

LE MERCURE

MUSICAL

Sommaire

CH. LÉANDRE	<i>Maurice Dumesnil (Croquis d'album inédit).</i>
LOUIS LALOY	<i>Paroles sur Claude Debussy.</i>
ARMANDE DE POLIGNAC ...	<i>Pensées d'ailleurs.</i>
ÉMILE VUILLERMOZ	<i>Le Dictionnaire.</i>
WILLY	<i>Musique de chambre.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

Louis Laloy, Ch. Chambellan, C. de Malaret, Raymond Bouyer, Jean Poueigh, Joseph Trillat : *Les Concerts*. — Raymond Bouyer : *Le Quatuor Parent*. — C. C. : *Les Revues*. — Ch.-M. Lœffler : *La Musique aux États-Unis*. — P. M. : *La Musique à Dijon*. — Albert Bazaillas : *La Musique à Bordeaux*. — A. B. : *Courrier de Reims*. — L. Perny : *Courrier de Tours*. — Paul Dubot : *Virtuoses*. — Jean Rage : *Simple avis*. — *Correspondance*. — *Échos*. — *Publications récentes*.

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

PIANO

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

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en <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 35	
— 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, vio- lon 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



PAROLES SUR CLAUDE DEBUSSY ⁽¹⁾

Devant un programme qui promet d'aussi rares merveilles, je serais impardonnable de faire durer votre attente. Et d'ailleurs les œuvres que vous allez entendre n'ont besoin, pour être senties, de nulle exégèse préventive ; il n'est point nécessaire d'en isoler et d'en étiqueter avec minutie les motifs caractéristiques, puis de faire jouer par avance le mécanisme de leurs combinaisons, renversements et travestissements variés. Leur beauté est toute en elles-mêmes, et non dans le calcul, la préméditation et la théorie ; on peut les goûter sans rien savoir des intentions de leur auteur, ni de ses opinions philosophiques, esthétiques et sociales, et je crois même sans rien connaître de la musique : il suffit pour cela d'un cœur pur et d'une oreille sincère. Je n'ai donc pas la prétention de me faire votre guide, de dicter vos jugements et de solliciter vos impressions ; je veux seulement essayer de saisir, et de dégager en quelques mots l'esprit général d'une œuvre dont un heureux choix d'exemples et un heureux concours de talents va vous permettre d'apprécier les vertus essentielles.

Cet esprit peut se définir d'un mot, que j'ai un plaisir singulier à prononcer aux jours où nous vivons : c'est un esprit de liberté. Mais ce mot lui-même demande quelques éclaircissements, car il prête à bien des méprises. Nous sommes accoutumés de confondre liberté et révolution. Nous croyons volontiers que seule la lutte contre une obligation acceptée jusque là

(1) Prononcées le 6 février, avant le concert donné par M^{me} Camille Fourrier avec le concours de M^{lle} Lucienne Bréval et de MM. A. Delacroix, Jean Perier, A. Petit et R. Viñes.

témoigne de notre indépendance, et que l'homme libre ne peut être qu'un destructeur. La liberté dont j'entends parler ici n'a que faire de défier des maîtres qu'elle ne connaît pas, ou de ruiner une autorité dont elle n'est pas craintive, n'y ayant jamais été asservie. La musique de Claude Debussy ne vous montrera rien des sombres ardeurs, des protestations, provocations et revendications d'un Berlioz ou d'un Hugo, deux révolutionnaires qui n'ont passé leur vie à maudire la tradition classique que pour n'avoir jamais pu se soustraire à sa tyrannie. Tout est spontané ici ; rien n'est imposé, rien n'est interdit ; nulle profession de foi, nul principe absolu, nulle doctrine. Et de là cette première conséquence, que la laideur est bannie.

Il arrive fréquemment en effet, dans la laborieuse musique de nos jours, que l'auteur a l'air de dire : « Je vous demande bien pardon ; ce que je fais là n'est pas très beau. Croyez bien que je m'en rends compte tout comme vous. Mais il faut absolument que j'amène ici mon second thème par-dessus le premier ; et s'ils jurent et sacrent d'être ensemble, je n'y puis rien changer. Et ici je sais bien que la présence de cette note fait crier furieusement un accord qui sans elle serait assez harmonieux. Malgré tout mon désir de vous être agréable, je ne la retirerai pas cependant. Car ma trente-neuvième mesure serait alors en tout semblable à la soixante-dix-septième ; chose que mon esthétisme m'interdit formellement. » Vous ne trouverez rien de tel chez Debussy. Lorsque deux thèmes ne sont pas faits pour s'entendre, il les laisse courir chacun de son côté ; et si un accord doit se répéter, il ne le défigure pas pour éviter le reproche de monotonie. Aucune règle ne peut justifier à ses yeux une difformité ; il n'est pas une note, pas une mélodie, pas une sonorité dont il n'exige, avant de l'admettre en son œuvre, la plus parfaite euphonie. C'est pourquoi sa musique ne fait jamais mal ; elle peut affliger les cœurs, non les oreilles, et garde jusque dans le deuil le plus profond un air non pas certes de joie, mais je dirais volontiers de bonheur, en entendant par ce mot non l'heureux concours des événements, mais, comme les Anciens, l'heureuse disposition d'une âme bien née, dont la souffrance encore est harmonieuse et douce, plus touchante par cela même qu'elle ne nous fatigue pas de ses cris.

C'est en effet, et avant tout, une musique bien née que la musique de Debussy. Elle a reçu en partage une grâce ingénue, et son regard est celui des yeux de Mélisande, ces yeux plus purs que les yeux d'un agneau, où l'on dirait que les anges du ciel célèbrent sans cesse un baptême. Et il n'en pouvait être autrement, la liberté, telle que je l'ai définie, étant le privilège exclusif des âmes très élevées. De même en effet qu'une

morale rigoureuse, armée de commandements précis, est nécessaire au commun des hommes, et devient inutile seulement à qui trouve en soi des motifs de bien agir en toute occasion, de même les règles de l'art, au lieu de gêner le travail créateur, le simplifient au contraire, une fois passé le premier apprentissage, et le mettent à la portée des esprits ordinaires en diminuant la part de l'invention personnelle. Dire qu'un sonnet sans défaut vaut seul un long poème, c'est répéter une solennelle absurdité. Trois strophes d'une forme personnelle sont capables de beautés bien plus hautes que celles d'un sonnet, parce qu'elles donnent vie à un rythme nouveau. Et pareillement, en musique, la fugue d'école, malgré sa réputation terrifiante, est un exercice très facile ; il existe, et en nombre, d'honorables professeurs, directeurs ou anciens directeurs de conservatoires qui se sont illustrés aux concours par des fugues parfaites, et n'ont jamais pu écrire une seule ligne de musique réelle ; c'est que pour satisfaire aux règles de ce genre il n'est pas besoin d'être musicien ; il suffit de posséder un certain métier qui travaille de soi-même, et, si on lui confie un motif, rend une fugue avec son contre-sujet, ses expositions, divertissements et strettes aux places légitimes. Les formes moins scolastiques, telles que la sonate, présentent déjà plus de difficultés en raison même de la tolérance de leurs lois ; encore le plan général est-il déterminé d'avance, et il est possible, avec un peu de goût et beaucoup de travail, de terminer une sonate ou même une symphonie sortable ; je veux dire ni meilleure ni pire que celles qui naissent et meurent presque chaque jour autour de nous. Mais ce qui sera toujours impossible, sauf aux authentiques enfants d'Harmonie, ce sera d'écrire valablement une musique libre, comme celle de Claude Debussy ; une musique qui se joue à sa guise, tantôt dans la sage probité de la gamme diatonique, tantôt dans les délicates atténuations du chromatique, ou dans la lumière égale de ces gammes à grands intervalles dont les asiatiques *Pagodes* vous offrent un miraculeux exemple ; une musique qui tresse avec des quintes, des septièmes, des neuvièmes, et autres intervalles plus insolites, mais également naturels, une harmonie toute fraîche, et qui enfin, rebelle aux segmentations du développement classique, fait sortir les motifs les uns des autres par une sorte de germination, comme les magiciens de l'Inde font naître d'une graine, en quelques instants, une plante entière avec ses fleurs et ses mille rameaux. Ce qu'il faudra ici, c'est autre chose que de la science, et plus que du goût ; c'est un instinct si délicat, une si sûre et profonde intuition, qu'on peut sans crainte parler de génie : une telle musique devra être faite de génie, ou

n'être pas. Son auteur puise à même la nature ; aucune règle ne lui garantit l'unité ou l'efficacité de son œuvre ; mais un pouvoir divinateur lui révèle à tout instant l'affinité secrète qui unit une note à une note, un accord à un accord, une mélodie à une mélodie. Ainsi entendue, la musique est l'art des relations mystérieuses et des correspondances inexpliquées ; elle se voue à un perpétuel sortilège et assume un pouvoir magique que Debussy lui confère en effet. Nul homme ne s'est jamais révélé plus apte à entendre les voix de la nature et à démêler ses vastes harmonies, bruits confus pour le reste des mortels ; nul n'a vécu en communion plus intime avec l'univers.

Et c'est pour cela que les spectacles naturels sont si merveilleusement évoqués par lui, jusqu'en leurs plus fugaces apparences et leurs plus délicats reflets ; c'est pour cela aussi qu'ils ne lui donnent jamais de terreur. Vous allez en avoir un exemple frappant dans ce troisième tableau de la *Mer* qui sera exécuté à la fin du concert d'aujourd'hui. Le sujet de ce tableau est une tempête, mais remarquez ce titre : *Dialogue du Vent et de la Mer*. C'est que là où nous ne percevons qu'un fracas gigantesque et étourdissant, Debussy entend une conversation, un colloque de voix surhumaines qui restent harmonieuses en leur tumulte, et rient et se lamentent tour à tour. Il ne faut donc pas, comme on a fait, lui reprocher de ne pas avoir peint une mer assez effrayante. Avoir peur, c'est ne pas comprendre ; l'initié ne peut connaître la peur ; les éléments sont ses amis, et il s'aventure fraternellement parmi leur apparente colère.

Avec la même tranquille assurance, la même tendresse à la fois pieuse et familière, vous le verrez descendre dans les ténèbres, pour lui lumineuses, du monde intérieur. Ecartant le vain appareil de nos conventions, de nos raisonnements arbitraires et de nos devoirs factices, il va jusqu'aux solitudes où règne l'instinct plus sûr que la raison, où vit notre âme véritable, cette âme dont le langage naturel, comme l'a vu Mæterlinck, est le silence ; et de ce silence il fait une musique. Telle est, vous le savez, la beauté unique, inespérée et inoubliable de *Pelléas*, que le musicien a su y exprimer justement ce qui ne pouvait se dire, et nous rendre partout sensible et présent le mystère des consciences. Vous retrouverez cette beauté dans toutes les œuvres où il aura voulu traduire des sentiments humains. L'une vous donnera la mélancolie intense qui saisit l'âme devant un coin de paysage très simple : l'ombre des arbres dans la rivière embrumée. Une autre, *Hommage à Rameau*, dira la pieuse admiration du maître d'aujourd'hui pour son lointain précurseur, et ce « tombeau en musique » est digne d'être comparé, pour sa tristesse sereine, aux plus belles

offrandes funèbres que l'art grec nous ait laissées. Ailleurs, dans les *Chansons de France*, vous reconnaîtrez la grâce un peu raide et le demi-sourire légèrement contraint d'âmes gauches encore, et pourtant très raffinées. Les *Chansons de Bilitis*, toutespaïennes, vous peindront la volupté de l'attente, plus douce encore que le plaisir, ou le rêve ardent et fou d'un mysticisme charnel, fait pour émouvoir jusqu'en ses racines tout être digne du nom de vivant. Ailleurs enfin, dans les *Chevaux de Bois*, ou dans l'*Isle Joyeuse*, ou dans cet extraordinaire *Mouvement*, vous serez ébloui d'une joie dont le secret semblait bien perdu pour nous : celle des Faunes dansants au soleil ou des Nymphes qui s'ébattent, insoucieuses du Satyre.

Je crois avoir assez montré qu'une telle musique a le droit d'être libre, et de se montrer infidèle aux conventions les plus respectées jusqu'à ce jour, en y comprenant celles de la gamme diatonique, qui est comme le symbole religieux de la musique d'Europe, de l'harmonie traditionnelle, qui en figure la morale, et du développement classique, qu'on en pourrait appeler la puérile et honnête civilité. Elle a ce droit, parce que sa fantaisie n'est du tout arbitraire, mais exprime de primordiales vérités, inaccessibles à l'entendement humain; par elle nous sont révélées et la vie des choses et notre propre vie. Elle nous ramène à un état d'innocence, de pureté et de limpidité absolues, où la notion même du mal n'existe pas encore, aucune règle n'ayant été imposée. « Avant la faute », telle pourrait être sa devise, et tel est le sens des mystères musicaux qui vont être célébrés devant vous. J'espère qu'en raison de sa bonne volonté, vous n'en voudrez pas trop à l'indiscret causeur qui vous a retenus aux portes de ce Paradis terrestre.

LOUIS LALOY.



PENSÉES D'AILLEURS

CONVERSATIONS

LE SPECTATEUR.

Toujours les mêmes enthousiasmes ?

LE CRITIQUE.

Je soutiens ma lutte loyale pour mes principes.

LE SPECTATEUR.

Loyale envers qui ?

LE CRITIQUE.

Envers le beau.

LE SPECTATEUR.

Qu'est-ce que le beau ?

LE CRITIQUE.

Dans mon cas, le beau c'est la musique que nous sommes convenus d'appeler bonne, autrement dit la musique d'un niveau supérieur.

LE SPECTATEUR.

La musique n'existe pas.

LE CRITIQUE.

Comment cela ? Êtes-vous sourd ?

LE SPECTATEUR.

Pas tant que vous.

LE CRITIQUE.

J'admets que la musique ait bien des défaillances, mais enfin, la preuve qu'elle existe, c'est que nous l'avons imaginée.

LE SPECTATEUR.

C'est ici votre erreur ; vous ne l'avez pas imaginée. Vous avez trouvé par hasard des instruments que vous avez perfectionnés et vous avez fait de la musique pour les instruments.

Tous les jours il y a eu plus d'instruments divers, et tous les jours il y a eu de nouveaux amalgames de ces instruments, et votre musique est une science d'expérimentation instrumentale. Sans le piano il n'y aurait pas eu de traits, de roulades rapides, sans les voix il n'y aurait pas eu de contrepoint. C'est comme si je disais que Dieu existe parce qu'on a fait des bons-hommes en bois ou peint un œil dans un triangle. Si la musique existait, vous n'auriez pas besoin de la faire, vous auriez à la trouver et vous devriez la chercher. Mais c'est par la voie expérimentale, en commençant par un chalumeau à quelques trous, ou par quelques prières psalmodiées que vous êtes arrivés à vos grandioses cacophonies, et ce que vous appelez musique n'a abouti qu'à des instruments.

LE CRITIQUE.

C'est par intuition de la musique que le pâtre a eu l'idée de souffler dans un roseau.

LE SPECTATEUR.

Cela se peut, comme il se peut aussi qu'ayant produit un son, soit par désœuvrement, soit pour imiter quelque cri de bête, il ait voulu renchérir.

Mais en admettant un cas d'intuition, il ne suit pas qu'il ait plus reproduit la musique que l'œil dans le triangle ne reproduit Dieu.

Ceci est un symbole, me direz-vous ; la musique sans doute aussi ?

La preuve qu'elle est très factice, c'est que vous avez dû en créer toutes les lois, lesquelles lois n'étaient pas plus tôt appliquées qu'il a fallu les modifier, sinon les changer radicalement.

De même que le langage et l'ouïe sont les plus grandes barrières entre les hommes parce qu'ils empêchent leurs âmes de communiquer intuitivement, de même la musique après laquelle vous courez vous empêche de reconnaître ou d'entendre la vraie.

LE CRITIQUE.

Maintenant mettez-vous pour une fois sur mon plan et

admettez que nous ayons de la musique, me blâmez-vous d'y défendre mes idées ?

LE SPECTATEUR.

Je trouve que vous n'avez ni tort ni raison, car — il n'est pas besoin de vous le dire — cela ne sert à rien et vous êtes libre d'employer votre temps à votre guise.

LE CRITIQUE.

C'est que, bien au contraire, la lutte sert à quelque chose ; l'on arrive à diriger sensiblement le goût du public.

LE SPECTATEUR.

Quel avantage y a-t-il à cela pour vous ou pour le public ? Car vous devez admettre que la musique est une distraction, et du moment qu'elle atteint ce but, elle n'a par elle-même pas d'importance. Que vous importe qu'un monsieur ayant faim mange un morceau de pain ou une pomme de terre ?

LE CRITIQUE.

L'avantage, c'est d'arriver à développer au plus haut point la musique, les facultés latentes chez les musiciens et à les faire avancer, aidés par la bonne volonté du public qui n'entrave plus le progrès par la force d'inertie.

LE SPECTATEUR.

Quel avantage voyez-vous encore à cela ?

Car, encore une fois, c'est vous qui entravez alors la musique dite mauvaise, et vous transférez simplement le succès d'un musicien à un autre.

LE CRITIQUE.

L'avantage suprême de trouver des sensations de plus en plus raffinées et intenses.

LE SPECTATEUR.

C'est ici votre grande erreur et c'est ici que je vous attendais. Les sensations sont en nous et ne viennent pas du dehors. L'instrument exotique n'a qu'une valeur approximative. L'homme qui *aime* une valse d'orgue de Barbarie est plus grand que celui qui *admire* une symphonie de Beethoven. Nous cherchons au loin les sensations et les moyens de les produire, alors qu'elles sont là tout près de nous et que nous ne voulons pas les voir. Car tout est en nous et tout vient de nous. Redevenons comme les petits enfants. Non, les rythmes

et les battements de mains des sauvages ne sont pas des choses barbares, mais peuvent être aussi bien le foyer d'une belle émotion. C'est à nous de voir la beauté et la grandeur dans une chose simple, et ce n'est pas en empilant des mélodies les unes sur les autres que vous ferez une musique plus rapprochée de votre âme. Nous nous éloignons de nous-mêmes en courant après ce que nous croyons être la clef de la sensation toujours suraccrue. La clef est dans notre cœur. Ouvrons nos oreilles à la séduction d'un timbre, d'un rythme de trois notes, d'un air dans la gamme à cinq tons.

Dans la nature, la limite des choses est embrouillée et confuse ; il faut rester dans le milieu pour garder une forme. Les demi-tons sont des intervalles trop petits, et déjà nos oreilles perverties demandent les quarts de ton. Que dirait-on d'un architecte jetant à la ronde de son édifice des pierres de plus en plus espacées pour simuler le relâchement dans la vibration des atomes à mesure que l'on s'écarte du centre ?

