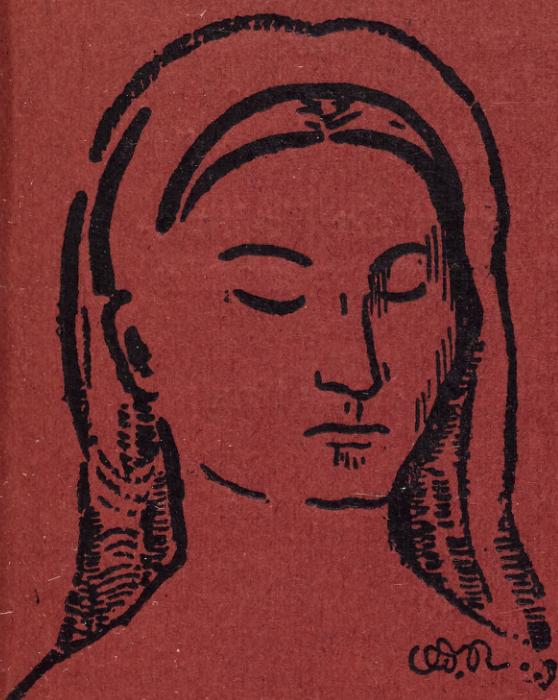


1^{re} Année. — № 13 — 15 Novembre 1905.



Le Mercure Musical

Sommaire

- | | |
|-----------------------|--|
| ÉMILE VUILLERMOZ..... | <i>Une tasse de thé.</i> |
| ARMANDE DE POLIGNAC.. | <i>Pensées d'ailleurs.</i> |
| J.-G. PRODHOMME..... | <i>Lettres de Beethoven à la famille Brentano.</i> |
| MARTIAL TENEZO..... | <i>Miettes historiques.</i> |
| JEAN MARNOLD..... | <i>Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann.</i> |
| CH. LÉANDRE..... | <i>A la Schola Cantorum (croquis d'album inédit).</i> |

REVUE DE LA QUINZAINE

- | | |
|------------------------|--------------------------------|
| RAYMOND BOUYER..... | } <i>Les Théâtres.</i> |
| LOUIS LALOY..... | |
| NEZEU..... | |
| WILLY..... | |
| LOUIS LALOY..... | <i>A bâtons rompus.</i> |
| ÉDOUARD PERRIN..... | <i>Les Concerts.</i> |
| ÉLISABETH D'IRVEL..... | <i>Courrier de Nice.</i> |
| PAN..... | <i>Courrier de Manchester.</i> |
| | <i>Échos.</i> |

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 50 | UNION POSTALE..... 0 fr. 60

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

Le Mercure Musical paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois

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).

Toute demande de spécimen doit être accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

Tout avis de changement d'adresse doit être accompagné de 0 fr. 50 en timbres-poste.

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II^e

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de Régnier). C'est l'espoir. Les grands vents. Tristesse. En recueil.	Net. 4 »
— « Trois Stances » (J. Moréas). I. Roses en bracelet autour. II. Dans le jeune et frais cimetière. III. Va-t-on songer à l'automne. En recueil.	Net. 3 »
— « Cinq mélodies ». I. Sur l'eau pâle et plate (F. Gregh). II. Si la plage penche (P. Valéry). III. Les deux Perles (Tchang-Tsi). IV. L'air (Th. de Banville). V. La cloche fêlée (Ch. Baudelaire). En recueil.	Net. 5 »
Déodat de Séverac.	
Chanson de Blaisine (M. Magre). Net. 1 50 Le Chevrier. (P. Rey). » 1 70 Les Cors (P. Rey). » 2 » L'Eveil de Pâques (Verhaeren). » 1 70 L'Infidèle (M. Maeterlinck). » 1 70	
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gautier). » 2 50	
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud). » 2 »	
— Le Jour des Morts (G. Vanor). » 1 70	
Ravel (M.). D'Anne jouant de l'Epi- nette. » 1 70	
— D'Anne qui me jecta de la neige. » 1 70 (Epigrammes de Cl. Marot).	

PIANO

Billa (R.). En rythme de valse. » 2 »
Brugnoli (A.). Mazurka italienne. » 2 »
— Minuetto. » 2 »
— Valse, en sol mineur. » 2 50
Cohen (J.). Marche funèbre. » 3 »
Labey (M.). Sonate en quatre part. » 8 »
Mel-Bonis. Bourrée. » 1 70
— Le moustique. » 2 »

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en mi min.	Net. 1 »
II. Prélude oriental, en fa \sharp maj.	» 2 50
III. Prélude, en ut min.	» 1 »
IV. Prélude, en la \flat maj.	» 1 70
V. Prélude ancien, en si min.	» 1 70
VI. Prélude, en sol min.	» 3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau.	» 3 35
— Pavane pour une Infante défunte.	» 2 »
Vanzande (R.). Marine.	» 2 50
Labey (M.). Symphonie en mi, piano 4 mains.	» 8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en la min. (de J.-S. Bach.)	» 3 »
— Prélude et fugue en mi min. (de J.-S. Bach).	» 1 70
(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).	

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties.	Net. 10 »
Leclair (J.-M.). 1 ^{er} Livre de 6 So- nates.	» 15 »

Mel-Bonis. Largo en mi maj. (attri-
bué à Haendel).

Munktell (H.). Sonate.

Sérieyx (A.). Sonate en sol, en 4
parties.

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate.

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes.	» 15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vi- olon ou flûte, violonc. et piano.	» 2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et cordes.	» 12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc.	» 5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instru- ments à cordes.	» 12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

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



UNE TASSE DE THÉ

« Enfin, vous avouerez bien, s'écria la si jolie M^{me} de F., que votre Debussy est le plus encombrant de nos contemporains ! Il divise maintenant les salons, brouille les mélo-manes, incite les revues à s'entre-dévorer et lance furieusement les uns contre les autres les plus redoutables des plomitifs musicaux !... Ah ! fi, le vilain homme !

— La musique a maintenant son affaire Dreyfus, approuva le long baron ; les amis et les ennemis de la Neuvième s'abandonnent aux mêmes excès de langage que les partisans et les adversaires du Sabre et du Goupillon. L'« Affaire Debussy » partagera la France...

— Au fond, railla le petit C., c'est peut-être la véritable explication du bordereau : « Ce canaille de D. ! » ...

— Eh ! eh ! proféra le savant égyptologue, nos arrière-neveux seront peut-être fort embarrassés pour isoler ces deux grands conflits intellectuels symétriques qui troublèrent presque au même instant l'aurore du xx^e siècle. Les documents incomplets qui nous survivront dans quelques centaines d'années seront singulièrement décevants ...

— Achille Debussy et Alfred Dreyfus ont les deux mêmes initiales, observa sévèrement le vieux général en déposant sa tasse sur le plateau avec un bruit sec.

— Il n'en faudra peut-être pas davantage pour créer des confusions irréparables dans l'esprit de nos descendants, reprit le savant avec tristesse. Les civilisations éloignées cherchent en vain à se connaître, les chances d'erreur sont trop nombreuses ! Il se peut que les traités d'histoire ancienne enseignent un jour qu'un chef de musique militaire, nommé Achille Dreyfussy, fut accusé de haute trahison par un expert en harmonie qui avait étudié de près son écriture. Le monde entier s'occupa du différend, continuera notre historien. Sur le témoignage d'oreilles puristes, l'ami des dissonances fut inculpé de faux et d'usage de faux et condamné à la mise en loge au nom de la

justesse. Cette pénalité était fréquemment appliquée, à l'époque, aux jeunes compositeurs insoumis. Mais, au lieu de subir sa peine à Compiègne, suivant l'usage, il la purgea au Conservatoire de l'Ile du Diable...

— Où il compona, sans doute, son *Diable dans le Clocher*, risqua le jeune C.

— Et l'*Après-midi d'un faux...* » s'exclama bruyamment le vieux général, que satisfaisaient les pires à peu près. Un silence pénible stagna et les petits fours symboliques circulaient parmi les sourires contraints lorsque le fameux compositeur R.-N. entra dans le salon.

« Vous arrivez à point, s'écria joyeusement la maîtresse de la maison; vous allez pouvoir nous mettre tous d'accord en élévant dans notre discussion une voix vraiment autorisée.

— J'espère, mon cher maître, ajouta la charmante M^{me} de F., que vous allez remettre au point les théories musicales échaudées avec audace par tous ces amateurs ignorants. Après tant d'opinions de dilettanti, l'avis d'un compositeur va nous être singulièrement précieux à retenir...

— N'en croyez rien, Madame, répondit R.-N. avec amer-tume. Les problèmes musicaux sont les seuls auxquels il ne m'est pas permis de m'intéresser. On tolérera fort bien que je critique et analyse l'art d'un Claude Monet ou d'un Mallarmé; mais mon sentiment sur une symphonie est immédiatement suspect, et le jugement que je pourrais formuler sur un quatuor est d'avance frappé de nullité... »

D'aimables protestations s'élevèrent de toutes parts; mais le compositeur, parcourant le salon du regard, ajouta, non sans aigreur:

« L'absence de tout critique musical explique la civilité de vos encouragements. Je vois qu'on pousse ici l'amour du paradoxe jusqu'à tenir compte en musique des avis d'un musicien. Singulière aberration ! Le dernier des journalistes d'art vous démontrerait facilement que l'harmonie m'aveugle, que la fugue m'atrophie et que le contrepoint m'intoxique. On ne peut pas savoir orchestrer et jouir d'une polyphonie ! Le fait de sentir les tendances sonores des accords prouve surabondamment que j'ai le tympan perforé ! Non, non ! L'esthétique musicale s'accommode d'une ignorance hautaine. J'avais la permission de réduire en poussière les œuvres les plus colossales lorsque je n'avais pas encore terminé l'étude de mon solfège; mais maintenant que j'ai eu le malheur d'écrire quelques partitions, je suis déchu de tous mes droits à la discussion ! Tout le monde sait cela et je m'étonne d'être obligé de vous l'apprendre!...

— Vous êtes injuste pour la musicographie, dit le vieux savant en souriant. J'ai lu ces jours-ci un article d'un certain Jean d'Udine qui me paraît animé des intentions les plus conciliantes. Il s'y trouvait de très consolantes formules parmi lesquelles j'ai retenu celles-ci : « Je n'ai jamais méprisé les gens qui apprennent la musique avant d'en parler : moi-même je l'ai apprise un peu !... », et : « Je ne déconseillerai même à aucun compositeur d'étudier l'harmonie et la théorie musicale. » Que vous faut-il de plus ?

« M. d'Udine est vraiment trop bon ! » répondit sèchement le musicien, qui se leva et alla aussitôt engager avec la gracieuse M^{me} de F. une discussion sur les modes probables de cet hiver.

— Notre ami est bien nerveux ce soir, murmura la maîtresse de la maison avec un peu d'embarras. Il faut l'excuser : les méfaits de la presse musicale empoisonnent sa vie, et, depuis quelque temps surtout, la lecture des revues lui donne la fièvre quarte !

— Aurait-il attrapé la debussyte, lui aussi ? s'écria le jeune C. en reculant son fauteuil avec un effroi comique.

— Je ne le pense pas, déclara le long baron. J'ai appris par cœur l'admirable étude que le docteur Mauclair a consacrée à cette maladie. Jusqu'ici R.-N. n'a pas présenté les symptômes caractéristiques de l'épidémie. Vous n'ignorez pas que les malheureux qui en sont atteints « se mettent à tourner sur eux-mêmes comme ces moutons d'Afrique qui ont un ver dans la tête » et que leur exaltation provient « d'un mélange de salpêtre, de bang crétois, de haschich et de carry ». Or, notre ami n'a pas encore connu ces manifestations rotatives, et les petits pains au foie gras qu'il absorbe en ce moment ne le conduiront pas au « vertige meurtrier de l'amok ». Soyez donc pleinement rassurés sur son compte, mais tremblez de rencontrer sur votre route un de ces dangereux malades qui courrent Paris en cette saison. Gardez-vous de passer devant la maison du *Mercure musical*, où habitent MM. Marnold et Laloy, que le docteur Mauclair nous présente comme des debussytiques purulents et infectieux arrivés à leur dernier période...

— J'aurais cru plutôt que le Mercure serait excellent contre ces sortes d'affections ! s'esclaffa le général ; c'est la faillite de la pharmacie !...

— Non, Monsieur, répondit brusquement le compositeur, qui depuis un instant n'écoutait plus que distraitemment le gazouillis de sa jolie compagne, c'est la faillite de la critique. J'ai lu, moi aussi, cet article de Camille Mauclair. Il m'a surpris et il m'a peiné. J'attendais mieux de ce poète qui apporta toujours de la ferveur et de la discréction dans sa mélomanie sincère. Sa

diatribe est une réédition des « Pelléastres » de Jean Lorrain, sous une forme plus autorisée, et par conséquent plus dangereuse. L'effet en sera le même sur le public bourgeois toujours heureux de pouvoir affubler la gent artistique d'un ridicule de plus. La debussyste ira rejoindre les grosses cravates, les longs cheveux et les capes espagnoles pour contribuer à la formation d'un type de grotesque absolument injustifié. Des innocents sincères en pâtiront. Le public n'ira pas vérifier la frontière incertaine qui sépare, d'après Mauclair, le faux et le véritable amour de Debussy ; il enveloppera tous les combattants de l'idéal nouveau dans la même dérision ! Sous prétexte de purifier l'encens qui fume aux pieds de la Nouvelle Idole, le maladroit ami a brisé l'encensoir !

— Vous êtes plus royaliste que le roi, cher maître, dit M^{me} de F., un peu vexée de son abandon. Mauclair est un camarade de Debussy et le connaît depuis longtemps. Aurez-vous l'audace de lui dénier le droit de le défendre contre ses admirateurs maladroits et de chercher à éloigner les ours qui jonglent trop près de lui avec des pavés ?...

— L'argument est séduisant, Madame, mais il n'est pas péremptoire. Je connais trop ces amis de Debussy qui ne se sont jamais consolés du succès de *Pelléas* parce qu'ils regrettent le temps où ils étaient seuls à le savourer autour du piano de l'auteur. C'était une joie délicate que de pouvoir dire dans les couloirs de l'Opéra-Comique : « Il y a dix ans que je connais la partition. » Une auréole s'était attachée au front de ces précurseurs : ils la voient pâlir avec tristesse et ne peuvent se résigner à sentir leur enthousiasme dépassé par celui des auditeurs de la dernière heure ! Comme Golaud ils s'écrient naïvement : « Je connais *Pelléas* mieux que toi », et ne se souviennent plus que Golaud se trompait cruellement ! Touchant point d'honneur ! L'ancienneté n'a rien à voir dans cette circonstance, et le meilleur ami de Debussy lui fut peut-être acquis par la dernière représentation de son chef-d'œuvre ! Les camarades de la première heure en conviendront toujours malaisément.

— Quelle amertume, cher maître ! s'écria le savant. L'article de Mauclair m'avait séduit par sa verve et sa franchise, et j'avais particulièrement goûté ses revendications à la liberté d'émotion contre l'impérative science de M. Laloy. Je m'étonne de vous voir embrasser les doctrines de cet esthéticien autoritaire, vous qui vous piquez d'indépendance !...

— Aussi ne les embrassé-je point, se récria le compositeur. A mon avis, M. Laloy n'est pas plus autorisé que M. Mauclair à invoquer le témoignage de la science musicale. Tous deux sont des amateurs qui se chicanent, et rien de plus. Leurs avis

ne m'importent nullement. Ils compromettent à plaisir leur musicien en voulant le défendre à leur manière et sont fort capables de l'écarteler. Dans l'ardeur de leur duel ils risquent à chaque instant de l'éborgner. Le premier s'enorgueillit de le compter parmi ses amis, le second lui répond qu'on doit dissimuler soigneusement ces choses-là « comme un secret » (1) ! L'un le fait tournoyer au-dessus de sa tête comme une massue, l'autre l'enfouit dans un caveau profond, comme un trésor volé... aucun ne songe à l'embrasser, tout simplement !... Et la lutte est devenue si âpre que son objet est oublié et que le fidèle Mauclair, hors de lui, profère ces paroles inattendues : « Je finirai par prendre la musique de Debussy en grippe !... Après tout, il n'est pas encore de la taille des grands !... Ce n'est pas un... Berlioz ! » Ah ! Seigneur, gardez-moi de mes amis !...

Mais l'agréable M^{me} de F. supportait impatiemment ces discours et s'écria soudain avec autorité :

« Au lieu d'attaquer ainsi des gens qui ne vous demandent rien, vous feriez mieux de lire dans le *Monde musical* un article excellent de M. Jean Huré qui démontre clairement que votre Debussy n'a rien inventé du tout et s'est contenté de répéter avec insistance les trouvailles harmoniques de Chopin, de Bruneau et de d'Indy ! Vous voyez bien que vous accordez à ce personnage une importance exagérée.

