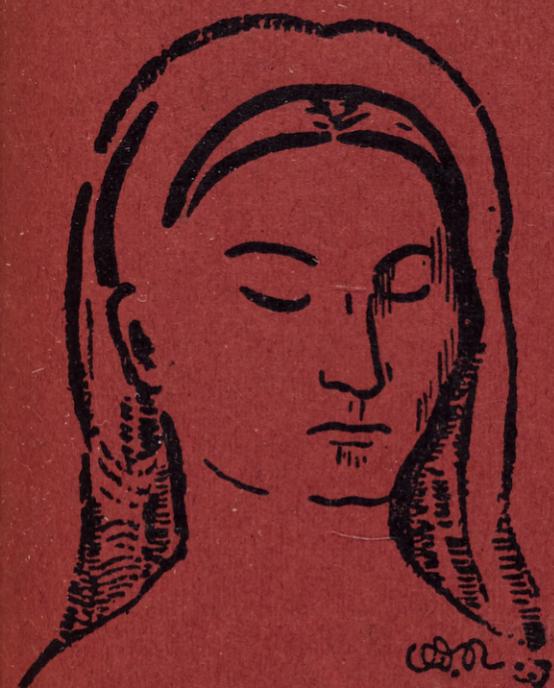


1^{re} Année. — N° 6 — 1^{er} Août 1905.

Le Mercure Musical



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

AU SOMMAIRE :

HENRY GAUTHIER-VILLARS

PAUL GROSFILS

LOUIS LALOY

PAUL MAZON

ARMANDE DE POLIGNAC



2, Rue de Louvois

PARIS II°

PRIX DU NUMÉRO : { France : Cinquante centimes.
Étranger : Soixante centimes.

SOMMAIRE

LOUIS LALOY.....	<i>Le Drame musical moderne. IV: Claude Debussy.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC....	<i>Pensées d'ailleurs.</i>
HENRY GAUTHIER-VILLARS.	<i>Le Goût musical.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

PAUL GROSFILS.....	<i>La musique en Belgique: le Groupe flamand.</i>
PAUL MAZON.....	<i>A l'Opéra.</i>
LOUIS LALOY.....	<i>Les idées de M. Houdard.</i>
— —	<i>Concours du Conservatoire.</i>
PAN.....	<i>Échos.</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

DÉODAT DE SÉVERAC.	Les Cors (P. Rey)	2 fr. »
—	L'Éveil de Pâques (Verhaeren)	1 fr. 70
—	L'infidèle (Maeterlinck)	1 fr. 70
MAURICE 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



LE DRAME MUSICAL MODERNE ⁽¹⁾

IV

CLAUDE DEBUSSY

Nos deux dernières étapes ont été rudes. En redescendant des cimes hautaines où nous suivions des yeux l'ascension de Fervaal, nous avons rencontré d'abord l'effrayante dévastation de champs maudits, où l'on eût en vain cherché la plus humble fleurette musicale : car ce sol factice, ces terres rapportées, toutes en plâtras et en déblais, refusent la sève même à la ronce ou à l'ortie. Après ces terrains vagues, que les chiffonniers de la musique eux-mêmes ne disputent pas à M. Bruneau, il nous a fallu traverser un faubourg de grande ville ; l'odeur des mauvais parfums s'y mêlait à celle de la misère, et dans le ruisseau coulait un flot douteux de mélodie venue de partout, où M. Charpentier, ô horreur ! trempait les oripeaux fanés de sa prose. Mais aujourd'hui nous quittons enfin ces lieux d'abominations ; une forêt enchantée s'ouvre devant nous et nous appelle, nous y errerons longuement, et n'en voudrons plus sortir peut-être, car nous y rencontrerons à chaque pas des figures plus belles que tout ce que nous avons pu imaginer, et qui cependant nous apparaîtront faites de la substance même de notre vie.

C'est une légende que *Pelléas et Mélisande*, mais une légende profondément humaine, dont la douceur de rêve nous est en même temps familière et fraternelle. Sous leurs couronnes d'or, et les belles robes brodées qui donnent à leurs gestes une ampleur si grave, ces rois et ces princes d'un royaume qui n'est pas de ce monde nourrissent des pensées pareilles aux nôtres : ils parlent comme nous, et souffrent à notre manière, simplement, sans maudire la destinée sournoise et formidable dont ils sont, eux aussi, les jouets. L'amour qui les unit et qui fait leur malheur n'est pas cet amour inexplicé, violent et stupide qui précipite

(1) Suite et fin. Voir les numéros 1, 2 et 4 du *Mercure musical*.

l'un vers l'autre tant de héros de romans, de tragédies et d'opéras ; ce n'est pas l'amour brutal et déclamatoire qui inspire à Louise et Julien les délicates paroles que vous savez ; ce n'est pas davantage l'amour ignorant et rudimentaire qui saisit Siegfried devant la Walkyrie ou Fervaal aux côtés de Guilhen, cet amour qui est une révélation, un enseignement, qui s'apprend, avec de bonnes leçons, comme un cours de philosophie dans une université d'Allemagne, et que j'appellerai l'amour didactique. Non, c'est un amour né de la vie même, qui a grandi au fil des jours, au gré des entretiens familiers, qui lentement, comme une molle vapeur insaisissable, s'est dégagé de la tendresse fraternelle, qui a donné un charme inavoué à toutes les habitudes d'une intimité quotidienne, qui a tissé des liens invincibles entre deux âmes non pas égales, mais pareilles, qui envahit l'être entier comme un poison suave et mortel, qui est déjà le maître absolu lorsqu'à peine on s'aperçoit de son existence ; — enfin, et pour tout dire, un amour véritable.

L'histoire de cet amour et de son retentissement sur les âmes prochaines nous est contée en une série de tableaux, dont chacun nous montre un moment caractéristique ou critique de cet irrésistible progrès. Cette histoire nous est à tous connue et chère, et je ne ferai pas à Maeterlinck l'injure de la redire ici en détail. Qu'il me suffise de rappeler que le prince Golaud, le petit-fils d'Arkhel, le vieux roi d'Allemonde, est un homme très fort et très bon, mais un peu lourd et rude, qui ne sait pas s'y prendre, et manie la vie avec des mains trop habituées à brandir le lourd épieu de chasse. Il rencontre un jour Mélisande, égarée comme lui dans la forêt ; elle vient de loin, on lui a fait grand'peur, elle s'est enfuie, et sa couronne d'or, présent maudit, est tombée dans la fontaine. Golaud épouse cette trop douce Mélisande, dont il ne comprendra jamais l'âme inquiète, aimante et puérile. Pelléas est le frère de Golaud ; il est jeune, tendre et mélancolique. Il sait parler à Mélisande, elle ne tremble plus auprès de lui. Ils regardent tomber le jour sur la mer, depuis la terrasse du château, tandis que s'éloigne sans retour le vaisseau qui a amené Mélisande. Pelléas doit partir, mais il s'accorde chaque jour un jour de grâce encore. Il conduit Mélisande, par les solitudes du parc immense, jusqu'à la vieille fontaine abandonnée, et elle joue, — transparent symbole, — avec l'anneau de mariage que Golaud lui a donné. L'anneau tombe à l'eau, et Golaud, au même moment, voit son cheval s'emporter, sans raison, dans la forêt ; il fait une terrible chute, et nous retrouvons Mélisande à son chevet, très attentive, toute troublée d'un malaise inconnu. C'est alors qu'en la consolant de toute sa tendresse, Golaud voit la petite main qu'il presse dans les siennes privée

de la bague des noces. Et Mélisande, d'instinct, n'ose dire où elle l'a perdue ; elle invente une autre histoire. Prise à sa propre ruse, il faut qu'elle aille chercher l'anneau, tout de suite, dans la grotte au bord de la mer. Pelléas l'accompagne, la mer gronde de vagues menaces, les nuages peu à peu dévoilent la lune, et l'on aperçoit, endormis contre les roches, trois vieux pauvres qui sont venus là pour la nuit. Mélisande a peur de cette misère simple et profonde, peur et un peu honte d'elle-même : elle refuse, pour sortir, la main de Pelléas.

Mais voilà que, malgré ma promesse, je suis pas à pas les détours du récit enchanteur. Je m'é gare. Je ne pourrai sortir de cette forêt de hasards complices. Il faut que je me hâte, et cependant je voudrais bien m'attarder encore dans le jardin où la nuit tombe, tandis que Mélisande peigne ses cheveux, ses longs cheveux qui descendent jusqu'aux lèvres de Pelléas, comme une émanation, un rayonnement d'elle-même, et un désir qu'elle ignore. Je voudrais dire aussi l'inquiétude qui mord le cœur de Golaud, le sourd désir de vengeance qui dort en lui comme l'eau stagnante au fond des souterrains du château, la fatale soif de savoir qui le dévore au point qu'il interroge l'innocence du petit Yniold et ses grands yeux épouvantés du mal qu'ils pourraient voir. Mais pourquoi rappeler des scènes aujourd'hui gravées en toutes les mémoires ? Donnons seulement un mot de regret à l'épisode, si subtilement mélancolique, où l'on voit Yniold jouer tout seul près de la fontaine ; sa balle d'or reste prise sous une pierre qui ne se laisse pas soulever ; des moutons passent, et bêlent « parce que ce n'est pas le chemin de l'étable » : ainsi se trouve indiquée une fois encore, en deux touches légères, la toute-puissance de la destinée qui ne lâche pas sa proie, et nous entraîne où nous ne voulons pas. Et puis Pelléas arrive, tout inquiet de l'adieu qu'il va falloir dire, et Mélisande le rejoint, « hors d'haleine comme un oiseau pourchassé », et c'est alors seulement que, dans l'émoi du prochain départ, l'aveu de leur amour s'échappe de leurs lèvres, presque malgré eux, comme une source qui déborde. Que nous sommes loin ici des dissertations de Tristan et du lyrisme littéraire de tant d'amoureux de théâtre ! Et comme ces simples mots : « Je t'aime aussi, » que murmure Mélisande, nous saisissent en plein cœur !

Au dernier acte, Golaud a tué Pelléas et blessé Mélisande qui s'enfuyait, sans courage devant la mort. Elle va mourir cependant, veillée par le vieil Arkhel, qui l'aime et qui a tout compris, et par Golaud, toujours torturé du désir fou de savoir ce qui est arrivé. Mais Mélisande ne peut lui répondre, elle est déjà trop loin de la vie, elle ne sait plus. Elle meurt, sans un cri, avec le mystère de son âme ; et Golaud mourra après

elle, désespéré de n'avoir pu comprendre ; une immense pitié descend sur ces malheureux qui tous ont trop souffert pour être criminels : ce qui est arrivé n'est pas de leur faute, la fatalité de leur nature et des circonstances perfides l'a voulu ainsi. Et nous, les spectateurs de ce drame cruel et si tendre, nous avons reconnu l'image merveilleuse : c'est l'histoire même de notre cœur, et nous sortons de là plus émus et plus compatissants aux misères de nos frères, vraiment meilleurs.

Eh quoi ! dira-t-on, nulle obscurité ? Pas de symbole en mal d'exégèse ? Nulle idée morale à dégager, à grand renfort de commentaires, de rapprochements et d'étymologies ? Nulle théogonie à établir, nul écroulement de walhallas périmés, nulle aurore de temps nouveaux, nul embrasement final, dans la gloire flamboyante de la religion instaurée ? Non, rien de tout cela. Certes, chemin faisant, nous avons cueilli plus d'un symbole. Mais ils se rattachaient tous à cette idée non pas morale, ni sociale, ni religieuse, mais simplement philosophique, de la Destinée inéluctable. On ne veut rien prouver dans *Pelléas et Mélisande*, on nous rappelle seulement que nous ne pouvons changer l'ordre des événements, que des forces, en nous et hors de nous, nous conduisent et nous poussent, ou plutôt, si l'on veut, que nos instincts profonds et les apparents hasards extérieurs ne sont qu'une seule et même chose, un même Inconscient, un même Non-moi qui vit de sa vie et nous l'impose, sans nul souci des illusions de notre intelligence et des fantaisies du pauvre Moi qui se croit le maître. Les cheveux de Mélisande et la bague qui fuit de ses doigts, et l'eau stagnante, et la balle d'or et les moutons ne signifient pas autre chose que cet empire souverain de la Fatalité. Mais on voit que ces symboles, d'ailleurs fort clairs, n'empiètent pas sur le caractère des personnages, ne détournent en rien le cours de l'action. On peut ne pas les comprendre ou les supprimer par la pensée, croire que la chute de Golaud, au moment où la bague est tombée, n'est qu'une simple coïncidence, que l'eau morte des souterrains n'est là que pour justifier l'effroi de Pelléas lorsqu'il sent trembler la main de son frère, et que la scène d'Yniold à la fontaine n'est qu'un joli tableau d'innocence inquiète, comme la vie nous en offre au milieu de ses plus sombres aventures : on peut, en un mot, méconnaître tous ces avertissements de la Destinée, ne voir que hasard ou caprice où d'autres reconnaîtront l'œuvre d'une Volonté mystérieuse et tenace : le drame restera tout aussi clair, tout aussi suivi, tout aussi irrésistiblement logique et naturel. De même, notre vie de chaque jour n'est pour les esprits positifs qu'un tissu sans épaisseur de faits matériels et d'actions explicites, alors que d'autres y croient entendre des appels mys-

térieux, et comme les mots d'un langage figuré que parle la Nature. Le symbolisme de *Pelléas et Mélisande* n'est point systématique, il ne détermine pas les événements, il s'y ajoute et leur répond comme un écho venu des profondeurs des choses. Loin de donner au drame une allure abstraite et rigoureuse, il le rapproche de la vie en le rendant ambigu comme elle : on y trouve à la fois les deux côtés de l'existence, l'obscur et le clair ; les faits les plus menus, les démarches familières éveillent tout à coup de sourds pressentiments, de lointaines analogies qui s'effacent aussitôt que notre esprit veut les saisir. C'est bien là une image totale de la vie, puisque la réalité y reste toute baignée de rêve.

