons peine à nous accoutumer, écrivait le *Mercure*, aux intervalles bizarres de la musique italienne qui passent quelquefois l'étendue de l'octave (1). » Du Val s'entend à tirer un parti très expressif d'intervalles de cette nature, ce en quoi il subit certainement l'influence italienne ; il lui arrive même de bâtir tout un morceau autour d'un intervalle caractéristique, et nous citerons, en particulier, le premier mouvement de la 5^e Sonate du 3^e Livre qui retire de l'emploi répété d'une 7^e diminuée de puissants moyens d'expression ; cette belle pièce le déroule d'une allure large et triste :



Parfois il use de procédés un peu scolastiques, comme, par exemple, de thèmes obligés ; dans le 2^e mouvement de la 10^e Sonate du 1^{er} Livre, un motif de 6 notes, exposé successivement à la tonique et à la dominante, sonne alternativement au violon et à la basse ; mais, au moyen de « doubles » présentés avec deux types de valeurs différentes, il sait corriger ce que ce système de composition présente d'un peu guindé. Du Val affectionne aussi beaucoup la forme si française du *Rondeau*, série de couplets clos chacun par un refrain unique, forme qui, sous sa main, se pare des couleurs les plus variées et conserve toujours une charmante légèreté.

(1) *Mercure galant*, novembre 1713, *Dissertation sur la musique française et italienne*.

Il emploie le style fugué dans ses « Sonates à trois », où il manie fort habilement le dialogue des deux violons ; il l'emploie même, à l'instar de Corelli et des Allemands, dans plusieurs sonates pour violon seul et écrit dès 1704 un Rondeau dont le fragment suivant témoigne d'un effort assurément très honorable pour l'époque qui le vit se produire :



On peut citer, dans le même ordre d'idées, le *Gay* de la 4^e Sonate du 4^e Livre et le dernier mouvement intitulé : *vitte* de la 7^e Sonate du 5^e Livre. A cet égard, François Du Val est bien certainement le premier à avoir pratiqué en France l'usage systématique de la *double corde*.

Son harmonie est généralement riche, très modulante et peu centrale. Sans doute, elle se tisse fréquemment d'accords de sixte, comme toute l'harmonie de ce temps, et revêt par là le caractère *sui generis* de la musique du début du XVIII^e siècle ; sans doute, on y trouve à foison de ces suites de tierces entremêlées de sixtes dont les dilettanti faisaient leurs délices et dont la saveur douceâtre enchantait les mélomanes. Mais, souvent aussi, sans parler du judicieux usage des 7^{es} dont le beau mouvement lent à $\frac{5}{2}$ de la Sonate 7 à 2 violons apporte un excellent spécimen, des audaces surgissent qui surprennent par leur extrême modernisme. C'est ainsi qu'au cours du 1^{er} mouvement de la 11^e Sonate du 1^{er} Livre, on entend, dans la tonalité de *sol* mineur, résonner un accord *d'ut*, sous-dominante, avec la 9^e, *ré*, accord auquel succède brusquement un *la bémol*, répété 2 fois :



L'intervalle de triton de *ré* à *la bémol* provoque une impression avec laquelle la musique d'aujourd'hui nous a familiarisés. Du Val aime à moduler vers les sous-dominantes, et son harmonie, bien qu'appliquée à respecter le type binaire qui exige l'oscillation de la tonique à la dominante et de la dominante à

(1) Le passage que nous citons se trouve dans le Rondeau de la Sonate v du 1^{er} Livre (1704).

la tonique, dessinant ainsi une formule de cadence parfaite, s'évade souvent fort loin de la zone que tracent autour de l'horizon tonal les deux dominantes supérieure et inférieure.

A notre musicien, les clavecinistes ont passé leur prédilection pour certaines fioritures et certains artifices ornementaux auxquels les joueurs de viole attachaient d'ailleurs une grande attention, comme on peu s'en convaincre en parcourant les traités de viole et les recueils de Marais et de De Machy. Nombre de pièces de Du Val se décorent de trilles, de notes redoublées, de fines guirlandes délicatement ajourées dont la fantaisie descriptive de l'auteur sème ses *rossignols* et ses *cascades* (1). Signalons encore l'amusant Rondeau tout brodé de triolets corelliens de la Sonate 4^e du 4^e Livre, et les *Variations dans le goût de la trompette* de ce même livre (2), variations construites sur basse contrainte et qui, avec leurs notes redoublées en doubles croches et leurs trilles en tierces, révèlent une véritable virtuosité.

III

Si nous parlons ici de la virtuosité de Du Val, c'est qu'à s'en tenir aux méthodes françaises de violon en usage de son temps, notre musicien paraît avoir possédé une technique très supérieure à celle de ses contemporains. A ce point de vue, il est encore un précurseur, car le premier traité que nous possédions pour l'enseignement du violon, traité dû à Montéclair et publié en 1712 (3), ne donne qu'une bien piètre idée des moyens alors dévolus aux exécutants. Montéclair ne dépasse pas la première position, l'*ut* sur la chanterelle, obtenu par l'extension du petit doigt, constituant la limite supérieure de l'échelle de l'instrument. Il formule sur la conduite de l'archet quelques principes dont la naïveté fait sourire, et ne paraît pas en progrès sur ce qu'enseignait le violiste De Machy (4). « Il faut très bien accorder les deux mains ensemble, afin que l'archet n'aille ni plus vite ni plus lentement que les doigts de la main gauche, car c'est en cela que consiste la beauté et la difficulté du violon. » Il insiste copieusement sur le *poussé* et le *tiré* de l'archet, et spécifie avec une extrême minutie les cas dans lesquels il

(1) Sonate III, 3^e Livre.

(2) Sonate VIII, 4^e Livre.

(3) Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris, 1712.

(4) De Machy, *Pièces de viole* (1685). Ce recueil contient un avertissement où se trouvent d'intéressantes considérations sur le style et les ornements.

convient de commencer en tirant ou en poussant, toutes prescriptions qui indiquent un jeu d'archet menu, saccadé et dépourvu de souplesse. Même observation à l'égard de la méthode publiée en 1718 par Dupont ; celle-ci n'est guère plus explicite que celle de Montéclair ; elle reste muette sur les positions de la main gauche autres que la première, elle ne dit rien de l'emploi de la double corde qu'elle semble ignorer ; toutes ses préoccupations vont au maniement raide et formaliste de l'archet, maniement qu'elle enserre dans des règles rigides liées systématiquement à la mesure ; c'est ainsi qu'on voit édicter une règle spéciale pour le coup d'archet de la mesure à 3 temps, par exemple. Et cependant, le médiocre traité de Dupont dut avoir du succès, puisqu'une 2^e édition en fut publiée en 1740 (1).

Avec Du Val, nous sommes déjà loin de cet art rétréci, modeste et ankylosé. Son œuvre nécessite une souplesse d'archet que ni Montéclair ni Dupont ne laissent supposer. Pour exécuter convenablement ses Sarabandes, il faut de toute nécessité posséder une tenue d'archet accomplie et savoir correctement « filer un son ». Dans les mouvements vifs, l'exécution exige une grande netteté et une grande vélocité d'articulation. Enfin, Du Val et manie la double corde avec presque autant d'audace que Corelli. Les exemples suivants en font foi :



A l'exemple du violoniste italien, il arpège fort habilement, et les indications qu'il donne pour l'exécution des arpèges à 3 et à 4 notes révèlent déjà une grande dextérité et une extrême souplesse d'archet :



(1) Dupont, *Principes de violon, par demandes et réponses, par lequel toutes personnes pourront apprendre d'eux-mêmes à jouer dudit instrument.* Paris, 1718.

(2) Sonate IV, 4^e Livre.

(3) Sonate V, 7^e Livre : *Sarabande*.

(4) Sonate VII, 5^e Livre. Dernier mouvement : *Vitte*. Presque tout ce mouvement est en arpèges.

Sans doute, et il serait puéril de ne pas le reconnaître, Du Val n'atteint pas à la virtuosité de Westhoff, qui exécute des passages en double corde avec une incontestable maîtrise pour l'époque; il ne saurait surtout se comparer, sous ce rapport, avec Walther, dont *l'Hortulus chelicus* proclame l'évidente supériorité de technique, car le violoniste allemand va jusqu'à imaginer l'accompagnement continu à cordes pincées, pendant que l'archet chante sur une autre corde, cherchant ainsi à produire sur son instrument à la fois une mélodie et des effets de luth et de théorbe. Qu'il nous suffise, en rendant à César ce qui appartient à César, de restituer à François Du Val la place très enviable qui lui revient.

Le jardin de musique qu'il a tracé est un jardin à la française décoré de balustres et de marbres à l'italienne; les gazons s'y déploient en tapis réguliers qu'encadre une bordure de buis; on a taillé les ifs et murailé les charmilles, mais, de temps en temps, des souffles vifs et purs passent sur les parterres symétriques et, à travers la charmille voisine, les rires s'égayent sonores. Nous croyons que ceux qui voudront s'aventurer en ce jardin y goûteront le charme mélancolique et la gaieté bon enfant de notre art; ils ne regretteront certainement pas leur promenade, non plus que l'hommage qu'ils auront rendu au vieux maître qui fut l'ancêtre d'une glorieuse lignée de musiciens.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



LES VRILLES DE LA VIGNE⁽¹⁾

Claudine me dit :

— Moi, je n'entends rien à la musique. Ou plutôt, je n'y entends que de la musique. Le gros Maugis m'est, au concert, un spectacle pénible, qui m'inspire une pitié nuancée de mépris. Il subit la musique comme un martyre compliqué et d'ailleurs voluptueux. Il n'a pas une minute de repos. Les ondes sonores n'ont-elles point gravé son front de rides concentriques ? Et ses yeux, qu'il porte un peu en avant, à la manière des langoustes, ont dû sortir autrefois de sa figure, pour écouter mieux. Il a de larges et actives oreilles, qui remuent selon les contractions de ses mâchoires, et ses paupières surveillent l'orchestre, inclinées en abat-sons. Il écoute tout entier, il souffre. Un *couac* des cors lui arrache un discret hurlement. Des sévérités brusques dressent toute sa physionomie, il fouille d'un œil justicier la forêt instrumentale et semble demander : « Qu'est-ce qui a fait ce bruit-là ? »

En somme, il n'y a guère que la mauvaise musique — celle qu'il n'aime pas — qui détende ce torturé critique. Il peut en sourire, rire, esquisser sur son siège une petite danse du ventre, renverser son bords-plats sur sa nuque, crier tout bas : « Ah ! m... zut ! » Il peut hausser l'épaule vers Gaston Carraud son voisin, invoquer muettement le sourire las de Fauré, et la colère divine...