— J'aime à croire, chère Madame, répondit le compositeur, que vous avez mal compris la pensée de M. Huré. J'ai lu les exemples qu'il cite à l'appui de sa thèse. Ils sont parfaitement exacts. Chopin a écrit avant Debussy des successions de tierces majeures, et, certes, des enchaînements de neuvièmes existaient non seulement chez Chabrier, mais encore dans Erik Satie, que M. Huré a oublié dans son énumération. Pourtant l'originalité de l'écriture harmonique de Debussy reste entière, et j'en veux un peu à M. Huré de ne l'avoir reconnu qu'avec mollesse. L'art d'un Debussy cristallise une série de tendances éparses dans l'atmosphère musicale que nous respirons, et c'est par là qu'il est devenu vraiment représentatif. Ses harmonies préférées peuvent se retrouver ça et là chez ses prédécesseurs ; mais elles sont présentées avant lui avec une discrétion qui

(1) Allusion à la lettre que Louis Laloy fit paraître, en réponse à l'article de Camille Mauclair, et dans le même journal ; nous croyons devoir en citer ici ce passage :

Quant à l'évocation d'un Debussy courroucé et honteux des excès de ma critique, elle m'a donné quelques instants d'une douce joie dont je m'abstiendrai d'indiquer les raisons. Libre à M. Mauclair de brandir ses amis comme des armes. Pour « nous autres », il est des amitiés précieuses qu'il faut garder comme des secrets.

frise l'indifférence. La place sacrifiée qui leur est assignée prouve bien que ces agrégations n'offraient qu'un mince attrait sensuel à l'oreille de nos ancêtres. Qu'on ne nous présente pas ces accords comme des joyaux inestimables sertis avec une modestie voulue ! Il est trop visible que ces diamants passèrent autrefois pour de la verroterie et que ce furent d'autres reflets, aujourd'hui éteints, qui séduisirent alors les joailliers du son. Chopin n'aurait éprouvé aucun plaisir à voir se prolonger pendant trente mesures les ondulations de tierces majeures dont il a donné sans enthousiasme un timide exemple et que Debussy a faites siennes par le charme de leur présentation. Le contrepoint classique amena souvent dans les coins obscurs des mesures, sur les temps faibles, par le plus grand des hasards, de savoureuses rencontres de notes de passage ! Faudrait-il y voir la source de nos recherches harmoniques actuelles ? Pas davantage. Ce n'est pas une paternité sérieuse ! Qu'importe d'ailleurs que Debussy ait inventé ou non ses harmonies isolées, la trouvaille n'est pas là : elle est tout entière dans les proportions inédites de ses mélanges et dans le parti qu'il a su en tirer. A-t-on jamais songé à dénier à Marconi la découverte de la télégraphie sans fil sous prétexte que ce n'est pas lui qui a fabriqué les ondes hertziennes ?... »

Cependant le petit C. avait rapproché, lentement mais sûrement, son fauteuil de celui de la toute exquise M^{me} de F. et lui murmurait à l'oreille de mystérieuses paroles.

Et R.-N., qui avait l'ouïe subtile, surprit ces affligeants propos :

« Je croyais qu'il nous avait déclaré tout à l'heure qu'il n'avait plus le droit de causer esthétique ! Grands dieux ! Que serait-ce donc si cette liberté lui était rendue ?

— Vous récoltez ce que vous avez semé, imprudente amie ! Pourquoi l'avez-vous lancé sur ce terrain dangereux ?

— Parce que, pendant qu'il cause, il ne peut pas jouer ses œuvres. Entre deux maux il faut choisir le moindre !... »

Et la jeune femme sourit avec une délicieuse innocence.

EMILE VUILLERMOZ.



PENSÉES D'AILLEURS

L'art est un sacerdoce dont ses adeptes sont les prêtres. L'art doit être sacré et par conséquent mystérieux, occulte et ésotérique. Les dieux ne sont plus : gardons-nous de perdre aussi la musique. Car savoir, c'est ne plus croire, et connaître, c'est ne plus jouir. N'initions pas. Qu'adviendrait-il si les fidèles voyaient sortir, la nuit, les prêtres pour manger les offrandes déposées sur les autels devant les dieux ?

Ce qu'il faut supprimer, c'est l'amateur éduqué ; je prends amateur dans le sens strict du mot, c'est-à-dire : celui qui aime la musique. Il faut que celui qui écoute ne sache rien ; ses sensations seront meilleures et plus justes. La très belle musique sera goûtée tôt ou tard, car, le temps aidant, le public s'élèvera jusqu'à elle, et s'il doit rester toujours un peu en retard, tant mieux pour les précurseurs de génie qui sont si vite détrônés. (Il s'agit ici, bien entendu, du public musicien, susceptible d'être impressionné par l'art vrai, et par l'art vrai seulement.)

L'éducation musicale fausserait le jugement en développant la tendance à critiquer avec une science forcément insuffisante (car on n'acquiert la science qu'avec beaucoup de pratique), ou bien elle émousserait le goût par des analyses trop initiatrices, des recherches trop prolongées.

Dans d'autres cas on arrive bien à former le goût, c'est-à-dire à lui enseigner les différences de qualité dans la musique ; mais comme l'on ne peut par l'enseignement donner des sensations à celui qui n'en a pas ou donner des sensations d'un ordre plus élevé ou raffiné à celui qui par sa nature goûte la chanson de café-concert, il arrive que le jugement se forme d'après certaines règles, et alors les Boileaux de la musique remporteront la victoire.

On donnera la palme à une musique impeccable sous tous rapports, mais où l'on s'évertuerait en vain à trouver de la musicalité, c'est-à-dire une raison d'être. Une musique dont les problèmes ont bien été résolus, mais au prix de quel labeur manifeste, avec quelle correcte maladresse ! celle-là sera sanctionnée

par le pédantisme ! Et l'on s'habituerà à croire que la musique est faite pour la lecture seulement. L'on ne verra dans Bach que le tour de main, alors qu'il se laissait si bien guider par l'euphonie (toujours dans le vrai sens du mot) ; ou bien on se formalisera de ses nombreuses quintes par mouvement direct, fausses relations, etc., et on dira : « Bach n'est pas un pur. » Puis on en arrivera à considérer le métier pour lui-même, alors qu'il doit être un moyen si évidemment nécessaire, indispensable et sous-entendu que l'auditeur n'a pas à s'en préoccuper. Pour peu qu'il se soucie de son intérêt, il sera plus sympathique et moins ridicule en jugeant la musique subjectivement et en disant la sensation ressentie plutôt que de s'exprimer dans le jargon du métier.

Quand vous voyez un joli tissu, qu'avez-vous besoin d'aller compter les fils ?

Un jour, tel jeune amateur enthousiasmé, frais échappé d'un cours, circulait en disant : « Une sonate de Beethoven ? c'est très simple, je sais exactement comment cela se fait ! — En avez-vous fait une ? lui demanda-t-on. — Non, ce n'est pas la peine, mais je le pourrais si je voulais. » Au nom du ciel, n'en faites pas, jeune amateur ; il y a déjà tant de sonates de Beethoven, sans compter les siennes !

! Imaginons maintenant un auditeur capable de perceptions musicales, écoutant la chose la plus sublime qui fut jamais écrite : le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Cl. Debussy. Voici ce qu'il sentira : des taches de soleil, des gouttes d'eau, de la lumière qui tremble. Une mélodie qui ne gêne pas, qu'on ne pourrait vouloir autre, s'infiltre délicieusement. Cela vibre de partout. On ne sait plus si on voit, si l'on entend, si l'on sent. On est tout entouré. La mélodie initiale de la flûte dans son octave jolie s'épanouit, se recroqueville, s'étire, court, s'ornemente, se complaît, s'encadre de toutes les manières. Elle est fascinante toujours, en elle-même et non parce qu'on la compare à sa première apparition. On n'a pas besoin pour s'en délecter de se démontrer ses changements à l'aide de la mémoire. Art qui se fait complexe seulement pour vous toucher de plus de côtés à la fois, et non pour faire étalage de scolastique. Complexé et direct.

Pour jouir de tout cela, l'auditeur a-t-il besoin de connaître la technique ? Au contraire, son intellect sera alors attiré de ce côté-là, sera distrait, amusé, intéressé. Il se peut qu'il ne subisse pas la musique ; elle ne le prendra plus. Il suivra, dégrisé, quoique avec admiration, les méandres de la coulisse. Que lui importe de savoir comment sont atteints ces effets ? que les cordes sont parfois divisées en onze parties, que les harpes sont

accordées sur un accord de 7^e, que les cors se balancent sur de douces broderies de fond, que tout cet effet surprenant est produit par un orchestre plutôt restreint, dans lequel il n'y a ni timbales, ni trompettes, ni trombones, ni clarinette basse, et ainsi de suite ?

Peut-être vaut-il mieux pour l'amateur qu'il ne sache rien, à moins qu'il n'ait assez d'entendement pour se laisser aller au charme de l'impression purement auditive et se dire que la musique, comme les autres arts, doit être avant tout plastique.

ARMANDE DE POLIGNAC.



LETTRES DE BEETHOVEN

A LA FAMILLE BRENTANO

Les lettres qui suivent ont été imprimées récemment en Allemagne d'après les originaux, dans le *Guide de la maison de Beethoven* à Bonn et dans un supplément de la *Vossische Zeitung* (1). Elles datent des quinze dernières années de la vie de Beethoven et leur publication n'est pas sans intérêt pour l'étude de la psychologie du grand maître de la musique allemande ; d'ailleurs, à eux seuls, les détails matériels qu'elles contiennent suffiraient à justifier cette publication.

C'est à Vienne que Beethoven connut les Brentano de Francfort-sur-Main ; il fréquentait la famille de Birkenstock, dont un membre, Joseph Melchior, *præceptor Austriæ* (mort en 1809), était le beau-père de Franz Brentano. Lorsque, en 1810, la sœur de celui-ci, Elisabeth (2), célèbre, sous le nom de Bettina, par sa correspondance avec Gœthe, vint à Vienne, elle ne tarda pas à faire la connaissance de Beethoven et à se lier avec lui d'une vive amitié. C'était au mois de mai 1810 ; Bettina a raconté elle-même, dans une lettre à Gœthe, sa première entrevue avec le compositeur :

« Lorsque j'entrai, sans être annoncée, il s'assit au piano, je dis mon nom, il fut très amical et demanda si je voulais entendre un lied qu'il venait de composer. Il chanta alors d'une voix ferme et tranchante, dont la mélancolie se communiqua aux assistants : *Connais-tu le pays ?* — « N'est-ce pas, c'est beau ? » dit-il avec conviction, admirable : je veux chanter encore une fois. » Mon assentiment empressé lui plut... Il chanta un lied de toi, qu'il avait aussi composé le jour même : *Ne séchez pas les pleurs de l'amour éternel.* »

(1) *Führer durch das Beethovenhaus* à Bonn, Nachtrag 347 et suivants Suppléments de la *Vossische Zeitung*, 1903, nos 30-31, art. du Dr Kalischer.

(2) Née à Francfort le 4 avril 1785 ; mariée en avril 1811 ; veuve en janvier 1831 ; morte à Berlin le 20 janvier 1859.

Jusqu'à la fin de sa vie, Beethoven entretint les meilleures relations, tant avec sa jeune amie, devenue bientôt M^{me} von Arnin (en 1811), qu'avec Franz et Antonia (Toni) Brentano et leur fille Maximilienne, à laquelle il dédia une de ses dernières sonates.

De retour à Francfort, les Brentano reçurent de Beethoven, entre 1814 et 1823, un certain nombre de lettres, dont neuf (celles qui sont traduites ici) furent acquises en 1896 par le *Verein Beethovenhaus* de Bonn.

La première, d'après un journal tenu par Beethoven, de 1812 à 1818, peut être datée de 1814. « Je dois 2300 fl. aux F. A. B., une fois 1100 et 60 [ducats] », lit-on dans ce manuscrit, à l'année 1814. Les lettres F. A. B. désignent sans doute Franz et Antonia Brentano, plutôt que Franz seul (qui se prénommait également Anton).

La seconde doit être datée de l'année suivante. Beethoven y fait allusion à la mauvaise situation financière de l'Autriche, qui obligea ses protecteurs, les princes Ferdinand von Kinsky, Ferdinand von Lobkowitz et l'archiduc Rodolphe, à réduire la pension annuelle de 400 florins qu'ils lui avaient faite en 1808, pour le détourner de partir pour la cour de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, et le retenir à Vienne. L'un des deux frères de Beethoven, Carl, auquel cette lettre fait aussi allusion, était caissier de la Banque royale et impériale ; il souffrait d'une maladie incurable qui nécessita son internement, et mourut le 15 novembre 1815.

Les dernières lettres se rapportent presque exclusivement à la Grand'Messe (*Missa solemnis*, op. 123), « l'œuvre le plus accompli de ma vie », disait Beethoven lui-même ; elle fut exécutée pour la première fois, en même temps que la IX^e *Symphonie* avec chœurs, le 9 mai 1824 ; le compositeur lui chercha un éditeur ; mais ce ne fut ni Simrock, à qui il la promit presque, ni Artaria de Vienne, ni Schlesinger, « l'éditeur juif », de Berlin, ni Peters, de Leipzig, auxquels il la proposa successivement, qui la publièrent. Elle parut en 1823, chez Schott, de Mayence.

Il y est aussi souvent question d'argent ; c'est que la situation du compositeur était toujours très embarrassée ; mais Beethoven eut toujours chez les Brentano des amis sûrs, dont il pouvait user en toute circonstance, et ces lettres en sont une preuve, en même temps que le témoignage de l'amitié sincère, un peu naïve, qu'il ne cessa de porter au sénateur de Francfort et à sa famille.

A ANTONIA BRENTANO

Ma chère amie, toutes les circonstances [dans lesquelles je me trouve] qui d'ailleurs vont bientôt s'améliorer ne m'ont pas mis en situation d'accepter la lettre de change que Fr.[anz] et vous m'avez envoyée — je l'ai reçue par [l'intermédiaire d'] un étranger, à ce qu'il me semble, lequel ne m'a pas paru prendre la chose bien à cœur, car ne m'ayant pas trouvé chez moi, une première fois, il revint 8 jours après, me fit remettre la lettre de change sans même vouloir venir jusqu'à ma chambre ; lorsqu'ensuite je me rendis chez Pacher, ils n'avaient eux-mêmes reçu avant-hier aucun avis, ils ne connaissent même pas le tireur comme vous dites — j'en ai conclu qu'il était nécessaire de vous avertir immédiatement et j'attends vos décisions à ce sujet — je vous aurais bien renvoyé la lettre de change, seulement je ne comprends rien à ces choses, comme vous savez, et aurais pu par suite commettre facilement une erreur — à la hâte, votre reconnaissant Beethoven.

(De l'adresse, il ne subsiste que le mot « Frankfurt am Main », et le cachet bleu de Beethoven, portant les lettres L. V. B.)

*
* *

[Mon] amie estimée !

Ayant appris que vous êtes en relation avec Geimüller (1), je vous envoie l'attestation à ce propos — les cochons méritent justement leur nom — je suis bien fâché de ce que votre générosité à mon égard vous fait supporter — vraiment notre situation par ce lamentable état des finances, est devenue de nouveau bien pénible et on n'en espère pas la fin — voici un autre objet dont je dois vous entretenir. C'est à propos d'une tête de pipe : [d'une] tête de pipe : — parmi les individus (dont le nombre est incalculable) qui souffrent, se trouve mon frère, qui à cause de sa mauvaise santé a dû se faire pensionner, la situation est momentanément très dure, je fais tout ce qui m'est possible, seulement cela ne suffit pas. Il possède une tête de pipe, qu'il espère vendre parfaitement à Frankfurt, il est difficile de lui refuser quelque chose en raison de son état de santé, et c'est pourquoi je prends la liberté, de vous prier, de lui permettre, de vous envoyer cette tête de pipe, il vient chez vous tant de personnes que vous aurez peut-être l'occasion de vous en défaire — mon frère [compte que] vous pourriez en tirer 10 Louis-d'or — je m'en rapporte à votre sagesse — il a de

(1) Geymüller était un banquier de la capitale autrichienne chez lequel Beethoven rencontra le poète Grillparzer. — Les mots soulignés ici sont, soit soulignés, soit écrits en caractères latins par Beethoven.

grands besoins, il lui faut entretenir cheval et voiture afin de pouvoir vivre (car il tient beaucoup à la vie) autant que je perdrais volontiers la mienne !! (1)

Adieu, bien honorée amie, je salue Franz de [tout mon] cœur, [je] lui souhaite une vie idéale, gaie, salue aussi vos chers enfants, votre vraiment dévoué et ami Beethoven.