Très simple est le langage où s'expriment ces sentiments, ces intentions et ces appréhensions. Ce sont les mots de tout le monde, ceux que nous prononçons journellement nous-mêmes ; seules les circonstances leur confèrent une gravité qu'on ne leur soupçonnait pas. Il en va de même dans la vie réelle : les émotions les plus vives, les douleurs les plus atroces, ou les extases qui ravissent, amènent sur nos lèvres quelques paroles, à peine liées entre elles, où l'âme se trahit. En entrant dans la grotte avec Pelléas, pour chercher l'anneau qui ne s'y trouve pas, Mélisande pousse un cri :

Ah ! — Qu'y a-t-il ? — Il y a... Il y a... — Oui, je les ai vus aussi... — Allons-nous-en, allons-nous-en ! — Ce sont trois vieux pauvres qui se sont endormis. Il y a une famine dans le pays. Pourquoi sont-ils venus dormir ici ? — Allons-nous-en, allons-nous-en ! — Prenez garde, ne parlez pas si haut... Ne les éveillons pas. Ils dorment encore profondément. Venez. — Laissez-moi, je préfère marcher seule. — Nous reviendrons un autre jour.

L'effroi de Mélisande, la pitié de Pelléas, le trouble de tous deux devant ces trois pauvres qu'on ose à peine nommer, deviennent nôtres justement parce que les paroles nous sont familières. Et plus loin, lorsque Pelléas, debout au pied de la tour, enroule à ses mains et porte à ses lèvres les cheveux de Mélisande, que lui dit-il ? Va-t-il se répandre en protestations enflammées, en lyriques apostrophes à la nuit, va-t-il accrocher une métaphore à chacun de ces cheveux blonds ? Non, il n'aura que des mots très simples, presque enfantins, comme ceux que l'on se murmure lorsqu'on vit un rêve :

Oh ! oh ! qu'est-ce que c'est ? Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi ! Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour ! Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bouche. Je les tiens dans les bras, je les mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit !

Et cela suffit pour que cette scène, en sa chasteté mélancolique, soit une pure merveille de poésie vraie, je veux dire d'une poésie qui n'est pas dans les mots, mais dans les choses mêmes ; et le divin émoi qui palpète en ces vagues discours, il n'est pas un de nous qui ne le partage et n'y croie reconnaître un souvenir de sa propre vie.

De temps à autre seulement une image surgit, toujours neuve et pleine de sens : c'est un de ces rapprochements inopinés, que l'on trouve sans les avoir cherchés, et qui illuminent d'un brusque éclair nos ténèbres intérieures. Pelléas, au soir des adieux qui sera le soir fatal, arrive tout troublé, comme au sortir d'un songe, auprès de la fontaine :

C'est le dernier soir... le dernier soir. Il faut que tout finisse... J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas. J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée. Qui est-ce qui m'a réveillé tout à coup ? Je vais fuir en criant de joie et de douleur comme un aveugle qui fuirait l'incendie de sa maison. Je vais lui dire que je vais fuir... Il est tard, elle ne vient pas. Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir... Il faut que je la regarde bien cette fois-ci. Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait par moments qu'il y a cent ans que je ne l'ai plus vue. Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi... Et tous ces souvenirs, c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline. Il faut que je la voie une dernière fois jusqu'au fond de son cœur. Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit.

C'est bien ainsi que l'on regrette un passé fait de rêves enchantés, qui cessent d'être coupables puisqu'ils vont finir, et qu'on voudrait contempler, pour la dernière fois, de plus près que jamais. Et c'est bien ainsi que spontanément, des images montent du fond du cœur et brillent parmi nos confuses paroles comme des roses dans la nuit.

§

Le drame de Maeterlinck est déjà, par lui-même, un chef-d'œuvre. Mais les beautés en sont graves, discrètes et profondes ; il faut, pour les sentir en toute leur plénitude, du loisir et du recueillement. C'est à la lecture, et non pas à la scène, que l'œuvre donne tout son effet. Et même je me demande si cet effet serait si considérable, sans le constant souvenir de la musique. J'ai peut-être trop loué le texte de Maeterlinck, et lui ai attribué ce qui revient en propre à Debussy. Il est à remarquer en effet que *Pelléas et Mélisande* me paraît aujourd'hui le plus émouvant des drames de Maeterlinck, et que je le préfère même, et de beaucoup, à *Alladine et Palomides*, ou à la formidable *Mort de Tintagiles*. Pourquoi cela ? N'est-ce pas que les

mots ne parviennent plus à mon esprit qu'enveloppés des mélodies et des accords qui en ont précisé les contours et révélé le sens caché? Il se pourrait. Jamais aucune musique n'a suivi d'aussi près tous les mouvements du discours, n'a fait plus étroitement corps avec lui, et en même temps ne l'a prolongé en reflets plus vastes, plus mouvants et plus colorés. Rien d'étonnant si, au sortir de ce flot harmonieux, les mots restent encore imprégnés de lueurs, et si *Pelléas et Mélisande* nous apparaît nimbé d'une clarté magique, tandis que les autres drames de Maeterlinck s'estompent en brumes flamandes.

C'est une œuvre unique que celle à laquelle travaillèrent deux poètes de génie qui l'ont pensée chacun à son tour; et le poète des sons, pour être venu après l'autre, n'a pas mérité moins que lui le nom de créateur: il a fait sien chaque mot, chaque geste, chaque détail de l'action, en y mettant toute son âme, plus vibrante et plus chantante que celle du premier inventeur. De l'œuvre qu'on lui transmettait, il a tout aimé, et ainsi l'a enrichie d'une puissance de vie qu'elle ne possédait pas. Il a pénétré le mystère, dévoilé l'arcane, donné l'éclat à l'ombre et une voix au silence. Et son drame musical a fait oublier le drame en prose qui l'inspira. L'auteur de *Pelléas et Mélisande*, c'est aujourd'hui Claude Debussy, et non plus Maeterlinck.

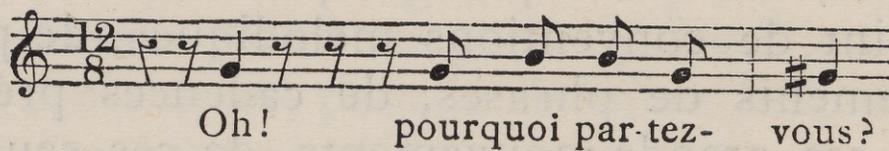
Très simple, comme les paroles qu'elle recouvre, est la déclamation. Point de conventions mélodiques, de ports de voix, d'arrondissements de phrases, de cadences préparées. Point non plus de ces grands mouvements, de ces sauts en hauteur calqués sur la rude accentuation de l'allemand, et que plus d'un compositeur français a imités mal à propos. Une ligne souvent toute droite, et infléchie seulement aux fins de phrases, comme dans l'ancienne psalmodie: image exacte de la parole latine et française. Mais ces légers mouvements savent trahir, par leur justesse même, l'émotion la plus profonde et la plus contenue. Telle est, par exemple, la fameuse lettre, écrite par Golaud à son frère Pelléas, et lue au vieil Arkhel, pour qu'il décide ce qu'il faut faire:

« Un soir, je l'ai trouvée tout en pleurs au bord d'une fon-
 tai- ne, dans la fo- rêt où je m'é- tais per- du.
 Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où el- le



Comment traduire mieux la pitié émue et craintive inspirée par un être fragile, pour qui la tendresse même risque d'être encore trop rude ? Et cependant nous sommes ici tout près de la parole indifférente.

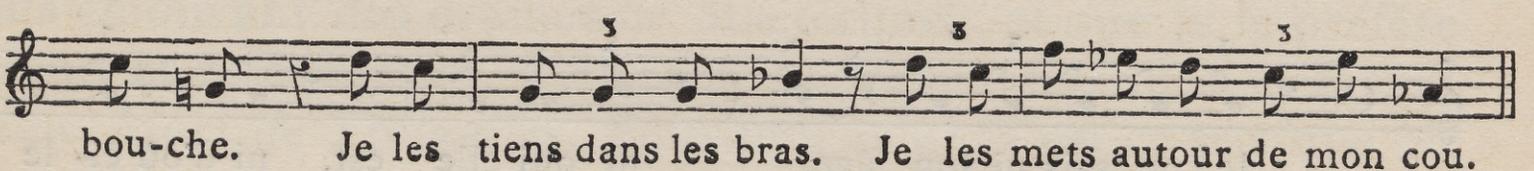
Lorsque l'émotion est plus vive et plus directe, les accents sont plus marqués et plus expressifs. Quelle grâce mélancolique dans ces simples mots de Mélisande à Pelléas, sur la terrasse au bord de la mer :



ou dans sa réponse au vieil Arkhel, qui lui prédit la fin des jours mauvais, alors qu'elle se sent déjà coupable et ne veut rien livrer d'elle-même :



Ecoutez encore Pelléas chanter, lorsque les cheveux de Mélisande sont venus à lui :



Ici c'est une vraie mélodie, mais dont la forme et le rythme sont les mouvements mêmes de la parole passionnée ; c'est une mélodie qui palpète d'un émoi contenu, et se reprend, et s'exalte, et renchérit sur elle-même, en un doux et fougueux délire.

Ecoutez aussi la supplication de Golaud, qui ne voudrait pas mourir sans le pardon de celle qu'il a jugée, et tuée :



Et j'aurais bien envie de continuer et de dire encore la réponse de Mélisande, d'une douceur indifférente, et qui ignore. Mais arrêtons-nous à ces accents qui supplient avec tant de tristesse et de simplicité. Par ces quelques exemples, on aura pu juger que chaque émotion, et par suite chaque caractère, s'exprime dans la ligne même du chant, avec une précision, une justesse et une intensité miraculeuses, et cela, par la seule vertu d'une mélodie libre, modelée sur la parole, et, en même temps, profondément musicale.

Et tout ce que les personnages ne disent pas, toutes les raisons de leur cœur qu'ils ne s'avouent pas à eux-mêmes, toutes les suggestions des choses qu'ils subissent sans les comprendre, tout ce qui se cache au plus profond de leur conscience, c'est la vivante symphonie de l'orchestre qui le révèle et le réalise. Par là, si l'on veut, *Pelléas* s'apparente aux drames wagnériens, mais avec de si profondes différences, que vraiment c'est bien un nouveau mode du drame symphonique qui nous est né.

On peut reconnaître, au long de l'œuvre, un certain nombre de motifs qui y reparaissent de distance en distance et en assurent l'unité. Mais d'abord ces motifs ne désignent pas, comme il arrive chez Wagner, un objet déterminé, un heaume ou un anneau, encore moins un fait accompli, malédiction ou sortilège, ni même un personnage à l'exclusion de tout autre. Ce ne sont pas de ces motifs-étiquettes et à rubriques, échelonnés par un musicien prévoyant au sein d'une partition touffue, comme, le long des sentiers d'une forêt germanique, les poteaux indicateurs de la *Schöne Aussicht* ou de la *Restauration*. Ici chaque thème ne s'applique qu'à un sentiment et ne revient qu'à l'appel de ce sentiment.

Voici, par exemple, un motif qui semble au premier abord appartenir à Golaud, puisqu'il accompagne le plus souvent l'entrée de ce prince et convient à merveille à sa rude et triste figure (1) :

Mais un dérivé de ce même motif nous peindra les sourdes menaces de la mer (2) :

C'est qu'en réalité ce thème ne désigne pas spécialement Golaud : il exprime l'inquiétude. De même, l'agitation de la mer (3) sera aussi, plus tard, l'anxiété de Golaud (4) :

- (1) Page 2 de la partition de piano, page 1 de la partition d'orchestre.
 (2) Pages 92 (piano) et 132 (orchestre).
 (3) Pages 92 et 134.
 (4) Pages 253 et 375.

De même encore, ne croyez pas que ce chant de flûte, qui accompagne Pelléas à son entrée (1), lui soit exclusivement dévoué :



Car vous allez le retrouver, un peu modifié, au début de la scène de la fontaine (2), où il exprime la tendresse mélancolique des choses et non plus d'un être :



On voit quel est le rôle de ces motifs : c'est de manifester les sentiments cachés, de rendre l'âme transparente, d'en laisser apercevoir le fond, de dessiner, autour des paroles incertaines, comme des broderies d'Inconscient révélé. Ainsi, quand Mélisande répond à Golaud, inquiet de la voir si malheureuse : « Non, non, ce n'est pas Pelléas, ce n'est personne », involontairement se lève en son cœur le souvenir effacé des heures douces passées près de la fontaine (3) :



Et quand enfin les paroles graves ont été prononcées, et que l'aveu d'amour s'est échappé des lèvres, c'est le jardin enso-

(1) Pages 30 et 40.

(2) Pages 48 et 70.