Restons près du corps. La complication ne mène à rien dans la musique, parce qu'elle ne rayonne pas autour d'un centre, mais marche dans une direction. On peut toujours partir, mais on n'arrive nulle part.

Vous êtes destinés à d'éternelles circonvolutions. Vous accumulez des dissonances, et vous n'êtes pas encore arrivés à faire celles de vos ancêtres en musique. Celles-là choquent encore beaucoup d'entre vous. Et lorsque vous y serez, ce sera probablement la tierce majeure qui retombera au rang de dissonance, ce qui ne serait pas si illogique, étant donné qu'un des premiers harmoniques d'*ut* est *si* bémol, et un des premiers harmoniques de *mi* naturel, *si* naturel, si le mot « dissonance » n'était dépourvu de sens dans le système musical.

Du temps de Mozart on se mouvait au milieu d'accords parfaits, puis une dissonance passagère venait émotionner d'une agréable surprise ; tout se calmait de nouveau, et l'on retrouvait avec délices le flot de consonances. Maintenant c'est la même chose à l'envers. On se meut dans un flot charmeur de dissonances (toujours dans la vieille acception du mot), et un accord parfait vient surprendre avec un petit choc inattendu, puis on se laisse aller de nouveau dans la nébuleuse reposante.

Au lieu de s'ingénier à produire du bruit, on devrait chercher le silence. On le trouve parfois au milieu d'un grand lac, et encore n'est-il que relatif. Mais lorsqu'on a goûté à ses délices d'infinité, que peut-on rêver d'autre ?

Oui, la vraie musique c'est peut-être le silence absolu.

ARMANDE DE POLIGNAC.

LE DICTIONNAIRE

« Je vous ai convoqués, Messieurs, commença le président de la docte commission, pour vous soumettre un cas de conscience. Depuis que la Chambre syndicale des Beaux-Arts nous a confié le colossal labeur d'un grand Dictionnaire biographique et critique des musiciens français des ^{xix}^e, ^{xx}^e et ^{xxi}^e siècles, notre tâche s'est poursuivie sans incidents. Grâce à votre science éclairée et à vos patientes recherches, chaque article de cette énorme encyclopédie musicale fut rédigé sans discussion, et nous venons d'épuiser la lettre A avec une rapidité inespérée. Mais l'excellence de notre méthode et le précieux appoint de vos collaborations ne sauraient écarter de notre route tous les obstacles inhérents à une aussi grandiose entreprise. Avec la lettre B les difficultés commencent. Je viens de collationner les rapports que vous m'avez remis lors de notre dernière séance, et j'en ai été si profondément troublé que j'ai cru de mon devoir de vous réunir et de provoquer une discussion immédiate sur un article litigieux.

Je vous rappelle que le dernier ordre du jour comportait les recherches habituelles de biographie, de critique musicale et psychologique, de bibliographie et d'iconographie sur le nom BERLIOZ, Louis-Hector, 1803-1869. J'avoue avoir été surpris dès l'abord en recevant d'énormes rapports et dossiers sur un auteur totalement oublié et dont, à ma connaissance, je n'ai jamais entendu exhumé une seule œuvre par nos Syndicats orchestraux. Mais la lecture de vos notes ne fit qu'augmenter ma stupeur et me démontra l'urgence de mettre en commun vos lumières sur cette étrange question. Je résume le résultat de vos recherches. Berlioz (Louis-Hector) serait un compositeur de l'école dite « romantique », qui florissait il y a bientôt trois cents ans. Les œuvres et la personne de ce musicien semblent avoir provoqué pendant tout le ^{xix}^e siècle un indiscutable mouvement de curiosité et d'intérêt. Un nombre incalculable de volumes, d'études et d'articles fut publié à l'époque sur cet auteur dont nous nous expliquons mal l'importance. L'abondance inouïe de ces documents nous a permis de ressusciter

ter cette figure oubliée et d'en réaliser une saisissante évocation. Mais les résultats de vos travaux sont parfois contradictoires. Certains d'entre vous ne sont pas éloignés de tenir ce Berlioz pour un compositeur injustement méprisé ; d'autres affirment que les textes ont été mal interprétés et que Berlioz fut un littérateur d'imagination assez puissante pour qui la musique ne fut qu'un passe-temps d'amateur ; d'autres estiment que ce fut simplement un mauvais plaisant, ce que nos bons aïeux appelaient un « humoriste », une sorte de plaisantin à froid, un mystificateur de génie, tournure d'esprit assez fréquente en ces temps heureux. Enfin, quelques-uns assurent que Berlioz n'a jamais existé et ne veulent voir dans cet étonnant fantoche qu'un symbole, un héros de légende, un être représentatif et allégorique, une figure artificielle autour de laquelle on s'est plu à concrétiser tous les traits du tempérament « romantique » et qu'on s'est peu à peu habitué à traiter en créature vivante et non en entité, ainsi qu'il en advint par exemple à Don Quichotte et à Hamlet, prince de Danemark.

Dans ces conditions, il m'était impossible d'inscrire immédiatement le nom de ce Berlioz dans notre encyclopédie qui, aux termes du règlement que nous avons adopté, ne doit comprendre que des compositeurs d'indiscutable valeur et ayant collaboré de façon effective à la vie musicale de leur siècle. Je vous sou mets donc ce conflit imprévu, et, pour éclairer le vote que vous serez appelés à rendre à la fin de cette séance, je déclare la discussion ouverte. »

Le président s'étant rassis, un membre de la commission, homme court et replet, demanda la parole et proféra d'une voix lente : « Je crois, mes chers collègues, répondre au sentiment général en m'étonnant de voir imposer à notre activité un sujet aussi mesquin que celui qui nous est actuellement soumis. Il est indiscutable que ce Berlioz reste pour l'univers entier un inconnu et que sa médiocrité certaine n'a pu résister à l'épreuve du temps. Je propose donc d'écarter purement et simplement de nos travaux ce personnage de trop petit renom et de passer à l'ordre du jour. »

Quelques marques d'approbation soulignèrent cette déclaration ; mais un vieux musicologue se leva et laissa tomber de sa longue barbe blanche les paroles suivantes : « Je supplierai, au contraire, mes chers collègues de vouloir bien accepter la tâche pénible dont on veut les décharger. Cette personnalité de Berlioz a tenu une assez grande place dans l'histoire du XIX^e siècle. Le nombre des volumes amoncelés autour de ce nom vous l'a déjà prouvé et mes documents personnels confirment cette thèse. Mon grand-père fut un des élèves préférés du vieux

Maître Maurice Ravel qui ne s'éteignit qu'en 1978, chargé d'ans et d'honneurs. Par lui il toucha à toute l'histoire du ^{xx}^e siècle et de la fin du ^{xix}^e. J'ai réuni tout un dossier de ses souvenirs intimes et j'ai pu me rendre compte que non seulement le musicien qui nous occupe aujourd'hui a réellement existé, mais qu'il a tenu, à son époque, un rang sinon mérité, du moins très considérable. Nous avons donc, me semble-t-il, le devoir de soumettre à un examen approfondi ses titres à l'immortalité. »

Le président mit aux voix les deux propositions et, après quelques hésitations, celle du vieillard chenu fut adoptée à mains levées.

Un des rapporteurs prit alors la parole. Petit et maigre, il essuyait nerveusement son binocle pour permettre à son œil d'atteindre sur son pupitre quelques notes que sa myopie lui rendait cruellement inaccessibles.

« Messieurs, dit-il, cette question Berlioz est des plus complexes. Les documents innombrables que nous possédons sur cet homme étrange sont rédigés dans un esprit dont nous ne pouvons comprendre les tendances. J'ai compulsé de copieux ouvrages de certains critiques de l'époque, nommés Jullien, Hippeau, Tiersot, Prodhomme, etc., et j'ai été stupéfait de l'indulgence systématique de leurs monographies. Toutes les productions musicales de ce Berlioz sont déclarées géniales. Chaque note, chaque modulation est commentée et vantée avec un luxe de détails qui est la chose la plus bouffonne du monde. Les mots de sublime, de colossal, de titanesque et de fantastique sont les moindres épithètes décernées à cette musique rudimentaire dont la maladresse et la ridicule enflure leur échappèrent toujours. Bien plus, la vie privée de leur héros leur fut prétexte à tresser le laurier triomphal. Les moindres actes de son existence sont détaillés avec un enthousiasme si disproportionné à son objet qu'on croit rêver en lisant ces apologies démesurées. Ce Berlioz, qui était le type le plus accompli de ce que nos grands-pères appelaient un « arriviste » ou un « bluffeur », avait eu le soin de décrire sa vie dans plusieurs curieux volumes et avait composé des Mémoires dont la lecture est singulièrement instructive. Le mensonge intéressé y éclate à chaque ligne, les contradictions y fourmillent et la réclame la plus éhontée s'y étale au grand jour. Quelle que soit l'admiration que pouvait soulever la musique de ce singulier personnage, il semble bien que son caractère ne pouvait inspirer que le mépris. Il n'en fut rien cependant. Berlioz fut traité en enfant gâté, et ses pires défauts furent toujours excusés avec bonhomie par ces biographes amènes et bénisseurs. Lorsque le peu scrupuleux individu était pris en flagrant délit d'imposture, c'était son mensonge qui

devenait respectable et la vérité qui avait tort ! L'un de ces critiques imprimait lyriquement que les mensonges berlioziens « étaient plus vrais que la précision sèche à laquelle se condamne l'historien » ! On devine à quelles paradoxales extrémités pouvait conduire une attitude aussi agenouillée et une aussi enfantine dévotion. Les résultats en furent surprenants. Si l'on se reporte aux journaux de l'époque on voit le nom de Berlioz sur tous les programmes des concerts. Un de ses opéras qui se nommait, je crois, « Faust damné », ne quittait presque jamais l'affiche et le public acceptait sans protester cet éclatant triomphe de la médiocrité. Bien plus, une sorte d'attendrissement pieux entourait la mémoire de cet homme qui récolta dès ses premiers pas dans la carrière musicale des succès inouïs et qui eut la suprême habileté de se poser en génie méconnu et persécuté. On le crut sur parole et on s'efforça de réparer la prétendue injustice de ses contemporains. J'ai voulu, par curiosité, Messieurs, relire quelques-unes de ses partitions. Vous ne sauriez croire quelle maladresse et quelle ignorance s'y décèlent. Il est inimaginable que ces productions de mauvais amateur aient trouvé grâce devant une génération aussi férue de technique musicale que l'était celle de 1910. Songez, Messieurs, que c'est à cette époque que se donnaient ces délicieuses vieilleries qui ont nom « Pelléas et Mélisande » de Debussy ou « Ariane » de Paul Dukas. N'est-il pas affligeant de penser que ces aimables partitions, qui arrivent encore à nous charmer aujourd'hui par leur grâce désuète, voisinaient avec ce grossier « Faust damné » sans soulever de protestations ? On ne peut expliquer une telle anomalie que par la pression formidable exercée sur toute une nation ingénue par les panégyristes exaltés de Berlioz et par les adroites légendes qu'il eut le soin astucieux d'attacher à son nom. Il faut faire la part, en effet, de l'état des esprits vers la fin du xix^e siècle. Un fond d'impérialisme persistait dans l'âme de nos bons ancêtres peu familiarisés encore avec la liberté. Une secrète indulgence pour les dictateurs avilit longtemps, vous le savez, l'âme française aujourd'hui si magnifiquement affranchie. Berlioz avec sa musique vulgaire et gesticulante, et son attitude soignée de demi-dieu crucifié, avait toutes les qualités requises pour être un grand dominateur de foules. Ainsi s'explique, à mon avis, la vogue injustifiable dont ses œuvres continuèrent à jouir jusque vers 1930 et l'oubli soudain et définitif dans lequel elles tombèrent après cette date. Ce musicien médiocre et intrigant a épuisé de son vivant sa part de gloire ; après lui, ses partisans ont prolongé le malentendu le plus longtemps possible ; nous n'avons donc plus à nous occuper d'une renommée aussi vaine et aussi

artificielle, et je vous propose de refuser une place dans notre glorieux reliquaire aux restes méprisables d'un art moins digne d'admiration que de pitié ! »

Et, polissant son binocle d'un pouce satisfait, le maigre orateur se rassit en promenant sur l'assistance incroyablement lointaine et distante le regard brouillé et inexpressif de ses prunelles fatiguées.

Mais l'indulgent vieillard dont le grand-père avait connu Ravel demanda la parole et dit :

« J'approuve entièrement, Messieurs, le rapport de mon honoré collègue ; mais je viens vous demander d'en atténuer légèrement les conclusions. Ce n'est pas qu'une sympathie bien ardente m'attire vers ce Berlioz dont on vient de vous dessiner la déplaisante silhouette, mais je voudrais lui voir réserver un autre sort que celui de l'exclusion pure et simple de notre encyclopédie. J'ai déniché un vieil ouvrage, aujourd'hui introuvable, qui traite toute cette question Berlioz avec une souveraine maîtrise. Il est intitulé « La jeunesse d'un romantique » et signé Adolphe Boschot. Ce livre est prodigieusement attachant. C'est le seul qui ait introduit dans le débat des éléments de vérité. C'est lui qui a jeté bas l'échafaudage de mensonges dont Berlioz avait étayé le monument fragile de sa gloire. C'est lui qui a osé dévoiler les bassesses de l'homme et les vilenies de l'artiste. C'est un livre bienfaisant. Je sais ce que vous pouvez me dire : « il ne faut pas chercher l'homme derrière l'artiste », et vous avez parfaitement raison. C'est un préjugé ridicule que celui qui consiste à étendre à la vie privée d'un poète, d'un sculpteur ou d'un musicien la sympathie née au contact de leurs œuvres. Il est absurde d'exiger d'un harmoniste délicat des mœurs exquises, et le fait d'exprimer les entrailles des tubes de couleurs sur une palette inspirée ne réclame pas impérieusement la coexistence de profondes qualités morales. Je ne donnerai donc pas dans ce travers ; mais je prétends que certains traits de caractère peuvent spécialiser très nettement le tempérament d'un artiste et en permettre l'analyse. C'est ainsi qu'il n'est pas indifférent d'apprendre de mon vieil auteur que Berlioz était rempli de fourberie, n'hésitait pas devant le chantage et que ses élans et ses explosions d'enthousiasme cachaient un sens pratique très rassis et un souci constant de ses intérêts matériels. Il est indispensable, pour juger certaines de ses compositions de prétendue « passion volcanique », de ne pas ignorer que ces pages brûlantes ne sont écrites ni avec du sang ni avec des larmes, comme le prétendait leur auteur, mais résultent d'un patient pot-pourri de vieux manuscrits d'école astucieusement soudés par un monsieur pratique qui voulait tirer parti de tout.

La fausseté prodigieuse de cet homme a pénétré trop profondément son art pour que l'on puisse dissocier résolument sa vie privée de son œuvre : l'une explique l'autre. Il faut, paraît-il, en vouloir à l'époque plus qu'à l'artiste : ces romantiques furent, dit-on, des gens de mentalité très troublante. Amoureux de grands gestes d'héroïsme, de panache, de passion et d'idéal surhumain, ils apparaissent comme des êtres assez peu recommandables, égoïstes, vains et férocelement attachés à leurs intérêts. Berlioz les résume tous, et voilà pourquoi je viens vous proposer de lui faire une place dans notre Dictionnaire à titre d'individu représentatif d'une espèce. Ne lui faites pas l'honneur d'un grand article, mais renvoyez-le à l'appendice, au milieu des noms des caricaturistes, facteurs d'instruments et autres personnalités ayant appartenu par quelque côté à la vie musicale d'autrefois. Ainsi, je crois, nous aurons été justes envers sa triste mémoire ! »

Le président ayant consulté l'assemblée, la proposition du vieux musicologue fut adoptée à l'unanimité et la séance fut levée.

ÉMILE VUILLERMOZ.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Le 14 février, aux éclats de rire de nos « honorables », le député Jumel a haineusement bavoché sur un admirable poème d'Henri Bataille, pour prouver que M. Albert Carré avait raison de ne pas jouer la pièce de M. Sylvio Lazzari.

Ce musicographe, payé par nous, contribuables, à raison de 25 francs la journée, n'a pas manqué de sertir dans son discours, si j'ose m'exprimer ainsi, le truisme cher aux sots : que l'Opéra-Comique fut, est et doit être le « rendez-vous de toutes les jeunes filles, le dernier salon où l'on cause (*sic*) et où l'on fait des mariages ». (*Journal officiel*, page 750.)

Il s'est trouvé un orateur (si j'en crois le *Temps* du 16 février) pour répondre à ce nigaud : « Je voudrais vous demander si l'Etat subventionne des théâtres pour qu'on y représente des œuvres d'art ou bien pour distraire et fiancer les vierges de la bourgeoisie. Et si l'Opéra-Comique doit être, par définition, un théâtre blanc, comment M. le sous-secrétaire aux beaux-arts souffre-t-il qu'on nous y présente régulièrement les aventures d'une fille à soldats ? Je me permets de dénoncer à M. Dujardin-Beaumetz cette pièce imminore qui montre aux jeunes filles que la vertueuse Micaëla est dédaignée, tandis que tous les hommes adorent l'impure Carmen. J'appelle aussi votre attention sur le fait suivant. M. Albert Carré fait répéter en ce moment une œuvre tirée de l'*Ahprodite* de Pierre Louys. J'admire ce roman et me réjouis du prochain spectacle qu'on nous promet. Je ne crois pas cependant qu'il soit destiné aux jeunes filles qui sont le souci de M. Jumel. »

De cette séance lamentable, quelques détails sont à retenir. M. Carré a été convaincu par M. Levraut :

1^o D'avoir reçu une pièce de M. Lazzari et de ne l'avoir pas jouée, disant pour toute réponse : « Que M. Lazzari me fasse un procès ! »

2^o D'avoir reçu une pièce de M. Auguste Chapuis et de ne l'avoir pas jouée, disant pour toute réponse « qu'il ne peut dépenser 80.000 fr. à la monter. » (*Journal officiel*, pages 747 et 748.)



à M^{re} Dumas
carton
C. Léandre
1905

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

Pour me punir d'avoir précisé ces faits, M. le Directeur de l'Opéra-Comique émit jadis la prétention (qu'il ne soutint pas longtemps) de me demander 100.000 francs de dommages-intérêts.

Cet homme est ami des gros chiffres. J'en trouve la preuve dans ce paragraphe de l'*Officiel* (page 747) : « M. Carré a casé toute sa famille, qui touche une somme totale de 130.000 francs. M^{me} Carré, qui touchait autrefois 600 francs par mois, en touche aujourd'hui 6.000... »

Je n'aurais jamais cru l'*Officiel* si intéressant !

