

LE MERCURE MUSICAL

Sommaire

- EDGAR SULL. POE..... *Le Corbeau (Version nouvelle).*
REMY DE GOURMONT..... *Mélodie.*
ROMAIN ROLLAND..... *L'Opéra populaire à Venise (suite et fin).*
JEAN RAGE..... *Salade rosse.*

REVUE DE LA QUINZAINE

Louis Laloy, C. de Malaret, M. S. Joseph Trillat, J. R. : *Les Concerts.* — Magnus Synnestvedt : *Musique d'Extrême-Orient.* — Michel Brenet : *Berlioz et ses derniers biographes.* — Du Robec : *La Musique à Rouen.* — H. G. : *La Musique à Lille.* — Sous-Off : *La Musique à Stuttgart.* — Edouard Perrin : *La Musique à Nice.* — J. R., A. G. : *Courrier de Lyon.* — Elizabeth d'Irvel : *Courrier de Manchester.* — Un Passant : *Courrier de Berlin.* — Correspondance. — Échos. — Publications récentes. — Calendrier des concerts.

PRIX DU NUMÉRO :

FRANCE..... 0 fr. 60 | UNION POSTALE..... 0 fr. 75

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 D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	12 fr.
ÉTRANGER.....	15 fr.

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 »
Dédodat 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'Espionnette.	"	1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot).	"	1 70

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 <i>mi</i> min.	Net.	1 »
II. Prélude oriental, en <i>fa</i> \sharp maj.	"	2 50
III. Prélude, en <i>ut</i> min.	"	1 "
IV. Prélude, en <i>la</i> \flat maj.	"	1 70
V. Prélude ancien, en <i>si</i> min.	"	1 70
VI. Prélude, en <i>sol</i> min.	"	3 35
Ravel (M.). Jeux d'eau.	"	3 30
— Pavane pour une Infante défunte.	"	2 »
Vanzande (R.). Marine.	"	2 50
Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i> , piano 4 mains.	"	8 »
Duparc (H.). Prélude et fugue en <i>la</i> min. (de J.-S. Bach.)	"	3 »
— Prélude et fugue en <i>mi</i> 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 <i>mi</i> maj. (attri- bué à Haendel).	"	1 70
Munktell (H.). Sonate.	"	8 »
Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i> , en 4 parties.	"	8 »

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate.	"	7 »
----------------------------	---	-----

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	"	6 »
---------------------------	---	-----

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.	"	7 »
---------------------------	---	-----

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



LE CORBEAU ⁽¹⁾

*CAUCHEMAR QUI DE Temps EN Temps OBSÈDE
UN CRITIQUE MUSICAL*

Là l'eau luit.
« Ça, l'eau du rêve !...
Brune eau, fuis !
Ou je te crève. »

Break et Coax:
Rondels de cuivre
(en tous cas libres).

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de musique oubliée, tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque, soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant

(1) Au cours des récentes séances spirites d'Alger, l'inoubliable série des fantômes BB, KK, PP, TT, et autres matérialisations obstinément alphabétiques, fut interrompue par l'apparition subite d'un fantôme de petite taille s'exprimant, dit la *Gazette d'Alger* du 23 novembre 1905, avec une extrême volubilité et un fort accent anglais. Après avoir dûment prouvé son existence objective en soufflant dans un tube de baryte et en tirant la barbe du Dr Richet, le fantôme a dicté les lignes qu'on va lire. Interrogé sur sa personnalité et sur l'origine de ce document, il a textuellement répondu : « Toute chose, étant chose, se suffit à elle-même ; et cela vaut mieux ainsi, car la série des antécédences est infinie, jusqu'à la Volition Divine. Donc, sans remonter jusqu'au Principe, sachez que ceci est une variante de la traduction faite du corbeau par mon cher Mallarmé, actuellement en mission, et que je suis moi-même Edgar Sull. Poë. » Et le fantôme disparut.

Ce document ne devant pas, à cause de son caractère tout spécial, être annexé au rapport que prépare le Dr Richet sur les séances mémorables de

doucement, frappant à la porte de ma chambre, cela seul et rien de plus.

Oh ! distinctement je me souviens que c'était en le *pluvieux novembre, vers la fin du salon d'automne* (*oh ! le salon !*) ; et chaque tison, mourant isolé, ouvrait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour ; vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin de l'*œuvre paternelle méconnue* — de l'*œuvre* rare et rayonnante que les anges chantent entre eux — nom de nom, mais ici-bas, non, jamais plus.

Et de la soie l'incertain et triste bruissement en chaque rideau purpural me traversait, m'emplissait de fantastiques terreurs pas senties encore : si bien que, pour calmer le battement de mon cœur, je demeurais maintenant à répéter : « C'est quelque *compositeur* qui sollicite l'entrée, à la porte de mon rez-de-chaussée — quelque *compositeur* qui sollicite l'entrée, à la porte de mon rez-de-chaussée, c'est cela et rien de plus. »

Mon âme se fit subitement plus forte, et n'hésitant davantage : « Monsieur, dis-je, ou Madame ou... *Reinaldo* (*vous ne vaudrez jamais ce que vos pareils, lorsqu'ils braient, valent*), j'implore véritablement votre pardon ; mais le fait est que je somnolais, songeant à *Messidor*, et vous vîntes si doucement frapper, et si faiblement vous vîntes heurter, heurter à la porte de mon rez-de-chaussée, que j'étais à peine sûr de vous avoir

la villa Saïd, le *Mercure Musical* a pu obtenir de le livrer à la curiosité du public lettré : il en exprime ici toute sa reconnaissance aux détenteurs du manuscrit.

Nous ne nous cachons pas que cette publication peut susciter des controverses passionnées, portant aussi bien sur le texte que sur son origine. On insistera sans doute sur l'étrangeté de certains détails : l'épigraphe, d'ailleurs inédite, dont on inférera que les auteurs en vogue sur les bords du Styx sont les mêmes qu'au temps d'Aristophane, — la persistance de l'accent anglais au delà de la vie, — la nature de la mission confiée à Mallarmé, — le prénom Sull., probable abréviation de Sullivan, qui remplace ici le prénom Allen qu'attribuent à Edgar Poë la plupart de ses biographes. — Mais nous n'entamerons pas ces discussions, car ce serait ouvrir la controverse sur l'authenticité du document ou la personnalité du fantôme ; or, pour une discussion complète de ces questions, un volume in-4^o serait au moins nécessaire. Nous abandonnons cette tâche à des personnalités — scientifiques — plus autorisées, et suivant la maxime du fantôme : « Toute chose, étant chose, se suffit à elle-même », nous prions qu'on se contente de lire ce document sans prévention d'aucune sorte (n'avons-nous pas nous-même sursauté, à cette lecture, devant certaines assertions violentes, peut-être injustes ?) et de concentrer toute l'attention sur la valeur que donnent à l'ensemble du texte non modifié les parties imprimées en italique, qui constituent à elles seules ce que nous proposons de dénommer à l'avenir (si le cas se reproduit) : les interpolations spectrales.

entendu. » Ici j'ouvris grande la porte : les ténèbres, et rien de plus.

Loin dans l'ombre regardant, je me tins longtemps à douter, m'étonner et craindre, à rêver des *réformes* qu'aucun *Martin* n'avait osé rêver encore ; mais le silence ne se rompit point, et la quiétude ne donna de signe, et le seul mot qui se dit fut le mot chuchoté « *Conservatoire !* » Je le chuchotai — et un écho murmura de retour le mot « *Poire !* », purement cela, et rien de plus.

Rentrant dans la chambre, toute l'âme en feu, j'entendis bien-tôt un heurt en quelque sorte plus fort qu'auparavant. « Sûrement, dis-je, sûrement *on joue de l'Erlanger* sur la persienne de ma fenêtre. Voyons donc ce qu'il y a et explorons ce mystère — que mon cœur se calme un moment et explore ce mystère : c'est *du vent*, et rien de plus.

Au large je poussai le volet, quand avec maints *groggnements* et agitations d'ailes, entra un majestueux corbeau des *sacrosaints* jours de jadis. Il ne fit pas la moindre révérence, il ne s'arrêta ni n'hésita un instant, mais avec une mine de *directeur ou d'académicien*, se percha au-dessus de la porte de ma chambre, — se percha sur un buste de *Pelléas*, juste au-dessus de la porte de ma chambre — *et se croyant peut-être à l'Institut* — se percha, siégea, et rien de plus.

Alors cet oiseau *du néant* induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut : « Quoique ta crête soit chue et rase, non ! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien corbeau, errant loin du *faubourg* la nuit — dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage Plutonien de Nuit. » Le corbeau dit : « *Je suis M. Dubois.* Cela seul... et rien de plus ! »

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, et donner avec tant d'*humilité une réponse aussi pleine* de sens et d'à-propos ; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir *M. Dubois* au-dessus de sa chambre, — *M. Dubois* ou toute autre bête sur le buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, — *avouant ingénûment que tout son mérite fut dans la grâce exquise de son nom.* Cela seul, et rien de plus.

Mais le corbeau perché solitairement sur le buste placide parla ces seuls mots comme si mon âme, en ces seuls mots, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus, il n'agita donc pas de plume, — jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter : « D'autres de ses amis déjà ont pris leur vol — demain il me laissera comme mes espérances déjà ont pris leur vol. » Alors l'oiseau dit : « Jamais plus. »

Tressaillant au calme rompu par une réplique si bien parlée : « Sans doute, dis-je, ce qu'il profère est tout son fonds et son bagage, pris à quelque malheureux, *le neveu ou la tante*, que dans l'impitoyable désastre il suivit, et de très près suivit jusqu'à ce que leurs chansons comportassent un unique refrain ; jusqu'à ce que les chants funèbres de leur Espérance comportassent le mélancolique refrain de : Jamais — jamais plus. »

Le corbeau induisant toute ma triste âme encore au sourire, je roulai soudain un siège — *un siège du jury des concours* — en face de l'oiseau, et du buste et de la porte ; et m'enfonçant dans le velours, je me pris à enchaîner songerie à songerie, pensant à ce que cet augural oiseau de jadis, à ce que ce sombre, disgracieux, sinistre, maigre et augural oiseau de jadis, signifiait en croassant : « Jamais plus. »

Dans le fauteuil des concours je m'assis occupé à le conjecturer, mais n'adressant pas une syllabe à l'oiseau dont les yeux de feu brûlaient, maintenant, au fond de mon sein ; *ils fixaient avec détresse* ma tête reposant à l'aise sur la housse de velours des coussins que dévorait la lumière de la lampe, housse violette de velours que *son crâne présidentiel* ne pressera plus, ah ! jamais plus !

L'air, me sembla-t-il, à cette pensée devint alors plus dense, parfumé selon un encensoir invisible balancé par les Séraphins, dont le pied, dans sa chute, tintait sur l'étoffe du parquet : « Misérable ! m'écriai-je, *Dujardin* t'a offert — il t'a envoyé par ses anges le répit — le répit et le népenthès sous la forme du remords. Bois Dubois ce bon népenthès, reconnaît le mérite des réformes et oublie ce Conservatoire perdu — perdu pour toi et par toi. » Le corbeau dit « Jamais plus ! »

« Professeur, dis-je, être de malheur ! professeur, oui, oiseau ou démon ! Que si le Tentateur t'envoya ou la tempête t'échoua vers ces bords, désolé et encore tout indompté, vers cette déserte terre enchantée, vers ce logis tout rayonnant des promesses de l'avenir, dis-moi véritablement, je t'imploré : « *Y a-t-il de la musique dans Debussy.* » Dis-moi, je t'imploré. » Le corbeau dit : « Jamais plus. »

« Professeur, dis-je, être de malheur, professeur, oui, oiseau ou démon ! Par les sons autour de nous épars, — par la Muse que si différemment nous adorons tous deux, — tu incarnes à merveille l'esprit de la maison qui méconnut Reyer, Saint-Saëns, Franck, Lalo, d'Indy, Fauré, Dukas, Magnard, Ravel... » Le corbeau dit : « Ceux-là seuls..., et rien de plus. »

« Que ces mots soient le signal de notre séparation, oiseau ou malin esprit, hurlai-je en me dressant. Recule en la tempête et le rivage platonien de nuit ! *Va-t'en chez Le Rey ou bien à*

l'Institut ! Ne laisse pas une plume noire ici comme gage du blasphème qu'a proféré ton âme. Laisse inviolée ma bienveillance accoutumée ! quitte le buste au-dessus de ma porte ! Surtout ne me prends pas mon temps ; ôte ton bec de mon cœur et jette ton haut-de-forme loin de ma porte ». Le corbeau dit : « Jamais plus ! »

Et le corbeau, *sans dignité*, siège encore — siège encore sur le buste placide de *Pelléas*, juste au-dessus de la porte de ma chambre, et ses yeux ont toute la semblance d'un démon qui rêve, et la lumière de la lampe, ruisselant sur lui, projette son ombre à terre, et mon âme, de cette ombre qui gît flottante à terre, ne s'élèvera — jamais plus.

EDGAR SULL. Poë.



MÉLODIE

SUR DES VERS DE PAUL VERLAINE

The musical score consists of three staves of music in G major, 3/4 time. The first staff begins with a quarter note followed by eighth notes. The lyrics "Tournez, tournez, bons chevaux de bois." are written below the notes. The second staff continues with eighth notes and ends with a repeat sign. The lyrics "Tournez cent tours," are written below the notes. The third staff begins with a half note followed by eighth notes. The lyrics "Tournez mil le tours. Tournez souvent et tournez toujours." are written below the notes. The fourth staff begins with a half note followed by eighth notes. The lyrics "Tournez, tournez au son des haut bois." are written below the notes.

REMY DE GOURMONT.



L'OPÉRA POPULAIRE A VENISE⁽¹⁾

FRANCESCO CAVALLI.

La plus fameuse scène fantastique de tout l'opéra vénitien est l'incantation de Médée, à la fin du premier acte de Jason (2). Le génie de Cavalli s'y révèle tout en tier, avec ses traits caractéristiques : — l'un qui lui est commun avec Gluck : la persistance d'un dessin harmonique et rythmique répété, pour rendre la persistance d'une idée, pour l'enfoncer dans le cœur, comme à coups de marteau ; — l'autre qui lui est commun avec Beethoven (3) : une préférence pour les thèmes mélodiques construits sur l'accord parfait tonique. Aucun musicien du XVII^e siècle n'a eu à un tel degré ce goût passionné de la tonalité : ni Monteverdi, son précurseur, ni Cesti, son successeur. Il faut y voir la marque de ce tempérament sain, droit, entier, ennemi de tout ce qui est mièvre et contourné. — L'incantation de Médée en est le meilleur exemple. La simplification voulue des lignes et la vigueur du relief font penser aux procédés de la sculpture colossale. Dans l'harmonie, deux seuls accords, en *mi* mineur et en *ut* majeur. Le chant repose sur l'accord parfait. Un rythme saisissant. L'insistance obstinée de groupes rythmiques, formés par un seul accord, répété quatre fois, et suivi de silences, dont l'effet est poignant, au milieu de la fureur du morceau. La voix bondit, avec des sauts d'octave sauvages, presque fous.

(1) Suite et fin. Voir le *Mercure musical* du 15 janvier 1906.

(2) M. Gevaert a donné cette scène dans les *Gloires de l'Italie*; et Robert Eitner a publié le 1^{er} acte de *Jason* dans le t. XII de sa collection : *Publikation ælterer praktischer und theoretischer Musikwerke* (1883, Berlin).

(3) La plupart des thèmes de Beethoven, depuis le premier morceau de l'op. 1, n° 1, jusqu'au premier morceau de la Neuvième Symphonie, sont construits avec ces trois notes de l'accord parfait.

MÉDÉE.

Acte I, scène xv.

Dell'antro ma-gico

stridenti car-di-ni il varco a pri-temi

e fra le te-nebre del ne-groo- spi- zi-o las-scia te

me Su l'a-ra orri bi- le

del lago Sti- gio i fochi splendino

The musical score consists of two systems of music. The top system has three staves: soprano (G clef), alto (C clef), and basso continuo (F clef). The lyrics are written below the staves: "e in sune man-di-no fu-mi che tur-bi-no la luce al". The bottom system has three staves: soprano, alto, and basso continuo. The soprano staff contains the word "sol". The basso continuo staff shows a bassoon-like part with sixteenth-note patterns.

Bien que la partition conservée ne porte aucune indication instrumentale, on est à peu près certain que Cavalli faisait emploi ici des trombones, dont les compositeurs vénitiens ne manquent guère de se servir dans les scènes fantastiques (1).

Après ce chant de Médée vient un récitatif extrêmement expressif, entremêlé de phrases énergiques à 3/2, — puis un chœur d'esprits infernaux, à quatre parties : de courtes phrases de sept syllabes, lourdes et très rythmées, que coupent de larges silences.

Cette scène fut de bonne heure célèbre, et même populaire en Italie ; car M. Goldschmidt en a signalé une curieuse parodie dans un opéra bouffe, joué à Florence, au Teatro della via della Pergola, en 1657 : *la Tancia, overo il potestà di Colognole*, par Jacopo Melani (2). Le valet Bruscolo cherche à voler

(1) Pour l'orchestration de l'opéra vénitien, voir Hugo Goldschmidt : *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17 Jahrhundert*, 1901.