(3) Pages 75 et 109.

leillé qui apparaît un instant aux yeux de l'âme, tel qu'aux jours d'espoir où tout semblait sourire (1) :



Ces motifs sont tous très courts. Ce ne sont pas, comme chez Wagner, des phrases entières, qui se développent et concluent péremptoirement. Ce sont des accents extrêmement expressifs et harmonieux, mais qui ne durent pas plus que l'émotion même quand elle passe aux profondeurs de l'âme, ombre évanouie aussitôt qu'entrevue. Et ainsi l'on arrive à noter, non plus simplement quelques sentiments fixes, donnés une fois pour toutes, et par là même conventionnels, mais les nuances les plus fines et les plus intimes de notre vie morale. En outre, les motifs se modifient aussi perpétuellement, et ne reparaissent jamais sous la même forme, imitant en cela l'instabilité de nos sentiments, qui jamais n'ont pour nous la même saveur et le même aspect à deux instants de notre durée. Mais ces transformations ne résultent jamais de l'application de quelque règle ou de quelque formule : elles sont toutes spontanées, impossibles à prévoir, et cependant si naturelles ! Chacune de ces idées musicales semble vivre pour elle-même, et s'épanouir librement au regard de son créateur ; il y a en elle une énergie germinative qui lui fait pousser des ramifications dans tous les sens ; on la voit apparaître, puis se perdre parmi les frondaisons touffues et les brumes lumineuses de l'harmonie, pour reparaître plus loin ; et c'est elle encore, et ce n'est plus elle : c'est une fleur nouvelle, autre de forme, de couleur et de senteur, éclore sur la même tige.

Nous avons déjà vu le thème qui d'abord accompagnait Pelléas s'alanguir au bord de la fontaine, et se voiler de regret au fond de la mémoire de Mélisande. Le revoici encore, mais cette fois c'est Golaud qui songe à cette intimité tentatrice, avec

(1) Pages 221 et 333. Comparer 135 et 206.

une âpre jalousie ; aussi devient-il sinistre, à l'image du thème de menace qui l'accompagne (1) :



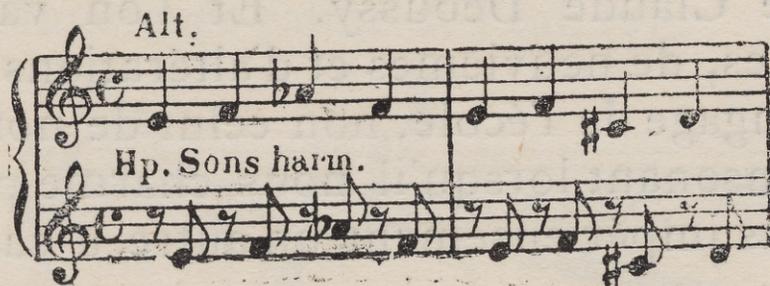
Chacun connaît la mélodie si douce qui entoure amoureusement la grâce craintive de Mélisande (2) :



La revoici, toute changée, toute triste, au chevet de Golo-
laud (3) :



Et maintenant c'est Mélisande qui dort d'un sommeil tout
proche de la mort, et la mélodie se replie douloureusement
sur elle-même (4) :



(1) Pages 187 et 277.

(2) Pages 34 et 46.

(3) Pages 69 et 102.

(4) Pages 243 et 363.

Mélisande s'est éveillée, et regarde ceux qui l'entourent avec des yeux étonnés, qui déjà ne comprennent plus (1) :



Et voici enfin la mort très douce et très paisible qui s'approche : la mélodie expire, elle aussi ; il ne reste plus d'elle qu'un lambeau qui flotte en un rythme vague, et semble se poursuivre soi-même comme un nuage prêt à s'évanouir (2) :



Rien de plus net, de plus clair, de plus franchement mélodique que toutes ces évocations de thèmes ; et cependant on a pu remarquer, chemin faisant, qu'ils sont souvent combinés entre eux ou avec eux-mêmes (3) : mais c'est là un contrepoint naturel qui laisse en pleine lumière le contour des mélodies mêlées, et ne produit ni dureté ni obscurité d'aucune sorte. Il en est de même pour l'harmonie qui presque toujours enveloppe et baigne ces motifs : on ne peut dire qu'elle en dérive ; elle vit à côté d'eux, les colore de ses reflets, et cependant s'accorde avec eux comme un ciel avec un paysage.

Tout harmonieuse, et je dirais volontiers toute consonante est l'harmonie de Claude Debussy. Et l'on va aussitôt me parler de septièmes, de neuvièmes et d'altérations de la quinte. Mais c'est là le langage de l'école, non celui de notre sensation. Un accord est consonant lorsqu'il nous charme par lui-même, et n'en appelle pas impérieusement un autre à sa suite. Il faut

(1) Pages 249 et 371.

(2) Pages 278 et 403.

(3) Autres exemples : pages 125 et 185 (la grâce de Mélisande et la tendresse de Pelléas) ; — pages 58 et 84 (le thème de la rudesse de Golaud à la fois droit et renversé) ; — pages 201 et 309 (un motif par imitation).

nommer dissonances, au contraire, toutes les agrégations de notes que l'harmonie ne suffit point à justifier, et que seul excuse le mouvement des parties, amenant des retards, broderies, appoggiatures et autres licences. En ce sens, l'harmonie de Wagner et de ses disciples est très dissonante : aussi a-t-elle toujours quelque chose de rigoureux, d'autoritaire et d'implacable ; on sent que le plaisir de l'oreille sera toujours sacrifié à la conduite du contrepoint et aux intérêts de la tonalité. Chaque note est justiciable de ce qui précède et responsable de ce qui suit. L'impression du moment ne compte point ; c'est une harmonie de contexte et d'enchaînement. L'harmonie de Claude Debussy est toute de liberté. Chacun des accords qui la composent est une consonance, consonance nouvelle certes, plus riche et plus harmonieuse que toutes celles que nous connaissons, cueillie, parmi les vibrations de la nature, avec un discernement merveilleux, mais enfin consonance qui porte en elle-même ses raisons d'exister, et satisfait l'oreille au point que nous ne demandons rien après elle. La succession des accords sera donc entièrement au gré du musicien. Aucune formule de cadence, aucune résolution de sensibles n'en réglera la marche. Chacun de ces accords ne sera choisi que pour sa couleur et sa sonorité ; le musicien gagnera ainsi des moyens d'expression nouveaux et inouïs. Car il pourra peindre, par un accord, mieux encore que par un motif, si court fût-il, des nuances instantanées d'émotion. C'est ce que Debussy fait en maître, soit qu'il étende autour d'une mélodie la tendre résonance des accords de treizième et de neuvième (1),



soit qu'il se contente de l'accord, sans mélodie, pour nous peindre la somnolence calme de l'eau (2) :



(1) Pages 75 et 109.

(2) Pages 48 et 70.

ou l'oppression de toute la forêt qui semble peser sur la poitrine de Golaud (1) :



ou le doux et faible sommeil de Mélisande (2) :



Et d'autres fois les accords, au lieu d'être isolés ainsi, sont juxtaposés l'un à l'autre, mais suivant de tout autres lois que celles des cadences : ils s'attirent entre eux comme des notes isolées, en vertu de convenances purement musicales ; et ainsi se forment ces mélodies d'accords, qui sont à la mélodie ordinaire ce qu'une ligne multicolore est à un simple trait noir. C'est ainsi que nous est dépeinte l'anxiété de Golaud à genoux près du lit de sa victime (3) :

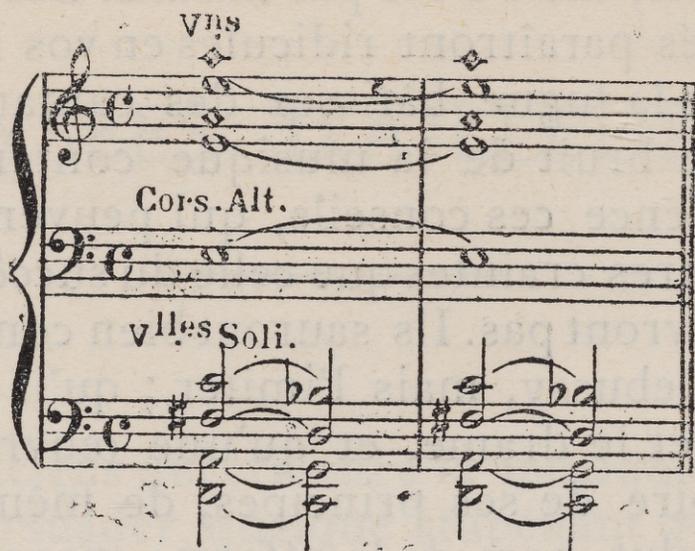


(1) Pages 68 et 101.

(2) Pages 243 et 366.

(3) Pages 261 et 384.

ou la délicieuse ivresse de sentir tombées les barrières des âmes (1) :



Joignez à cela un orchestre dont rien, sinon l'audition, ne peut donner une idée : un orchestre sobre et clair, toujours coloré, ennemi des empâtements, des lourds mélanges de timbres, enfin de toute la grisaille wagnérienne ; un orchestre qui procède par tons francs, à la manière française, qui est aussi celle de Berlioz et de d'Indy, mais avec une finesse de nuances et une légèreté de touche qui n'est le fait d'aucun de ces deux maîtres ; un orchestre subtil et hardi, qui sait faire chanter le hautbois sur les flûtes, le cor sur le frémissement du quatuor, et ne jamais employer que juste ce qu'il faut de notes pour sonner. Et vous comprendrez alors pourquoi *Pelléas et Mélisande* est le chef-d'œuvre incontestable du drame musical moderne, et pourquoi son charme est tout-puissant : cet art de lumière et de vie n'a besoin, pour être senti, d'aucune étude préalable, d'aucune initiation métaphysico-musicale. On peut errer sans guide dans la forêt où tout chante : mille souffles de fraîcheur y passent, et une aube éternelle se joue parmi les lianes en fleurs. Aucun mot de la langue humaine ne peut traduire un enchantement qui s'empare à la fois de tous nos sens.

Est-il besoin encore d'une conclusion ? Nous avons vu la légende héroïque aboutir à une œuvre très généreuse et très noble, un peu tendue et non seulement haute, mais hautaine. Nous avons vu le réalisme échouer piteusement, et ne nous donner que des ouvrages informes ou d'une fausseté odieuse. La légende humaine et la musique libre ont créé un chef-d'œuvre immortel. Il ne faut pas hésiter à s'engager dans la voie ouverte. Et je sais bien ce qu'on dit aujourd'hui aux jeunes compositeurs, ce que leur répéteront longtemps encore, dans les écoles officielles, les plus intelligents de leurs maîtres, ceux

(1) Pages 220 et 332.

qui entendent parfois de la musique : « Admirez Debussy, mais ne l'imitiez pas. Couronnez-le de fleurs et bannissez-le de vos pensées. Il a réussi, mais c'est par hasard. Ses harmonies s'useront, ses procédés paraîtront ridicules en vos mains. Faites du contrepoint et de la fugue, bâtissez des cantates et fermez vos oreilles à tout le bruit de la musique contemporaine. » Ils écouteront en silence ces conseils, qui peuvent être sincères et inspirés par d'autres craintes que celle du succès d'un « jeune » ; mais ils ne les suivront pas. Ils sauront bien comprendre qu'il ne faut pas copier Debussy, mais l'imiter ; qu'il a renouvelé à la fois la musique et le drame, et qu'une œuvre ne sera viable que si elle s'inspire de ses principes, de même qu'autrefois il n'y eut plus de salut, hors de la réforme wagnérienne. Ils sauront répondre aussi que l'harmonie n'est pas plus variable et plus sujette à la mode que la mélodie, puisque les mêmes règles président au groupement des sons et à leur juxtaposition ; que si les accords de Mozart ont perdu de leur fraîcheur, ses thèmes aujourd'hui ne se portent guère mieux, et qu'enfin puisque la musique, comme toute chose, est assujettie au perpétuel changement, mieux vaut encore plaire à son temps que d'écrire une langue que personne n'entend plus. D'autant qu'on a ainsi les plus grandes chances de plaire encore à la postérité : ce sont toujours les œuvres les plus hardiment modernes et les plus fraîches à leur apparition qui sont devenues plus tard les glorieux chefs-d'œuvre, à l'ombre desquels se reposeront les générations futures.

LOUIS LALOY.



PENSÉES D'AILLEURS

Y a-t-il des musiciens qui croient à la musique ? J'arrive quelquefois à me le persuader, quelque stupéfiant que cela paraisse. Que le public arrive encore à trouver quelques sensations dans ce qui lui semble un bruit harmonieux, c'est excusable. Mais que l'homme du métier puisse s'enthousiasmer pour cette chose factice, alors qu'il en connaît si bien les détours et les formules, cela me semble devoir être sinon une pose, du moins une attitude de solidarité assez inutile. Le rôle du compositeur est de « mettre dedans » l'auditeur, disons : de lui procurer de douces sensations ; en est-il lui-même la dupe ?

Formule, formule, tout n'est que formule ! Depuis la simple note jusqu'aux usages extravagants qu'on en fait. Cette note, un bruit peu net dont la délimitation varie selon les pays, même selon les époques, on y a pratiqué toutes sortes de modifications pour pervertir l'oreille. — Les intervalles sont trop rapprochés ; celui de quarte est un peu plus clair. Ne pourrait-on avoir un clavier avec une gamme de cet intervalle-là, non tempéré bien entendu ?

Et les règles risibles, puériles, de la musique ! De grands savants ont consacré leur vie à pondre des théories, convaincus de leur sérieux, accumulant des traités pesants comme l'on pourrait aussi bien le faire sur un jeu de bâtonnets. Beaucoup de bruit pour rien et beaucoup de riens pour du bruit. Pauvres savants qui édifient une tour sur un bruit divisé en 7 parties ; et lorsque la gamme se divisera autrement, la tour croulera.