WILLY.





REVUE DE LA QUINZAINES

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard : *La Cloche fêlée* de M. Pécoud; *les Nocturnes*, de Cl. Debussy. — Concerts Colonne : Mme Wanda-Landowska; *Jour d'été à la montagne*, de V. d'Indy. — Concerts du Conservatoire : Hillemacher et Balakirew. — Société Nationale : Marcel Cahey, G. Corbin et Albert Roussel. — Mme Jane Arger. — Société Philharmonique. — Matinées Danbé : M. Miguel Llobet. — Concerts Barreau. — M. Reitlinger, M. Ed. Bernard.

Après la sombre *Ouverture* de *Coriolan*, la *Symphonie* en *mi bémol* de Mozart est toute lumière. Et comme cet orchestre est plus près du goût moderne, avec ses fraîches couleurs, que celui de Beethoven ! De notre ciel aussi les nuages se sont enfuis, et la musique, longtemps troublée et morose, a retrouvé cette joie candide que Mozart eut justement en partage. Elle commençait à renaître déjà chez César Franck, mais retenue encore par le scrupule, et coupée de douloureux retours sur la misère humaine : de là ces inflexions chromatiques, si touchantes, où l'on voit plier la mélodie comme un rameau trop frêle pour la charge de ses fleurs.

Tel est le caractère des *Variations symphoniques*, jouées par M. Cortot avec une délicatesse extrême et une simplicité trop cherchée pour que j'en sois ému. Mais le public juge autrement et prodigue ses rappels. Il se montre bienveillant aussi pour le poème symphonique de M. Pécoud, *La Cloche fêlée*, inspiré par un lugubre sonnet de Baudelaire : c'est une œuvre intéressante, dont le thème unique est assez habilement varié et coloré par l'orchestre ; mais je n'y découvre rien de bien personnel. Espérons mieux de M. Pécoud, dont le nom paraît pour la première fois sur un de nos programmes dominicaux. Les *Danses polovtsiennes* du Prince Igor terminaient le concert ; je retrouve dans les premières l'inspiration mélancolique de Borodine, agrémentée d'une fort jolie couleur orientale ; mais le charme se perd, lorsque interviennent les cuivres, sur un rythme à trois temps syncopé : peut-être aussi Rimsky-Korsakof, responsable de l'instrumentation,

a-t-il fait trop de bruit à cet endroit. Ces danses ont été jouées aux concerts Colonne, il y a quelques années ; il me semble qu'elles comportaient alors un chœur, dont j'ai regretté l'absence.

Quant au *Prélude de Parsifal*, il ne me donne plus que des joies tout intellectuelles, la musique de Wagner ayant épuisé sur moi son pouvoir. J'aime donc mieux transcrire ici ces lignes gracieusement communiquées, et que je trouve fort judicieuses :

Lumière éclatante, temple sonore et grandiose où chantent les chevaliers du Graal. Déjà l'exaltation mystique passe et nous frôle. L'âme se soulève, s'élargit, plane plus haut que la terre avec ses enchantements, ses forêts et ses plaines... Et là-haut c'est bien le vide, l'immensité et l'infini ; mais nous n'avons point trouvé Dieu. Le sentiment religieux de Parsifal serait-il donc factice, ou trop positif et trop restreint, inspiré des rites et de l'histoire, non de l'Idée ?

Ah ! ces trompettes qui clament un dramatique élan de pensée surhumaine donnent-elles l'intensité de l'adoration comme les voix mystiques qui psalmodient, dans le crépuscule des cloîtres, les mélodies primitives ?

Au concert du 18, M. Chevillard nous rendait les trois *Nocturnes* de **Debussy** (*Nuages, Fêtes, Sirènes*) ; et même il nous les promet encore pour le 25. C'est là une générosité inaccoutumée, dont il faut le remercier à deux genoux, et que le public d'ailleurs a largement récompensée de ses acclamations : à quoi M. Chevillard répond en s'inclinant de droite et de gauche ; puis, comme l'enthousiasme ne se calme pas, et qu'un grand nombre d'auditeurs demande la reprise du second de ces chefs-d'œuvre, il va s'asseoir, indifférent, parmi son orchestre, avec l'air de dire : « Enfants ! Aurez-vous bientôt fini ? » Taciturne pasteur des violons et des flûtes, économe surintendant de musique, capitaine morose, mais au fond débonnaire, du régime des sons, il ne faut pas nous en vouloir, si, après de tels enchantements, nous ne nous connaissons plus. Ces *Nocturnes* ne sont comparables à nulle autre musique : poèmes des lumières aériennes, ils nous ont ouvert, sans effort, sans que nous nous en doutions presque, les portes invisibles du rêve ; délivrés des chaînes de la vie matérielle, dévêtus de notre corps, nous allons sur les routes du ciel : les blancs nuages sont nos frères, et leur âme mélancolique prend la voix du cor anglais qui chante, bercé par les violons. Puis, ce sont des fêtes plus folles et plus douces à la fois que toutes celles de la terre : une ronde passe et repasse, sous de joyeuses lumières qui palpitent comme des étoiles ; les danseurs imaginaires n'ébranlent point du pied les planchers de l'air, et voici qu'ils s'élancent en bonds étincelants ; mais un mystérieux cortège traverse le bal, et semble entraîner les rayons dans les plis sourds des robes de pourpre et des brocarts d'or entrevus... Et c'est enfin, sous la nuit transparente, le mystère mouvant de la mer, et le bruissement mélodieux des vagues où flottent les appels, inflexions alanguies, des lointaines Sirènes. Ici il faut bien que je dise que les Sirènes ont chanté beaucoup trop fort, et plus en filles du Rhin qu'en voix de l'Océan : ce qu'il fallait, c'est un murmure épars, venu on ne sait d'où, peut-être de l'horizon voilé de lune, et qu'on épie avec émoi, et qui s'évanouit à l'instant même où l'on croit le saisir ? D'autres détails aussi seraient à relever : des duretés dans les *Fêtes*, matérialisées à l'excès, et privées par là de la tendresse qui subtilement se mêle à leur joie ; et, dans les *Nuages*, un mouvement peut-être un peu rapide, et un quatuor à cordes notablement trop vigoureux. Mais cette musique est si belle, et elle est écrite avec des sonorités si heureuses et si fraîches, que son charme triomphera toujours : en supposant même qu'on y mît de la mauvaise volonté, on ne pourra priver ces mélodies de leur accent, ces harmonies de leur persuasive ampleur, ni cet orchestre de ses couleurs délicates et si nettes à la fois. Et toujours, dès les premières notes, nous serons gagnés et ravis :

c'est une fée qui vient à nous, et s'empare de notre vie sans que nous songions même à la défendre, car elle la divinise à son image.

Je n'ai pas du tout envie de parler du reste du concert. Je cède à cette envie, en ce qui regarde les *Récits de guerre et d'amour*, de J. Jemain. Le public a passé sous silence cet essai malheureux ; j'imiterai sa sagesse et son humanité. Le *Concerto* de Castillon est une œuvre honorable, point déplaisante, mais dénuée de toute originalité. Il convient de déplorer la mort prématurée de l'auteur. S'il eût vécu, aurait-il écrit des chefs-d'œuvre ? Soyons généreux, et accordons-lui du moins un cénotaphe d'admiration. M^{lle} Selva a fait valoir de son mieux une partie de piano assez bavarde et qui m'a paru longue, malgré une forte coupure dans le finale. J'espère qu'après le grand succès qu'elle a remporté, nous la verrons paraître au concert Chevillard, et cette fois avec une œuvre plus digne de son admirable talent.

Et voilà que je n'aime plus autant *Chéhérazade*, de Rimsky-Korsakof. Est-ce le voisinage des *Nocturnes* ? Mais j'ai senti, surtout dans le premier et le dernier morceau, une vulgarité de thèmes et une platitude d'harmonies qui m'affligent. Je sais bien que l'orchestration sauve tout cela ; mais j'aimerais mieux qu'il n'y eût rien à « sauver », et que cette musique fût égale à elle-même en toutes ses parties. Et vraiment n'y avait-il pas autre chose à tirer de cet Orient qui n'est peut-être pas tout entier en rutilances de cuivres et en blancheurs de marbres, mais possède aussi quelque chose qu'on pourrait appeler : une âme ? La musique de Debussy, même en l'exotisme des *Pagodes* ou de la *Soirée à Grenade*, va toujours jusqu'à l'âme : je veux dire qu'elle affirme une manière personnelle de sentir. Les Russes s'en tiennent trop souvent à l'éclat extérieur, et se contentent d'idées médiocres ou banales.

LOUIS LALOY.

*
**

Au *Concert Colonne* du 11 février, après une vibrante exécution de l'ouverture de *Léonore* (n° 3), M. Colonne exécuta avec un orchestre réduit *Siegfried-Idylle*, anthologie délicate et finement nuancée des principaux motifs se rapportant au jeune héros dont Wagner fit le parrain de son fils. Encore que le développement purement symphonique de thèmes arrachés à leur vie dramatique ne soit pas le propre de Wagner, on ne peut se montrer insensible à la tendresse infinie et à l'amour paternel dont Wagner enveloppa cette idylle où est résumée toute la vie joyeuse et pure du fier enfant des bois. M. Enesco, dont on jouait pour la seconde fois la symphonie en *mi bémol*, se fit applaudir comme violoniste dans une suite de Bach qu'il joue avec toute la puissance, la sérénité et le calme qu'exige cette musique, à la ligne sévère et à l'inspiration magnifique. Doué d'une qualité de son splendide, il sut éviter ce que certaines doubles cordes ont souvent dans Bach de cruel à l'oreille, et son succès fut du meilleur aloi. La seconde audition de sa symphonie fut d'ailleurs un triomphe. L'orchestre, plus sûr de soi, exécuta avec une fougue intense cette œuvre aussi largement pensée par un cœur vibrant et sincère que solidement écrite par une main en pleine possession de la technique orchestrale. Si l'exécution par M. Breitner de la *Fantaisie* de Schubert n'offrit rien d'intéressant, le *Chant d'Automne*, de M. Guy Ropartz, dont c'était la première audition, fut justement goûté par sa sobriété voulue et l'harmonisation puissante d'une mélodie aux contours sévères, mais que M. Daraux chanta avec une mollesse insigne, lui enlevant ainsi une grande partie de son charme. Le concert se terminait par les deux chefs-d'œuvre de la musique descriptive moderne. Le *Prélude*

à l'après-midi d'un *Faune* et les *Impressions d'Italie*, aux moyens si différents, mais à la puissance d'évocation également intense, furent également acclamés avec ardeur, bien que l'œuvre de Charpentier eût bénéficié d'une exécution sensiblement meilleure, grâce à son tempérament violent, mieux en rapport avec celui d'un orchestre façonné par l'exécution des œuvres de Berlioz.

A la séance du 18 février, M. Enesco triomphe encore une fois avec la *Chaconne* de Bach, dont l'exécution fut merveilleuse. Quelques enthousiastes réclamèrent un *bis* que d'autres auditeurs désapprouvèrent violemment, et M. Enesco se contenta de saluer et de rentrer dans la coulisse. Ceci prouve que nous n'avons pas encore atteint le degré d'endurance des Berlinoises, qui firent *bisser sept fois*, si l'on peut s'exprimer ainsi, ladite *Chaconne*. Il est vrai que c'était Ysaye qui la jouait. Fluette en sa robe de velours noir, avec de vaporeuses manchettes de dentelle blanche, faisant la révérence avec son plus gracieux sourire, M^{me} Wanda **Landowska**, descendue d'un pastel de Latour, s'assit devant un Pleyel béant qui semblait vouloir l'engloutir, releva ses manches, plongea son fin minois sur le clavier, et le *Concerto en mi bémol* de Mozart commença sa théorie variée de gammes, traits et trilles de tout genre. Ce fut quelque peu somnolent, car messieurs les concertophobes du poulailler, pour ne pas être tentés de faire de la peine à une si gracieuse personne, allèrent sur le balcon fumer une cigarette en contemplant la Seine. Nul sifflet ne choqua les oreilles de la petite marquise qui salua, resalua et s'en fut telle un sylphe. On attendait avec impatience l'œuvre nouvelle de M. **d'Indy**, dont la production a toujours le mérite de s'être en quelque sorte imposée au cerveau de son auteur dont la conscience artistique est au-dessus de tous les éloges. Quand on descend la vallée du Rhône, après la splendide végétation qui entoure Lyon et va jusqu'à Valence, la nature commence à se dessécher. Les derniers contreforts des Cévennes qui plongent jusque dans le fleuve s'escarpent, ne se couvrent plus que de maigres broussailles dorées où chantent les cigales. Au sommet se dressent quelques tours en ruines dominant des vallées profondes, et l'azur du ciel découpe brutalement la silhouette de quelques pins au feuillage toujours vert et qui semblent jaillis du sol plus pour compléter le paysage que pour donner une ombre bienfaisante. Le soleil flamboie, la nature est en feu, et c'est le Midi qui s'éveille robuste et puissant. Voilà la montagne chère à M. d'Indy, où il place Fervaal et dont il dépeint la vie profonde et magnifique dans son *Jour d'été à la Montagne*, triptyque ardent où il mit toute son âme de montagnard, toute sa sensibilité d'artiste et toute sa science de parfait compositeur. Sur de longues tenues de violon, l'accord parfait d'*ut mineur* s'élève grandiose, et c'est l'*Aurore* qui s'élève, apportant la vie à toutes choses. La nature s'éveille, et une large mélodie exposée sous la forme d'un triple canon évoque l'ample poésie de ce magnifique spectacle. Le *Jour* est venu et les violons chantent à 6/4 la joie de vivre sous le beau soleil en jouissant de tout ce qui nous entoure. Pour caractériser cette joie on entend de la vallée monter les danses de ceux dont les plaisirs sont plus matériels ; puis un roulement de tonnerre que je ne m'explique guère, et le thème du début revient. Le *Soir* venu, la fraîcheur apparaît, et la vie, jusqu'alors un peu extatique, devient animée et joyeuse. Mais au soir nous devons élever notre pensée et remercier la Nature de ses bontés : une mélodie franchement grégorienne nous invite à ne point nous abandonner totalement à l'ivresse de vivre, et l'œuvre s'achève sur les magnifiques harmonies du début. Ainsi chaque jour la terre accomplit le même cycle. Cette œuvre, d'une haute tenue, d'une instrumentation merveilleuse, remporta un franc succès. Un auditeur qui, probablement, préfère les *Impressions villageoises* de M. Théodore Dubois, hasarda un timide sifflet et consacra ainsi

l'œuvre nouvelle. *L'après-midi d'un Faune* ne souffrit point de ce voisinage, mais la *Symphonie en la mineur*, de M. Saint-Saëns, ne fut admirée que pour la prodigieuse adresse de son auteur.

CH. CHAMBELLAN.

*
* *

Je voudrais bien savoir pourquoi la *Symphonie en ut majeur* de Mozart porte le titre de *Jupiter-symphonie*? Dans le programme du conservatoire il est dit sérieusement que « par son premier allegro, *Jupiter-symphonie* » justifie son nom. Le thème initial fait exploser des sonorités puissantes, « des traits brefs, violents, qui évoquent, semblerait-il, les gestes impérieux » du Maître de l'Olympe. » C'est beau, la littérature ! Quoi qu'il en soit, malgré ces indications... précises et, comme adjuvant, une bonne volonté à toute épreuve, je n'ai rien vu de tout cela dans le début. Par exemple, la fougue juvénile de Mozart s'y donne libre cours et se double, il me semble, d'une certaine ironie dans le *finale* qui est franchement amusant. Cet entrain et cette sève de jeunesse empêchent de trop remarquer l'absence de l'émotion ou ce qu'elle a de superficiel. Mais que cette musique « poudrée » convient donc bien aux abonnés : ils jubilaient !

Ils jubilaient moins, par exemple, à la 1^{re} audition de la troisième partie de *Loreley*, de MM. P. et L. **Hillemacher**. Avaient-ils tout à fait tort ?

La légende de M. Eugène Adenis nous montre Loreley, « la fée du Rhin, » exerçant sur tout être et sur toute chose, par la magie de ses chants, une « attraction fatale. Les navires qui descendent le fleuve se brisent infailliblement sur la roche... L'amour d'un chevalier qui se donnera corps et « âme à l'enchanteresse a seul le pouvoir de conjurer à jamais ses sortilèges... Par une nuit d'étoiles, au milieu du concert des voix de la nature, « l'étudiant Heinrich, séduit par la fée, s'avance pour s'unir à elle... Elle « le fascine, l'attire... Il tombe dans ses bras... Alors glissant lentement sur « l'eau, elle l'entraîne dans l'abîme... »

Sourdines aux cordes, harpe, cors bouchés, voix de la nature, — le Printemps, la Nuit, la Forêt... — couleur mystérieuse, frémissement des violons à l'aigu, chant séducteur de Loreley, chant passionné de Heinrichet... M^{me} Mellot-Joubert entraînant M. Plamondon disparaissent dans la coulisse. Ils ne tardent heureusement pas à venir tranquilliser le public en saluant. Enfin, l'œuvre a été admirablement exécutée et assez bien accueillie.

Première audition d'une *Cantate en l'honneur de Glinka*, de **Balakirew**. J'aime moins cette cantate que d'autres œuvres du même auteur ou de certains de ses compatriotes ; mais elle est cependant intéressante. Comme presque toutes les œuvres de l'école russe, elle est construite sur des thèmes populaires nationaux dont l'un, celui qui suit les deux premières strophes du chœur, a une franche couleur orientale : absence de *sensible*, harmonisation *modale*. Notons en passant, parmi les moments intéressants, celui où le chœur de femmes se réunit au chœur d'hommes, après le solo. Il n'y a pas dans cette œuvre les rutilances d'instrumentation que l'on rencontre chez Rimsky-Korsakof et bien d'autres de la même école, mais le sujet ne les comportait pas : elles auraient été déplacées.

Elles auraient été déplacées aussi dans la *Fuite en Egypte*, 2^e partie de *l'Enfance du Christ*, et pour les mêmes raisons. Berlioz l'a bien compris et s'est transformé pour écrire cela. Ce n'est plus le romantisme exagéré parfois de la *Fantastique* ou de la *Damnation de Faust*, mais bien une simplicité pleine de charme, une candeur et une naïveté délicieuses. Les auditeurs, émus par cette musique sereine et cette atmosphère biblique, redemandèrent le *Repos de la sainte Famille*.

Mentionnons rapidement l'exécution de la *Danse macabre*, de Saint-Saëns, trop connue pour qu'il soit utile d'insister, et celle de l'admirable ouverture d'*Euryante*, de Weber, que je préfère (est-ce à tort ?) de beaucoup à celle du *Freischütz*.