La base de l'orchestre était le *cembalo*, qui accompagnait en général le chant. Parfois plusieurs *cembali* étaient réunis. Les violons, qui avaient pris le pas sur les autres instruments à cordes, exécutaient les ritournelles et les *sinfonie*. Les violes n'apparaissent plus qu'exceptionnellement. Les trompettes jouaient un grand rôle dans les marches et les ouvertures, et elles concertaient souvent avec la voix, comme chez Hændel. Les cornets, trombones et bassons servaient pour les effets fantastiques. Les cors avaient aussi leur emploi. Les flûtes étaient beaucoup moins en faveur que dans l'opéra français. Enfin il y avait abondance de tambours et timbales.

(2) Jacopo Melani était le frère d'Atto Melani, qui vint en France, au service de Mazarin, comme chanteur et agent secret. Il écrivit toute une suite de comédies musicales, dont la renommée s'étendit jusqu'en Prusse. *La Tancia* est une comédie paysanne, écrite par le poète Moniglia en patois toscan. — Voir Hugo Goldschmidt : *lib. cit.*

le vieil avare Anselmo ; et, pour mieux arriver à ses fins, il imagine une évocation burlesque du diable, dont le rôle est joué par un compère. Melani a repris pour cette scène les rythmes, les harmonies élémentaires, les lourdes basses, la déclamation pathétique, et très probablement aussi l'orchestration de l'incantation de Médée : le comique naissait pour les auditeurs du rapprochement qui se faisait dans leur esprit entre les deux scènes.

BRUSCOLO. Acte III.

The musical score consists of four systems of music, each with three staves: Treble, Bass, and Piano (indicated by a treble clef and a bass clef with a 'P'). The vocal parts are written in Italian, with lyrics appearing below the notes. The piano part provides harmonic support and rhythmic patterns.

System 1:

- Treble:** O voi, d'abis-so, o voi, d'a- bisso, po- tenze formi-
- Bass:** (empty staff)
- Piano:** (empty staff)

System 2:

- Treble:** da-bi- li,
- Bass:** (empty staff)
- Piano:** (empty staff)

System 3:

- Treble:** Tar- tare-a De- i-tá
- Bass:** (empty staff)
- Piano:** (empty staff)

System 4:

- Treble:** con spaven-
- Bass:** to- sa mos- tra
- Piano:** che tar-

System 5:

- Treble:** da-te à ve-ni-
- Bass:** re ?
- Piano:** etc.

Après *Giasone*, le style de Cavalli commence à changer. Sa grande facilité d'invention mélodique, et le goût du public frivole, qui se désintéressait de tout ce qui, dans l'opéra, pouvait faire penser, l'amène peu à peu à négliger le drame et à ne plus se soucier que d'écrire de beaux airs.

L'Eritrea (1) de 1652 est un des types les plus intéressants de cette période. Nous en avons au Conservatoire de Paris une partition manuscrite, dont quelques pages au moins semblent de la main de Cavalli : on y trouve ses ratures, ses retouches hâtives, le plus souvent des lambeaux de papier intercalés entre les feuilles, pour les variantes.

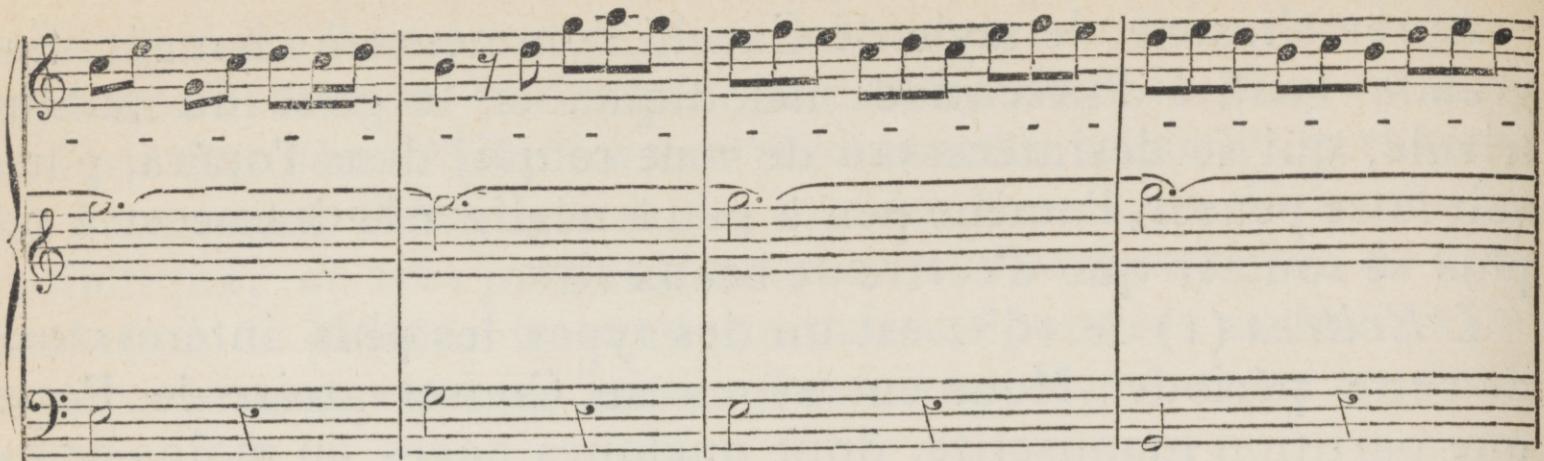
Le style de l'œuvre est d'une grâce et d'une souplesse admirables. Ce sont en général des morceaux courts, et de toutes les formes : des récitatifs mêlés à des phrases mélodiques, des airs strophiques, des airs *da capo*, des airs à 3 parties différentes, des airs populaires. Les voix se marient aux instruments de façons très variées : tantôt avec violon solo, tantôt avec 3 violes, tantôt avec *tiorba*, tantôt avec *tromba*, etc. Il semble que ce soit un concert, plutôt qu'une représentation dramatique. Je citerai surtout le joli air de Célinda, concertant avec violon solo : *Mio cor, alla vendetta* (2). C'est déjà le style lumineux de Hændel, et cette virtuosité sereine de l'*Ode à sainte Cécile*.

CELINDA. Acte II, scène ix.

The musical score is divided into two systems. The first system, in common time, features a treble clef for the violin and a bass clef for the continuo. The violin part has lyrics: "Violino solo. Mio cor alla vendetta". The continuo part has lyrics: "Mio". The second system, also in common time, features a soprano voice with lyrics: "cor alla vendetta" and "al-la vendet-". The continuo part continues from the first system.

(1) Poète: Faustini.

(2) Acte II, scène ix.



A musical score page featuring four staves of music. The top staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third and fourth in treble clef. The music consists of eighth-note patterns. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs.

A musical score page featuring four staves of music. The top staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third and fourth in treble clef. The music consists of eighth-note patterns. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs.

A musical score page featuring four staves of music. The top staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third and fourth in treble clef. The music consists of eighth-note patterns. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs.

A musical score page featuring four staves of music. The top staff is in treble clef, the second in bass clef, and the third and fourth in treble clef. The music consists of eighth-note patterns. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; Bass staff has eighth-note pairs.

la

ge- lo- sia t'ar- mò la ge- lo- sia t'ar- mò. Suit une 2^e partie
puis *Da Capo*.

Ailleurs, nous retrouvons encore Hændel, avec ses grandes vocalises héroïques (1). A vrai dire, il est peu probable qu'il ait subi directement l'influence de Cavalli; mais il l'a ressentie au travers de Stradella, qui fut un de ses modèles préférés, et qui certainement a beaucoup profité de l'exemple de Cavalli. — Une autre scène de Celinda, avec 3 violes (2), annonce les célèbres scènes de *Sommeils* de l'opéra français; et il est naturel de se rappeler que, huit ans plus tard, en 1660, Cavalli se rencontra à Paris avec Lully, et que celui-ci, encore débutant, écrivait des danses pour le *Serse* de Cavalli. — De nombreux et excellents petits airs comiques sont les prototypes de l'*opera buffa* napolitain. Certains ont un caractère populaire, et l'un d'entre eux : *Laberinti di pensieri* (3), évoque un tambourin fameux de Rameau, dans *les Festes d'Hébé* :

ERITREA

Acte I, scène VII d'Eritrea.

La-be-rin-ti di pen-sieri chi da voi mi scio-glie-rà.
chi da voi da voi mi scio-glie-rà ?

Tambourin en rondeau des *Festes d'Hébé* de Rameau (1739).

(1) Acte I, scène xv.

(2) Acte I, scène xix.

(3) Acte I, scène VII.

Enfin, malgré la prédominance de la forme sur l'expression dramatique, l'*Eritrea* ne manque pas de récitatifs énergiques, avec de beaux cris de passion :

Acte II, scène xv d'*Eritrea*.

CLÉANTE

Presto

The musical score consists of six staves of music for voice and piano. The vocal line is in soprano C-clef, and the piano accompaniment is in bass F-clef. The key signature is A major (two sharps). The tempo is Presto.

Text from the score:

- Line 1: "Sdegno!" (tr. Anger!), "Amor!"
- Line 2: "Nu- mi ti- ran-ni!"
- Line 3: "Che vo-le-te voi da me da me! etc."
- Line 4: "Chi mai vin- ce- ra det mo-

ve-te vi a pie-tà
deh mo-

ve-tevi a pie-tà
cru-de stel-

- - - - - le à tanti af-fanni cede il cor
cede il cor

lan- - - - - gue mia fè.

* *

Pourquoi un tel artiste, si abondant et si fort, ne réussit-il pas mieux, lorsqu'il vint en France, où il donna *Serse* en 1660, et *Ercole* en 1662 ? S'il eût été possible, à la rigueur, dans son pays, de le trouver superficiel et un peu banal après Monteverdi, ou auprès de Carissimi et de Provenzale, en France il eût dû paraître le dieu de la musique à côté de Cambert et du jeune Lully. Il n'en fut rien. *Serse* échoua et *Ercole* ne fit guère de bruit. Cependant le premier compte des pages d'une beauté classique, et l'autre est non seulement un chef-d'œuvre, mais, dans une certaine mesure, une œuvre à la française : Cavalli avait tâché de s'y adapter à notre goût, sans rien sacrifier de sa personnalité, mais bien plutôt en l'élargissant : il avait écrit une ouverture instrumentale, des chœurs, des récitatifs déclamés. Rien n'y fit. Cavalli tombait à une heure où le chauvinisme français venait de se réveiller. *Serse* paraissait un an après la *Pastorale* de Cambert, et quand la lutte était engagée entre les deux pays : Lully venait de résumer le débat

dans son *Ballet de la Raillerie*, où les deux musiques plaident l'une contre l'autre. La mort de Mazarin, en janvier 1661, enleva aux Italiens leur plus fort défenseur. La nouvelle cour, et surtout le ministre Colbert, étaient mal disposés à l'égard des artistes étrangers ; il leur déplaisait d'admettre la supériorité de la musique italienne. Le désir secret de tous était qu'un artiste français ravît à l'Italie la gloire de l'opéra, dont elle s'attribuait le monopole. Perrin et Cambert l'avaient compris plus tôt que Lully, qui s'obstinait à croire l'opéra impossible en France et qui, pour une dizaine d'années encore, devait chercher sa voie dans la comédie-ballet. Mais Lully, comme Perrin et Cambert, acharnés à se nuire mutuellement, se retrouvaient d'accord contre l'opéra de Cavalli : Lully, parce qu'il condamnait en bloc tous les opéras, Perrin parce qu'il considérait l'opéra italien comme son ennemi personnel. Pris entre ces deux cabales, Cavalli fut étouffé. On fit le silence sur son admirable *Ercole*. Mais Lully, tout bas, ne manqua pas d'en faire son profit. Et *Ercole* fraie la voie où il entrera dix ans plus tard. Ce sont déjà les grandes lignes du plan qu'il adoptera pour ses opéras : la forme de l'ouverture, la structure du prologue aux chœurs massifs et triomphaux, la déclamation lyrique, les chœurs et les danses à la fin des actes.

Peut-être est-il regrettable, puisque notre théâtre d'opéra devait être fondé de toute façon par un Italien, qu'il ne l'ait pas été par Cavalli, plutôt que par Lully. Il était bien plus grand musicien ; et s'il n'avait pas l'intelligence lucide et froide, l'impérieuse volonté de son jeune rival, son souple génie n'avait rien d'oppressif ; l'art français eût pu continuer de se développer librement auprès de lui, et l'on eût évité l'absolutisme, que la tradition de Lully, plus intolérante encore que Lully lui-même, fit peser pendant un siècle sur notre musique d'opéra.

ROMAIN ROLLAND.



SALADE ROSSE

UNE RÉPÉTITION GÉNÉRALE.

Dans le public, des femmes de ménage se promènent avec des lanternes à la recherche des objets perdus ; entre temps elles balayent.

UN AUDITEUR DES FAUTEUILS. — Dire qu'on paye pour se voir épousseter la poussière des balcons sur nos têtes !

UN AUTRE AUX GALERIES. — C'était bien la peine d'apporter sa partition, on n'y voit goutte ici !

UN GRAND AMATEUR AU BALCON. — Pourvu qu'il n'arrête pas l'orchestre aussi souvent que la dernière fois !

Dans une loge. X à Y. — Qu'est-ce qu'on vend aujourd'hui ?

Y à X : — Du Berlioz !

X à Y : — Encore !

Y à X : — Chut ! le voilà !

Vodor, le majestueux Vodor se montre à la porte des coulisses ; il regarde son orchestre, ses chœurs, son public ; puis il se fait un chemin au milieu de ses musiciens qui, derrière leurs parties, vomissent, à l'adresse du chef, de haineuses injures. Le maestro accède à son pupitre à la manière d'un prêtre antique à l'autel. De loin et sous un certain angle on croirait voir un prestidigitateur ; les manches sont assez larges ; qui sait si le ventre, en saillie, ne contient pas un double fond ? Vodor fait en effet des tours de passe-passe ; il fait parfois aussi tourner ses musiciens en bourriques. N'importe ! il monte sur son tremplin, pose les mains sur le velours de son garde-fou, appelle son premier ministre : Monsieur Girouette ; ce ministre sert de tampon entre l'orchestre et Vodor les jours de grabuge ; il reçoit les ordres du chef en se trémoussant, signe d'un ardent excès de zèle ; c'est lui qui aide aussi le maître à

Draper sa gueuserie avec son arrogance.

Le grand homme enfin s'empare de sa baguette *nagique* (il lui arrive de nager dans les eaux modernes) ; cette baguette à ses yeux se transforme aisément en sceptre d'or ; il l'élève ; il fouille de son œil vitreux son peuple esclave, esclave de son autorité, de sa rapacité, de son acrimonie, de son hypocrisie, de son farouche égoïsme. « Ah ! terre et ciel ! quel grand génie je suis ! » semble-t-il se dire.

Par malheur, un hautboïste dut un jour lui faire avaler son anche ; il a une vilaine voix. « Je vous en prie, Messieurs ! » s'écrie-t-il. Des éclairs illuminent ses regards, sa moustache fait la roue et laisse passer un sifflement de serpent à sornettes. Les musiciens courbent l'échine comme pour se garer d'un mortel venin ; le silence se rétablit à grand'peine.

« Franchement, Messieurs ! » dit le maître en dodelinant de la tête, « j'aime mieux voyager ».

UN MUSICIEN. — Oui ! tu la bats la campagne !

UN AUTRE. — A London, *l'on donne* plus qu'ici.

Les solistes prennent leurs places respectives ; on ne les regarde même plus, on les connaît de longue date. Ah ! en voilà qui tiennent bon la rampe ! Mais du moins ceux-là chantent ; c'est pourquoi, dans le public, on les préfère à certaines voisines brevetées par Madame Vodor qui fait l'élevage des voix lactées où l'acide lactique en effet entre pour une large part quand ces voix ne rappellent pas celles des sirènes modernes.... d'autos.

La répétition commence ; tout marche à souhait, mais Vodor, qui tient absolument à répéter plusieurs fois ses effets de manchettes, arrête à chaque instant ; onze heures sonnent, on n'est pas encore à la moitié de la partition.

UN AUDITEUR. — C'est assommant ! ce n'est plus de la musique, c'est du hachis !

SON VOISIN. — Estimons-nous heureux que ce ne soit pas du gâchis.

A midi une partie du public se retire au beau milieu d'une roucoulade éperdue ; les portes claquent : à la façon dont ils les ferment, on voit bien qu'ils ne sont pas contents. Le maestro se retourne, rageur, vexé, lui qui croyait avoir médusé ses auditeurs.

A partir de midi, les musiciens s'énervent ; seule, la moitié de l'orchestre joue ; on se relaie comme des chevaux de poste las de souffler et de tirer l'archet ; à midi quinze les vents passent des torchons dans leurs instruments ; à midi vingt-cinq Vodor menace de reprendre toute la dernière partie. De sourdes et hostiles rumeurs s'élèvent ; les choristes debout depuis neuf heures ont des fourmis dans les jambes et s'asseyent.

Devant la mauvaise volonté (? !!...) du personnel, Vodor met fin à la répétition.