(Adresse : « A M^{me} Antonia von Brentano, née noble de Birkenstock à Frankfurt am Main, à délivrer dans la Gallengasse im Schillingsten Hause, 2 ter Stock ».) Le timbre bleu, avec les lettres L. V. B., se voit sous la signature de Beethoven.

*
* *

A FRANZ BRENTANO

Vienne, le 4 mars 1816.

Monsieur Franz Brentano,
Hochwohlgeboren.

Je vous recommande mon excellent ami le premier artiste en vins de l'Europe M. Neberich, même dans l'arrangement esthétique de la succession des différents vins, c'est un maître et il mérite tout éloge, je ne doute pas qu'il n'obtienne les plus grands honneurs au Haut Conseil de Francfort, le rang de prêtre lui appartient dans tous les sacrifices offerts à Bachus (sic), et il est impossible à quiconque de pousser un meilleur Evoe Evoe. Je souhaite qu'à l'occasion vous vous souveniez volontiers de votre ami L. Beethoven.

(Adresse : « Au bien-né A. Franz Brentano, Frankfurt (am Main) ». Sous la place du pain à cacheter on lit : « N. B. La Miszalion (2) était introuvable aujourd'hui. » Le timbre bleu de Beethoven précède la signature et se retrouve également sur l'adresse.)

*
* *

(1) Le Dr Kalischer rapproche de cette phrase le paragraphe 8 du testament de Carl van Beethoven, écrit par celui-ci la veille de sa mort : « Je ferai remarquer que la voiture en question, le cheval, la chèvre, les paons et les plantes en pots dans le jardin, sont la propriété de ma femme, et proviennent de l'héritage de son grand-père. » C'est ce qui explique que Carl eût, malgré sa mauvaise fortune, cheval et voiture.

(2) Ce mot à tournure italienne signifie soit un missel (*Missale* en allemand), soit le caractère d'imprimerie appelé *grobe Missal* (caractère de 64 points).

A ANTONIA BRENTANO

Vienne, le 29 septembre 1816.

Mon honorée amie !

Je vous recommande le fils de M. Simrock (1) de Bonn dont j'ai fait la connaissance ici, il peut et doit vous raconter différentes choses sur ma situation actuelle, c'est-à-dire en partie aussi sur l'Autriche votre patrie. — J'apprends que vous êtes en bonne santé, que F.[ranz], que je salue bien des fois, est devenu Sénaiteur et rajeunit toujours de plus en plus au lieu de vieillir. F. est prié, au cas où M. Simrock devrait me faire des paiements, d'être assez aimable pour me les transmettre de la façon la moins onéreuse.

F. est maintenant aussi, comme je l'apprends, un des sommets ou un des piliers de l'antique ville de Francfort, dont nous le félicitons de [tout] cœur. — Vous apprendrez comment je suis devenu père et comment j'ai des soucis de père. — Mon pauvre neveu a une hernie, et il a été opéré récemment et même de façon très heureuse. — A part cela je n'ai rien d'intéressant à vous mander d'ici, si ce n'est que notre gouvernement doit de plus en plus être gouverné, et que nous ne croyons pas de beaucoup avoir encore vécu le pire. — Je vous salue de tout mon cœur et souhaite que vous vous souveniez volontiers de moi quelque jour.

En hâte votre ami Beethoven.

(Adresse : « A M^{me} d'Antonia Brentano née noble de Birkenstock à Francfort ».)

* *

A FRANZ BRENTANO, SÉNATEUR

Vienne, le 28 novembre 1820.

Monsieur,

Votre bonté me laisse espérer que vous veillerez à ne pas laisser détourner ce coup sur Simrock, tandis qu'en ce moment mes vues sont tournées sur toute cette affaire. Il n'y a rien à faire maintenant qu'à prendre ce qu'il offre le premier, c'est-à-dire 100 pistoles, ce que vous qui connaissez les affaires par la valeur de

(1) Nikolaus Simrock, éditeur de musique, compatriote de Beethoven (1775-18...), dont il publia les premières œuvres. La maison Simrock a été transférée à Berlin en 1870.

l'argent pourrez gagner pour moi, je suis persuadé d'avance de votre loyale façon de penser là-dessus, ma situation est actuellement difficile et embarrassée, on pourrait seulement écrire cela à un éditeur au moins, je n'en suis pas coupable moi-même, Dieu merci, ma trop grande abnégation pour les autres et surtout pour débile Cardinal (1) qui m'a plongé dans ce bourbier, et ne sait même pas s'aider. — Dès que la traduction [sera] terminée, je vous importunerai de nouveau par l'envoi de ma Messe, et je vous prie donc, ce qui est possible, de prêter un peu d'attention à mes intérêts contre l'éditeur juif (2), je voudrais être en situation de pouvoir vous et les vôtres vous être utile en quelque chose.

Avec sincère estime

de votre Wohlgeboren [le] respectueux ami et serviteur,

BEETHOVEN.

(Sur la troisième page, on lit :)

Pardonnez-moi mon griffonnage, d'apparence mal soigné, c'est fait (écrit) à la hâte. — Je me recommande à tous les vôtres.

(Adresse : « An Seine Wohlgeborenheit Herrn Senator Franz Brentano in Frankfurt (am Main) (3). »)

* * *

Vienne, le 12 novembre 1821.

Honoré ami !

Ne me tenez pas pour un coquin, ou un génie insouciant. — Depuis l'année dernière déjà jusque maintenant j'étais toujours malade, et l'été j'ai eu la jaunisse qui dura jusqu'à la fin août, sur l'ordre de Staudenheimer (4) je dus aller à Baden en septembre, et comme dans ce pays il fit bientôt froid j'éprouvai une telle secousse que je ne pus supporter le traitement et dus m'enfuir ici de nouveau, maintenant cela va Dieu merci mieux et enfin il me semble pouvoir vivre de nouveau pour mon art, ce qui à proprement parler n'est pas le cas depuis 2 ans par manque de bonne santé aussi bien que pour tant d'autres souffrances humaines. — La Messe aurait sans doute pu être envoyée plus tôt, seulement elle devait être

(1) L'archiduc Rodolphe, cardinal d'Olmütz, élève de Beethoven.

(2) Schlesinger, de Berlin.

(3) Beethoven a ajouté de sa main, sur la même page que le cachet sans anagramme, son adresse : « Auf der Landstrasse, no 244, Haupt Stiege, 2^{ter} Stock. »

(4) Staudenheim était le médecin de Beethoven.

soigneusement revue, car les éditeurs n'en finissent pas avec mes manuscrits — je le sais par expérience, pour graver une semblable copie, tout doit être revu note pour note, je ne pourrais y aller à cause de mon état maladif, d'autant plus [que], comme je devais terminer malgré tout en vue de ma propre subsistance plusieurs gagne-pain (1), (je dois, hélas, les nommer ainsi), je crois bien pouvoir faire encore la tentative si Simrock ne pouvait me compter les Louis-dors à un cours plus élevé, car alors de divers côtés il y a plusieurs demandes concernant la Messe au sujet desquelles je ne pourrais écrire maintenant, surtout ne doutez pas de ma loyauté, je ne pense guère à rien plus qu'à votre aimable avance que je vous rembourserai au plus tôt et suis avec haute estime votre ami et serviteur Beethoven.

(Adresse : « A M. [le] Sénateur Frank Brentano à Franckfurt (am Main). »)



Vienne, le 20 décembre 1821.

Noble homme !

J'attends encore une lettre sur ce qui concerne la Messe que je vous communiquerai aussitôt pour examen de toute cette affaire, en tout cas l'honoraire vous sera compté, alors vous voudrez bien vous rembourser aussitôt de ma dette, ma gratitude pour vous sera sans borne. — Je fus indiscret en dédiant à votre nièce Maxe (2), sans lui en demander la permission, une œuvre de moi ; considérez cela comme un signe de mon très vif dévouement pour vous et votre famille. — Ne donnez pas à cette dédicace une signification intéressée et ne la considérez pas comme une rétribution — cela me froisserait, il y aurait encore bien d'autres nobles motifs si l'on voulait se remettre à écrire et si l'on cherchait sérieusement des occasions. — La nouvelle année va commencer son cours, puisse-t-elle combler tous vos vœux et augmenter chaque jour la joie qu'en bon père de famille vous trouvez en vos enfants, je vous embrasse de tout cœur et vous prie de me recommander à votre excellente et uniquement exquise Toni (3). Celui qui vous honore de la plus haute considération.

BEETHOVEN.

(1) *Brodarbeiten*, dit Beethoven.

(2) Maximilienne Brentano, fille et non nièce de Franz ; Beethoven lui dédia la sonate en *mi majeur* (op. 109).

(3) Toni, Antonia Brentano, femme de Franz.



Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

Il m'est offert d'ici et de l'étranger 200 £ en or (1) pour la Messe, mais je crois recevoir en outre 100 fl. C. M. peut-être (2), j'attends là-dessus de l'étranger une lettre que je vous communiquerai aussitôt, on pourrait alors présenter la chose à Simrock qui ne demandera pas que je perde tant, jusque-là veuillez bien patienter et ne croyez pas que vous vous soyez montré généreux envers un indigne.

(Adresse : « A Monsieur Franz Brentano, Sénateur, Frankfurt (am Main). »)

*
* *

Vienne, le 19 mai 1822.

Monsieur,

Vous penserez, que sais-je, de mon manque d'ordre, seulement je suis de nouveau depuis 4 mois toujours atteint d'une arthrite de poitrine et ne suis que peu en état de travailler. La Messe sera certainement jusqu'à la fin du mois de juin prochain parvenue à Francfort, le cardinal Rodolphe qui est surtout très enthousiaste de mes œuvres ne savait pas que la Messe dût être publiée si tôt et c'est seulement il y a 3 jours que j'ai reçu la Partition et les Parties ; afin, comme disait Sa Grandeur, qu'elles ne fussent pas détériorées par l'éditeur, il me priait de la lui dédier, je ne fais maintenant que faire recopier encore une fois la traduction et je la revois entièrement. Tout cela n'avance que très lentement à cause de ma mauvaise santé. — Au plus tard à la fin du Mois prochain la Messe sera à Francfort. M. Simrock peut d'ici là vous faire tenir les honoraires convenus, cela est le plus rapide, d'autant plus que tout m'arrive inopportunément. — J'ai reçu de bien meilleures propositions de l'étranger, mais [je les] ai repoussées comme j'ai donné ma parole à Simrock, bien que j'y perde, car je lui proposais plusieurs autres œuvres quand ma santé le permettra, si cela peut de nouveau aller mieux, et l'on pourrait s'entendre avec lui pour une édition de mes Œuvres complètes, comme l'hiver me tue presque toujours ici, ma santé exige que je quitte enfin Vienne dans quelque temps, votre amicale bonté si souvent mise par moi à l'épreuve me fait espérer que vous veillerez au mieux à mes intérêts dans toute cette affaire.

Avec sincère estime votre ami et serviteur,

BEETHOVEN.

(1) C'est-à-dire 200 ducats, environ 2.500 fr.

(2) C. M. signifie monnaie conventionnelle.

Hetzendorf (1), le 2^e aug. 1823.

Monsieur !

Depuis longtemps déjà j'aurais dû répondre à votre lettre amicale ; mais des occupations démesurées et depuis près de deux mois et demi un mal d'yeux, qui n'est pas encore tout à fait guéri, m'ont empêché [de le faire], et si peu que j'aime à être importun avec vous, il [me] faut cependant mettre encore une fois à contribution votre bonté déjà [si] éprouvée par moi. Je voudrais (envoyer) à Londres un lourd paquet de musique par voiture de poste jusqu'à Francfort et de là par eau ou [par] terre — mais par eau ce serait trop long — jusqu'en Holande (sic) et de là par mer jusqu'à Londres, c'est trop lourd pour être expédié par un courrier, j'entends [dire que] vous avez un fils à Londres et je crois pourra être des plus faciles par votre bonté et connaissance, je vous rembourserai avec plaisir tous les frais. Je vous prie seulement de me répondre aussitôt que possible à ce sujet, car il y a grand hâte. Vous m'écrivez que la santé de votre petit est meilleure, cela me réjouit profondément, j'espère que votre épouse se trouve également bien, comme aussi tous vos enfants et frères et sœurs, car tous [ceux] de votre famille me sont toujours chers, je voudrais être en état de pouvoir vous faire éprouver ma gratitude de la façon la plus désirable.

De votre Hochwohlgeboren celui qui persévere dans la haute estime,

BEETHOVEN.

(Adresse : « An Seine Wohlgeboren H. Senator Franz Brentano in Frankfurt (am Main) ». Le cachet bleu de Beethoven se voit à côté de la signature.)

* * *

Les deux billets qui suivent datent, le premier, du jour où le neveu de Beethoven, Carl, tenta de se suicider, d'août 1826, par conséquent ; l'autre, de quelques semaines plus tard.

Honoré M. A. Smettana ! (2)

Un grand malheur est arrivé, ceci : Karl s'est accidentellement blessé, [son] salut est encore possible, surtout par vous, si seulement vous paraissiez bientôt, Karl a une balle dans la tête, comment, vous le verrez, — mais vite, pour Dieu, vite.

Votre dévoué,

BEETHOVEN.

(1) Hetzendorf, faubourg de Vienne, incorporé à la ville depuis 1890.

(2) Smettana était alors le médecin de Beethoven.

Pour aller plus vite, demandez-le chez sa mère, l'adresse est ci-jointe.

* *

Etes-vous aujourd'hui revenus du royaume de l'amour, j'ai écrit à vous et Breuning (1), sinon, vous pourriez encore aller à votre bureau avec la lettre à Breun — fûtes-vous — quel résultat (2) ? — je ne puis rien dire de plus, le copiste est là — ainsi, j'espère vous voir aujourd'hui après-midi vers 5 heures, prenez un fiacre, toujours, quand vous pouvez le faire, comme il m'est pénible de devoir vous être tellement à charge. Avec l'aide du Ciel, Karl n'a plus que 5 ou 4 jours à rester [à l'hôpital].

En toute hâte votre ami,

BEETHOVEN.

J.-G. PROD'HOMME.

(1) Il s'agit du vieil ami de Beethoven, Stephen von Breuning, qui demeurait alors avec lui à Vienne, Schwarzspanierhaus.

(2) En français dans le texte.



MIETTES HISTORIQUES

CE « MARCHEUR » DE ROSSINI !

Je n'ai point l'intention de parler ici de Rossini compositeur. L'auteur de tant d'œuvres disparates a été jugé maintes fois, et je ne saurais ajouter aux gloses anciennes des aperçus nouveaux. C'est le singulier Lovelace qui était en lui que je veux présenter sous un jour intime.

On a rapporté beaucoup d'aventures érotiques auxquelles fut mêlé le « dieu de la mélodie », dans sa prime jeunesse et dans son âge mûr ; mais on a mal dépeint, sans documents à l'appui, le bourgeois jouisseur et peu délicat dans son choix qui se cachait sous l'artiste, à l'époque de sa renommée, chez nous.

Rossini, gourmand mais non gourmet, fut grand amateur de « passades ». Vivant tour à tour dans le monde des théâtres et dans celui des salons — côté finance —, il affectionna tout particulièrement les conquêtes faciles. Ce goût des batailles gagnées d'avance et pour lesquelles il se montrait avare d'argent, lui valut beaucoup de déconvenues, et je crois que les blessures qu'il rapporta de ses rencontres galantes furent la cause du départ de sa femme, la belle Isabella Colbran, qu'il avait épousée à Naples, après l'avoir enlevée à Barbaja, le fameux directeur du San Carlo.

En 1828, l'année même où le *Comte Ory* obtint un si grand succès à l'Opéra et fut pour Adolphe Nourrit, M^{me} Damoreau et Levasseur, l'occasion d'un triomphe sans précédent, le maestro, qui avait alors trente-six ans, dépensa ses loisirs en amourettes nombreuses.

A la date du 3 mars, une proxénète lui écrivait : « M^{me} Frédéric présente ces (*sic*) sivilités à M. Rossini et lui adresse une jolie femme, il aura la bonté de la recevoir avec son amabilité ordinaire, c'est-à-dire très bien, vous aurez l'extrême complaisance de lui donner des billets de bal et de spectacle.