A Bayreuth, pendant les longs entr'actes, il s'installait à la Restauration entre un schinkenbroëdchen et une orangeade glacée, et c'étaient des patiapatia de portière, — pis, d'ouvreuse ! — sur le théâtre local, le panurgisme des peuples en pèlerinage, sur Cosima et les chanteurs, la robe imprimée de Fréïa, — et *Parsifal*, donc, qu'est-ce qu'il en restait ! « J'en ai assez, criait Maugis tout rose et tout ruisselant, j'ai assez coupé dans le bateau wagnérien ; j'ai gémi comme les copains sous le genou du titan, mais, bon Dieu, j'en suis bien revenu ! » Une demi-heure après, il pleurait comme un faon, comme moi, comme

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 15 mai.

tout le monde, à l'Enchantement du Vendredi saint, dès que le hautbois se mettait à chanter... Il était repris.

Claudine songea un instant, haussa les épaules et reprit :

— Je bafute Maugis, mais fraternellement, et d'une ironie compatissante. Il aime la musique comme j'aime l'amour. Sa volupté spéciale ne lui est point clémence, et la mienne ne ressemble pas au plaisir. A Maugis aussi, une main invisible tend un flacon fermé : « Ne le respire pas trop. Enivre-toi raisonnablement. Crains sa vapeur quasi mortelle, crains l'emportement et son mystérieux désespoir. Dose l'orgie... Sinon ta tête tombera en arrière comme celle d'une femme qui meurt et tu garderas, le charme dissipé, un triste visage égaré d'enfant perdue... » Va te faire fiche ! On boit jusqu'au bout de son haleine...

Vous voyez, conclut Claudine en s'étirant, je comprends très bien. Ce pauvre gros Maugis !... La musique, c'est son Renaud, à lui.

COLETTE WILLY.

(*A suivre.*)



LE DRAME MUSICAL MODERNE⁽¹⁾

II

LES VÉRISTES : ZOLA-BRUNEAU

Les compositeurs de l'école vériste dédaignent la légende et font la guerre aux « conventions ». Ils prétendent arriver à une représentation directe, impartiale et totale de la réalité ; et cela, en ne faisant appel qu'à l'émotion sincère qui les saisit devant tous les spectacles de la vie. Le vérisme sévit en Italie depuis une vingtaine d'années, avec des compositeurs tels que Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano, et autres, dont la Société des grandes Auditions musicales a jugé nécessaire de nous révéler la médiocrité en de belles manifestations antiartistiques (2). Mais il a aussi sa branche française, qui porte, comme des fruits jumeaux, l'œuvre amère d'Alfred Bruneau et le drame affadi de Gustave Charpentier.

Il y a plusieurs différences entre les véristes français et les italiens. Ceux-ci prennent leurs sujets un peu partout : dans le roman et dans ce qu'ils appellent l'histoire aussi bien que dans l'anecdote familiale : à côté d'un *Paillasson* ou d'une *Cavalleria rusticana*, ils nous offrent un *Ami Fritz*, une *Fedora*, une *Adrienne Lecouvreur*, une *Siberia*. Les véristes français, plus absous, ne veulent mettre en scène que le menu peuple contemporain. Leur seule joie est de nous montrer des ouvriers en bourgeron, des couturières à l'atelier, des marchands en leur boutique et des boulangers au fournil. Et par là, par cette préférence pour ce que la vie offre de plus vulgaire, les musiciens véristes s'affilient aux naturalistes de la littérature, et ce n'est pas sans raison qu'une sorte de fraternité d'armes unit Alfred Bruneau à Emile Zola. Les uns et les autres appartiennent aussi à un même parti politique : leur esthétique est, ou veut être, celle de la démocratie triomphante. Je n'examinerai

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 15 mai.

(2) Voir, dans le *Mercure musical* du 15 mai, le compte rendu de *Siberia*.

point cette partie de la question. Je ne me demanderai point si Alfred Bruneau est vraiment un musicien de défense républicaine, ou si Gustave Charpentier a fait une œuvre de justice et de rénovation sociale en couronnant sur les hauteurs de Montmartre une midinette un peu fautive. Je chercherai seulement à découvrir si ces peintres de la vie ouvrière ont été eux-mêmes, dans leurs divers travaux, de bons ouvriers.

Mais les œuvres ont beaucoup souffert d'avoir pour auteurs des hommes aussi préoccupés des problèmes politiques et sociaux : elles en sont devenues symboliques. Les Italiens n'ont point de parti pris ; ils ne crient ni à l'infamie du prêtre ni au pouvoir corrupteur de l'argent ; ils ne s'évertuent à mettre en valeur aucune idée, fût-elle aussi neuve et profonde que celles que je viens de dire ; leurs personnages ne représentent rien qu'eux-mêmes, ce sont leurs infortunes et leurs larmes qui doivent nous émouvoir, sans que nous soyons invités à rien conclure. Les véristes français n'ont pas imité cette sagesse. Wagner nous avait bien prévenus cependant que le symbole n'était à sa place qu'en un sujet légendaire, où les personnages, flottant sur les limites du réel et de l'illusoire, peuvent sans trop de difficulté laisser transparaître une idée. Mais un homme habillé comme nous, qui vaque à ses menues affaires, que nous pouvons rencontrer dans la rue, et qui en même temps incarne la Domination ou le Plaisir de Paris ! Rien cependant n'a pu arrêter les véristes français : ils ont épanché dans leurs œuvres les fortes pensées si pesantes à leurs fronts : car chacun d'eux, pareil à l'auteur d'une lettre célèbre, est un « penseur solitaire et silencieux ». Ajoutons qu'ils sont fortement influencés par Wagner et le comprennent mal ; il a fallu qu'à son exemple, et malgré son conseil, ils farcissent de symboles leurs drames à prétentions réalistes. Ils se sont faits les métaphysiciens de l'atelier, les voyants de la rue, les philosophes de la Butte et les prophètes de la boulangerie-pâtisserie. C'est même à cet indigeste mélange d'une réalité platement quotidienne et d'un symbolisme déconcertant que se reconnaissent de loin leurs œuvres ; par là aussi s'accuse leur ressemblance avec les romans de Zola.

§

Parmi les œuvres, aujourd'hui assez nombreuses, d'Alfred Bruneau, c'est *l'Ouragan* que j'étudierai. Ce n'est point la plus récente : elle remonte à 1901, et depuis, un *Enfant-Roi* nous est né, qui agonise aujourd'hui dans les spectacles à prix

réduits, où *Xavière*, d'ailleurs, lui tient compagnie : c'est ainsi qu'une sage démocratie offre au bon peuple les spectacles dont nous ne voulons plus. *L'Ouragan* me paraît une œuvre supérieure à ce sentimental *Enfant-Roi*, en ce sens que l'auteur a pu au moins y montrer certaines des qualités qui suppléent chez lui à l'inspiration musicale.

C'est Emile Zola qui a écrit les paroles de *l'Ouragan*. On sait qu'Alfred Bruneau s'est voué à Zola ; après lui avoir emprunté ses sujets (*le Rêve*, *l'Attaque du Moulin*), il lui a demandé des livrets (*Messidor*, *l'Ouragan*, *l'Enfant-Roi*) ; et la mort n'interrompra point cette collaboration. Il reste à orner de musique deux livrets posthumes ; après quoi, dit-on, Alfred Bruneau lui-même mettra en dialogues dramatiques tous les Rougon-Macquart. On ne vit jamais piété ni plus touchante ni plus funeste. Car il était impossible, je crois, de trouver de plus mauvais poèmes, ni de plus improches à la musique, que ceux que Zola a fournis.

Tout d'abord on n'en pouvait trouver de plus mal écrits. On ne peut se faire une idée, quand on ne la connaît pas, de cette langue à la fois incolore et boursouflée, terne et déclamatoire, dépourvue lamentablement de tout rythme et de tout accent, et surtout d'une fausseté de ton continue, soutenue, que l'on croirait appliquée et voulue, et que rend plus choquante encore la prétention sans cesse affirmée à l'exactitude la plus scientifique. Voici le début de *l'Ouragan* :

Par les beaux temps, par les gros temps, les barques de Goël s'en vont à la pêche, pour les maigres hasards des filets, ô mer douce et mauvaise, exécrée, adorée.

Les maigres hasards des filets ! A quelle école primaire, laïque, et gratuite, espérons-le, les pauvres pêcheurs de Goël ont-ils appris ce langage ? Et que penser de la fade antithèse qui suit ? Zola cependant trouve tout naturel de faire parler ainsi des marins, et poursuit, imperturbable. Jeanine, femme de l'un de ces poètes, raccommode des filets, toute hâve et déguenillée, et nous offre à son tour un petit morceau descriptif de haut goût :

Goël ! Goël ! Ile farouche et solitaire, île de roc nu, vierge encore et sauvage après des mille années, gardée pure de tous côtés, au loin, par sa ceinture de brisants, où les navires en voyage au moindre vent s'écrasent...

