

1^{re} Année. — N° 7 — 15 Août 1905.



Le Mercure Musical

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

AU SOMMAIRE :

E. JAQUES-DALCROZE
LOUIS LALOY
JEAN MARNOLD
GUSTAVE SAMAZEUILH
MARTIAL TENEOL



2. Rue de Louvois

PARIS II^e

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

SOMMAIRE

E. JAQUES-DALCROZE.....	<i>Les étonnements de M. Quelconque.</i>
LOUIS LALOY.....	<i>Un dernier mot sur Alfred Bruneau.</i>
JEAN MARNOLD.....	<i>Les sons inférieurs et la théorie de M. H. Riemann.</i>
MARTIAL TENEZO.....	<i>Miettes historiques : La retraite de M^{lle} Son-tag.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

GUSTAVE SAMAZEUILH	<i>Musiques nouvelles.</i>
LOUIS LALOY	<i>Les 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).

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

DÉODAT DE SÉVERAC.	<i>Les Cors</i> (P. Rey).	2 fr. »
—	<i>L'Éveil de Pâques</i> (Verhaeren) . . .	1 fr. 70
—	<i>L'infidèle</i> (Maeterlinck)	1 fr. 70
MAURICE RAVEL..	<i>D'Anne jouant de l'Espinette</i> . . .	1 fr. 70
—	<i>D'Anne qui me jecta de la neige</i> . .	1 fr. 70
—	<i>Jeux d'Eaux</i> , pour piano	3 fr. 35

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

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

Agence de la Société Nationale de Musique

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



LES ÉTONNEMENTS DE M. QUELCONQUE

Quoique tu saches qu'on ne t'écouteras pas, dis tout ce que tu sais de conseils et d'avis. Il adviendra bien que tu verras l'homme insensé, les deux pieds dans les liens. Il frappera ses mains l'une contre l'autre, disant : Hélas ! je n'ai pas entendu le récit du sage !

(*Proverbe persan.*)

J'étais béatement installé tout à l'heure dans mon superbe et confortable fauteuil Voltaire, en train de lire un article enthousiaste du *Journal de Genève* sur le roi d'Espagne, quand après un carillon endiablé digne de figurer dans le plus moderne de nos poèmes symphoniques, s'introduisit dans ma chambre monsieur Quelconque en personne, agité comme une feuille de tremble en octobre... — « Ah, Monsieur, — s'écria-t-il sans voir mon salut ni accepter le cigare Rothschild que je lui tendais avec affabilité, — ah, Monsieur, rassurez-moi, de grâce ! Je viens d'apprendre que vous publiez sur l'enseignement musical un rapport en lequel vous citez une conversation que nous eûmes ensemble (1). Or, il importe que je sache si vous avez reproduit les quelques mots que je prononçai concernant les aptitudes des élèves de nos Conservatoires ?

— Certes oui, monsieur Quelconque, — répondis-je avec empressement, — je n'aurais eu garde de négliger quoi que ce fût de vos très intéressantes observations !...

— Vous avez reproduit ce que j'ai dit au sujet de nos Conservatoires ?

— Je l'ai reproduit.

— Alors, je suis perdu !

(1) Il s'agit du remarquable rapport présenté au Congrès musical de Soleure, dont on a trouvé le compte rendu dans notre dernier numéro (*Revue de la Quinzaine*).

— Perdu ?

— Perdu !... Je suis en effet au mieux avec plusieurs membres de comités de Conservatoires, et quand ceux-ci liront que j'ai émis des doutes sur la science des élèves de leurs établissements, ils me feront sans doute froide mine !

— Est-ce vraiment si grave ?

— Si c'est grave ?... Ces messieurs font tous partie de notre meilleure société. Ce sont des hommes très intelligents, très bien élevés, très musiciens, très...

— Alors vous n'êtes pas perdu, cher Monsieur Quelconque ! Au contraire ! Loin de vous reprocher la petite constatation que vous avez faite au cours de notre conversation et que j'ai reproduite en mon rapport, ils vous sauront gré de l'avoir faite et profiteront avec joie, puisqu'ils sont intelligents et musiciens, de l'occasion que vous allez leur fournir de perfectionner l'enseignement en leurs Conservatoires. Car nous allons discuter cette question plus à fond, si vous le voulez bien. Vous vous rendrez compte que vous aviez absolument raison de signaler à ces messieurs l'insuffisance des connaissances de certains de leurs élèves diplômés, et, d'un autre côté, que ces messieurs eux-mêmes ont agi pour ce qu'ils croyaient être le mieux, sans qu'il soit possible de les rendre responsables de ce qui se passe. L'enseignement que l'on donne actuellement aux futurs compositeurs en nos écoles de musique est en effet le même que celui qui était donné du temps des Porpora, des Bach, des Beethoven. L'on ne saurait en vouloir à vos amis de n'avoir pas cherché à être plus royalistes que ces rois de la musique !

— Alors l'enseignement de nos Conservatoires est, selon vous, un bon enseignement ?

— Il est mauvais.

— L'enseignement du temps de Porpora, de Bach et de Beethoven était mauvais, dites-vous ?

— Il était excellent.

— Mais alors !... du diable si je vous comprends !

— Vous allez comprendre, Monsieur Quelconque ! Prenez un fauteuil et allumez un cigare. Avant qu'il en soit à la coda, j'aurai terminé mes explications et vous y verrez clair !

— Alors j'allume !

Il y a deux cents ans, il y a cent ans, encore, — cher Monsieur Quelconque, — n'étudiaient la musique que certains hommes prédestinés à l'art musical et dont la ferme volonté était d'arriver, à force de travail, à devenir des professionnels.

Avant d'entreprendre leurs études sous la direction de maîtres en renom, ils s'informaient auprès de ceux-ci, ou de personnes compétentes de leur entourage, si leurs aptitudes étaient suffisantes pour les mettre à même de devenir des artistes complets. Si oui, ils consacraient à l'art leur existence entière. Quant aux familiers des concerts, aux princes et aux seigneurs, ils ne croyaient pas — sauf exceptions — qu'il fût nécessaire d'avoir étudié la musique pour l'écouter et pour la juger, étant de l'espèce des grands qui savent tout — comme dit Mascarille — sans avoir jamais rien appris ! Les publics de concerts étaient beaucoup plus clairsemés que ceux d'aujourd'hui et, avant la création des sociétés de chant populaire, les bourgeois ne s'intéressaient que fort peu à la musique. Une fois qu'ils eurent pris l'habitude de se grouper entre eux pour chanter des chœurs, les bourgeois durent, il est vrai, pour être admis dans les sociétés, faire quelques études musicales, mais celles-ci n'étaient guère approfondies, et l'on se bornait à exiger d'eux, selon le règlement des collèges musicaux des XVII^e et XVIII^e siècles, la connaissance des 6 points suivants :

- 1^o L'échelle avec les notes et les clefs ;
- 2^o Les syllabes ou noms qu'on donne aux notes ;
- 3^o La différence du chant doux et du chant dur (*sic*) ;
- 4^o La mesure ;
- 5^o Quelques figures et signes, pauses, bémols et dièses ;
- 6^o Les intervalles ou sauts de voix.

En une année l'on savait tout cela, et les études complètes de musique étaient réservées aux professionnels.

Cependant, à la fin du XVIII^e siècle, des dilettantes furent admis à participer à certains cours sérieux de musique en qualité d'auditeurs, et au XIX^e on leur accorda dans les écoles de musique les mêmes avantages qu'aux professionnels. C'est à partir de ce moment-là, Monsieur Quelconque, que l'enseignement des Conservatoires commença à devenir insuffisant.

— Mais pourquoi cela ?

— Parce que les méthodes avaient été créées pour des musiciens naturellement bien doués et qu'on s'en servait pour former des amateurs.

— Certains amateurs peuvent être très bien doués pour la musique...

— Il en est certes un grand nombre, mais le seul fait qu'ils ne tiennent pas à devenir artistes professionnels suffit à prouver qu'ils n'ont pas le *feu sacré*.

Notez que jadis tout instrumentiste et même tout chanteur était harmoniste et contrapuntiste. Notez aussi que les *amateurs*, se destinant à devenir de bons dilettantes, ne tiennent pas à

faire des études musicales complètes, dont les règlements modifiés les dispensent, et qu'ils cherchent avant tout à posséder — comme on dit — un instrument...

— Mais cela ne prouve rien contre l'enseignement lui-même !

— Vous allez me dire tout à l'heure le contraire. En effet, que s'est-il passé dès que l'on eut admis des *amateurs* dans les Conservatoires ? Des *amateurs*, c'est-à-dire des sujets décidés à ne pas étudier la musique à fond ? Il est arrivé que ces sujets, quoique imparfaitement doués au point de vue musical, quoique n'étudiant ni le solfège, ni l'harmonie, ni l'improvisation, ni le contrepoint, sont parfois, grâce à des qualités toutes physiques de souplesse et de légèreté des doigts, devenus de très bons exécutants. Le monde musical s'est alors trouvé subitement inondé de pianistes, violonistes et violoncellistes capables de se produire avec succès dans des concerts, mais ne connaissant que superficiellement la musique !

— Alors ?

— Alors certains professionnels peu scrupuleux, voyant qu'il n'est pas nécessaire, pour recueillir de faciles bravos, d'avoir pratiqué la musique à fond, c'est-à-dire de connaître la théorie, le solfège, la solmisation, le contrepoint, la composition et l'orchestration, se sont eux aussi contentés, et se contentent de plus en plus d'étudier le piano, le chant, le violoncelle ou le violon, sans étudier la *musique*. Jadis, tous les artistes musiciens sans exception connaissaient tous les secrets techniques de la musique, aujourd'hui ces secrets ne sont plus révélés qu'aux futurs compositeurs. Les Conservatoires sont remplis de jeunes gens et de jeunes filles ayant de bons doigts, de bons poumons, de bonnes cordes vocales et de bons poignets, mais ne possédant ni une bonne oreille, ni une bonne intelligence, ni une belle âme. Ces jeunes gens s'imaginent qu'en apprenant à jouer d'un instrument ils deviennent des maîtres musiciens, et le public, lui, n'est plus capable de faire une différence entre un artiste et un virtuose. Jadis ce dernier était forcément un artiste, aujourd'hui il n'est souvent qu'un ouvrier. C'est ainsi que dans le bon vieux temps les ébénistes et les verriers étaient à la fois créateurs et artisans, imaginant eux-mêmes les modèles qu'ils exécutaient, alors que de nos jours ils se contentent d'imiter les modèles anciens ou de réaliser les conceptions artistiques qu'ils demandent aux dessinateurs. Il y a là une décadence artistique dont nous ne nous préoccupons pas assez !

— Vous jugez alors qu'il ne faut pas admettre les amateurs dans les Conservatoires ?

— Au contraire ; je trouve excellent pour l'avenir de la musique que le public tienne à se mettre au courant des choses

musicales et cherche, par des études élémentaires faites dans les Conservatoires, à acquérir le sens de l'« entendement », à apprécier intelligemment les œuvres et à les exécuter avec goût. Mais sitôt le principe admis de créer des classes d'amateurs, il faut qu'il soit créé aussi un enseignement spécial pour ces amateurs. D'un côté, leur instinct musical n'est pas suffisant pour qu'ils puissent profiter avec avantage des règles de l'enseignement instituées jadis à l'usage des musiciens exceptionnellement doués, et il est absolument inutile d'exiger d'eux certaines connaissances transcendantes dont l'étude les détournerait d'un but moins éloigné et plus facilement accessible. D'un autre côté, l'on ne juge pas à propos de leur enseigner une foule de choses qu'ils ne savent pas et que les prédestinés connaissent d'instinct ou éprouvent le besoin irrésistible d'étudier en dehors des cours réguliers. Privés, grâce à leur nature même d'amateurs, du désir de tout savoir, ils n'ont pas la curiosité de solliciter de leurs maîtres un enseignement complet et minutieux, adapté à leur tempérament. Natures incomplètes, ils ne s'assimilent de l'enseignement donné aux artistes-nés que les procédés extérieurs, et, d'autre part, personne ne songe à créer pour eux un enseignement spécial. Ils ne s'en plaignent pas, sans doute, et personne même ne songe à les plaindre. Est-ce une raison pour laisser l'Art souffrir de cet état de choses?

— Mais, sapristi, il est des amateurs qui peuvent être — j'en suis — aussi bien doués (et même mieux) que des artistes, et qui ne tiennent pas à gagner de l'argent en pratiquant leur art. L'argent n'est pas tout. L'on peut être dilettante et musicien admirable !

— Certains amateurs sont admirablement doués, je ne le nie pas, Monsieur Quelconque ; mais les trois quarts des enfants qui entrent dans les Conservatoires ne sont pas des artistes-nés. Et pour ceux-là, avant l'entreprise d'études dont la pratique suppose les élèves doués préalablement d'une oreille fine, d'une intelligence exceptionnelle et d'un goût délicat, il convient de combiner une série d'exercices préparatoires développant l'oreille, le goût et l'intelligence. Sans cela ils ne profiteront que de l'étude des instruments, deviendront des perroquets ou des singes, au lieu de devenir des hommes et des musiciens.