Et maintenant passons en revue les différentes parties de l'édifice :

I. — *L'harmonie*. Celle-ci est fondée sur les lois de la résonance naturelle, mais tirées en long et en large, car que resterait-il : un accord, puis du bruit informe à la suite ? Bruit naturel en ce sens que ces harmoniques aigus entendus simultanément donneraient du bruit aussi bien que le mélange des couleurs donne du blanc. D'ailleurs l'accord parfait majeur est encore une des sensations les plus supportables et m'agrée assez lorsqu'il est bien

soutenu. Ainsi les cent premières mesures de *Rheingold* ont un charme qu'il m'est rare de trouver dans des compositions musicales.

II. — *Contrepoint*. La règle principale est la suite indépendante de chaque voix. Donc si trois personnes chantent à la fois, une la *Marseillaise*, l'autre *Au clair de la lune*, la 3^e *J'ai du bon tabac*, cela devra être bien. Cependant les quelques règles qui empêcheraient la réalisation de ceci et qui doivent sauvegarder un semblant d'euphonie n'empêchent pas qu'en cherchant un peu (si peu), l'on trouverait des choses fort laides (dont je ne citerai aucune). Dans la fugue, hypertrophie déviée du contrepoint, on trouve de bizarres règles modulatoires. A un commençant la fugue d'imitation paraît fort naturelle ; mais il faut habituer l'oreille à la transition de dominante. Cette marche (singulière logique) doit paraître naturelle parce qu'elle ramène à la tonique. Il était plus simple de tomber sur la sous-dominante. C'est comme si on sortait d'une chambre pour pouvoir mieux y rentrer.

III. — *La composition*. C'est ici que, partant du point de vue que la musique est une fort belle chose admise par tous, l'empirisme dissecteur se livre aux plus inattendus assauts. Les raisons *a posteriori* fourmillent. La musicalité passe en dernier lieu et cependant c'est cela qu'il nous faudrait le plus, étant donné le peu qui se trouve dans les éléments. L'on déchiquète tant les sensations et leur matière qu'on s'y perd. La vraie sensation, celle qu'on devrait épier, attendre, chercher en soi et non dans les autres ! Mais on croit trouver dans l'analyse de l'extérieur d'une œuvre la formule de l'émotion. L'on croit produire la cause avec l'effet. On extériorise au lieu d'ésotériser. Au lieu de respirer le parfum, on examine la bouteille.

Enfin, qu'importe le bruit, pourvu qu'il soit agréable, du moment qu'on ne peut pas avoir le silence ?

Heureux ceux qui ont des sensations auditives ! Mais quand aura-t-on la musique des rêves, la musique limpide, unifiée, qui sera l'accord parfait avec l'être ?

ARMANDE DE POLIGNAC.



LE GOUT MUSICAL

Pour les nommés Mangeot et Sivry, « Arcades ambo ».

Sous ce titre, notre collaborateur Lionel de la Laurencie vient de faire paraître un volume de 350 pages dont notre ami Laloy a su dire et le charme, et l'érudition solide, et la copieuse documentation (1). Dix chapitres épuisent leur titre avec conscience : — *Le goût monodique* — *Le goût polyphonique* — *L'individualisme expressif* — *L'influence italienne et l'esprit classique* — *Les querelles esthétiques du XVIII^e siècle* — *La critique et les genres* — *L'influence allemande* — *La musique à succès* — *Le romantisme de Berlioz* — *L'évolution du Wagnérisme*.

Analyser un tel ouvrage serait la pire des trahisons, le livre étant lui-même la plus subtile des analyses. Il me paraît également malaisé d'en indiquer les tendances, l'auteur nous offrant le fruit de son érudition plutôt que la fleur de son imagination esthétique dans cette étude, qui est moins une thèse qu'une inattaquable mise au point de l'évolution accomplie ; M. de la Laurencie s'arrête, d'ailleurs, à la période contemporaine, « le recul faisant défaut pour en juger impartialement les tendances ». Ce ne sera donc point un livre à polémiques.

Il en provoquera, pourtant ! Voici venir, en effet, l'armée redoutable des commentateurs, dont le passage suscite toujours d'interminables controverses et d'âpres discussions ; l'auteur en demeure le plus souvent écarté et les contemple de loin avec l'effroi ahuri de ceux qui ont déchaîné innocemment un cataclysme : M. de la Laurencie connaîtra ces assauts.

C'est sur la préface que s'exercera principalement la combativité musicographique. Moins impersonnelle que le livre lui-même, elle permet de deviner les conceptions artistiques de l'auteur et ouvre ainsi la porte à toutes les disputes. Ecrite dans un style qui rappelle, avec plus de clarté, la phraséologie philosophique des psycho-physiciens allemands, elle trahit le goût délicat (et dangereux) de la généralisation systématique. Admirable

(1) *Mercur musical*, n^o 3, p. 133.

prétexte à copie que des observations de ce genre : « Dans l'échelle des sons, la zone moyenne se rapproche des possibilités sonores atteintes par la voix humaine, qui reste la mesure de ce qu'il y a de plus particulièrement subjectif dans l'ensemble des impressions reçues... » Et lorsqu'une longue argumentation se couronne de la définition suivante : « L'expression musicale n'est donc autre chose qu'une équation posée entre un geste extérieur ou un remous interne et une modalité sonore... », n'a-t-on pas l'impression d'une proposition de point de départ plutôt que d'une formule de conclusion définitive ? C'est merveille de voir à quels miracles d'imprécision aboutit la plus minutieuse des études, tant est devenu insatiable le besoin de poursuivre immodérément le passage du particulier au général. « La synthèse veut être maniée avec discrétion, surtout en musique, car ses révélations deviennent parfois salement décevantes », écrivait jadis l'Ouvreuse. Et elle ajoutait : « Au fond, M. de la Palisse n'était qu'un synthétiste qui exagérait. » Il se pourrait que ma vieille amie eût raison.

Les lecteurs qui se sentent trop petits garçons en face des hautaines abstractions de M. de la Laurencie apprendront du vulgarisateur d'Udine que « le goût musical s'enferme dans la loi du passage de l'homogène à l'hétérogène, loi qui se traduit par trois aspects principaux : évolution de la monodie à la polyphonie, passage du caractère collectif à l'individualisme, et extension des modes d'expression allant de l'anthropomorphisme au sentiment du monde extérieur. » Ils feront bientôt connaissance avec les trois stades de l'audition : la sensation du son isolé, la perception des sons organisés, enfin l'éveil de l'imagination et de ses évocations visuelles, motrices ou psychiques. Puis ils comprendront l'influence des circonstances locales sur notre goût national, l'apport des œuvres étrangères, l'intellectualisme et la sociabilité de notre race.

Mais ils s'ébahiront peut-être à constater que le commentateur profite de l'occasion pour chanter victoire sur un point qui lui est cher et proclame avec fracas la conversion imprévue de M. de la Laurencie à la religion du subjectivisme musical. Jean d'Udine exulte en lisant des phrases comme celles-ci : « Le public, organe de réception, permet de mesurer l'action de l'artiste créateur : il constitue une manière d'appareil enregistreur sur lequel s'inscrit l'histoire de l'Art. » Et l'ardent glossateur se hâte de rééditer sa formule préférée : « La chanson des rues pour la foule qui passe, ou les derniers quatuors de Beethoven pour les dilettanti, sont des œuvres d'art au même titre, ni plus ni moins, que *Faust* ou *les Huguenots* pour les bourgeois de culture moyenne et d'intelligence courante. »

J'entends bien.

Mais comment Jean d'Udine, qui refuse d'admettre aucune hiérarchie entre les œuvres, peut-il croire à l'orthodoxie de son néophyte qui parle du « jaugeage exact des œuvres musicales et de leur placement définitif dans l'échelle de la beauté » ? Comment cet ennemi de toute hiérarchie entre les œuvres ne se détourne-t-il pas avec horreur de l'esthéticien qui s'approche d'elles en portant sous son bras gauche une jauge et sous son bras droit une échelle ?... Après tout, puisque notre confrère se déclare satisfait de cette profession de foi, j'aurais mauvaise grâce à me montrer plus difficile que lui sur une question de croyances — que d'ailleurs je ne partage pas entièrement.

Dieu me garde de donner dans les niaiseries prétentieusement ambitieuses du solennel Trotrot, objectiviste bâté ; mais, tout de même, la théorie de la musique que nous sert d'Udine n'est pas précisément consolante ; il est vrai qu'elle sied merveilleusement à l'auteur des « *Lettres paradoxales* » sur la Musique, qui n'hésite pas à proclamer avec une pointe de vanité que, dans l'audition d'une symphonie, il ne sait ni dans quel ton l'on joue, ni quels accords l'on entend. « Je reconnais à peine les thèmes, ajoute-t-il non sans fierté, je n'en retiens aucun, et vous pourriez me jouer lentement un air sur le violon, je serais incapable non seulement de l'écrire sous dictée, mais même de le retrouver au piano. » Où l'orgueil va-t-il se nicher ? Voilà où nous ont amenés quelques excès du nécessaire métier ! Sous peu, des musicographes vont venir qui se glorifieront d'ignorer le nom des sept notes de la gamme. Et nous verrons culminer l'aliboron du *Monde musical* !

En tout cas, je m'explique mal pourquoi le satiriste aigu des *Caractères des musiciens* persiste à rendre compte régulièrement des concerts. Si la critique musicale n'implique pas une croyance à certaines probabilités objectives, elle devient une fonction d'agressive vanité. Après avoir posé en principe que toutes les productions musicales se valent et qu'aucun classement n'est possible entre elles, après avoir reconnu qu'aucun auditeur du concert que l'on vient d'entendre ne peut valablement se flatter d'avoir approché de plus près la Beauté, après avoir démontré que le sentiment esthétique de Chevillard ou de Colonne ne peut prétendre à aucune supériorité d'ordre artistique sur celui de la dame préposée à la garde des pardessus, ne faut-il pas un amour-propre assez vigoureux pour assumer la responsabilité outreucidante de créer une exception pour soi ? Quelle confiance ne faut-il pas avoir en sa « réversibilité » personnelle pour la croire seule digne d'être consignée en formules

précises et périodiquement notifiée au subjectivisme d'autrui par voie d'imprimerie ! D'Udine, mon cher confrère, vous gâtez le métier !...

Relisez soigneusement l'ouvrage de M. Lionel de la Laurencie, sondez les reins et les cœurs de celui que vous tenez pour un catéchumène de votre esthétique ; ou je me trompe fort, ou la sincérité du converti vous ménage d'après déceptions. En vérité, je vous le dis, celui-ci n'est pas un des vôtres. Allah est Allah et Mahomet est son prophète ; mais vous, tout Jean que vous êtes, vous n'aurez jamais la tête d'un Evangéliste !...

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

P. S. — En corrigeant les épreuves de cet article, je ne le trouve pas très équitable pour Jean d'Udine. Au fond, mon adversaire et ami, qui en tient pour les théories de Rémy de Gourmont, nous reproche de trop « cérébraliser » dans des questions, où, selon lui, le « plexus » devrait dominer. Pourquoi ne nous enverrait-il pas un article sur ce sujet ?





REVUE DE LA QUINZAINE

LA MUSIQUE EN BELGIQUE

Le théâtre : le groupe flamand.

Au milieu de cette recrudescence artistique que provoquent en Belgique les fêtes du 75^e anniversaire de l'indépendance nationale, le théâtre de la Monnaie maintient vaillante son ancienne réputation. En effet, MM. Kufferath et Guidé, les directeurs — dont je crois inutile de refaire l'éloge, — ont décidé que cette année la saison théâtrale commencerait beaucoup plus tôt que de coutume, et exécuterait, outre les morceaux du répertoire courant, un programme choisi parmi les œuvres autochtones, peu connues du public étranger. C'est là une résolution fort heureuse, non seulement au point de vue de la vulgarisation artistique qu'elle favorise, mais comme stimulant pour les jeunes musiciens, méconnus et délaissés.

Peu de compositeurs belges se sont hasardés à écrire pour la scène. La Belgique est une grande province aux mœurs routinières, où les encouragements font presque totalement défaut. Il faut une ténacité vraiment remarquable pour réussir. Les débouchés libres, tels que le théâtre ou le concert, qui doivent nécessairement escompter les sympathies et les goûts du public, sont rares, difficiles et peu lucratifs ; les programmes sont encombrés, et la jeune génération musicale préfère suivre les routes battues qui mènent à la consécration officielle, relative mais rémunératrice, plutôt que de lutter au dédale des obstacles de l'originalité ou du génie. La musique se ressent profondément de cette direction. Blockx, Huberti, Edgar Tinel, Paul Gilson et van den Eeden sont tous professeurs agrégés ; Peter Benoit fut le fondateur de l'Académie flamande de musique, et Gevaert dirige depuis trente ans le Conservatoire de Bruxelles. Les seuls qui ont conservé dans leur art une indépendance technique et une personnalité intéressante : Eugène Ysaye, François Rasse, Erasme Raway et Albert Dupuis, sont ceux qui ont pu se libérer à temps de l'enseignement officiel belge, de ses concessions, de ses hiérarchies et de ses exclusivismes. Il existe cependant, parmi ces compositeurs, des artistes assez spéciaux pour attirer l'attention et pour former matière à une notice aux pages de l'histoire musicale du pays. Je ne veux pas dire que leur originalité soit assez marquée pour faire école ou bien que leur génie puisse influencer d'autres méthodes, mais je tiens à reconnaître en eux la trace d'un tour d'esprit, d'un talent d'assimilation fort remarquables.