Arrêtons-nous ici, pour respirer, et admirer en passant *des mille années*, et les *navires en voyage*, et la *ceinture de brisants* qui, très poétiquement, garde l'île pure de tous côtés. La tirade continue cependant, toujours sur le même ton, et aligne au petit bonheur corrections et maladresses, métaphores rebat-

tues et gauches figures de rhétorique. Car on remarquera que cette langue n'a même point le mérite d'être simple et directe ; rien de plus cherché, au contraire, de plus savant, de plus tourmenté. C'est une prose qui, au rebours de celle de M. Jourdain, veut être de belle prose, et qui s'applique, et qui s'efforce, et qui s'enfle et se travaille ; c'est l'écriture pesante de l'homme inculte dont les doigts se crispent sur la plume ; c'est du style de terrassier ; c'est de la littérature d'illettré : c'est du Zola. Il peut sembler que je parle en ce moment avec humeur. Mais vraiment ce n'était pas la peine de faire flotter si haut la bannière de la Vérité, d'accabler d'un tel mépris les auteurs suspects d'orner la nature ou de laisser de côté certaines laideurs, de se proclamer orgueilleusement naturaliste, et de l'être en effet, par endroits, jusqu'à la scatalogie, pour aboutir à un mensonge de l'expression aussi perpétuel et aussi déplaisant. Il y a là de quoi regretter jusqu'aux vers de Scribe, ces pauvres vers incolores et chargés de formules, qui au moins ne se faisaient pas remarquer par des constructions insolites, des épithètes inattendues et de provocants solécismes.

Le drame, en soi, est assez bien construit et ne demanderait pas mieux que de devenir émouvant. Deux femmes, deux sœurs, Jeanine et Marianne, aiment un homme, l'aventureux Richard, dont le cœur, un cœur de lion sans doute, appartient tout entier à Jeanine. C'est pourquoi Marianne, folle de jalousie, marie sa sœur à Landry, frère de Richard, et celui-ci s'exile pour toujours. Pour elle, elle restera seule dans la vie, et se consolera de sa disgrâce par la vue du malheur de sa sœur et les pratiques d'une âpre avarice. Telles sont les données. Le retour imprévu de Landry va remettre en jeu toutes les passions que l'on croyait éteintes ou calmées. Son amour pour Jeanine se réveille presque aussitôt, et Jeanine y répond. Marianne et Landry s'unissent alors pour la vengeance, et au moment où les deux amoureux vont s'envier, par une nuit de tempête, Landry surgit, le couteau à la main. C'est alors que Marianne, par un revirement dont Hermione avait donné le tragique exemple, se lève pour défendre celui qu'elle aime, et tue l'homme dont elle arme le bras. Jeanine est libre ; mais Richard ne peut ni l'emmener avec lui, ni rester auprès d'elle : elle est trop faible et lasse, il aime trop l'aventure, ils ont trop longtemps vécu loin l'un de l'autre. Il reprend donc la mer, tandis que les deux sœurs pleurent leur double amour déçu, et cette fin mélancolique était certes susceptible de beauté.

Le drame repose tout entier, comme on le voit, sur un conflit de sentiments ; rien n'y arrive par hasard, et toute l'action dépend de la volonté des acteurs. Cette construction est celle de

la tragédie classique. Mais il résulte de là que tout l'intérêt de la pièce est dans la peinture des passions, et c'est ici que nous sommes bien déçus. Zola n'est pas un Racine, ni même un Quinault ou un Voltaire. Il ne sait pas tracer un caractère, exprimer un sentiment avec vivacité, trouver le mot significatif, le geste révélateur. Ses personnages, au lieu de parler naïvement le langage de leurs passions, ne sont occupés qu'à disserter et à se définir. « J'ai besoin d'être aimée », répète Jeanine ; et sa sœur lui répond : « Je suis jalouse. » Jaloux aussi le brutal Landry, mais d'une jalouse un peu différente, parce qu'elle succède à la possession, et il choisit, pour expliquer cette différence, l'instant le plus pathétique du drame, celui où se prépare le crime. C'est ainsi que Zola caractérise ses héros, par de perpétuelles professions de foi qui rappellent les banderoles attachées aux lèvres des personnages de rébus. Et encore ce qu'on lit sur ces banderoles, ce n'est pas tant : « Je suis jalouse », que : « Je suis la Jalousie », ni : « J'ai besoin d'être aimée », que « : J'ai nom Désir. » Car tous ces personnages sont en même temps des personnifications, et l'auteur, ne pouvant arriver à leur donner la vie, les a du moins élevés à la dignité de symboles. Ils ont d'ailleurs conscience de cette valeur symbolique et s'en entretiennent sans détour. Marianne dit à Jeanine, en un langage dont on appréciera le naturel et la grâce :

Tu es le désir, la femme qui perd le monde, qui sème la démence et les catastrophes.

Et Jeanine riposte aussitôt, du tac au tac :

Et toi, sœur despotique et farouche, sœur qui m'a (1) mise en larmes, tu es l'orgueil, l'éternel besoin de domination, et quand tu aimes, c'est la jalousie qui ravage et qui tue.

Il n'est pas jusqu'au beau Richard qui n'entre en scène accompagné de son petit symbole familier, pareil à ces rois de l'ancien opéra, que suivent en tous lieux des gardes casqués et stupides. Ce symbole, c'est Lulu, la petite sauvagesse, qui signifie le goût du perpétuel changement, et dit d'elle-même avec simplicité : « Je suis son âme voyageuse. » Seul le brutal Landry reste un homme et reste émouvant par cela même ; il souffre, et il meurt, et je m'intéresse à lui, malgré tout l'effort de l'auteur pour le rendre antipathique :

Je pleure, hélas ! sur ce pauvre Holopherne
Si méchamment mis à mort par Judith.

(1) Orthographe de la partition.

Tous les autres, au moment même où nous croyons les reconnaître et les comprendre un peu, nous glissent entre les doigts, s'évanouissent en nous abandonnant leur semblant d'âme : ce ne sont plus que de vains fantômes, de froides allégories, de pauvres abstractions qui n'ont pas forme humaine. Nous nous détournons avec dépit.

§

Il était possible, au bon vieux temps, d'écrire de bonne musique sur un mauvais poème ; il existe même des chefs-d'œuvre, comme le *Don Juan* de Mozart, dont le livret est proprement inepte. Mais nous avons changé tout cela : la musique doit épouser la forme de l'action et suivre le contour des paroles, dont elle enregistrera, comme un phonographe fidèle, toutes les faiblesses. Et c'est pourquoi Alfred Bruneau, dont les premières œuvres n'étaient point méprisables, dont la *Penthésilée*, en particulier, renferme d'agréables effets, a reculé les bornes de la laideur musicale du moment où il s'est consacré à Zola, tel Décius se dévouant aux divinités des Enfers. Quel chant peut-on dégager en effet d'une prose aussi lourde et informe ? En vain le compositeur s'épuise ; tantôt sa déclamation s'avance à pas égaux, avec la solennité lente d'un cortège funèbre ; tantôt elle se précipite en triolets inutiles, et d'une feinte vivacité. Avez-vous jamais vu un train de marchandises au départ ? la machine peine de tous ses muscles de fer, et la masse ne s'ébranle pas ; puis, le régulateur grand ouvert, la cheminée haletante, les roues font quelques tours précipités, mais patinent sur les rails, et les wagons restent immobiles. Ainsi la musique de Bruneau tantôt s'agit et tantôt se modère, sans que bougent jamais les paroles de plomb qu'elle remorque : pas un accent, pas un rythme, pas un mouvement ne trahit la moindre trace de vie ou d'émotion. Partout la morne désolation d'un chaos sans espoir. Je me trompe : il y a une mélodie vocale dans l'œuvre, une romance même ; c'est la berceuse que Lulu chante à Jeanine au second acte. Elle est d'une terrible banalité, et l'on en veut vraiment à l'auteur de n'avoir même pas su colorer de quelques nuances exotiques cette pauvre musique :

L'île de joie où Lu-lu est née

Ce n'est pas moi que tentera jamais une telle joie !

L'orchestre cependant fait entendre sans se lasser ses motifs conducteurs, comme il convient à un orchestre bien dressé à l'école de Wagner : car on ne saurait imaginer de disciples de Wagner plus dociles ni plus maladroits que les véristes français. Ces motifs se distinguent par une rare puissance inexpressive. En voici un, tout au début, qui représente sans doute l'île de Goëlo :



Cet autre est le désir :



Et voici, n'en doutons pas, l'inquiétude voyageuse :



C'est le contexte qui nous donne ces indications ; je ne verrais nul inconvenient, pour ma part, à ce que le premier motif désignât le départ pour l'aventure, que le second fût affecté à l'île, et le troisième au désir. Il en est ainsi de tous les autres motifs : tous se promènent à travers le drame avec les visages solennels et indifférents de personnages officiels dans quelque cérémonie ; et ils se ressemblent entre eux comme se ressemblent les fonctionnaires d'un même gouvernement. Parfois ils changent de costume, je veux dire d'uniforme ; car leurs transformations n'ont jamais rien d'imprévu ni de personnel ; toutes sortent du même magasin d'accessoires. Ce sont les vieilles transformations scolastiques du contrepoint, par diminution, ou par changement de rythme, ou par mouvement contraire.