— Vous croyez vraiment qu'un enseignement bien compris peut d'une oreille fausse faire une oreille juste ?

— Il peut perfectionner l'oreille.

— Qu'il donnera de l'intelligence musicale à celui qui n'en avait point ?

— Il la développera certainement si elle est susceptible d'être développée.

— Qu'il créera de toutes pièces le goût musical ?

— Il l'éveillera et le formera, s'il existe en germe.

— Ah, ah, ah ! Vos réponses me prouvent bien que votre fameux enseignement spécial ne peut pas produire des résultats chez des sujets totalement incapables !...

— Mais, par tous les tonnerres du Crépuscule des dieux, l'enseignement actuel non plus ne peut faire d'un sourd un musicien ! Le malheur est qu'il en fait un pianiste ! Et c'est là que gît l'épouvantable erreur moderne ! Chez les amateurs qui ont un peu de goût, un peu d'oreille, on ne développe ni l'oreille ni le goût, mais les doigts ! Et à ceux qui n'ont rien, rien, rien..., l'on apprend à mettre la pédale ! Et tous ces quadrumanes jugent la musique, jugent les musiciens et jugent l'Art, sous prétexte que sur un clavier ils savent passer correctement le pouce ! Ah ! Monsieur Quelconque, le piano, c'est le veau d'or moderne !

— Ne vous emportez pas, cher maître ! Les artistes musiciens, ça ne sait jamais garder la mesure !

— Les amateurs non plus, je vous l'affirme.

— Allons, voyons ! Raisonnons calmement et... raisonnablement ! Vous voyez que je m'intéresse à vos projets. Le piano, disiez-vous, ne devrait pas être enseigné dans les Conservatoires !

— Je n'ai pas dit cela, Monsieur Quelconque ! Je prétends qu'à un amateur il faut d'abord enseigner la musique, puis ensuite seulement le piano.

— Mais le piano, c'est de la musique !

— L'orgue de Barbarie aussi, c'est de la musique, et l'on n'enseigne pas à jouer de l'orgue de Barbarie ! Allons, voyons ! Raisonnons calmement... et raisonnablement, comme vous le disiez tout à l'heure. Savez-vous ce que c'est qu'un amateur, Monsieur Quelconque ?

— Un amateur de musique — du latin *amator*, formé par le verbe *amare* — est, mon cher enfant, un homme qui aime la musique.

— Très bien !... Et maintenant dites-moi, Monsieur Quelconque : aimez-vous votre femme ?

— Si je ?... quelle question !

— Oui, vous l'aimez, je le sais ; elle me l'a dit, vous l'aimez !... Et vous la connaissez, je suppose ?

— Si je la... ? quelle question !

— J'entends : vous savez quelle est la couleur de ses yeux, de ses cheveux, de son teint ? Vous connaissez ses préférences, ses goûts, ses aptitudes ? Vous savez à quoi vous en tenir sur son intelligence et sur son cœur ?

— Si je... ? quelle question !

— Je le reconnaiss : ma question est stupide ! Vous aimez donc votre femme et vous la connaissez. Vous l'aimez parce que vous la connaissez et, si vous ne la connaissiez pas, vous ne l'aimeiriez pas. Or, Monsieur Quelconque, sachez qu'il y a des amateurs qui aiment la musique sans la connaître et pour la seule raison qu'ils désirent imiter certaines gens qui aiment la musique parce qu'ils la connaissent. Or je prétends que l'on ne peut véritablement aimer quelqu'un ou quelque chose, musique ou femme (les deux objets sont de même essence), que si l'on connaît ce quelque chose ou ce quelqu'un. Et par conséquent qu'il faut avant tout mettre les futurs amateurs de musique à même de connaître cette musique qu'ils désirent aimer !

— Eh bien, justement, le piano...

— Le piano est à la musique ce que la photographie de M^{me} Quelconque est à votre femme. Cette photographie vous rappelle l'enveloppe d'une épouse dont vous connaissez les qualités morales. Le piano présente et rappelle à votre oreille les formes sonores en lesquelles sont exprimées des pensées dont vous avez été à même de comprendre toute la poésie, tout le charme et toute la profondeur. La base de l'enseignement à donner aux amateurs doit être l'étude, non du moyen d'expression, mais de la pensée à exprimer. Vous trouverez dans le rapport présenté au Congrès de Soleure sur la « réforme de l'enseignement musical dans les écoles » un plan général d'études théoriques et pratiques, que vous voudrez bien lire, je l'espère, et qui me dispense présentement de revenir sur ce sujet. Qu'il me suffise de vous dire en deux mots qu'à mon sens l'étude d'un instrument doit être précédée de 3 à 4 ans *au moins* d'enseignement du solfège et de la gymnastique rythmique (1), et qu'ensuite, cet enseignement doit continuer à être donné parallèlement à celui de l'instrument, jusqu'à la fin des études. Je dis bien *solfège*, et non pas *théorie*. Celle-ci ne s'adresse qu'à l'intelligence, tandis que le solfège — qui comprend la reconnaissance et l'analyse des sons, la compréhension et l'assimilation des rythmes et l'étude des nuances — s'adresse non seulement à l'intelligence, mais aussi à l'oreille et, de plus, infuse en le corps même la notion du partage du temps et de l'accentuation de telle ou telle de ses parcelles, selon des règles qui relèvent de l'esthétique autant que des mathématiques. Une fois qu'un enfant sait chanter juste et

(1) M. Jaques-Dalcroze est l'inventeur d'une méthode de gymnastique rythmique ayant pour but, grâce à une série de mouvements des bras et des jambes décomposant les phrases et les mesures, d'*incorporer* aux élèves le sentiment métrique et rythmique. (N. de la R.)

noter une mélodie, réduire les accords en successions mélodiques, différencier les rythmes, phraser sans erreur, nuancer et accentuer avec goût, — alors seulement laissez-le s'asseoir devant un piano ! En deux années d'apprentissage de cet instrument, il en saura davantage qu'il n'en aurait appris en 5 ans sans avoir étudié à fond le solfège. Et, ce qui est plus important, ce qu'il saura, il le saura mieux !

— Bon, bon, bon, puisque vous le dites, allons-y pour le solfège ; mais les doigts jouent un certain rôle cependant dans l'étude du piano, et ce n'est pas le solfège seul qui assouplira les doigts de l'élève !

— Votre argument n'est point négligeable, Monsieur Quelconque ! Les doigts du futur pianiste seront soumis comme de juste à une gymnastique spéciale qui en favorisera l'assouplissement. Mais cette gymnastique sera indépendante du clavier du piano et n'aura rien de spécialement musical.

— Dans ce cas, les doigts joueront faux à la première leçon de piano, malgré tout votre solfège...

— Oui, mais l'oreille, à la suite de l'éducation complète qu'elle aura reçue, saura de suite corriger les fautes commises par les doigts et gardera sur eux la suprématie. C'est ainsi que dès cette première leçon les doigts devront obéir au goût musical, alors que dans l'enseignement actuel, c'est la pratique des doigts qui amène la formation du goût.

— La charrue avant les bœufs !...

— Tout juste ! Ah, Monsieur Quelconque, que vous me causez de joie : voici que, non content de vous être rangé à mon avis, vous voulez bien aussi me fournir des images !

— Vous supposez l'étude du piano commencée après les 3 ou 4 ans de solfège. Dans quel sens allez-vous diriger ces études instrumentales ?

— Mais dans le sens du but à atteindre ! Voyons, Monsieur Quelconque, que joue en ce moment votre fille Eléonore, qui étudie au Conservatoire le piano depuis douze ans, je crois ?

— Onze ans et demi seulement, cher Monsieur ! Eh bien, ma fille Eléonore joue en ce moment la deuxième Rhapsodie de Liszt, un morceau, ma foi, très difficile.

— Superbe ! Et votre fille Eléonore étudie cette Rhapsodie depuis longtemps ?

— Depuis deux mois seulement. Mais elle l'a maintenant tout à fait dans les doigts.

— Superbe ! L'ayant dans les doigts, elle l'a aussi dans la tête, je suppose ? Elle en connaît le plan et la structure ?

— Puisqu'elle la joue par cœur !

— Elle en discerne les modulations ?

- Parbleu !
— Elle vous l'a dit elle-même ?
— Je ne lui ai pas demandé.
— Mais son maître le lui a demandé ?
— C'est fort probable.
— Superbe ! Et avant cette Rapsodie, que jouait M^{me} Eléonore ?
— La sonate « les Adieux », de Luigi van Beethoven.
— Elle la joue encore ?
— Pas précisément. Vous savez, ces morceaux très difficiles, il faudrait avoir le temps de les *entretenir*...
— Mais,.. elle connaît Beethoven ?
— Cette question ! Un maître si connu !
— Je veux dire qu'elle connaît de lui d'autres œuvres que cette sonate qu'elle a étudiée ?
— Elle a joué aussi le *concerto en mi b* et la marche des *Ruines d'Athènes*.
— Oui, mais d'autres œuvres qu'elle n'a pas jouées ?
— Si vous croyez qu'elle a le temps de connaître des œuvres qu'elle ne joue pas !
— Elle pourrait cependant connaître les *thèmes* d'autres sonates célèbres, ceux des quatuors, ceux des neuf symphonies...
— Ma foi, j'avoue...
— Et du *concerto en mi b*, sait-elle qu'il est écrit avec accompagnement d'orchestre ?
— Si elle le sait ? C'est écrit sur la partition.
— Elle sait donc ce que c'est qu'un orchestre ?
— Qui ne le saurait pas ?
— Elle sait reconnaître un basson d'une clarinette ?
— Peuh !
— Un hautbois d'une flûte ?
— Peuh ! le hautbois se joue droit, la flûte en travers.
— J'entends, mais je parle du timbre.
— Ah ça !
— Elle sait ce que c'est qu'un cor anglais ?
— Qui n'a lu son Alfred de Vigny : « J'aime le son du cor le soir au fond des bois ! »
— Evidemment, car le cor anglais est un cor...
— Anglais...
— Parbleu !... Dites-moi, Monsieur Quelconque, — pardonnez-moi mon indiscretion, — M^{me} Eléonore vous déchiffre sans doute le soir en famille les plus jolies pages de Schumann ou de Debussy ?
— Pas très souvent. D'abord, je vous dirai... elle manque un

peu de mesure. Et puis elle a si peu de temps pour faire de la musique ; il faut qu'elle étudie son grand morceau !

— Je comprends. Ce grand morceau, elle l'étudie dans quel but ?

— Pour se faire les doigts.

— Et pourquoi se fait-elle les doigts ?

— Pour savoir son grand morceau.

— Mais encore, où le joue-t-elle ce morceau ?

— A l'examen du Conservatoire.

— C'est tout ?

— Elle le jouera peut-être à une audition.

— Pourquoi ?

— Pour faire preuve de ses progrès et s'habituer à jouer en public.

— Elle a l'intention de devenir virtuose ?

— Non, mais...

— Devant qui jouera-t-elle dans cette audition ?

— Devant un public d'invités.

— Pas devant la presse ?

— Oh, si, si, évidemment.

— Et les journaux parleront de votre fille ?

— S'ils en parleront ? Ils en ont déjà parlé, avec grands éloges ?

— Ils citaient son nom, le vôtre ?

— Ils citaient son nom, le mien. Et je n'en suis pas peu fier, je vous l'avoue. Si vous saviez quel accueil tous mes amis m'ont fait au café ! Sauf le docteur Chose, dont la fille n'a jamais été admise à jouer à une audition. Il me fait une tête !...

— Ah, Monsieur Quelconque, je vous félicite. Mais permettez-moi d'abuser encore un instant de votre patience...

— Faites seulement !

— M^{lle} Eléonore fait-elle de la musique d'ensemble ?

— Une fois par semaine au cours.

— Elle n'en fait pas à la maison ?

— Mon Dieu, je vous dirai que ni sa mère ni moi ne jouons d'un instrument.

— Mais au Conservatoire, elle a des camarades, des amies pianistes, des amies violonistes ? Elle y a peut-être fait la connaissance d'un jeune homme violoncelliste ?

— Oh, quelle horreur !

— Dame, je pensais : une école, des relations musicales, un sincère désir de faire de la musique, de déchiffrer des œuvres intéressantes... le quatre-mains est si amusant !... Mais n'en parlons plus ! Je crois savoir, Monsieur Quelconque, que M^{lle} Eléonore cultive aussi le chant au Conservatoire ?