Le groupe flamand, que nous appelons un peu pompeusement l'école flamande, n'a certainement aucune caractéristique initiale. Son esthétique semble relever d'un produit complexe, hybride, de Brahms et de Bruck-

ner, uni à la technique hésitante du Wagner des premières années. Ses productions ne portent pas plus loin que l'art d'il y a trente ans, et se reconnaissent toutes à une lourdeur identique dans le débit orchestral. La musique flamande est la fille de Peter Benoit, celui que Liszt appelait « le Rubens de la musique », et, telle que les toiles du peintre anversois, elle relève de cette luxuriante imagination du Nord, qui s'en donne à cœur joie et qui se livre, dans le bizarre comme dans le terrible, à des orgies de gestes et d'extravagances. C'est la même exécution énergique et brusque de Breughel, de Jordaens ou de Rubens, avant son voyage d'Italie, la même précision méthodique, un peu froide, qu'un excès d'étude alourdit, et qui semble ne s'être pas libérée complètement des influences tenaces du génie de son pays.

C'est l'Anversois Jan Blockx qui reste actuellement le disciple le plus fidèle de Peter Benoit. Blockx est un maître local, auquel on peut exactement appliquer la critique dont Mendelssohn saluait son parrain : « il trouve que le but le plus élevé du musicien est de donner une musique à sa langue maternelle. » Voilà le principe de l'école flamande tout défini, et l'idéal esthétique de son disciple direct jugé. Ses premières études sous Peter Benoit et Callaerts ; son stage au Conservatoire de Leipzig, où la lourdeur musicale des Allemands du Nord s'agrège en lui à la rudesse des Flamands ; son poste dirigeant à l'École de musique d'Anvers ; ses premiers chœurs populaires ; *Milenka*, *Kermisdag*, les ballets archaïques au style simple et vigoureux ; la *Rubens Ouverture*, et ses derniers drames : *le Père Martin*, *Uylenspiegel*, *Princesse d'Auberge*, *la Fiancée de la Mer*, tableaux poignants et passionnés : chaque étape de sa vie est une affirmation de la haute intégrité de son talent et la garantie de l'incessant polissage auquel il est soumis. Et cependant, Jan Blockx n'est pas un musicien parfait. Son succès n'est que la résultante d'une adéquation propice de l'œuvre au tempérament du public belge. Intrinsèquement sa production a une valeur relative. Le compositeur est trop exclusif dans ses moyens, et sa musique ne revêt pas les formes ondoyantes qui relèvent d'une subtile diversité dans l'ordonnance technique du travail.

Les deux derniers drames du jeune maître, que la Monnaie reprendra cet été : *Princesse d'Auberge* et *la Fiancée de la Mer*, ont entre eux une ressemblance des plus intéressantes. Il est des auteurs, tels que Beethoven et Richard Wagner, chez qui la science technique se détermine parallèlement, en raison de l'évolution artistique, et qui réalisent dans leur art une véritable gradation connexe caractérisée par leurs travaux. Chez d'autres, et Jan Blockx est de ceux-ci, arrivée à un certain point, l'inspiration et la technique restent stationnaires. Les œuvres, ayant atteint le summum d'élévation dont leur auteur pouvait les gratifier, se répètent sous diverses formes et présentent nécessairement des analogies frappantes. Tous les médiocres ont passé par ce stade. Dans le cas présent, le phénomène est nettement établi, et, s'y référant, la critique des deux drames est fort aisée. M. Nestor de Thièrè, l'auteur des livrets originaux, a écrit ces poèmes dans ce langage monosyllabique particulier aux anciens Flamands, qui s'emploie encore de nos jours sur les côtes de la Zélande. Cette particularité a rendu la traduction presque impossible et en tous points défectueuse. L'adéquation musicale et l'emploi de l'accent tonique des mots dans la confection des thèmes restent par conséquent inefficaces dans la version française, et amènent malheureusement des prolongements et des syncopes du plus mauvais effet. A côté de *Princesse d'Auberge*, dont l'action se passe au Bruxelles riant de la domination autrichienne et qui met en jeu la violence des jalousies et des passions telles qu'elles se déchaînent aux pays brabançons, la *Fiancée de la Mer* est d'un caractère plus original, plus

rude et plus sauvage. Des deux drames, celui-ci est le dernier ; il date de 1902. Son histoire, c'est la donnée commune au folklore de tous les pays maritimes : la fiancée qui se jette dans les flots par désespérance d'amour ; et sur ce thème, l'auteur a bâti une sombre suite d'intrigues et de crimes, dont les ficelles font un peu sourire, mais dont l'inspiration puissante laisse quelque peu perplexe. Les deux livrets présentent certes d'abondants défauts. Je ne veux point parler de la puérilité ou de l'inconsistance des détails, mais d'une faute grave qui corrompt l'ensemble de l'œuvre. Les deux pièces, en effet, manquent d'idée directrice initiale ; elles n'éveillent chez le public aucun intérêt artistique ; si leurs personnages sont vivants, ils ont le défaut d'être égaux, et l'on ne sent pas la nécessité de s'intéresser plus à l'un ou à l'autre d'entre eux. Il y a là un réalisme vraiment très intense, mais il nuit incontestablement à l'esthétique générale et empêche l'indication, par la scène, d'une idée, d'un symbole ou d'une morale particulière adéquate à l'action. Lorsqu'on envisage d'un autre côté l'élaboration musicale de ces œuvres, on constate que les défauts relatés plus haut sont presque excusables, car ils ont admirablement servi le développement propre du musicien. La musique de Jan Blockx manque de souffle : son indigence d'invention se révèle à chaque page par l'abus de formules habituelles, de rythmes ternaires, de déformations thématiques et par cette sensation d'uniformité qu'on éprouve tout au long de son audition. La science contrapuntique de l'auteur, quoique fort savante, manque de développement : elle s'applique à de courts motifs particuliers, qui s'entremêlent, s'entrechoquent, dans le trop-plein des faits scéniques et des brusques intermèdes populaires : aubades, beuveries, carnavals, chœurs et processions, qui interrompent l'action. Les leitmotifs ne sont pas traités avec la rigueur du procédé wagnérien : ils manquent d'inhérence, de personnalité : ils sont courts, las, d'un usage restreint et peu nombreux. L'orchestration est lourde, mais fouillée : on sent que l'auteur est plus mélodiste que polyphoniste, et qu'il sacrifie volontiers à ses qualités de rythme et de mesure. Mais ce qu'il y a de charmant dans son œuvre, depuis *Milenka* jusqu'aux drames présents, c'est cette argumentation serrée, ferme, sans éclats ni boursoufflures, cette coloration vigoureuse et l'emploi des vieilles chansons du pays de Flandre : *De twee conincs Kinderen*, *Reinilde*, *Het meisje van Scheveningen*, qui parsèment de leurs cadences propices, toutes en force, et naïves, une musique franchement sincère et honnêtement confiante dans l'avenir quasi-national de son école.

L'art de Paul Gilson est déjà différent. Quoique celui-ci se rattache au même groupe de musiciens, il a sur les autres l'avantage d'être un autodidacte. Malgré un prix de Rome, une chaire musicale aux Conservatoires de Bruxelles et d'Anvers, la « spécialité » bien acquise de ses cantates nationales, et une carrière ostensiblement dirigée vers un idéal officiel, sa personnalité reste bien distincte. Paul Gilson est un Bruxellois, c'est-à-dire un Français qui ne reconnaît pas la France. Son éducation musicale et sa culture première furent certes moins exclusives, moins locales, que chez Blockx. Une plus large compréhension de l'art a facilité chez lui les appréciations étendues sur les compositions étrangères, et on découvre en son travail, à côté de la teinte fortement autochtone qu'il a conservée, une multitude d'influences qui s'entrecroisent et s'agrègent sous l'impulsion d'une conscience originalité. J'ai déploré chez Blockx la réunion d'éléments divers, mais de même origine : la rencontre fortuite des défauts de l'Allemagne du Nord et de l'école d'Anvers ; pour Gilson, je ne crains qu'un attachement irraisonné, non pas à la technique, mais à l'esthétique même de son pays. Nous verrons plus loin chez Albert Dupuis un cas contraire :

l'heureuse connexité d'effets du tempérament wallon, de l'application soutenue de procédés wagnériens et de la méthode quelque peu déductive que l'on pratique à la *Schola Cantorum*.

La *Prinses Zonneschijn*, ou, pour parler plus clairement, la *Princesse Rayon de Soleil*, passera à la Monnaie, pour la première fois en français, dans le courant du mois prochain. Le livret de Pol de Mont est tiré de *Conte de l'Aubépine* ou, d'après Perrault, de *la Belle au bois dormant*. L'action est simple, nette et concise, mais d'un esprit plus alourdi que le conte initial qui lui sert de modèle ; elle se déroule aux temps moyen-âgeux des fileuses blondes et des chevaliers preux, dans l'ambiance pâle et délicate des toiles de Burne-Jones. Les caractères sont entiers et définis ; ils se suffisent à eux-mêmes. La sorcière Walpra, toute de haine et de vengeance, Tjarda, son fils — le prince Charmant du récit, — dans l'épanouissement chaste de son ardente jeunesse, le roi Ajoboud, la frêle princesse Radieuse, chacun des personnages s'émeut de sa vie propre et s'agite avec ce surcroît de vie fantastique qui rappelle certaines pages des plus vibrantes de la Tétralogie. La musique est relativement bonne. Elle n'a que l'originalité de son auteur, qui, comme nous l'avons vu, se meut au milieu de nombreuses affinités, et s'efforce d'en dégager un métier, une manière, propice à son art. Paul Gilson ne s'est point particulièrement consacré à la musique du théâtre ; ses essais dans le genre : les *Aventuriers* (1903) et *Zeevolk* (1905), sont fort restreints et passent tout à fait inaperçus. La musique de scène requiert une méthode bien définie, une patiente expérience et l'emploi des règles d'une esthétique parfaitement raisonnée. Chez Gilson, l'affaiblissement de ces conditions provoque un manque de cohésion dans les détails et rend inadmissible un penchant présumé vers cette voie. Son style déclamatoire est d'une sûreté de technique fort remarquable ; si on n'y rencontre aucune des combinaisons sonores déconcertantes de Bruneau — duquel je me plais à le rapprocher — la forme se maintient couramment dans une bonne expression classique sans heurt, mais sans éclat. Le leitmotif est effacé ; il subsiste seulement dans le rappel des chansons qui parsèment la pièce (le chœur des fileuses, des enfants, des valets, le refrain des scaldes, le chant de Tjalda), sans que pour cela celle-ci s'encombre des récitatifs et des réminiscences de l'opéra. L'orchestration est vigoureuse, fort bien menée, notamment dans l'*agitato* de la fin du premier acte, et la ligne dramatique se poursuit conjointement pour la musique et la légende, avec une gradation qui témoigne d'une sûreté de main et d'un réel talent chez le compositeur. En un mot, la *Princesse Rayon de Soleil* remplace avantageusement les vieilleries déformées du répertoire ; c'est une page de bonne musique et de bon goût, qui s'affirme sans prétention comme une œuvre de bon aloi, bien construite, bien orchestrée et parfaitement réussie.

Albert Dupuis, le troisième de ceux des compositeurs belges qui seront représentés à la Monnaie cet été, ne fait point, à proprement parler, partie de l'école flamande. Aussi bien par sa personnalité artistique ou ses antécédents que par sa naissance, il se classe dans une catégorie à part qui se rapproche sensiblement de l'école française contemporaine. Né en Wallonie, le pays des Franck, Vieutemps, Ysaye, Vreuls et Lekeu, Dupuis fut à Paris un élève d'Alexandre Guilmant, de Charles Bordes et de Vincent d'Indy ; il professa à la *Schola Cantorum* ; il dirigea en second les Chanteurs de Saint-Gervais et se fit insensiblement une renommée beaucoup plus parisienne que nationale. Il est inutile de rappeler en détail ses précédents, car tout ce qui peut présentement intéresser a trait à ses œuvres dramatiques. Celles-ci se suivent avec une féconde rapidité. Ostensiblement, Albert Dupuis s'est voué à la musique du théâtre ; depuis son

premier essai : *Idylle* (1896), jusqu'à *Martille* (1905), en passant par *Yalda* (1898), *Bilitis* (1900), *la Captivité de Bayblone* (1900), et *Jean Michel* (1904), ses travaux ont pris une direction éminemment scénique et se sont réalisés selon les facultés de son jeune talent, suivant les formules d'art (comédies lyriques, drames musicaux, drames bibliques) consacrées par le théâtre.