Voici la diminution (premier motif) :



et le changement de rythme :



et le mouvement contraire en plus :



Pourquoi ces modifications? Pour rien. Pour changer. Aucune n'est expressive; toutes résultent de l'application brutale d'un procédé. Ainsi échelonnés au long de la partition, avec leurs gestes arbitraires, les motifs conducteurs font penser aux bons signaux qui échangent, au bord des routes, « des impressions toutes mécaniques ».

L'harmonie n'ajoute certes pas à leur grâce. On a beaucoup parlé de l'harmonie d'Alfred Bruneau, de sa hardiesse ou de sa dureté, de sa nouveauté ou de sa puissance. Je dirai simplement qu'elle n'existe pas. Rien de plus rudimentaire que le sens harmonique chez Alfred Bruneau: Berlioz lui-même est un raffiné auprès de lui. Sorti de l'accord parfait de tonique et de l'accord de dominante, il ne sait où il va. Que fera-t-il donc pour sortir de la banalité? Il harmonisera volontairement à faux, dira tonique pour dominante, dominante pour tonique, ou combinerà entre eux ces deux accords incompatibles. Ces violences inutiles lui sembleront piquantes gentillesses. Voici par exemple un motif qui appelle des accords d'*ut* et de *fa*, ou de *la* et de *ré*:



C'est pourquoi nous le ferons supporter tout entier (et il dure en tout huit mesures) par un accord de neuvième mineure de la dominante *mi*, arpégé de façon à choquer rudement son *sol dièse* contre le *sol naturel* de la mélodie :



D'autres fois le contrepoint vient à la rescoussse, et ajoute ses tortures à celles de l'harmonie. Voici une mélodie bien inoffensive encore, qui ne demanderait qu'à demeurer tranquille :



Nous allons la combiner avec sa propre image renversée :



Puis, entre ces deux compagnons forcés de marcher du même pas, nous introduirons ce qu'on appelle en harmonie une pédale, c'est-à-dire une note qui reste immobile, indifférente à tout ce qui se passe autour d'elle. Ou plutôt nous en mettrons deux, un *ut*, dans le haut, et un *mi* au grave. Et voici le résultat.



Et je sais bien que le texte parle ici d'un homme qui « s'est brisé le crâne ». Est-ce une raison pour briser le nôtre ? La violence certes n'est point pour me déplaire. Mais ce perpétuel attentat à la musique, cette harmonie contre nature, ce contre-point de garde-chiourme ! Alfred Bruneau est le bourreau des notes ; il les martyrise ; je proteste.

Un acte cependant produit, au théâtre, un certain effet : c'est l'acte de la tempête, où Marianne et Landry se concertent, dans la maison secouée par le vent, pour la mort du frère trop aimé. Mais la musique n'y est pour rien : la situation, par elle-même, est violente et tragique, et l'orchestre se borne à répéter indéfiniment un rythme brutal :



C'est un effet d'obsession, et pas autre chose. Sans doute, la *Course à l'abîme*, dans la *Damnation de Faust*, fait appel au même moyen ; mais combien il y a là plus de musique ! Comme ce hautbois plaintif est éloquent, au-dessus de la sombre galopade ! Ici le rythme s'accompagne seulement du motif de l'île, tour à tour droit et renversé, on ne sait pourquoi, et d'un autre motif, qui doit être, dit la partition, *passionnément chanté*, et ne renferme, hélas ! pas plus de passion que de chant :



Pourquoi tout cela, par Apollon ? Pourquoi ces notes et non pas d'autres ? Nous ne le saurons jamais. Et quand on pense que tout, au long de toutes les partitions de Bruneau, est aussi indifférent, aussi factice et aussi vain, on ne peut que s'émerveiller du labeur prodigieux qu'il a fallu pour aligner tant de notes inutiles, tant de mélodies moroses, tant d'accords rebelles. Chapelain lui-même, rimant malgré Minerve les 24 chants de sa *Pucelle*, n'eut peut-être pas une aussi implacable patience.

En résumé, si l'on entend par musique l'art d'associer les sons suivant leurs convenances réciproques et leurs affinités secrètes, d'en former des mélodies vivantes qui elles-mêmes attirent d'autres mélodies, et des accords qui se combinent avec d'autres accords en des ensembles toujours plus vastes et plus riches, et si le génie musical est la faculté de saisir ces rapports mystérieux, de réaliser ces larges synthèses, de faire épanouir ces luxuriantes floraisons, on pourra dire que ce qui manque aux drames d'Alfred Bruneau, c'est la musique, et ce que l'avare nature a refusé à leur auteur, c'est le génie musical. Il nous montre au contraire une mémoire nourrie de toutes les règles, formules et recettes de l'école. Rien de moins spontané, de moins naturel, de plus tendu, savant et pédant que cet art qui fait fi de la science et se prétend inspiré directement de la nature. Il en est de ce style exactement comme de celui de Zola : on n'y trouve ni sincérité ni ombre de vraisemblance ; partout les plus affligeants artifices et la plus désespérante convention. Je n'insisterai pas sur l'ironie du spectacle que nous donnent ces deux apôtres de la Vérité.

Louis LALOY.



L'abondance des matières nous constraint à remettre à notre prochain numéro la suite de l'Étude de Jean Marnold sur les Sons Inférieurs et la Théorie de M. Hugo Riemann.





REVUE DE LA QUINZAINE

AU CONSERVATOIRE

Le Concours de Rome. — Une révision nécessaire.

Il y avait une fois, dans le Collège officiel de musique d'une grande capitale, un vieux professeur de composition. Comment était-il parvenu à cet emploi ? On ne sait trop, car il ne s'était fait connaître que par des ouvrages d'une lamentable puérilité, dont l'un, consacré à une héroïne nationale, morte jadis sur le bûcher, fut pour sa mémoire un nouveau supplice, plus raffiné que l'autre : le supplice du ridicule. Ce respectable vieillard disait un jour à un de ses disciples qui lui soumettait une page d'orchestre de sa façon : « Mais, mon jeune ami, voici une grosse erreur : vous voulez un effet de douceur et vous employez les trombones. — Mais, maître, je les fais jouer *pianissimo*. — Non, mon ami, pas de trombones, gardez-les pour les grands éclats. » Ainsi parlait le vieux maître, ignorant ce que savait Monteverdi dès le début du XVII^e siècle : que le timbre du trombone dans le *pianissimo* est plus mystérieux que celui du violon avec sourdine, et que rien ne peut le remplacer. Et il disait encore : « Pas d'arpèges à la flûte, ni à la clarinette, je vous en prie ; vous avez la harpe ; pourquoi ne pas vous en servir ? » Ainsi allait-il, prêchant sa courte science et son enfantine sagesse. Mais les élèves qui affrontaient l'ennui de pareils conseils en étaient bien récompensés.

Vers le début du mois de mai 1905 s'ouvrait le concours préliminaire aux épreuves du prix de Rome. Dix-neuf concurrents se présentaient ; ils appartenaient aux classes de MM. Fauré, Lenepveu et Widor. Le jury se composait de MM. Th. Dubois, Paladilhe, Massenet, Lenepveu et Reyer, titulaires, et de MM. Leroux, Hillemacher et Duvernoy, suppléants. Le concours a lieu, chacun écrit sa fugue, et se tire de son mieux du chœur que devaient inspirer les paroles de M. Guinand. Résultat : sont seuls reçus six élèves de M. Lenepveu, le seul professeur qui fût en même temps membre du jury.

Parmi les candidats refusés se trouvaient M^{lle} Fleury, élève de M. Widor, et M. Ravel, élève de M. G. Fauré, tous deux seconds prix de Rome à l'un des précédents concours. Je ne parle pas de leur talent, ni de leurs œuvres, pas même du *Quatuor à cordes* ou des *Mélodies* de Ravel. Je sais que le Conservatoire n'entre pas dans ces considérations-là et ne tient compte que des diplômes. Comment se fait-il que deux seconds prix de Rome ne soient même plus jugés dignes de concourir ? Et la constitution du jury ne le rend-elle pas suspect ? Et le résultat du concours ne confirme-t-il pas ces soupçons, avec une sorte de candeur naïve et stup...éfiante ? N'est-ce pas le cas, ou jamais, de reviser un jugement où se sourit à elle-même la plus béate iniquité ?

Louis LALOY.

CAUSETTE.

Jean Marnold, Félix Weingartner et Edouard Risler.

Donc, en prétendant nous révéler Schumann, certains virtuoses d'outre-Vosges viennent d'inspirer à Jean Marnold des pages d'affreuse amertume nationaliste, et d'ailleurs de gaillarde allure. Le patriotisme ombrageux de notre collaborateur l'induit même en injustice. En son âpreté à bouter l'étranger hors de France, il oublie que, dans les quatre journées du Festival Beethoven qu'il stigmatise, les seules causes d'infériorité vinrent de nos compatriotes assis aux pupitres de l'orchestre, alors que le chef teuton se dépensa en courageux mais vains efforts. Trop de remplaçants tenaient la place des instrumentistes titulaires retenus ailleurs. Les orchestres Chevillard et Colonne sont des institutions diurnes : dès qu'ils fonctionnent après le coucher du soleil, ils se désagrègent pour cause d'Opéra-Comique et d'Opéra. Pourquoi en rendre responsable le capellmeister germanique ?