« Tout à lui, F. »

Bientôt, une certaine Fanny de Bryans, sa protégée, et pour cause, lui faisait passer le billet suivant :

« N'ayant pas eu l'honneur de vous voir samedi, comme vous me l'aviez fait espérer, j'ai eu la crainte que vous fussiez malade ; mais je viens d'apprendre, avec infiniment de plaisir, que vous êtes bien portant : c'est pour cela, monsieur, que je viens encore vous importuner en vous priant d'être assez bon pour me donner les instructions nécessaires pour entrer dans les cœurs (*sic*), afin d'être en mesure le plus tôt possible. Si vous voulez, M. Alary viendra vous parler à ce sujet demain matin, à dix heures. Mille pardons, monsieur, de toute la peine que je vous donne, recevez avec mes sincères remerciements et l'assurance de ma reconnaissance.

« FANNY DE BRYANS,
« 46, rue du Faubourg-Saint-Honoré. »

Comme Rossini faisait la sourde oreille, la même petite personne le relança en ces termes :

« M^{me} de Bryans se rappelle au souvenir de M. de Rossini (ce que c'est que l'habitude de la particule !) et le prie d'être assez aimable pour lui faire savoir l'heure et le jour où elle pourrait le rencontrer chez lui, ou s'il voulait venir lui faire une visite, elle serait très charmée de le recevoir chez elle rue du Faubourg-Saint-Honoré, 46, au 1^{er}, dans cet espoir, elle a l'honneur de le saluer.

« FANNY.
« Réponse je vous prie. »

Je ne saurais affirmer que Rossini se rendit à cette invite, car des occasions propices s'offraient à lui chaque jour, témoins ces quelques lignes d'une chanteuse retour de voyage :

« Nous arrivons à l'instant : tous mes compagnons de voyage se sont déjà mis au lit. Venez vite, car je ne pourrai prendre un moment de repos qu'après vous avoir embrassé. J'ai absolument besoin de vous voir et de vous parler sans témoins. Ne perdez pas de temps, je vous en supplie.

« Adieu, toujours à toi. C. H. »
« Rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 89. »

D'après le graphisme des lettres que j'ai sous les yeux, il paraît bien certain que Rossini s'adressait surtout à des « petites

oies » très fières d'être la maîtresse d'un jour du grand homme et se contentant de quelques billets de théâtre. La lettre que voici l'indique assez clairement :

« Je vous envoie cette lettre par M. Campioni dont je vous « ai parlé.

« Je n'ai pas encore osé vous dire que je serais bien heureuse « d'entendre la Gazza jeudi prochain, j'ai peur que ce soit « indiscret.

« Je vais à la campagne. Je tâcherai de me bien porter pour que vous m'aimiez.

« Votre HORTENSE. »

Parfois, Rossini avait commerce avec des femmes moins faciles et qui manifestaient leur mauvaise humeur quand elles se savaient délaissées. Il recevait alors des poulets dans le genre de celui-ci, bien typique :

« Carli est venu me dire que vous ne viendriez pas demain. « Peu importe après tout où vous allez. L'ennui et l'abandon « forment une telle partie de mon existence qu'il faut m'y sou- « mettre ; — ainsi donc si jeudi vous n'avez rien de mieux à « faire je vous attendrai.

« A vous.

« On vous remettra du café que je vous prie de prendre avec vous.

« Prenez aussi un second bonnet de coton pour changer. »

Imaginons-nous l'ancien amant des plus jolies et des plus nobles femmes de Venise, faisant l'amour en bonnet de coton !

Pendant ce temps-là, M^{me} Rossini, qui était au mieux avec Robert, le directeur des Italiens, faisait une consommation prodigieuse de paires de gants, d'extrait de Portugal, de flacons d'huile d'amandes, d'eau de Cologne, de savons à la rose, de cold-cream, etc.

Le 28 juillet 1828, elle payait chez Chardin, rue du Bac, 20, une facture de 78 francs.

Cinq mois plus tard, jour pour jour, elle était malade, et le docteur Sellier, appelé auprès d'elle, laissait une ordonnance ainsi libellée :

« Je conseille à Madame de prendre tous les deux jours un « bain de siège émollient ; elle y restera une demi-heure, elle « se mettra ensuite au lit ; deux grands bains par semaine.

« Soir et matin, tous les jours, Madame fera une injection « avec une décoction de racines de guimauve, de tête de pavot, « et de morelle.

« Si après quelque temps de l'emploi de ces moyens, la dureté du col de la matrice persiste, Madame aura recours à l'injection de cataplasmes émollients. (Nous indiquerons la manière de les employer.)

« Elle fera usage, pour boisson, d'eau de gomme légèrement sucrée.

« Elle prendra un lavement émollient plusieurs fois par semaine.

« Elle suivra un régime de vie doux.

« Elle sortira peu à pied ; elle se couchera de bonne heure autant que possible. »

Cette ordonnance, on en conviendra, permet bien des suppositions, entre autres celle-ci que M. Rossini avait reçu un coup de pied de Vénus.

Ce diable d'homme, si courageux dans la poursuite de ses conquêtes, montrait parfois une poltronnerie sans exemple. En 1832, lorsque le choléra éclata à Paris, il prit le train et se réfugia dans les Pyrénées. C'est là que, le 12 septembre, Robert lui écrivait :

« Cher Maestro,

« Le journal *Galignanis Messenger* dit aujourd'hui que la foudre est tombée le 25 août dernier, à 5 heures du matin, dans la chambre du Grand Maestro, qu'elle est entrée par la cheminée, et qu'après avoir bouleversé tous les meubles, elle est ressortie, sans atteindre M. Rossini, qui dormait paisiblement dans son lit. Aussitôt que cet événement a été connu, tout Bagnères est accouru pour le complimenter d'avoir échappé à ce danger. »

« Cependant nous n'avons pas beaucoup de confiance dans cet avertissement que Dieu a voulu vous donner, puisque votre dernière lettre du 27 n'en dit pas un mot. Cet avertissement néanmoins doit vous prouver que lorsque le Ciel sera las de vos déportemens, il saura bien vous trouver partout où vous serez, et vous aurez beau vous sauver du choléra, vous rencontrerez d'autres dangers dont vous ne pourrez pas vous défendre.

« Ce choléra du reste qui vous effraye tant n'est plus rien ; voilà toute une semaine où il n'y a que deux ou trois décès par jour dans les hôpitaux, car pour ce qui est des morts à domicile, quand ces gueux de médecins ne savent plus que faire à leurs malades et qu'ils meurent, ils disent que c'est le choléra. Le choléra est devenu une maladie indigène comme toutes les autres maladies. On en connaît maintenant le traî-

« tement et certainement il n'y a pas de ville où l'on courre moins de danger à présent que Paris. Lâchez donc votre *Crésus* (1) et revenez à vos modestes amis. Si les Bulletins du Choléra n'étaient pas un moyen d'occuper l'attention publique et la distraire de la politique, nos ministres si fort ébranlés sur leurs portefeuilles chancellans, auraient renoncé depuis longtemps à ce petit moyen qui ruine le commerce, l'industrie et surtout les entreprises théâtrales, en empêchant les étrangers de venir à Paris.

« Le Véron (2) se met en insurrection ouverte avec le Ministre Dargout au sujet d'une représentation qu'on va donner au Vaudeville au bénéfice du journal *Le Corsaire* pour payer l'amende à laquelle ce journal a été condamné et pour laquelle on lui a demandé Nourrit et M^{me} Damoreau. Le ministre ne veut pas que ces acteurs y paraissent, mais Véron a calculé qu'il n'a plus rien à attendre du ministre actuel qui a assez fait pour lui. En conséquence, comme il est persuadé que ce ministère va crouler pour faire place au *Mouvement-Vlaü* il se retourne de ce côté et lui fait sa cour. Il a même loué à l'avance une loge pour lui, à cette représentation, pour être bien avec le *Corsaire*. Il est tout à fait brouillé avec la commission. Cependant les Bertin n'ont pas renoncé au fameux opéra *Notre-Dame de Paris* (3), car j'ai été témoin dernièrement d'une conférence à ce sujet au foyer de l'Opéra, entre Armand Bertin, Victor Hugo et le peintre des décos. — Il faudra, a dit Victor Hugo, défoncer le théâtre, afin que les tours de l'église Notre-Dame soyent vues à vol d'oiseau, enfin, ce sera superbe ; rien ne sera épargné pour la magnificence des décors, etc.

« *A ton tour, Paillasse ! il la gobera l'ami torti-colis !*

« On dit que vous êtes amoureux comme un fou en ce moment et que c'est la raison qui vous retient à Bagnères. Indépendamment de cela, il n'est bruit dans les coulisses de l'Opéra que de vos excursions matinales dans les marchés où vous allez prendre le c... aux Béarnaises pendant qu'elles ont les bras en l'air pour retenir leur panier sur la tête. Il paraît que votre Mécène vous imite mais qu'il n'est pas si heureux que vous, car on dit ici qu'il ne peut plus pisser. Vous êtes deux fameux scélérats, va. Nous savons même que les amateurs du pays vous en veulent beaucoup car vous les

(1) Aguado sans nul doute.

(2) Directeur de l'Opéra.

(3) Cet ouvrage, musique de M^{le} Angélique Bertin, ne fut représenté à l'Opéra que le 14 novembre 1836.

« traités si bien, leurs belles, qu'après vous il n'y aura plus moyen de les approcher. Nous pensons bien que c'est du côté de l'argent, car pour le reste, bernique ! il n'y a plus de danger.

« Je vous demande un peu ce que vous foutimassez là-bas avec vos c... crottés de paysannes quand nous avons ici les plus délicieuses choristes qu'on puisse voir, que nous avons choisies exprès aux grands yeux, aux poils noirs, à l'as de pique bien fourni, et cette ravissante Grisi cadette, belle comme un ange qui vient d'arriver et qui soupire après vos... conseils. Je ne vous parle pas de vos vieilles recrues qui vont toujours soupiraillant pour vous et se lamentent de votre absence.

« Une jeune espagnole est venue vous demander ces jours-ci ; elle est belle comme un ange et a des sourcils longs comme tout. Elle était avec sa mère et a de fortes recommandations pour vous (1). »

Ce curieux document, dont j'ai respecté les termes risqués, et qui s'explique par l'intimité établie entre Rossini et son pourvoyeur Robert, révèle les habitudes du fameux maestro, grand amateur de choristes et de ballerines. Il complète admirablement la correspondance féminine inédite que j'ai glanée au cours de mes recherches et nous montre un Rossini peu connu et nullement dans la posture d'un génie esclave de son art, comme l'ont représenté ses thuriféraires français et italiens.

MARTIAL TNEO.

(1) Archives de l'Opéra italien.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Aussi se sent-on passablement stupéfait, en lisant le début de l'alinéa suivant, dont la conclusion, toutefois, apparaît d'une indiscutable évidence : « Si donc, d'après ma démonstration, les sons inférieurs doivent exister objectivement dans l'onde sonore, on peut demander avec raison pourquoi ils ne peuvent être discernés isolément dans la représentation subséquente » (p. 10, § 9). Mais, assure aussitôt M. Riemann, « la réponse est d'une extrême simplicité ».

Et en effet, à cette interrogation, nous avons trouvé une réponse très simple, et qui est que *les sons inférieurs n'existent pas* et ne peuvent pas exister dans l'onde sonore. Toutefois, M. Riemann, qui a l'illusion d'en avoir démontré « l'existence objective », est obligé à une explication plus compliquée : « Tandis que les sons *supérieurs* (harmoniques), dit-il, apparaissent toujours avec une intensité très irrégulière, de sorte que la force plus grande, soit des uns, soit des autres, détermine les timbres divers de nos instruments de musique ; tandis qu'il peut advenir, même, que l'intensité des premiers harmoniques surpassé celle du son fondamental ; tandis que les différentes places où les cordes sont frappées, les manières différentes d'insuffler ou d'introduire l'air dans les tuyaux, etc..., renforcent ou suppriment tels ou tels harmoniques supérieurs, rien de semblable n'est possible pour les sons inférieurs. »

En attribuant la perception distincte et isolée des harmoniques à leur intensité *irrégulière*, M. Riemann paraît oublier que les harmoniques furent découverts et perçus peu à peu d'après leur ordre *régulier* dans la résonance naturelle, ainsi que l'atteste l'évolution de notre musique, par l'exploitation successive des intervalles correspondants.

Ils furent distingués isolément de la même manière et, par-

(1) Suite. Voir les numéros 1, 3, et 11 du *Mercure musical*.

fois *notoirement*, dans des résonances constituées par la série *régulière* des harmoniques d'intensité *régulièrement* décroissante. En 1618, le jeune Descartes, âgé de 22 ans, avait entendu les harmoniques 2 et 3 (*Compendium musicæ*; 12 et 14) (1). En 1700, le génial précurseur de Helmholtz, Sauveur, dans les vibrations des *cordes*, Rameau, un peu plus tard, dans la *voix*, avaient distingué les premiers harmoniques jusqu'au son 6, et, tous deux, d'après l'oreille.

La diversité des timbres est un précieux moyen de contrôle, mais on a trouvé depuis de meilleurs auxiliaires : les résonateurs. Grâce à eux, on peut percevoir *isolément*, dans toute masse sonore, *tout son* harmonique ou résultant et, même, accessoire, faux ou généralement *quelconque*, *existant* dans la dite masse vibratoire avec une intensité très faible, et correspondant au son propre du résonateur employé. En se servant de résonateurs appropriés pour analyser les différents timbres, on obtiendra la série complète et *régulière* des harmoniques *supérieurs* humainement perceptibles. En faisant émettre les sons considérés par une clarinette, on constatera l'absence de tous les harmoniques *pairs*. — Mais on retrouvera ces harmoniques *pairs*, avec les *impairs*, en entendant les mêmes sons produits par un harmonium, par un violon, etc.

Pourquoi ne pourrait-on pas soumettre « *les sons inférieurs* » à la même épreuve, si lesdits sons « existent objectivement dans l'onde sonore » ? En expérimentant sur les différents timbres, on devrait obtenir, pour la tierce $\frac{5}{4}$, par exemple, la série *régulière* des « *sons inférieurs* » de chacun des sons de l'intervalle, *tout au moins jusqu'au* « *son inférieur commun* », lequel « *est le dernier son résultant* » et le *plus grave* de *tous* les sons possibles émanant de la combinaison observée. Les résonateurs isoleront facilement, pour le son 4, les « *sons inférieurs* $\frac{1}{2}$ et $\frac{1}{4}$ », qui sont respectivement les sons résultants 2 et 1 de l'intervalle ; mais *jamais* on ne pourra percevoir, même ainsi, le « *son inférieur* $\frac{1}{3}$ » de ce son 4, faisant par rapport à celui-ci 1,3333... vibrations. Pareillement, pour le son 5 de l'intervalle, on percevra aisément le « *son inférieur* $\frac{1}{5}$ », qui est le son résultant 1 de la combinaison sonore ; mais les résonateurs mêmes resteront impuissants à manifester à l'oreille les « *sons inférieurs* $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{4}$ » de ce son 5, faisant respectivement par rapport à celui-ci 2,5, 1,666... et 1,25 vibrations.

Nous avons vu pourquoi ces sons non perceptibles *ne peuvent pas exister* dans la masse sonore en tant que résultant de *différences* entre les nombres possibles de vibrations. Mais les

(1) Preyer, *loc. cit.*

résonateurs trahissent même la présence éventuelle, dans les différents *timbres*, de sons accessoires fortuits, inharmoniques, faux ; et si l'oreille, armée d'un instrument aussi délicat, ne parvient *jamais* à percevoir « *les sons inférieurs* » dont nous avons constaté l'absence, il faut bien se décider à en conclure que « *ces sons inférieurs* » n'existent pas plus dans le phénomène *objectif*, qu'ils n'existent « *réellement dans notre sensation inconsciente* ». L'épreuve des « *timbres* », suggérée par M. Riemann, nous accule ainsi à la même et identique conclusion que ses autres expériences.

M. Riemann ne paraît pas avoir songé à tout cela, et, si le commencement de sa « réponse », assurément, se révèle plutôt d'une extrême « simplicité », c'est à peine si on échappe à l'ahurissement quand on lit la suite : « ... Ceux-ci (*les sons inférieurs*) sont constitués par l'*addition* des ondes sonores plus petites ou impulsions vibratoires plus rapides. Leur *intensité* est déterminée par elles, et, conformément à leur amplitude, à mesure qu'ils s'éloignent du son prime fondamental aigu vers le grave, leur intensité est naturellement moindre, parce que, plus une onde sonore est longue, plus son amplitude doit être grande pour produire un son d'intensité égale » (p. 11).