Au tramway on ne trouve pas de place, ceux qui habitent un peu loin rentrent chez eux entre une heure et deux heures de l'après-midi; aussi la plupart de ceux qui ont des leçons n'ont pas le temps d'aller déjeuner.

JEAN RAGE.

(*A suivre.*)





REVUE DE LA QUINZAINÉ

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard : le *Faust* de Schumann. — L'œuvre de Cl. Debussy (M^{me} Camille Fourrier, M^{me} Lucienne Bréval, MM. Jean Perier, R. Viñes, A. Delacroix, A. Petit et Louis Laloy). — Aux *Mathurins*. — Musique ancienne. — *L'Orfeo* de Monteverdi et M. de Lacerda. — Société Nationale : MM. Coindreau, Jongen et Bardac. — Au Conservatoire : le Quatuor Capet. — Concerts Barreau. — M. Salmon. — M. Revel.

Le *Faust* de Schumann, donné pour la première fois aux Concerts Chevillard le 28 janvier et le 4 février derniers, est une œuvre que j'aime, d'abord pour le poème admirable dont elle est inspirée, ensuite pour cette noble musique dont le flot égal semble jaillir doucement des profondeurs d'une âme pure. Hélas ! pourquoi faut-il que cette partition tant de fois feuilletée au piano m'ait toujours donné l'amertume d'un irrécusable ennui, lorsque je l'ai entendue au concert ? Tel fut le cas il y a deux ou trois ans, au Châtelet ; encore pouvait-on s'en prendre à une exécution des plus grossières ; mais l'impression ne fut pas de beaucoup meilleure au Nouveau-Théâtre, où une telle excuse cesse d'être valable. A peine si l'on peut reprocher à M. Chevillard une tendance à accélérer les mouvements et à marquer trop fortement des rythmes déjà pesants : chœurs et orchestre ont été vigoureux et précis, et M^{me} Raunay, MM. Fröhlich, Cazeneuve, Sigwalt et Nivette ont donné tout ce qu'on était en droit d'attendre d'eux (les trois premiers surtout). Et je reconnaissais, au passage, des mélodies familières ; mais c'étaient comme de beaux visages entrevus dans un rêve, dont on n'arrive pas à ressaisir les traits ; et toujours, toujours, de l'orchestre chargé tombait, à perte de vue, une pluie de notes grises, trouée de temps en temps par un sursaut de cuivres pareil à l'éclat brusque d'un fanal dans le brouillard. Le tout accompagnant une morne traduction de Romain Bussine, musicien de mérite qui fait rimer bravement *flamme* et *en flamme*, *caresses* et *tendresses, frémistantes* et *frémissantes*, et lorsque

Gœthe nous peint Faust ébloui par l'ardeur surhumaine du soleil, et détournant ses faibles yeux, lui prête cette apostrophe inattendue : *Viens donc, soleil de flamme, viens, je t'appelle.* Le contresens fleurit toujours, on le voit, dans les plates-bandes (combien plates !) des traducteurs musicaux.

De belles scènes rayonnent cependant parmi ces molles ténèbres : d'abord, la prière de Marguerite à la Vierge, presque libérée de tout enveloppement d'orchestre ; plainte déchirante, imploration désespérée, que M^{me} Raunay a dite avec la plus tragique et profonde émotion. Puis le dialogue de Faust avec le Souci, et sa noble réponse au monstre qui, en l'aveuglant, lui rend plus claires, et plus chères, les lumières de son esprit : et ici M. Fröhlich, dont le style est parfois un peu trop grand et trop nu pour Schumann, a été admirable de joie sereine et grave. Quoi encore ? la mort de Faust, avec ses trombones héroïques et funèbres, enfin libérés du quatuor, et, dans la dernière partie, l'hymne à la Reine du ciel du Doctor Marianus, où nous retrouvons la voix pieuse de M. Fröhlich. Mais à ce moment nous étions déjà bien fatigués. Et j'en viens à me demander si la coupure, la sacrilège coupure tant de fois maudite, ne serait pas ici un bienfait ; ce pendant que le Mauvais Esprit me chuchote à l'oreille : « La coupure ? Non pas. On a orchestré des compositions de Schumann pour le piano. Combien ses œuvres d'orchestre mériteraient que l'on s'occupât d'elles à leur tour ! » Horreur !

Je suis un peu gêné pour parler du concert du 6 février, organisé par M^{me} Camille Fourrier et consacré à l'œuvre de Claude Debussy ; mais il était si beau que, malgré la présence de mon propre nom sur le programme, je veux essayer de dire ici la joie de cette heure, où une musique de rêve fut parmi nous, miraculeuse et réelle. D'abord, la preuve est faite une fois de plus que Debussy a plus que tout autre aujourd'hui la vertu d'attirer les auditeurs et de faire, comme on dit, salle comble : j'espère que nos chefs d'orchestre et directeurs de théâtre feront leur profit de cette vérité. Et quel auditoire ! Chargé des modestes fonctions d'introducteur des chefs-d'œuvre, j'ai senti dès l'entrée ce frémissement particulier, puis ces vifs et intelligents mouvements d'approbation, qui prouvent l'entente des esprits. La suite, je veux dire le concert lui-même, ne fut qu'un long enthousiasme. Et telles doivent bien être en effet ces manifestations d'art dénommées concerts, ou n'être pas : des fêtes, où l'exaltation tire les hommes d'eux-mêmes et les jette, loin de la vie quotidienne, dans une contemplation unanime de l'inaccessible. L'art est bien une religion, je veux dire un lien entre les consciences, et ses solennités sont des communions : c'est ce que nous avons senti en ce jour, et je ne crois pas exagérer en disant que le souffle de Dionysos fut pour quelques instants en nous.

Grâces soient rendues, pour ce triomphe de la musique, et aux œuvres, et à leurs interprètes, admirables aussi ! M^{me} Camille Fourrier s'est surpassée : avec autant d'intelligence, de vie et d'ardeur dans les chants de joie tels que l'*Echelonnement des Haies* ou les *Chevaux de Bois*, autant de langueur recueillie dans le *Jet d'Eau* ou la mélancolique *Ombre des Arbres*, elle m'a paru montrer une diction plus nette encore et une voix plus fraîche et plus assurée que jamais. Venait ensuite M. Ricardo Viñes, pianiste non virtuose, mais magicien, qui semble jouer avec les sons eux-mêmes, et non avec les touches d'ivoire ; rien ne peut dire l'enchantedement de l'*Isle joyeuse* ou du *Mouvement*, joués par lui : musique aérienne, faite de lumière, qui jaillit de tous côtés, en une fantaisie vertigineuse et précise à la fois ; rien non plus, la sonorité enveloppante des *Pagodes*, la fuyante grâce des *Reflets dans l'eau*, ou la tristesse très douce de l'*Hommage à Rameau*. M. Jean Périer nous fit retrouver, dans les *Chansons de France*, l'âme de l'immortel Pelléas, mais avec des accents plus contents et non

moins émouvants ; car ce grand artiste, honneur de notre Opéra-Comique, cherche avant tout une exacte appropriation de son style à la pensée de l'auteur, et tel est le secret de la beauté de ses créations, qu'il ne prononce pas une syllabe et ne profère pas une note dont il n'ait senti la valeur et la portée : une haute intelligence le sert en cela, unie à une diction merveilleuse, à une voix qui charme, et au don si rare de la tendresse ; on ne peut entendre M. Jean Périer sans être aussitôt touché au cœur. M^{lle} Lucienne Bréval, enfin, nous chanta les trois *Chansons de Bilitis*, les plus merveilleuses peut-être de toutes les chansons, parce que la sensualité païenne y retrouve sa noblesse et sa troublante majesté. Ce furent là des minutes inoubliables ; on ne peut concevoir une émotion plus intense, un style plus délicat et plus large à la fois, une voix plus chaude et plus pure ; et surtout cette ardeur profonde, cette sorte de vibration intérieure, qui fait frissonner ! Il n'est point de plus grand art, et tant de puissance avec tant de noblesse font bien de M^{lle} Bréval la plus sublime tragédienne de notre temps. La seconde de ces chansons (*Cette nuit j'ai rêvé*) fut redemandée par le public transporté. Au sortir de là, on croit avoir rêvé en effet, et l'on a quelque peine, en rouvrant les yeux, à découvrir que les êtres sont restés les mêmes. Que de remerciements ne devons-nous pas, pour la bonne grâce charmante que l'on mit à renouveler notre chère illusion ! M. A. Delacroix a accompagné en maître tous ces chants ; l'expression n'est pas trop forte, et tous ceux qui savent le rôle dévolu, en cet art, à l'harmonie, n'y contrediront point. La délicatesse de son jeu est exquise autant que sa précision extrême ; tout est expressif, choisi, senti, et par ses soins la mélodie est comme enveloppée de draperies légères, qui en laissent voir et en embellissent cependant tous les contours. Une bonne part du succès de la journée revient certainement à M. Delacroix, qui, pour terminer, nous jouait, avec un de ses élèves, M. Petit, le dernier tableau de la *Mer*. J'ai peur de sembler délier, mais maintenant que je connais la couleur orchestrale de l'œuvre, j'ai bien plus de plaisir à l'entendre au piano qu'à l'orchestre, lorsqu'elle est exécutée par de tels artistes, qui savent en traduire les émouvants colloques avec une vie, une fougue, une variété et une puissance de nuances que nul orchestre n'atteindra jamais. Ce fut là une admirable conclusion à cette belle fête, la plus belle certainement qui nous ait été donnée depuis bien longtemps. Nous la devons à M^{me} Camille Fourrier, qui sut grouper autour d'elle cette élite d'artistes, unis par une admiration commune et une estime réciproque. Ah ! qui dira jamais la simplicité, le dévouement et la générosité des artistes véritables ?

Je dois avouer que ce soir-là je n'ai plus voulu entendre de musique : manquant donc à tous mes devoirs, je n'ai point paru au concert de la *Philharmonique*, où cependant chantait la charmante Mysz-Gmeiner ; et je suis allé aux *Mathurins*, où débutait, dans une pantomime à l'antique, un petit Faune exquis, d'une grâce mutine et d'une frivolité que le désir soudain rend grave, mais d'une gravité enfantine encore, et attendrissante. Et la danse du Faune est admirable de fantaisie harmonieuse : on le croirait descendu des parois d'un vase grec, et Isadora Duncan elle-même en serait émerveillée. Signe particulier : il m'a semblé reconnaître que ses cheveux noirs et crépus étaient entrelacés, non certes de serpents, mais de vrilles de vigne. On me dit d'autre part que je me suis trompé si j'ai voulu trouver là le silence, et qu'une musique accompagnait la pantomime. C'est possible, mais je ne l'ai point entendue. Il faudra que je retourne m'assurer de ce détail qui a échappé à mon attention captivée.

Cependant la musique ancienne renaît de ses cendres avec une ardeur de plus en plus phénicoïdale. C'est, aux *Hauts Études Sociales*, M. Galvocressi qui, aidé de M. J.-J. Nin, pianiste remarquable autant que dévoué,

retrace l'histoire de la musique de clavecin et montre fort justement que nos maîtres d'aujourd'hui sont les descendants directs, par delà la période allemande, des maîtres du XVI^e et du XVIII^e siècle ; après lui, M. de la Laurencie, terminant la série de ses instructives conférences, nous fait entendre une fort belle sonate de Rebel, un charmant divertissement d'Anet, et une admirable gigue de Jean-Marie Leclair. Cependant, à la Société Internationale de Musique, M. de Bricqueville ressuscitait Marais le joueur de viole, et M. Ecorcheville, aidé par Mme Landowska, délicieuse claveciniste, nous révélait l'aristocratique beauté de la musique de luth. Enfin la *Schola Cantorum* nous rendait une fois de plus l'*Orfeo* de Monteverdi, conduit cette fois par M. de Lacerda. On a remarqué que la direction de ce jeune chef différait de celle de M. d'Indy ; c'est exact ; mais la personnalité, même discutable, vaut mieux que l'imitation, et je trouve que mon excellent et très distingué confrère M. Pierre Lalo s'est montré un peu bien sévère en cette occurrence. M. d'Indy est un admirable chef d'orchestre, d'une précision sans égale dans le rythme et d'un relief dans les nuances que l'on ne saurait atteindre, à moins d'être lui-même. M. de Lacerda ne soutient ni ne recherche la comparaison sur ces deux points ; mais il a pour lui d'autres qualités, qui sont une rare puissance expressive, et une chaleur de geste qui fait merveille à l'occasion. Pour ma part, je n'avais jamais mieux senti la beauté des chœurs d'*Orfeo* et leur caractère émouvant ; et il faut certes une énergie peu commune pour soulever la masse pesante des chœurs de la *Schola*. Et encore, le si difficile divertissement pour harpes et flûtes n'a jamais été mieux réglé, ni le chant des trombones infernaux plus terrible. Quant à M^{lle} Marthe Legrand et à M. Bourgeois, leur éloge n'est plus à faire dans les rôles d'Orphée et de la Messagère. M. Marc David, porteur d'un nom cher à la *Schola*, s'est montré bon chanteur et excellent musicien ; et M^{lle} Marie Pironnet m'a paru en grands progrès pour le style et la délicatesse de la voix ; en récompense, je lui décerne deux lettres de noblesse (je n'en ai qu'une moi-même), et consens à l'appeler d'ores en avant : Mary Pironnay.

Le concert commençait par des fragments du *Ballet comique de la Reynne*, de Beaujoyeux, et de la *Philothée* d'un jésuite inconnu : œuvres d'un intérêt tout historique, faites pour les assemblées d'érudits plus que pour le concert.

Louis Laloy.

Samedi 3 février. — « Nous n'irons plus aux bois »... s'ils continuent à se fleurir d'un aussi grand nombre d'agréables mélodies, agréablement interprétées... Passons discrètement !

Tout l'intérêt du concert s'est concentré sur les premières auditions d'œuvres de MM. Henri Woollet et D. E. Inghelbrecht.

Nous connaissions déjà de M. Woollett de charmantes mélodies, une œuvre lyrique, la *Rose de Saron*, et la partition d'un très beau drame, les *Amants byzantins*, toutes œuvres qui nous permettent de fonder sur ce musicien de grandes espérances. Cette fois-ci M. Woollett présentait *Cinq pièces pour instruments à vent et piano*, qui marquent une évolution très sensible de son art : nous serions fort étonné si d'ici peu M. Woollett ne s'engageait définitivement sur la route de lumière dont parlait dernièrement Louis Laloy, la route de liberté et de vérité qui fut ouverte en 1902 par Claude Debussy ; cette œuvre de transition applique encore — avec maîtrise, quoique un peu longuement — les recettes éprouvées de la musique purement thématique ; mais ça et là la pensée du compositeur se complaît dans la traduction libre des émotions intimes, des impressions fugitives ; cependant c'est surtout dans la matière harmonique que se

trahit l'évolution du compositeur, qui manie hardiment les gammes par tons entiers, les successions de neuvièmes et de quintes, les frottements de secondes, etc... Ce n'est là sans doute que le côté extérieur de la musique ; mais l'emploi de ces procédés, nous le répétons, marque le premier terme d'une évolution, qui sera suivie avec intérêt à cause de la valeur, déjà prouvée, du musicien en cause.

De M. Inghelbrecht nous avons entendu avec un vif plaisir *Deux esquisses antiques* pour flûte et harpe, et surtout un *Poème sylvestre* pour double quintette à vent et harpe qui évoque avec une précision troublante une de ces légendaires forêts de l'Attique primitive toutes peuplées de sylvains, de faunes et de nymphes, et vibrantes de toutes les voix, de tous les chuchotements d'une nature divinisée. Il faut surtout louer le mouvement très large qui succède aux jeux des nymphes et des faunes et dont les solennelles harmonies semblent illustrer la célébration d'un mystérieux sacrifice au plus profond de la forêt millénaire. Dans cette œuvre charmante, et par moments puissante, nous avons retrouvé, plus développées, les qualités si personnelles dont M. Inghelbrecht avait fait preuve l'année dernière dans ses esquisses automnales ; nous attendons avec intérêt une nouvelle œuvre orchestrale, qui lui permette d'étaler librement les mille couleurs de sa brillante palette.

Nous devons aussi mentionner l'exécution à cette séance de l'*Octuor* de Beethoven, et d'une *Suite* de M. Devanchy, d'âge et d'intérêt inégaux.

M. S.

La Société Nationale donnait à la salle Pleyel son 333^e concert. Au programme des œuvres de MM. Jongen, R. Bardac, de Séverac et P. Cindreau.

La *Sonate* de J. Jongen est une œuvre intéressante, très expressive, se ressentant un peu de l'influence de Franck et de Leken, mais, malgré cela, personnelle. Je n'en aime pas beaucoup le dernier mouvement : *animé*, qui me paraît contenir des développements oiseux. Mais M. J. Jongen est un violoniste si remarquable qu'il ferait passer sur bien des choses.

Les *Mélodies* de R. Bardac manquent d'originalité. Peut-être était-ce parce que l'interprétation laissait... mais non ! n'en parlons pas, cela vaut mieux.

Heureusement qu'après cela nous avions une exécution superbe de *En Languedoc*, de Déodat de Séverac.

Cette suite pour piano se compose de cinq pièces ; deux d'entre elles : *A cheval dans la prairie* et *Coin de cimetière au printemps*, avaient déjà été entendues. Les trois autres étaient jouées pour la première fois.