Adresser des louanges à l'orchestre serait superflu, tout le monde connaissant sa valeur. D'ailleurs, comment ne serait-il pas excellent avec un chef aussi éminent que M. Georges Marty, dont la direction si précise et si souple à la fois donne des exécutions pleines de vérité et de couleur ?

Louons, pour terminer, les chœurs, excellents dans Balakirew aussi bien que dans MM. P.-L. Hillemacher et dans Berlioz, et les non moins excellents solistes, M^{me} Mellot-Joubert et M. Plamondon, qui se sont vaillamment acquittés de leur tâche.

Au programme de la *Société Nationale* trois premières auditions : œuvres de MM. Marcel Labey, Albert Roussel et G. Corbin.

Les trois mélodies de M. **Labey** sont des pièces bien intéressantes et pleines de recherches.

J'aime surtout la *Chanson du rayon de lune*, qui contient nombre de véritables trouvailles et où il y a des passages exquis. Mais, comment M. Labey a-t-il pu écrire de la musique sur des vers de Maupassant ? Il me paraît, et pas à moi seul, que si Maupassant fut un vigoureux écrivain et un styliste remarquable, il eût mieux fait de ne jamais écrire de vers. Aussi, si la chanson du rayon de lune paraît un peu longue, c'est à Maupassant qu'il faut s'en prendre et non à M. Labey, puisque, d'après une telle poésie, il a écrit une pièce délicieuse.

La deuxième mélodie, *De sa grande amie*, écrite sous des vers de Clément Marot, me plaît beaucoup aussi par sa teinte légèrement mélancolique, mais elle ne me paraît pas valoir la première, bien qu'il y ait, comme dans celle-là, des choses charmantes.

Charmant aussi par sa couleur générale est le *Rondel* sur la poésie si connue de Charles d'Orléans. Néanmoins j'aime moins cette pièce que les deux premières. M^{lle} Jeanne Bertaux a interprété ces mélodies avec une sobriété n'excluant pas (loin de là !) le charme, et un art parfait.

Des mélodies de G. **Corbin** je dirai peu de chose, sinon que leur originalité et leur intérêt me paraissent contestables, et que je préfère les vers d'A. Samain à ceux d'H. Vacaresco. Et cependant il y a de bonnes choses dans ces mélodies ; aussi bien elles furent excellemment chantées par M^{me} Camille Fourier.

Quelque chose de plus qu'intéressant, à mon humble avis, ce sont les pièces pour piano de M. Albert **Roussel**. La première, *Danse au bord de l'eau*, est absolument exquise de rythme et de poésie, pleine de sonorités délicieuses, ainsi que la *Promenade sentimentale en forêt*. Celle-ci évoque les mille bruits de la forêt, si chers à l'artiste : légère plainte du vent dans les feuilles, lointains appels d'oiseaux se répondant d'arbre en arbre, frémissement des ruisseaux sous les mousses ; tout cela, enveloppé d'une atmosphère de mélancolie douce comme celle que crée un souvenir aimé. Je prie le lecteur de m'excuser si je fais de la littérature, mais la faute en est à M. A. Roussel ; il n'avait qu'à ne pas écrire des choses si exquises.

Quant au *Retour de fête*, c'est une pièce gaie, pleine d'entrain parfois, toujours avec des recherches de sonorités, vers la fin notamment. Autant que l'on peut les juger à une première audition, sans les avoir lues, ces pièces me paraissent écrites pour le piano d'une façon un peu « orchestrale ». Cela n'a qu'un défaut, celui de rendre l'interprétation plus délicate et plus difficile.

Cela est toutefois bien égal à M^{lle} Blanche Selva, qui a joué ces œuvres d'une façon merveilleuse.

Le concert avait débuté par le *Quatuor* de Chausson (inachevé), interprété par MM. N. Lejeune, Claveau, Englebert et de Bruyn. Il se termina par une ovation à M^{lle} Selva, après la *Sonate* de P. Dukas au service de laquelle elle mit son immense talent. Cette œuvre, admirable comme architecture, est d'un aspect un peu rébarbatif, par ses proportions et parfois ses harmonies franchement désagréables, surtout dans le finale animé ; mais des exécutions semblables ne seraient pas loin de vous faire changer d'avis.

C. DE MALARET.

Erratum. — Dans mon dernier compte rendu (*Mercure musical* du 15 février, page 168), le nom de M. Jongen a été répété par une erreur typographique, à la place de celui de M. Chaumont, violoniste. Rendons à César...

N'est-ce pas encore un signe des temps musicaux, enfin venus, que ce raffinement dans la composition des programmes ? Une saison entière, un concert entier se consacre à l'évocation d'un maître : nous avons des sociétés Bach et Beethoven. Et des cantatrices-artistes (il y en a) révèlent leur goût dans la délicatesse de leur choix ; le 6 février, rue d'Athènes, c'était M^{me} Camille Fourrier qui résumait, en deux heures, « l'Œuvre de Claude Debussy », cet *original*, discret, sauvage, indifférent aux bruits de la ville et peu satisfait de hurler avec les loups wagnériens, indépendant comme son faune sous les forêts innocentes et novateur, en effet, sans être un révolté romantique... Le 15 février, chez Pleyel, c'était M^{me} Jane Arger qui consacrait sa soirée d'art à Schubert.

Schubert ! Beethoven lui reconnaissait « l'étincelle divine » et passait des heures absorbées sur ses compositions... Au temps du romantisme français, le puriste Eugène Delacroix le reléguait parmi les *réveurs* dont la tristesse perpétuelle est « l'école de l'amour malade » : l'élégie nous inonde... et Delacroix s'inquiétait ; mais quand Adolphe Nourrit, qui fut le premier à faire passer le *lied* du salon au concert, révéla Schubert aux Parisiens, encore novices, de la saison 1838-39, le romantique Hector Berlioz comprit mieux ce qu'il y avait d'universel génie sous cette candeur très-allemande. Schubert est un élégiaque ; mais son élégie a des sourires, et des finesses, et des rayons, et, souvent, des lueurs tragiques : témoin le poème *automnal* de la *Symphonie inachevée* de 1822... Un Obermann y passe, invisible et présent.

Le Schubert des 603 *Lieder* est aussi poète que fécond : son accent personnel est inoubliable. Le sentiment s'y drape dans la plus belle forme : on dirait, plus d'une fois, d'un Mozart romantique.

Après Beethoven, auteur éloquent des *Six chants religieux de Gellert* (op. 48, 1803) et du *Cycle à la Bien-Aimée absente* — ou *lointaine* (op. 98, 1816) — que la belle voix profonde de Jan Reder chantait le même soir à l'*Ecole d'Art* de la rue de la Sorbonne — avant le Schumann, intimiste inspiré, de l'*Amour d'un poète* et de l'*Amour d'une femme*, — Franz Schubert a laissé trois grands *Liederkreis* : *La Belle Meunière*, *Le Voyage d'Hiver*, et ce qu'on appelle *Le chant du Cygne* : trois cycles de couleurs bien tranchées.

Ce sont les vingt morceaux de *La Belle Meunière* (*Die Schöne Müllerin*, op. 25, 1823) qu'avait choisis, pour honorer Schubert, l'exquise M^{me} Jane Arger. Blanche et blonde, et fluette comme une figurine de Tanagra, de Myrrhina plutôt, qui s'animerait délicatement pour consacrer sa grâce à la gloire des maîtres, l'interprète de Schubert a des intentions, des intonations, des nuances de diction tout à fait personnelles ; et sa voix expres-

sive a détaillé l'espoir, le triomphe, la jalousie du jeune meunier sentimental qui redoute le beau chasseur... *Le Chasseur* (n° 14) a précisément obtenu les honneurs du *bis*, avec sa prestesse de chanson populaire et de scherzo spirituel.

Par la suggestion de cette jolie voix, qui pénètre et qui prononce, la route s'ouvrait mélancolique et lointaine, comme sous les grands arbres centenaires du vieux De Marne... L'atmosphère s'emplissait d'espoirs et de soupirs... Et le tic-tac du moulin se rythmait sur la limpidité jaseuse du ruisseau, sous les doigts de l'excellent accompagnateur, M. Bonnal. La cantatrice, au texte allemand, avait préféré la traduction très musicale de M^{me} Chevillard. Nous n'avons pas perdu le moindre mot de ces morceaux dont la reprise et la forme ne sont point bannies ; ce n'est pas un médiocre éloge !

Deux quatuors prime-sautiers du maître prolix encadraient la résurrection trop brève de la *Belle Meunière* évoquée par un artiste.

RAYMOND BOUYER.

Soirée un peu terne le 23 janvier, à la *Société Philharmonique*. Beaucoup moins de monde qu'aux concerts précédents, peut-être en raison du froid que le *Rotterdamsche-Trio* semblait avoir apporté dans ses bagages. Cependant M^{me} Boyé-Jensen possède une voix remarquable non seulement par son timbre et par son étendue, qui est d'une homogénéité parfaite, mais surtout par la facilité avec laquelle cette voix est émise : sans nul effort et sans fatigue aucune, ce qui double le plaisir de l'auditeur. M^{me} Boyé-Jensen nous fit entendre plusieurs lieds dont l'un : *La Mort et la jeune fille*, de Schubert, — d'une rare intensité d'émotion — fut redemandé. Le trio de Rotterdam subissait-il ce soir-là l'influence de la température extérieure ? C'est ce que j'ignore. Mais j'ai trouvé que dans le trio en *fa* mineur op. 65 de Dvorak et dans le trio en *si* b op. 97, de Beethoven, leur interprétation, par ailleurs très correcte, manquait de chaleur, de vie et surtout de relief. Je ne doute pas que MM. A. Verhey, L. Wolff et J. Mossel ne soient d'excellents et consciencieux artistes fort appréciés dans leur pays ; mais pour nous, Français, leur jeu manque de cette fougue et de cette vivacité si chères à notre tempérament.

C'est pourquoi nous avons été heureux, le 30 janvier, de réentendre le *Quatuor de Paris*. Je n'insisterai pas aujourd'hui sur les qualités de cet admirable ensemble, vous ayant dit, il y a peu de temps, tout le bien que j'en pensais. Nous eûmes donc du quintette à cordes, avec 2 altos, en *sol mineur*, de Mozart, et du sextuor à cordes, avec 2 altos et 2 violoncelles, en *sol*, de Brahms, une exécution délicieuse et étincelante, grâce à M. Hayot et à ses partenaires que secondaient pour la circonstance MM. Pierre Monteux et Louis Fournier.

A ce même concert, M. R. Plamondon, de sa belle voix très pure et si agréable, chanta dans le meilleur style un air de *Joseph* et un air de la *Création*. Ces différents artistes, y compris M^{me} Boyé-Jensen et le trio de Rotterdam, reçurent du public le meilleur accueil et furent maintes fois rappelés.

Parmi les lecteurs du *Mercure musical* il en est certainement qui ont entendu M. Miguel Llobet, le guitariste virtuose. Ceux-là ne trouveront pas surprenant que je dise combien j'ai été intéressé et émerveillé par ce surprenant artiste.

Avec lui, la guitare n'est plus cet instrument que l'on connaît, propre seulement à accompagner la voix. Tout comme un piano, la guitare devient sous les doigts de M. Llobet capable de faire entendre à la fois un chant et son accompagnement. Et n'allez pas croire qu'il y ait quelque sécheresse

dans ce chant. Au contraire, c'est d'un velouté, d'un lié aussi savoureux que sur tout autre instrument. L'on dirait d'un clavecin entendu à distance, mais un clavecin d'un timbre particulier. C'est dans une *Gavotte* de Bach que le virtuose s'est fait entendre, et aussi dans *Granada* d'Albeniz et *Caprice arabe* et *Jota* de Tarrega. Je n'ai pas besoin d'ajouter qu'il fut chaleureusement applaudi et acclamé. Sachons gré à M. Luigini de l'avoir mis au programme de la *Matinée musicale* du 24 janvier, et regrettons que M. Miguel Llobet n'ait pas l'occasion de se faire entendre plus fréquemment.

JEAN POUEIGH.

Concerts Barrau du 15 février. — Malgré les naïvetés de sa mimique agressive, je veux croire que M. Svirsky n'a assommé que son Pleyel. Le public a été plus résistant et ces bourrades ont paru le divertir. Il ne m'en coûte pas de louer d'ailleurs sans autre réserve une brillante exécution du *Saint François de Paule marchant sur les flots* de Liszt, qui évoque les thèmes de Parsifal. — Mme Espinasse a dit et presque chanté un *Roi des Aulnes* qui serait, d'après le programme, « une esquisse de Beethoven » et où sa voix dut se contrefaire pour mimer à toutes les octaves d'impossibles dialogues. Elle a eu des accents simples et émus dans *Près de ma tombe obscure*, qui est certainement de Beethoven. — Le Quatuor Capet a eu toutes les délicatesses dans le 17^e quatuor de Mozart, dont le menuet est exquis.

M. **Reitlinger** est un trop rare pianiste, qui semble révéler à regret un jeu admirable de décision et de netteté. Il a exécuté, en se jouant, l'éblouissant et raffiné *Francesca* de Widor, et *Badinage* (ô ironie !), arrangement ingénieux, très musical même de Godowski, où deux études de Chopin chevauchent de front dans un galop parallèle et fantastique. — M. Fauré accompagnait trois exquises mélodies de lui, chantées par Mme I. Philipp. Il ne pouvait souhaiter d'être interprété par une voix plus enveloppante, avec un charme plus discret et contenu.

Enfin, mais par ordre de date, un excellent musicien, M. Edouard **Bernard**, a fait applaudir dans l'*Impromptu en sol*, de Schubert, et dans la *Mazurka*, de Chopin, un mécanisme admirable et de bien intelligentes recherches de sonorité.

JOSEPH TRILLAT.



LE QUATUOR PARENT.

Beethoven et Franck.

Pendant que le directeur artiste de notre vrai théâtre lyrique, lisez : pendant que M. Carré faisait, à l'Opéra-Comique, une opportune et brillante reprise de ce *Fidelio* centenaire et méconnu, le plus profond des drames musicaux, sous son allure d'opéra traditionnel « à l'italienne », où tout, en effet, semble « jailli de l'âme » — expression d'un immense secret qui nous aurait émus davantage si la Kutscherra, non moins inégale que vaillante, avait mieux réalisé notre idéal, — Beethoven intime, encore plus profond, continuait de se révéler à nous aux vendredis soirs, de plus en plus fidèlement, et justement suivis, du Quatuor Parent.

Ah ! le cher souvenir de la belle soirée qui rapprochait la *Sonate* op. 81 a et le *Quatuor XIV* ! L'expressive et mystérieuse sonate en *mi* bémol majeur

(*Les adieux, l'absence et le retour*) dont l'archiduc Rodolphe, paraît-il, a fait tous les frais (1809-1810), et l'immense quatuor en *ut* dièse mineur (op. 131), terminé seulement au mois d'octobre 1826, l'indéfini quatuor de trois quarts d'heure, qui scandalisait l'auditoire parisien de Baillot, trois ans plus tard, en « foudroyant » notre Berlioz !

Que de nuances secrètes de sentiments en de telles œuvres — et qui réclament de leurs interprètes une technique sûre et sensible, une préalable virtuosité capable de sentir. L'incomparable sonate était dévolue, comme précédemment l'Opus 111, à M^{lle} Dron, qui n'a point faibli devant l'admirable tâche : le plus légitime et flatteur succès a récompensé son courage charmant. Dans l'Op. 81 a, comme dans l'Op. 111, si différent d'expression, la délicate et vaillante interprète a conquis son auditoire en ne croyant que satisfaire modestement sa conscience : de l'autorité, du timbre et du style, et qui s'affirment à chaque nouvelle soirée avec une qualité de charme et de puissance grandissante dans la distinction native ; conviction toute beethovénienne, récompensée par de justes bravos !

Le Quatuor Parent, en belle verve à son tour, a déchaîné l'enthousiasme recueilli de la petite salle en exécutant deux œuvres qui semblaient l'alpha et l'oméga de la carrière du maître : le quatuor op. 18, n° 3, d'architecture encore traditionnelle et purement classique, avec son bel *andante con moto* dans la nuance de Mozart, où l'expression semble encore sortir de la forme, où la douce mélancolie semble éclore seulement du mode mineur ; et cette ineffable « improvisation perpétuelle » du Quatuor XIV (op. 131), mélodieusement diffuse et touffue comme des « Mémoires d'outre-tombe » ! « Poème symphonique » anticipé de la musique de chambre, de cette profonde intimité musicale où l'âme ressuscitée du génie parle idéalement dans l'intangible silence...

Ce génie qui fut tragique dès l'origine (évoquez l'adagio du Quatuor en *fa* op. 18, n° 1, qui passe pour dicté par la lecture de la scène du tombeau dans *Roméo et Juliette*), ce génie, comme toute grande âme pure, ne refusa jamais de badiner savamment à ses heures : témoin les variations pour piano, violon et violoncelle (op. 121 a) sur le *lied* d'un opéra viennois du temps : *Ich bin der Schneider Kakadu*, très spirituellement enlevées par M^{me} Landormy, MM. Parent et Fournier, le même soir, où chantait, noble et grave, le trio en *ré* majeur, de 1808 (op. 70, n° 1), au largo qui découvre déjà, dans son ciel orageux, tout un au-delà musical...

Suggestive coïncidence et préméditée, dont il faut remercier l'artiste Armand Parent, qui sait composer ses programmes comme il sait les exécuter, — la séance suivante, consacrée tout entière à celui que Vincent d'Indy nomme, avec la loyale simplicité des grands cœurs, « le maître César Franck », nous a permis de mieux comprendre, en les rapprochant, les deux rénovateurs de la musique de chambre, nos deux grands initiateurs à ce sanctuaire souverain de la musique pure par excellence, à cette Eleusis musicale dont Beethoven et Franck sont les deux immortels exé-gètes, familiers et profonds...