Le texte original est obscur ; et, d'ailleurs, l'expression de la pensée de M. Riemann est habituellement d'une telle et constante ambiguïté, que la traduction en devient souvent scabreuse. On est pourtant « frappé » d'abord par la relation établie entre l'intensité et la perception des « sons inférieurs ». M. Riemann croit que l'oreille ne perçoit pas les « sons inférieurs » à cause de leur faible intensité et constate que celle-ci diminue « à mesure qu'ils s'éloignent vers le grave ». Il semble donc évident, en tout cas, que, si un « son inférieur » d'une gravité donnée est perçu, les « sons inférieurs » plus aigus que ce son grave et, par conséquent, d'intensité plus forte, devront être percus aussi, et même plus facilement. Comment M. Riemann explique-t-il alors que, pour la tierce $\frac{3}{4}$, tandis que le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » du son 4 est perçu par l'oreille, le « son inférieur $\frac{1}{3}$ », plus aigu, ne le soit *jamais*, quoique le « son inférieur $\frac{1}{2}$ » encore plus aigu puisse être entendu ? Comment se fait-il que, pour l'intervalle $\frac{9}{7}$, l'oreille perçoive les « sons inférieurs $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{9}$ » du son 9, et soit incapable d'en percevoir les « sons inférieurs $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ et $\frac{1}{8}$ » de hauteur et d'intensité *intermédiaires* ? La réponse est évidemment « d'une extrême simplicité » pour qui veut bien remarquer que les *seuls* sons soi-disant « inférieurs » *perçus* sont des « sons résultants », produits par l'émission simultanée des *deux* sons d'un intervalle, et existant, « dans l'onde sonore qui vient frapper l'o-

reille », comme partie intégrante et constitutive de la résonance naturelle *supérieure*; tandis que les autres, n'existant pas dans cette onde sonore, ne sont naturellement pas perçus.

Mais une autre assertion de M. Riemann est plus importante, encore qu'on n'y puisse guère découvrir, au fond, qu'une interprétation bizarre d'une hypothèse erronée de Helmholtz. M. Riemann prétend que « les sons inférieurs sont constitués par l'*addition* (*Summirung*) des ondes plus petites ». C'est la théorie des « sons résultants » de Helmholtz.

Avant Helmholtz, on assimilait les « sons résultants » aux « battements ». Les « battements » sont des renforcements ou affaiblissements alternatifs de l'intensité sonore, provenant de la coïncidence intermittente des secousses aériennes dues à l'émission simultanée de deux sons de hauteur différente, c'est-à-dire de deux sons faisant des vibrations en nombre inégal pour un temps donné.

On appelle *coups* les *maxima* d'intensité survenant périodiquement. Tout intervalle produit donc des « battements » et, absolument comme le nombre des vibrations des « sons résultants », le nombre des « battements », dans un temps donné, est égal à la différence entre les nombres de vibrations exécutées pendant le même temps par les deux sons considérés.

Helmholtz distinguait les « sons résultants » des « battements » pour deux raisons principales :

1° Les « battements » n'expliquaient que les sons résultants *differentialiels*, et non les sons résultants *additionnels*.

Les sons *additionnels*, ainsi désignés par Helmholtz, qui les remarqua le premier, correspondent, en effet, à la *somme* des nombres de vibrations des deux sons de l'intervalle observé. Mais, contrôlant les recherches de Koenig, Preyer a montré que, dans les circonstances où ils se produisent, ces sons résultants *additionnels* correspondaient toujours à des *differentialiels*. Pour la tierce majeure $\frac{5}{4}$, par exemple, le résultant *additionnel* fait $5 + 4 = 9$ vibrations. Comme les sons *additionnels* ne se produisent que lorsque les sons de l'intervalle sont accompagnés d'harmoniques, en considérant l'harmonique 2 (octave) de la tierce $\frac{5}{4}$, soit $\frac{10}{8}$, on obtient :

Sons de l'intervalle : $\frac{5}{4}$;

Son résultant *différentiel* : $5 - 4 = 1$;

Sons harmoniques 2 : $\frac{10}{8}$;

Son résultant *différentiel* : $10 - 8 = 2$, c'est-à-dire le son 9 dénommé par Helmholtz *additionnel*.

L'hypothèse des sons *additionnels* n'étant soutenue par aucune autre preuve empirique, la première raison de Helmholtz tombe de soi-même.

2^o La nature des « battements » ne s'accorde pas avec la loi confirmée par toutes les autres expériences, et d'après laquelle l'oreille ne perçoit, en tant que sons musicaux, que ceux qui correspondent à des vibrations pendulaires simples de la masse aérienne.

Or, une expérience de Koenig (*Pogg. Ann.*, vol. 157, 1876, p. 128), citée par Preyer, est venue depuis contredire cette loi, en démontrant que l'oreille perçoit très nettement un son produit par des *coups* sonores successifs (ici 128 par seconde) séparés par des silences. (W. Preyer, *Akustische Untersuchungen*, Iéna, 1879. G. Fischer, édit., p. 28.)

Aucune des raisons de Helmholtz n'est donc demeurée valable pour établir une distinction essentielle entre les « battements » et les « sons résultants ». Dès que le nombre de battements par seconde est suffisant, l'oreille les perçoit comme un son musical formé de vibrations, et les « battements » deviennent le « son résultant ». Ce phénomène se trouve ainsi expliqué de la façon la plus simple et la plus logique, par les *coups* sonores naturellement provoqués par la coïncidence intermittente des vibrations simultanées de deux sons quelconques, émis, « harmoniques », ou « résultants ». C'est ce que Thomas Young, puis Scheibler, l'approuvant en 1834, exprimaient par cette définition : « Tous les sons résultants sont des sons de percussion (*Stosstöne*). »

En 1875, M. Riemann ne pouvait pas connaître l'expérience de Koenig (1876), et on ne peut guère lui faire un reproche d'avoir accepté l'autorité de Helmholtz. Mais, si celui-ci fut induit à différencier les effets de vibrations *infiniment petites* et de vibrations *très petites*, et à faire intervenir les déplacements des molécules vibrantes dans la production des sons résultants, du moins, avant d'élaborer sa théorie mathématique, il avait entendu « *isolément* » lesdits sons résultants et, après avoir empiriquement constaté leur « existence objective », il cherchait à expliquer leur présence et leur nature. M. Riemann, lui, quoiqu'il se flatte d'avoir « démontré que les sons inférieurs *doivent* exister objectivement dans l'onde sonore », déclare formellement « *impossible* de discerner isolément ces sons inférieurs », objectivement existants, « dans la représentation subséquente » ; et, à ces *sons inférieurs* non perceptibles, il applique tranquillement la théorie des *sons résultants* perceptibles de Helmholtz. Si, pourtant, nous admettons l'arbitraire du procédé, il n'en reste pas moins que M. Riemann assimile la nature de ses « sons inférieurs » à celle des « sons résultants ». Et on est de plus en plus autorisé à se demander pourquoi des sons de même nature ne seraient pas également perceptibles, s'ils jouissent également d'une « existence objective ».

M. Riemann nous avait promis une « réponse extrêmement simple ». Nous avons vu ce que vaut son objection de « faible intensité », à l'épreuve des résonateurs. Mais M. Riemann, maintenant, récuse cette épreuve : « Les résonateurs, prétend-il, ne peuvent être d'aucune utilité pour la perception isolée des sons inférieurs ; car la colonne d'air du résonateur est mise en branle avant tout par les plus fortes vibrations partielles, et les sons inférieurs demeurent toujours cachés, en qualité de parties intégrantes et constitutives latentes. »

Vraiment, ici, on n'y comprend plus rien. Si les résonateurs n'obéissaient qu'aux « plus fortes vibrations partielles », alors, en adoptant la théorie de Helmholtz et de M. Riemann, les résonateurs seraient impuissants à révéler les sons résultants et, en particulier, les « additionnels » inexplicables, selon Helmholtz, si on ne tient pas compte des déplacements des molécules vibrantes. Cependant, non seulement les résonateurs isolent tout son résultant, mais ils vibrent « par influence » sous l'action même de tout son inharmonique, faux, discordant et généralement quelconque, et isolent ainsi, avec une extrême sensibilité, tout son correspondant à leur son propre, pourvu qu'il « existe objectivement » dans la masse sonore en vibration, fût-ce, dit Helmholtz, « dans le siflement du vent, le bruit des roues, le murmure de l'eau ». Quelle que soit la forme, la constitution ou la nature des vibrations du « son inférieur », pourquoi un résonateur ne pourrait-il isoler celui-ci ?

Enfin, que veut dire M. Riemann en parlant de « parties intégrantes et constitutives latentes », après avoir, d'ailleurs, avancé plus haut (p. 9, § 6) que « les sons inférieurs.... se fondent avec le son émis isolément ou, mieux, constituent ce son émis » ? Si, pour un temps donné, les prétendus « sons inférieurs » font respectivement 2, 3, 4, 5, etc..., fois moins de vibrations que le son émis, c'est que la longueur d'onde, correspondant à une de leurs vibrations, est respectivement 2, 3, 4, 5... fois plus grande que celle du son émis considéré. Pour un son émis, la de 850 vibrations simples, par exemple, la longueur d'onde simple est de 0 m. 40. Elle serait de 0 m. 80 pour le « son inférieur $\frac{1}{2}$ » ou la de 425 vibrations; de 1 m. 20, pour le « son inférieur $\frac{1}{3}$ » ou ré de 283,33... vibrations; de 1 m. 60, pour le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » ou la de 212,5 vibrations; de 2 mètres, pour le « son inférieur $\frac{1}{5}$ » ou Fa de 170 vibrations; etc. Ainsi, d'après M. Riemann, l'onde simple de 0 m. 40 de ce la, émis isolément, serait « constituée » (*gebildet*) d'ondes simples ayant 0 m. 80, 1 m. 20, 1 m. 60, 2 mètres, etc., de longueur respective.

On est assurément plus décontenancé devant un tel résultat,

que pour n'importe lequel de ceux dont M. Riemann fut si souvent « frappé » au hasard de ses expériences. On comprendrait, à la grande rigueur, que, interprétant à sa façon l'hypothèse et la théorie de Helmholtz, M. Riemann eût admis la formation possible de systèmes d'ondes secondaires, correspondant à ses « sons inférieurs », dans le cas d'émission de *deux* sons *simultanés*; — encore que la non-perception des « sons inférieurs » ainsi produits restât enveloppée de mystère. Mais quand il nous présente, au cours de sa démonstration, *un* son émis isolément (*einzelne angegeben*), accompagné des susdits « sons inférieurs », qui « se fondent (*verschmelzen*) avec lui et, même, le constituent (*ihn bilden*) », on ne sait plus où on en est. On évoque vaguement la kyrielle de syllogismes et d'hypothèses de sa *Logique musicale*, on contemple le pêle-mêle des fibres de la membrane basilaire, des nerfs correspondants et télégraphistes, des vibrations « par influence » et des sons résultants, qu'il assaisonna et remua en invraisemblable salade, et on est à peine étonné de le voir conclure enfin : « Il est évident et fatal que nous nous trouvons ici en face d'une porte à tout jamais fermée. »

En terminant par cet aveu d'impuissance une dissertation destinée à prouver « l'existence objective des sons inférieurs dans l'onde sonore », M. Riemann, sans s'en douter, a jugé son ouvrage. Toutefois, il n'entend reconnaître, par là, que l'impossibilité de percevoir ces « sons inférieurs ». Il n'en demeure pas moins persuadé de leur « existence objective » et de leur importance en qualité de « contenu inconscient de la représentation ». M. Riemann a la foi robuste, mais ses arguments ne le sont guère. Leur exposé incohérent stupéfie et consterne. Ses expériences démontrent surtout son inexpérience peu commune. Enfin, toujours sans s'en douter, M. Riemann a pourtant démontré quelque chose, en perpétrant ce tissu de contradictions ou d'erreurs ; et il a établi précisément juste le contraire de ce qu'il voulait prouver.

Certes, après la lecture de son factum, on serait fort embarrassé de définir exactement, au sens de M. Riemann, la nature de la « résonance inférieure », ou de relever quelque indice de son « existence objective ». Mais on est amplement documenté sur le phénomène objectif où M. Riemann a cherché ses « sons inférieurs ». Avec les « vibrations par influence », on a dû constater les effets réciproques dérivés des rapports entre un son fondamental et l'un quelconque de ses harmoniques supérieurs. Avec le « son inférieur » commun et tels autres éventuellement perceptibles, on a dû constater la réalité tangible des « sons résultants » constituant l'ensemble de la « résonance » à la-

quelle appartient l'intervalle, et correspondant à la différence des vibrations simultanées des sons émis ou de leurs harmoniques supérieurs.

M. Riemann a démontré ainsi « l'existence objective » et les propriétés de la « résonance naturelle *supérieure* »; et, comme il n'y a pu découvrir et percevoir ce qu'on y avait trouvé et perçu avant lui, rien qui n'en fût essentiellement « partie intégrante et constitutive », il semble avoir en même temps démontré, par son analyse du phénomène sonore, « l'existence objective » de cette *seule* résonance *supérieure*, de la seule et *unique* « résonance naturelle ».

« L'homme s'agit... ». Quel fallacieux démon « mena » M. Riemann ?

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)





REVUE DE LA QUINZAINE

LES THÉATRES (1).

A propos de la reprise du *Freischütz*, à l'Opéra, le 27 octobre 1905.

Par ce temps d'actualité beethovénienne, on attend une reprise de *Fidelio*... Voici le *Freischütz*.

On sait que le *Freischütz* est un « chef-d'œuvre » ; et la peine nous est épargnée de « découvrir » le *Freischütz*... Il est vrai que les jeunes le connaissent aussi mal que la musique de chambre du grand Beethoven ; et Weber précurseur ne leur est guère familier que par ses vibrantes ouvertures dont la strette finale les contrarie, — depuis dix-huit ans que le *Freischütz* se tait sur notre première scène lyrique !

Aussi bien, tout chef-d'œuvre qu'il est, le *Freischütz* n'a jamais réussi sur une scène française, « au grand Opéra de Paris », comme disait provincialement Richard Wagner. Le *Freischütz*, évidemment génial, n'a jamais pu se maintenir au répertoire. C'est un fait. Pourquoi ? Parce que cet *opéra romantique* est lui-même, à nos yeux parisiens, un provincial de génie, parce que ce poème candide est essentiellement *allemand* et que ce caractère *ethnique* est à la fois sa gloire et son écueil. Un petit chasseur amoureux y fait un pacte avec l'enfer ; et notre bonne volonté ne peut plus en faire autant ! Le Chasseur noir ne nous fait plus frissonner, à trois pas du café de la Paix ; Samiel et la fonte lunaire des balles enchantées nous paraissent en arrière sur les progrès de la cruauté. Passe encore, au temps du bon Castil-Blaze et de *Robin des Bois*, — à l'heure même de la véritable première française du *Freischütz*, le 7 juin 1841, où le romantisme de Berlioz collaborait discrètement avec le romantisme de Weber ! Depuis lors, ce chef-d'œuvre allemand a reparu quelquefois, sans jamais parvenir à jouer d'autre rôle que celui d'une utilité, d'un grand lever de rideau qui permette aux abonnés de ne rien manquer du ballet ! Voilà ce que c'est que d'être un chef-d'œuvre allemand ! Si *Tannhäuser* était plus court, on danserait après *Tannhäuser*... Quel dommage, vraiment, que ce Wagner n'ait point la concision de son aîné Weber ! On danse encore moins après *Tristan*... Ce Wagner n'est qu'un empêcheur de danser en rond.

(1) Notre collaborateur et ami Romain Rolland, qui devait se charger de cette rubrique, s'en trouve malheureusement empêché par son état de santé. Tous nos lecteurs partageront certainement nos regrets. — M. Raymond Bouyer a bien voulu nous envoyer ces quelques pages sur le *Freischütz* ; et c'est pour nous une grande joie que d'inaugurer dès aujourd'hui la collaboration, désormais assurée, de ce délicat écrivain.

Bref, un sujet trop poétiquement local, une musique trop génialement délicate, trop de naïveté, de part et d'autre, pour plaire à ceux qui dînent tard! Malgré son génie fougueux et les exclamations de notre Berlioz, l'Allemand Carl-Marie de Weber demeure parmi nous l'enfant sauvage, nomade, solitaire, hautain, prime-sautier, dont l'imagination devait être la proie du romantisme qui rôdait autour des cerveaux de poètes aux environs de 1820; — fantôme maladif de l'Allemagne du Nord et contemporain du *Faust* de Gœthe, qui ne comprenait rien aux audaces radieuses et viennoises de Beethoven et qui, réactionnaire, patriote et novateur, se liait d'enthousiasme avec Kœrner contre la France, au réveil nationaliste de 1813!

Est-ce son engouement pour la lithographie découverte par Aloysius Senefelder? On évoque Weber dans une lithographie de Lemud, sous une ombre de familiarité mystérieuse et de poésie panthéiste, auprès de « Peter Schmoll et de ses voisins »... loin de la capitale musicale des Mozart et des Beethoven. Tel nous apparaît, le 18 juin 1821, à Berlin, à la première du *Freischütz* protégé par le comte de Brühl, le collaborateur de Frédéric Kind, le fiancé de Caroline Brandt!