Vers le Mas en fête donne l'impression nette d'une montée pénible vers le mas, *par le chemin du torrent*. On voit à peine le toit du mas, la pointe du clocher, et petit à petit la vision se précise pour devenir à la fin extrêmement claire. Entre temps, le délicieux épisode de la *Halte à la fontaine*, si frais et si vrai. On entend au loin la flûte de Pan d'un chevrier et, montant toujours, on trouve le *Mas en fête*. La joie se teinte d'une mélancolie douce à la pensée de ceux qu'on aurait pu y trouver et qui n'y sont plus. On présente le coin de cimetière au printemps.

Sur l'Etang le soir se prêterait admirablement, semble-t-il, aux jeux des timbres de l'orchestre, qui en feraient ressortir, plus que le piano, les sonorités berceuses.

On a déjà parlé de *A cheval dans la prairie*, pièce pleine d'humour et de vérité, et exquisément teintée de poésie dans la *Halte à la fontaine*.

On a parlé aussi du *Coin de cimetière au printemps*, à l'émotion si intense.

Quant à la dernière pièce, *le Jour de la foire au Mas*, c'est un bruissement continual de sonnailles, un grouillement de foule joyeuse, dominés par les cris de pintades et de poules effarouchées.

Au milieu de tout cela, la note de poésie délicieuse donnée par les cloches sonnant *l'Angelus de l'aube*.

Et tout cela est exquis. C'est la nature avec sa poésie et sa vie. Nul effet cherché, tout est sincère et vrai. Le musicien qui a écrit cela possède une personnalité peu ordinaire, et qui permet de fonder sur ses œuvres à venir les espérances les plus vives.

Mlle Blanche Selva a joué ces cinq pièces avec une perfection inégalable. La façon dont elle s'identifie à la pensée d'un auteur et sa compréhension des œuvres, si diverses pourtant, qu'elle interprète, sont prodigieuses. Quelle souplesse exquise et quelle poésie dans le jeu !

Le *Trio* de P. Coindreau terminait le programme.

C'est une œuvre fort intéressante, surtout dans ses deux dernières parties, où l'on trouve les superpositions de rythmes les plus imprévues.

L'œuvre fut exécutée avec ensemble par MM. N. Lejeune, de Bruyn et Mlle Bl. Selva.

Mais M. Lejeune, qui est cependant un musicien tout à fait excellent, a, dans les notes élevées, une tendance à jouer trop haut. Il est évident que cela provient de l'habitude de l'alto, joué autrefois par lui au Quatuor Zimmer.

Pourquoi M. Lejeune a-t-il abandonné cet alto où il était, disons le mot, remarquable ?

A la salle des Concerts du Conservatoire, splendide exécution des XII^e, XIV^e et XVI^e *Quatuors* de Beethoven par le quatuor Capet.

Ces œuvres atteignent à une telle profondeur et renferment une telle intensité d'émotion qu'elles sont plus que de la musique et que l'on devrait les écouter recueilli comme en présence d'une divinité. Et vraiment n'y avait-il pas une parcelle de divinité en leur auteur lorsqu'il conçut des œuvres pareilles ? Parmi le public, beaucoup ne paraissaient pas s'en douter. Des vieilles dames, et aussi des jeunes (et jolies, ce qui est déplorable !) dodelinaient de la tête en mesure (?) et marquaient le rythme de la main (!) pendant que l'âme de Beethoven palpait dans les adagios des œuvres 131 et 135.

Et ces auditeurs-là se disent certainement des fidèles du Maître !

Ils sont à plaindre, plus qu'à blâmer, car ils ne connaissent pas les joies réservées aux artistes, à ceux qui pénètrent sa pensée.

A ceux-là seuls est permise la joie de se laisser aller, muets, où les conduit la pensée du Maître et de sentir alors leur âme frissonner au contact de la sienne.

L'interprétation donnée par MM. Capet, A. Tourret, L. Bailly et L. Hasselmans, a été, ce me semble, parfaite. Il ne me paraît pas possible de mettre plus en valeur les divers plans d'une œuvre et d'en faire ressortir davantage les qualités émotionnelles. Et ce n'était pas chose facile.

Les auditeurs, fort nombreux, ont montré qu'ils comprenaient la valeur de la tâche accomplie par M. Capet et ses partenaires, par des applaudissements frénétiques et de nombreux rappels.

C. DE MALARET.

Au *Concert-Barrau* du 25 janvier, M. Capet conduit le septuor de Beethoven avec une ardeur de jeunesse et une sûreté tout à fait remarquables. Le menuet, si frêle, et le scherzo, si joliment contourné, ont été

un enchantement de rythme et de gaieté. Les variations de l'andante, broderies autour d'un lied du Rhin, ont mis en valeur la dextérité propre de chaque artiste, même du corniste, qui s'est permis un faux pas, sans doute par pitié des critiques et pour procurer à toute oreille la satisfaction de juger. — Il nous a été débité d'une traite tant de mélodies de Schumann que j'aurais peur d'en oublier et peut-être aussi de m'en souvenir. Il faudrait beaucoup de souplesse et de naturel pour rendre cette rare passion, émue jusque dans la subtilité, badinage sophistique, brusques accès d'humeur et retours attendris. Accompagnement très expert de M. Chevillard, et traduction du même, si l'on en croit le programme. — Mlle Renié a exécuté sur une harpe Erard une fantaisie de Saint-Saëns. J'ai fort goûté la délicatesse des nuances et les riches sonorités de l'instrument.

Le 1^{er} février, Mme Raunay nous fait connaître tout un cycle inédit de mélodies, inspirées à M. Messager par Heine. Elle en a fait aimer la teinte mélancolique. Dans *Absence* de Berlioz et les *Stances* de *Roméo et Juliette*, la sincérité de son accent dramatique et la noblesse de son attitude ont été très émouvantes. Elle sait que pour se faire entendre il faut d'abord se faire écouter.

Je me rappelle encore avec plaisir la séance de Concertos donnée salle Pleyel par M. et Mme Salmon. Le *Concerto* de Lalo pour violoncelle est d'une poésie et d'un coloris charmants.

JOSEPH TRILLAT.

Salle comble, l'autre soir, aux Agriculteurs, où un public d'élite applaudit un jeune violoncelliste : Louis Revel, professeur à la *Schola Cantorum*. Son style classique, sobre, sévère, son ample sonorité, son mécanisme, révélerent un bel artiste que nous avons particulièrement apprécié dans Bach et l'exquise *Sonate* ancienne de Caix d'Hervelois ; il joua le *Cygne* délicieusement et la *Source* de Davidoff en virtuose. La voix vibrante et sympathique de Mlle Braquaval sut mettre parfaitement en relief les délicates mélodies de Louis de Serres. Le *Trio* de Vincent d'Indy permit aussi de reconnaître en M. Pichard le talentueux clarinettiste de l'Opéra et des Concerts Colonne. Il convient d'ajouter que ces artistes furent merveilleusement secondés par Mme Gaston Revel-Germain, une pianiste qu'on entendrait volontiers plus souvent ; celle-ci du moins nous repose des cascades de petits cailloux propres à beaucoup de virtuoses du piano. Nos plus sincères félicitations à Louis Revel, dont le concert laissera le meilleur souvenir.

J. R.

N. B. — Une indisposition de notre collaborateur Jean Poueigh nous force à remettre à notre prochain numéro les comptes rendus de la Société Philharmonique et des Matinées-Danbé, où triomphe Miguel Llobet, le merveilleux guitariste.



MUSIQUE D'EXTRÊME-ORIENT.

Conférence de Louis Laloy au Cercle du Luxembourg.

Echappant un instant aux concerts, conférences, et autres agapes artistiques à menus composites et souvent indigestes, nous avons eu le plaisir rare d'assister à la séance d'évocation donnée par ces deux subtils magiciens, Louis Laloy et Ricardo Viñes.

Par la vertu de son verbe, « puissante machine à explorer le temps », le premier nous a fait en une heure parcourir 5.000 ans de musique extrême-orientale ; et l'évocation fut si intense qu'aujourd'hui encore il me semble impossible d'en donner un froid compte rendu. Qu'il me soit donc permis de rappeler ici les exquises visions suscitées en nous-mêmes. Je souhaite simplement que ceux qui n'ont pu entendre la conférence en trouvent ici un écho peut-être personnel, mais fervent.

Nous voici d'abord à Pē-Kīng, au sein même de la Cité impériale, dans le Palais du Fils du Ciel, Houāng-Tí. Las de l'imprécision et des difficultés qui résultent pour son orchestre de l'indétermination de la hauteur absolue des sons, l'empereur choisit comme fondamental le son que donne la voix de son cher premier ministre, Līng-Liūn, « dans les moments où aucune passion ne le sollicite » ; il lui donne l'ordre d'aller en Tartarie, aux sources mêmes du fleuve Jaune, et d'y choisir parmi les bambous qui y croissent, d'une régularité cylindrique presque absolue, un tube qui rende exactement le son de sa voix... Et c'est l'invention du diapason, 2697 ans avant notre ère, 4500 avant son adoption définitive en Europe.

Mais le Président du Conseil, dont la voix normalement donnait le *fa* (qui donc dans 5.000 ans connaîtra la hauteur de la voix de Rouvier lorsqu'aucune passion ne le sollicite?), traverse les déserts de la Chine septentrionale, se rend en Tartarie et coupe des tubes de bambous de tous calibres, et reconnaît enfin en l'un d'eux le son fondamental.

Sa mission est terminée, mais il ne peut se résoudre à quitter cette fraîche et miraculeuse oasis : ses yeux, qu'enténébraient les incessantes angoisses du pouvoir, se reposent sur les sources étincelantes et claires, sur les horizons tout vibrants des vertigineuses féeries de la lumière ; ses oreilles, obsédées des perpétuelles criailleries des sollicitateurs, s'emplissent des bourdonnantes murmures de la solitude : il se recueille et médite.

Parmi tous les bambous qui gisent autour de lui, il en trouve un qui donne l'octave, et dix intercalaires dont la limpidité est parfaite. Il divise donc l'octave en 12 degrés, 7 mâles et 5 femelles ; il fixe sept modes composés de cinq tons et deux demi-tons... Et c'est l'invention de la gamme chromatique, et des différents modes de la musique ancienne, parmi lesquels d'ailleurs apparaît notre majeur, mais basé sur la dominante.

Comme le fera plus tard Pythagore, Līng-Liūn détermine ensuite la dimension des douze tubes et leurs rapports de mesure et de poids, et ses calculs aujourd'hui encore sont inattaquables, alors que ceux du philosophe grec, de 2.000 ans postérieurs, contiennent de notables erreurs.

Quelques siècles plus tard, vers 2.200 avant notre ère, nous voici dans la grande salle des concerts, au Palais du Fils du Ciel, à l'inauguration du Conservatoire de musique que vient de fonder l'Empereur Chouénn. Après les discours, commence le concert. Et nous en imaginons avec curiosité les éléments sonores : les flûtes en roseau, bambou et terre cuite, les flûtes de Pan à 12 et 16 notes, la grande lyre, les tambours, les grosses cloches isolées, et les claviers de cloches graduées, les régimes de pierres sonores ou équerres de jade. Et la symphonie est audacieusement polyphonique 4.000 ans avant que J.-J. Rousseau se refuse à l'admettre.

... Et voici maintenant qu'un chant s'élève, très doux, très lent, d'une modalité fuyante et d'un rythme caressant. Nous sommes au Japon, dans une maison de thé. A la lueur tremblante des lanternes en papier, une geisha, pieds nus, danse sur une natte, pendant qu'autour d'elle des moussés accroupies chantent en caressant les shamisen. L'impression est très éloignée de celle que nous avons rapportée de Chine. Là-bas l'orchestre était sonore, bruyant même, l'expression musicale était âpre et sauvage ; ici tout est doux, modeste et simple, mais la délicatesse des nuances, la

subtilité de l'expression sont infinies ; tous les sentiments et leurs nuances les plus fuyantes sont soulignés d'un trait délicat, mais souple et intense. Si l'on devait assimiler la musicalité chinoise à celle de Wagner, articule Lou-Hì-Lä-Loü-A, notre savant nécromant, une analogie correspondante pourrait être établie entre la musicalité japonaise et celle de Debussy.

Sans laisser aux passions contraires le temps de s'exaspérer dans cette nouvelle voie de comparaisons et d'argumentation, on nous emmène dans la mystérieuse patrie du Gamelang, l'île sainte de Java... Et voici que dans la sanctuaire tout empli des lourds parfums, sous l'œil fixe des dieux, les frêles danseuses casquées d'or et de pierres commencent leurs gestes lents et souples, amples et pourtant précieux ; leur chair cuivrée par le soleil semble vibrer à d'étranges caresses invisibles, leurs bras ondulent comme en un rêve, leurs doigts au bout des bras raidis ont des torsions nerveuses, et leur visage grave s'éclaire d'un sourire. Cependant de jeunes hommes basanés, vêtus de blanc, sont accroupis devant des châssis de bambous garnis de cloches multiformes, de lames métalliques, de touches de bois, et de gongs. Impassibles, ils agitent sans hâte de longues baguettes, dont l'extrémité est garnie de gomme élastique. Il touchent avec une délicatesse infinie les énormes cloches ; et les sons montent, planent et s'entrecroisent, fils capricieux d'une trame harmonique étrangement cristalline. Leurs gestes lents, timides presque, révèlent une crainte de briser le mystère, le rêve sonore. On n'entend pas surgir les sons, on ne les sent presque pas évoluer, et pourtant la ligne mélodique est délicieusement sensible, les sons très estompés s'ordonnent sur un rythme précis.

Que nous voilà loin des virtuoses occidentaux, qui jusqu'ici traduisaient obstinément « très rythmé » par « avec des attaques brutales » ! Du reste (et c'est peut-être là une conquête dont nous sommes surtout redevables au Gamelang), une évolution s'accomplit actuellement vers l'émancipation du rythme des vieilles formes scolastiques : rappelons les deux *Dances* et les *Pagodes* de Debussy, les *Jeux d'Eaux* et *Asie* de Ravel.

Et ce n'est pas dans le rythme seul que notre musique subit l'influence orientale ; il faut encore la voir dans l'emploi toujours croissant des modes anciens, des harmonies coruscantes, des instruments de percussion à clavier, dans le caractère descriptif, évocateur qui caractérise si délicieusement notre jeune école.

Pour illustrer cette assertion, voici que Ricardo Viñes nous joue, comme seul il peut le faire, les *Pagodes*. Quand le crépitement des bravos s'est éteint, il s'incline vers le clavier dans l'attitude grave et recueillie des joueurs du Gamelang ; il étend les bras d'un geste las, mais souple ; sans doute à l'instar des prestidigitateurs (ce nom lui convient étymologiquement) qui dissimulent dans un couvre-chef une foule d'objets hétéroclites, Viñes, par ce seul geste, fait disparaître dans son Erard plusieurs bonangs ou claviers de cloches, un gambang ou xylophone, un kénang ou métallo-phone, deux penneros ou grands gongs, toute une série de kempouls ou tam-tams, et même un guendang ou tambour ; car tout le temps que les doigts du cher musicien arpègent sur le clavier leurs caressantes arabesques, nos oreilles s'emplissent du délicieux bourdonnement des gongs, des vibrations cristallines des cloches, et des battements voilés du tambour... Ce sont des danses javanaises délicatement transcrites, l'une par Laloy, l'autre par de Ratz, miraculeusement interprétées par Viñes sur l'indigent factotum sonore.

C'est en répétant la formule éléusiaque : « J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », que nous sortons de cette exquise féerie de chairs ambrees, de flores inconnues, de scintillantes immensités... Et noirs, comme nous étions venus, coiffés d'informes cylindres, armés de parapluies, nous

traversons le Luxembourg, dont les arbres, noirs aussi, dressent vers le ciel sale leurs bras démodés par l'hiver... Un orgue emphyzémateux halète *Cavalleria*.

MAGNUS SYNNESTVEDT.



BERLIOZ ET SES DERNIERS BIOGRAPHES.

Adolphe Boschot: *Hector Berlioz. (1803-1831.)* — Paris, Plon.

Les volumes de biographie et de critique qui se succèdent sur Berlioz nous font penser aux annonces lumineuses dont l'industrie moderne surmonte les toitures des boulevards. Le mouvement perpétuel d'un implacable mécanisme nous y force à épeler tour à tour en bleu, en jaune, en rouge, les mêmes lettres, les mêmes mots auxquels l'alternance des verres différemment colorés communique un autre aspect. De même, en chaque nouveau livre, voyons-nous toujours apparaître le visage de Berlioz ; mais il est éclairé de reflets changeants, et nous semble tantôt agrandi par les rougeoyantes fumées d'un triomphal feu de joie, et tantôt rapetissé sous l'abat-jour vert de la lampe de travail. Quelle est la vraie lumière ? et par quel bout faut-il que nous tenions la lorgnette ? Puisque dans un rayon de soleil toutes les couleurs se confondent, ce sera en additionnant les résultats des études entreprises par chaque écrivain selon son prisme individuel, que nous pourrons voir en plein jour l'homme tel qu'il fut, le génie tel qu'il demeure. Félicitons-nous donc si les travaux se multiplient, et si surtout les progrès de la curiosité musicale créent enfin un public à ce genre de lectures.