Beethoven et Franck ! Peut-on rapprocher ces deux libres génies de plein ciel et de vol sublime ? A part la grandeur d'âme, qui se traduit mélodieusement, avec je ne sais quelle farouche et joviale magnificence de langage, quelle commune mesure entre le Beethoven lumineux, qui construit largement la plupart de ses cordiales pensées sur les trois notes de l'accord parfait tonique (1) et le Franck nuageux, au chromatisme inspiré de la technique wagnérienne ? Issue diversement du grand Bach initial, cet Homère de la musique, — leur polyphonie même ne sonne pas d'identique

(1) Cf. le *Mercure musical* du 15 février 1906, page 151.

façon dans l'oreille vaincue par tant de science et convaincue par tant d'âme ! Même après le Quatuor XIV et l'Opus 111, après toute la troisième et dernière *manière* du dieu Beethoven, on devine chez l'archange Franck un *style* nouveau, ce je ne sais quel amalgame inédit, mais toujours divin, de science rêveuse et de volupté mystique, de drame et de vague, de fougue et de songe, d'encens mélancolique et de jubilation fervente... C'est un autre profil du génie moderne posé sur le bloc éternellement classique et marmoréen du vieux Bach. Et, bon gré, mal gré, cependant l'allure franc-kiste est si grave et si noble et si haute, qu'elle rejoint la grande pensée beethovénienne dès le seuil imposant du long Quatuor, la plus altière des œuvres de Franck et la digne contemporaine de la Symphonie en *ré* mineur, de son unique symphonie dont le finale rayonne de céleste joie dans la certitude.

La *séance Franck*, c'est le soir de gloire pour le Quatuor Parent : séance annuelle et pour ainsi dire *commémorative*, ou, si vous préférez, *justificative*, car elle résume un long effort de quinze ans pour imposer, en dépit de toutes les appréhensions académiques qui se disaient classiques, le rénovateur et la rénovation de l'Ecole française. Parce que certains franc-kistes se veulent nébuleux ou ne peuvent s'empêcher de le paraître, fallait-il bannir le poète César Franck sans fleurs au front ?

La séance Franck est le juste triomphe d'Armand Parent, qui a lutté pour le Maître et qui continuera, sans découragement, de lutter pour tous les jeunes : le quatuor, cette véritable « école du musicien », saura, dans l'histoire de ces derniers temps, où placer sa reconnaissance...

En attendant la pleine justice, une animation charmante n'a cessé de régner pendant toute cette longue et trop brève soirée : quatuor, sonate et quintette se disputèrent chaleureusement le nombre et l'honneur des rappels ; la flamme des exécutants avait gagné les auditeurs ; et la sonate obtint le record des bravos impatients. Il est temps d'ajouter qu'elle fut rarement enlevée avec une pareille ardeur par l'archet fort et fin de Parent et les doigts énergiquement fuselés de Mlle Marthe Dron, de qui la juvénile et fière conviction prêtait, pour la première fois, son heureux concours à la *séance Franck* ; brune et blanche, élégante et vive, la jeune interprète du vieux maître s'enflammait à son lyrisme : cette soirée, depuis longtemps décisive pour ses quatre partenaires, a consacré son talent.

Du grand nom de César Franck, dorénavant, les noms de Mlle Dron, de MM. Parent, Loiseau, Vieux et Fournier, sont inséparables : n'est-ce pas la joie du critique, frelon muet dans la ruche sonore, que d'insister sur de telles œuvres ainsi jouées ? Et de pareilles soirées ne seraient-elles point la justification des belles exécutions vraiment *classiques* qui, seules, ont le pouvoir de passer insensiblement de la lumière correcte à la chaleur harmonieuse ?

RAYMOND BOUYER.



LES REVUES.

Le Ménestrel. — *Revue musicale de Lyon*. — *Revue de Paris*.

Dans le *Ménestrel*, M. Raymond Bouyer commence une étude sur Obermann, contemporain de Beethoven, dont nous aimons à citer ces lignes aussi fines que justes :

Comparez Obermann et le Valmont des Liaisons dangereuses : Obermann, c'est vingt ans après ; 1784 était une fin brillante, mais une fin ; 1804 est une

aube amère, mais une aube. La volupté machiavélique de Valmont se vante d'avoir conquis la jeune fille sans lui parler d'amour ; la volupté timide d'Obermann esquisse le rêve d'un bonheur plus pur et redoute d'en rencontrer la réalité : car c'est toujours la volupté du XVIII^e siècle qui règne sur les cœurs, exaltant les premiers songes de M^{me} de Staël ou faisant sourire les portraits féminins de Vigée-Lebrun ; mais, entre ces deux voluptés, un abîme ; une Révolution. Obermann est le matin frileux de la nuit dont Valmont fut la lueur moqueuse.

La *Revue musicale de Lyon* (4 février) publie un fort bon article de M. Léon Vallas sur le *Prélude à l'après-midi d'un Faune*, récemment joué en cette ville, et nous nous associons bien volontiers à ses conclusions :

Des musiciens très estimables, mais réactionnaires, qui parfois d'ailleurs se laissent aller, malgré eux, aux charmes de la musique nouvelle, s'inquiètent de savoir si cette musique est louable ou bien doit être réprouvée par les honnêtes gens. Ils se demandent gravement si cet art nouveau possède une base solide, si, dans une telle conception, le moyen ne devient pas le but, et s'il est convenable qu'ils goûtent sans remords cette musique si différente de la « musique d'âme » à quoi les ont habitués les « classiques ». Ces inquiétudes de gens qui veulent raisonner leur plaisir, ces distinctions subtiles me semblent singulièrement vaines... Pourquoi classer musicalement nos émotions ? Debussy a formulé lui-même naguère ses intentions artistiques, et prévu les objections qu'on devait tant lui faire :

« Faisant de la musique pour servir celle-ci le mieux qu'il m'était possible et sans autres préoccupations, il était logique qu'elle courût le risque de déplaire à ceux qui aiment une musique jusqu'à lui rester jalousement fidèles malgré ses rides et ses fards. »

Pourtant, je comprends fort bien qu'une œuvre telle que l'Après-midi d'un Faune puisse surprendre et scandaliser un peu certains musiciens non prévenus ; je veux dire ceux qui ont l'habitude de rechercher dans la musique des phrases longuement « chantantes » et des rythmes très accusés dont leur pied balançant ou leur tête dodelinante, en même temps que le bâton du chef, ponctuera les temps forts. Mais qui recherche simplement la volupté auditive devra goûter de suite le charme sonore de Debussy, tout en s'étonnant, de prime abord, de l'imprévu de cette musique déjà ancienne mais si neuve encore.

Dans le dernier numéro de la *Revue de Paris*, notre distingué collaborateur, M. Romain Rolland, publie une très intéressante et très documentée étude sur la musique en Allemagne au XVIII^e siècle. Nous y voyons que l'Allemagne, en 1750, avait eu Haendel et J.-S. Bach, qu'elle avait Gluck et P.-E. Bach, et cependant la musique italienne était en grand honneur et prenait le pas sur la musique nationale. Munich, Dresde et Vienne étaient les grands foyers de l'italianisme, les artistes les plus illustres : Cavalli, Bontemps, Porpora, Vivaldi, Torelli et Veracini y avaient séjourné et avaient formé des élèves dont Hasse est le plus connu. Gluck lui-même, et c'est là un des points les plus intéressants de l'étude de M. R. Rolland, élève de Sammartini, ne se posa point en innovateur voulant fonder un art allemand, mais bien en réformateur de l'opéra italien et des abus monstrueux dont il s'était chargé. L'art allemand ne naquit qu'avec Beethoven et Weber, et le seul *Tancrède*, de Rossini, lui porta un coup fatal à Vienne. Mais à Berlin même, sous la férule du roi Frédéric et sous l'influence de ses maîtres, Quantz et Graun, purs italianisants, le goût se pervertit au point que les fils de Bach lui-même renièrent la science et les procédés de leur père, si bien que l'un d'eux, le cadet Jean-Chrétien, se fit appeler *Giovanni Bacchi*, travailla huit ans avec le père Martini et fit jouer à Naples

des opéras de Metastase: *Catone in Utica* (1761) et *Alessandro nelle Indie* (1762). Bien plus, il abjura sa foi, devint catholique et organiste du *Duomo* de Milan.

Cependant, en Allemagne même, la masse des petits artisans musicaux, qui n'avaient point les moyens de faire le voyage d'Italie et qui habitaient loin des centres italianisants, gardèrent leur originalité. D'autre part, Gluck, Graun, Hasse, voulurent vaincre l'Italie avec ses propres armes, et peu à peu grandit l'orgueil germanique. L'opérette naquit à Leipzig, en 1752, et les progrès de la musique instrumentale décidèrent de la symphonie, qui fut purement allemande. M. R. Rolland termine cette captivante étude en déclarant que la victoire de l'art allemand est moins réelle qu'on ne le pense, et que Wagner et Strauss surtout sont foncièrement italiens. C'est là le sujet d'une belle étude que nous attendons avec impatience, sûr d'y trouver une excellente contribution à l'étude de l'art italien, que M. Rolland connaît mieux qu'homme du monde, et dont il a décrit la naissance avec tant de vie et de précision.

C. C.



LA MUSIQUE AUX ÉTATS-UNIS.

Vincent d'Indy et l'école française moderne.

L'orchestre symphonique de Boston a exécuté à ses deux concerts symphoniques (cinquième et sixième) les programmes suivants :

18 NOVEMBRE

<i>Symphonie en sol mineur.</i>	Mozart.
<i>Concerto pour violon.</i>	Sinding.
<i>Prélude pour les Oiseaux</i> , d'Aristophane.	J. K. Paine.
<i>Thème et variations de la Suite n° 3.</i>	Tchaïkowsky.

25 NOVEMBRE

<i>Ouverture pour un spectacle.</i>	Busoni.
<i>Concerto de violon.</i>	Brahms.
<i>La villanelle du Diable</i> , d'après un poème de Rollinat, fantaisie symphonique pour grand orchestre et orgue.	Ch. M. Loeffler.
<i>Symphonie en si bémol majeur.</i>	Schumann.

Le grand événement musical de la saison a été l'apparition de M. V. d'Indy, comme chef d'orchestre du 7^e concert. Il dirigea les œuvres suivantes :

2 DÉCEMBRE

<i>Symphonie en si bémol majeur n° 2</i> , op. 57.	V. d'Indy.
<i>Suite de Pelléas et Mélisande.</i>	Fauré.
<i>Istar</i> , variations symphoniques.	V. d'Indy.
<i>Psyché et Eros</i> , extrait de <i>Psyché</i>	C. Franck.
<i>L'Apprenti Sorcier.</i>	Dukas.

L'accueil fait à M. d'Indy fut aussi chaleureux que cordial ; et à la fin du concert éclata un véritable enthousiasme. L'orchestre, sous sa direction,

s'était surpassé, et Philippe Hale, l'un de nos critiques les plus autorisés, en a parlé ainsi qu'il suit dans le *Boston Sunday Herald* :

Hier soir, au 7^e concert de l'orchestre symphonique de Boston, ainsi qu'à la répétition générale de la veille, ce fut M. Vincent d'Indy, de Paris, qui monta au pupitre et parut chez nous pour la première fois comme chef d'orchestre. Pour la première fois aussi dans l'histoire de cet orchestre, un chef étranger était invité à le diriger. Cette innovation était un hommage tant au compositeur d'Indy qu'à la jeune école française qu'il représente si dignement. Cette école est plus « jeune » par la fraîcheur, la vigueur et la modernité de ses vues, de ses opinions et tendances musicales, que par l'âge respectif de ses membres les plus distingués. Elle se caractérise par la pureté et la noblesse de ses visées artistiques. Il va sans dire que M. d'Indy ne fait pas partie de cette tribu de chefs d'orchestre virtuoses qui vont de cité en cité européenne, comme portés sur un char de triomphe et qui excitent un intérêt populaire pareil à celui qu'inspire une prima-donna ou un ténor en vogue. Les trompettes de la réclame annoncent leur arrivée prochaine : ils répètent hâtivement ; au concert ils étonnent le public par une interprétation originale d'une œuvre connue, puis ils disparaissent vivement, comme emportés par la tempête des applaudissements. M. d'Indy, qui possède la modestie et la simplicité des vrais génies, n'a eu pour but en dirigeant les orchestres des différentes grandes villes d'Europe, que de faire connaître les œuvres de la nouvelle école française, de cette école ultra-moderne. C'eût été de sa part non seulement une fausse modestie d'exclure rigoureusement des programmes ses propres œuvres, mais aussi un procédé déloyal vis-à-vis de cette école dont il est le chef. Sa vie musicale est vouée à la composition, et aussi à l'enseignement, car il s'enorgueillit à juste titre d'être l'un des fondateurs de la *Schola Cantorum*. Il met ainsi en pratique les sains et bienfaisants préceptes de son maître César Franck.

Dans cette cité, M. d'Indy trouvera quantité d'amateurs de musique très intéressés par l'école française moderne. Cet intérêt ne s'est pas éveillé brusquement, car Boston a toujours été curieux d'entendre la voix des compositeurs étrangers. Sa population allemande n'est pas assez nombreuse pour arriver à germaniser, par esprit de chauvinisme, le goût musical, et ces Allemands, auxquels nous devons d'avoir été ici les pionniers de la musique, n'ont pas montré un esprit trop étroit, il faut bien le dire. L'*Ouverture de Waverley*, de Berlioz, toujours moderne parmi les modernes, fut jouée il y a 54 ans, et longtemps avant que le culte du maître ait été de bon ton à Paris, il fut applaudi ici. Et ceux qui ont dirigé ses œuvres étaient pour la plupart des Allemands, ainsi que les musiciens des orchestres qui les ont jouées.

Dans ces dernières années M. Lœffler, et après lui MM. Kneisel, Lang, des pianistes et chanteurs locaux, MM. Longy, Paur, et surtout M. William Gericke, nous ont fait connaître les compositions de cette école moderne.

Le programme d'hier soir ne contenait qu'un seul morceau inconnu aux auditions symphoniques : le fragment de *Psyché*, de César Franck, et M^r Gericke annonçait ce poème symphonique pour le commencement de la saison.

Il faut dire ici que certains éditeurs parisiens empêchent une connaissance trop répandue des œuvres modernes ; soit par indifférence, soit par crainte d'être lésés dans leurs intérêts, ces éditeurs ne sont pas disposés à donner en location des œuvres, si elles ne sont protégées par de rigoureux droits d'auteur.

Parmi les maîtres qui nous étaient déjà connus, Dukas a une adresse indiscutable, mais peu d'imagination, si l'on en juge d'après l'*Apprenti Sorcier*.

Ce fut une jouissance de réentendre la charmante musique écrite par Fauré sur la tragédie de Maeterlinck, quoique le génie particulier du maître se révèle plus pleinement dans ses chants et sa musique de chambre que dans celle à grand orchestre. Le fragment de *Psyché*, de Franck, éveille en nous le désir d'entendre l'œuvre entière. Cette musique est à la fois extatique et passionnée, toujours noble dans son expression. Les motifs se fondent et s'enchaînent si bien qu'ils paraissent d'égale importance ; cependant le thème qui, vers la fin du mouvement, est redit par tout l'orchestre, est un chant superbe et sonore de l'amour triomphant.

M. d'Indy a choisi parmi ses œuvres la 2^e *Symphonie* et les variations d'*Istar*. *Istar* a déjà été entendu deux fois à ces concerts, et là, comme hier soir, cette œuvre a excité l'admiration par la grande habileté technique de l'auteur, par sa sincérité, son

imagination, par l'éclat de son orchestration et la majesté, la grandeur du motif qui revient lorsque Istar se trouve dans toute sa gloire finale.

La *Symphonie* inquiétait même certains chaleureux admirateurs du maître, lorsque M. Gericke la fit exécuter ici en janvier dernier, avec un soin infini et une affection pieuse. Après une seule audition elle leur semblait n'être qu'une merveille d'adresse architecturale. Ici la musique n'a ni programme, ni titre suggestif.

Deux thèmes sont en présence au début, ils sont ou développés séparément, ou réunis à travers toute l'œuvre ; ils sont en lutte ; d'autres thèmes de moindre importance en découlent ou en jaillissent dans l'ardeur de la dispute ; finalement l'un de ces deux thèmes triomphe et prend son essor au-dessus du rival vaincu et enchaîné. Voilà où réside l'action dramatique de la symphonie, qui ne vise ni à la description extérieure, ni à un sujet quelconque. C'est une œuvre de valeur et d'énergie rares, je tiens à le dire, et elle contient des pensées profondes et émouvantes, des pages d'une beauté ultra-terrestre, des passages extraordinairement dramatiques.

La pensée musicale en est revêtue d'une riche et chatoyante orchestration ; d'autre part le langage qui interprète la pensée lui est particulièrement bien approprié ; on sent que M. d'Indy l'a façonné avec le plus grand soin, de crainte d'y introduire çà et là quelques lieux communs que n'ont pas toujours dédaignés les maîtres. Aucune émotion n'est aussi pénétrante que celle qu'on nomme « cérébrale » ; mais la moyenne du public lui préfère l'émotion physique, même si elle reste à fleur de peau.

La hardiesse de certaines progressions harmoniques, de M. d'Indy, l'audace de ses dissonances et ses rythmes choquent les oreilles de ceux qui croient que le seul but de la musique doit être de favoriser une digestion laborieuse, ou de les exciter à une gaieté de bonne compagnie.

Ces oreilles-là n'ont que faire des orgies de la muse, et M. d'Indy est un débauché d'austérité. Dans son juste mépris d'une popularité facile, il a évité délibérément tout ce qui pouvait lui gagner rapidement les faveurs de la moyenne des amateurs de musique, cette moyenne sensible surtout aux impressions prévues et de pure convention.

Certains passages de cette *Symphonie* déconcertent les musiciens exercés, ceux même qui ne demandent qu'à admirer. Nous nous rappelons le temps où le *Prélude* de *Lohengrin* était considéré dans ce pays comme une musique dangereuse, où l'*Ouverture* des *Maîtres Chanteurs* était déclarée même à Boston une « hideuse cacophonie », où Brahms et Tchaïkovsky étaient très mal vus par des professeurs instruits et d'assidus amateurs des concerts. Sans doute le temps viendra où la jeune génération sourira au vague souvenir de l'impression de mystère produite hier soir par la *Symphonie* sur une grande partie du public. Ses accents lui paraîtront alors simples et logiques, peut-être sa pensée musicale lui semblera-t-elle même trop clairement exprimée.

Cependant celui qui connaît la pureté de la vie artistique du maître, son développement, son perfectionnement dans une carrière déjà longue et honorable, voudrait-il l'entendre tenir aujourd'hui un langage plus vulgaire, qui serait de sa part une sorte d'hypocrisie ? Il n'a pas cette soif de gloire si commune. Il peut bien dire avec Walter Savage Landor : « Je puis dîner tard, mais la salle à manger sera bien éclairée, les hôtes seront rares et choisis. »

Nous considérons cette symphonie comme l'une des œuvres les plus considérables des temps modernes.

Nous croyons que sa beauté et sa puissance s'imposeront de plus en plus aux auditeurs qui l'écouteront avec sincérité et intelligence. Nous croyons que certains passages qui maintenant paraissent obscurs et hors de propos, seront plus tard aussi clairs, aussi logiques que l'étaient hier soir le 1^{er} et le 2^e mouvement et le superbe finale.