- Sans doute.
- Oh, c'est charmant pour vous ! Ce Schubert, ce Schumann, ce Fauré, ce Wolff, ce Cornelius, ce Robert Franz, ce Richard Strauss, ce Max Reger, ce Schillings, ce Fitzner, ce Sibelius, ce Chausson, ce d'Indy, ... quels exquis spécialistes du lied ! C'est pour vous, d'entendre tant d'œuvres adorables, une véritable jouissance...
- Oh, Eléonore ne chante que peu de lieds. Elle cultive surtout les morceaux d'opéra.
- Elle se destine donc au théâtre ?
- Fi ! non, elle chante des morceaux d'opéra, parce qu'on les lui fait chanter.
- Ah ! Cependant elle connaît — elle, chanteuse — les maîtres anciens et contemporains du lied ?
- Je ne crois pas tous. Quelques-uns de Schubert et Schumann sans doute..... les plus connus.
- Mais les autres, les nombreux et intéressants autres ?
- Elle n'a pas le temps.
- C'est vrai, j'oubliais !... Une autre question d'un ordre différent, Monsieur Quelconque ! Quand M^{me} Eléonore fait une visite à une de ses amies, et qu'elle est invitée à essayer son piano, sait-elle improviser quelques accords ?
- Non, mais elle a toujours pour cet essayage un morceau dans les doigts.
- Cependant elle sait improviser ? C'est si commode, quand on a terminé un morceau, de pouvoir le relier par quelques mesures modulantes au morceau suivant !
- Ce n'est pas si nécessaire ! On ne lui demande jamais qu'un seul morceau.
- Mais pour elle ?
- Oh, elle n'a pas absolument besoin, quand elle est seule, de relier entre eux les morceaux qu'elle joue.
- Elle accompagne à ses amies des lieds au piano, je pense.
- Elle a essayé, mais, vous savez, les chanteurs sont si difficiles à suivre !
- Elle peut transposer ces lieds plus haut ou plus bas, à volonté, selon le désir de la personne qu'elle accompagne ?
- Non, non, pas ça !... elle les fait transposer par un copiste.
- Si vous vous souvenez d'une mélodie de votre enfance, sait-elle vous l'accompagner d'oreille ?
- Vous plaisantez ? Elle n'est qu'un amateur, non un compositeur de marque.
- Cependant, elle sait noter au besoin, pour ses petits frères et sœurs, les mélodies populaires qu'elle aime et qui ne se trouvent pas dans sa bibliothèque ?

- Oh, nous avons le moyen d'acheter les cahiers !
- Dans vos petites réunions familières, elle s'assied complaisamment au piano pour faire danser la compagnie ?
- Quelquefois, mais... figurez-vous que l'on n'aime pas beaucoup quand elle joue pour faire danser !... Il faut vraiment avoir une grande pratique de ce genre d'exercice pour garder rigoureusement la mesure.
- Oui, j'entends, il faut avoir l'habitude. Et, en douze ans — pardon, onze ans et demi — il est évident que... Mais, avouez-le-moi franchement, Monsieur Quelconque : vous regrettez parfois que M^{me} Eléonore n'ait pas pris l'habitude de faire danser avec rythme et entrain ?
- Je ne veux rien vous cacher. Oui, je le regrette.
- Et *le reste*, ne le regrettez-vous pas aussi ?
- Le reste ?
- Oui, *le reste*. Le fait de ne pas penser à déchiffrer le soir de belles mélodies, à la clarté de la lampe, pour charmer la maman qui tricote et le papa qui fume sa pipe ? de ne pas accompagner à celui-ci, d'oreille, des refrains d'antan ? de ne pas sentir le besoin, quand elle est seule, de se rafraîchir le cœur et l'oreille aux sons d'une musique non étudiée, et de laisser errer ses doigts sur le clavier, pour donner une forme à ses pensées, à ses rêves, à ses petites joies, à ses petites douleurs ?... Tout ce reste, enfin, que je vous énumérais, et qui a l'air si facile, et que M^{me} Eléonore ne sait pas ? Tandis qu'elle sait si bien cette difficile Rapsodie de Liszt que vous aimez tant entendre et que vous entendez très souvent, je gage ?
- Le piano est au salon, à côté de mon cabinet de travail.
- Et cela vous amuse, hein ? d'entendre...
- ... Eh ! bigre non, cela ne m'amuse pas, vous vous en doutez bien ! Et s'il n'y avait pas les auditions, et la presse, et le docteur Machin !... Mais vous m'amenez à vous dire des choses... des choses... homme cruel !
- Dites homme compatissant, cher Monsieur Quelconque ! L'histoire de M^{me} Eléonore est celle de toute les jeunes personnes qui étudient le piano dans nos Conservatoires ! Elles passent douze années de leur vie...
- 11 ans et demi !
- ... elles consacrent 11 ans et demi de leur vie à faire des gammes pour jouer la Rapsodie n° 2 de Liszt, que le Pianola joue, sans avoir étudié, beaucoup plus proprement qu'elles, et que, 15 jours après l'examen ou l'audition, elles ne sont plus capables d'exécuter sans s'arrêter toutes les 8 mesures. Elles consacrent 11 années et demie de leur existence à étudier le piano, sans penser un instant à la musique, sans connaître les

compositeurs, ni leurs styles, ni leurs œuvres, — sans savoir traduire leurs pensées par quelques accords naïfs, sans savoir ni accompagner, ni transposer, ni faire de la musique d'ensemble, sans même arriver à faire tant bien que mal danser leurs amis et amies ! Sans arriver à procurer à leur papa, à leur maman, une seule sensation de satisfaction qui ne soit d'orgueil, une seule petite joie artistique complète ! Car, lorsque vous avez des invités, Monsieur Quelconque, je gage que M^{me} Eléonore ne veut même pas consentir à leur jouer sa grande Rhapsodie ?

— Elle s'y refuse péremptoirement.

— Elle s'y refuse parce qu'elle est toujours entre deux morceaux difficiles — l'un à oublier, l'autre à étudier, — ce qui fait qu'elle ne sait exécuter l'un ou l'autre qu'à une certaine heure, qu'à une certaine minute ! — Elle et ses nombreuses compagnes ne savent pas ce que c'est que la musique. Et elles n'aiment pas la musique ! La preuve en est qu'une fois mariées, elles abandonnent presque toutes leur instrument. Vos regrets, Monsieur Quelconque, — qui sont ceux de tous nos pères de familles, de tous les vrais musiciens, — me prouvent que j'ai raison en proposant une réforme de l'enseignement musical dans les Conservatoires d'amateurs. Cette réforme est simple et facile à pratiquer. Elle s'applique non seulement au piano, mais à tous les instruments, la voix y comprise. Elle consiste à inscrire au programme d'études tous les exercices pratiques qui peuvent former l'oreille et le goût et éveiller en l'esprit des élèves le sentiment de la personnalité. Elle consiste à familiariser les amateurs avec le beau, à leur faire connaître les styles des grands maîtres, à les mettre à même de les comparer et de les analyser. Elle consiste à leur fournir un mécanisme instrumental suffisant pour déchiffrer sans fautes des morceaux de moyenne difficulté, ainsi que des connaissances techniques et esthétiques qui les mettent à même d'interpréter les œuvres avec sentiment et sans sentimentalité, avec émotion et sans nervosité, avec rythme et sans tapage. Et que si des élèves sont doués d'aptitudes physiques naturelles telles qu'ils puissent, sans pour cela devoir sacrifier les études de style, arriver à interpréter des morceaux de haute virtuosité, qu'on les pousse aux études de mécanisme ! Mais, pour Dieu ! pas avant d'avoir formé leur esprit et leur cœur à la compréhension et à l'amour de l'art ! Nous aurons alors des amateurs qui iront au concert, non plus guidés par le snobisme, mais poussés par le désir de s'approcher du Beau ! Des amateurs qui goûteront mieux les œuvres, parce qu'ils seront familiarisés avec leur structure et en sauront analyser les procédés expressifs, parce qu'aussi ils

auront eu préalablement l'envie de les étudier. Quant aux élèves se destinant à la carrière d'artistes, ils ne seront plus entravés dans leurs études par la participation à leurs leçons de camarades amateurs. Ils travailleront d'arrache-pied à surmonter les difficultés techniques qui deviennent de jour en jour plus grandes et aborderont aussi l'étude des questions philosophiques et d'esthétique générale dont la connaissance est nécessaire à l'artiste de nos jours. Quant aux professeurs enfin, ils pousseront un bruyant et joyeux soupir de satisfaction, en se sentant déchargés de leur rôle ingrat de maîtres ès gammes et arpèges, et ils seront heureux de redevenir ce qu'étaient jadis les maîtres de musique, des initiateurs au culte de l'éternelle Beauté !

— Je sais, cher Monsieur, toute l'importance de cette réforme, j'apprécie tous les avantages qu'elle présente... Mais la mise en action de vos idées, le programme d'études à rédiger, les moyens techniques d'obtenir les résultats artistiques que vous cherchez, que tout cela est compliqué, et difficile, — sinon impossible, — de réalisation !

— Tout cela est au contraire très simple. Il faut d'abord présenter notre projet aux musiciens professionnels de notre pays. Puis leur demander ceci :

Peut-on enseigner à des enfants musicalement bien doués :
 1^o à écouter la musique et à l'entendre ?
 2^o à déchiffrer ?
 3^o à phraser et à faire des nuances, sans imiter servilement des modèles ?
 4^o à transposer ?
 5^o à improviser ?
 6^o à noter mélodies et harmonie ?
 7^o à avoir une idée générale du mouvement musical à travers les âges, à connaître les maîtres et leurs œuvres les plus célèbres, avec exemples à l'appui, citation de thèmes, etc. ?
 8^o à comprendre et à savoir — en deux mots — la musique ?

Il n'est pas d'autre question à poser, Monsieur Quelconque ! Si les professionnels de notre pays répondent *oui* à notre questionnaire, la réforme est accomplie, car les moyens sont des plus faciles. Il ne s'agit que de se mettre à enseigner ce que l'on n'enseignait pas.

— Et que répondront, à votre avis, les professionnels de notre pays ?

— Ils répondront : *oui*.

— Mais qu'adviendra-t-il des enfants non doués musicalement ?

— Oh, ceux-là, on les élimine !

— Vous êtes radical, cher Monsieur ! Mais une fois ce *oui* obtenu, que ferez vous ?

— Nous irons visiter les membres de comités de Conservatoires et leur dirons : « Vous vous dévouez, Messieurs, depuis longtemps aux progrès de la musique en notre pays. Pour tous vos efforts persévérandts, pour votre zèle et vos nobles et artistiques intentions, tous les musiciens vous sont reconnaissants ! Mais nous avons la certitude que vous n'êtes pas dans la bonne voie. Nous venons vous demander de faire de vos élèves des musiciens et non des virtuoses. La réforme de l'enseignement est facile à opérer. Nous nous en chargeons si vous y consentez. Dites oui et vous rendrez service à l'Art et au pays ! »... Que pensez-vous que répondront à cela les plus intelligents et les plus musiciens de ces messieurs, Monsieur Quelconque ?

— Ils répondront : *oui* !

— Et les autres, ceux qui...

— Oh, ceux-là, on les élimine !

— Vous êtes radical, Monsieur Quelconque !

E. JAQUES-DALCROZE.



UN DERNIER MOT

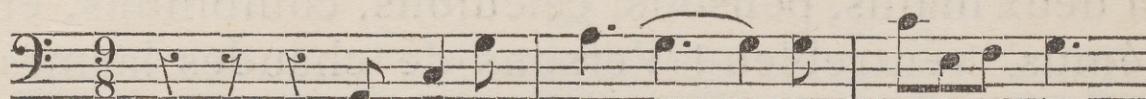
SUR ALFRED BRUNEAU

J'ai déjà traité et même, à ce qu'il me semble, épuisé le néant de ce sujet. Je n'y reviendrais pas, si cette non-musique ne trouvait encore de quasi officiels apologistes. Une revue très mince, mais qui « s'honore d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique », veut nous apprendre « qu'il n'est pas permis de contester à M. Bruneau les dons supérieurs de l'artiste : tout d'abord, le plus grand de tous, l'émotion sincère et profonde » une mélodie abondante et pleine, prolongée ; d'une étoffe très solide ; la science de l'écriture musicale et de la belle construction symphonique ». Et comme type de ces mélodies indéchirables et de ces architectures cyclopéennes, on nous cite le prélude de l'*Enfant Roi*. Tous ceux qui ont écouté une seule ligne de la partition prônée concluront que l'auteur anonyme de ce pâteux panégyrique parle de la musique comme un aveugle des couleurs. A ceux-là je conseille de tourner les talons aussitôt, et de ne pas me suivre dans le Musée des horreurs que je vais entr'ouvrir une fois encore, — la dernière, espérons-le. Mais d'autres lecteurs, en Province ou à l'Étranger, peuvent s'en laisser imposer un instant, et croire qu'il y a malgré tout quelque chose de commun entre M. Alfred Bruneau et la musique française moderne. C'est une erreur que pour l'honneur de notre pays il importe de cautériser promptement : les choses que M. Bruneau couche sur le papier ne sont ni françaises ni allemandes, ni anciennes ni modernes, ni passionnées ni sereines, ni simples ni compliquées, ni mélodiques, ni harmoniques, ni rythmiques : et, cela, pour la raison péremptoire que ces amas de notes ne sont, à aucun degré, de la musique.