De tout ce qui a paru depuis la célébration du « centenaire » de Berlioz, trois livres se détachent et réclament l'attention par leur importance matérielle, par leurs mérites d'information et d'exécution, et par cette diversité de vues dans l'exposé des mêmes faits, qui provient non seulement de la complexité du sujet traité et de ses rapports avec les brûlants problèmes de l'esthétique moderne, mais de la vivacité et de la sincérité des convictions puisées ou apportées par chaque auteur dans une étude qui ne peut laisser personne indifférent. M. Julien Tiersot, en 1904, se défendant d'écrire une biographie, a voulu en faisant « revivre Berlioz dans les milieux au travers desquels il a passé... pénétrer dans sa vie intérieure ». M. Prod'homme, en 1905, laissant « volontairement de côté, autant que faire se pouvait sans tomber dans l'absurde, l'étude de Berlioz musicien », s'est proposé « pour but unique » de retracer sa biographie, « d'après les documents mis au jour récemment et d'après des recherches personnelles ». M. **Boschot**, aujourd'hui, reprend le sujet dans son ensemble, et nous offre, en un premier tome, que deux autres suivront, le tableau de la jeunesse de Berlioz (1).

(1) **Julien Tiersot** : *Hector Berlioz et la société de son temps*. Paris, Hachette, 1904, in-16 de III-373 p. — **J.-G. Prod'homme** : *Hector Berlioz, sa vie et ses œuvres*. Paris, Delagrave, s. d., in-16 de VIII-495 p. — **Adolphe Boschot** : *la Jeunesse d'un romancier. Hector Berlioz, 1803-1831*. Paris, Plon, 1906, in-16 de XII-543 p. — Nous laissons à dessein de côté les beaux articles de M. **Romain Rolland** (*Revue de Paris* des 1^{er} et 15 mars 1904), qui deviendront certainement le noyau d'un livre. Pour l'appréciation du volume de M. Prod'homme, nous renvoyons nos lecteurs à la livraison du *Mercure musical* du 1^{er} janvier 1906, où M. Laloy en a rendu compte en des termes auxquels nous avons plaisir à nous associer.

Tous trois, les nouveaux historiens insistent sur « l'abondance des renseignements », qui permet, en les classant par ordre chronologique, de disposer en moyenne d' « au moins un document par semaine », pour la période active de la vie de Berlioz, de 1822 à 1864. Le calcul des probabilités, joint à celui des moyennes, porte à croire qu'à présent rien de très important ne reste à découvrir, et que la difficulté, désormais, sera plutôt de choisir que d'apprendre. — De choisir, et de vérifier, car nombre de documents, en apparence les plus sûrs, doivent être soumis à un contrôle sévère. Il ne s'agit pas seulement des *Mémoires* de Berlioz. M. Boschot s'est convaincu, « sur les manuscrits mêmes, que les lettres déjà publiées contenaient encore beaucoup d'inédit, et de l'inédit très significatif, tant les publications étaient mal datées, incorrectes, tronquées et truquées ». Nous nous en étions tous doutés, et pour un passage essentiel de la lettre à Horace Vernet, du 18 avril 1831, M. Adolphe Jullien et M. Tiersot avaient signalé déjà la « fâcheuse altération » introduite dans le texte par l'éditeur de la *Correspondance*, Daniel Bernard. De tels procédés, dont l'exemple cité n'est évidemment pas unique (1), font naître une méfiance qui ne se satisfait plus que de la consultation directe des originaux : et ceux-ci, en majeure partie, étant disséminés dans des collections privées, l'on en vient presque à regretter qu'une publication nouvelle des lettres de Berlioz — et de certaines de ses œuvres musicales — ne puisse pas se faire en fac-simile. On se demande en tous cas jusqu'à quel point une vaste et scrupuleuse réédition de documents ne devrait pas précéder toute nouvelle étude biographique. L'intention de M. Boschot est de terminer son œuvre par un « répertoire de documents » et une « bibliographie générale ». Puisque nous sommes convaincus de sa « constance » à remonter jusqu'aux sources, faisons-lui donc crédit jusqu'à l'achèvement de son œuvre, et acceptons, — sans la recommander, — sa méthode, qui consiste, comme il nous l'explique, une fois la maison bâtie, à « enlever l'appareil critique comme on enlève les échafaudages », c'est-à-dire à « supprimer la plupart des références ».

M. Prod'homme s'était beaucoup servi des journaux et y avait relevé une foule de choses utiles et curieuses (2). M. Boschot, non sans y glaner encore, s'est davantage attaché aux manuscrits, dont, en dehors des dépôts publics, l'accueil bienveillant de la famille Berlioz et de précieuses amitiés lui ont fait atteindre un grand nombre. Sur plus d'une question, il nous offre donc du nouveau, de l'inédit ; — et pas seulement sur Berlioz : car l'un de ses chapitres les plus intéressants est celui qui concerne Lesueur.

Le privilège reste à Fouque d'avoir, par une sérieuse esquisse, rappelé l'attention sur ce maître, et signalé la filiation qui fait de lui le père spirituel de Berlioz. Dernièrement, M. Georges Servières, poussant très loin certaines parties de la même étude, nous a fait espérer une monographie complète et documentée de cet étrange musicien, dont il semble bien que le chef-d'œuvre fut Berlioz, son élève. Dans ce « novateur d'avant 89 », vie, talent, écrits, caractère, et « jusqu'au style littéraire » avaient, « par avance, un cachet de berliozisme ». Autrement dit, à l'époque déci-

(1) Au moins doit-on espérer que de plus consciencieux éditeurs n'ont pas agi de même à l'égard des lettres à Liszt, à la princesse Wittgenstein, et d'autres séries récemment publiées.

(2) Un des meilleurs services rendus en ces derniers temps à l'histoire de Berlioz a été le catalogue de ses articles et feuillets, dressé et publié par M. Prod'homme, dans le Recueil trimestriel de la Société internationale de musique, 5^e année, 1904, p. 622-659.

sive de sa formation intellectuelle, l'empire exercé sur Berlioz par les leçons, les conversations, les œuvres, l'exemple journalier de son maître, fut absolu jusqu'à un point que peu d'autres biographies révèlent. C'est à la loupe et par une minutieuse analyse qu'il faut chercher, chez d'autres grands créateurs de l'art des sons, les traces de l'influence directe d'un professeur. Chez Berlioz, elles crient leur présence. A travers l'ombre que projettent sur lui les trois dieux germaniques de sa religion musicale, Beethoven, Gluck, Weber, transparaît nettement le spectre de Lesueur. Par Lesueur, il échappe à ce qu'auraient eu d'oppressif pour son tempérament latin les influences étrangères, et il se rattache à la longue généalogie des peintres-musiciens français, qui remonte jusqu'à Jannequin, par une chaîne dont les anneaux s'appellent Lesueur, Gossec, Daquin, Calvière, Rameau, Rebel, Couperin, Charpentier, Marais et autres.

Il faut lire, dans le livre de M. Boschot, les extraits et les résumés des écrits imprimés ou inédits de Lesueur, pour mesurer en quoi Berlioz continue, répète ou réforme l'auteur des *Bardes*. Le disciple, professait Lesueur, doit « rendre siennes les idées qu'il puise dans un grand homme ; il doit sentir les principes de son maître, et non pas seulement les apprendre par cœur ». Ainsi Berlioz, moins pédant mais tout aussi intolérant que Lesueur, a comme lui détesté la musique pure, la fugue, le contrepoint, — Bach et Palestrina ; — moins chimérique et moins prolix en théorie, mais pareillement excessif et plus génial en pratique, il a cru et presque prouvé que la musique, « par la magie de ses effets », pouvait « peindre tout, en quelque sorte » ; comme son maître aussi, mais en prétendant le faire à contre-cœur, Berlioz a énormément écrit et aimé d'écrire sur la musique. Dans le trait dominant de leur caractère moral, les deux hommes se sont aussi ressemblé. L'« enfantin orgueil » de Lesueur avait pris chez Berlioz une forme aiguë, combattive et altière. De toutes les paroles qui furent jamais prononcées sur la terre, celle qui, de l'enfance jusqu'à la mort, lui resta le plus étrangère, et dont il se serait moqué, si le doigt d'un ami l'avait soulignée pour lui dans un livre que peut-être il n'avait jamais ouvert, c'était la douce et paisible maxime évangélique : « Soyez doux et humbles de cœur. »

D'un alinéa où M. Boschot condense le portrait de Lesueur, retranchons l'épithète finale et quelques mots restrictifs, et nous posséderons une épreuve assez nette de la photographie de Berlioz : « Malgré quelques faiblesses, qui sont de l'homme et auxquelles Lesueur sut échapper assez souvent, c'était presque une grande âme, presque un grand caractère ; un esprit hardi, un novateur qui avait beaucoup appris par lui-même, qui savait beaucoup de choses inutiles ou fausses, un musicien qui savait peu de musique mais qui avait le sens inné, très développé, très averti (presque le génie) de l'expression, du pittoresque et du dramatique ; un artiste qui s'était laborieusement improvisé un style à lui, un style fait de la bigarrure d'autres styles et où ce qui aurait dû être purement musical était régi par des intentions picturales ou littéraires ; un inventeur et un érudit, un homme à idées... En somme, une sorte de grand génie avorté. »

Il serait tout naturel qu'en écrivant cette page, M. Boschot ait autant songé à l'élève qu'au professeur. — D'autant plus que cette « filiation spirituelle » devait le séduire davantage. Car il est ennemi de la théorie de l'hérédité, et prend Taine vivement à partie, en démontrant que chez aucun ascendant de Berlioz n'a existé « le pouvoir de combiner les notes d'une manière qui donne le branle à la sensibilité des autres hommes ». En bon biographe, il cède cependant à la tentation de trouver chez le père d'un homme de génie quelque chose qui sorte du commun. M. Tiersot déjà nous avait présenté le médecin dauphinois, Louis Berlioz, comme un

« esprit libéral, éclairé, travailleur plein d'initiative ». M. Boschot le déclare un « esprit d'élite », un « novateur solitaire » dont les « découvertes » passèrent inaperçues parce qu'il les exposait d'une « manière bizarre », qu'il « n'avait pas pris l'air de l'école », et qu'il manquait d'entregent. « Aussi le professeur Trousseau l'enterra » en quelques mots de son *Traité de thérapeutique*. Ces mots, recueillis par M. Tiersot, se rapportent aux mémoires « sur les maladies chroniques » et « sur l'acupuncture » publiés en un seul volume, par Louis Berlioz, en 1816. « Il faut avouer, dit Trousseau, que les faits rapportés par ce médecin, que son style, et que les singularités dont son livre fourmille, étaient peu propres à encourager les praticiens à tenter l'acupuncture ».

La musicologie a beau n'avoir aucun lien avec les sciences médicales, nous sommes surpris qu'aucun berliozien n'ait eu la curiosité de rechercher, dans l'ouvrage même du médecin de la Côte de Saint-André, en quoi consistent ces singularités, et si elles ne dénotent pas, entre le père et le fils, la transmission de certaines dispositions mentales, cultivées par chacun dans un terrain différent. Or, ce n'est pas à une conclusion affirmative que l'on parvient en feuilletant ce livre « enterré » (1). Le docteur Berlioz, tout en préconisant, dans « l'acupuncture », une « nouveauté » empruntée à la médecine des Chinois, se montre un partisan fidèle des anciennes traditions ; il déplore comme un acte de décadence ou de folie l'abandon partiel de la « saignée » ; et il recourt à des médicaments qui, dès 1816, ne ressortaient plus que de la pharmacopée du folk-lore. Nous copions à la page 304 un seul des « faits » visés par Trousseau : « Un paysan, âgé de 40 ans, était depuis un mois attaqué de toux convulsive avec douleur à l'épigastre. L'usage du lait de vache, *dans lequel j'avais prescrit de faire bouillir des crottes de chèvre*, lui avait procuré quelque soulagement ; l'opium avait eu encore plus de succès ; néanmoins il était extrêmement fatigué par la toux lorsqu'il marchait avec promptitude, et *il eut beaucoup de peine à faire deux lieues à cheval pour se rendre chez moi* », etc.

Il faut y renoncer : le médecin Berlioz n'était pas « un esprit d'élite » ; et il ne put léguer à son fils que cette « incroyable faiblesse » de caractère, qu'en plusieurs circonstances M. Boschot note chez lui, et que M. Romain Rolland a signalée comme la source de la plupart des souffrances morales du musicien.

De l'étude qu'il a entreprise des manuscrits autographes, M. Boschot fait jaillir beaucoup de lumière sur nombre de détails contestés ou mal connus. Nous en mentionnerons un seul, le fait du transport de la « marche des gardes », des *Francs-Juges*, dans la *Symphonie fantastique*, où elle est devenue « la marche au supplice ». Cette assertion souvent produite, et à laquelle jusqu'ici nous refusions de nous soumettre — tant paraissait improbable l'utilisation par Berlioz d'un morceau de son opéra, longtemps avant qu'il eût perdu tout espoir de le faire représenter, — est confirmée par M. Boschot par la description de la partition dans laquelle une « collette » suffit à contenir le court changement de texte musical nécessité par le programme littéraire de la symphonie. M. Boschot ajoute que « M. Ch. Malherbe se réserve d'écrire une étude spéciale sur le manuscrit qu'il possède. Alors quelques légendes seront réduites à la vérité historique ». Plusieurs déjà sont détruites ou ébranlées. Il ne faut, croyons-nous, ni s'en étonner ni s'en plaindre. La gloire de Berlioz n'exige pas que nous prenions à la lettre les fantasques récits, les amusantes « galéjades », ni les erreurs, volontaires ou non, des *Mémoires*, des feuillets et des lettres. Avec un

(1) Il existe à la Bibliothèque nationale.

zèle pieux, M. Tiersot s'est appliqué à mettre toutes les informations « toujours d'accord avec les propres dires » du compositeur, que, dans sa conviction, « elles confirment perpétuellement ». M. Boschot ne met pas moins de soin et de plaisir à établir le contraire, et à constater chez Berlioz un peu plus que de l'entraînement verbal ou scriptural, un peu plus que de la « blague », quelque chose qui ressemble à de la ruse, et qui ne recule pas devant le mensonge.

« Que dire pour être juste ? » — sinon qu'il y avait, en ce temps de romantisme effervescent, une atmosphère troublante d'illusion, de pose, de bousoufure. La doctrine du « surhomme » n'avait pas encore été formulée, qu'elle se concrétisait déjà dans l'artiste, le poète ; Berlioz, comme Hugo, assuré d'être « un génie », faussait sciemment plus d'un barreau aux grilles de la morale naturelle. Nous l'aimerions mieux plus parfait ; nous ne saurions le rêver plus grand, et si, froissé à la vue de son effroyable égoïsme, nous sommes par instants tout près de le haïr, nous ne pouvons en même temps guère cesser de l'admirer.

C'est aussi de cette façon qu'en face de lui se comporte M. Boschot. Il a beau disséquer le cœur et le cerveau de Berlioz, confronter ses manuscrits, démontrer ses trucs pièce à pièce, il reste subjugué, comme nous tous, par la « magie » de ce « véritable enchanteur ». A dessein même il s'imprègne de son langage, si bien que les locutions de Berlioz viennent se placer sous sa plume, encore plus souvent que sous celle de leur auteur. Les exclamations symétriques : « Feux et tonnerre ! Mort et furies ! Enfer et damnation ! Enfer et dérision ! » ponctuent, seules ou par enfilades, moitié sarcasme et moitié passion, d'un rythme « fracassant », ses « turgescences » périodes. Revivant en esprit les ardeurs de la lutte romantique, l'auteur s'est drapé, pour les peindre, dans une cape « Jeune France » de couleur « verte ou ponceau », piquée de « boutons d'or » et soutachée de brandebourgs.

Au tome suivant, le reverrons-nous boutonné dans la redingote sévère de M. Guizot ? Sous tel déguisement qu'il lui plaise d'écrire, il est assuré d'être lu. Quelque part dans son volume, il exprime le désir de rencontrer « des lecteurs qui relisent ». On peut lui souhaiter mieux encore : des lecteurs qui réfléchissent.

MICHEL BRENÉT.



LA MUSIQUE A ROUEN

L'Etranger, de V. d'Indy. — *Les Girondins*, de F. Le Borne.

L'Etranger et les *Girondins* viennent d'être représentés simultanément au théâtre des Arts. Cette rencontre, pleine d'intérêt, permet de comparer l'évolution divergente de deux élèves de César Franck.

L'art de M. d'Indy, profondément sincère, obtient l'émotion par des moyens surtout musicaux. L'art de M. Le Borne, plus atavique, cherche le succès dans les moyens chers aux auteurs d'opéras surannés.