M. d'Indy a dirigé avec calme, mais avec une réelle force et avec la parfaite intelligence de ce qu'il tenait à faire exprimer à sa vaillante phalange.

L'orchestre, pénétré de respect et d'admiration, a secondé avec succès les efforts et les désirs du maître. Il fut très cordialement salué, et les applaudissements nourris, chaleureux, ont retenti longtemps après les numéros variés du programme.

Le second concert, dirigé par M. V. d'Indy alternativement avec l'autre déjà mentionné, pendant la tournée de l'orchestre, contenait le programme suivant :

<i>Symphonie.</i>	E. Chausson.
<i>Chant funèbre.</i>	A. Magnard.
<i>Deux nocturnes</i>	C. Debussy.
<i>Saugefleurie.</i>	V. d'Indy.

Les critiques de New-York ont été décidément hostiles à la plupart des œuvres exécutées à ces deux concerts, à l'exception de la *Suite*, de Fauré, des *Nocturnes*, de Debussy, et d'*Istar*, de V. d'Indy. M. Henderson, critique du *New-York Sun*, se prononce assez sévèrement sur la symphonie, qu'il appelle un « labyrinthe d'architecture musicale ». Il est plus indulgent pour la légende de *Saugefleurie*, à laquelle il veut bien accorder au moins le mérite de clarté (*intelligibility*).

Le 5 décembre, le fameux Quatuor Kneisel exécuta, à côté du *Trio* de Dvorak et de celui de Schubert en *si bémol* majeur, le second quatuor de V. d'Indy en *mi* majeur op. 45. M. Ph. Hale a parlé en termes admiratifs de ce chef-d'œuvre, tandis que M. Louis Elson exprime, dans le *Boston daily advertiser*, une opinion absolument contraire. M. Hale caractérise ainsi la musique française moderne :

Une grande partie des œuvres françaises ultra-modernes est triste, et le plus souvent d'une tristesse sans espoir. La caractéristique traditionnelle de la musique française était celle-ci : phrases courtes, clarté et logique dans le développement, rythme piquant, expression élégante. Mais les temps sont changés, les compositeurs et auditeurs appartiennent à une génération nouvelle, et l'expression musicale, empruntant sa couleur et sa forme à la pensée sociale, religieuse, littéraire des temps contemporains, s'est complètement modifiée. Un compositeur sérieux qui tenterait de parler la langue de Haydn ou de Weber, ou de Schubert, serait accusé de prétention, d'affectation, ou d'avoir voulu exécuter un tour de force. En effet, depuis quelques années nous sommes devenus tous plus familiers avec cette langue ultra-moderne. En Allemagne, R. Strauss a proclamé un Evangile nouveau, et même à Boston il a entraîné des disciples à sa suite.

César Franck, Vincent d'Indy, Claude Debussy, Gabriel Fauré, ne sont plus pour nous des noms seulement ; ils sont des influences. Leurs tendances, leurs pensées, leurs idiomes ne nous sont plus totalement étrangers et incompréhensibles. Il y a cinq ans le Quatuor Kneisel nous a fait connaître ce quatuor de V. d'Indy, et depuis ce temps l'intelligence musicale a fait chez nous un grand progrès. L'interprétation en a été plus libre, plus imposante, plus hardie, et les auditeurs ont été plus capables d'écouter, de distinguer, d'accueillir ou de repousser ce qui leur était offert. Les Kneisel ont joué admirablement : il nous semble impossible que M. d'Indy qui, dans quelques jours, doit l'entendre à New-York, ait jamais assisté à une interprétation aussi parfaite de son œuvre. Grâce à cette interprétation, le premier mouvement a paru plus clair et moins laborieusement conçu, nous avons tous senti la beauté passionnée de l'adagio, sur lequel plane l'esprit de Franck, et le finale qui autrefois nous semblait écrit dans une langue étrangère et pénible, est maintenant compréhensible : il abonde en passages d'une beauté rare et puissante ; son mouvement, éclatant de vie, touche le cœur aussi bien que l'intelligence.

Voici ce que dit à peu près M. Louis Elson à propos du même quatuor :

Ce moderne Français est l'ascète par excellence. Si on pouvait lui inoculer une parcelle du virus musical de Bizet, il serait un très grand compositeur. Tel quel, il est le plus grand travailleur cérébral du champ musical français d'aujourd'hui.

Il est le prince du développement. Brahms nous a enseigné cependant que le développement le plus subtil n'est pas incompatible avec la beauté. Nous doutons que dans le répertoire des quatuors à cordes il y ait un exemple d'un continuel développement de motifs, tel qu'il nous est révélé ici. De motifs ? non, d'un seul motif ; une figure solitaire de quatre notes fournit presque l'entière matière musicale de ce remarquable déploiement de force intellectuelle. Tous les rythmes s'y trouvent mêlés, depuis le $\frac{5}{4}$ jusqu'au $\frac{1}{4}$, inconnu jusqu'à présent ! et ces rythmes se heurtent, se poursuivent, sans trêve ni repos.

Si la musique n'était que jeu d'échecs ou mathématiques, nous acclamerions M. d'Indy comme un Maître. Mais nous avons donné un coup de balai à toutes ces « finesses flamandes », et nous doutons fort que son grand talent pour les subtilités médiévales arrive à les restaurer. Cependant il y eut quelques moments de charme mélodique, surfaits peut-être par le milieu où ils se trouvaient, pareils à une oasis dans le désert. Des quatre mouvements, le scherzo fut le moins antipathique. Et cependant le quatuor est plus facile à suivre que la 2^e symphonie, dirigée récemment à Boston par le compositeur.

Les programmes des 8^e, 9^e, 10^e, 11^e et 12^e concerts sont les suivants :

16 DÉCEMBRE

<i>Symphonie</i>	Haydn.
<i>Concertstück</i>	C.-M. de Weber.
a. Introduction du 3 ^e acte des <i>Enfants du Roi</i>	} Humperdinck.
b. <i>Humoresque</i>	
<i>Le Tasse</i> , poème symphonique.	Liszt.

22 DÉCEMBRE

Ouverture de <i>Nature</i>	Dvorak.
<i>Pastorale</i> de l' <i>Oratorio de Noël</i>	J. S. Bach.
<i>Concerto</i> de violon (1 ^{re} audition).	G. Strube.
<i>Symphonie pastorale</i>	Beethoven.

29 DÉCEMBRE

<i>Symphonie</i>	A. Webber.
<i>Aria</i> de <i>Così fan tutte</i>	Mozart.
<i>Francesca di Rimini</i> , poème symphonique.	Tchaïkowsky.
<i>La Haute-Puissance</i> , chant.	F. Schubert.
Ouverture <i>Au midi</i>	Elgar.

6 JANVIER

Ouverture d' <i>Hiawatha</i>	R. Goldmark.
<i>Concerto</i> de violon.	Beethoven.
<i>Till Eulenspiegel</i>	Richard Strauss.
2 ^e <i>Symphonie</i>	Brahms.
Ouverture du <i>Calme de la mer</i> et de <i>Retour au pays</i>	} Mendelssohn.
<i>Concerto</i> de piano en <i>mi bémol</i> majeur.	
<i>Orphée</i> , poème symphonique	Liszt.
Première partie de la <i>Symphonie</i> en <i>si bémol</i> majeur	Chausson.

Le critique du *Boston Herald*, M. Ph. Hale, s'est exprimé en termes très élogieux sur cette symphonie exécutée à la perfection. Il dit que cette symphonie de Chausson est de beaucoup la plus entièrement satisfaisante des œuvres de ce maître. Elle est plus logiquement construite, elle a plus de suite, un intérêt plus soutenu, elle est plus euphonique et de sentiment plus humain que le *Poème* pour violon et orchestre, considéré par plusieurs comme un chef-d'œuvre de musique absolue. En outre, il y a dans cette œuvre plus de spontanéité que dans le quatuor pour piano et cordes.

Cette musique est pure et belle, d'une émotion sincère, et il est certain passage que Franck aurait pu signer. Il est regrettable que des œuvres de cette importance ne soient entendues qu'à de rares intervalles.

A New-York l'orchestre symphonique a exécuté cet hiver les œuvres suivantes :

L'après-midi d'un Faune Cl. Debussy.

Symphonie (avec piano) sur un thème montagnard. V. d'Indy.

Aux concerts du Quatuor Kneisel à New-York furent joués :

Quatuor pour piano et cordes. V. d'Indy.

Quatuor à cordes V. d'Indy.

2 *Rhapsodies* pour hautbois, alto et piano . Loeffler.

Au nom des nombreux amis de M. V. d'Indy dans ce pays, je le prie d'agréer l'expression de leur sincère sympathie à l'occasion du deuil qui vient de le frapper.

Ch. M. L.

La modestie de notre collaborateur l'ayant empêché de parler de ses propres œuvres, nous reproduisons ici deux articles parus à ce sujet dans d'importants journaux américains.

La *Villanelle*, de M. Loeffler, déjà jouée trois fois à Boston, fut accompagnée la première fois d'une autre pièce du même auteur : un harmonieux chant d'amour, d'une rare beauté, inspiré par l'exquise aubade de Verlaine, *la Bonne Chanson*. Pour nous, cette dernière pièce a plus d'élan, plus d'envolée, par la raison que c'est de la musique pure qui peut se passer de programme, et même à la rigueur de titre. Le sujet en est plus noble, plus humain, et par conséquent plus émouvant. La *Villanelle* est nécessairement un tour de force, c'est de la musique descriptive et narrative ; mais quelle fantaisie, quelle ingéniosité dans la conception et l'exécution du détail ! Jamais M. Loeffler n'a écrit rien d'aussi large, d'aussi impressionnant que cet épisode de la musique d'église, qui pourrait être suggéré par la sauvage légende de Saint-Pol Roux : *l'Ame noire du blanc Prieur*. M. Gericke dirigea la *Villanelle* avec une compréhension parfaite, l'exécution fut vivante, souple et l'ensemble admirable.

La musique de Loeffler a été exécutée admirablement. Nous n'attachons pas grande importance aux effets sataniques : saturnales de dissonances, plaintes de cors bouchés, perpétuelle danse de Saint-Guy de ce démon péripatéticien ; mais nous ne pouvons nier le talent déployé dans quelques-unes de ces parties. Et l'épisode religieux a bien plus de puissance que l'effet semblable de Berlioz dans le dernier mouvement de la *Symphonie fantastique*. L'orchestration de M. Loeffler n'a pas son égale de ce côté de l'Atlantique. A deux reprises l'auteur fut forcé d'apparaître sur la scène et de s'incliner aux applaudissements enthousiastes du public.

LOUIS ELSON.

Traduit par A. LALOY.



LA MUSIQUE A DIJON.

Concert André Hekking, Joseph Thibaud, Marguerite Artot. — Grand Théâtre.

Ces trois artistes de très grand mérite se présentaient avec un programme trop long et mal composé : M. Joseph **Thibaud** est resté au piano plus de deux heures et demie sans bouger ! Est-il bien étonnant qu'il eût, à la fin du concert, l'air tantôt épuisé, tantôt farouche d'un désespéré, et semblât porter l'auréole d'un martyr du clavier ? Il eût été plus sage de supprimer de ce concert quelques numéros qui n'ont avec l'art qu'un rapport énigmatique, comme la *Sonate* (op. 36) *pour piano et violoncelle*, de Grieg, musique vide, prétentieuse, frelatée, qui se pavane, se démène avec importance, affecte la vigueur, puis joue la simplicité, se campe dans toutes les attitudes possibles, sans en trouver une seule qui lui convienne ; les deux instruments tour à tour rabâchent les mêmes phrases inexpres-

sives sans arriver à chanter ensemble : on dirait d'un dialogue de commères où chacune répète les mots les plus insignifiants de l'autre, simplement pour ne pas laisser de place à un silence ! Je ne saurais trop protester aussi contre l'inévitable exercice d'acrobatie qui clôt fatalement ces concerts. Avant de se retirer, le pianiste tient à prouver qu'il a dix doigts ! Hier la preuve fut faite à l'aide de la *Grande Valse de concert*, de Diémer. Ne nous plaignons pas : c'est un des spécimens les plus courts du genre. — Ces réserves faites, il faut louer pleinement M. Joseph Thibaud. Il a interprété délicieusement la *Sonate* (op. 58) de Chopin et l'*Impromptu* de Schubert. Il joue en vrai musicien, avec une grâce simple, légère, un peu indolente, qui est d'un artiste délicat et distingué. M. André Hekking a obtenu un grand succès avec une *Suite ancienne*, de Valentini, qui ressemble à toutes les autres *Suites* de la même époque. M^{lle} Marguerite Artot a chanté avec une voix chaude et étendue, un style large et simple, l'air redoutable de *Fidelio*. Mais pourquoi, après Beethoven, nous imposer la *Chanson de Barberine*, de Wieniawski, où l'aisance charmante de la poésie souligne encore le mauvais goût monstrueux de la notation musicale ?

Le théâtre de Dijon est un théâtre municipal, et ce n'est rien moins qu'un arrêté du maire qui en ferme les portes aux correspondants de toute revue qui n'est pas authentiquement dijonnaise ! Les éloges que je suis obligé de lui donner ne seront donc pas suspects de complaisance.

Le répertoire est d'une variété fort louable. Beaucoup de Massenet, d'abord, comme il convient : *Grisélidis*, avec son prologue élégant et frais, et le désert (coupé seulement de deux petits palmiers d'ombre) de ses trois actes arides ; le *Jongleur de Notre-Dame*, souvent banal et languissant, mais parfois aussi souple, habile et ingénieusement attendri ; la *Navarraise*, miracle de cynique adresse où, pendant deux actes entiers, l'orchestre gronde, les voix crient, sans que le compositeur fasse la dépense de trois lignes de musique. A côté de la copie, le modèle : *Cavalleria rusticana*, un monstre de vulgarité que sauve l'excès même de ses grossiers défauts, et qui, par sa brutalité exaspérée, atteint presque à la vigueur. Mentionnons aussi l'*Attaque du Moulin*, œuvre lourde et naïve, mais sincère et dramatique ; enfin, *Salammbô*, pour laquelle une direction désintéressée a fait de grands frais d'argent et d'efforts.

L'œuvre de M. Reyer a beaucoup vieilli. L'indigence de l'orchestration ne peut plus se dissimuler, à une époque où les compositeurs les plus novices orchestrent avec une richesse, une prodigalité telles qu'on ne signale même plus un mérite aussi commun. L'orchestration de *Salammbô* n'est pas sobre, comme on le dit par euphémisme, elle est lamentablement pauvre. Quand elle se résigne à sa pauvreté, elle a du moins un air de sincérité et un charme un peu maigre qui lui vont à merveille. Dès qu'elle veut en imposer, elle donne l'impression du désordre et du bruit. Il est difficile de dire la gaucherie piteuse de certains ensembles, la platitude de certains ballets. — La déclamation est bien supérieure heureusement à l'orchestration. Et pourtant que de banalités et de trivialités encore dans certains chœurs, où l'on croirait entendre du pire Meyerbeer ; que de recherches prétentieuse et d'affectation maladroite dans les rôles secondaires de Narr'Havas, de Spendius, d'Autharite ! Mais, en dépit de tout cela, les pages vraiment sincères de la partition ont conservé leur fraîcheur. Cette musique est souvent lourde et terne, elle manque d'originalité, mais elle n'est jamais vulgaire. Quand la poésie du drame l'anime et la soutient, elle a une distinction, une justesse de ton, un charme discret et pénétrant, une sobriété émue, qui porteront toujours sur un public français. La mélodie de Reyer semble venir de Gluck à travers Berlioz. Elle est d'une ligne un peu frêle, mais nette et pure. Elle a même parfois quelque vigueur, une

noblesse un peu tendue qui n'est pas sans beauté. Elle a surtout de la mesure, de la clarté et de la grâce.

L'interprétation est, dans son ensemble, plus que satisfaisante. Il serait facile de critiquer certains détails de mise en scène, comme les colonnes égyptiennes qui soutiennent le temple de Moloch ! Mais l'archéologie n'a rien à voir avec le théâtre, et semblables erreurs sont encore moins fréquentes en province qu'à Paris, où les directeurs se croient plus compétents : Sarah Bernhardt, pour le décor d'*Andromaque*, faisait pousser en Epire de magnifiques palmiers d'Afrique et ornait de vases attiques du v^e siècle le palais du vainqueur de Troie ! Il serait peu galant, d'autre part, de dire ce que je pense des chœurs de femmes et surtout des figures de ballet imaginées — et malheureusement réalisées — au 2^e et au 4^e acte. Le reste est à louer presque sans réserve. L'orchestre est excellent : il a de l'unité et du fondu. Le quatuor est peut-être un peu mou, mais l'oreille ne se lasse-t-elle pas de l'impérieuse dureté et de l'âpre précision de certains orchestres parisiens ? Enfin les mouvements m'ont presque toujours paru justes : c'est là chose si rare que l'on ne peut faire au chef d'orchestre, M. Baron, de plus bel éloge que de constater simplement le fait. — Parmi les chanteurs, il faut nommer d'abord Mlle **Gril**, actrice très sûre et excellente musicienne. La voix est bien posée, un peu sourde dans les notes basses, mais d'un timbre charmant dans le médium. Le style est plein de goût. On sent là une *nature* : beaucoup d'intelligence et de dons réunis. M. Audisio tient avec beaucoup de fougue et d'éclat le rôle de Malhôte. M. Gueury chante d'une voix facile et sonore les hymnes de Schahabarim. M. Roosen fait preuve d'autorité et presque de puissance, dans le rôle d'ailleurs bien venu d'Hamilcar. M. Dhaene, en Spendius, fait apprécier une diction précise et mordante. Enfin M. Close (qui s'est montré dans le *Jongleur* un musicien de tout premier ordre) chante du mieux qu'il est possible le rôle trois fois ingrat de Narr'Havas.

P. M.



LA MUSIQUE A BORDEAUX.

L'*Anniversaire*, de M. **Adalbert Mercier** (1), et le pathétique en musique.

Wagner, dans son *Beethoven*, se plaît à rapprocher la pure musique de la vie des sentiments alors que le monde n'introduit plus son trouble en eux. Eloignée de la forme extérieure, sans rythme grossier qui la sollicite, détachée de toute utilité et de toute action, cette musique recueillera désormais les harmonies de l'âme ; du même coup, elle retrouvera l'essence des êtres, redressée et pénétrée par la lumière intérieure. « Elle comprendra la forêt, le ruisseau, la prairie, l'éther bleu, les masses joyeuses, le couple amoureux, le chant des oiseaux, la fuite des nuages, le grondement de la tempête, la volupté d'un repos idéalement agité (2). » Cette sérénité merveilleuse devenue l'âme même de la musique, ajoute Wagner, pénètre et transforme tout. « Le monde retrouve son innocence d'enfant. » Ces

(1) L'*Anniversaire*, paroles de M. Jean Ferval, musique de M. Adalbert Mercier, exécuté pour la première fois au Grand-Théâtre de Bordeaux le 5 janvier 1906 ; en vente chez Mustel.