C'est ce que j'ai déjà montré à propos de l'*Ouragan*, et l'approbation unanime des musiciens (1) m'est une preuve que j'ai

(1) Il va sans dire que je ne veux parler ni de « l'aliboron du *Monde musical* », à qui le *Monde artiste* du 30 juillet dit si drôlement son fait, ni de l'universelle incompétence d'un Camille Mauclair.

touché du doigt l'évidence. Il n'y a, de l'*Ouragan* à l'*Enfant Roi*, qu'une seule différence : la musique de cette dernière partition est plus factice et plus vide encore. Voici la première phrase du prélude : c'est un appel d'une solennité niaise, que Meyerbeer eût méprisé avec raison :



Ayant extirpé cette belle chose des circonvolutions les plus reculées de son cerveau, M. Bruneau, qui est un homme fort décent, a voulu l'habiller, avant de la présenter en public. Mais comme son génie ingrat, après un tel effort, lui refusait obstinément un contresujet ou une harmonie congruente, force lui a été de revêtir son idée avec un lambeau d'elle-même, pris en mouvement accéléré suivant une recette chère à l'école :



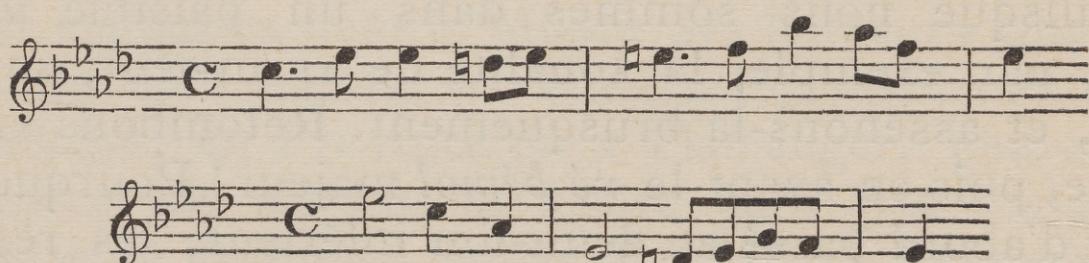
Ici M. Bruneau s'est reposé, aussi fier que le Créateur lorsqu'il eut tiré notre mère Ève d'une côte d'Adam. Puis il s'est dit : « Attention ! ne prodiguons pas d'un seul coup tant de richesses. » Et il nous a fait entendre, dans une première mesure, le motif d'accompagnement seul, auquel vient astucieusement se joindre ensuite le motif principal. Nous obtenons ainsi quatre mesures ; après quoi la nécessité de moduler s'impose. Puisque nous sommes dans un paisible *ut* majeur, prenons, par exemple, la tonalité de *si* majeur, qui est très éloignée, et assénons-la brusquement. Retombons en *ut* sans crier gare, puis en avant le *ré bémol* majeur ! Pourquoi ? Parce qu'ayant d'abord passé au demi-ton inférieur, les règles de la symétrie exigent une parallèle excursion de l'autre côté. Et voilà notre première page construite, sans que nous ayons eu besoin un seul instant de faire appel au sentiment musical. Un sourd-muet à qui l'on eût enseigné le contrepoint n'aurait pas mieux exécuté ce tour de force.

Cette première page, répétée, nous fournira la fin du prélude, avec cette seule différence que nous commencerons par la modulation en *ré bémol*, devenu ici mineur, et que la phrase se transportera ensuite non plus en *si*, mais en *mi*, pour préparer (combien laborieusement !) le ton de *la* qui sera celui de notre première scène. Reste à trouver le compartiment central, qui tiendra séparées les deux parties semblables et achèvera ce rudimentaire échafaudage. Il s'agit ici d'être élégiaque et tendre,

afin que le contraste secoue les plus épaisses nervosités. Quelle tonalité choisir? Du bémol, sans aucun doute, et par exemple *la bémol*. Mais une tonalité ne suffit pas, hélas! Il faut quelque chose qui de loin au moins ressemble à une mélodie. Où trouver cela, ô sainte Justice, ô divine Vérité? Prenons-nous la tête à deux mains, pensons, calculons, combinons, et surtout soyons émus, ventrebleu! Versons de chaudes larmes sur le père, et la mère, et l'enfant, et sur Paris, et sur ceux qui travaillent, et sur le pain qu'ils pétrissent avec éloquence. Rien ne vient encore? Invoquons alors la sainte mémoire de l'homme qui jamais, au grand jamais, ne sut ce que c'était qu'une phrase: Emile Zola. Mais le grand ami qui de lui-même posa sur son front la couronne des martyrs garde enfin un silence dont il ne connut jamais le prix sur terre. Il nous laisse nous en tirer comme nous pourrons. Alors nous alignerons des notes, au petit bonheur. Ecrivons l'accord parfait, d'abord en position de sixte et en montant, puis en quarte et sixte descendante:



Ajoutons quelques notes de passage et broderies à la première ébauche, et à la seconde un ornement où se retrouve le souvenir de nos anciennes études de violoncelle, et nous obtiendrons les deux tronçons suivants:



C'est là que le panégyriste précité tombe en extase, et nous révèle qu'en ces suites de notes « M. Alfred Bruneau a mis tout son cœur ». J'avais, pour ma part, une plus haute idée du cœur de M. Bruneau. Mais on n'est jamais mieux trahi que par un sot ami. Ces mélodies en effet peuvent faire sourire au premier abord par une certaine rondeur facile, qui rappelle les plus mauvais moments de M. Massenet. Mais on s'aperçoit ensuite qu'elles n'ont même pas le mérite de la banalité: elles n'existent point, c'est tout ce qu'on en peut dire. Ce sont des notes mises au bout l'une de l'autre sur du papier à cinq lignes, mais où nulle oreille musicale ne reconnaîtra jamais une suite, un enchaînement quelconque. Nous allons maintenant étirer le

premier de ces simili-motifs en y ajoutant d'insipides rosalies (groupes de notes transposés de degré en degré). Comment l'accompagner ? Mais tout simplement en tierces, puisque nous ne trouvons pas et ne trouverons jamais d'harmonie caractéristique et colorée :



Quant au second, nous le ferons reposer sur le motif d'accompagnement du début : et il se trouvera peut-être un critique assez pédantesquement ignorant pour s'exclamer, à cet endroit, sur notre « science » :



Cet accompagnement est si beau d'ailleurs, qu'il continue même après épuisement de nos deux mesures de notes, agrémenté alors d'arbitraires contrepoints, dont l'ineptie est digne tout au plus d'une classe élémentaire de quelque Conservatoire de province :



Et l'officieux commentateur devient ici le plus féroce des ironistes inconscients. « Vous remarquerez, dit-il, que chez tout autre compositeur cette page eût facilement incliné vers un peu de banalité ; ici elle garde toujours un sens élevé. » Que nos compositeurs se rassurent : pas un, à ma connaissance, n'eût eu le triste courage d'écrire et de mettre en partition de telles inanités.

J'ai terminé mon analyse ; si j'ai fait souffrir M. Bruneau, qu'il me le pardonne. Je n'ai pas souffert moins que lui à relire, une fois encore, une œuvre aussi maudite d'Apollon. Je n'y ai pas trouvé la plus légère trace de musique. Je renonce à comprendre

pourquoi un galant homme s'obstine à élaborer péniblement de volumineuses partitions, alors que la nature lui a radicalement refusé l'inspiration, le talent et même le simple instinct musical. Cela rappelle le mot d'un ancien régent de notre Palais-Garnier : « Je n'ai pas de chance : me voilà directeur de l'Opéra, et je déteste la musique ! » Mais il y a cette différence que M. Bruneau est l'artisan de sa propre infortune. C'est lui qui s'est condamné lui-même aux affres de l'impuissance et aux affronts de l'insuccès ! Pourquoi ? Par quelle folie ascétique ? Par quelle besoin furieux de mortification ? Saint Bruneau dépasse en rigueurs saint Bruno.

LOUIS LALOY.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

La suite de la dissertation de M. Riemann est si singulière que, tout d'abord, on se demande si l'examen n'en serait pas aussi superflu qu'oiseux. Le contenu en est évidemment suranné. Pourtant, M. Riemann n'a jamais désavoué publiquement cet opuscule; au contraire, nous le verrons ailleurs, et beaucoup plus tard, employer des arguments analogues, en se réclamant encore de Helmholtz pour faire état d'une hypothèse reconnue depuis bien longtemps inexacte. Il peut donc importe de relever les erreurs propagées sous le couvert d'une telle autorité, et il ne semblera peut-être pas non plus inutile de suivre pas à pas, dans la pensée de M. Riemann, la curieuse genèse de sa théorie.

Jusqu'à présent, M. Riemann ne paraît guère avoir obéi à une quelconque idée directrice, en procédant à ses expériences. Aucune ne répond perceptiblement à un but précis. Si on n'était pas prévenu qu'il s'agit de « l'existence objective des sons inférieurs », on se demanderait à quoi elles riment. On dirait que M. Riemann a voulu simplement s'offrir la distraction d'entendre des sons résultants, et, ayant choisi l'harmonium, il est tout surpris de ce qu'il obtient sur cet instrument, où les sons désirés sont exceptionnellement nombreux et forts. Il s'amuse à altérer un intervalle pour voir ce qui arrivera. Les expériences se succèdent sans qu'on puisse discerner la raison cohérente de leur enchaînement, sans qu'on aperçoive, entre elles, un rapport présumable, et autre chose de commun que les étonnements de l'opérateur. Le reste de la brochure est à l'avenant. Remarques et déductions se déroulent à la file, en alinéas numérotés, — et M. Riemann s'étonne toujours.

Incité par son observation précédente, il est de nouveau « frappé » (p. 6, § 4) de l'effet disproportionné produit, par l'altération minime d'un intervalle, sur la hauteur du *plus grave* des sons résultants possibles. Il s'émerveille que, ce son résultant le plus grave étant un *Ré* d'une hauteur donnée pour

(1) Suite. Voir les numéros 1, 3 et 5 du *Mercure musical*.

la tierce majeure juste *Ré* (4) — *fa dièse* (5), il tombe à la neuvième inférieure (*Do*) pour la tierce légèrement faussée *Ré* (9) — *fa dièse* (11), et que, pour une altération intermédiaire, pour une moindre diminution, *Ré* (13) — *fa dièse* (16), il descend même une octave et une sixte au-dessous du *Ré* de la tierce juste, en devenant un *fa dièse* un peu trop bas.

M. Riemann confond ici tranquillement la hauteur absolue des sons d'un intervalle et leur rapport de vibrations. C'est ce rapport *seul*, exprimé sous sa forme *irréductible*, qui détermine le nombre des sons résultants possibles. La tierce majeure *Ré* (4) — *fa dièse* (5) donne 4 sons résultants distincts, les sons 1, 2, 3 et 4. A la hauteur absolue d'un *Ré* de 36 vibrations et d'un *fa dièse* de 45 vibrations, elle ne donnera pas un son résultant de plus, mais ils feront respectivement 9, 18, 27 et 36 vibrations. En revanche, la tierce *Ré* (9) — *fa dièse* (11), qui donne les 10 sons résultants distincts 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10, en donnera autant et pas un de moins, si on la transporte à la même hauteur absolue, soit *Ré* (36) — *fa dièse* (44), mais ces sons feront respectivement 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36 et 40 vibrations. Nous n'avons pas à tenir compte, ici, des harmoniques, qui ne fourniraient que des sons résultants nouveaux (distincts des précédents) plus élevés, et il est facile de constater que, pour un intervalle basé sur un *Ré* de 36 vibrations, le son résultant *le plus grave* fera 9 vibrations avec la tierce majeure ($\frac{5}{4}$), et n'en fera plus que 4 avec la tierce fausse ($\frac{11}{9}$), et qu'entre ces deux sons, *Ré* (9) et *Do* (4), il y aura la distance d'une neuvième majeure. Si nous comparions de la même manière les tierces $\frac{5}{4}$ et $\frac{16}{13}$, nous trouverions, comme son résultant *le plus grave*, pour la tierce majeure ($\frac{5}{4}$) juste, *Ré* (52) — *fa dièse* (65), un *Ré* de 13 vibrations, et pour la tierce ($\frac{16}{13}$) fausse, *Ré* (52) — *fa dièse* (64), un *fa dièse* (un peu bas) de 4 vibrations. Il est aisément de comprendre le pourquoi de ces différences, et, ce qui serait étonnant, et même inconcevable, c'est qu'on ne les rencontrât point.