Après une exportation, sans bonheur, de son art à Berlin, M. Le Borne a jugé opportun de reprendre la tentative de Litolff et de mettre en musique les *Girondins* ; il doit s'en féliciter, car, ainsi que Lyon, Rouen vient d'applaudir sa nouvelle œuvre. Et il le mérite : c'est un auteur désireux de plaire à tous ceux que déroute une musique personnelle. Ce désir se révèle dans les moindres détails, soit dans la mise en scène de sa pièce, soit dans

la mise en pages de sa partition. Ouvrant celle-ci, on y voit les *Girondins*, d'abord présentés sous le titre de *tragédie lyrique*; mais, dès la deuxième page, ce titre, tout à coup modifié, prend un sens absolument différent et n'est plus qu'un *drame lyrique*! Un troisième titre : *opéra comique*, s'imposerait peut-être, — puisqu'on y parle ?

Mais ceci n'est qu'un prélude des réticences qui vont suivre.

L'œuvre — livret (1) et musique — évoque l'idée d'une personne falote, tout de gris habillée, de bon caractère mais mal définie, hardie dans ses promesses, timide dans ses réalisations. Certes, c'est une Terreur, — les titres en font bonne foi, — mais elle n'a rien de très révolutionnaire, bien qu'elle porte sur le chignon un bonnet rouge et chante plusieurs refrains de l'époque.

Danton, avec des auditeurs susceptibles ou timorés, aurait pu créer des difficultés ? L'auteur l'a obligamment supprimé, mais consacre quelques mesures à son souvenir.

Robespierre, lui, était moralement tenu de figurer dans la Terreur : chantant une ode politique ou amoureuse, cela pouvait évidemment conduire fort loin ! L'auteur, très moderne, a « bu l'obstacle » et, tranquillement, l'a fait parler (on eût préféré qu'il le fît taire), tandis qu'à l'orchestre une phrase de caractère par trop lugubre a été confiée à des instruments du timbre le plus aimable.

L'œuvre, fort applaudie, semble en effet suffisante pour un gros succès : la musique de Gossec offre aux fauteuils un attrait d'art rétrospectif ; le mélange de la rafale révolutionnaire, du *Ça ira* et des glas impressionnent — mais sans rigueur — les âmes sensibles ; le suffrage des amateurs de ballets est conquis par une sculpturale déesse de la Raison ; et tous sont contents !

L'auteur, dans le dessein de rendre son *drame lyrique* moins tragique ou sa *tragédie lyrique* moins dramatique, a renoncé au tableau de « l'exécution » des *Girondins* ; mais, voulant en consacrer la sensation musicale, il a cru indispensable de déranger la *Marseillaise*. C'est une erreur : la *Marseillaise*, transposée dans le mode mineur, n'atteint pas nécessairement au tragique.

Ceci dit, nous devons déclarer que M. Le Borne, toujours conciliant, rend, au dénouement, la *Marseillaise* à son vrai mode, et l'heureux auteur clôt là son œuvre par une bonne action...

Tout en reconnaissant que les *Girondins* ont été montés avec beaucoup de soin, nous félicitons surtout le directeur du théâtre des Arts de nous avoir donné l'*Etranger*, que l'orchestre et les interprètes, notamment M. Grimaud, ont fort bien rendu, et nous nous réjouirons de son succès.

Le maître incontesté de *Fervaal* et du *Chant de la Cloche* n'a pas cherché le succès dans des accessoires historiques, mais dans l'interprétation musicale des divers sentiments de ses personnages : il a choisi la bonne part, croyons-nous !

Les qualités de cette belle œuvre ont été détaillées ailleurs.

Nous dirons cependant combien nous aimons cet *Etranger* à la voix charmeuse comme celle des vagues, aussi énigmatique que le marin séduisant de la *Dame de la Mer*, Etranger qui chante tout notre rêve, Etranger étrange parmi les autres hommes...

DU ROBEC.

(1) L'amour des fiancés Ducos (girondin) et Laurence est contrarié par Varlet (jacobin) qui, au premier acte, offre sans succès à celle-ci, en échange de sa vertu, un sauf-conduit pour Ducos, lequel préfère mourir au sixième tableau

LA MUSIQUE A LILLE

J'ai connu Lille, il y a 15 ans, réduite, en tant que musique symphonique, à l'ancienne *Société des Concerts populaires*, qui sous différentes directions avec Martin, Viardot, vivait tranquillement, et, composée en grande partie, sinon complètement, des éléments du Conservatoire, sans concurrence, représentait l'orchestre local.

Quelques rares séances de musique de chambre, de temps à autre, une bonne représentation au théâtre municipal, voilà tout ce que l'amateur lillois trouvait dans sa bonne ville. J'oublie volontairement les auditions des fanfares et harmonies, si nombreuses dans le nord de la France, et qui à l'époque des fêtes religieuses suppléaient à l'absence de chants grégoriens par des pas redoublés, valses à la Bléger, fantaisies variées tonitruant sous les voûtes de nos églises.

Depuis quelques années tout est bien changé, et en 1906 trois grandes associations symphoniques se disputent les faveurs de nos concitoyens :

La Société des Concerts populaires déjà citée, sous la direction de l'excellent musicien qu'est M. **Ratez**, directeur du Conservatoire, continue ses séances, malheureusement trop peu suivies.

L'*Asociation symphonique*, dont **Cortot** est le chef, a succédé, en septembre 1905, à la Société de Musique de Lille, qui depuis 5 ans avait révolutionné la ville par l'excellence de son orchestre, la valeur de ses chœurs mixtes, la réputation de son directeur, non professionnel. À sa disparition, l'*Association symphonique*, composée de la plupart des membres de l'ancien orchestre, se fonda pour combler le vide que devait entraîner la suppression d'auditions suivies avec ardeur. Alfred Cortot voulut bien accepter de diriger l'*Association* et a remporté un succès considérable. La presse locale a été unanime à louer dans ce jeune chef l'intelligence artistique, la sobriété du geste et aussi l'attraction puissante qu'il exerce sur ses musiciens dont il obtint des résultats superbes dès le premier concert. Au programme, l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, le *Concerto* de Beethoven avec Hayot applaudi pour sa grande maîtrise, son style classique, le *Concerto brandebourgeois* de Bach, avec Charlier, trompette solo d'une virtuosité extraordinaire, mais un peu fatigant à entendre, la *Symphonie fantastique* que Cortot conduisit avec une fougue romantique qui emballa l'auditoire et fit oublier ce qu'il y a dans l'œuvre par moments d'un peu poncif et suranné.

Au second concert, la première suite sur l'*Arlésienne*, la Symphonie de Vincent d'Indy sur un thème montagnard avec Selva au piano, jouant dans la perfection différentes pièces, le *Ballet comique de la Reine* de Beaujoyeux avec l'orchestration de Cortot, le Rigaudon de *Dardanus*, l'*España* de Chabrier, le *Soir d'Eté* de **Roussel**, d'une écriture un peu compliquée, avec des trouvailles charmantes de sonorités discrètes, court thème que module l'alto, puis le violon et enfin le cor en sourdine, évocateur des soleils couchants. Le public, pas très habitué aux audaces harmoniques, a dégusté de confiance, mais peut-être moins bien digéré. Mlle J. Leclerc, à la voix peu puissante mais d'un timbre charmant et d'une sonorité prenante, avait fait grand plaisir en chantant l'air de la *Guirlande* de Rameau, accompagnée au piano par Cortot, et Bouillard, dont la flûte rivalisait de virtuosité avec le chant qu'elle entoure d'une guirlande très précieuse.

Enfin Colonne et son orchestre donnent cet hiver 4 concerts par abonnements, et le fait en lui-même est gros d'importance. Nul besoin ne se faisait sentir, en effet, de cette invasion mensuelle. On faisait à Lille de

bonne musique, et deux Associations symphoniques suffisaient grandement aux besoins artistiques de la population. Entourée de mystères, la venue de cet orchestre ne peut que nuire aux Sociétés préexistantes, servant de prétexte à des comparaisons trop faciles et les étouffant de son importance. Je pose la question à M. Dujardin-Beaumetz, confiant dans la sollicitude qu'il montre aux artistes de province. Une société *parisienne subventionnée par l'Etat* a-t-elle le droit de venir donner des concerts par *abonnements* dans une grande ville possédant un Conservatoire remarquable et deux Associations symphoniques, dont une *subventionnée* par l'Etat, qui a tout intérêt à sa réussite?

Pour ma part, je prétends que non, et j'espère que, devant les protestations des sénateurs et députés locaux, un règlement dans le cahier des charges mettra fin à un état de choses qui tend tout simplement à tuer la musique en province. Je sais d'ailleurs de grandes villes moins bien partagées que Lille sous le rapport de la musique symphonique et où pareille invasion ne se produirait, et pour cause.

Certes on ne peut empêcher une Société *parisienne subventionnée* de venir donner un concert en province ; mais ce que l'on doit interdire, c'est le principe d'une série de séances par abonnements au détriment des Associations locales florissantes (y compris le théâtre).

En résumé, à Lille, trois orchestres symphoniques, trois Sociétés de Musique de chambre, plusieurs excellentes harmonies (le Cercle Berlioz) se partagent les heures disponibles du public amateur de bonne musique ; joignez à cela les Concerts d'orchestre à Roubaix, Tourcoing, Douai... et jugez si nous sommes à plaindre. Mais pourquoi Colonne est-il venu?...

H. G.



LA MUSIQUE A STUTTGART

Les Concerts.

M. Max Reger a été plus que sensationnel. J'ai goûté avec beaucoup de vif intérêt, comme une vingtaine d'autres personnes de chez nous, l'exquise étude de notre cher confrère Marcel Montandon sur la musique à Munich. Mais il n'a pas parlé du « cas » sensationnel, qu'on appelle « le cas Reger ». Mes lecteurs connaissent la valeur de ce musicien par M. Montandon, qui a, maintes fois, prouvé sa valeur d'écrivain et de critique, et mes lecteurs, qui viennent de me l'écrire, sont fort heureux que notre *Mercure* assure sa collaboration. Donc, voici « le cas Reger ».

M. Pohlig a, tout naturellement, joué sa *Sinfonietta* dans son sixième concert d'abonnement, et le quatuor Wendling le présente à ses clients qui sont bien nombreux. Cette *Sinfonietta* n'est pas une petite symphonie, comme vous pourriez supposer, mais elle est presque plus grande qu'une symphonie ordinaire.

Sans sa musique, M. Reger vous semble vieux ; le dos courbé, il marche comme un petit vieillard. Sa bouche est bien ironique et ses yeux se ferment et s'ouvrent, comme s'il versait des larmes. Mais aussitôt que M. Pohlig lui dit que sa composition sera jouée, ce petit vieux devient un homme fort grave, distingué, sévère, oh ! combien sévère et si peu indulgent ; ses jambes se redressent, il suit des yeux la partition et fait des remarques. Et à la question de M. Pohlig : « All right », il ne dit que

« oui », comme un homme qui est fort mécontent. Qui est donc ce Max Reger, dont le monde musicien allemand parle jour et nuit?

Il est fils d'un maître d'école qui fut son professeur de musique. Il habitait les environs de Bayreuth. Mais il n'a rien, absolument rien du maître de Bayreuth, il est Max Reger. Ses autres professeurs étaient MM. Lindner à Weiden et Riemann à Sondershausen en 1890 et à Wiesbaden en 1891 (jusqu'à 1895). Dans ce dernier lieu il était professeur au Conservatoire depuis 1896. Il est à Munich depuis 1901. Max Reger a composé des pièces pour le piano, des lieds, de la musique de chambre, des chœurs, mais point d'opéras. Il n'aime pas Liszt. Ce qui m'étonne le plus, c'est que M. Pohlig l'ait joué dans ces conditions.

Max Reger n'aime pas ce qui est dramatique ni les titres des pièces, comme M. Pfitzner dont nous parlerons tout à l'heure. Il n'y a pas de difficultés pour Reger, il a des qualités poétiques et une royale insolence, par exemple dans sa *Sinfonietta*. Il admire Bach, Brahms, Beethoven, mais il n'est pas Beethoven, Brahms, Bach ; il est lui-même, et il est tellement Max Reger qu'il met en fuite les gens les mieux intentionnés, mais les Wagnériens l'adorent. Je ne sais pas pourquoi. Les autres le haïssent, le détestent. Ses lieds sont adorables et nous savons un gré infini à la toute délicieuse Anna de **Bertrand**, qui fait l'éducation du public par le chant, de nous avoir présenté Max Reger sous un point de vue tout nouveau. L'accompagnateur de Mlle de Bertrand, le Dr Jean Kirchholz, a des qualités bien rares. Il observe si bien la mesure que le chant et le piano forment un tout. Vous pourriez faire objection que c'est naturel. Mais vous ignorez la manière dont il le fait ; le docteur Kirchholz, un tout jeune homme de 24 ans, a étudié à Genève, avec Mlle de Bertrand, et à Bonn, et a un extérieur des plus sympathiques que vous cherchez en vain chez les autres. Cet homme fort distingué est sorti d'une école franco-allemande et révèle un art qui ne peut être acquis que par la connaissance des qualités franco-allemandes. Mlle de Bertrand, qui a une voix superbe, nous instruit si élégamment et si spirituellement que je lui souhaiterais de se faire entendre à Paris. Elle est l'élève du père du Dr **Wüllner**, qui chantait à Paris. Ce docteur fut admiré dans cette capitale. En Allemagne, il l'est moins. On sait qu'il manque de voix. Né le 19 août 1858, Wüllner fut professeur d'Université, ensuite élève du conservatoire de Cologne, où le docteur Kirchholz étudiait ; après il fut acteur à Munich, puis conférencier voyageur et en 1896 chanteur. Il chante Brahms, même à Stuttgart, où nous entendions Mme Lula Mysz Gmeiner, qui serait une fort bonne cantatrice si elle n'était pas enrhumée et si elle chantait mieux. Mlle de Bertrand a beaucoup de qualités que Mme Gmeiner n'a pas. Celle-ci est quelquefois bien ennuyeuse, parce qu'elle ne se permet pas de changer de programme. On dirait qu'elle est l'émule du chanteur élégant M. de Zur Mühlen, qui chante des lieds protestants qui sont presque des cantiques, des compositions de Bach et de Strattner. M. de Zur Mühlen ferme les yeux et chante et ne finit plus. Il chante 12 compositions de Schumann et 5 de Tchaikowsky. Mais il a perdu sa belle voix, et ce qui lui reste ne permet pas à M. Raimond de Zur Mühlen de changer de programme. Dans un salon, il ferait sensation. Il est fort élégant, Mme Gmeiner aussi. Elle est née le 13 août 1876, a été élève, pour le violon, d'Olga Grigorowicz et pour le chant de Lassel, de Gustave Walter à Vienne, d'Emilienne Herzog et d'Etelka Gerster. Et M. de Zur Mühlen est né le 10 novembre 1854 et a été l'élève de Stokhaüsen et de Bussine à Paris, tandis que M. Willy Burmester, né le 16 mars 1869 et voyageant depuis 1886, a été l'élève de M. Joachim qui nous avait envoyé son cher Halir pour jouer en compagnie de M. Wendling au concert de M. Pohlig. M. Halir, qui est un peu gros, étudia chez Bennewitz

à Prague et est membre du quatuor Joachim. Il m'intéressait plus que M. Burmester, qui ne change pas de programme non plus. Qu'ils prennent un exemple sur Mlle de Bertrand, ces artistes-là. Mlle de Bertrand et le délicieux Dr Kirchholz ont fait l'éducation de leur public select par 5 lieds de Brahms, 6 lieds d'Hugo Wolf, trois de Reger, un de Gottlieb Neefe (de 1748 à 1798), deux de G. H. Himmel (de 1765-1814) et un de Mozart. M. Kirchholz avait le plus grand succès personnel qu'un accompagnateur puisse avoir et notamment dans les compositions de Himmel et de Mozart. MM. Lazzaro Uzielli, Schmidt, Badekow, Friedenthal ne sont pas de si grands artistes que M. Kirchholz. Ce jeune homme devrait être connu de tout le monde. En outre, il est bien intéressant. Les trois pianistes que j'ai mentionnés plus haut n'ont pas la spirituelle discréption du docteur Kirchholz ; du reste, M. Friedenthal, qui accompagnait Mlle Ciska Schattka, joue bien. Cette cantatrice est bonne et elle est jeune.

Si elle chantait en France, ce qui ne serait pas nécessaire, elle devrait prononcer mieux et apprendre à chanter en français. La *Chanson slave* de Chaminade n'est pas anglaise ; mais sa manière de chanter cette composition était anglaise, la prononciation aussi. Et il est inutile de chanter dix compositeurs à la fois. C'est un trop grand désordre ; ce pot-pourri ne charme pas, surtout si les compositions sont si inégales. Que Mlle Schattka pense à Mlle de Bertrand.