(2) Wagner, *Beethoven* (traduction Lasvigne), collection de la Revue Blanche.

paroles me revenaient invinciblement à la mémoire, pendant que, dans le silence recueilli d'une salle qui allait un peu plus tard manifester son enthousiasme, retentissaient les graves accords de l'*Anniversaire*, la nouvelle pièce de M. Adalbert Mercier. J'étais, comme ce public lui-même, gagné par le côté intérieur de l'œuvre. J'en goûtais la sévère, la forte ordonnance, ce qui ne m'empêchait pas d'être agréablement surpris des sources de pathétique qu'elle ouvrait en moi. Et, aussitôt, le caractère de cette musique m'apparaissait nettement : elle ne se laisse pas, comme le fait trop souvent l'opéra moderne, envahir dans son propre domaine par des misères de toutes sortes et par les contingences de l'action ; elle fait retour au rêve, avec sa force évocatrice et suggestive ; elle l'ennoblit, elle l'épure en débarrassant notre sensibilité de ses vulgarités et de ses transports. Elle mérite le profond jugement que Schopenhauer portait sur la musique religieuse : « Elle peut déployer sans obstacle toutes ses forces sans avoir à ramper sur le sol. Elle prend son essor librement et à grands coups d'aile, comme un séraphin. (1) »

Cette impression est encore confirmée par le mode de composition du livret, et par le rapport qu'il entretient avec le commentaire musical. Ferme, sobre, dramatique, ce livret, dû à une plume exercée, sait de lui-même s'effacer, désireux simplement d'orienter la mélodie, de diversifier l'harmonie par des situations nouvelles que fort habilement il ramène, de donner un sens nettement accessible à ce monde d'accords qui se déroule devant nous. Il n'entend pas primer, et il y a quelques mérites ; car, à la netteté de l'esquisse, à la sûreté des indications, à la force de quelques vers impatients de ressortir ou de se mettre en relief, on sent bien une habitude d'écrire, un pouvoir de vibrer que cette discipline gêne et qui doit se trouver singulièrement contraint au second plan. Voici donc l'histoire, toute de passion contenue, qu'avec sa discrétion voulue il nous raconte. Elle se déroule dans une ferme lombarde, lors de la fête des Trépassés, à l'heure où tombe le jour. Matteo, debout près d'une baie largement ouverte, contemple avec tristesse l'horizon troublé qui lui renvoie l'image de sa douleur, car il a perdu, voici un an, sa jeune femme Stella. A ce souvenir se mêle, il est vrai, une profonde amertume qui va se précisant et se renforçant au cours d'un dialogue, tour à tour ému et mouvementé, avec la vieille servante, Severina. Il tâche, sans succès, de lui arracher le nom du séducteur que Stella n'a point désigné, quand elle a avoué sa faute voulant mourir consolée. Devant ses menaces, Severina est bouleversée, car le coupable, connu d'elle seule, est son propre fils Sandro. Son angoisse est un instant calmée par une romance que chante dans la cour Lucia, amie d'enfance de Sandro. La jeune fille, qui vient d'entrer, toute chargée de fleurs, pare l'autel. Elle laisse percer son amour pour le mulotier, dont un tintement de grelots, suivi bientôt d'un joyeux tumulte, annonce le retour. Le voici. En sa présence, Lucia ne dissimule plus sa joie et, dans un joli duo, où Sandro, obsédé par le remords et la pensée de Stella, garde une réserve mélancolique, elle lui confesse ingénument sa passion. Mais, selon l'usage, les paysans viennent prier pour les défunts. Ils s'agenouillent derrière Matteo qui, dans une scène simple et grande, prononce le nom de ses parents morts. A celui de Stella, Sandro ne peut comprimer un sanglot révélateur. Matteo se redresse, se sent devenir justicier. Les deux rivaux se regardent, se mesurent. Courte et dramatique explication. Au dehors, une lutte brève, où Sandro est tué, tandis que sa mère pousse des lamentations déchirantes, et qu'au son éperdu de cloches, le murmure des prières continue.

(1) Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, § 218.

Ce livret, ferme et discret, me plaît. Il ne présente pas une accumulation de circonstances, bien faite pour détourner l'esprit de son objet principal, qui est simplement de rêver et de vibrer. S'il ramène quelques situations dramatiques, il le fait sans insistance, et il sait bientôt les résoudre, après les avoir rapidement indiquées, en émotions élémentaires destinées, par leur jeu, à manifester le mouvement naturel des forces natives de l'âme. Aussi la musique qui s'y incarne n'a-t-elle point de peine à conserver sa pure généralité. Elle n'exprime pas tel détail particulier et banal emprunté à l'existence vulgaire ; elle ne peint pas telle ou telle joie, telle ou telle affliction, en les motivant lourdement et en retrouvant péniblement leur genèse ou leur histoire ; elle peint la joie même, l'affliction même, l'amour ingénu, les sentiments primitifs enfin rétablis dans le principe de leur activité naturelle et génératrice. Le rapport du chant aux paroles, entendu de la sorte, ne fait que provoquer le travail d'évocation particulier en langage musical. Celui-ci n'est pas tenté par le prosaïsme de la vie ; il ne se confine pas dans les circonstances triviales ou insipides d'une action convenue. Il conserve jusqu'au bout son caractère mélodique. Il se joue dans l'apparition de formes agiles et souples, accourues à l'envi de tous les points de l'âme. C'est comme un appel réitéré, toujours suivi d'effet, adressé à notre vie sentimentale, comme une projection incessante, dans notre conscience ravie, d'un monde d'esprits invisibles, et pourtant si animés et si mobiles, qui nous parlent directement.

Disons-le bien vite : cette généralité, cette indépendance à l'égard des détails bassement réalistes expliquent ici la sérénité de l'inspiration musicale, ainsi que le caractère psychologique de l'œuvre qui en dérive. On nous comprendra sans peine. Comme cette musique se dégage naturellement des conditions locales, matérielles ou bassement sensibles qui pèsent à l'égal d'une tache originelle sur tout ce qui est humain, elle retrouve par cela même sa pureté native. Qu'on nous permette un rapprochement. Il nous est suggéré par un article récent de cette Revue (1) présentant au public français, avec humour et esprit, la *Sinfonia domestica* de Richard Strauss, exécutée à Londres. Autant qu'il est permis de le deviner à travers le badinage de l'auteur, cette musique, « qui se termine dans un bel élan de cuivres apothéotiques, vertueux, familiaux », n'est guère qu'une musique ménagère, le pendant, dans l'art lyrique, de notre tragédie bourgeoise du XVIII^e siècle. Non seulement il faudrait avoir l'esprit de famille par trop chevillé au corps, mais encore il faudrait être démuné de toute fantaisie et de toute inspiration pour trouver un intérêt artistique à cette glorification des trivialités de la vie, à cette apothéose emphatique des détails enfantins de l'existence. La musique de M. Adalbert Mercier nous transporte justement à l'extrémité opposée. Comme celle de *Louise*, elle ne perd rien de sa poésie et de sa fraîcheur au contact de l'existence commune. Elle ne se ressent pas du *fait divers* que Richard Strauss eût glorifié. Elle demeure pure et sereine, sans descendre un instant des hauteurs qu'elle habite et d'où le risible est banni : elle ne cesse de planer sur les contingences de la vie dont elle se plaît à dégager la signification. Par là, tout en conservant sa noblesse, elle obtient sans effort ce caractère évocateur ou psychologique dont nous avons déjà parlé. Avec cette simplification voulue, elle demeure vraiment intérieure, car elle restitue les émotions élémentaires qui agitent le cœur de l'homme, et elle les fixe sous leur aspect le plus intime. Elle recueille donc en elles ces moments éphémère d'intensité où elles s'élèvent au plus haut point d'exaltation et de tension doulou-

(1) Voir dans le *Mercur musical*, n° du 15 décembre, la *Musique en Angleterre*, par M. Boulestin.

reuse. Elle le glorifie et l'éternise. Elle révèle ainsi la vie intérieure saisie dans son principe même, en ce qu'elle a de fugitif, de fragile et d'irréremédiablement mortel. Elle n'embrasse plus les sentiments dans la matérialité de leur action, mais dans la spiritualité de leur origine. Elle est comme Dieu, dirons-nous avec Schopenhauer : elle ne connaît que les cœurs.

La partition à laquelle M. Adalbert Mercier recourt pour traduire ses sentiments est à la fois délicate et expressive. Techniquement, elle se ressent plus de la manière souple et suggestive de M. Gabriel Fauré que de la composition dramatique de Wagner. Le leit-motif n'y joue aucun rôle : les personnages n'y sont pas individualisés par ce rappel persistant des mêmes accords qui ramène les mêmes situations intérieures. Au surplus, la lente progression et la gradation des notes, image de l'exaltation continue et de la croissance des sentiments, ne s'y rencontrent que bien rarement. Cette musique alerte et prime-sautière emploie des procédés plus vifs et plus courts. En conciliant avec une réelle habileté la partie mélodique et la partie harmonique, elle obtient des mélanges inattendus, particulièrement heureux : elle est à coloration changeante. Grâce à cette combinaison du chant et de l'orchestre, elle parvient à créer autour des personnages une atmosphère émotionnelle, chargée de souffrance ou de joie, une atmosphère plus ou moins chaude, plus ou moins lourde, qui nous enveloppe tout entiers et nous révèle, par voie de suggestion immédiate, les sentiments qui s'agitaient obscurément devant nous, et qui déjà, par cela même, nous sollicitent, nous obsèdent et nous remuent. C'est à créer sans nul artifice, ou à entretenir pareille atmosphère que la plupart des scènes s'emploient. La première, l'explication entre Matteo et Severina, est remplie de pronostics menaçants. L'accent pressant du dialogue serait déjà suffisamment évocateur ; mais il s'y joint le rythme des cloches que l'orchestre combine avec la voix confuse du ressentiment et de la douleur ; et, dès lors, au lieu d'un fait divers sans portée, nous avons une combinaison bien humaine de la voix qui pardonne et de celle qui menace, un rappel émouvant des détresses d'une âme désemparée, où se mêlent les frémissements de la chair et les orages de l'esprit. La scène suivante, signalée par le chant de Lucia, nous transporte, en une heureuse opposition, dans l'ordre des sentiments jeunes et tendres. Une chanson, joyeuse et fraîche comme le printemps, un entretien confiant comme un premier amour, font succéder aux sentiments oppressants la sérénité et l'abandon. Dans cette accalmie, favorable à la production des émotions douces, s'élève le duo d'amour où s'épanouit, avec la liberté infinie des cœurs, ce que Wagner appelle la fleur divine de la mélodie humaine. — Mais la scène change d'aspect : une nouvelle *coloration* apparaît. La réunion familiale, la pieuse commémoration des Morts annoncée par le motif des cloches, nous reporte vers de plus sombres pensées. La prière, psalmodiée par le chœur, a je ne sais quoi de fruste et de tragique : elle prépare l'éclosion des sentiments douloureux. Nous voilà prêts pour la scène finale, scène rapide où les promesses de pardon s'oublent, et où s'accomplit l'œuvre de mort, pendant que les cris déchirants de Severina nous en instruisent et que les cloches retentissent, à l'image des cœurs, plaintives, éperdues.

Grâce à ces colorations changeantes, à ces mutations brusques de sentiments qu'elle excelle à provoquer, la musique de M. Mercier prend un caractère d'*humanité*. On pourrait même dire d'elle qu'elle est très dramatique, si le drame est essentiellement la rencontre ou le heurt de volontés hostiles. Grâce aux moyens harmoniques dont elle dispose, — combinaisons orchestrales riches et étendues, dissonances habilement ménagées, altérations discrètes capables de changer la nature des accords jusqu'à les rendre inquié-

tants, — elle sait offrir l'image troublée de la vie, elle en exprime l'angoisse. Elle traduit le drame que la pensée méditative soupçonne au fond de tout ce qui vit et que ses accents douloureux présentent à notre conscience avec une particulière intensité. Elle nous jette ainsi en pleine crise émotionnelle, et l'état d'âme qu'elle fait naître aussitôt reproduit à sa manière les perplexités de la pensée, les troubles de l'âme devant les contradictions qui se soulèvent de toutes parts autour d'elle et jusques en elle. Elle nous apporte comme l'écho particulièrement émouvant de la plainte universelle.

C'est par là, sans l'avoir réellement cherché, en se rapprochant plutôt des procédés instinctifs de la nature, que cette musique rencontre l'effet dramatique le plus intense. Rien de moins cherché, en effet, que ce drame qui sort ici des choses ou des sentiments eux-mêmes et qui éclaterait en l'absence de tout livret, par la seule opposition et le jeu naturel des forces en antagonisme. Si la deuxième scène, par ses accords consonants et sa coloration joyeuse, traduit un état pacifique de sérénité et de détente, les autres scènes, unissant des sonorités et des sentiments antagonistes, créent pour chacun d'eux un état de tension pénible, et multiplient les malentendus. En dehors des paroles qui accusent les oppositions, ce jeu et ce conflit de notes suffiraient à la tâche, tant il est vrai qu'elles n'empruntent pas au dehors l'élément pathétique qui est en elles. C'est bien tout un drame musical qui s'ébauche, fait de résistances, de froissements, de regrets. On y voit des forces aimantes que la mort sépare et qui désespèrent, des forces hostiles qui souffrent d'être unies, des forces tendres, douloureusement comprimées, qui se lamentent et qui pleurent, des promesses de joie que la douleur brise, l'espoir et la mort, et tout cela c'est encore la vie saisie dans son mélange inquiétant.

Là réside précisément le charme ou la séduction de cette œuvre, je veux dire le pathétique qui est en elle. Nous en avons indiqué les sources. Il ne vient pas d'une action convenue ; il n'est point dû à des rencontres extérieures de circonstances. Le formalisme musical ne saurait davantage l'alimenter : une musique capable de se jouer dans des combinaisons harmoniques, dans la formation plus ou moins habile d'ensembles rythmiques sans sincérité et sans vie, la recherche de nuances fugitives et mièvres, ne nous conduiraient pas à cet effet simple et émouvant. C'est qu'il y a loin entre la musique de M. Mercier, tout imprégnée d'âme, et la mélodie artificielle, « ce fantôme de son, étonnamment vide, au service exclusif de la mode » (1). Le pathétique est tellement dans la nature et dans l'essence même de son talent, que les thèmes dont il use pour exciter en nous l'émotion n'ont pas à passer par le détour des paroles et des préparations historiques pour nous frapper et nous émouvoir. Ils ne demandent qu'à éclater ; ils s'épanouissent d'eux-mêmes en sentiments. Que, dans les notes du début, la polyphonie de l'orchestre fasse pénétrer en nous la vague douleur flottante dans la nature ; que les notes haletantes du quatuor entrecoupé adressent un appel infiniment douloureux à nos forces compatissantes ; que le lamento de Severina vienne nous envelopper de rêveries tendres et tristes ; que la vilanelle de Lucia libère en un essor joyeux nos rêves d'amour ; que le chœur des muletiers nous apporte un écho de l'indifférence de la nature à nos peines et de la joie insouciant des choses, tandis que la prière des morts ramène obstinément notre pensée vers la fin inévitable qui fait l'amertume et le tragique de nos destinées : c'est toujours la même note touchante, simplement, franchement humaine. Sans fracas, sans pédantisme, comme en se jouant, par le seul effet du chant envolé de

(1) Wagner, *Beethoven*.

son cœur en une minute d'émotion sincère, il nous conduit au plus haut point de la tristesse, du désespoir ou de la joie. Car ses accords ne sont que des passions en mouvement, des émotions qui sont devenues de la musique, comme chez d'autres elles deviennent de la poésie : c'est le pur sentiment qui chante dans ses mélodies.

Nous venons de caractériser cette musique spontanée qui flotte partout, dans l'*Anniversaire*, et qui nous pénètre insensiblement, sans procédé visible, sans effort apparent. Elle ressemble à la poésie jaillissante de l'inspiration romantique ; elle a quelque chose du charme innocent de la nature qui se joue autour d'un paysage et par lequel celle-ci donne tant d'éclat à ses productions. Il y a là, comme dans les manifestations heureuses de la vie, de l'abandon et du charme, un appel discret à nos puissances de sympathie, la grâce enfin. Mais dans cette grâce elle-même, nous avons démêlé l'appoint du cœur, seul capable de la produire et de la fixer. N'est-ce pas d'ailleurs le fait d'une sensibilité neuve et souple ? Le don d'exciter la grâce et « de faire naître les amours » (1) n'est-il pas dévolu aux âmes vraiment jeunes ou qui savent le redevenir ? Or, c'est bien là la caractéristique de ce talent spontané qui se livre à nous d'un mouvement si naturel. Ses essais précédents en faisaient foi : il y avait de la tendresse dans la musique de scène du *Roi Candaule*, une émotion pressante et contenue dans les parties chantées du *Maître de Palmyre*. L'*Anniversaire*, avec ses sombres accords, — longue plainte entrecoupée d'un chant d'amour et d'espoir, — est venue réaliser ses promesses. M. Mercier est ainsi, désormais, en possession de ses moyens. Il a trouvé la loi de son inspiration, c'est-à-dire de sa sensibilité. Le pathétique est sa voie, le sentiment son domaine. Loti — dont j'aimerais entre parenthèse à la voir s'inspirer et qui serait bien fait, au même titre que d'Annunzio, pour tenter une musique si franchement émotionnelle, — Loti disait dans une circonstance solennelle (2) : « Je ne sais que les choses de l'amour ». Belles paroles que M. Mercier pourrait méditer ; elles résument son œuvre commençante ; elles donnent un sens à ses aspirations quand il se cherchait, à ses œuvres plus définitives quand il s'est trouvé. Elles expriment que la musique à laquelle il tend vit par le sentiment, respire par le cœur, et vaut par la grâce dont le cœur est l'éternelle source : musique, non pas d'idées, mais d'émotions, non asservie à un livret ni rampant à terre, mais prenant librement son vol ; musique vraiment intérieure, puisqu'elle rythme les mouvements de l'âme.