Nous sommes en 1905, et le *Freischütz* sera bientôt centenaire. Il n'y paraît point, musicalement. Robuste et jeune comme au premier soir apparaît la musique vivante de ce livret candide.

Mais quelle impression nous donne le *Freischütz* en 1905, dans ce cadre immense de l'Opéra parisien? — L'impression d'un tableau hollandais, fût-il de Rembrandt, dans un cadre susceptible de contenir les vénitiennes *Noces de Cana*: « C'est du grand opéra de petite ville, — produit essentiellement germanique », a dit Saint-Saëns, compositeur essentiellement latin, lors de la reprise de 1876; et le *Freischütz* est mieux dans son atmosphère à Darmstadt...

L'interprétation française n'est point faite pour acclimater ce germanisme un peu farouche — et pour diminuer les distances : à part l'entraînante ouverture que Taffanel a conduite, au soir de la répétition générale du moins, en invoquant le souvenir de ses meilleurs après-midi du Conservatoire, l'orchestre altère et ternit cette palette musicale, il retient les mouvements, ralentit les allegros, avec une majesté dans la grisaille qui sied au « tableau » trop long du *Jugement de Pâris*; les chanteurs n'ont, dans la voix ni dans le jeu, l'intimité nuancée qui convient à l'intime profondeur, tout allemande il est vrai, de l'*opéra romantique*: ils pontifient, tous et toutes... Delmas est excellent, Rousselière est médiocre, Mlle Grandjean, qui fut une Brunehilde exécutable et la plus surfaite des Isolde, a retrouvé, dans la touchante Agathe, le charme bourgeois qui la rendait vraiment souveraine dans la Magdeleine des *Maitres Chanteurs*; blonde et mauve, elle est, comme sa partenaire, Mlle Hatto, rose et brune, en espiègle Annette, pleine de belle volonté, mais encore trop imposante dans ses élans comme dans ses prières. Ce délicieux duo des jeunes filles, ce dialogue poétique et chantant entre celle qui rêve et celle qui raille, et qui nous rappelle, avec son incomparable accompagnement, la naïveté de nos vieux opéras français, aussi « démodés » que le *Freischütz*, ne nous touchait-il pas davantage au concert, il y a dix ans, aux samedis soirs d'Eugène d'Harcourt, quand Mlle Eléonore Blanc le chantait avec Mme Lovano, — même aux concours du Conservatoire, en 1904, quand Mme Ennerie donnait pauvrement la réplique à la sémillante Mlle Tasso? Sur la scène immense de Paris, ce parfum d'intimité s'évapore... On n'entend pas l'accompagnement!

Poésie mutine, comme le pas d'Annette, et familiarité poétique, comme la pensée d'Agathe, — ce duo virginal est l'âme allemande du *Freischütz*: l'ouvrage et le morceau sont également dépaysés.

Mais ce génie peu parisien fut le plus moderne des précurseurs. Weber ! Les frères ennemis, Berlioz et Wagner, se réconciliaient dans son culte ; et la similitude des points de départ, comparée à la divergence des points d'arrivée, ne manifeste que plus singulièrement la disparité fondamentale de deux natures et de deux races. Sous ce rapport, — aujourd'hui que tout s'est apaisé, même le wagnérisme, — une audition du *Freischütz* est instructive. Immortellement juvénile, l'*opéra romantique* de Weber est un de ces rares ancêtres qui peuvent prendre des rides sans déchoir. *Le Freischütz* de 1817-21 est un prodige. Il marque une étape dans l'expression de la vie par la musique, le plus vivant des arts ; or, marquer une date, ce n'est point *dater*. Raccourci dramatique de tous les thèmes de ce drame villageois et mystérieux, lutte entre le ciel et l'enfer, l'*ouverture* (1820) serait en belle place dans une Histoire de la Musique enseignée par la série pittoresque des ouvertures magistrales de Gluck à Wagner.

Et, au fur et à mesure de la jeune sympathie renouée passionnément avec une vieille connaissance, n'est-il pas intéressant de saisir, dans *le Freischütz*, la double origine esthétique de Berlioz et de Wagner ? Berlioz, qui manqua le passage à Paris de Weber attendu par la mort, lui doit ses chaudes extases de jeunesse et son coloris fantastique, nocturnes frissons du chœur invisible, brise imperceptible du quatuor ou plainte obstinée des bois : le Nord germanique impressionna vivement le Midi gluckiste. Et Wagner, direct héritier de Weber, dont le génie voisin fascina son enfance à Dresde, lui doit son allure initiale, sa démarche noble, sa largeur vive, son tour de phrase au *gruppetto* victorieux, le contour de ses lyriques périodes, sa forme châtiée, les grandes mélodies chevaleresques et chaleureusement déroulées, les germes de son style, enfin. Wagner a-t-il jamais renié Weber et l'héritage du *Freischütz* ? Il disait aimer le peuple allemand qui aime *le Freischütz*, qui croit toujours au merveilleux de la plus naïve légende : « Ah ! l'aimable rêverie allemande ! L'enthousiasme des bois, du soir, des étoiles, de la cloche du village sonnant sept heures ! Heureux qui vous comprend, qui peut, avec vous, croire, sentir, rêver et s'exalter ! » On n'est pas plus romantique — et moins Parisien... Voilà pourquoi *Tannhäuser*, en 1861, fut sifflé. Avec ses lentes prières et son fantastique, *le Freischütz* devance *Tannhäuser*, comme *Euryanthe*, avec ses deux couples contrastés, présage *Lohengrin*. Jusqu'à *Lohengrin* (1850), toute la jeunesse inquiète de Wagner est nourrie de Weber. Wagner jeune est le prolongement de Weber, mort avant quarante ans. Tout Wagner est dans Weber — sauf Wagner. *Le Freischütz* n'annonce point *Tristan*.

Mais voici, dès les soirs de 1820, le sujet essentiellement germanique, légendaire, donc musical, à la fois intime et surnaturel comme le romantisme en personne et comme le Nord de Rembrandt, portraitiste idéal du docteur Faustus ! Voici l'*ouverture*, vague résumé du sujet précis, puisque la suggestive musique est une pantomime sans acteurs ; voici le *leitmotiv*, ce blason musical, qui s'attache volontairement et sourdement aux pas du chasseur maudit ; voici l'orchestre qui parle sous les voix, qui commente fiévreusement l'âme et l'image ; et toute la modernité qui frémit dans la chasse fantastique où pleure la cloche ! Le violoncelle, qui chante avec la prière d'Agathe, et les trombones majestueux, qui scandent la parole sainte de l'Ermite, inaugurent, dans un vaste finale, l'accent divin d'*intercession* qui magnifie *Tannhäuser*. Il n'est point jusqu'à cette verve mélodieuse et dramatique d'italianisme et de rossinisme qui ne rattache la fougue webérienne au wagnérisme naissant, l'*opéra* qui meurt au drame qui naîtra sous les voûtes moyenâgeuses de la Wartburg ! C'est l'*opéra romantique*, dans sa nouveauté naïve et sans duo d'amour, et qui ne rappelle ni l'athénienne tragédie de Gluck, ni la comédie poudrée de Mozart, ni

le *Fidelio*, demain centenaire, de Beethoven, ce chef-d'œuvre isolé qui recèle l'immense secret d'un génie captif..

Si des génies comme l'Anglais Purcell, qui musiqua *Dido and Æneas* deux cents ans presque avant Berlioz, comme Mozart et Weber, comme Chopin, si des talents même, comme Mendelssohn ou Bizet, avaient moins prématurément disparu, quel changement dans l'évolution d'un art ! L'avenir sommeille en ces jeunes hommes trop aimés des dieux... Mais Weber se survit dans le romantisme de Berlioz et dans l'invention de Wagner ; Baudelaire invoquait son nom pour évoquer Delacroix. Et si, dorénavant, les défenseurs du *Rêve* peuvent se réclamer de « l'intimité » du *Freischütz*, le largo de l'ouverture d'*Euryanthe* suffisait seul à faire pressentir le « frisson nouveau » de la musique debussyste, avant que le novateur de la *Mer* apparût coloré, pittoresque, extérieur, descriptif et soudain bruyant, tel un nocturne mineur de Whistler qui deviendrait une aube diffuse de Claude Monet...

Le génie germanique de Weber est l'aïeul mort jeune de toute poésie musicale. Et l'auteur élégant de la *Miarka*, si poétiquement présentée par M. Carré, ne saurait nous démentir. De même, tous les amoureux d'art seront d'accord avec nous pour admirer la chasse fantastique de l'Opéra, bien que son brouhaha couvre trop la discrète musique, et pour abominer la ridicule prostitution de l'intime *Invitation à la Valse* aux feux communs de la rampe ! Espérons que les génies morts, occupés à dialoguer, ne voient pas la brillante reprise de leurs chefs-d'œuvre !

RAYMOND BOUYER.

* *

Opéra-Comique : *Miarka*, drame lyrique en 4 actes, de Jean Richepin et Alexandre Georges.

En digne fille de Jean Richepin, Miarka est une Bohémienne, mais de ces Bohémiens de France, dont les tribus errent en chantant sur nos routes nationales, précédées de leur chef qui caracole sur un beau cheval blanc : c'est là, n'est-il pas vrai ? une rencontre familière à tous ceux, promeneurs, touristes ou chauffeurs, qui ont parcouru nos provinces ; presque aussi familière que celle du chemineau sentimental et prophétique dont l'histoire nous fut contée, naguère, à l'Odéon. Jean Richepin est un poète réaliste.

Donc nous voyons naître, au prologue, la petite Miarka ; du moins nous voyons la roulotte misérable où elle vient de naître (et qu'il convient d'appeler *rubidal*), traînée, sur la place d'un village de Thiérache, par la vieille grand'mère, la Vougne, et entourée d'une foule criarde de « vanniers » et de « laveuses » (ces sont là des professions chantantes, ainsi qu'il ressort de nombreux opéras comiques). C'est que la Vougne est une sorcière, comme la Taven de *Mireille*, mais plus horrifique. Seul un oiseleur, Gleude, qui est aussi un innocent (voir l'*Arlésienne*), la défend contre la multitude ameutée ; il y a bien encore M. le maire qui s'intéresse aux Bohémiens, mais c'est d'un intérêt scientifique et philologique, partant fourbe et cruel : il veut pénétrer le mystère de leurs origines, et pour cela ravir à la Vougne les « livres » où se gardent les chants de la race. Grâce à lui, la vieille peut célébrer le baptême de sa petite-fille, selon les rites des Romanis : ci, deux chansons qui terminent ce prologue : hymne à la rivière, et hymne au soleil :

*Dans l'eau qui court sans but,
Dans l'eau qui fuit sans fin,
Sois trempée sans fin ni but.*

*Comme elle, va toujours,
Sans te fixer à la terre,
En la rongeant, en la rongeant.*

*Comme elle, aie pour pays
Les nuages d'où elle tombe,
Les nuages où elle retourne.*

Ce sont, on le voit, des vers libres, ici sans rime, ailleurs assonancés ; et cette forme, qui est, à peu de chose près, celle du texte de *Fervaal*, convient fort bien à la musique, parce qu'elle est d'un rythme plus ferme et plus serré que la prose, sans avoir la monotonie du vers régulier.

Dix-huit ans se passent, entre le prologue et le premier acte. La Vougne a blanchi, Miarka a grandi ; toutes deux sont restées en ce même village, contrairement à tous les us de leur race. C'est que les tarots le veulent ainsi : Miarka doit grandir à l'endroit où elle est née, et alors elle sera reine, reine des Bohémiens. Elle danse au son de la guzla, et elle apprend les chansons (chansons de l'Eau qui court, de la Parole et du Savoir) ; Gleude l'écoute et l'admiré, et l'amour a délié la langue de l'innocent. A peine éveillée à la vie, Miarka se laisse bercer par ses douces paroles, et n'a pas la force de croire au roi qui doit venir, et qu'elle n'a jamais vu. La Vougne alors exerce son pouvoir magique : l'opaque nuit d'hiver s'éclaircit peu à peu, et l'on voit apparaître, très lointains d'abord, reflets incertains, puis tout proches et presque réels, les Bohémiens dansants et chantants, avec leur roi, coiffé de fourrure blanche, au milieu d'eux : on devine déjà ce que M. Carré a su faire d'un pareil tableau ; c'est une pure merveille que ce crescendo de lumière qui aboutit à une douce clarté de printemps, pour s'effacer ensuite et se dissoudre dans l'ombre froide ; et les danses (danse des Romanis, danse de l'ours, danse nuptiale) sont d'une grâce et d'une couleur dont rien n'approche. Il faut aller à l'Opéra-Comique pour savoir ce que peut le goût français dans l'art de la mise en scène : car ici c'est bien un art, et qui donne des impressions de pure et d'absolue beauté.

L'espoir renaît au cœur enfantin de Miarka, puis s'éteint encore ; et comme l'hiver l'a fort affaiblie, elle s'est laissé recueillir chez le M. le maire, où la Vougne l'a suivie. L'innocent l'y retrouve aussi, et cette fois, fou d'amour, il veut joindre l'action à la parole. Mais Miarka, soudain sauvage, le jette à terre, plus prompte que la Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*, et il s'en va, triste et brisé, pleurer dans la nuit. Miarka en reste attendrie ; mais la Vougne survient : il faut partir ; le maire philologue n'a déjà que trop rôdé autour des livres sacrés. Et comme Miarka hésite, gagnée malgré elle à la vie douce et paisible, la vieille met le feu à la maison, tel Lotario dans *Mignon*. Elles reprennent la vie errante, et nous les retrouvons toutes deux sur une route de Champagne. C'est là que la Vougne va mourir, sous la pluie qui tombe du ciel vaste et froid, dans les bras de Miarka et de Gleude qui les a rejoindes, fidèle et désespéré. Et c'est la chanson des Nuages, et la chanson de la Pluie, et enfin l'hymne des Morts, que vient interrompre la marche des Romanis. Car ce sont eux, tels qu'ils ont paru à l'évocation de la sorcière ; ils viennent, et vont accomplir les destins. Gleude, héroïque, les appelle et leur montre la route où ils trouveront leur reine, pour lui perdue à jamais. Et c'est un chant nuptial, et puis un cantique d'amour du roi descendu de son cheval pour recueillir Miarka dans ses bras selon toutes les traditions de nos scènes musicales. Et la Vougne meurt heureuse : les tarots n'ont pas menti.

Ce drame a tout ce qu'il faut pour plaire à une grande partie du public :

on y rencontre des situations dramatiques d'un effet d'autant plus sûr qu'il a été vérifié déjà à plusieurs reprises, et que le plaisir de la reconnaissance tempère agréablement l'émotion dont on ne peut se défendre devant cette vieille grand'mère au dévouement farouche, cet innocent dont l'âme s'éveille, et cette enfant promise à de si hautes destinées.

C'est l'œuvre d'un Touranien très sage et optimiste, romanesque de plein air, troubadour de nos routes nationales (et départementales aussi) ; il y a de jolis détails, une sauvagerie très inoffensive, une couleur fausse, et, par-dessus tout, le charme reposant de la banalité. La musique n'est point en désaccord avec le drame, en ce sens qu'elle non plus ne franchit pas les bornes d'une originalité modérée. Mais elle a pour elle une grande qualité, qui la rend bien supérieure à son texte : elle est sincère et ne cherche pas à faire illusion sur elle-même. Le sentiment n'y est pas très profond, ni la forme très neuve ; mais on n'y trouvera pas ces vaines recherches, ces duretés, ces laideurs pénibles et inutiles qui dans plus d'une œuvre moderne trahissent la vaniteuse impuissance d'un stérile aligneur de portées. Et même, pour ne parler que des musiciens, on ne sera choqué ici ni par cette triviale emphase, ni par cette sentimentalité factice et fardée qui trop souvent encore s'étalent sur la scène de l'Opéra-Comique : M. Alexandre Georges est également éloigné de Charpentier et de Massenet ; il a meilleur goût que l'un et l'autre, et n'est pas moins bien doué. Sa mélodie abondante et facile ne manque pas d'élégance, et sait à l'occasion se colorer d'un exotisme assez délicat en sa discréption même : les chansons bohémiennes sont toutes fort plaisantes et d'un rythme intéressant, et tout le long de la scène d'évocation la musique est charmante et très congrument colorée ; la danse de l'ours surtout, coupée par les grognements de l'animal, a une grâce fort piquante. Et certes c'est là de la musique de ballet ; mais je la loue précisément pour cela : on ne saurait battre des entrechats sur des amoncellements de thèmes symboliques ou d'impénétrables massifs orchestraux. Ce qui me plaît moins, je dois le dire, ce sont les pages où M. Alexandre Georges s'est efforcé d'être dramatique : il semble ici que ses forces l'aient trahi ; son domaine est bien plutôt le genre tempéré, où il peut remplacer avantageusement Léo Delibes, avec une inspiration bien plus fraîche et plus musicale. Rien jusqu'à présent ne fait augurer qu'il atteigne jamais au sublime. Mais le sublime n'est pas indispensable, et il faut savoir gré aux musiciens qui, au lieu de s'épuiser en vains efforts à sa poursuite, savent nous faire passer une soirée agréable, sans fatigue excessive ni pour nos oreilles ni pour notre attention. On l'a dit, et il faut le redire sans cesse : « la règle des règles, c'est de plaire ».