M. Riemann, néanmoins, en est suffisamment « frappé » pour en tirer des conclusions inopinées. « La cause de l'aperception (représentation consciente) des sons résultants, continue-t-il (p. 7, § 5), ne peut être, qu'en partie, purement mécanique. Si cette aperception *dépendait uniquement de la différence de vitesse des vibrations* (c'est-à-dire de la différence entre les nombres de vibrations pour un temps donné), *en altérant graduellement un intervalle, on devrait constater une élévation ou un abaissement progressifs de la hauteur du son résultant...* »

Encore qu'il cite à ce propos Helmholtz, et profite d'une

faute d'impression probable (1) qu'il ne sait pas corriger lui-même, M. Riemann confond ici le son résultant *de premier ordre*, et *le plus grave* de tous les sons résultants possibles, lequel est quelquefois un son résultant d'ordre subalterne; mais, en même temps et toujours, le son *fondamental* de la « résonance » à quoi appartient l'intervalle considéré. C'est exclusivement le son résultant *de premier ordre*, le premier *possible*, qui dépend de la *différence des vibrations*, et il est clair que, « en altérant graduellement un intervalle » quelconque, on obtiendra fatalement « une élévation ou un abaissement *progressifs* de la hauteur *du son résultant* » *de premier ordre*.

Au contraire, la hauteur absolue du son fondamental de la résonance, ou son résultant *le plus grave*, dépend exclusivement du *rapport de vibrations* des sons de l'intervalle, exprimé sous sa forme la plus simple ou irréductible. Une tierce majeure $\frac{5}{4}$ donnera un nombre de sons résultants possibles dont *le plus grave* sera le son 1, c'est-à-dire un son faisant 5 fois moins de vibrations que le son le plus aigu de l'intervalle et 4 fois moins que l'autre son. Que la même tierce majeure $\frac{5}{4}$ soit représentée, en vibrations réelles, par $\frac{50}{40}$, $\frac{45}{36}$, $\frac{65}{52}$, $\frac{585}{468}$, ou autrement, c'est toujours et exclusivement l'immuable *rapport de vibrations* $\frac{5}{4}$ qui détermine la hauteur absolue du son résultant *le plus grave*, lequel, faisant 1 vibration pour la tierce $\frac{5}{4}$, fera, pour les autres respectivement, 10, 9, 13 et 117 vibrations et constituera, dans tous les cas, comme son fondamental de la résonance, l'unité de vibration dont le nombre de vibrations, non seulement des sons de l'intervalle, mais *de tous les sons résultants possibles*, sera un multiple entier.

Si, supposant un Ré de 468 vibrations réelles, nous amenons à la même hauteur absolue les intervalles $\frac{5}{4}$, $\frac{16}{15}$ et $\frac{11}{9}$ de M. Riemann, nous trouverons, en effet, une progression descendante par demi-tons pour le son résultant *de premier ordre*, de hauteur déterminée par la *différence* des vibrations; à savoir, pour la tierce majeure ($\frac{5}{4}$) juste, Ré (468) — *fa dièse* (585), un Ré de 117 vibrations; pour la tierce ($\frac{16}{15}$) fausse, Ré (468) — *fa dièse* (576), un *do dièse* (un peu bas) de 108 vibrations; et pour la tierce ($\frac{11}{9}$) altérée, Ré (468) — *fa dièse* (572), un *Do* de 104 vibrations.

Mais le rapport de vibrations de la tierce majeure ($\frac{5}{4}$) nous

(1) Le C de *Cis*, chez Helmholtz, ne peut être évidemment qu'une faute d'impression pour l'altération $\frac{65}{64}$ citée par M. Riemann, puisque la tierce majeure $\frac{5}{4}$ juste ou $\frac{65}{52}$ donne le son résultant *de premier ordre* Ré (13) ou *d*, et la tierce faussée $\frac{16}{15}$ ou $\frac{64}{52}$ donne le son *do dièse* (12) ou *cis*, et non pas *Cis* dont la majuscule indiquerait un abaissement d'une octave au-dessous de *cis*.

montre que le son résultant *de premier ordre* y est en même temps *le plus grave* ($5 - 4 = 1$) de tous les sons résultants possibles. La tierce majeure $\frac{5}{4} \frac{8}{6} \frac{5}{8}$ est donc incapable de produire un son résultant plus grave qu'un *Ré* de 117 vibrations; tandis que le rapport $\frac{16}{13}$, nous fournissant le son 3 comme résultant *de premier ordre* ($16 - 13 = 3$), nous indique que la tierce fausse $\frac{5}{4} \frac{7}{6} \frac{6}{8}$ a, pour son résultant *le plus grave*, un son faisant 3 fois moins de vibrations que le *do* dièse (108), c'est-à-dire un *fa* dièse de 36 vibrations. Pareillement, le rapport $\frac{11}{9}$, avec le son 2 comme résultant *de premier ordre* ($11 - 9 = 2$), nous révèle que la tierce altérée $\frac{5}{4} \frac{7}{6} \frac{2}{8}$ a, pour son résultant *le plus grave*, un *Do* de 52 vibrations.

Il y a donc là deux phénomènes bien distincts : d'une part, le *premier* son résultant possible, déterminé par la *différence* absolue des nombres de vibrations des deux sons de l'intervalle; d'autre part, le nombre des sons résultants possibles, dont dépend la condition du son résultant *le plus grave*, — nombre possible déterminé par le *rapport de vibrations* des sons de l'intervalle, indépendamment de leur hauteur absolue.

Cette distinction a échappé à M. Riemann. Il brouille tout et se perd dans le méli-mélo qu'il crée lui-même, en essayant d'en expliquer la complexité déconcertante et illusoire.

« A mon avis et d'après l'expérience que j'en ai, — dit-il, et c'est lui qui souligne (p. 7, § 5), — la chose doit se passer de telle sorte que, en abaissant graduellement le son aigu d'une tierce majeure $\frac{5}{4}$, le son résultant descend vers le grave, non pas par bonds irréguliers, mais peu à peu, par une marche insensible et progressive; et, *en même temps*, il reste toujours le « *son inférieur* » juste d'au moins l'un des sons de l'intervalle... »

De quel son résultant M. Riemann veut-il parler, en disant « ... *le son résultant...* »? Il y en a beaucoup. Mais rien que des deux dont il s'occupe surtout, lequel est-ce? *Le plus grave* de tous, ou bien le son résultant *de premier ordre*? On est induit à croire que c'est bien celui-ci, puisqu'il « ... descend progressivement vers le grave... ». Mais comment M. Riemann peut-il prétendre que cedit son résultant, au cours de sa descente progressive, « reste toujours le *son inférieur* juste d'au moins l'un des sons de l'intervalle »? Il vient de nous présenter plusieurs intervalles dont trois tierces correspondant aux rapports $\frac{5}{4}$, $\frac{16}{13}$ et $\frac{11}{9}$. Nous avons reconnu la « descente progressive » par demi-tons de leurs sons résultants *de premier ordre* respectifs. Examinons donc la position de ceux-ci en qualité de « *sons inférieurs* ».

Pour la tierce majeure juste $\frac{5}{4}$, ce son résultant de premier ordre fait 1 vibration, c'est-à-dire, pour un temps donné, 4 fois

et 5 fois moins de vibrations que les sons de l'intervalle : il est donc le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » de l'un et le « son inférieur $\frac{1}{5}$ » de l'autre.

Mais pour la tierce faussée $\frac{16}{3}$, ce son résultant de premier ordre, distant du précédent d'un demi-ton, fait 3 vibrations dans le même temps que les sons de l'intervalle en font respectivement 13 et 16, autrement dit, fait $\frac{3}{13}$ (trois treizièmes) et $\frac{3}{16}$ du nombre de vibrations de ces sons. Il n'est donc le « son inférieur » ni de l'un, ni de l'autre ; car la série des « sons inférieurs » de M. Riemann, selon ses propres instructions, est l'inverse de la série des « harmoniques supérieurs » et composée de sons faisant 2, 3, 4, 5, 6, etc., fois moins de vibrations que le son « prime » fondamental aigu, c'est-à-dire en nombre correspondant à la série des sous-multiples entiers du nombre de vibrations de ce son « prime » aigu. Et, en effet, on chercherait en vain, parmi les « sons inférieurs » d'un Ré de 13 vibrations et d'un *fa* dièse de 16 vibrations, un *do* dièse de 3 vibrations, et, même en continuant la série de ces « sons inférieurs » jusqu'à l'infini, on n'y rencontrerait *jamais* un son correspondant à une octave de ce *do* dièse plus ou moins éloignée dans le grave.

Enfin, si nous accompagnons, plus loin, ce son résultant de premier ordre dans sa descente progressive, nous trouvons, pour la tierce altérée $\frac{11}{9}$, un *Do* de 2 vibrations, lequel, à cette hauteur absolue, *n'existe pas*, lui non plus, parmi les « sons inférieurs » d'un Ré de 9 vibrations ou d'un *fa* dièse de 11 vibrations. Le premier *Do* correspondant qu'on puisse trouver, dans la série des « sons inférieurs », est un *Do* de 1 vibration, octave grave du *Do* (2).

Nous venons d'examiner les intervalles de M. Riemann sous la forme de leur rapport irréductible. Si nous exprimons la tierce majeure $\frac{5}{4}$ en vibrations réelles, nous aurons, pour la tierce juste Ré (468) — *fa* dièse (585), le son résultant *de premier ordre* Ré de 117 vibrations (585 — 468 = 117). Et de même que le Ré (1) de tout à l'heure vis-à-vis de la tierce Ré (4) — *fa* dièse (5), ce Ré (117) sera le « son inférieur $\frac{1}{3}$ » du *fa* dièse (585 : 5 = 117), et le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » du Ré (468 : 4 = 117). Si, conformément aux indications de M. Riemann, nous altérons graduellement cette tierce majeure juste $\frac{585}{468}$, en abaissant chaque fois le son aigu de 1 vibration, il arrivera naturellement que le son résultant *de premier ordre*, déterminé par la *différence* des vibrations, « *descendra peu à peu vers le grave, par une marche insensible et progressive* ». Nous obtiendrons ainsi, pour une tierce $\frac{584}{468}$, un son résultant de 116 vibrations ; pour une tierce $\frac{583}{468}$, un son résultant de 115 vibrations ; pour une tierce $\frac{582}{468}$, un son de 114 vibrations ; pour une tierce $\frac{581}{468}$, un son

de 113 vibrations ; etc. Et nous devrons constater que, jusqu'ici, aucun des sons résultants obtenus n'existe dans la série des « sons inférieurs », ni de l'un, ni de l'autre, des sons de l'intervalle correspondant.

Après ces vérifications diverses, on ne s'explique déjà pas trop comment M. Riemann a pu trouver que « *le son résultant, descendant progressivement vers le grave, ... reste toujours le son inférieur juste d'au moins l'un des sons de l'intervalle* ». Mais si M. Riemann avait réfléchi un instant, il aurait songé que, pour les deux sons de tout intervalle quelconque, possible et imaginable : ou bien les nombres de vibrations respectives sont premiers entre eux ; ou bien ces nombres de vibrations sont des multiples de deux nombres premiers entre eux et, dans ce cas, ils ne représentent rien autre chose que le rapport irréductible dont ils constituent l'expression plus ou moins complexe, et sont soumis aux lois qui régissent ce rapport.

Or, deux nombres premiers entre eux ne sont jamais, *ni l'un, ni l'autre*, divisibles par leur *différence*, sinon lorsque cette différence est 1. Pour la tierce majeure $\frac{5}{4} \cdot \frac{8}{5}$, ou pour n'importe laquelle des innombrables manières d'exprimer la tierce $\frac{5}{4}$ en vibrations réelles, on pourrait se divertir à chercher, en diminuant graduellement l'intervalle, combien de fois il arrive que le nombre de vibrations du son résultant *de premier ordre* soit réductible à l'unité. Alors, *et seulement alors*, le son obtenu appartiendrait à la série des « sons inférieurs » de l'intervalle. Cela n'arriverait certes pas « *toujours* ». Rarement, d'abord ; puis, à mesure qu'on resserrerait l'intervalle, de plus en plus fréquemment de la seconde maxime $\frac{8}{7}$ à l'unisson.

Mais, si, pour apparaître en qualité de « son inférieur » au cours de la « descente progressive », le son résultant de premier ordre *doit nécessairement* être ou représenter le son 1, alors il est le « son inférieur commun » des *deux* sons de l'intervalle. Et il s'ensuit que « *le son résultant descendant progressivement vers le grave* » ne peut JAMAIS être ou « *rester le son inférieur juste de l'un, seulement, des sons de l'intervalle* » puisqu'il l'est *toujours nécessairement de tous les deux ensemble*, chaque fois qu'on le rencontre apte à jouer le rôle de « son inférieur ».

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)



MIETTES HISTORIQUES

ECLIPSE D'ÉTOILE.

Toujours à la recherche des *pourquoi* et des *comment*, soucieux de vérité, plein de la passion de l'inédit, qu'il s'agisse d'un aveu échappé à des lèvres mortes aujourd'hui, des hommages lointains rendus au génie, d'un peu de gloire, par endroits voilée d'ombre, je glane de menus faits, des preuves délaissées par d'autres qui les tinrent sans doute pour négligeables ; enfin, je collectionne des tenants et des aboutissants qui seront de modestes contributions apportées à l'histoire des grands artistes, des personnalités secondaires mal connues de nos jours, de tous les artisans du passé. Ce faisant, je n'ignore point que je serai regardé comme un amateur de fragiles détails, un amoureux de poussières inutiles. Et pourtant j'ai conscience de faire bonne besogne, car rien ne doit paraître indifférent de ce qui touche à la mémoire des noms glorieux. Cela dit pour répondre aux quelques « observations » d'un lecteur qui pense que « vouloir compléter certaines biographies, c'est faire œuvre d'inventeur de curiosités, sans besoin apparent ».