Je crois que beaucoup de musiciens surent gré à Weingartner de sa sobriété, de son mépris des effets faciles et de l'harmonieuse proportion de ses mouvements. Une foi l'anime, ce n'est déjà pas si commun. Il est pieux et vérécondieux envers ces neuf monuments symphoniques que l'on se contente habituellement d'honorer d'un culte distant et lassé. Quant à sa gestication, dix fois moins exubérante que celle de Colonne, elle dépasse même en discréption, parfois, la correction habituelle de Chevillard. Ses accès d'énergie sont brefs et durent peu, ses indications sont nerveuses mais rapides, et l'immobilité de son corps rend inutile le garde...chef que l'on a construit depuis un an autour des estrades de nos deux grands capellmeister français. Au geste des rapides avant-bras de Weingartner, Beethoven s'est dressé sans pompe et sans emphase, pur de lignes et rempli d'une dignité d'ancêtre. S'il existe vraiment des amateurs fervents de classicisme, ils doivent honorer Weingartner comme un prêtre fidèle. Celui-ci ne les trahira pas.

D'autres l'ont fait. Ils l'ont fait avec une grâce exquise, mais ils l'ont fait. Risler, ne baissez pas les yeux, c'est de vous que je parle.

Ce merveilleux pianiste est un chercheur infatigable toujours en quête d'interprétations nouvelles et de sensations inédites. On n'a pas oublié ses transcriptions wagnériennes de grandes pages d'orchestre et ses exécutions au pleyel de compositions d'orgue. On sait quelles sonorités imprévues il obtint alors de son clavier ahuri. Mais le voici déjà lassé de ces triomphes, et nous le trouvons cette année aux prises avec Beethoven. Il y faut un certain courage. Toucher à Beethoven est, en musique, le pire des crimes, celui qui ne se discute même pas, qui supprime un artiste de la circulation, qui le fait périr sous les coups des amateurs forcenés, incapables d'entendre la plaisanterie sur cette matière sacrée. Risler l'a fait pourtant. Il a porté sur la statue du dieu une main sacrilège ; main caresseuse et voluptueuse, effleurante et câline, soit, mais tout de même main sacrilège ! C'est l'impudique majesté que chatouiller les dieux ! Heureusement pour lui, nul ne s'en aperçut et, seuls, quelques incroyants remarquèrent avec une agréable surprise la nouvelle « manière » du pianiste autrefois impassible et glacé.

Risler a lancé le Beethoven impressionniste. Il se complait aujourd'hui à faire ruisseler la couleur dans les temples de marbre blanc qu'étaient les Sonates. Voici des vitraux de feu, voici des velours, des soies et des piergeries ! Voici des ors et des orfèvreries de décadence ! Quelle orgie de traits, quelles gammes fulgurantes ou estompées, quelles oppositions de nuances et d'éclairage ! Où sommes-nous ? Nous joue-t-on l'op. 53 ou l'*Isle joyeuse* ?

WILLY.

AU THÉÂTRE

Chérubin, comédie chantée de Francis de Croisset et Henri Cain, musique de Massenet, à l'Opéra-Comique (23 mai).

Dimanche passé nous disions un triste et triomphal adieu à *Pelléas et Mélisande*. Jamais Jean Périer n'avait trouvé des accents plus tendres et plus doux ; jamais Mélisande n'était mieux apparue, au IV^e acte, dans le jardin sombre, toute tremblante de sa course et de son émoi ; jamais Golaud, si rude et si bon, n'avait semblé plus à plaindre ; jamais Arkhel n'avait eu plus de pitié pour le cœur des hommes. Et je n'oublierai pas l'enthousiasme irrésistible, à la chute du rideau au IV^e acte, ni ces acclamations unanimes, qui ne s'arrêtaient plus, et qui furent vraiment le cri de tous les cœurs. Or *Pelléas* était condamné à mort, M^{lle} Mary Garden devant, depuis ce jour, se vouer tout entière aux répétitions du *Chérubin* de Massenet.

Nous avons vu ce soir le meurtrier, et certes je n'attendais pas que nous eussions gagné au change. Mais véritablement je ne croyais pas possible à la platitude, à l'afféterie et à la sottise musicale de s'étaler avec tant de complaisance. Je ne suis pas un ennemi juré de Massenet. Il y a de jolies pages dans *Werther* et dans *Manon* ; il en est même d'assez dramatiques, malgré une grande fadeur générale et une fâcheuse monotonie : il n'appartient qu'à Massenet de mettre tout en romances. *Grisélidis* et le *Jongleur* n'offraient plus aucune trace d'émotion, mais pouvaient plaire encore par un semblant de poésie, déjà factice et frelatée d'ailleurs. Ici nous ne trouvons plus rien, qu'une perpétuelle recherche de l'effet, une prétention à la grâce et à l'esprit qui fait pitié, car elle n'aboutit à rien. Rien de moins enjoué, rien de plus foncièrement triste et piteux que cette musique dont le sourire est la grimace d'un vieux pitre. Il faut en dire autant, d'ailleurs, du poème, où l'on voit Chérubin plaire à toutes les femmes, hésiter entre trois, et en épouser une quatrième. Et toutes les cinq minutes on nous rappelle que Chérubin a dix-sept ans : grande merveille ! Et il faut voir la scène où la « Comtesse », la « Baronne » et l'« Ensoleillad », réunies sous le toit de la même auberge, ouvrent leurs trois fenêtres à la même sérenade : ces grossiers artifices nous reportent aux temps anciens de l'opéra-comique, au *Postillon de Longjumeau* ou à la *Double Echelle*, du joyeux Ambroise Thomas. La versification également éveille ces souvenirs, et non point celui d'Edmond Rostand, comme on s'est imaginé peut-être.

La musique ne vaut ni celle d'Adam ni celle de Thomas : cette musique ment, elle ment avec impudence, et elle ment sans grâce. Ce ne sont que phrases de romance, avec des accents faussement émus, et de banales cadences, indéfiniment prolongées, pour faire naître des « ah ! » : mutineries fardées, caresses rétribuées, pâmoisons factices en des chambres aux tentures fanées, seules des images de cet ordre répondent à cette musique que je ne veux point qualifier, de crainte de dire une inconvenance. Ailleurs ce sont des flonflons de cuivres et des coups de grosse caisse, dont la canaillerie est digne tout au plus d'une parade à la foire du Trône. Il n'y a pas une page de Delmet ou de Claude Terrasse où il n'y ait plus de fraîcheur, d'inspiration mélodique et de vraie musique que dans dix pages du Massenet de ce cru. Il n'y a pas un spectacle de l'Olympia ou des Folies-Bergère où l'on ne trouve plus d'entrain et d'agrément. Cela dit, remarquons que cette forme d'art convient peut-être à la clientèle quelque peu cosmopolite que le mois de mai fait refluer à Paris des bords de la Riviera : si l'Opéra-Comique a voulu nous donner un spectacle de music-hall rastaquouérisant, il a bien réussi. Les décors font, comme toujours, le plus grand honneur à la direction ; il y a surtout, au premier acte, des loin-

tains pourpre et vieil or d'un effet charmant. Quant à Mlle Garden, elle exhibe, dans le rôle de Chérubin, une bouche tordue à l'anglaise et des grâces de champion au foot-ball qui enthousiasmeront l'Amérique tout entière ; mais sa voix est trop pure et sonne mal en de telles fadaises. Mme Carré et M. Fugère sont tous deux parfaits en leurs rôles.

Mais vraiment, ceci après cela, *Chérubin* après *Pelléas*, ah ! « la tristesse de tout ce que l'on voit » !

LOUIS LALOY.



CONCERTS CORTOT

18 AVRIL. — Très intéressant programme ; exécution médiocre, exception faite pour certains passages de la *Symphonie sur un thème montagnard*, de V. d'Indy, que l'auteur conduisait lui-même avec beaucoup de sûreté, peut-être un peu trop de modestie et de sobriété. Le final de cette belle œuvre, qui honore l'art symphonique contemporain, a été supérieurement joué. Le jeune orchestre de M. Cortot affirme les remarquables qualités de souplesse que nous avions déjà constatées lors de l'exécution du *Faust*, de Liszt. M. Cortot a brillamment tenu la très importante partie de piano.

Le *Concerto brandebourgeois* (en *fa*), de J.-S. Bach, qui devait être un des numéros les plus attrayants du programme, nous a déçus par certains détails de l'*arrangement*. Pourquoi dialoguer, à deux trompettes, avec de fâcheuses transpositions à l'octave, une partie écrite pour un instrument solo (1) ? Le programme nous annonce d'autre part qu'on restituera à l'œuvre son caractère intime en ne la faisant accompagner que d'un quatuor à cordes réduit. Mais il ne faut pas confondre *concertino* et *ripieno*, et surtout il faut maintenir, dans l'un et l'autre cas, l'équilibre traditionnel entre basses et dessus ; il y avait là trop de basses pour le *concertino*, et pas assez de violons pour le *ripieno*.

Les *Vendanges* de M. A. Roussel (1^{re} audition) sont une très agréable erreur au point de vue orchestral. Etant donnée la saine musicalité de ce compositeur, cette esquisse nous donne le sentiment d'un effort qui n'aboutit pas. On devine des clartés qui restent opaques, de généreux élans arrêtés par des détails inopportuns. Beaucoup de traits déformants au quatuor, trop de mouchetures aux instruments à vent, une excessive et bien nuisible polyrythmie. Ça ne sonne pas... Il ne faut pas juger M. Roussel sur cet essai.

18 MAI. — Le *Requiem allemand*, de Brahms, ne mérite pas l'extraordinaire réputation qui le précède partout où il paraît. De bonnes pages, certes, mais combien d'autres imprégnées de la fade odeur du cantique protestant ! M. Fröhlich lui-même fait l'effet d'un pasteur suisse bien en voix. Des cadences arrondies, à la sonorité facile, un orchestre sans malice, généralement lourd, et creux quand il veut se faire souple, un quatuor qui se débat en d'inutiles subdivisions : du mauvais Schumann, correctement écrit.