Revenons à la critique des orchestres à l'occasion des festivals Mozart. M. Beinroth, de l'Opéra, est un chef d'orchestre très habile. Son orchestre a joué l'*Ave verum*, un menuet et une ouverture, et nous avons constaté que l'esprit borné d'un certain temps a disparu. Je ne suppose pas que ce soit dans tous les lycées, certainement pas au lycée Charles, près de l'église de la Sainte-Marie. Là, l'air est toujours touffu et pourri. Il y a beaucoup d'exceptions, tout naturellement, car je ne parle que de la direction de ce lycée. Mais le lycée « Eberard-Louis » a un directeur qui est animé de l'esprit moderne. C'est pourquoi il a pu nous offrir un festival Mozart. Je ne manque pas l'occasion de dire que l'exécution était admirable. M. Beinroth nous a révélé ce jeune orchestre qui a des artistes parmi les violonistes, par exemple M. Charles Elsaesser. Ce jeune homme, qui est soliste, a une très grande nervosité à la main droite. Il est jeune encore et devrait s'exercer davantage. Le jeu de M. Otto Ackermann a laissé beaucoup à désirer au point de vue technique. Et M. Louis Schenk est encore trop peu expérimenté pour jouer du piano devant le gros public. Il lui manque quelque chose, c'est un professeur et l'exercice. M. Heilmann, par exemple, joue beaucoup mieux. M. Adolphe Werner, qui est violoniste, a bien fait de faire partie de l'orchestre Beinroth. L'ensemble a été plus qu'admirable. M. Haidlen a fait la conférence sur Mozart. Son style est adorable et son intelligence est grande. Il a été de beaucoup supérieur au directeur Louis Hils qui a fait la conférence au « concert populaire » qui nous faisait entendre le *Requiem* de Mozart. L'orchestre de M. Prem a joué l'ouverture de *Titus* en l'honneur de Mozart, et l'orchestre Ruckbeil a consacré une soirée à cet anniversaire.

Le quatuor **Wendling** a donné son festival Mozart le 22 janvier. Ce quatuor se compose du célèbre Wendling, de MM. Künzel, Presuhn et Seitz, de l'Opéra. J'en parlerai la prochaine fois. M. Horstmann, de l'Opéra, a joué de la clarinette en accompagnant M. Wendling. Il est né le 25 mai 1851 ; comme fils de paysans, il fréquentait en hiver l'école de son village, et en été il travaillait à la campagne. Il aimait toujours la musique. On admirait son chant. Il fut élève d'un musicien pendant 5 ans, mais il n'apprit rien, parce que ce musicien villageois ignorait son art. Il jouait de la basse à la foire de son village et à la campagne. A 19 ans enfin il

avait l'occasion d'entrer dans une école d'orchestre. A 21 ans, il était membre du corps de musique du 80^e régiment. A 25 ans, il se maria et s'établit à Fribourg de Bade. A 39 ans, il fut nommé premier clarinettiste de l'Opéra et possède aujourd'hui de bien grands titres. Il est professeur au Conservatoire royal. Il a joué le concerto de Weber lorsqu'il se produisit pour la première fois, ensuite Mozart, Beethoven, Brahms, Draeseke.

M. Henri Horstmann joue comme un jeune dieu. A l'entendre, on devient amoureux ; et cela a une cause bien déterminée. Car son jeu est plein de grâce, de beauté, de grandeur d'âme. Il faut remercier l'illustre Wending de nous avoir donné l'occasion de goûter cet artiste. Le directeur des « Concerts populaires » aurait pu faire une révélation semblable, lorsqu'il a joué le *Requiem* devant deux mille personnes. M. Louis Feuerlein n'était pas sur le programme. Et c'était nécessaire. M. Louis Feuerlein est né le 26 avril 1870 et a fait le baccalauréat et était ingénieur. Ensuite il a été élève du Conservatoire. Son professeur était Antoine Hromada. Il était chanteur d'opéras et, depuis sept ans, il chante dans les concerts les grands rôles de basse. Il est professeur de chant et se produisait à Berlin, à Cologne, à Strasbourg, à Magdebourg, à Nuremberg, à Augsbourg. Il préfère Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Bach, Hændel. Il a déjà chanté à la « Société d'oratorios » d'Esslingen, qui exécutait admirablement le *Requiem*. Pourquoi M. Nagel n'a-t-il pas engagé M. Feuerlein ?

Sous-Off.



LA MUSIQUE A NICE

William Rattcliff de Xavier Leroux. — Concerts.

Je l'avais prévu : le *William Rattcliff* de M. Xavier Leroux n'a pas beaucoup plu, et c'est presque un éloge que je lui décerne en disant cela. Certes, il ne faut pas vanter outre mesure une œuvre de jeunesse évidemment sincère, mais écrite trop tôt et représentée trop tard. Cependant il faut bien reconnaître sa valeur si on la compare à tant d'autres productions autour desquelles éditeurs et journalistes font une réclame digne d'un chocolat ou de pastilles créosotées.

Nous devons le sujet de ce drame très romantique à Henri Heine. Notre scepticisme s'accorde peu volontiers de la fatalité et de l'atavisme qui pèsent sur les héros de cette tragédie ; William Rattcliff nous paraît un amoureux bien vieux jeu, et son socialisme à la Schiller bien enfantin. Néanmoins son personnage se soutient d'un bout à l'autre de la pièce, et les vers de M. Louis de Gramont sont moins mauvais que ceux de bon nombre de livrets d'opéra.

Ce drame lyrique est divisé en quatre tableaux. Au premier, après un prélude assez court où figure l'orgue qui veut sans doute être nuptial, MacGregor, laird écossais, félicite lord Douglas, à qui il vient d'unir sa fille Marie. Celle-ci est fort jolie. Car c'est Mlle Mastio. Elle prie son époux de lui faire le récit de son voyage, ce qui est fort poli et surtout très utile pour l'exposition du sujet. Douglas a été assailli par des bandits... ici Mlle Mastio. Marie s'évanouit, et une servante folle chante lugubrement (cor anglais, basson, clarinette) : *Ton épée, Edwar, est rouge de sang*. Cette folle c'est Mme Héglon, qui en compose le personnage de façon si admirable qu'on lui pardonne volontiers d'avoir des notes élevées brisées par autre chose que

l'émotion. Je vais vous expliquer tout de suite pourquoi Marie s'est évanouie, parce que dans cet opéra les explications en général sont un peu longuettes. William Rattcliff a prétendu autrefois à la main de la douce jeune fille. Ils sont allés tous deux jusqu'au baiser ; puis, sans savoir pourquoi, Marie congédie William, qui, désespéré, a provoqué et occis successivement deux autres prétendants, Macdonald et Duncan, et la jeune femme redoute naturellement le même sort pour celui qui est maintenant son époux. Aussi elle respire quand Douglas ajoute qu'un personnage inconnu, qui n'est autre que Rattcliff, l'a tiré de ce mauvais pas. L'acte prend fin sur une danse assez agréable pendant laquelle un messager vient prier Douglas de se rendre à un rendez-vous, aux Rochers Noirs, où il doit compléter le trio avec Macdonald et Duncan.

Le deuxième tableau est très curieux comme couleur. Il représente l'intérieur d'un bouge londonien fréquenté par Rattcliff, et qu'aurait pu rêver et décrire Th. Gautier. Essai intéressant de réalisme assez discret où, à des souvenirs de Berlioz et de la taverne d'Auerbach, s'ajoutent des procédés qui font penser, l'usage de la trompette avec sourdine aidant, à la musique montmartroise de M. Charpentier. Cet acte n'a qu'un défaut, c'est d'être absolument inutile.

Au troisième tableau, le plus beau, celui qui fut exécuté au Châtelet en 1895, a lieu le duel. L'apparition de fantômes trouble William Rattcliff. Il est blessé par son adversaire, qui, ayant reconnu en lui son sauveur inconnu, refuse de l'achever. Le blessé court au château de Mac-Gregor, tente d'enlever Marie, presque consentante, puis, sur le refus définitif de celle-ci, la tue et se suicide ensuite.

En écrivant la musique de cette œuvre, le musicien a été hanté par le souvenir de *Tristan et Yseult*. Ce souvenir va parfois jusqu'à la réminiscence. De nombreux thèmes conducteurs assez expressifs ont servi de base à tout l'édifice musical de l'opéra. Il y a le thème de Douglas, joli et martial, joué par les trompettes en demi-teinte ; celui de Marie ; celui des Rochers Noirs ; celui des apparitions, etc. Le motif de William Rattcliff, le plus répété, est un peu agaçant avec la broderie incisive qui le termine suivie d'un coup de timbale. Des enchaînements d'accords mineurs par tierces majeures ou mineures donnent une couleur sombre et bien wagnérienne à tout l'ouvrage. Le motif des apparitions aussi n'est pas sans analogie avec celui de *Psyché* : « *Rappelle-toi...* » Au deuxième tableau, pendant un assez beau récit de Rattcliff, un procédé que conservera le compositeur est employé, celui de souligner le sens des paroles par des effets d'orchestre, lorsque par exemple le héros raconte qu'il s'est réjoui au chant des oiseaux ou au murmure des ruisseaux.

La mise en scène est convenable et les décors sont suffisants, malgré des arbres en zinc dont une tempête trop tranquille ne fait pas bouger une feuille, et une flore écossaise peut-être contestable. M. Delmas a créé le rôle de William Rattcliff et lui a donné un relief incroyable. Quel grand artiste, vraiment !

On trouvera peut-être que je me suis étendu beaucoup sur une œuvre de jeunesse dont les tendances et les procédés ne sont déjà plus les nôtres. Il m'a plu cependant d'y insister ainsi pour faire la contre-partie à une critique locale singulièrement partielle. L'un louange à tort et à travers, vantant la douceur de l'orchestration alors que les trombones et la petite flûte par moments font rage, couvrant la voix du chanteur, et que la grosse caisse frappée en même temps que les cymbales aurait pu être avantageusement remplacée par les deux paires de timbales dont le compositeur fait usage. L'autre, après deux auditions, est sous une impression encore sommaire et confuse et fait de grandes réserves. Il approuve la froideur du public. Je

n'y verrais pas d'inconvénients si, en retour, le même censeur ne parlait pas avec un enthousiasme calculé de « triomphe colossal » et de « chef-d'œuvre admirable » lorsqu'il s'agit de *Zaza*, de *La Tosca*, ou de *Siberia*, dans lesquelles il trouve quantité de défauts, mais qu'il qualifie de chefs-d'œuvre tout de même. S'il loue quelques parties de *William Rattcliff*, c'est avec une mauvaise humeur évidente, et il se rattrape en éreignant la pauvre M^{lle} Mastio, pas très en voix ce soir-là, et en vantant à l'excès le ténor que j'ai trouvé parfaitement désagréable. Ce critique manque d'impartialité et de générosité et n'a décidément de royal que son nom.

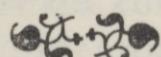
* * *

Une association « Beethoven » s'est créée sans bruit, et dans sa première séance, au coquet théâtre de l'Olympia, nous a exécuté le *quatuor à cordes* op. 35 de Haydn, le *quatuor* op. 16 et le *Clair de lune* de Beethoven. Programme intéressant et bien exécuté. Le lendemain un seul journal a rendu compte de ce concert en louant seulement les auditeurs de leur patience pour écouter pendant deux heures de la musique aussi sérieuse ! Je n'invente rien, lisez les journaux niçois du mois de janvier.

À la salle Bellet, M^{lle} **Ninck**, une bonne pianiste au jeu précis et brillant, et M. Ricardou, jeune et talentueux violoniste-altiste, plus à l'aise encore sur l'alto que sur le violon, nous ont donné deux séances de sonates fort agréables. Aux programmes la 2^e et la 5^e sonate de Beethoven, dont une, en *fa*, est très connue ; une de Mendelssohn également souvent jouée, une autre de B. Godard en *ré*. Mais j'ai particulièrement goûté la robuste sonate de Hændel, et celle de César Franck, si belle, que les deux artistes ont très bien jouées. Une cantatrice, M^{lle} Alice Williams, prêtait le concours de son talent délicat et de sa très jolie voix en chantant une naïve pastorale de Haydn et le *Rêve d'Elsa*, délicieusement.

Dans le désert aride des musiques qu'il nous faut subir, il est particulièrement doux de se reposer ainsi à l'ombre bienfaisante de fraîches oasis.

EDOUARD PERRIN.



COURRIER DE LYON

LES CONCERTS. — Société des grands Concerts. 3^e concert de l'abonnement.

THÉÂTRES. — *Tiphaine*, drame lyrique de V. Neuville, sur un livret de Louis Payen. *Riquet*, ballet de Ph. Flon.

Une symphonie de la jeunesse d'Haydn : c'est un terrible remède contre l'amour. Cela vous décompose l'âme en une série de petites sensations naïves qui déchantent sur nos industrieuses passions. Je goûte peu les plaisanteries de l'*Adieu (Abschieds Symphonie)*. Elles pèchent par une allure simiesque qui fait qu'on médite avec inquiétude la nature présente de son coccyx... L'*Allegro* me semble préférable !

Les chefs-d'œuvre de Mozart doivent être admirés. Il en est qui sont comme certains enfants : ils intéressent parce qu'ils ont le sourire de leur mère. (Cette fois la mère était M. Arthur de Greef). Le concerto en *ut mineur* ne m'intéresse pas. — M. de Greef a traduit assez simplement les *Arabesques* perfides de Schumann et le *Caprice* de M. Saint-Saëns, sur les airs de ballet d'*Alceste*.

La vraie joie du concert était dans une introduction, excellente, aux au-

teurs contemporains. M. Witkowski débute toujours avec un rare bonheur. La *Pavane* de M. Gabriel Fauré se fait toute une petite existence de la délicate distinction de son auteur : je ne la crois pas des plus caractéristiques. Mais que dire du « morceau » suivant ?... Tant de vibrante lumière, tant de murmures irrités sur la terre chaude, un ciel qui s'écrase contre l'horizon des marais, le mystère des sources qui murmurent sous les troncs des oliviers morts : tout l'universel étonnement de la vie berce le sommeil d'un demi-dieu lascif. — Cela est beau.

Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* distend les bornes de l'ordinaire désir. Sur la pureté formelle de son rêve, à peine esquissé, se dresse, immédiat, tout l'avenir très grave des sons. — Peut-être la musique devrait mourir ? — Mais non. Bien plutôt le drame organique redescend dans le cœur des hommes et l'oubli des symphonies mystiques se fait habitude. De nouveau, sans doute, l'homme ira se nourrissant à la communion de la terre. Le temps des amuseurs n'est plus.

... Ouverture des *Maîtres Chanteurs*. L'admirable brutalité de ce génie « terminal » fait mieux concevoir l'opposition de l'avenir au passé. — Oui, toute la limpideur de nos rêves ! — La musique est au temps d'amour. « A peine refrénés les élans tumultueux de la première jeunesse... » Il lui convient d'un scepticisme profond.

M. Debussy compte beaucoup d'admirateurs ici.

*
**

Une œuvre pure ! — une œuvre triste et sincère dans le romantisme désuet des situations. — Je me sens un peu gêné de tout le respect, de l'affection que je porte à un ancien maître.

La modestie d'un musicien vraiment rare se résigne aux curiosités du succès. Ceci n'est qu'un prélude : j'ai bon espoir que *l'Aveugle*, et *Willis*, et *le Trèfle à quatre feuilles* nous reviendront aussi de l'étranger. Et les œuvres nouvelles attendront leur tour : oratorios, drames et symphonies : il faut que toute la noble pensée de M. Neuville nous soit livrée triomphante, comme il s'est donné à nous en venant habiter la triste ville...

Sur un motif excellérément lyrique, M. Louis Payen a construit un drame que je crois intéressant.

Tiphaine est jeune, dans la rigueur de l'hiver, sous les décevantes caresses d'un vieil époux. Le seigneur Edme est un sage : il sait l'inconstance des femmes ; il tente d'adoucir la nécessité des coutumes ; il est bon. — Pourquoi les dames ont-elles des pages, jeunes, au pourpoint bien taillé, à la voix sympathique, au cœur faible ? — Trop longues sont les heures inutiles pour Wilfrid affamé d'amour, trop courtes sont les heures excédantes passées aux pieds de Tiphaine, blonde maîtresse. Trop bienveillantes sont les mains de la dame, qui s'attardent sur le front de l'adolescent. Ainsi naît l'amour.

Ainsi naît la haine de l'obstacle ! Le crime s'ébauche dans la poétique suggestion de ballades barbares. — Bohémiens damnés, errant dans les vallons creux, blancs de givre, un homme et deux femmes arrivent au château. Le chant de la gitane sauvage dit la loi de l'invincible amour, et son triomphe au delà des règles humaines.

Ainsi Edme meurt, frappé par Wilfrid, frappé surtout par Tiphaine qui arme la folie de son page, — et mourant, il pardonne à ses assassins. L'amante criminelle veut poursuivre son rêve exalté, mais le repentir est entré au cœur chevalier de Wilfrid. Et dans le triste chant des funérailles du maître, il se frappe et meurt à son tour... Sans but, sans avenir à son

crime, Tiphaine, folle de désespoir, couvre désespérément le cadavre des derniers baisers de sa honte.

Certaines parties de ce livret sont bien traitées : la ballade de Wilfrid au premier acte et la scène des bohémiens. Le second acte renferme les éléments de deux actes entiers : il manque d'harmonie. J'ai cependant beaucoup admiré le passage où Edme rejoint les amants qui déjà s'étreignaient, blessé, leur reproche doucement leur perfidie et leur pardonne. Il y a, tout au début, une situation vraiment shakspearienne, dans ce vieillard chancelant dressé contre les adultères, qui écrasent contre les murs leurs mains exsangues. — Plus tard le passage lointain du cortège funèbre, sous le rougeoiement des torches, ces chants doulooureux qui séparent, tremblantes, les bouches pâles des amants, sont d'une heureuse invention. — On pourra critiquer quelques tournures verbales, et en particulier, l'aphorisme : « La femme est plus amère que la mort », que répètent avec insistance, tour à tour, les deux moribonds. La philosophie du théâtre se crée dans les gestes, non dans les paroles.