Je continuerai donc mon métier de glaneur, car, outre qu'il me procure de rares plaisirs, je le tiens pour assez difficile et digne d'intérêt.

Dernièrement, ayant eu l'occasion de relire quelques études concernant Henriette Sontag, je fus frappé par l'absence de tout détail sur le retour possible, à Paris, de la grande cantatrice, en 1830. Quoi ? pensai-je, au lendemain de son triomphe à Londres, à la suite de ses brillantes étapes aux Italiens, en 1826 et 1828, la Sontag n'aurait pas été sollicitée de reparaître sur la scène qui avait consacré son merveilleux talent ? Cela me paraissait improbable. Je cherchai. J'ai trouvé.

Mais pour présenter ma trouvaille, il me faut jeter un rapide regard sur les débuts de la célèbre Rosine.

C'est le 15 juin 1826 que M^{me} Sontag, venant de Berlin, où elle avait été applaudie et couronnée, se présenta aux suffrages du

public parisien. Elle avait alors 21 ans et se faisait remarquer par la décence de ses manières, sa démarche aisée, le charme de son physique et la beauté de son organe.

Dans le *Barbier de Séville*, elle produisit un effet énorme, car elle excellait surtout dans le genre de Rossini, et sa vocalisation facile faisait d'elle la meilleure interprète du maître italien.

Le rédacteur du *Figaro* d'alors disait, entre autres choses, dans sa chronique : « A peine M^{me} Sontag a-t-elle fait entendre les premières phrases de sa cavatine, que des applaudissements mérités ont fait disparaître l'émotion naturelle qu'elle éprouvait... M^{me} Sontag est déjà actrice ; son séjour à Paris achèvera de la former. Une physionomie piquante et pleine d'expression, beaucoup de finesse et de grâce, voilà des qualités précieuses, et qu'elle saura mettre à profit. Mais qu'elle se garde de les outrer. »

Son engagement avait été fait par l'intermédiaire de Maurice Schlesinger, le 14 mai 1826. Il arrêtait que l'artiste allemande se mettait « à la disposition de l'Académie royale de Musique et du Théâtre-Italien depuis le 15 juin jusqu'au 31 juillet et qu'elle s'engageait à donner pendant le temps précité 12 représentations ». L'Administration s'engageait de son côté à lui faire payer la somme de douze mille francs pour prix des douze représentations.

Le 23 juillet 1826, un nouvel engagement liait la Sontag au Théâtre-Italien pour une durée de deux années, à dater du 15 décembre 1827 jusqu'au 14 décembre 1829 et au prix de 35.000 francs par an. Ce contrat comportait les articles additionnels suivants : « M^{me} Sontag jouira dans les deux ans de « son engagement, d'une représentation à son bénéfice garantie « à la somme de dix mille francs, et composée d'un opéra nou- « veau, non encore joué à Paris. Elle pourra pour cette repré- « sentation augmenter le prix des places si bon lui semble. Elle « aura droit à un congé de deux mois consécutifs chaque « année, entre le 1^{er} avril et le 30 juin ; mais l'administration « en fixera l'époque, et aura la faculté de prolonger d'un mois « chaque congé, dans la ville où se sera volontairement rendue « ladite demoiselle Sontag ; elle se réserve aussi le droit de « l'envoyer à Londres, en lui payant ses frais de voyage pour le « retour, et son logement. Pendant ce mois cette artiste jouera « au profit et pour le compte de l'Académie royale de musique, « mais jouira de son traitement ordinaire de trente-cinq mille « francs, ainsi que du produit des concerts dans lesquels elle « se fera entendre.

« Dérogeant à une portion de l'article 3, M^{me} Sontag aura

« la liberté de se retirer du théâtre pour se marier, mais ne pourra le faire qu'à l'expiration du septième mois de service actif qui suivra celui où elle aura prévenu l'administration, et par écrit, de son dessein de retraite (1). »

Ce dernier paragraphe s'explique ainsi. La jeune cantatrice avait fait connaissance à Berlin, en 1824, du comte Rossi, secrétaire de la Légation. Fort épris de la diva, le comte avait voulu l'épouser dans la grâce de ses dix-neuf printemps ; mais sa famille et le prince régnant de son pays s'y étant opposés, les deux fiancés prirent patience, tout en affirmant leur désir de se marier.

Après un nouveau stage à Berlin, la Sontag revint à Paris, où, en janvier 1828, dans *Desdemona*, elle obtenait un prodigieux succès. Bientôt elle devenait la rivale de la Malibran dans une troupe sans égale qui comptait M^{me} Rossi, M^{les} Amigo, Heineffeter et MM. Profeti, Graziani, Zuchiudi, Donzelli, Zuchelli, Bordogni, etc. L'année suivante elle alla à Londres et sa représentation à bénéfice produisit la somme énorme de cinquante mille francs.

Cependant la blonde Henriette songeait toujours à son cher comte. Celui-ci, dont les démarches auprès des siens et de la cour piémontaise avaient été renouvelées sans succès, l'épousa secrètement et lui permit de contracter un nouvel engagement au Théâtre royal de Berlin. C'est en cette ville qu'elle reçut la lettre suivante écrite « sous l'approbation et en présence de Rossini » :

« Bologne, Palazzo Rossini, le 30 avril 1830.

« MADEMOISELLE,

« A l'époque où j'ai obtenu de la maison du roi la direction du Théâtre royal italien de Paris pour succéder à l'entreprise de M. Emile Laurent, j'eus l'honneur de vous l'écrire à Londres où vous étiez alors, en juillet 1826, en vous exprimant tout mon désir de vous compter toujours au premier rang de nos premières cantatrices. Vous ne m'avez point répondu ; je suis parti un mois après pour l'Italie où je suis encore depuis ce moment et où j'apprends, par la voie des journaux, que vous venez de contracter avec le Théâtre royal de Berlin un nouvel engagement à l'expiration duquel vous vous proposez d'aller donner des concerts en Russie.

« Cette nouvelle me rassure puisqu'elle dément les buits de votre prétendue retraite du théâtre qui ont circulé et auxquels je vous avoue que je n'ai pu ajouter foi, parce qu'il me serait impossible qu'à peine arrivée au plus haut degré d'élévation, passionnée comme vous l'êtes pour votre art, vous y renonciez si jeune, et dans le moment où ce talent acquiert chaque jour un nouveau degré de perfection.

(1) Archives du Théâtre-Italien.

« J'aurais été heureux et fier de vous compter parmi les plus beaux talents qui forment ma compagnie pour la première saison de ma Direction : voyant que vous ne me répondiez pas, il a bien fallu que je la formasse sans vous pour ma première année ; mais j'ai la direction et entreprise du Théâtre royal italien de Paris pour dix années consécutives, et puisque vous n'avez pas quitté la carrière théâtrale, j'espère, Mademoiselle, que vous n'avez pas renoncé pour toujours au séjour de Paris où votre beau talent est si justement apprécié et applaudi, et où vous êtes chérie et honorée comme vous le méritez. J'ai su tous vos succès de l'hyver dernier, le noble emploi que vous avez fait de votre dernière soirée qui fut si brillante et si mémorable, et à ces traits, j'ai bien reconnu M^{lle} Sontag !

« Homme de la société, et amateur passionné de la musique, j'ai pris la direction du Théâtre royal italien de Paris, non pour en faire une spéculation mercantile, mais pour le porter au plus haut degré de perfection en y réunissant et faisant paraître tour à tour tous les plus beaux talents de l'Europe. Vous voyez, Mademoiselle, que votre place s'y trouve naturellement marquée, et vous me connaissez assez pour que j'ose me flatter que sous ma direction les artistes n'auront pas à se plaindre des égards et des soins qu'il méritent.

« Il est impossible que vous ayez pu concevoir l'idée de ne plus vous faire entendre à Paris. J'ai donc l'honneur de vous proposer d'y revenir, pour une, deux, trois ou quatre saisons de sept mois chacune, du 1^{er} octobre à la fin d'avril de chaque année, avec liberté complète d'aller où vous voudrez le reste de chaque année. Déterminez vous-même le nombre de saisons pour lesquelles vous voudrez vous engager avec moi ; le plus long contrat sera le meilleur pour moi. Cette espèce d'engagement vous laisse la liberté d'aller passer la belle saison à Londres ou en Allemagne ou en Italie, et nous pourrions commencer au mois d'octobre 1831.

« Veuillez, je vous prie, me répondre à Paris où je vais me rendre, comptant partir d'ici sous trois jours.

« Rossini, chez qui je vous écris cette lettre, me charge, ainsi que M^{me} Rossini, de vous faire un million de complimens et amitiés, et ils espèrent bien vous revoir à Paris où ils vont retourner au mois d'octobre prochain. Il reviendra à Paris avec un nouvel opéra qu'il écrit pour l'Académie royale de Musique. C'est vous annoncer l'apparition d'un nouveau chef-d'œuvre.

« Adieu, Mademoiselle ; recevez les empressés hommages d'un de vos plus grands admirateurs et de votre bien dévoué,

« EDOUARD ROBERT,

« Directeur du Théâtre royal Italien Paris » (1).

Que répondit la Sontag ? Répondit-elle à cette pressante invite ? Je l'ignore ; mais le certain c'est qu'elle ne revint à Paris que vingt ans plus tard.

Grave rapporte que le roi de Prusse, ayant appris le mariage secret du comte Rossi et de la Sontag, voulut sanctionner cette union. Il ennoblit la jeune femme et par des pièces authentiquées la déclara née de Lauenstein.

(1) Archives du Théâtre-Italien. — Document inédit.

Après des voyages en Russie où elle fut traitée en ambassadrice, Henriette Sontag se retira du théâtre.

C'est alors, selon Thurner, que le roi de Sardaigne voulut bien approuver le mariage de son gentilhomme avec cette charmante reine de l'art.

Robert ne fut pas seul à regretter les décisions irrévocables de la brillante diva, car tous les abonnés du Théâtre-Italien eussent été heureux de la revoir et de l'applaudir en cette saison de 1831 qui réunissait, aux grands soirs, M^{me} Cottin de Fontaine, la princesse de Vaudemont, le comte Léon de Potoski, la duchesse de Montebello, la princesse de Bagration, la comtesse de Sussex, le marquis d'Angosse, le duc de Vallombrosa, le baron de Beaulieu, la princesse de Talleyrand, la duchesse de Vicence, la comtesse Hocquart, le prince de Beauvau, la comtesse de Sailly, les ducs de Caraman, de Noailles, les barons Gérard et de Rothschild, le général Fuller, le comte de Chabrol, la comtesse de Sécur, l'ambassadeur de Russie, le ministre de Bavière, la comtesse Merlin qui avait cimenté l'amitié de la Sontag et de la Malibran, cent autres encore, admirateurs passionnés du *bel canto* et qui payaient leurs places de 1.500 francs à 4.500 francs pour sept mois de saison.

Il était écrit toutefois que la célèbre diva devait revenir à Paris et retourner à Londres dans des circonstances douloureuses. En 1849, son mari ayant perdu toute sa fortune pendant la révolution italienne, la comtesse Rossi remonta sur le théâtre à l'âge de quarante-quatre ans. Celle qui avait coutume de dire autrefois : « Une *Donna Anna* penchée sur le corps de son père ou une *Pamina* dans l'air : « *Ach ich fühl's* » qui ne peut émouvoir le public jusqu'aux larmes, n'a aucune idée de Mozart », la sémillante Rosine, la tragique Desdémone reparut triomphante, toujours douée d'une voix divine, d'une grâce exquise. Après avoir gagné 250.000 francs durant la saison anglaise de 1850, après avoir fait battre les cœurs et les mains, à Paris, dans la *Fille du Régiment* et la *Somnambule*, l'élève de M^{me} Fodor voulut, à l'imitation de Jenny Lind, aller cueillir des lauriers en Amérique et tenter un dernier effort en faveur de ses enfants.

Hélas ! elle devait succomber loin des siens, au Mexique, emportée par la fièvre jaune !

Ce n'est pas sans émotion que je compare la destinée de la Sontag à celle de la Malibran.

La première avait débuté dans le luxe et devait périr en pays lointain, tuée par un mal cruel ; la seconde, qui avait besogné à vingt ans pour payer les dettes d'un mari indigne, devait

disparaître accidentellement, en pleine jeunesse, en plein amour, en pleine gloire !

Et j'estime avec Thurner que « c'est avec un soin pieux que l'histoire doit recueillir la vie de ces femmes que l'art a touchées de son nimbe d'or, de ces natures activant leur intelligence par leur ardent amour pour tout ce qui est bon, grand et beau ».

MARTIAL TENEZO.