L'exécution a été, comme la partition elle-même, fort inégale : tour à tour vigoureuse ou poétique, et négligée ou monotone. L'orgue manquait beau-

(1) Rappelons à ce propos qu'on a pu entendre à la *Schola Cantorum* des parties aussi aiguës exécutées avec une justesse parfaite par un virtuose belge, sur un instrument spécialement construit par M. Mahillon.

coup au redoublement du seize-pieds ; il fallait alors augmenter le nombre des contrebasses.

La *Fantaisie* en ré majeur, de J.-Guy Ropartz, en dernier numéro du programme, nous a paru une œuvre très intéressante, digne d'être travaillée à fond et entendue à une meilleure place.

L'entreprise de M. Cortot nous paraît des plus dignes d'intérêt à tous égards ; sans le secours d'une tapageuse réclame, et avec un orchestre encore jeune et peu formé, il a réussi à nous donner la série de concerts la plus intéressante de la saison, en ce qui concerne les œuvres exécutées, toutes considérables et trop rarement entendues en France. L'interprétation aussi a été le plus souvent intéressante, vivante, vraiment artistique. Seule l'exécution matérielle laisse encore trop à désirer ; mais ce défaut sera corrigé par le temps et l'expérience ; nous espérons n'avoir plus que des éloges à faire à la saison prochaine.

A. SORIANO.



LA SAISON DE LONDRES.

En guise de prélude.

Nonchalant et paradoxal, ponctuant de gestes dûment choisis ses phrases étudiées, Max Beerbohm parle :

« La musique sérieuse ne me passionne point. Périssent demain en un soudain holocauste tous les opéras déjà confectionnés et, avec eux, tous les gens capables de les reconstituer de mémoire !... il ne me manquera vraiment rien. Cependant, j'adore aller à Covent Garden. En juin et juillet, ce n'est pas un des moins agréables moyens de tuer une heure entre le dîner et le souper.

« En dépit de sa situation et de ses proportions comparativement humbles, ce théâtre, avec ses vestibules frais, ses colonnades et ses foyers, est l'endroit idéal pour une cigarette. Promenez-vous seulement dans le couloir des loges, et lisez les noms illustres gravés sur les portes, voilà un passe-temps qui remplirait de fierté un cœur même moins snob et moins impressionnable que le mien ! Il me semble respirer à chaque tour un rare ozone de distinction. Nulle troublante nuit d'été ne pourrait me donner une ivresse comparable à celle-ci : déambuler dans l'endroit de Londres le plus aristocratique. Je marche avec des pieds légers, et, bientôt, je me trouve dans l'état d'esprit convenable pour pénétrer dans la Salle. Comme je descends l'un des escaliers exigus qui conduisent à cet océan de têtes diamantées et de coiffures emplumées : les fauteuils d'orchestre, un gros monsieur me barre le chemin. Je le reconnaiss, j'ai vu sa caricature dans le *Punch*, c'est un législateur qui a, une fois, fait partie du ministère Gladstone. En passant, je lui marche sur le pied — pour avoir l'honneur de lui en demander pardon. Il salue courtoisement. Je suis heureux.

« Sur la vaste scène, quelque opéra se déroule, ou quelque autre ; les musiciens jouent monottement, pas assez haut pour couvrir le murmure des conversations ; car autour de moi les spectateurs bavardent et jacassent, singes élégants ; des bribes de discussions et de flirts m'arrivent par bouffées, incessamment ; je vois des gestes gantés de chevreau blanc, des épaules qui n'ignorent point le blanc de perle, des gardénias, le scintillement des aigrettes, des yeux qui brillent au-dessus de pommettes rosies, les feux

d'innombrables diamants, le mouvement rythmique de mille et un éventails.

« Et la musique, la musique de scène, tout ce temps, continue. Je ne pense pas que ce soit du Wagner. Wagner, d'habitude indiscret, ne sait pas se tenir à sa place ; il oublie la déférence due aux fauteuils et aux loges, et force leurs occupants à crier du haut de la tête, s'ils veulent s'entendre causer. Wagner, vulgairement, joue pour l'amphithéâtre et les habitués des petites places ! Mais, c'est vraiment un grand compositeur en ce sens qu'il a humilié les chanteurs. Grâce à lui, le public ne passe plus toute une soirée prosterné devant une *prima donna*, les bouquets ne décrivent plus dans l'air leurs courbes parfumées ; et les pauvres chanteurs, avec leurs pierreries, leurs roulades et leurs rivalités, ne sont plus les favoris jadis tant encensés.

« Cependant, les voici encore, ces poupées, frêles, inadéquates à cette scène géante, simples points noirs, tels des personnages humains sur les plus grandes toiles de Turner. Le voici, le petit homme en maillot, gras, emperrqué de blond, suppliant, passionné, faisant rage, — tout cela pour la petite dame en blanc, qui, les mains croisées sur ses seins, contemple les nécessaires étoiles !... Ces fragiles marionnettes, avec leurs grosses voix faisant tant de bruit à propos de n'importe quoi, qu'elles me sont pathétiques et attendrissantes ! Symboles de notre vanité, de notre mesquinerie, de notre pompeuse inutilité sur la scène du monde !...

« Voyez ! le minuscule ténor va se tuer avec une dague ! Non ! la minuscule soprano l'en empêche ! Intelligents, pleins d'intentions, dévoués à toute leur énorme tâche (dont l'utilité m'échappe !), ils me font l'effet, ces deux êtres, d'une paire de fourmis sur un sentier.

« Attention ! ils s'engagent dans un duo orageux. Vraiment ils me fascinent ! Voici entrer toute une armée de fourmis en attitudes d'étonnement. L'homoncule comprime fiévreusement sa poitrine, la menue cantatrice brise sur le sol une coupe précieuse. Je ne voudrais pas les déranger pour tout l'or du monde. Mais quelqu'un, moins aux petits soins que moi, fait retomber sur eux un grand rideau — et on ne voit plus les fourmis.

« Les spectateurs arrêtent leurs bavardages pour applaudir paresseusement. Les hommes se lèvent et vont, par la Fop's Alley, vers des visites et des loges.

« Et je songe qu'après tout, absurdes étaient les fourmis, qu'il fait plutôt chaud dans la salle et que, tout bien considéré, je ne resterai pas pour le dernier acte.

« Ah ! Covent Garden !... »

Il dit ces mots et, à dessein de prouver ses convictions, s'en fut retenir ses places pour la série du *Ring* conduite par Richter.

X.-MARCEL BOULESTIN.



CHRONIQUE DES CONCERTS

6 MAI. — *Musiciens catalans.* — La *Schola Cantorum* a eu l'heureuse initiative de donner une séance consacrée aux musiciens catalans. C'est la première fois, croyons-nous, que l'on entendait à Paris, réunies sur un même programme, les œuvres de ce groupe si intéressant des jeunes compositeurs Barcelonais, et cette soirée a obtenu un trop beau succès pour que la *Schola* ne continue pas à faire, la saison prochaine, d'aussi intéressantes tentatives.

Au cours de cette séance, Mlle Blanche Selva interpréta, avec une admirable intelligence de la couleur, les *Chants d'Espagne* et l'impressionnante *Vega* d'Albaniz. Ricardo Viñès nous fit entendre, après deux délicieuses danses de Granador, la *Tour vermeille* et la *Sevillane* d'Albaniz, et l'on fit fête à ce pianiste exquis.

Mme Marie Gay, dont la voix est toujours merveilleuse, chanta de fort belles chansons populaires et des lieder charmants de J. Gay et de J. Civil, un jeune qui fera son chemin.

Enfin le public de la *Schola* fit connaissance avec le guitariste Llobet. Il est impossible d'exprimer ici le charme, l'intensité et la diversité des sonorités de cet instrument sous les doigts d'un tel artiste. C'est tout simplement prodigieux et émotionnant au plus haut degré, et nous souhaitons vivement que le jeune Llobet fasse école, même en France. — Ac. SEVER.

12 MAI. — *Salle Pleyel*: Mlle Zielinska. — Mlles Hélène Zielinska, harpiste de la harpe chromatique, joue avec un style excellent un agréable *Concerto* de Haendel, fort peu connu, que M. de Lacerda a remis en partition; l'orchestre à cordes, sous la direction dudit, a beaucoup d'ensemble, d'équilibre et de précision. Les *Dances* de Cl. Debussy, également pour harpe chromatique et orchestre à cordes, reçoivent enfin l'interprétation qu'elles méritent : rythmée, souple et plastique; chaque mouvement de la mélodie appelle un pas et un geste, et la musique, délicate et pure de lignes, évoque des souvenirs d'art antique ; Mlle Zielinska et M. de Lacerda en comprennent admirablement le sens profond : ce fut une révélation. Diverses pièces de Rameau, Paradies, Fauré et V. d'Indy nous ont fait entendre la harpe chromatique en solo : Mlle Zielinska joue en véritable musicienne cet instrument plein de ressources, capable, sous ses doigts intelligents, de nuances infinies, et dont la sonorité est aujourd'hui en tout comparable à celle de la harpe à pédales. Succès également pour Mlle Marguerite Zielinska, violoncelliste, dans l'*Élégie* de Fauré et le *Concerto* de Lalo : le son est ample et le mécanisme est sûr. L'orchestre avait commencé par l'*Ouverture d'Agrippina* de Haendel, bien rendue en sa solide architecture, et M. G. Loth, qui tenait l'orgue, a donné une interprétation fort intéressante de la *Sicilienne* de la *Sonate en fa* de Martini. — L. L.