Ajoutons, pour être juste, que l'œuvre nouvelle a été admirablement servie par une interprétation de premier ordre. M. Jean Périer, l'immortel Pelléas devenu ici un innocent oiseleur, a toujours cette voix émue et tendre qui ravit. Mme Héglon a joué le rôle de la Vougne avec une puissance et une netteté que l'on a pu bien mieux apprécier sur cette scène que sur celle de l'Opéra ; et Mme Marguerite Carré a su donner aux belles lignes dont elle dispose une orientale et tentatrice langueur ; rien de plus gracieux que la scène où elle s'éveille au son de la guzla bohémienne et de la flûte de l'oiseleur et, tout appesantie de sommeil encore, esquisse une danse indécise. Qu'on ne croie pas à la moindre ironie si je dis qu'à ces moments-là on se sent fier d'être Français.

Louis LALOY.



Le *Jugement de Pâris* (1).

De nouveau la pomme, fruit symbolique et légendaire, vient jouer le rôle qui lui est familier sur les toiles, à la scène, dans l'orchestre même. Cette fois il s'agit du jugement de Pâris, hérissé de mélodies, s'il faut en croire les programmes. Si le tableau de Baudry avait représenté Adam et Ève, il aurait fallu deux thèmes. Mais ici trois déesses se sont dérangées, une pour une pomme, les autres pour des prunes. Chaque personnage a son motif, et même l'amour en a un petit, sautillant. Si ce n'est pas de l'amour, c'est tout juste un pépin. Mais où est donc le thème de la discorde ? Ah ! la voici qui éclate triomphalement dans la réunion des six thèmes superposés. — Les moutons de Pâris sont un peu négligés, n'ayant qu'un dessin musical (?) collectif. Quel effet contrapontique on aurait pu tirer de la superposition des moutons ! Mais à quoi bon penser aux choses qui auraient pu être ?

A notre tour, décernons à cette œuvre la pomme, crue ou cuite ?

NÉZEU.



A BATONS ROMPUS

M. Julien Torchet étudie, dans le *Guide musical*, les facultés musicales de Zola, et conclut en disant qu'elles n'existaient pas. Rien de plus vrai. Cette lacune n'empêchait pas l'auteur des *Rougon-Macquart* de discuter sur la musique avec une prolixité que M. Bruneau documentait de son mieux.

Ce mieux était parfois l'ennemi du bien. Témoin le chapitre où Zola célèbre avec exaltation l'instrumentation d'une page de *Roméo et Juliette*, vante la clarinette exquise, loue les délicieux traits de harpe... alors que Berlioz a employé un hautbois et des pizzicati de violoncelles.

M. Carré, alsacien, a une très bonne presse chez Guillaume II.

Les journaux allemands, à de rares exceptions près, l'ont approuvé de me demander 100.000 francs de dommages-intérêts pour me punir d'avoir osé imprimer que le directeur de l'Opéra-Comique ne joue pas toutes les pièces qu'il reçoit. La *Neue Zeitung fur Musik* guillemette effrontément des propos de son invention qu'elle m'attribue, prétendant que j'aurais dit : « M. Carré ne joue que les auteurs qui le payent de leur poche. » Les *Nouvelles de Munich* précisent ; d'après elles, en bon antisémite, j'aurais surtout reproché à mon adversaire de ne jouer que des compositeurs juifs !

C'est étonnant comme les reporters sont inventifs, dans ce pays où les romanciers le sont si peu.

Certaine association musicale sévit, le dimanche, annoncée par des programmes « qui ne sont envoyés qu'aux personnes de la bonne société ». Néanmoins, j'en ai reçu un.

Il promet le *Dépit amoureux*, qu'il étiquète « pièce très comique » ; il s'enorgueillit de pouvoir offrir à son public des chanteurs comme M^{me} Mellot-Joubert et M. Bataille, celle-là qualifiée « extrêmement remarquable », celui-ci dépourvu de toute appréciation louangeuse, ce dont je le félicite.

(1) Œuvre couronnée au concours de l'Opéra et jouée en guise de prélude au *Freischütz*.

Ce n'est pas à Lons-le-Saulnier que se donne le concert dont les organisateurs lancent ces papiers inouïs, ce n'est pas à Carpentras, ni à Landerneau. Il a lieu au Trocadéro, en pleine Loubettopolis !

**

« A propos d'*Armide*, il paraît que M. Gevaert, le vénérable directeur de notre Conservatoire national, s'applique tout spécialement à inculquer au corps de ballet de la Monnaie toutes les notions indispensables pour la bonne exécution des nombreuses fantaisies chorégraphiques comprises dans *son œuvre*. Voilà un compositeur qui est tellement soucieux de la parfaite exécution de *son œuvre* qu'il pourrait remplacer « au pied levé » — c'est le cas de le dire, — malgré son grand âge, n'importe lequel de ses interprètes ! »

Ainsi s'exprime le *Je dis tout*, contrefaçon belge dirigée par M. Alphonse Lemonnier, qui fit, un temps, de la critique dramatique au *Matin*. Comment notre confrère a-t-il laissé s'enfuir cet extraordinaire fantaisiste ?

**

« Dans toute l'interprétation du *Freischütz*, pendant la soirée tout entière, je ne crois pas qu'il y ait eu *un seul* mouvement juste ; s'il s'en est par hasard rencontré un, je lui fais amende honorable ; il m'a échappé... C'est là un phénomène tout à fait extraordinaire ; il ne me souvient pas d'avoir jamais rien entendu de pareil, d'avoir vu fausser le sens, l'expression, le caractère d'un chef-d'œuvre avec tant de suite et d'opiniâtreté, d'avoir vu apporter dans l'erreur tant de persévérance, de zèle et d'industrie. »

C'est en ces termes que M. Pierre Lalo apprécie les efforts et les résultats de M. Taffanel. Quand on songe à l'effroyable chiffre de dommages-intérêts que le chef d'orchestre ainsi bousculé va, sûrement, demander au critique du *Temps*, on frémît !

**

Les *Signale* se plaignent amèrement d'avoir lu, dans un de nos confrères français, un article superficiel et biscornu (*sic*), signé Gaston Knop, sur « la Presse musicale allemande ». Dans le même numéro, M. de Stœcklin étudie la Vie musicale française de manière également *oberflächliche*, sinon *schiefe*, en quelques pages, d'ailleurs intéressantes.

Le rédacteur des *Signale* regarde comme le véritable père de la musique française moderne... Gounod, et lui consacre le plus dithyrambique éloge. M. Camille Saint-Saëns n'a pas à se plaindre non plus, traité de « véritable cousin de Beethoven » et de « jeune frère de Mozart », ce qui remplira d'aise M. Emile Baumann, auteur d'un volume de 475 pages, en petit texte, sur l'*Œuvre de Camille Saint-Saëns*. Parmi les jeunes musiciens sur lesquels le charme de Massenet a laissé sa délicieuse empreinte, M. de Stœcklin cite Bruneau. Voilà qui va bien. M. Gabriel Fauré a subi l'influence de César Franck « sur certains points » que je suis curieux de connaître ; il n'a jamais écrit pour le théâtre, jamais, les *Signale* en sont certains. Pour M. Vincent d'Indy, « Mozart n'existe pas, ni Schubert, ni Schumann » — voilà qui surprendra la *Schola Cantorum*. Enfin, M. Claude Debussy est un franc-tireur, un modèle inimitable qu'on imite (il me semble lire M. Vallas), un prix de Rome dont Massenet se moqua jadis, un chercheur qui trouva, loin des chemins frayés de la musique, un sentier nouveau.. aboutissant à un cul-de-sac. Et voilà. Je me hâte d'ajouter que, tout en ne partageant pas les opinions énoncées par M. de Stœcklin, je tiens les *Signale* de Leipzig pour une publication du plus haut intérêt, incapable d'insérer jamais un article de chantage ou d'imbécillité comme on en voit circuler trop souvent dans le monde musical français.

WILLY.

LES CONCERTS

Il faut que je commence par un bien pénible aveu : je n'étais pas aux concerts du 29 octobre. Je m'étais enfui jusqu'en ma lointaine campagne, emportant avec moi la *Mer*, comme un trésor volé peut-être (1), mais devenu mien par droit d'amour. Touchée par les premiers froids, la forêt flambait de jaune et de roux, un air pénétrant courait sur la prairie inondée, on discernait au loin l'insensible neige blanche sur les plateaux du haut Jura, et partout, depuis les labours gras d'humidité jusqu'aux toits de chaume assombris, une sérénité triste annonçait l'hiver (je dédie cet alexandrin à mon comtois ami Gauthier-Villars). C'est là, dans cette nature recueillie, repliée sur elle-même, presque mourante, que j'ai mieux compris encore le chef-d'œuvre de vie, de lumière et de force que Debussy vient de nous donner ; surtout j'ai mieux saisi la logique puissante et libre qui soulève et relie entre elles ces efflorescences mélodiques : logique d'un bel arbre aux branches dissemblables et pourtant harmonieuses, logique directement opposée à toute scolastique, étant directement inspirée de la nature ; logique musicale, s'il en fut jamais, et qui ouvre à notre art, si longtemps prisonnier en nos maisons, en nos salons et en nos salles de concert, une vertigineuse échappée sur l'univers, son vrai modèle, son vrai royaume. Je songeais à tout cela, et à plusieurs autres belles choses dont je parlerai bientôt (car l'œuvre de Claude Debussy, depuis *Pelléas* jusqu'aux toutes nouvelles *Images*, est assez importante aujourd'hui pour mériter une étude d'ensemble) ; mais d'autres étaient plus sages, et je dois à un fort obligeant ami cette petite note sur le concert Chevillard, que je suis heureux de pouvoir offrir à mes lecteurs en diversion de mon indiscrette prose :

« Dans l'ouverture de *Phèdre*, l'impitoyable rigueur métrique de M. Chevillard a montré peu de complaisance aux langueurs et pâmoisons de M. Massenet. Jouée avec une précision extrême, la quatrième Symphonie de Schumann demanderait tantôt un peu plus de grâce, et tantôt un peu plus de vivacité qu'elle n'en eut cette fois. Le talent si noble de M. Lucien Capet a sauvé des sifflets un concerto de Brahms pour violon, dont la première partie dure éternellement. Un pot-pourri (pourquoi taire le mot quand on admet la chose ?) un pot-pourri des *Maitres Chanteurs* terminait la séance, dont le principal intérêt résidait dans une œuvre nouvelle de M. Pierre Kunc et dans l'audition du *Tasse* de Liszt.

« L'*Eté pastoral* (impressions languedociennes) de M. Kunc se compose de deux courts morceaux (*Au Matin* et *Danse aux lanternes*) clairs, écrits avec aisance et une adresse qui ne va pas jusqu'à l'originalité. Le coloris orchestral, sans être bien brillant, ne manque ni de finesse ni d'élégance. Il a paru que M. Kunc était désigné pour écrire de charmants ballets et d'excellentes pantomimes.

« Quant au *Tasse*, c'est un des poèmes symphoniques de Liszt les plus frappants et les plus significatifs. La noblesse des thèmes, la lucidité du développement, sa logique majestueuse aboutissant à une péroration éclatante, ont produit grand effet. Le menuet du milieu est une merveille de grâce pompeuse et souriante. Sa combinaison avec le thème du triomphe montre la maîtrise souveraine et discrète de Liszt dans l'art du contrepoint symbolique. Bref, on doit remercier M. Chevillard d'avoir mis à son pro-

(1) Voir ce que dit de moi, en savourant une *Tasse de thé*, le célèbre compositeur R.-N., avec qui je ne demande qu'à faire plus ample connaissance ; car c'est un homme d'esprit.

gramme et brillamment présenté cette œuvre de haut caractère, — à laquelle il ne manque guère que d'avoir été orchestrée par Berlioz. — JEAN CHANTAVOINE. »

J'ai entendu, en revanche, le concert du 5 novembre à la rue Blanche, depuis la *Symphonie inachevée* de Schubert jusqu'à la *Bourrée fantasque* de Chabrier, orchestrée assez agréablement par Félix Mottl (mais cette transformation était-elle bien nécessaire ?). Plusieurs œuvres nouvelles nous étaient offertes : d'abord, la *Chevauchée de la Chimère* de Gaston Carrraud : musique certainement fort distinguée, un peu trop sobre et trop contenue à mon gré, on croirait presque timide ; des idées intéressantes, intelligentes surtout, l'inévitable rythme de galop joliment marqué à l'orchestre ; tout cela plus esquissé que dessiné, plus élégant que passionné, et, malgré une très savoureuse orchestration, un peu décevant pour qui connaît le goût si large et si sûr et le solide talent de l'auteur. Le *Cygne de Tuonela*, de Sibelius, est une œuvre de l'école finlandaise, très finlandaise par son sujet (Tuonela est l'empire de la mort, et c'est sur le Styx finnois que chante le cygne funèbre), et aussi par son caractère, qui est une mélancolie intense et très douce : mélancolie d'un pays de brumes et d'étangs endormis, habité par une race ancienne, désespérément attachée aux traditions qu'on veut lui enlever. Cette musique me plaît fort par son émouvante sincérité ; et ce chant du cor anglais, enveloppé d'accords tristes, est certainement une belle chose. Le coloris sombre de l'œuvre n'a pas nui à son succès, comme on pouvait le craindre après l'étourdissant *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakof. La musique russe doit à l'Espagne quelques-unes de ses pages les plus savoureuses, entre autres le *Convive de pierre* de Dargomyjsky et plusieurs romances de Glinka. Cette affinité, qui peut paraître singulière entre des races si éloignées, s'explique fort bien par une commune influence orientale et musulmane. Mais l'Espagne, telle qu'elle apparaît aux Slaves, a plus d'emportement et surtout plus de nerfs que celle des Espagnols, courtoise jusqu'en ses transports. Ces danses de Rimsky-Korsakof sont parmi les choses les plus colorées, les plus vives, les plus violentes, qu'un musicien ait jamais osé écrire ; rien de brutal cependant, et tout au contraire une sensibilité suraiguë qui raffine sur le délire et quintessencie la fureur ; c'est un art de grand seigneur, las depuis longtemps de tout ce qui dans la vie est modéré, mesuré, calculé, et qui n'attache de prix qu'aux couleurs éclatantes et aux sauvages ardeurs. C'est justement ce caractère que d'autres reprocheront à une telle musique ; j'avoue qu'elle m'enchante.

M. Colonne a commencé, avec un succès énorme, son cycle-Beethoven. Les deux premières symphonies et des fragments d'*Egmont* ont ouvert la série le 5 novembre. Chaque concert comprend, en outre, une œuvre de l'école moderne. Ce jour-là, c'était le prélude de l'*Enfant-Roi*, analysé dans le *Mercure musical* du 15 août par un critique auquel je reprocherais aujourd'hui un peu trop d'indulgence.

LOUIS LALOY.



COURRIER DE NICE

Nice et la musique italienne.

Quelles que soient ses tendances, un compositeur aujourd'hui, pour arriver à la notoriété, est obligé d'écrire des œuvres dramatiques. Les écrire ne suffit pas, il faut encore les faire jouer. De là une surabondance de drames

lyriques qui attendent leur tour d'être montés, risquant de ne l'être jamais, ou trop tard ; de là également une préoccupation légitime chez les musiciens français, qui n'ont guère d'autres débouchés pour leurs productions que l'Opéra ou l'Opéra-Comique, de voir se créer de nouveaux centres artistiques. La jeune école française, fière à bon droit de son incontestable supériorité, doit veiller jalousement à ce que les nouvelles scènes possibles ne soient pas accaparées par des écoles étrangères, dont les produits inférieurs, mais de digestion facile, peuvent illusionner la foule ignorante.