REVUE DE LA QUINZAINE

MUSIQUES NOUVELLES

M. Ducourau : *Pièces* pour piano, sur des thèmes basques. Paris, Édition mutuelle. — Albeniz, Alquier, Bordes, de Bréville, etc... : *Album pour petits et grands*. Paris, Édition mutuelle. — Déodat de Séverac : *En Languedoc*. Paris, Édition mutuelle. — Marcel Labey : *Sonate* pour piano et alto. Paris, Demets. — Albert Groz : *Prélude* pour piano ; — *Heures d'Été* (poèmes d'A. Samain). Paris, Bellon et Ponscarme. — Claude Debussy : *Suite bergamasque*. Paris, Fromont.

Pour charmer sans doute les loisirs de nos vacances, plusieurs maisons d'édition, dont les louables tendances artistiques sont depuis longtemps notoires, viennent de publier toute une série d'œuvres qui prouvent une fois de plus la belle vitalité et le généreux essor de la jeune musique française. L'*Édition mutuelle* (en dépôt à la *Schola Cantorum* et chez Demets) nous offre d'abord — outre d'ingénieuses *Pièces* pour piano de M^{me} Ducourau sur des thèmes basques — un fort divertissant recueil de brefs morceaux à deux et à quatre mains, heureusement variés et fréquemment délicieux dans leur volontaire simplicité, composés à l'intention des pianistes en herbe par M^{me} Blanche Selva — qui possède, vous le voyez, de multiples talents, — MM. Albeniz, Alquier, Bordes, de Bréville, de Castera, Coindreau, Dupuis, Estienne, Gay, Groz, d'Indy, Labey, Pineau, Roussel, Saint-Requier, Samazeuilh, Serieyx, de Séverac, de la Tombelle et Witkowski. C'est pour moi un vif regret qu'une bien anodine collaboration m'interdise de vous parler plus longuement de cet *Album*, pour lequel M. Maurice Denis a dessiné une couverture amusante et claire. Du moins me sera-t-il permis — laissant de côté un de ses feuillets — de souhaiter à tous les autres une prompte diffusion auprès de tous les professeurs de piano intelligents, unanimes à se plaindre que la musique moderne — j'entends celle digne de ce nom — se fasse si rarement abordable aux petits doigts et leur fournit dès lors un prétexte à se contenter de je ne sais quelles imbéciles élucubrations, propres à fausser irrémédiablement le goût de sensibilités encore en formation... Il faut donc savoir gré à l'*Édition mutuelle* d'avoir comblé cette fâcheuse lacune. Il faut la remercier aussi d'avoir mis en vente les dernières productions de M. Déodat de Séverac, particulièrement goûtées au concert de la *Schola Cantorum* qui révéla, voici quelques semaines, à un public dès l'abord conquis, ce jeune musicien auquel un si bel avenir paraît être réservé. Dans les deux mélodies sur des poésies de Verlaine et d'Edgar Poë comme dans la suite pour piano *En Languedoc* (1) exquisement poétique et colorée, on retrouve

(1) Dont Louis Laloy a déjà dit tout le bien qu'il fallait (*Mercure musical*, n° 3, p. 134).

l'éloquence persuasive, la sincérité agreste, le singulier parfum de terroir, l'impression de plein air, en un mot toutes les qualités qui, dès ses débuts, avaient fait retenir le nom de M. de Séverac, jointes cette fois-ci à une sûreté plus grande de composition et à une dextérité d'écriture dont les harmonieuses complexités savent pleinement exprimer désormais les nuances du sentiment intérieur.

C'est aussi cette expansion prédominante du tempérament personnel qui donne un intérêt soutenu à la *Sonate* pour piano et alto de M. Marcel Labey (parue chez Demets) : art bien différent des subtils bruissements d'*En Languedoc*, épris avant tout de rythme, de mouvement, de logique formelle et d'équilibre architectural, mais dont l'allure décidée et les accents incisifs ont d'assez grands mérites pour me rassurer d'avance sur l'accueil empressé que rencontrera la *Sonate* de M. Labey auprès des artistes, peu accoutumés à voir leur instrument — au timbre comme voilé, mais parfois si intense, — jugé digne des honneurs du *solo*... Pour ne pas être en reste avec leurs confrères, MM. Bellon et Ponscarme nous font connaître deux ouvrages significatifs de M. Albert Groz, disciple, comme MM. de Séverac et Labey, du fier et large enseignement de M. d'Indy, respectueux avant tout — quoi qu'aient pu prétendre de charitables esprits — de la libre éclosion des personnalités. Voici en premier lieu un *Prélude* pour piano, plein de vie et d'intérêt polyphonique, puis une suite de préludes et de mélodies sur les poèmes du pauvre Albert Samain : *Heures d'Été*, où une musique tour à tour charmeuse, nimbée de lumière ou alourdie d'ombre, mais toujours vibrante d'une passion contenue éclatant souvent en de chaleureuses explosions, crée autour des paroles une atmosphère expressive, sans cesse adéquate à leur signification, et renouvelle de façon curieuse — par les judicieux retours des thèmes et l'importance prépondérante donnée à la partie de piano — la forme traditionnelle du lied chanté. A ce point de vue, aussi bien d'ailleurs que pour leur valeur propre, mes préférences vont à la seconde, à la quatrième et à la sixième mélodie, cette dernière d'une pénétrante mélancolie, clôturant de digne façon le cycle, et lui donnant toute sa portée.

Hormis ce lot attrayant de compositions récentes que la simultanéité de leur publication rapproche seule ici, la multitude des amateurs empressés — depuis le triomphe incontesté de l'admirable *Pelléas* — à se précipiter sur n'importe quoi, qui porte la signature de M. Claude Debussy, ne me pardonnerait pas d'omettre de signaler à cette place l'apparition, grâce aux soins de l'éditeur Fromont, de la *Suite bergamasque* pour piano, dont l'âge déjà respectable et parfois apparent évoque plutôt dans notre souvenir la gracieuse période des *Arabesques* et de la *Petite Suite* pour piano à quatre mains, qu'il ne nous fait prévoir la fantaisie miraculeuse, l'originalité mystérieuse et rare des *Estampes* ou de *Pour le Piano*... Et je m'en voudrais assurément de terminer ces brèves notes sans vous faire part du plaisir inattendu que j'ai dernièrement éprouvé en découvrant — au milieu d'une série de productions de circonstance destinées par leurs auteurs aux disques de la compagnie du *Gramophone* (qui les a aussi éditées) — une page vocale délicatement rêveuse de M. Gabriel Fauré, le *Ramier*, et un poème chanté encore inédit de M. Vincent d'Indy, les *Yeux de l'Aimée*, tout à fait frappant par l'ampleur du souffle mélodique, la beauté frémissante de l'expression et la somptuosité d'un vêtement harmonique donnant une saveur toute spéciale et nouvelle à l'inspiration, si caractéristique en sa nerveuse sinuosité, de l'auteur de l'*Etranger*... N'est-ce pas vraiment pour l'école française une enviable fortune et une force peu commune que de posséder en ce moment à sa tête — en guise de compensation des misères de l'art officiel et des âpres luttes d'arrivistes médiocres

— des hommes aussi remarquables, aussi foncièrement dissemblables que MM. Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas et Albéric Magnard, pour ne nommer aujourd'hui que ceux qu'une œuvre considérable met — à des degrés qui varieront suivant le goût de chacun — au-dessus de la généralité de leurs congénères? Et — loin de se croire obligés de diminuer *Pelléas* pour exalter *Fervaal*, ou de porter aux nues es prestigieux *Nocturnes* pour dénigrer la magnifique *Symphonie en si bémol* — n'est-ce pas, surtout pour ceux qui voient dans la plus complète indépendance d'esprit un des bienfaits de la vie, une joie inépuisable que de pouvoir, en dehors de tout parti pris et de toute contrainte, aimer passionnément toute musique où s'exprime, en l'infini de ses apparences, a profondeur et la véracité du sentiment humain?

Gustave SAMAZEUILH.



CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Concours de piano (femmes). — Nous avons bien involontairement omis le nom de Mlle Veluard (classe de M. Marmontel), titulaire d'un 1^{er} prix.

Concours de flûte, hautbois, clarinette et basson. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur ; Charles Lefebvre, Adolphe Deslandres, Albert Bertelin, Philippe Gaubert, Th. Dureau, L. Letellier, Bleuzet, Paradis, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

FLUTE. — Professeur, M. Taffanel ; morceau de lecture à vue de M. V. de la Nux.

Premiers prix. — MM. Joffroy et Laurent.

Pas de deuxième prix.

Premiers accessits. — MM. Hérissé et Bergeon.

Deuxièmes accessits. — MM. Camus et Cléton.

HAUTBOIS. — Professeur, M. Gillet ; morceau de lecture à vue de M. Deslandres.

Premier prix. — M. Pontier.

Deuxièmes prix. — MM. Serville et Rouzère.

Pas de premier accessit.

Deuxièmes accessits. — MM. André Tournier, Langatte et Riva.

CLARINETTE. — Professeur, M. Mimart ; morceau de lecture à vue de M. Lefebvre.

Premiers prix. — MM. Capelle, Moulin et Dubois.

Deuxième prix. — M. Loterie.

Pas de premier accessit.

Deuxième accessit. — M. Lortron.

BASSON. — Professeur, M. Eugène Bourdeau ; morceau de lecture à vue de M. Alfred Bertelin.

Pas de premier prix.

Deuxièmes prix. — MM. Préfet et Rogereau.

Premier accessit. — M. Raimbourg.

Pas de deuxième accessit.

Ces concours furent excellents, sans en excepter celui du basson, auquel l'avare jury refusa, on ne sait pourquoi, la faveur d'un premier prix.

M. Charpin nous en paraissait digne, et n'a pas été nommé. Fort peu de monde ; les neuf cents amis du Ministère et leurs clients ne s'intéressent un peu qu'au chant, au violon et au piano ; hors de là, point de musique pour ces fins connaisseurs. « Je rougis, écrit à ce propos notre éminent collaborateur M. Henry Gauthier-Villars, d'être obligé de défendre contre cette sorte d'indifférence des artistes aussi injustement victimes de l'ingratitude publique. Il faut bien l'avouer — et j'ai de bonnes raisons pour croire que le nouveau directeur du Conservatoire ne me contredira pas, — ce n'est pas notre enseignement actuel du chant que l'Europe nous envie, mais bien nos classes instrumentales, qui sont incomparables. Il y a cent fois plus d'efforts artistiques parmi les élèves d'un Hasselmans, d'un Taffanel ou d'un Gillet que parmi nos futures cantatrices, qui préfèrent à toute culture musicale l'acquisition de recettes, de trucs et de ficelles du plus bas empirisme. Mieux encore : une réelle abnégation rehausse leur mérite. Un hautboïste, un clarinettiste ou un corniste s'imposent un apprentissage technique considérable sans l'arrière-pensée de virtuosité et de solisme qui soutient le zèle d'un violoniste ou d'un pianiste. Ah ! l'admirable chose qu'un parfait virtuose qui n'a jamais pensé au « concerto » ! Et c'est le cas des musiciens qui fréquentent les classes d'instruments à vent. Ils savent parfaitement que leur technique supérieure ne sera jamais récompensée par les acclamations des foules en délire, et ils consentent avec une louable simplicité à entreprendre de longues études pour n'être qu'une voix anonyme dans le chœur orchestral.

« D'ailleurs, outre ce devoir de gratitude, une autre considération attire sur ces concours l'attention des musiciens. L'orchestration moderne évolue nettement vers un idéal de sonorités où les violons ne tiennent plus, comme autrefois, la première place. Les bois et les cuivres luttent avec le quatuor de finesse, de suavités et de moelleuse souplesse. C'est dans ce sens que sont orientées toutes les recherches contemporaines de l'instrumentation. Comment, dès lors, ne pas accorder une attention passionnée à des concours d'où peuvent sortir de nouvelles ressources sonores, et comment ne pas proclamer qu'il y aura plus de joie parmi les compositeurs modernes pour la découverte d'un effet nouveau sur l'étrange et mystérieux basson que pour l'éclosion de cent Paganini ? »

On ne saurait mieux dire, ni montrer un goût plus pur et un sens plus délicat de la musique moderne.

Concours de cor, cornet à pistons, trompette et trombone. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président ; Warot, Chevillard, Dallier, Stojowski, Reine, Alexandre Petit, Penable, Bèle, et Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

COR. — Professeur : M. Brémond. — Morceau de concours : *Allegro*, de M. Camille Chevillard. — Morceau à lire à première vue du même auteur.

Premiers prix : MM. Cocquelet et Hernoult.

Deuxièmes prix : MM. Jean Tournier et Lepitre.

Pas de premier accessit.

Deuxième accessit : M. Thibault.

CORNET A PISTONS. — Professeur : M. Mellet. — Morceau de concours : *Caprice*, de M. Ch. Levadé. — Morceau à lire à première vue de M. Georges Marty.

Pas de premier prix.

Deuxième prix : M. Mager.

Premiers accessits : MM. Foveau et Nadal.

Deuxième accessit : M. Body.