Albert Dupuis pratique un art différent de celui de ses confrères flamands. Dès l'abord il a soumis sa musique à des procédés successifs, de façon à en éliminer par la suite les éléments incompatibles avec sa nature et son tempérament d'artiste. C'est là une méthode contraire à celle de Benoit, Blockx et Gilson. Cette manière d'envisager une éducation musicale eut chez lui l'avantage de faciliter une culture technique étendue et diversifiée. Ses affinités sont clairement déterminées au travers de sa carrière de compositeur ; on y reconnaît à tour de rôle les influences prépondérantes : Bach, rythmique et mesuré ; Wagner, instrumentiste propice ; Vincent d'Indy avec ses adaptations musicales d'une esthétique rigoureuse et nettement définie ; Bruneau, Charpentier, ou même Mascagni, dans le charme puissant de leur réalisme, de leur vérisme intempestif. *Jean Michel* et *Martille* sont des œuvres confiantes et accomplies. Elles se présentent sans tâtonnements, sans maladresses, et font preuve d'une sûreté de main remarquable chez un compositeur de vingt-huit ans. Elles se développent avec aisance et continuité ; l'invention y est abondante, et l'inspiration s'élève intense, juste, expressive et adéquate, quoique bornée et rétrécie. Ces deux drames, se succédant à une année d'intervalle, font partie d'une même période d'élaboration et se rattachent au même groupe d'influences. Le *Wallenstein* de Vincent d'Indy, les *Maîtres Chanteurs* et, de façon intéressante, certains chromatismes de *Tristan* en sont les prototypes frappants. Quelques analogies de concept avec les véristes italiens, une tentation du « morceau », la phase prolongée des motifs et le heurt souvent trop subit des accords, voilà les seuls défauts qu'on y rencontre. Les qualités d'Albert Dupuis sont déductives ; l'âge et le temps les libéreront des influences et des principes qui présentement les entachent. Sa science orchestrale est réfléchie ; prompte et précise, elle s'affirme sans aucune des indulgences musicales qu'on relève chez Wagner ou dans le *Fervaal* de d'Indy. L'accompagnement propre des paroles est sonore, mais non pas exclusif, car le chant se découvre dans les phrases du récitatif où l'expression doit s'étendre et s'amplifier. Des motifs populaires, rythmés et frappants, se mêlent dans sa musique et lui donnent une nuance de terroir particulièrement plaisante et caractéristique.

Le défaut fondamental de *Jean Michel* et de *Martille* est purement esthétique. Il a trait au concept général de ces œuvres, au travail des collaborateurs librettistes, bien plus qu'au développement musical. C'est au sujet vériste que je m'attaque, à la théorie qui nous vient d'Italie et qui, quoique dénaturée en France, y sévit assez dangereusement pour engager de jeunes auteurs sur une route fort glissante. L'application naturaliste de sujets vulgaires et soi-disant démocratiques au drame musical est un mal qui dénature l'essence de la musique du théâtre. On la retrouve dans l'*Enfant Roi* de Bruneau, dans la *Sibéria* de Giordano, et, au delà du Rhin, au *Feuersnot* de Richard Strauss. En Belgique, M. Dupuis a suivi ses malencontreux librettistes dans cette voie. L'un de ses drames, destiné au concours Sonzogno, relève des défauts requis pour cette intéressante institution. L'autre le précédait d'ailleurs en la manière. Il n'y a là que des situations dramatiques, heurtées et violentes, auxquelles une inspiration soutenue ne peut s'atteler longuement. Les livrets de *Jean Michel* et de *Martille* pèchent par le manque de rythme, le mauvais agencement des

parties, la vulgarité, et cette terrible localisation dans le langage, qui s'oppose à la diffusion de l'œuvre, dans des milieux différents. Une stricte règle d'observation en limite les détails, mais cette règle, quoique bien légitime en d'autres lieux, s'applique ici à détruire les effets généraux dans les mouvements esthétiques qu'ils pouvaient réaliser. Un drame musical est un monument cohérent ; au cours de son élaboration artistique, c'est l'idée générale qu'il faut poursuivre avant de se conformer au souci minutieux des détails ; son enseignement intégral se trouve chez Richard Wagner, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, qui ont eux-mêmes travaillé leurs livrets et compris l'intimité, l'adéquation, la connexité du travail dramatique dans toutes ses parties. Il faut que M. Albert Dupuis y songe, car il possède en lui de quoi faire un maître ; ses essais précédents — et particulièrement *Bilitis* — le démontrent amplement.

PAUL GROSFILS.



A L'OPÉRA

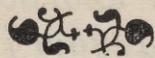
Débuts de M^{lle} Grandjean dans la *Valkyrie*.

M^{lle} Louise Grandjean vient d'aborder le rôle de Brünnhild dans la *Valkyrie*. Elle y a obtenu un réel succès, qu'elle mérite par la sincérité et l'honnêteté de ses efforts. Elle chante avec précision et joue avec intelligence. Sa voix, naturellement un peu sèche, s'est assouplie et, dans les passages de douceur, ne paraît pas inexpressive. L'artiste manque peut-être un peu de chaleur et de poésie, mais elle a de la simplicité, de la force et parfois même une certaine largeur de style.

Une représentation de la *Valkyrie* à l'Opéra est un curieux spectacle, qui provoque des impressions diverses et irritantes. — Le premier acte se joue dans le brouhaha des spectateurs qui s'installent, au milieu de l'indifférence générale. L'orchestre est mou : le quatuor manque de netteté, et les cuivres ne sonnent pas. Sur la scène, une basse pompeuse et mélodramatique, un ténor de forte voix mais d'allure et de son vulgaires, un soprano de plastique charmante mais de voix peu assurée, s'agitent vaguement dans l'ombre. — Au second acte, la mise en scène choque d'abord et indispose le spectateur : les entrées et les sorties sont toutes d'une gaucherie déconcertante. Mais déjà la beauté d'une scène comme celle de l'*Annonce de la mort* pénètre les artistes : Brünnhild chante avec une application émue, et, dans l'orchestre les cuivres et les bois ont des sonorités d'une plénitude émouvante. — Au troisième acte, le décor a de la grandeur et de l'harmonie : la cuirasse d'or sombre de Wotan, son casque aux ailes noires, se détachent sur le fond lumineux des Valkyries aux poitrines d'argent. Et surtout la sincérité fougueuse d'un grand artiste entraîne tous ceux qui l'entourent : M. Delmas chante Wotan avec une puissance et une noblesse incomparables. La voix humaine se marie à l'orchestre, sans s'y perdre jamais : elle se déploie au-dessus des instruments déchaînés avec une ampleur soutenue et pathétique. M. Taffanel lui-même s'échauffe et, sous sa baguette, les cuivres répondent au chanteur avec une largeur et une énergie inaccoutumées. Et l'on sort de l'Opéra avec l'impression très nette qu'aucune autre œuvre de Wagner n'est mieux faite pour un public français, que le « style héroïque », qui lui est propre, convient merveilleusement au tempérament de nos chanteurs, et qu'il y aurait en somme peu à faire pour qu'on eût à l'Académie Nationale de Musique des représentations de la *Valkyrie* auxquelles aucune représen-

tation allemande ne pourrait être comparée. Mais « peu », c'est peut-être « beaucoup » pour un établissement officiel, et « le ministre lui-même » y perdrait son solfège, comme dirait l'Officieux d'Académie.

PAUL MAZON.



LES IDÉES DE M. HOUDARD

Violemment pris à partie par M. Houdard, j'ai essayé, dans un de nos derniers numéros (p. 138), de calmer ce contradicteur imprévu, que certes je n'avais point l'intention de combattre. Cela m'a valu une réponse fort curieuse, que je m'empresse d'insérer, malgré son caractère injurieux ; j'en retranche seulement une insinuation calomnieuse contre « l'un des nôtres » (??). Si M. Houdard veut mettre en cause d'autres personnes, qu'il les nomme d'abord.

27 juin 1905.

Mon cher confrère,

Dans le numéro du 15 juin du Mercure Musical, il vous a plu de donner, sous le couvert de votre signature, la publicité à deux... inexactitudes intéressées que je sais colportées sournoisement, depuis longtemps, sur mon compte, par quelques-uns de vos collaborateurs. Il me plaît, et j'en ai le droit légal, de les relever dans votre revue. Je les relève parce qu'elles touchent à l'honneur ; autrement, je les ignorerais.

Vous écrivez en substance :

1^o Que n'ayant pas trouvé dans votre ouvrage une traduction dont j'avais besoin, j'en ai commandé une à l'un de mes amis.

Je réponds : Depuis quatre ans que j'ai l'honneur de faire un cours libre à la Sorbonne, tout mon enseignement a été basé sur les théories aristoxéniennes (Eléments rythmiques). Aucune traduction française de ce traité n'existant, à l'heure actuelle, sur quoi ai-je donc pu m'appuyer pour parler de cette théorie, sinon sur une traduction que j'AI FAITE moi-même, au préalable ?

J'ajoute que je n'ai encore en mains qu'une partie de la traduction « commandée » depuis deux mois seulement. M. Gevaert a demandé à son ami Vollgraff la traduction des Problèmes musicaux d'Aristote. J'ai agi de même avec mon ami Rémon pour ne publier la traduction des Eléments rythmiques que revêtue d'un visa universitaire ; mon travail personnel aurait manqué d'autorité à ce point de vue.

Je m'efforce d'acquérir chaque jour plus à fond la connaissance du grec de mon métier de théoricien musical ; à cela se borne mon ambition. Qui oserait blâmer cette conduite de bon sens prudent alors qu'il est démontré par l'expérience que l'on doit de plus en plus se spécialiser, et que le règne des touche-à-tout, universitaires ou non, est passé ?

En exprimant le regret de n'avoir pas trouvé dans votre ouvrage cette traduction que j'annonce, je rendais pleinement hommage, je crois, à votre érudition même. Vous me répondez pas une perfidie. Est-ce honnête, cela ?

2^o L'Université m'aurait refusé des titres ou grades que j'affecterais de mépriser dans mes confrères mieux partagés.

Je connais l'antienne ; elle est de la pire des polémiques.

L'Université n'a pas eu à me refuser des titres que je n'ai jamais voulu solliciter pour une raison de vulgaire honnêteté. C'est mon sentiment personnel, ceci.

Ma thèse de doctorat serait établie sur un sujet de « rythmique musicale pure » et je prétends que la Faculté des lettres n'a pas été instituée pour connaître de tels sujets, même présentés doctoralement.

Le jury d'examen qui vous a décerné le grade de docteur s'est reconnu lui-même incompetent sur la question abordée par vous. Il a couronné en vous l'érudit normalien, à l'érudition duquel j'ai moi-même rendu un plein hommage ; mais vous préférez cacher tout le bien que j'ai dit de votre personnalité hellénisante et vous répondez en insinuant perfidement un échec que je n'ai jamais eu occasion de subir, et pour cause. Est-ce honnête, cela ?

J'ai donc le droit d'exiger de votre bonne foi, si elle a été surprise, l'insertion de cette rectification, et je l'exige.

Veillez agréer, mon cher confrère, l'assurance de mon estime, dans la certitude où je suis que vous m'accorderez sans hésiter cette réparation.

G. HOUDARD.

C'est donc attaquer l'honneur de M. Houdard que de le dire ignorant de la langue de Pindare et d'Aristoxène. On m'avait toujours représenté M. Houdard comme un plaisant humoriste : on ne m'avait point trompé, et cette dernière facétie en bouche un notable coin à Alphonse Allais, et même à l'auteur des *Femmes savantes*. Donc M. Houdard sait du grec ; son honneur est sauf, et il a droit au baiser de Philaminte. Ce n'est pas dans Westphal, ou dans Gevaert, H. Weil et Masqueray qu'il a trouvés traduits les quelques passages bien connus d'Aristoxène sur lesquels il prétend s'appuyer. Ce n'est point par ignorance qu'il a pris soin de ne citer, dans sa brochure sur la *Richesse rythmique de l'Antiquité*, que des vers déjà scandés par Westphal, Masqueray ou Havet. Et M. Rémon n'est là que pour donner à une traduction déjà excellente le visa universitaire qui seul confère l'autorité.

Ce culte de l'Université m'a toujours paru très touchant, surtout chez un homme qui ne semblait point avoir été comblé de ses faveurs. Il paraît que je m'étais mépris : M. Houdard a dédaigné certaines de ces faveurs, et c'est un sentiment très subtil des compétences universitaires qui l'a détourné de rechercher le diplôme de docteur ès lettres. Pouvais-je me douter que M. Houdard avait volontairement renoncé à un titre officiel, quand je je voyais si ingénieux à en usurper d'autres ? Les *Annales de la musique* du 15 février 1902 n'annonçaient-elles pas « qu'une chaire de théorie musicale vient d'être créée à la Sorbonne et que le titulaire en est M. Georges Houdard » ? M. Houdard voudra-t-il nous dire à quelle date et par qui fut signé le décret qui instituait cette chaire et en désignait le titulaire ?

Alors ?

M. Houdard, qui a des lettres, s'est-il souvenu de la jolie chanson :

Si la Garonne avait voulu,
Lanturlu !

La chose est fort possible, car nul n'ignore que ce brillant polémiste appartient à la presse musicale de Carcassonne. En tout cas, M. Houdard vient de nous faire savoir que s'il avait voulu être docteur ès lettres, lanturlu, eh bien ! il l'eût été, lanturlu !

Mais M. Houdard sait-il que, pour être docteur, même ès lettres, il faut au préalable être licencié et que, pour être licencié ès lettres, il faut faire une dissertation latine, il faut faire une dissertation française, par conséquent savoir écrire en français, il faut en sus avoir des connaissances précises, soit de grammaire, soit d'histoire, soit de philosophie ? M. Houdard est-il licencié ?

(A suivre.)

LOUIS LALOY.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Concours d'harmonie (hommes). Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Gabriel Fauré, Hillemacher, Ed. Mangin, Dallier, Charles René, Louis Ganne, Piffaretti.

1^{ers} prix. — MM. Chevalier, élève de M. Lavignac ; Krieger, élève du même ; Albert Wolff, élève de M. Leroux.