Les essais de décentralisation ont été assez nombreux en France. Les principaux ont eu lieu le plus souvent dans les petites villes de saison fréquentées par une clientèle exclusivement riche, trop riche pour se préoccuper d'être intellectuelle, et dont les éléments ne constituent pas un vrai public. A Monte-Carlo, à Aix-les-Bains et ailleurs, c'est à de véritables représentations privées que ce monde a le privilège — acheté — d'assister. Les œuvres créées sur ces diverses scènes ont dû recevoir peu après leur consécration à Paris, — ou n'ont eu qu'une gloire très éphémère. Une décentralisation sérieuse faite dans une grande ville, ou une ville de facultés, possédant ou pouvant arriver à posséder un vrai public, serait plus désirable pour tout le monde que celle essayée dans des théâtres antiques ou des arènes, si intéressante soit-elle. C'est ce qui pourrait et devrait se produire à Lyon, Marseille, Bordeaux, Lille, dans beaucoup d'autres villes encore, et enfin à Nice.

A vrai dire, on songe bien à quelque chose de semblable dans la capitale de la Côte d'azur, où l'on se préoccupe surtout d'attirer le plus de monde possible. Malgré le voisinage gênant de Monte-Carlo, on a bien l'intention d'essayer de centraliser à Nice certaines manifestations artistiques, et en premier lieu la création d'œuvres dramatiques. De prime abord on ne peut que s'en réjouir. Les principales célébrités du jour ont été consultées à ce propos et ont donné des avis divers. Des auteurs et des compositeurs connus ont été pressentis et ont promis quelques œuvres inédites, profitant ainsi de l'excellente occasion qui s'offrait à eux de se débarrasser de leurs laissés pour compte. M. Xavier Leroux, encouragé par le succès obtenu ici par sa *Reine Fiammette*, fort bien montée et jouée l'année dernière, et pour laquelle il a conduit lui-même avec amour l'orchestre à toutes les représentations, qui ont été relativement nombreuses, profite de la faveur du public niçois pour caser son *William Rattcliff* dont nous aurons la primeur au cours de la saison prochaine. Cette œuvre, dont M. Colonne fit entendre au Châtelet d'importants fragments en 1895, est une des premières de l'auteur du *Nil*. D'une écriture ferme et de pensée vigoureuse, elle faisait présager d'autres partitions que celles des *Perses* ou de la *Reine Fiammette*. A cause de cela je crois qu'elle plaira moins. Quoi qu'il en soit, pendant que l'on jouera ce *William Rattcliff*, nous n'aurons pas celui de M. Mascagni (1); c'est toujours autant de gagné. Car l'école italienne moderne est envahissante. Elle a déjà conquis les deux Amériques, et si un mouvement musical réel se produit dans notre région, c'est elle encore qui certainement en profitera. Loin de combattre cette invasion, nos autorités, le public et la presse la favoriseront. Un fait tout récent va démontrer le bien fondé de mes appréhensions.

En septembre dernier, le directeur de notre Opéra fut invité par la com-

(1) Il existe aussi un *William Rattcliff* de César Cui, joué à Saint-Pétersbourg en 1869, que le *Monde musical* a confondu avec celui de M. Leroux en le mentionnant dans un de ses suppléments comme exécuté aux concerts Colonne en 1895 avec MM. Gibert et Fournets.

mission théâtrale de la municipalité à produire le programme de sa prochaine campagne théâtrale.

Il proposa, comme nouveautés, la *Tosca*, *Renaud d'Arles*, *William Ratcliffe*, *Armide*, et enfin le *Crépuscule des Dieux*, qui devait compléter les représentations de la tétralogie déjà données au cours des saisons précédentes (1). Ce programme, d'un éclectisme malheureusement nécessaire, était, à tout prendre, acceptable. Une part raisonnable et suffisante y était faite à l'école italienne moderne. Ces œuvres, ainsi que celles du répertoire courant, devaient être interprétées par des artistes de valeur : MM. Duc, Imbart de la Tour, Ibos, Saleza, Van Dyck, Seveilhac ; Mmes Charlotte Wyns, Landouzy, Mastio, Cesbron, etc., et, en représentation seulement, Mmes Bréval, Heglon, Litvinne, Cavalieri, Marié de l'Isle ; MM. Delmas, Fugère, Renaud, etc. M. Saugey, le directeur de l'Opéra, offrait de prendre à sa charge la moitié du supplément des frais qu'exigerait la création du *Crépuscule des Dieux* ou celle d'*Armide*, ce qui l'honore certainement et prouve qu'en dehors des nécessités commerciales auxquelles il est contraint de se soumettre, il a aussi un certain amour-propre d'artiste. Cette combinaison n'a pas été acceptée (crédits insuffisants ! absorbés sans doute par le carnaval). Seulement deux jours avant la réunion définitive de cette commission omnipotente et peu éclairée, un journal local publiait une note tendancieuse faisant l'éloge de *Siberia*, l'opéra de Giordano, et demandait son adjonction au programme. Il en était décidé ainsi le surlendemain à la séance du conseil, de sorte qu'*Armide* et le *Crépuscule des Dieux*, remis à l'année prochaine — ou aux calendes grecques, — seront remplacés par *Siberia*. Au Casino, en compensation, nous aurons la *Manon Lescaut* de Puccini et (*horresco referens*) une *Sanga* inédite de M. Isidore de Lara, cette dernière cependant si les fonds disponibles le permettent. Et voilà comment les fonds en question, insuffisants pour monter l'œuvre grandiose d'un Gluck ou d'un Wagner, ne le seront plus quand il s'agira des opéras italiens. Et personne ne protestera, — au contraire.

Que la population indigène ait conservé des préférences pour l'opéra italien, joué presque exclusivement et longtemps encore après l'annexion et jusqu'au fameux incendie de 1881, la chose est assez naturelle. Mais que l'on veuille imposer ce répertoire inférieur aux nombreux étrangers, artistes ou dilettanti, qui viennent se réchauffer au soleil et contempler une nature merveilleuse, c'est aller à l'encontre des bonnes intentions que l'on peut avoir de créer un centre d'art. Et, malgré tout le mauvais goût dont peut faire preuve un monde qui s'intitule grand parce que riche, je ne puis admettre que sur 150 ou 200.000 étrangers qui grossissent la population du littoral en hiver, et même aussi parmi les sédentaires, il n'y ait pas les mille individus nécessaires pour composer un public intelligent et même raffiné. Le contraire serait par trop pénible à constater. On pourrait donc pour ce millier de spectateurs organiser autre chose qu'une saison d'opéra italien. Mais la critique musicale ne fera rien pour cela. Faite le plus souvent — et le mal n'est malheureusement pas spécial à Nice — par des chroniqueurs maîtres-jacques, écrivains de valeur assurément, mais incomptables ou de parti pris, ayant en général aliéné leur indépendance, elle encouragera au contraire les représentations des opéras transalpins.

M. Sonzogno a dirigé autrefois l'Opéra de Nice. Il s'en souvient, et après *Siberia* il nous fera passer tout son stock exposé place du Châtelet cette année. Nos chroniqueurs, et parmi eux M. Camille Mauclair, qui verra là

(1) C'est à Nice qu'a été donnée en 1902 la première représentation de *l'Or du Rhin* en France.

sans doute une manifestation de cette renaissance latine à laquelle il paraît croire sincèrement, considéreront comme musique méditerranéenne ces productions d'une école qui s'obstine à refaire, sans y réussir d'ailleurs, le dernier acte de *Carmen*, œuvre du Français Bizet prônée par l'Allemand Nietzsche. Ils argueront qu'à Nice, ville cosmopolite, il est naturel de jouer des auteurs étrangers, sans s'apercevoir qu'alors il serait logique et équitable de monter également des œuvres de la si intéressante école russe, des écoles tchèque, allemande, anglaise, espagnole, etc.

Et si l'on tient vraiment à favoriser le grand Art, pourquoi encore et surtout ne pas créer une société de concerts où seraient données régulièrement des séances de musique pure ? Si M. F. Leborne, en 1903, au Casino, et d'autres avant ou après lui n'ont obtenu que des demi-succès dans de semblables tentatives, c'est qu'elles ont été faites sans association, sans organisation, sans conviction ni enthousiasme dans un établissement très agréable où l'on joue, où l'on flirte, où l'on se pavane, mais où on ne se recueille pas pour écouter religieusement de la musique. Il faut édifier des temples pour réunir des fidèles et prêcher pour les retenir. La presse n'a jamais encouragé les musiciens. Prolixe pour les virtuoses précoces, les phénomènes, les Kubelik ou les Leoncavallo, elle passe dédaigneusement sous silence les séances données par MM. G. Fauré, Diemer, Pugno, par les Chanteurs de Saint-Gervais, etc. : réclame peu productive ou abondance des matières (5 colonnes consacrées au foot-ball et au lawn-tennis).

Je conclus. M. Laloy signalait dans le premier numéro du *Mercure musical* « le retour offensif du vérisme italien ». Contrairement à son opinion, je crois qu'il faut s'en inquiéter. La demi-réussite de la saison italienne de Paris ne découragera pas les envahisseurs. Au lieu de franchir à nouveau d'un seul bond la distance qui sépare la Lombardie de l'Ile-de-France, ils reviendront à Paris plus sûrement par petites étapes, en commençant par Nice. Cette cité, qui est déjà une grande ville, voit sa prospérité grandir tous les jours. Si rien ne vient modifier les tendances artistiques qui s'y manifestent, il est à craindre que le mauvais goût ne s'y développe encore davantage et ne devienne contagieux. C'est pour cela que je crois utile de signaler ce danger, sinon pour enrayer sa marche, du moins pour en atténuer les conséquences.

EDOUARD PERRIN.

P.-S. — J'apprends au dernier moment que M. Heugel refuse au directeur de notre Opéra le droit de jouer non seulement *Siberia*, mais encore tout le répertoire dont il est éditeur-propriétaire. Cette mesure de protectionnisme désorganise complètement le programme élaboré pour la saison. Car parmi les œuvres ainsi prohibées se trouvent également celles de M. Massenet ; or pouvez-vous concevoir une saison lyrique sans les ouvrages de M. Massenet ? Aussi c'est un désarroi complet. On parle bien de jouer *Siberia* quand même, mais en italien (*Sonzogno editore*). Il y aurait là de quoi soulever un incident dangereux, quasi diplomatique. De plus, M. Saugey vient d'être nommé directeur du théâtre de Vichy. En quelle langue jouera-t-il dans cette ville d'eaux l'opéra de Giordano qu'il voudra y emporter certainement dans ses cartons — et de là probablement à Paris, théâtre de la Gaîté ? (Que vous disais-je plus haut ?)

Il y a de la poudre sèche dans l'air ! D'un côté on aiguise les épées (avec un *Chant de la forge* de Leoncavallo sans doute), et de l'autre la vieille querelle des *Bouffons* est rouverte..... Cette dernière guerre heureusement n'aura rien de tragique ; espérons-le tout au moins !

E. P.

COURRIER DE MANCHESTER

Quelle ne fut ma surprise en trouvant au programme du Concert Richter de jeudi dernier les *Variations symphoniques* de César Franck, et jouées par Raoul Pugno ! Cette surprise devint de la félicité lorsque, après l'exécution magistrale de cette œuvre admirable, Pugno fut rappelé une fois, deux fois, trois fois, quatre même, et il n'y avait pas à s'y tromper, c'était du vrai enthousiasme ; la salle était emballée d'un emballement plus spontané que celui qui avait accueilli la pluie de perles que Pugno avait versée sur nous dans un Concerto de Mozart ; pluie bienfaisante, il faut le dire. — L'interprétation de Franck fut impeccable. On n'écoutait pas le piano, on ne contemplait pas le magique bâton de Richter. Seule la pensée du grand maître ressortait dans toute son ampleur, dans toute sa puissance, dans toute sa délicatesse. C'est la première fois qu'on entendait du Franck à Manchester, ce ne sera sûrement pas la dernière.

Un mot encore sur un très intéressant récital d'orgue donné à l'Université par le Docteur Kendrick Pyne (docteur en musique !). Au programme : un prélude et une fugue de Bach très honnêtement exposés ; un admirable *Ave Maria* de Liszt, où l'interprète dénote une connaissance approfondie de son instrument ; enfin une *Fantaisie* de Saint-Saëns dans laquelle le Dr Kendrick Pyne nous donne bien la preuve qu'il sent la finesse et l'esprit de la musique française.

ELIZABETH D'IRVEL.



ÉCHOS

Les aboyeurs. — Notre ami et collaborateur Henry Gauthier-Villars nous écrit ce court billet, d'où il ressort que certain insulteur n'a pas du tout atteint son but :

Mon cher Laloy,

Vous ne supposez pas que je m'en vais encombrer le Mercure musical d'une polémique avec ce roquet mégalomane qui gronde aux jambes de ceux qui lui sont supérieurs, c'est-à-dire de tout le monde.

Laissez-le à sa folie des grondeurs !

Your's WILLY.

Au Conservatoire. — M. Bienvenu-Martin, ministre de l'instruction publique, a ratifié les désignations faites par le conseil supérieur du Conservatoire. L'arrêté a paru le 6 novembre au *Journal officiel*.

M. Bouvet est nommé professeur titulaire d'une classe d'opéra ; MM. Caussade et Gédalge, professeurs titulaires des classes de contrepoint et de fugue, nouvellement créées.

M. Pierre Lalo, critique musical, est nommé membre du conseil supérieur de l'enseignement du Conservatoire national de musique, en remplacement de M. Gédalge. Voilà encore un choix fort heureux, et qui prouve qu'en appelant au conseil un homme qui souvent a proclamé l'urgence de grandes réformes, M. Dujardin-Beaumetz n'a pas cru introduire l'ennemi dans la maison. D'autres n'en ont pas jugé ainsi, et les démissions de MM. Camille Saint-Saëns et Théodore Dubois sont un peu plus significatives qu'on ne l'eût souhaité, au moins pour le premier des deux.

Quatuor Parent. — M. Armand Parent se propose de réserver désormais 4 séances tous les ans aux œuvres de l'*École moderne*. Les œuvres exécutées cette année seront le *Quatuor*, le *Quintette* et la *Sonate* de Franck, le *Quatuor* de Ravel, le *Quatuor* de Debussy, le *Quatuor* de Fauré, la *Sonate* de d'Indy et le *Trio* de Magnard (1^{re} audition).

Mais d'autre part, M. Armand Parent veut consacrer, pendant 4 années, 8 séances tous les ans à l'exécution intégrale des œuvres de musique de chambre instrumentale et vocale de Beethoven. C'est la première fois en Europe que se produit une semblable initiative artistique.

D'autre part, les séances organisées par M. Parent au Salon d'automne se poursuivent avec d'admirables programmes et un très grand succès, qui montre l'intérêt de plus en plus vif du public pour nos œuvres modernes, interprétées par un grand artiste.

Société Bach. — A la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, première audition annuelle des grandes œuvres d'orgue et de piano de César Franck par M^{me} Blanche Selva et M. Gustave Bret, le vendredi 1^{er} décembre à 9 heures du soir. Au programme les trois *Chorals* pour orgue, *Prélude, Choral et Fugue*, et *Prélude, Aria et Finale*.

On trouve des billets à la *Schola Cantorum* et chez les principaux éditeurs (4, 3 et 2 fr.).

M^{me} Elisabeth Delhez va donner deux concerts de musique vocale classique et contemporaine (Franck, Lekeu, d'Indy, Chausson, Debussy, Richard Strauss) à la salle Pleyel, les lundi 13 et mercredi 22 novembre, avec le concours de MM. Jean Ten Have et François Dressen, premier violoncelle solo des Concerts Lamoureux. La composition des programmes et le talent des artistes donneront un grand intérêt à ces concerts.

Nécrologie. — Le 29 octobre est mort, à Paris, Jules Danbé, le distingué chef d'orchestre. Il était âgé de 65 ans.

Elève de violon au Conservatoire, Jules Danbé avait d'abord fait partie de l'orchestre du Théâtre-Lyrique, puis de celui de l'Opéra jusqu'en 1870. À cette époque, il fonda les concerts du Grand-Hôtel, qui eurent beaucoup de vogue. En 1875, lorsque M. Vizentini ressuscita le Théâtre-Lyrique au square des Arts et Métiers, il choisit Danbé pour le doubler et le suppléer dans la direction de l'orchestre.

En 1877, il succéda à Charles Lamoureux comme chef d'orchestre de l'Opéra-Comique et resta à ce poste jusqu'en 1898. Il dirigea depuis les Concerts du Casino d'Argelès, puis ceux de Vichy. Il avait fondé il y a deux ans les concerts de l'Ambigu, dont le succès était très vif.

C'est un excellent musicien qui s'en va, et l'on peut dire de lui (chose notable pour un chef d'orchestre) qu'il laisse des regrets unanimes à tous ceux qui furent ses amis ou ses collaborateurs.

PAN.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.