14 MAI. — *Schola Cantorum*. — Le *Couronnement de Poppée*, de Monteverdi, triomphalement ressuscité cet hiver par la *Schola Cantorum*, est une œuvre admirable par la variété du ton et l'originalité de la forme. M. Gébelin est un Sénèque émouvant ; Mlle Hugon a, dans le rôle d'Octavie, de curieux mouvements rotatoires. La Cantate de Bach *Weinen, klagen*, interprétée avec l'intelligence que l'on est habitué à rencontrer en cette maison, contient, entre autres beautés, un merveilleux chant de trompette. Enfin Mlle Bréval chante deux scènes d'*Armide* en compagnie de M. David, Renaud quelque peu interdit devant une charmeuse aussi belle. J'aime certainement mieux deux scènes d'*Armide* que le « chef-d'œuvre » tout entier. A la répétition générale, le rôle d'*Armide* était tenu par M. Vincent d'Indy, qui y fut très remarqué ; je dois dire cependant que Mlle Bréval a réuni plus de suffrages encore. Ce beau concert clôt dignement la saison si bien remplie de la *Schola Cantorum*. — NÉZEU.

15 MAI. — *Les Mathurins* : Mme Camille Fourrier et M. Ricardo Viñès. — Un fort beau programme réunissait les œuvres les plus significatives de la musique moderne française et russe. M. Laloy, dans une causerie applaudie d'enthousiasme, montre qu'une musique nouvelle nous est née, aussi libre et spontanée que la musique classique était régulière et symétrique;

la Russie et la France sont les deux patries de cet art de lumière et de plein air. M. Ricardo Viñès fait ressortir tout le charme poétique d'un paysage de Déodat de Séverac (*A cheval dans la Prairie*), puis la grâce subtile des *Jeux d'Eaux* de Ravel, et la joie capricieuse du *Carillon d'Armande* de Polignac. On lui redemande la danse petit-russienne de Moussorgsky, le *Hopack*, et si l'on n'en fait pas autant pour l'éblouissante *Islamey* de Balakiref, c'est par discrétion pure. Enfin il nous fait retrouver la *Sarabande* et la *Toccata* de Debussy, musiques divines qu'on ne peut qu'adorer. Il en est le digne interprète : c'est dire qu'il est le plus merveilleux pianiste de notre temps. Enfin M^{me} Camille Fourrier chante avec une expression juste et profonde, et une voix qui prend au cœur, trois des nouvelles mélodies de Balakiref, deux exquises mélodies de Ravel (*l'Indifférent et la Flûte*), deux mélodies d'Armande de Polignac, d'une distinction suprême, et enfin le *Jet d'Eau*, *De soir*, et deux des *Chansons de France* de Cl. Debussy, qu'elle a l'honneur de chanter en public pour la première fois. Remarquablement accompagnée par M. Delacroix, elle les interprète en grande artiste, et doit répéter l'une d'elles, la *Grotte*, qui dit tout le mystère d'une eau dormante où repose on ne sait quel passé. Ce concert, qui ne fut pas fort long, est au nombre des cinq ou six concerts les plus intéressants de la saison, tant par le choix des œuvres que par la manière dont elles furent mises en valeur.

16 MAI. — *Salle de l'Union* : *Quatuor Capet*. — Excellente exécution des quatuors de Beethoven, précise, émue, religieusement respectueuse du sens de la musique. Aucun des quatuors d'outre-Rhin importés cet hiver par la Société philharmonique ne s'est montré aussi digne du maître.

17 MAI. — *Athénée* : *Œuvres de Lully*, dirigées par M. Reynaldo Hahn. — Lully est quelque peu méconnu aujourd'hui, et on ne saurait trop féliciter M. R. Hahn d'avoir tiré de leur tombeau des pages admirables, telles que la scène du sommeil d'*Atys*, le trio des frileux d'*Isis*, ou les adieux de Cadmus et d'Hermione. Les programmes ayant manqué, M. R. Hahn fait lui-même les annonces au public, avec une familiarité charmante et dont on lui sait gré. Il corrige un faux départ de M^{me} Raunay et plusieurs autres petits accidents qui ne nuisent en rien à la finesse d'une interprétation toute en nuances.

17 MAI. — *Société J.-S. Bach*. — M. Fröhlich, quoique fort souffrant, chante la cantate *Ich habe genug*, et il la chante admirablement. Sa voix, d'abord un peu couverte, se dégage bientôt, et la berceuse où s'exprime la soif mystique du repos est d'un effet saisissant. La cantate *Die Elenden sollen essen* est fort belle aussi, et fort bien interprétée par M^{me} M. Pironnay, M^{me} Marty, MM. Cornubert et Fröhlich. L'orchestre est conduit par M. Gustave Bret, fondateur de la Société Bach, avec une souplesse et une intensité de vie qui sans doute n'auraient point déplu au vieux maître. Cette jeune Société a déjà fait beaucoup pour l'œuvre de Bach ; il lui reste encore bien des merveilles à nous faire connaître. Souhaitons-lui de longues et heureuses années ! Au début du concert, M^{me} Jeanne Diot avait agréablement joué le *Concerto* pour violon en *mi* majeur et le *Concerto* pour deux violons en *ré* mineur (avec M. Daniel Herrmann).

18 MAI. — *Schola Cantorum* : M^{me} Selva et les œuvres de V. d'Indy. — La musique de piano de Vincent d'Indy est relativement peu connue, malgré sa très grande beauté ; cela tient sans doute à ce que les pianistes se soucient, en général, fort peu d'exécuter des œuvres qui font appel à leur virtuosité, mais sans la mettre en relief, et exigent au contraire son

effacement au profit de l'expression générale. Il faut donc savoir gré à l'incomparable pianiste qu'est Mlle Blanche Selva d'avoir donné à la *Schola Cantorum* une audition des principales pièces de piano de M. Vincent d'Indy. Ces œuvres dont elle pénètre si profondément la pensée, elle les fait revivre et leur assigne la haute place qu'elles auraient dû occuper dans le répertoire du piano depuis longtemps déjà, car il ne faut pas oublier que le *Poème des Montagnes* est de 1881, les *Trois valses* de 1882 et les *Tableaux de voyage* de 1889. Ces pièces datent donc de la période pendant laquelle le talent de M. V. d'Indy s'est montré le plus directement impressionné par la nature ; elles en traduisent la poésie avec une merveilleuse intensité et diversité d'expression et aussi avec une très grande nouveauté de moyens pianistiques. A son tour, Mlle Selva, guidée par une sûre intuition, dégage de l'œuvre cette poésie de la nature qui crée le décor et l'atmosphère dans lesquels s'expriment avec force des sentiments humains, et, comble de l'art, elle parvient à faire oublier le piano, tant son jeu se dépouille de toute virtuosité apparente pour devenir uniquement évocateur et expressif.

Après ces œuvres déjà anciennes, il était intéressant d'entendre la plus récente du maître, la *Sonate en ut* pour violon et piano. L'interprétation en a été en tous points remarquable tant de la part de Mlle Selva que de celle de son partenaire, M. Em. Chaumont. Ce jeune violoniste bruxellois, déjà connu des musiciens pour d'excellentes interprétations d'œuvres modernes, s'est révélé dans cette Sonate comme un violoniste de tout premier ordre ; d'une rare intelligence musicale, il possède en outre une sûreté technique jointe à une chaleur, à une intensité de son, remarquables qualités qui ont fait à juste raison penser à son maître Isaye, quand il venait lui aussi, tout jeune encore, interpréter les œuvres nouvelles de la musique française. — R. C.

21 MAI. — Collège Stanislas : M. Pierre de Bréville. — Ce n'est pas un concert aujourd'hui, c'est une solennité plus grave et plus joyeuse à la fois qui nous réunit : le centenaire de cette maison illustre, qui vient de résister à de si terribles assauts. Du fond de l'orchestre où je suis placé, la salle apparaît toute noire, avec les taches un peu plus éclairées que font les centaines de visages attentifs ; aux murs, des drapeaux tricolores affirment la foi dans la Patrie plus durable que tous les régimes. Dehors, il y a foule encore ; on distingue des plumets de Saint-Cyriens, de frais chapeaux printaniers, des oriflammes flottantes, et, plus loin, les murs d'une étude, d'un blanc atténué, paisible. M. Denys Cochin termine un vibrant discours par des accents d'une émotion si profonde et d'une si virile énergie que la salle entière est transportée d'enthousiasme. L'orchestre a donné, au début de la cérémonie, l'*Ouverture d'Egmont*, l'un des plus beaux cris de révolte contre l'oppression que l'homme ait jamais fait entendre. On commence maintenant la *Cantate du centenaire*, dont la poésie est de M. Mithouard et la musique de M. P. de Bréville. C'est une œuvre fort distinguée et bien venue ; il fallait, pour ces chœurs de jeunes garçons aux tuniques bombées, des mélodies assez simples ; elles n'en sont pas moins expressives ; le solo, délicatement chanté par M. Stéphane Austin, est d'une grâce charmante ; l'orchestre a des sonorités fraîches et doucement lumineuses ; l'œuvre entière est d'une inspiration soutenue et d'une couleur légèrement mélancolique, qui s'harmonise on ne peut mieux avec l'émotion unanime. Cette musique est excellente, et plus qu'excellente : poétique. Pour terminer, M. Imbart de la Tour chante le récit du Graal de *Lohengrin* : c'est une voix claire, au timbre net et plein, capable de la plus extrême douceur comme des plus grands éclats, c'est un style large et

émouvant, qui déchaînent un délire d'acclamations. N'entendrons-nous plus jamais à Paris le créateur de *Fervaal* ?