Quoiqu'il en soit, le musicien a réalisé une œuvre très dense, d'un wagnérisme discret qui se livre tout dans l'art suprême des transitions. Que l'on ne me demande pas s'il y a des thèmes dans *Tiphaine*, je répondrais que je n'en sais rien ; on a abusé de cette expression au point de lui ôter tout son sens. Ceci admis, on pourra reconnaître dans cette œuvre des « indices de construction musicale » qui se définissent : la Bonté d'Edme et son Amour, la Tristesse de Tiphaine, l'Exaltation passionnelle, la Haine ou le Crime, en filiation au motif des bohémiens, etc... Mais, à mon gré, la progression dramatique ne se fait nullement par l'emploi de ces « ficelles » orchestrales, mais bien par la forme organique de l'inspiration. Je m'explique. C'est le sentiment du musicien qui crée l'unité de l'œuvre.

Ce qui frappe chez M. Neuville, c'est la rapidité de son « mouvement symphonique ». Elle entraîne l'auditeur, très vite, et ralentit rarement : d'où vient qu'on ait une sensation d'amoindrissement lorsque cette hâte diminue. Ce n'est pas défaut comme on pourrait croire ; bien plus justement peut-on prétendre que l'inspiration n'est pas assez « étouffée ». Une grande lenteur dans l'action dramatique ne se peut compenser que par une minutieuse diversité dans l'action intérieure.

M. Neuville a une préférence pour l'écriture « franckiste ». Son éducation se révèle peut-être ici. Je crois qu'il aura lieu à s'en libérer, car la scène lyrique exige des qualités plus vigoureuses. Les appoggiatures « en vase clos » sont d'un maniement délicat dans le drame. Celles du prélude m'ont jeté tout droit dans *Tristan*. Et il est des surprises dont on revient difficilement.

La technique orchestrale de M. Neuville est aujourd'hui consacrée par la plupart des critiques musicaux d'Allemagne. Il est donc inutile d'en faire l'éloge ; ces gros hommes le savent bien.

Bref, cette symphonie d'un noble idéaliste console des bouffonneries italiennes ou du sucre candi des disciples de M. Massenet. J'avoue que la fortune du drame m'intéresse peu : l'œuvre arrive trop tard, trop près de *Pelléas*. — Mais elle a encore une belle carrière à fournir en combattant pour le droit divin de « Musique ».

L'interprétation est mauvaise. L'orchestre, bon.

J. R.

* *

La princesse Glycine, dont on célèbre les fiançailles dans l'île d'Emrande, refuse net les deux prétendants à sa main, parce que, âme sensible, elle a été touchée par la ballade d'amour du pauvre Riquet, bateleur, poète

et difforme. Glycine évanouie dans la forêt voit en rêve des couples de petits Riquets et de petites Glycines s'enlaçant et dansant autour d'elle. Enfin, une fée bienfaisante, émue par ces amours ingénues, transforme Riquet en prince charmant, et, selon un usage séculaire, tout s'arrange et finit par un mariage.

M. Flon a écrit sur ce scénario une musique agréable, dont les rythmes faciles bercent gentiment les auditeurs. A signaler le rêve de Glycine, d'un joli sentiment, agrémenté d'une valse lente, charmante, une mazurka, une sabotière, qui fut sabotée, selon l'expression d'un de nos confrères. Le compositeur s'est surtout attaché à mimer musicalement les gestes et sentiments des personnages ; c'est moins un ballet qu'une pantomime. J'allais oublier l'interlude symphonique séparant les deux actes, d'un phrasé très large mais un peu banal. Je reprocherais enfin une sonorité parfois excessive et peu en harmonie avec ce petit conte de fées.

Le public a pris plaisir à ce badinage. M. Flon se laissa traîner sur la scène entre la princesse Glycine, Mlle Soso, et l'affreux Riquet, bien agréable sous les traits de Mlle Cerny.

Le lundi 29, M. Béal nous conviait à venir entendre M. A. Mustel et l'une de ses élèves Mlle Neyrat, qui donnaient une audition sur les excellents harmoniums bien connus. Je ne veux pas faire ici l'éloge de ces merveilleux instruments, assez peu connus de la masse du public ; aussi est-ce avec empressement qu'il avait répondu à l'invitation qui lui avait été faite.

Mlle Neyrat fait valoir un jeu précis et net dans le Prélude, fugue et variations de C. Franck, un menuet de Bach et la fanfare de Lemmens. Ces divers morceaux sont bien rendus sur l'instrument qui traduit les nuances les plus délicates. La personnalité et l'originalité de l'artiste peuvent s'y donner libre cours.

M. A. Mustel nous donne quelques-unes de ses compositions. Sans aucunement discuter la valeur de ces productions honorables, évidemment propres à mettre en valeur les ressources variées de l'instrument auquel était adjoint un célesta, nous eussions préféré, pour notre part, que M. Mustel qui est un virtuose nous fît entendre des pages telles que le Prélude de *Lohengrin* ou le Chœur des pèlerins du *Tannhäuser* dans lesquelles nous aurions eu l'illusion de l'orchestre.

M. G. Beyle chante avec goût deux mélodies, de Pouget et Guilmant. N'ayons garde d'oublier dans la partie ingrate du piano Mlle Magnin, qui fit preuve d'un talent sûr et éprouvé, mais qui dans la mélodie : « Ce que dit le silence », de Guilmant, accentua les basses de l'Erard pour des raisons qui m'échappent.

Enfin le public put apprécier toute la puissance de l'instrument dans la Marche nuptiale du *Conte d'Avril* de Widor.

Soirée agréable et peu commune où, pour notre compte, nous avons été charmés et surpris des ressources d'expression qu'offre un pareil instrument.

A. G.



COURRIER DE MANCHESTER

La soirée de cette semaine chez Richter a été consacrée à Berlioz : ouverture du *Roi Lear*. *La Captive*. Fragments de *Roméo et Juliette*. L'interprétation a été pitoyable. Pas plus l'orchestre que les solistes n'ont cherché à pénétrer l'esprit d'un compositeur qui ne leur est pas familier. Et ceci

nous explique pourquoi les mêmes œuvres reviennent souvent aux programmes des concerts anglais; c'est que, comme le public, les exécutants mettent longtemps à comprendre une nouvelle chose. Ils n'interprètent bien que ce qu'ils ont ressassé. O Darwin ! aurais-tu raison ?

Nous craignons aussi que le Dr Richter ne se laisse aller à quelque doux accès de *far-niente* (et c'est bien naturel, il a tant à faire !) lorsqu'il s'agit d'introduire en Angleterre quelque chose qui n'est pas allemand.

Les programmes de musique de chambre sont d'une désolante monotonie. Seul le Dr Kendrick Pyne à ses récitals d'orgue hebdomadaires fait consciencieusement entendre deux ou trois morceaux français. Il n'est pas toujours très judicieux dans son choix, mais sachons-lui gré de ses efforts.

ELIZABETH D'IRVEL.



COURRIER DE BERLIN

Le 27 janvier, anniversaire de naissance de l'empereur. Tous les magasins ont remplacé leurs étalages techniques par des sortes de petits autels laïques, ornés de bougies, de fleurs, de feuillages, et que domine la statue en plâtre du souverain... Sous la pluie qui ne fait pas grâce un instant, le populaire en habits de fête et les soldats en pompeux uniformes défilent et constatent que rien n'a changé dans les rites des bons commerçants berlinois.

Les Académies se sont réunies pour chanter la louange de Mozart, mort depuis si longtemps que sa réputation ne fait ombrage à personne. On remercie Dieu officiellement par un *Te Deum...* dû à la plume non moins officielle de Kiel... A cette musique... gouvernementale, combien je préfère les plantureux programmes d'un Edouard Risler offrant au public treize sonates de Beethoven (en trois séances), ou d'une Elsa Riess passant dans un seul concert une revue du lied depuis Beethoven jusqu'à Behm en passant par Brahms et Flagny et les interprétant avec piété artistique rare, ou d'une Lily Lehman, la grande doyenne des chanteuses, s'en tenant à Schumann et à Franz qu'elle rend si plastiquement que les auditeurs émerveillés voient passer devant leur imagination les délicieuses peintures qu'ont évoquées les auteurs,... de duettistes comme Franz et Magda von Dulong dont les voix se marient avec un fini d'exécution et un art de nuances tel qu'on n'en peut avoir aucune idée si on ne les a entendus.

UN PASSANT.



CORRESPONDANCE

M. Kahnt, éditeur à Leipzig, 27, Nurnbergstrasse, nous adresse la lettre suivante, que nous insérons bien volontiers :

MONSIEUR LE DIRECTEUR DU « MERCURE MUSICAL ».

Leipzig, 2 février 1906.

Monsieur le Directeur,

C'est toujours avec grand intérêt que nous lisons régulièrement le Mercure Musical, qui nous donne des nouvelles importantes de la vie musicale dans votre pays et ailleurs.

Dans le numéro du 1^{er} courant nous trouvons une correspondance de la plume de votre collaborateur à Munich, M. Marcel Montandon, qui dit, page 137, concernant les concerts de la Société chorale Porges :

« C'était cette fois le Prométhée de Liszt avec la musique de scène écrite pour le Prométhée délivré de Herder lors de l'érection de sa statue à Weimar en 1850, et que l'on n'entend jamais. »

Quant à cette dernière remarque, nous avons l'honneur de vous dire que M. Montandon a bien tort. Heureusement le Prométhée n'est pas oublié, mais est exécuté chaque année plusieurs fois en Allemagne et en Autriche, et ces exécutions ont toujours un grand succès. Dernièrement, en décembre 1905, on l'a exécuté à Dresde ; dans cette saison on le monte à Bernburg Reichenberg et au Schlesischen Musikfest à Görlitz au mois de juin.

Nous regrettons beaucoup qu'on ne connaisse pas cette belle musique en France, et pour l'introduire chez vous nous avons publié une édition avec paroles françaises, dont nous avons envoyé la partition pour piano et chant à M. Demets le 17 janvier dernier, en le priant de nous prêter son assistance, attendu que nous n'avons pas de relations avec vos grandes Sociétés chorales.

Nous vous serions bien obligés si vous vouliez bien en dire un mot dans votre revue, pour faire connaître l'édition française au public.

Recevez, Monsieur, nos salutations empressées.

C. F. KAHNT NACHFOLGER.



ECHOS

Entente cordiale. — M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, a demandé à différents chefs d'orchestre s'il fallait ou non diriger par cœur, et comment, en ce cas, on pouvait donner les départs justes dans certains cas difficiles, par exemple à la fin du Scherzo de la V^e Symphonie de Beethoven. Voici les réponses de deux hommes d'une autorité sensiblement égale en la matière :

« ... Pour ce qui est du célèbre crescendo de la Symphonie en ut mineur, je compte 13 mesures pour faire signe aux seconds violons et 16 pour les premiers. J'ignore si mes confrères procèdent de la même façon, mais elle m'a jusqu'à présent réussi ... »

CAMILLE CHEVILLARD.

« ... Ce passage ne m'a jamais semblé une difficulté de direction par cœur : quant à compter les mesures... c'est un expédient digne des chefs d'orphéons et de fanfares, mais que jamais aucun musicien n'a, je pense, songé sérieusement à employer !... »

VINCENT D'INDY.

Comment M. Franck Choisy, éphore du Conservatoire d'Athènes, fera-t-il pour s'y reconnaître ?

Avis. — Nous recommandons particulièrement à nos lecteurs les concerts de Mlle Thérèse Roger, de MM. Feuillard et Willaume, de M. Théo Delacroix, et de M. Julius Isserlis, jeune et prodigieux pianiste russe. (Voir le *Calendrier des concerts*.)

Le Havre. — Un groupe d'artistes peintres, sculpteurs, musiciens, d'architectes, de littérateurs et d'amateurs d'art, attirés par une sympathie commune pour les tendances artistiques modernes, vient de se fonder dans notre ville, dans le but de faciliter les manifestations d'art personnel en organisant des expositions d'art, des concerts de musique de chambre, et des conférences de vulgarisation artistique.

Le Conseil de direction est présidé par M. Choupay, architecte en chef de la ville du Havre, avec pour secrétaire M.-G. Jean Aubry et pour trésorier M. J. Ausset.

Lyon. — Mlle Andrée Lorec, des Concerts Colonne, vient d'interpréter avec beaucoup d'agrément et de goût les *Chansons canadiennes*, si joliment harmonisées par notre spirituel collaborateur Emile Vuillermoz.

Quatuor Parent. — Les *Miroirs*, de M. Ravel, seront joués par R. Viñes à la séance du 2 mars.

Auditions d'élèves. — A la salle Pleyel, le 27 janvier, première matinée donnée cette saison par les cours Chevillard-Lamoureux. Séance consacrée à la musique allemande.

Il faudrait citer tous les numéros de cet intéressant programme, car la plupart de ces jeunes interprètes sont plus que des élèves, mais des artistes.

Notons Mlle Delcourt, le magnifique contralto qui obtint un triomphe mérité avec *Actus tragicus*, de Bach — Mlle Labarthe, superbe interprétation du grand air d'*Obéron* — Mme Hermann, absolument parfaite dans des mélodies de Brahms. A remarquer un intéressant fragment du *Freysschütz*, par Mlles Perillard et Pelette. L'air de la *Fête d'Alexandre*, par Mme Ferdinand Depas. Puis de ravissantes mélodies de Félix Weingartner par Mlles Emma Grégoire et Bertha Haas.

Nous oublions encore de très bons numéros...

L'excellent professeur, Mme C. Chevillard, communiqua une émotion profonde à tout son auditoire avec *Wonne der Wehmut*, de Beethoven, *Pauvre Pierre*, de Schumann, et *Le pèlerinage de Kevlar*, de Félix Weingartner.

Il n'est pas possible de joindre à une parfaite science vocale plus de simplicité d'interprétation et d'intensité de sentiment.

On reconnaît la belle école d'art pur et vrai qui a déjà formé des élèves tels que l'admirable interprète du *Faust* de Schumann : M. Louis Frolich, devenu précieux collaborateur comme professeur aux cours Chevillard. N'oublions pas de noter le grand succès remporté par l'archet de maître de M. Hermann, dans *Passacaglia* de Händel ainsi que celui obtenu avec une de ses élèves du cours d'accompagnement dans un *Allegro* de Mozart.

A de tels artistes s'adjoint un merveilleux collaborateur, l'accompagnatrice Mme Madeleine Raff, de qui nous avions applaudi des élèves du cours de piano.

Le sottisier musical. — « Le programme comportait un concert où des artistes de haut talent ont charmé l'assistance. M^{lle} de la Rouvière a interprété merveilleusement les morceaux suivants :

« Ouverture de *Léonore* de Beethoven, *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy, *L'Absence*, de Berlioz, et *Phydilé* de Duparc.

« Après le concert, un orchestre de 50 exécutants, sous l'habile direction de M. Witkowski, a entraîné danseurs et danseuses dans des tourbillons de valse folle et jusqu'à une heure avancée de la nuit, cette fête s'est prolongée. » — *L'Express de Lyon*, 28 janvier 1905.



PUBLICATIONS RÉCENTES.

Camille Saint-Saëns : *La Danse macabre*, Petite partition d'orchestre, Paris, Durand et fils.



CALENDRIER DES CONCERTS.

15 février.	Salle Erard.	M. Isnardon (élèves).
—	Salle Pleyel 4 h.	Instruments à vent.
—	Salle Pleyel 9 h.	M ^{me} Jane Arger.
16 février.	Salle Erard.	M ^{me} Marty.
—	Salle Pleyel.	M ^{me} Alice Goguey.
17 février.	Salle Erard.	M ^{me} Th. Roger.
—	Salle Pleyel.	Société Nationale.
—	Agriculteurs.	M. Julius Isserlis.
18 février.	Salle Erard 2 h.	M ^{me} Girardin-Marchal (élèves).
19 février.	Salle Erard.	M ^{me} Veyron Lacroix.
—	Salle Pleyel.	M. Joseph Debroux.
20 février.	Salle Erard.	MM. Feuillard et Willaume
—	Salle Pleyel.	M. David Blitz.
21 février.	Salle Erard.	M. Victor Staub.
—	Salle Pleyel.	M ^{me} Monteux-Barrière.
22 février.	Salle Erard.	Société chorale d'amateurs.
—	Salle Pleyel.	M. Daniel Herrmann.
23 février.	Salle Erard.	M ^{me} Capoccetti.
—	Salle Pleyel.	M ^{me} M. Bétille.
24 février.	Salle Pleyel 2 h.	M ^{me} G. Chevillard (élèves).
—	Salle Pleyel 9 h.	M ^{me} H. Laye.
—	Salle Pleyel 9 h.	M ^{me} d'Albas et M. J. Dumas.
25 février.	Salle Erard 2 h.	M. Dimitri (élèves).
26 février.	Salle Erard.	M ^{me} Schultz-Gaugain.
—	Salle Pleyel.	M. Théo Delacroix.
28 février.	Salle Erard.	M ^{me} Henriette Picot.
—	Salle Pleyel.	M. F. Mazzi.
—	Salle Pleyel.	Quatuor Galliat.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.