Aussi bien, comme si cet élément de jeunesse et de cordialité portait en lui un pouvoir d'irrésistible séduction, le public — un des publics les plus froids et les plus réservés qui soient — a été immédiatement gagné. La critique s'est faite encourageante et sympathique. Heureuse de prêter son apport à une œuvre spontanée, gagnée par cette force d'attrait qui est en elle, l'exécution a été particulièrement réussie. M. Fournets, de l'Opéra, a mis au service d'un rôle fort bien composé une voix généreuse et un talent de comédien éprouvé. Le jeu dramatique et la voix grave de M^{lle} Renflaur convenaient à merveille au personnage de Severina, comme la grâce et la finesse de M^{lle} Clouzet au joli rôle de Lucia. M. Lorrain a été un Sandro gracieusement sentimental, et amoureux sans ridicule. Le Grand-Théâtre de Bordeaux et son hardi directeur, M. Frédéric Boyer, s'honorent par de tels choix et de telles interprétations. Paris voudra-t-il rester en arrière ? *Cavalleria rusticana* constituerait-elle, en matière de délits, l'acte nécessaire et irrémissible ? Ou bien la hardiesse de nos directeurs parisiens

(1) Plotin, *Ennéades*, p. 71.

(2) Discours de réception à l'Académie française.

n'irait-elle pas au delà de quelques pâles levers de rideau, tels que le *Chalet* ou le *Maître de Chapelle*? A Dieu ne plaise que nous osions le prétendre! Mais, alors, ils sauront désormais où s'adresser.

ALBERT BAZAILLAS.



COURRIER DE REIMS.

Il y avait foule, le dimanche 11 février, salle Degermann, à l'audition des concerts éclectiques. Ces succès sont dus certainement à l'incessant travail de M. Vaysman, qui se dépense comme virtuose et comme organisateur. M^{lle} Lucy Botz et M. Vaysman ont interprété supérieurement la *Sonate* pour violon et piano de Silvio Lazzari, œuvre ardue et remplie de difficultés. M^{lle} Lucy Botz se fit ensuite chaleureusement applaudir dans un *Nocturne* de Chopin et la *Truite*, de Schubert. Un chœur de jeunes filles exécuta trois pièces de César Franck, et ce fut une diversion heureuse, très appréciée par le nombreux public qui remplissait la salle. Terminons en complimentant sincèrement M. Vaysman, qui se propose de monter encore de grandes œuvres auxquelles le concours de cette excellente chorale de dames sera très précieux.

A. B.



COURRIER DE TOURS.

L'Association artistique des artistes tourangeaux a donné son 3^e concert avec le concours de M. Lucien Capet et de M. Paul Daraux. M. **Capet** a triomphé dans le *Concerto en ré* de Beethoven, qu'il a joué dans un style impeccable. M. **Daraux**, un peu fatigué, a néanmoins été très applaudi dans la *Procession* de Franck, où par moments l'orchestre n'a pas eu la discrétion désirable. Le 3, M. Engel et M^{me} Bathori, avec le concours de M. Pitsch, jeune violoncelliste de grand talent, ont donné un concert consacré aux œuvres des maîtres italiens du XVIII^e siècle pour la 1^{re} partie et aux œuvres de H. de Fontenailles pour la 2^e partie. On a aimé tout particulièrement la *Sonate* de Boccherini que M. Pitsch, parfaitement accompagné par M^{me} Bathori, a jouée à ravir, *Pianjete* et *La Fortuna* de Carissimi, où M^{me} Bathori d'abord seule et ensuite avec M. Engel a charmé l'auditoire.

Grand succès pour les mélodies de M. H. de **Fontenailles** accompagnées par l'auteur. Citons, faute de pouvoir tout nommer : *Tout doucement*, les *Ailes des cloches*, un *Baiser* et les *Saisons*, dans lesquelles M^{me} Bathori fut tour à tour mélancolique et passionnée ; *Sais-tu, Rose si jolie*, *Souffrance*, que M. Engel interpréta avec son art consommé ; *Barcarolle*, où M. Pitsch mit de jolies sonorités, et enfin deux valse tziganes jouées avec la fougue qui leur sied par M^{me} Bathori et M. de Fontenailles sur l'excellent Steinway.

Au concert du 13 février, M. **Geloso** a joué la *Sonate en ut dièse mineur* de Beethoven, la 3^e *Ballade* de Chopin, la *Berceuse* de Grieg, le *Chœur des Fileuses* de Wagner-Liszt, et comme rappel la *Valse en la bémol* de Chopin.

M. Geloso est un remarquable virtuose et sa légèreté de doigts est incomparable. M^{lle} Doecken, fatiguée, a cependant fait apprécier l'air d'*Iphigénie*, les *Vieilles de chez nous* de Levadé, les *Cigales* de Chabrier et des compositions de M. Geloso. M^{lle} Claire Blot, élève de M^{me} Tassu-Spencer, a fort bien exécuté sur sa harpe Pleyel différents morceaux, dont le plus remarqué fut l'*Impromptu* de Garbone. Et M^{lle} Denise Blot, une jeune pianiste d'avenir, a tenu le piano d'accompagnement de façon à mériter tous les suffrages. Nous aurons d'ici quelque temps un concert avec le concours de M. Alejandro Ribo, pianiste.

C. PERNY.



VIRTUOSES.

M^{lle} Renée **Lénars**, dont les auditeurs des concours du Conservatoire ont déjà applaudi la virtuosité et la grâce à la salle Favart, où elle remporta en juillet son premier prix de harpe Lyon, vient encore d'obtenir un éclatant succès le 30 janvier chez Pleyel.

Emile Nérini, un tout jeune homme, a été très goûté comme compositeur. On a particulièrement applaudi : *Rose, ne croyez pas* et la 3^e valse pour harpe. On a même mieux fait que de les applaudir, on a obligé M. Daraux et la jeune harpiste à recommencer.

Ces 2 soirées du 6 et du 16 nous ont permis d'apprécier une fois de plus le beau talent de M^{lle} M. **Doerken**, la chanteuse avec laquelle le maître R. Pugno fit sa dernière tournée à travers la France avant son départ pour l'Amérique. M^{lle} Doerken n'a pas choisi la carrière artistique comme le métier et le gagne-pain le plus brillant qui a tant d'attraits pour les enfants de nos concierges. Fille d'un de nos premiers ingénieurs, elle eût pu trouver dans les plaisirs de la haute société mondaine où son rang l'appelait assez d'occupations et de passe-temps futiles. Mais le désir de ne pas rester inutile d'une part, et de l'autre l'attrait qu'avait pour elle l'art de la musique l'ont tirée de l'obscurité dorée où l'aurait laissée, selon toute probabilité, la vie élégante, pour en faire une de nos cantatrices concertistes les plus distinguées. Son maintien modeste et naturel, sa grâce, la grande pureté de son style et de son interprétation absolument juste, nous ont laissé au cœur la conviction absolue qu'elle ne s'était pas trompée sur sa véritable vocation et que l'art pouvait être fier de la recrue qu'il avait enrôlée, à si juste titre, sous sa bannière de gloire.

Le récital de piano qu'a donné, le 22 janvier, aux Agriculteurs, Fanny **Guimaraès**, jeune pianiste brésilienne, élève diplômée du maître Sauer et du conservatoire de Vienne, a montré une fois de plus que les artistes européens n'étaient pas les seuls à pouvoir bien jouer les maîtres.

M^{lle} Guimaraès nous l'a bien prouvé par son excellente interprétation d'œuvres de Beethoven, Gluck, Saint-Saëns, Schumann, Chopin, Liszt. On a particulièrement remarqué et applaudi une splendide *Tarentelle*, de Marmontel, où M^{lle} Guimaraès a pu déployer toute sa douceur et sa virtuosité.

Deux sœurs artistes, l'une pianiste, l'autre violoniste, M^{lles} Nelly et Alice **Eminger**, nous ont charmés agréablement pendant toute une soirée.

De plus nous avons eu le plaisir d'entendre, c'est-à-dire d'applaudir, l'excellent diseur qu'est M. Brémont.

Les jolies et dramatiques adaptations musicales de M. T. Thomé, déjà bien connu dans ce genre si difficile qui tient à la fois du théâtre et de

la musique, ont été un nouveau succès pour l'auteur qui les accompagnait en personne et pour leur excellent interprète.

L'abondance des matières pour notre dernier n° ne m'avait pas permis de m'étendre sur les grands concerts de la période de février ; — je me permettrai donc un petit retour en arrière pour ramener les lecteurs du *Mercur* jusqu'au récital de piano qu'a donné le 1^{er} février, chez Pleyel, Germaine **Arnaud**, le brillant premier prix de notre Conservatoire, — son concert a été un vrai triomphe. Devant une belle salle qui l'a rappelée plusieurs fois, elle a développé sans efforts apparents toutes ses merveilleuses qualités de mécanisme et d'originalité.

Le 14 février, M^{lle} Maria Lucrecia **Uriarte** donnait son concert à l'Aeolian.

Cette jeune pianiste argentine, déjà titulaire de nombreuses distinctions, fut l'élève à Buenos-Ayres du célèbre Williams, et continua ses études à Paris. Son incomparable mécanisme, la juste interprétation des œuvres qu'elle exécuta (Beethoven, Schumann, Liszt, etc...), en un mot, la haute virtuosité dont elle fait preuve, lui valut, de la part d'une salle comble, d'enthousiastes ovations.

Samedi soir avait lieu à la salle Erard le concert de M^{lle} Thérèse **Roger**. Le programme, très artistique et cependant très éclectique, a été exécuté à la satisfaction générale : M^{lle} Th. Roger possède un jeu exquis, une sonorité délicieuse. Son brillant mécanisme et l'exacte interprétation des œuvres qu'elle exécuta (Bach, Schumann, Chopin, Bernard, Fauré, Marmontel, Liszt, etc...) ont été fort goûtés.

M^{lle} Reboul, violoncelliste, a fait merveille dans les *Chants russes* de Lalo et la *Tarentelle* de Popper.

M. Tourret est un excellent violoniste. Quant à M^{me} Bureau-Berthelot, que nous avons entendue dernièrement à une des matinées Luigini, elle est toujours en progrès pour le style et la délicatesse de sa voix.

PAUL DUBOT.



SIMPLES AVIS.

Un pianiste accompagne s'il s'agit de plaquer les accords et de faire les ritournelles d'une chansonnette, d'un morceau de genre ou même d'un concerto ; il prend le rôle de *soliste* dès qu'il participe, avec un ou plusieurs instrumentistes, à l'exécution de sonates, trios, quatuors, etc. Dans ce dernier cas, il est faux et injuste de lui susurrer : « Vous *accompagnez* divinement bien. » — Qu'on se le dise une fois pour toutes !

*
**

Nous ne saurions trop recommander aux chanteurs et instrumentistes qui liront ces lignes de vouloir bien, si faire se peut, cesser de présenter à leurs accompagnateurs de la musique véreuse, loqueteuse, chiffonnée, dégoûtante, qui a traîné partout, ne tient plus debout sur le pupitre et dont les pages se replient quand on les tourne. Nous ne nous adressons pas aux chanteurs comiques qui ont, eux, le soin de cartonner leur musique, de la conserver propre, vierge de crevaisons et de microbes. Nous conseillons aux pianistes de refuser désormais des parties en mauvais état ; à l'avenir ils n'auront plus à s'en plaindre.

*
**

Lorsqu'on aime un compositeur, la première des choses à faire est de le récompenser du plaisir qu'il vous procure en *achetant* sa musique, et non pas en cherchant quelqu'un qui vous la *prête*.

JEAN RAGE.



CORRESPONDANCE.

J'ai reçu la lettre suivante, que je me fais un plaisir d'insérer :

Mon cher confrère,

Dans le Mercure musical du 15 décembre dernier, un article bibliographique, portant votre signature, parle de mon dernier livre, l'Essai de critique de la critique musicale. Il me reproche notamment d'avoir fait intervenir en l'occurrence la famille de certains confrères. Il y a là une allégation contraire à la réalité ; mais l'erreur m'est imputable, ainsi qu'un ami me l'a signalé.

Voici évidemment le passage qui vous a choqué : « Dans quelques ménages, la belle-mère apporte un manque de bonhomie et des allures peu aimables. On s'en souvient quelquefois lorsqu'on lit certains articles de M. Lalo. »

La dernière phrase comporte — ce dont je ne m'étais point aperçu — deux sens différents, et j'aurais dû être plus précis. Il va sans dire que je faisais allusion à l'état d'esprit du critique en question, et non à sa parente, en admettant que celle-ci existe, ce que j'ignore.

Voilà le seul point que je tenais à relever dans votre article. Quant aux autres gracieusetés que vous m'avez octroyées, je ne me donnerai pas le ridicule de protester contre elles, même légèrement, venant d'user très largement du droit qu'a l'écrivain de s'exprimer sans détours.

Si, un beau jour, j'étais chagriné de cette attitude à mon égard, je me demanderais, pour me consoler, si vous avez alors bien dit toute votre pensée, et la réponse que je me ferais sans doute serait le meilleur des onguents pour ma brûlure.

Croyez, mon cher confrère, à mes sentiments distingués.

FRÉD. HELLOUIN.

Je prends acte très volontiers de la rectification de M. Hellouin ; mais il reconnaîtra avec moi que mieux valait ne pas employer certains procédés de style, qui prêtent à l'équivoque. Il valait mieux aussi ne pas prononcer sur un illustre compositeur, même par réticence, le mot d'« enfant de vieux », ni conseiller à un écrivain fort connu d'aller soigner à la campagne une névrose plus que problématique, en terminant cette ordonnance par une injure : « Tabarin malade. » — « Pauvre Tabarin de Tarascon ! » a répondu (dans la *Revue illustrée*) le critique ainsi bafoué ; n'était-il pas dans son droit ? Quant à moi, je me devais de protester contre de pareils procédés, justement parce que je sortais indemne de ce quasi général abattage. Je ne vois pas très bien ce qui fait supposer à M. Hellouin que je n'ai pas dit « toute ma pensée », dans un compte rendu où j'ai tâché de rester le plus impartial possible et de reconnaître tous ses mérites.

L. L.



ECHOS

A l'Opéra-Comique. — *Le Cœur du Moulin*, drame lyrique en deux actes, de MM. Maurice Magre et Déodat de Séverac, vient d'être reçu par M. Albert Carré et sera monté très prochainement. Nous n'avons pas besoin de dire combien ce choix nous semble heureux. Détail à noter : cet ouvrage, présenté au dernier concours de la Ville de Paris, avait été écarté aux premières « éliminatoires ». M. V. d'Indy, membre du jury, se trouvait alors en Russie.

Mondanités. — Très belle soirée musicale, le 17 février, en l'hôtel de M^{me} Durey-Sohy. La perle en fut cette noble et pure mélodie de Saint-Saëns, la *Cloche*, chantée avec infiniment de délicatesse et de goût par la maîtresse de maison. On a beaucoup applaudi aussi le *Concertstuck*, de Weber (M^{lle} Morin), et la *Fantaisie dialoguée*, de Boellmann, pour orgue et orchestre (M^{lle} C. Durey-Sohy). La partie d'orchestre, qui comprenait, outre les morceaux précédents, le Prélude et un Entr'acte de *Carmen*, et l'andante d'une *Symphonie* de Haydn, était exécutée par l'*Union instrumentale*, société d'amateurs qui présente cette particularité d'être dirigée aussi par un amateur. C'est là une tentative intéressante, et dont les résultats sont déjà fort satisfaisants. Un peu plus de finesse dans les nuances est encore désirable ; mais la précision et la netteté sont acquises, et c'est l'essentiel.

Le Courrier de la Presse a établi le relevé des votes et travaux parlementaires de tous les députés et sénateurs.

Ce travail, le plus complet qui existe, est indispensable aussi bien aux électeurs qu'aux candidats et comités électoraux ; il évite la tâche ingrate de compulser de nombreux volumes du *Journal officiel*, avec ses annexes, pour y relever les suffrages exprimés lors des scrutins importants qui ont eu lieu dans l'une ou l'autre Chambre, tâche bien faite pour rebuter plus d'un chercheur.

La vie des Saints. — « Alexis de Castillon, né à Chartres en 1838, est mort à Paris en 1873.

« Obligé par sa famille d'embrasser la carrière militaire, malgré son goût très prononcé pour la musique, il devint officier de cavalerie de la Garde impériale et obtint d'être en garnison à Paris pour pouvoir continuer à travailler l'art vers lequel il se sentait de plus en plus attiré.

« Peu de temps avant la guerre de 1870, à laquelle il prit part, il fit la connaissance de César Franck et, séduit aussitôt par l'enseignement si hautement artistique de ce maître, il brûla tout ce qu'il avait écrit antérieurement, et attribua à son *Quintette*, la première œuvre composée d'après les conseils de Franck, l'étiquette Op. 1, bien qu'il eût beaucoup produit auparavant.

« Depuis, son talent ne fit que croître ; il se mêla très activement au mouvement d'art créé par la Société nationale de Musique ; mais, épuisé par les fatigues endurées au cours de la dure campagne d'hiver de 1870-71, il succomba en pleine maturité d'âge et de talent. »

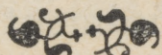
(*Programme des Concerts Chevillard*, 18 février 1905.)

Un nouveau roman de Willy. — Qui donc ose prétendre que la vieille gaieté française s'en va ? Elle revient, au contraire, si jamais elle était partie, et elle revient avec le nouveau livre de Willy !... *Une Plage d'Amour !* tel est son titre, (LIBRAIRIE UNIVERSELLE, 33, rue de Provence, Paris, 3 fr. 50, franco).

Désopilant, drôle à faire mourir de rire, débordant de talent bien fran-

çais, de gaieté, prodigieux de hardiesse de pensée et d'audaces, de style clair, rapide et des plus intrigants, tel est le livre. *Une Plage d'Amour* provoquera bien des colères grognonnes. Ah! c'est que Willy ne se gêne pas de raconter tout ce qu'il a vu sur une de ces plages de bains de mer d'hiver et d'été, où le monde va se tremper dans l'eau et se retremper dans la liberté extra familiale et extra conjugale. Lisez *Une Plage d'Amour*, et vous serez gai pour plus d'un an, c'est-à-dire jusqu'au prochain livre du prestigieux Willy.

Le roman: *Une Plage d'Amour* se présente habillé, ou plutôt déshabillé, d'une capiteuse couverture du délicat artiste qu'est Préjelan.



PUBLICATIONS RÉCENTES.

Ernest Bloch : *Historiettes au crépuscule* (Poèmes de C. Mauclair). Paris, Demets.

César Franck : *Danse lente*. Paris, Édition mutuelle.

Vincent d'Indy : *Jour d'été à la montagne*. Réduction pour piano à 4 mains, par Marcel Labey. Paris, Durand et fils.

Camille Saint-Saëns : *L'Ancêtre*, drame lyrique en 3 actes (A. de Lassus). Paris, Durand et fils.

Emile Vuillermoz : *Chansons canadiennes*. Paris, Mathot.

— — — *Les Dionysies* (Louis Payen). Paris, Mathot.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.