Les chœurs font le plus grand honneur à M. Pirro, qui les dirige. L'orchestre était composé surtout des élèves de la *Schola Cantorum*. Je signale cependant à la vindicte des pouvoirs publics trois anciens fonctionnaires qui n'ont pas craint de prêter à cette fête le concours de leurs archets : un 1^{er} violon, un violoncelle et la 2^e contrebasse. — LOUIS LALOY.

22 MAI. — *Châtelet* : *Jan Kubelik*. — L'enthousiasme s'empare du public avant même que le prodige ait paru, et s'accroît après le final du *Concerto en ré* de Wieniawski, joué avec un emportement merveilleux. *Trille du Diable*, *Ronde des Clochettes*, *Moïse*, toutes les acrobaties se succèdent, et réussissent. Mais le *Prélude* de la VI^e Sonate de Bach n'a pas été compris : ce n'est pas tout que d'être un acrobate.

Tout autre est M. Edouard Bernard, dont l'interprétation simple, impeccable, réfléchie et puissante, d'une *Courante* de Bach et de la *Leggierezza* de Liszt mérite l'approbation de tous les musiciens. — F. L.



ECHOS

EN ITALIE. — L'Italie se fâche, l'Italie bouge. Il paraît que nous ne faisons pas encore assez bon accueil à ses comédiens, à ses chanteurs et à ceux qu'elle nomme ses musiciens. Le *Giornale d'Italia* publie une correspondance de M. Louis Schisa où nous sommes tous accusés de malveillance et de mauvaise foi. Nous sommes jaloux de Mascagni, dont Massenet, dans la *Navarraise*, n'a été que le faible imitateur. Et c'est notre stérilité musicale qui nous rend si sévères aux Cilea et aux Giordano !

« Peste ! dit à ce sujet M. Gaston Carraud, notre distingué collaborateur, dans la *Liberté*, il ne fait pas bon se permettre une opinion sur le génie des compositeurs de la jeune école milanaise ! Pour avoir apprécié les ouvrages représentés jusqu'ici au théâtre Sarah-Bernhardt, avec Dieu sait, pourtant, quelle coupable bienveillance ! pour s'être laissé associer, avec à peine un sourire amusé, à ces manifestations de bonne couleur locale qui sont partie intégrante d'un opéra italien, comme la scène dans la salle est nécessaire à toute *revue* qui se respecte, la critique parisienne s'est vue traînée aux gémonies par la critique italienne. Nos voisins sont bien résolus à l'invasion. Et pour s'assurer qu'ils seront les plus forts, ils commencent par crier bien haut qu'ils le sont, que quiconque ne dit pas tout à fait comme eux est vil menteur, et le paiera cher. Ils y emploient une outrecuidance, une vanité, un défaut de scrupule et de foi vraiment admirables ; ce sont les Japonais de la musique. »

TIMBALES CHROMATIQUES. — On sait combien il serait à désirer que la timbale devînt à son tour chromatique, c'est-à-dire capable de faire entendre tous les demi-tons de la gamme, et non pas, comme aujourd'hui, une note seulement. M. G. Lyon, qui nous a déjà donné la harpe chromatique, aura bientôt réalisé ce nouveau progrès. Ce sera une grande surprise pour les musiciens que cette timbale qui aura toutes les facultés d'accord d'un instrument à cordes.

THÉÂTRE LYRIQUE. — Les frères Isola ont le projet d'ouvrir à Paris un nouveau Théâtre lyrique, dont l'emplacement serait voisin de l'*Olympia*. Ils se trouveraient donc là comme chez eux. Et que nous donneront-ils ? *La Juive*, ou *Messaline* ?

UNE RECTIFICATION : BALAKIREF ET M. GUNSBOURG. — M. Louis Laloy a reçu une lettre, écrite en anglais, dont voici la traduction :

Londres, 18 mai 1905.

Cher Monsieur,

Dans votre très intéressant « Mercure musical » du 15 mai, vous dites (page 44) que la mélodie religieuse et triste, « Chanson des bateliers de la Volga », que l'on entend au second acte de « Siberia », a été empruntée par M. Giordano à un recueil de Balakiref.

Or, ce n'est pas Balakiref qui est l'auteur de cette mélodie... mais bien M. Raoul Gunsbourg, directeur du théâtre de Monte-Carlo. C'est ce qu'il déclarait lui-même ouvertement, le 12 de ce mois, à la première du « Théâtre Antoine », dans une loge de balcon, en présence de M. Henry Gauthier-Villars (Willy) et de plusieurs dames, parmi lesquelles l'une, aux cheveux court-frisés, me parut être Mademoiselle Polaire.

Croyez-moi, cher Monsieur,

Sincèrement à vous.

VIOLET KENT.

MONDANITÉS. — Samedi 20 mai, a eu lieu, salle Lemoine, une excellente séance de musique de chambre, précédée d'une très intéressante causerie biographique de Jean Chantavoine, et consacrée à Schumann.

Le *trio*, en *sol* mineur, est joué par M^{es} Bernard-Vérel, Faure et Gabry, qui font ressortir avec une rare puissance l'accent de cette œuvre passionnée ; le *scherzo* de la sonate en *ré* mineur pour piano et violon, l'*allegro* de la *Sonate* en *sol* mineur pour piano seul et l'*andante* du *concerto* pour violoncelle font apprécier le talent, le sérieux, la profonde musicalité de ces remarquables artistes.

M^{lle} Aimée Gabry a détaillé avec une diction parfaite et une voix délicieuse trois mélodies peu connues mais exquises.

AU THÉÂTRE DE L'AMBIGU, le 25 mai, remarquable exécution de l'*Ève* de Massenet : cette cantate, aussi gracieuse que peu biblique, était tout indiquée pour l'œuvre au profit de laquelle on la donnait (Assistance des Mères et des Nourrissons du XVI^e arrondissement). L'orchestre, sous la direction de M. Danbé, et les chœurs de l'*Euterpe* ont été vigoureusement applaudis par un public élégant et nombreux. Nous sommes heureux d'insister sur le vif et personnel succès qui fut fait à M^{me} Gandrey, la charmante artiste dont le talent ne pouvait être plus exquisement dépensé que dans cette jolie partition et au profit d'une œuvre qu'elle vice-préside activement, aux côtés de la généreuse M^{me} Périer.

M. PALADILHE, membre du jury du concours pour le prix de Rome dont nous parlons plus haut, a déclaré à un de nos confrères quotidiens que « c'étaient là des crieilleries sans importance de candidats malheureux ». Et il a ajouté : « Le ministère des beaux-arts s'est ému de ce jugement, paraît-il, moi je m'en moque absolument. » Du ministère ? ou du jugement ? ou du concours ? A défaut de talent musical, M. Paladilhe a reçu en partage une heureuse facilité d'ironie.

L'ADMINISTRATION assure, de son côté, que tout s'est loyalement passé et que « l'Institut ne s'est nullement ému ». Nous le croyons sans peine.

KUBELIK se fera entendre de nouveau au Châtelet le 5 juin, à 9 heures du soir.

M. EUGÈNE GIGOUT a donné récemment une très intéressante audition d'élèves où l'on a particulièrement remarqué Mlle Ziegler, virtuose aussi parfaite au piano qu'à l'orgue. Remarquable exécution de la *Sonate* de Gigout.

L'ÉCOLE BEETHOVEN, dirigée par Mlle Balutet, a donné, le 21, à la salle Pleyel, une matinée extrêmement intéressante.

Citons parmi les exécutantes qui sont des artistes de valeur : Mlles Bousquet, Costa, Dutrévis, Lissonde, qui ont joué la troisième *Ballade* de Chopin, la *Légende de saint François de Paule* de Liszt, des *Scherzi* de Chopin. *Tarentelle* de Balutet, *Prélude et Fugue* en mi mineur à deux pianos de Bach, etc. Les débutants et débutantes ont eu aussi une assurance remarquable pour leur jeune âge. C'est un succès complet pour l'enseignement de Mlle Balutet et des professeurs de son école.

LA PRÉPARATION MILITAIRE. — Il existe, sous ce nom, une Association qui propage parmi les jeunes gens « les sentiments de patriotisme républicain ». La soirée de gala de son 5^e anniversaire a eu lieu à l'Opéra, le 18 mai, et a fait entendre aux futurs soldats de la République le violoniste Mischa Elman, venu spécialement de Londres, le 2^e acte d'*Armide*, le *Soldat de demain*, poème de circonstance débité par Mlle Roch, vêtue à la romaine, et enfin deux actes de *Faust*, avec Mlle Farrar, de l'Opéra de Berlin, engagée spécialement pour cette soirée. Tel est le patriotique programme offert par cette Association « nationale ».

NÉCROLOGIE. — M. Rémy, professeur au Conservatoire, vient d'avoir la douleur de perdre sa femme, Mme Rémy, décédée le 17 mai à la suite d'une brève maladie.

On annonce la mort de M. E. Dardet, professeur de musique à l'école J.-B.-Say, maître de chapelle à Notre-Dame de la Gare.

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES

LIONEL DE LA LAURENCIE. *Le goût musical en France*. Paris, Joanin.

Nous ne pouvons aujourd'hui que signaler à nos lecteurs cet excellent ouvrage, où l'information la plus sûre s'unit à l'intelligence la plus vive et la plus pénétrante, et que liront avec autant d'agrément que de profit tous les musiciens. Nous en parlerons avec plus de détail dans notre prochain numéro.

J.-M. LECLAIR. *6 sonates pour piano et violon*. Paris, Demets.

DÉODAT DE SÉVERAC. *En Languedoc*, suite pour piano. Paris, Edition mutuelle.

Recueil d'un sentiment poétique délicieux, d'une musicalité personnelle et profonde, dont nous nous réjouissons de dire bientôt tout le bien que nous pensons.

ALBERT SCHWEITZER. *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Paris, Costallat.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.