2^e prix. — M. Émile Bourdon, élève de M. Lavignac.

1^{er} accessit. — M. Defay, élève de M. Taudou.

2^{es} accessits. — MM. Roussel, élève de M. Leroux ; Adrien Lévy, élève de M. Taudou.

Concours de piano (classes préparatoires). Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Marmontel, Diémer, A. Duvernoy, A. Bernardel, Joseph Thibaud, Morpain, Lazare Lévy, Ferté, de Lausnay.

HOMMES. — *1^{res} médailles.* — MM. Trillat et Ciampi.

Pas de 2^e médaille.

3^{es} médailles. — MM. Dieschbourg, Pierre Moreaud et Naudin.

Tous élèves de M. Georges Falkenberg.

Le morceau de concours était le *Caprice en la* mineur de Mendelssohn ; le morceau à déchiffrer de M. A. Duvernoy.

FEMMES. — *1^{res} médailles.* — M^{lles} Landsman (élève de M^{me} Tarpet), Deroche (Tarpet), Brazillier (Chené), Ruffin (Trouillebert).

2^{es} médailles. — M^{lles} Bergez-Cazalon (classe de M^{me} Tarpet), Royé (Tarpet), Estéoule (Tarpet), Suzanne Canale (Trouillebert), Goetz (Tarpet).

3^{es} médailles. — M^{lles} Macpherson (classe de M^{me} Trouillebert), Renelle (Chené), Wagner (Chené), Germaine Dubois (Chené).

Le morceau de concours était la sonate en *ut* dièse mineur de Ries ; le morceau à déchiffrer de M. A. Duvernoy.

Concours de violon (classes préparatoires). Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Berthelier, Lefort, Rémy, Willaume, Wenner, Lederer, Debroux, Duttenhoffer.

1^{res} médailles. — M^{lle} Dechamps, élève de M. Brun ; M. Zighera, élève de M. Desjardins.

2^{es} médailles. — M. Krettly, élève de M. Brun ; M^{lle} Cherny, élève de M. Desjardins ; M. Jullien, élève de M. Brun.

3^{es} médailles. — M. Poulet, élève de M. Brun ; M. Hémery, élève de M. Desjardins.

Le morceau de concours était le 7^e concerto de Baillot ; le morceau à déchiffrer de M. Charles Lefebvre.

Concours d'accompagnement au piano. Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Albert Lavignac, Ed. Mangin, Francis Thomé, Raoul Pugno, Galeotti, Cuignache, Catherine, Piffaretti. (Classe de M. Paul Vidal).

HOMMES. — *1^{er} prix.* — M. Lucien Maillieux.

2^e prix. — M. Albert Wolff.

Pas de 1^{er} accessit.

2^e accessit. — M. Krieger.

FEMMES. — Pas de 1^{er} prix.

2^e prix. — M^{lle} Pelliot.

1^{er} accessit. — M^{lle} Ganeval.

Pas de 2^e accessit.

Concours d'orgue (Professeur, M. Guilmant). Jury : MM. Théodore Dubois, président, Eugène Gigout, Gabriel Fauré, Albert Lavignac, Adolphe

Deslandres, Raoul Pugno, Alexandre Georges, Gabriel Pierné, Adolphe Marty, Auguste Chapuis.

1^{er} *prix*. — M. Joseph Boulnois.

2^e *prix*. — M. Bonnet.

1^{er} *accessit*. — M. Fauchet.

2^e *accessit*. — M. Barrié.

Le sujet de la fugue était donné par M. Gigout, le thème libre par M. Chapuis.

Concours d'harmonie (femmes). Jury : MM. Théodore Dubois, président, Charles Lefebvre, Gabriel Fauré, Taudou, Gabriel Pierné, Xavier Leroux, Raoul Pugno, J. Mouquet, Caussade.

Pas de premier prix.

2^e *prix*. — M^{lle} Ganneval, élève de M. Chapuis.

1^{er} *accessit*. — M^{lle} Dauly, élève de M. Georges Marty.

2^{es} *accessits*. — M^{lles} Milliaud, Alice Morhange, Bussière, élèves de M. Georges Marty.

Concours de contrepoint et fugue. Jury : MM. Théodore Dubois, président, Charles Lefebvre, Guilmant, Dallier, Raoul Pugno, Henri Büsser, Lucien Hillemacher, Galeotti, Mouquet.

1^{ers} *prix*. — MM. Dumas, Bazelaire, élèves de M. Lenepveu.

2^{es} *prix*. — M. André Gailhard, élève de M. Lenepveu ; M. Fibelle et M^{lle} Marthe Greembach, élèves de M. Gabriel Fauré.

1^{ers} *accessits*. — MM. Cools, Pollet, élèves de M. Fauré ; Borchard, élève de M. Lenepveu.

2^{es} *accessits*. — MM. Flament, Bertrand, élèves de M. Lenepveu.

Concours de violoncelle, alto et contrebasse. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Edouard Colonne, Paul Vidal, de Bailly, Van Waefelghem, Henri Marteau, Raymond Marthe, Montoux, André Hekking, Pierre Destombes, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

CONTREBASSE. — (Professeur : M. Charpentier). Morceau de concours : *Premier Concerto* de Verrimst ; lecture à première vue de M. Paul Vidal.

Premier prix : M. Subtil.

Seconds prix : MM. Zibell et Boussagol.

Premier accessit : M. Hardy.

Pas de deuxième accessit.

ALTO. — (Professeur : M. Th. Laforge). Morceau de concours : *Chaconne*, de M. Henri Marteau ; lecture à première vue du même auteur.

Premier prix : M. Macon.

Seconds prix : M. Lefranc, M^{lle} Coudart.

Premiers accessits : MM. Ricardon et Jurgensen.

Deuxièmes accessits : MM. Montfeuillard et Pierre Vizontini.

VIOLONCELLE. — Morceau de concours : *Allegro de concert* (Davidoff) ; lecture à première vue de M. Paul Vidal.

Premiers prix : MM. Doucet et Janin, élèves de M. Loëb.

Deuxième prix : M. Cruque, élève de M. Loëb.

Premiers accessits : M. Verguet, élève de M. Loëb ; MM. Olivier et Delgrange, élèves de M. Cros Saint-Ange.

Deuxièmes accessits : MM. Lachurié et Benedetti, élèves de M. Cros Saint-Ange.

Ces trois concours ont été satisfaisants. On voudrait seulement plus de netteté et moins de fadeur.

Concours de chant (hommes). — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Adrien Bernheim, Xavier Leroux, Alfred Bruneau, Maréchal, Gailhard, Delmas, Daraux, Cossira, Escalais, d'Estournelles de Constant, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

Premier prix : M. Carbelly (professeur, M. Martini) ;

Seconds prix : MM. Lucazeau (professeur, M. Masson), et Georges Petit (professeur, M. Dubulle) ;

Premiers accessits : MM. Corpait (professeur, M. Warrot), Francell (professeur, M^{me} Rose Caron) ;

Deuxièmes accessits : MM. Domnier (professeur, M. Manoury), Sarraillé (professeur, M. Dubulle).

Ce sont les mêmes morceaux de concours, les mêmes procédés vite évanoués, et presque les mêmes concurrents que ces années passées. Seul M. Corpait se distingue par une autorité peu commune, et n'a, en conséquence, qu'un premier accessit ; il joint ses protestations à celles du public,

Concours de chant (femmes). — Le jury, composé de MM. Théodor. Dubois, président, Fauré, Bruneau, Ch. Lefebvre, Pierné, Delmas, Engele Fournets, Mauguères, Bernheim, d'Estournelles de Constant, et Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

1^{ers} prix : M^{lles} Chenal (classe de M. de Martini), Mancini (Masson), Miral (Warot).

2^{es} prix : M^{lles} Lamare (Warot) et Lapeyrette (Masson).

1^{ers} accessits : M^{lles} Comès (Masson), Bailac (Duvernoy) et Delimoges (Dubulle).

2^{es} accessits : M^{lles} Allard (Duvernoy), Tasso (Lassalle).

Concours mieux récompensé, suivant l'usage, que celui des hommes.

La *Proserpine* de Paësiello sévit toujours, et un critique talentueux regrette que le programme n'indique que les titres des morceaux et non leurs auteurs. « Oh ! ajoute-t-il après un instant, je ne dis pas cela pour *Proserpine* : chacun sait qu'elle est de Lulli. »

Concours de violon. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président, Edouard Colonne, Gabriel Pierné, A. Parent, Albert Geloso, Henry Marteau, Jacques Thibaud, Firmin Touche, Tracol, Sechiari, et M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a donné les récompenses suivantes :

Premiers prix : M. Saury (classe Lefort), M. Cantrelle (cl. Berthelier), M. Bastide (cl. Lefort).

Deuxièmes prix : M^{lle} Renée Billard (cl. Lefort), M. Matignon (classe Nadaud), M^{lle} Morhange (cl. Nadaud), M. Nauwinck (cl. Remy).

Premiers accessits : M^{lle} Sauvaistre (cl. Lefort), M^{lle} Augiéras (classe Remy), M. Etchecopar (cl. Lefort).

Deuxièmes accessits : M^{lle} Hélène Wolff (cl. Nadaud), M. Marcel Devaux (cl. Nadaud), M. Carles (cl. Berthelier), M. Soudant (cl. Lefort), M. Michelin (cl. Berthelier), M. Sufise (cl. Nadaud).

Un perfide morceau de lecture de G. Pierné, à la tonalité volontairement effacée, donne lieu à des erreurs qui font la joie d'un public ignare et féroce. Quand mettra-t-on à la porte tous ces gens-là ?

Concours de harpe et piano. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Widor, Xavier Leroux, Raoul Pugno, Risler, Pfeiffer, Lemaire, Delafosse, Cartot, Franck, Santiago-Riera, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

HARPE (Professeur : M. Hasselmans). — Morceau de lecture à vue de M^{lle} H. Renié.

1^{ers} *prix*. — M. Grandjany, M^{lles} Mauger, Ingelbrecht, Mollica.

2^e *prix*. — M^{lle} Laskine.

1^{er} *accessit*. — M^{lle} Janet.

Pas de 2^e *accessit*.

HARPE CHROMATIQUE (*Professeur : M^{me} Tassu-Spencer*). — Morceau de lecture à vue de M. Reynaldo Hahn.

1^{er} *prix*. — M^{lle} Lenars.

2^{es} *prix*. — M^{lles} Joffroy et Blot.

Pas de 1^{er} *accessit*.

2^{es} *accessits*. — M^{lles} Gondeket et Chalot.

PIANO (hommes). — 1^{ers} *prix*. — MM. de Francmesnil, élève de M. Diémer ; Dumesnil, élève de M. Philipp ; Dupré, élève de M. Diémer.

2^e *prix*, à l'unanimité. — M. Dorival, élève de M. Philipp.

1^{ers} *accessits*. — MM. Gayraud, élève de M. Philipp ; Lattès, élève de M. Diémer ; Verd, élève de M. Diémer.

2^{es} *accessits*. — MM. Théroine, élève de M. Philipp ; Polleri, élève de M. Philipp.

Ces pianistes sont mécaniques, presque tous, sauf M. Gayraud, dont le style intelligent et personnel n'obtient qu'un premier *accessit*. Le concours de harpe chromatique a été bien meilleur que l'an passé ; une partie de ce succès est certainement due aux qualités de rythme et d'intelligence de l'orchestre d'accompagnement, dirigé par M. de Lacerda. Le concours de harpe à pédales est excellent.

Concours d'opéra comique. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Adrien Bernheim, Albert Carré, Lucien Fugère, Victor Capoul, Xavier Leroux, Cain, Maréchal, Bourgault-Ducoudray, d'Estournelles de Constant, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

HOMMES. — *Premier prix*. — M. Lucazeau, élève de M. Isnardon.

Pas de second *prix*.

Premiers accessits. — M. Domnier, élève de M. Bertin ; Francell, élève de M. Isnardon.

Deuxième accessit. — M. Sarraillé, élève de M. Bertin.

FEMMES. — Pas de premier *prix*.

Deuxièmes prix. — M^{lle} Lassalle, élève de M. Bertin ; M^{lle} Tasso, élève de M. Bertin ; M^{lle} Mathieu, élève de M. Bertin ; M^{lle} Miral, élève de M. Bertin.

Premier accessit. — M^{me} Ennerie, élève de M. Bertin.

Deuxièmes accessits. — M^{lle} Delimoges, élève de M. Isnardon ; M^{lle} Comès, élève de M. Bertin.

Concours médiocre. Inexpérience totale de la scène. Ignorance candide de la diction. Seul témoignage de quelques qualités dramatiques M. Francell et M^{lles} Tasso, Delimoges et Lassalle, Carmen piquante, chaleureusement applaudie par Henry Gauthier-Villars, qu'on ne saurait trop approuver en cette occasion. Tempête d'invectives, lorsque la voix blanche et funèbre de M. Dubois annonce que les élèves femmes devront cette année jeûner de premier *prix*. Pris à partie par un défenseur du jury, l'un des protestataires riposte : « Je m'y connais toujours autant que ce gros idiot de Bernheim et que ce crétin de d'Estournelles !... Qu'est-ce qu'ils font dans le jury, ceux-là ? »

Alors, c'est un fou rire et un tonnerre d'applaudissements.