TROMPETTE. — Professeur : M. Franquin. — Morceau de concours : *Fête joyeuse*, de M. H. Dallier. — Morceau à lire à première vue du même auteur.

Premier prix : M. Jean Bernard.

Deuxième prix : M. Blanquefort.

Premiers accessits : MM. Victor Laurent et Séguélás.

Deuxième accessit : M. Gigot.

TROMBONE — Professeur : M. Allard. — Morceau de concours : *Fantaisie*, de M. S. Stojowski. — Morceau à lire à première vue du même auteur.

Premier prix : M. Rochut.

Deuxièmes prix : MM. Hennebelle, Vermynck et Mendels.

Premier accessit : M. Dumoulin.

Deuxième accessit : M. Pioger.

Les cuivres méritent presque autant d'éloges que les bois. Les cors se tirent avec honneur de l'ingrate et traîtresse musique à laquelle M. Chevillard les dévoua. Certains de mes confrères, et non des moindres, jugent cependant la sonorité insuffisante et regrettent l'éclat cuivré des cors germaniques. Je ne suis pas de leur avis : le cor de nos orchestres n'a plus rien de commun avec le cor de chasse. C'est un instrument chantant, dont le timbre mystérieux est aussi éloigné du trombone que du violon. C'est donc avec raison que nos cornistes s'étudient surtout au son doux, d'ailleurs beaucoup plus malaisé que l'autre à obtenir, et surtout à maintenir.

Les classes de trompette et de trombone sont excellentes ; la classe de piston aussi bonne que possible, étant donnée l'irrémédiable vulgarité de ce cornet, bon tout au plus pour les parades foraines ou les bals du 14 juillet. On ne sait pourquoi le jury, subitement sévère, ne décerne pas de premier prix ; et de longs sifflets interrogateurs restent malheureusement sans réponse. « Ainsi s'achevèrent, constate M. Pierre Lalo, les concours du Conservatoire et la direction de M. Théodore Dubois. »

LOUIS LALOY.



ÉCHOS

Les officiels. — Les jurys de peinture ont fait leur temps. De plus en plus, l'art délaisse le *Salon des Artistes français*, soumis encore aux formalités humiliantes et à l'anonyme sottise d'une Commission d'examen, pour se manifester librement à la *Société nationale des Beaux-Arts*, ou au *Salon d'Automne*, ou au *Salon des Indépendants*, ou bien encore aux expositions particulières, celles de Whistler aux Beaux-Arts, de Cézanne et de Gauguin à la rue Laffite, de Besnard aux Galeries Petit, où l'œuvre entier d'un artiste se manifeste et s'affirme sous nos yeux. Un homme devait donc se rencontrer, parmi la foule redingotée des fonctionnaires bien pensants, pour s'aviser que le jury était une institution pleine de sens et de discernement, dont il fallait se hâter de faire profiter la musique. Et, en effet, au lendemain de la fermeture des Salons, le Directeur du *Temps* recevait la lettre suivante :

MON CHER DIRECTEUR,

Le banquet d'hier, en réunissant la Société des artistes français et la Société nationale aux côtés des représentants de toutes les grandes administrations publiques, a montré une fois de plus la brillante et forte organisation de ceux à qui Paris doit son cher Salon annuel.

A cette occasion, voulez-vous me permettre d'avoir recours au Temps pour faire connaître aux intéressés un projet qui a déjà l'assentiment chaleureux de personnes éminentes, et dont la réalisation — sans diminuer matériellement personne, en ajoutant au contraire un charme de plus à ce qui existe déjà — serait peut-être un progrès considérable ?

Il s'agit des musiciens et surtout des exécutants. Vous savez combien ils sont nombreux et quelle difficulté ils éprouvent parfois pour arriver jusqu'au public. Ils ont créé des sociétés diverses de quatuor, de musique de chambre, de chant choral, d'instruments anciens, etc., mais ils vivent encore, on doit le déplorer, à l'état de dispersion. Ils ignorent la force des volontés unies et le prestige des manifestations collectives. Pour guérir ce mal, pour offrir aux talents de tout ordre l'occasion de se produire dans des conditions également favorables, on a songé à demander que, dans le Salon de 1906, une place fût faite aux musiciens. Les sociétés à qui l'Etat concède pendant quelques mois l'usage du Grand Palais, et pour qui possession vaut titre, n'auraient nullement à restreindre en faveur de nouveaux venus l'espace qu'elles occupent, mais une des salles de l'immeuble, par exemple le « salon des Fêtes », qui semble tout indiqué, accueillerait les virtuoses régulièrement autorisés par un jury à se faire entendre. Des tableaux, comme à l'ordinaire, seraient accrochés aux murs ; mais à des heures déterminées de la journée, ils encadreraient des concerts de choix pour lesquels le public payerait un supplément.

N'est-il pas équitable que tous les arts soient admis dans un monument construit pour les beaux-arts ? La musique n'est pas gênante ; elle est immatérielle : c'est un souffle qui passe. Dans une même salle, sans se nuire l'un à l'autre, et même en se faisant valoir mutuellement, pourraient très bien s'exposer un Tony Robert-Fleury ou un Roll et un quatuor de Fauré ou de d'Indy, un Besnard et un Pugno, un Detaille et un Diémer, un Cormon et un Sarasate...

Qui pourrait se plaindre de cette innovation ? Le public ? On peut affirmer qu'il en serait enchanté. La Société des artistes ? C'est un surcroît de visiteurs qu'on lui amènerait. Les musiciens ? Ils trouveraient là, entre autres avantages, l'occasion de s'organiser d'une façon sérieuse en nommant d'abord un jury chargé de les représenter.

Veuillez, etc.

Ce style de chef de bureau, ces parallèles savants, ont ému en effet les milieux officiels. Une salle de « l'immeuble » sera concédée, les tableaux resteront « accrochés aux murs », le public « payera un supplément » et sera « enchanté ».

Un seul point n'a pas encore été élucidé : qui fera partie du jury ? Les professeurs du Conservatoire, ou les membres de l'Institut ? Ces deux solutions paraissent les seules possibles. L'une comme l'autre nous promet de joyeux programmes. Tout va bien, il y aura encore de beaux jours pour le *Trio de Th. Dubois*.

Au Sous-Sécrétariat des Beaux-Arts. — La presse entière s'est émue du scandale de la distribution et du trafic des billets pour les concours du Conservatoire, que nous signalions dans notre dernier numéro. Et M. Léon, chef du cabinet de M. Dujardin-Beaumetz, a eu un entretien particulier avec l'un de nos confrères. D'après ses déclarations, le Sous-Sécrétariat a

disposé de *huit cent vingt-quatre* places, dont *cent trente et un* fauteuils d'orchestre, *quatre-vingt-douze* chaises d'orchestre et *quatre-vingt-quatre* fauteuils de balcon. On voit donc que la rumeur publique ne se trompait guère, et que bien près de *neuf cents* élus furent appelés à siéger à l'Opéra-Comique.

Quoi qu'il en soit, il sera beaucoup pardonné à M. Dujardin-Beaumetz, d'abord pour avoir mis M. Gabriel Fauré à la tête du Conservatoire, ensuite pour avoir prononcé, à la distribution des prix de ce vieil établissement, des paroles noblement réformatrices :

Si le Conservatoire doit garder les traditions, qui sont la base solide sur laquelle s'appuient les recherches des novateurs, n'oublions pas que l'artiste doit demander au passé non des regrets, mais des appuis.

Les vieux maîtres qui ont donné à l'art un si incomparable éclat furent, eux aussi, pour leurs contemporains, des avancés et des modernes.

Bien qu'il puisse sembler contradictoire de parler d'art moderne à propos du Conservatoire, je pense que la contradiction n'est qu'apparente, qu'elle tient surtout à la sonorité des mots, et qu'au contraire il n'est pas de rapprochement plus facile à établir.

Convaincus que les futurs compositeurs, préparés par leur remarquable enseignement du Conservatoire, seront d'autant plus librement modernes que leur éducation aura été plus sévère, plus solide et plus étendue, nous devons nous préoccuper d'élargir le plus possible le cadre de cette éducation et rechercher les moyens de la rendre plus féconde.

Dans ce but, nous chargerons M. Bourgault-Ducoudray d'organiser un cours qui s'adressera spécialement aux élèves des classes d'harmonie et de composition et où leur seront successivement exposées et analysées les formes musicales des diverses écoles. Nous créerons aussi de nouvelles classes d'ensemble qui deviendront pour ces mêmes élèves un nouveau champ d'analyse, tandis que pour les élèves instrumentistes, qui y prendront une part active dès leur seconde année d'étude, elles représenteront le moyen le plus certain de former leurs cerveaux en même temps que se formera leur virtuosité.

Puissent les caprices de la politique épargner M. Dujardin-Beaumetz assez longtemps pour lui permettre d'accomplir ce beau programme, et de faire entrer au Conservatoire un peu l'esprit de la *Schola Cantorum* !

Concours Rubinstein. — Nous donnerons dans notre prochain numéro les résultats de ce concours, qui a commencé le jeudi 3 août. En voici le programme :

I. Pour les compositeurs :

- 1^o Un morceau de concert pour piano avec orchestre ;
- 2^o Une sonate pour piano seul ou avec un ou plusieurs instruments à archet ;
- 3^o Plusieurs petits morceaux pour le piano.

II. Pour les pianistes :

- 1^o A. Rubinstein. II^e et III^e parties du concerto en *sol* majeur pour piano, avec accompagnement d'orchestre ;
- 2^o J.-S. Bach. Un prélude et une fugue à quatre voix ;
- 3^o Haydn ou Mozart. Un andante ou un adagio ;
- 4^o Beethoven. Une des sonates, œuvres 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111 ;
- 5^o Chopin. Une mazurka, une nocturne et une ballade ;
- 6^o Schumann. Un ou deux morceaux des *Fantasiestücke* ou des *Kreisleriana* ;
- 7^o Liszt. Une étude.

Le jury est ainsi composé : M. Léopold Auer, président; MM. Hollander, Otto Neitzel, Félix Mottl, Scholtz, de Greef, von Perger, de Lange, de Exuer, Poukhalsky, Nicolaïeff, Pressmann, Moszkowsky, Théodore Dubois, Camille Saint-Saëns, Louis Diémer, Raoul Pugno, Camille Chevillard; Alph. Duvernoy, Marmontel, membres ; Fr. Barrau, secrétaire.

Rennes. — La distribution des prix aux élèves du Conservatoire a eu lieu le 5 juillet, et a été précédée d'un remarquable discours de M. Colin, organiste de Notre-Dame.

Heidelberg. — On vient de jouer ici *Pauvre Gille*, mimo-drame en un acte de Marc Aubry, musique de Lucien de Flagny. — Cette pièce très bien accueillie sera donnée en octobre prochain à Darmstadt, Mannheim, Worms et Berlin.

Vichy. — Au concert du 30 juillet, M. Danbé faisait entendre pour la première fois des fragments d'un drame lyrique inédit : *Catherine de Sienne*, dû à la collaboration d'un littérateur de talent, M. Eugène Herzog, et d'un compositeur de haute valeur, M. Emile Bouriello.

Cette œuvre, d'une inspiration élevée et d'un style susceptible de rendre les effets de puissance dramatique aussi bien que les nuances délicates du sentiment, a obtenu l'accueil le plus chaleureux du public des concerts du soir, qui apprécie si hautement tous les efforts artistiques.

Montluçon. — La *Schola Cantorum* de Montluçon vient de donner, sous la direction de M. Charles Bordes et avec le concours de M^{me} Marie de la Rouvière et de M. Monys, le 1^{er} acte d'*Alceste* (audition intégrale) et le 1^{er} tableau du 1^{er} acte de *Castor et Pollux*.

M^{me} de la Rouvière a incarné véritablement Télaïre et Alceste : l'une, emportée par sa douleur au delà de l'humanité, et l'autre, passant par toutes les alternatives d'accablement, de tendresse, de crainte, de résignation, de renoncement et de joie sublime dans son sacrifice.

M. Monys, soliste de la *Schola* de Paris, a fait du Grand-Prêtre d'*Alceste* une figure antique. Sa superbe voix, pleine et sonore, donnait au rôle un relief saisissant. C'étaient bien la grandeur tragique, l'exaltation fanatique rêvées par le poète et le musicien.

L'*Alleluia* du *Messie*, chanté par les chœurs avec une magnifique ampleur, a clôturé en apothéose cette belle soirée d'art.

M. Bordes, par sa direction vivante, a su faire passer de l'orchestre et des chœurs jusque dans le public sa conception admirable de souplesse et de vigueur de ces chefs-d'œuvre classiques, continuant ainsi sa vaillante campagne de propagande artistique à travers toute la France.

Nécrologie. — C'est avec un vif regret que nous apprenons la mort subite de l'excellent ténor Jean David, si souvent applaudi aux concerts de la *Schola Cantorum*.

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES

GEORGES LOTH. — *Salve Regina*, motet à 4 voix égales. Chez l'auteur, à Louviers (Eure).

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.