Le lendemain, un solennel article du *Matin* nous donnait la version officielle, celle de M. Alfred Bruneau. Le public voulait ainsi faire entendre au jury, par une voie infiniment détournée, qu'il eût convenu de récompen-

ser, *au concours des hommes*, M. Petit, pour avoir donné toute la fade emphase qu'elle comporte à une scène du *Rêve*, d'Alfred Bruneau. « Je n'ai pas besoin de dire, ajoute ce pince-sans-rire étonnant, qu'à la minute présente j'oublie que j'en suis l'auteur. »

Concours de piano (femmes). — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Paul Braud, Georges Marty, Stojowesky, Moskowsky, Galeotti, Lucien Wurmser, Gabriel Fauré, Quevremont de la Nux, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a cru devoir accorder les dix-huit récompenses suivantes, justifiées par le massacre de Bach, exécuté à la Czerny, et de Chopin, indignement truqué :

1^{ers} prix. — M^{lles} Caffaret, élève de M. Duvernoy; Armand, élève de M. Duvernoy; Kastler, élève de M. Marmontel; Antoinette Lamy, élève de M. Duvernoy.

2^{es} prix. — M^{lles} Vizentini, élève de M. Marmontel; Henriette de Brie, élève de M. Marmontel; Morillon, élève de M. Duvernoy; Aussenac, élève de M. Duvernoy.

1^{ers} accessits. — M^{lles} Weil, élève de M. Duvernoy; Léa Lefebvre, élève de M. Marmontel; Portehaut, élève de M. Marmontel; Willemin, élève de M. Delaborde.

2^{es} accessits. — M^{lles} Pennequin, élève de M. Duvernoy; Clapisson, élève de M. Duvernoy; Jacquard, élève de M. Delaborde; Fagel, élève de M. Delaborde; Thévenet, élève de M. Delaborde.

Concours d'opéra. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président, Fauré, Bourgault-Ducoudray, d'Estournelles de Constant, Adrien Bernheim, Widor, Leroux, Gailhard, Delmas, Fournets, Renaud et Fernand Bourgeat, a décerné les récompenses suivantes :

HOMMES. — *1^{ers} prix.* — MM. Petit (classe Lhérie) et Corpait (Melchissédec).

2^e prix. — M. Carbelly (classe Melchissédec).

1^{ers} accessits. — MM. Meurisse (Melchissédec) et Lucazeau (Melchissédec).

2^{es} accessits. — MM. Pérol (Lhérie), Dupouy (Lhérie) et Ziégler (Lhérie).

FEMMES. — *1^{ers} prix.* — M^{lles} Chenal (Melchissédec) et Mancini (Melchissédec)

2^{es} prix. — M^{lles} Lapeyrette (Lhérie) et Lamare (Lhérie).

1^{er} accessit. — M^{lle} Bailac (Lhérie).

2^e accessit. — M^{lle} Delalozière (Melchissédec).

M. Petit est un Œdipe émouvant; M. Corpait un adroit Charles VI; M^{lle} Chenal est une belle et bonne musicienne. Au total, quatorze concurrents, quatorze récompenses.



ÉCHOS

Honneurs officiels. — L'Académie des Beaux-Arts décernait cette année le prix Houlléviqnes (5000 fr.), destiné à récompenser « l'auteur d'une œuvre remarquable produite dans le cours des quatre dernières années en peinture, sculpture, architecture, gravure ou composition musicale, ou à l'auteur d'un ouvrage sur l'art ou l'histoire de l'art ». Le champ était vaste, et le choix certes difficile au pays de Fauré, d'Indy et Debussy, de Rodin, Monnet, Odilon Redon, Henri Martin, et tant d'autres dont les noms accourent d'eux-mêmes.

Mais l'Académie, dont les voies demeurent impénétrables, a écarté toutes

ces gloires, pour couronner la *Daria* de Georges Marty. On a beau s'être préparé longtemps d'avance à toutes les surprises et avoir médité sept jours et sept nuits sur le *Credo quia absurdum*, le coup est rude encore, et malgré soi l'on cherche à comprendre.

Le prix Houlevigues est-il un prix de consolation, destiné à récompenser l'œuvre la plus mal accueillie du public et la plus tôt disparue de l'affiche ? On bien a-t-on voulu ajouter une estampille de plus à un ouvrage exécuté sur commande par un ancien prix de Rome et muni, par conséquent, de tous les cachets officiels, garants de médiocrité ? Nous ne le saurons jamais. Dans tous les siècles des siècles, que le saint nom de l'Académie soit béni !

A l'Opéra. — Voici les recettes encaissées par l'Opéra, pendant le mois qui vient de s'écouler :

2. <i>Armide</i>	22.670	16. <i>Le Cid</i>	17.518
6. <i>Sigurd</i>	18.601	19. <i>Thaïs</i>	16.235
7. <i>Armide</i>	19.454	21. <i>Tristan et Iseult</i>	15.969
9. <i>Tristan et Iseult</i>	18.462	23. <i>Faust</i>	21.067
10. <i>Armide</i>	11.175	26. <i>Armide</i>	18.142
12. <i>Faust</i>	22.172	28. <i>Le Cid</i>	13.829
14. <i>Armide</i>	18.087	30. <i>Thaïs</i>	14.582

Les amis de la maison. — Le transfert des concours publics du Conservatoire à l'Opéra-Comique avait bien des inconvénients, comme on a pu s'en persuader à la lecture du vigoureux article de Gaston Carraud dans le *Mercure musical* du 15 juillet.

Il restait au moins un avantage : c'est que le grand nombre des places (1477, disent les almanachs) permettait une distribution sinon équitable, du moins généreuse et avisée. On pouvait espérer que tous ceux qui s'intéressent au concours à un titre quelconque, parents ou amis des concurrents, élèves anciens et récents de la maison, virtuoses et professeurs, luthiers et fabricants d'instruments, chefs d'orchestre et chefs de musique, seraient admis à un spectacle pour eux fécond en émotions, enseignements et renseignements. Et il est arrivé que ceux-là seuls, et presque du premier au dernier, furent consignés à la porte, pour la raison que la Direction des Beaux-Arts, chargée de la distribution des billets, en attribua, dit-on, neuf cents au Corps législatif, et une bonne partie du reste à ses amis.

Or nos Parlementaires n'aiment, comme musique, que la musique de Chambre qu'ils exécutent à leurs séances si justement célèbres. Les plus honnêtes d'entre eux, je veux dire les plus besogneux, vendirent donc leurs places aux agences, comme s'il se fût agi d'une simple représentation de gala. Les plus malins en firent largesse à leurs secrétaires, valets, concierges, chefs de suffrage et distillateurs favoris. Voilà devant quelle foule se consuma cette année l'effort de nos futures Etoiles ; voilà quel public apprécia en connaisseur la valeur des contrebasses et des hautbois de l'avenir. Et un billet de faveur est une monnaie d'un prix si inestimable que peut-être, de ce judicieux emploi, les sièges branlants de quelques notoires Imbécillités parlementaires vont se trouver raffermis pour l'an prochain. Quant aux musiciens, qui donc s'en soucie, qui donc sait seulement leurs noms, dans les antichambres du Ministère ?

Vieille guitare. — Il s'agit de celle de Ch. Gounod, dont vient de s'enrichir le Musée de l'Opéra. Instrument symbolique s'il en fut.

L'Officieux d'Académie, ne réussissant pas à remplir ses pages avec l'apologie d'Alfred Bruneau ou les avertissements prodigués à Gabriel Fauré, y insère un *Cours d'Histoire de la Musique*, hâtivement compilé dans quelques vieux ouvrages de vulgarisation, et des fiches, toutes fraîchement

rédigées, sur la *Musique et la Magie*. La dernière nous fait connaître l'« Orphée japonais », qui est Krishna-Gôvinda. Oui, Krishna le Rayonnant, le fils de Dévaki, le pâtre du mont Mérrou, le vainqueur du serpent, le tendre charmeur qui faisait danser devant lui les filles des bergers et caressait leurs frais visages, le premier Messie de l'Inde et le premier prophète du grand Repos, est devenu, par une réincarnation inattendue, une divinité japonaise. Autant vaudrait parler de Vénus mère du Christ, ou de sainte Isis de Sienna.

Soleure. — Le 1^{er} juillet s'est réuni, dans le superbe Saalbau de Soleure, le congrès de l'enseignement musical convoqué par le comité de l'Association des musiciens suisses.

Le congrès a été ouvert par M. Rœthlisberger, président de l'A. M. S., qui, en quelques mots, expose le but de la réunion. Puis il donne la parole à M. E. Jaques Dalcroze, promoteur du congrès et auteur d'un remarquable travail sur la *Réforme de l'enseignement musical à l'école*.

M. Jaques Dalcroze commence par établir qu'il fut un temps où l'enseignement public de la musique répondait vraiment à un but pratique. Il était alors entre les mains du clergé et avait pour objet de former des chanteurs capables de prendre part aux cérémonies du culte. Aujourd'hui, ce but n'existe plus, mais on a cru devoir toutefois maintenir l'enseignement de la musique, qui apparaît désormais comme une surcharge inutile et ne répond plus à rien.

Ce qu'il faudrait, ce serait tout d'abord rendre à l'enseignement de la musique un but pratique, et ce but devait être double :

- 1^o Former pour nos sociétés musicales des exécutants capables, et
- 2^o Former pour nos concerts un public intelligent, susceptible de comprendre et d'apprécier la musique.

L'infériorité actuelle de l'enseignement musical — infériorité qui n'est pas contestée — tient à deux causes :

- 1^o L'incapacité des instituteurs, et
- 2^o Le fait que l'enseignement est donné indistinctement aux élèves bien doués comme à ceux qui ne le sont pas. Il en résulte que l'on décourage les premiers, sans parvenir à faire vraiment progresser les derniers.

Comment pourrait-on remédier à cet état de choses ? On pourrait tenter de confier l'enseignement musical à un corps de professionnels. Si l'on estime préférable de continuer à faire donner cet enseignement par les instituteurs, il faudrait alors exiger de ceux-ci des qualifications spéciales. Ceux qui ne posséderaient pas ces qualifications seraient remplacés par des spécialistes pour cette branche d'enseignement.

En ce qui concerne les élèves, il serait d'abord nécessaire d'éliminer ceux d'entre eux qui sont notoirement réfractaires à tout développement musical. Les autres seraient, suivant leurs aptitudes, répartis en plusieurs catégories qui recevraient chacune un enseignement spécialement adapté à ses besoins.

M. Jaques Dalcroze insiste tout particulièrement sur l'importance de l'enseignement rythmique, beaucoup trop négligé. Il faut aussi développer les facultés auditives de l'enfant par des exercices appropriés.

M. Jaques Dalcroze produit ensuite trois élèves qui ont suivi son enseignement pendant quatre ans. Il leur fait successivement chanter des gammes dans tous les tons en partant toujours de *do*, reconnaître la tonalité et les modulations de morceaux qu'il leur joue au piano, improviser sur un thème donné en modulant selon ses indications ; il leur fait ensuite exécuter de gracieux exercices de rythme dans lesquels les diverses divisions de la mesure correspondent à certains mouvements des bras et des

jambes. Il termine par de surprenants exercices de lecture à vue et de phrasé.

Dans l'assemblée générale de l'A. M. S., qui a eu lieu le 2 juillet, la question de la réforme de l'enseignement musical a été reprise. L'assemblée a, par acclamation, donné son approbation au principe de la réforme proposée par M. Jaques Dalcroze. Le comité de l'Association demandera à son auteur d'écrire une méthode pratique, destinée aux maîtres et accompagnée d'exercices en nombre suffisant. Les frais de publication de l'ouvrage seront supportés, au moins en partie, par l'A. M. S., et celle-ci cherchera à organiser des expériences avec le concours soit d'établissements privés, soit des gouvernements cantonaux qui voudront bien s'y prêter.

L'Œuvre Internationale, 33, rue de Constantinople, Paris, que dirige notre confrère M. Marcel Clavié, prépare un numéro qui sera consacré à Benjamin Godard et son œuvre.

Ce numéro exceptionnel, qui paraîtra en octobre prochain, contiendra une étude générale sur l'œuvre de Benjamin Godard de M. Marcel Clavié, accompagnée de nombreuses appréciations des grands musiciens français.

Un beau portrait au fusain de M^{lle} Jane Rouquet, tiré sur papier de luxe, encadrera le texte. D'autres reproductions seront dans le texte avec une page musicale manuscrite et inédite de Benjamin Godard.

Ce numéro de l'*Œuvre Internationale* est en souscription aux bureaux de la revue, au prix de 2 francs. — Un tirage à part sous forme d'album sera également fait pour les admirateurs de Benjamin Godard. Prix de cet album : 5 francs.

PAN.

Mondanités. — Foule des plus élégantes au Pavillon Montesquiou, où M^{me} et M. Barbet donnaient une audition des œuvres de Lucien de Flagny, retour de Londres. Vif succès pour les vieilles chansons anglaises, enlevées en un style superbe par M^{lle} Elsa Riess, et pour les mélodies chantées avec une passion vibrante par la charmante maîtresse de maison.

La chanson. — Sous une fort jolie couverture de A. Cézard, le numéro de juillet des *Archives du Théâtre et de la Musique* contient, en plus de la partie documentaire si précise de notre aimable confrère *Valery Hermy*, « Une Ode à Montmartre », d'Armand Masson, d'une amusante et chatnoiresque originalité. Une bibliographie et des indications très complètes sur les spectacles d'été. (P.-V. Stock, éditeur.)



PUBLICATIONS RÉCENTES

JULES ROUANET. — *La Musique arabe.* — Alger, imprimerie S. Léon.

PIERRE AUBRY. — *Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes.* Paris, Edition du *Mercure musical.*



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.