

p. 3 de Bouasse
2^e Année. — № 7 — 1^{er} Avril 1906.

LE MERCURE Musical

Sommaire

- | | |
|------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| JEAN MARNOLD | <i>Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann (suite).</i> |
| ARMANDE DE POLIGNAC... | <i>Pensées d'ailleurs.</i> |
| MARTIAL TENEÓ..... | <i>Miettes historiques.</i> |
| JEAN POUÉIGH..... | <i>Au pays des Neuvièmes.</i> |

REVUE DE LA QUINZAINE

Louis Laloy, G. de Malaret, Ch. Chambellan, Jean Pouéigh, Jean Chantavine, Jean Leroux, A. B., M. S., C. D., Paul Dubot : *Les Concerts.* — Raymond Bouyer : *Le Quatuor Parent.* — Willy : *A propos de « Don Procopio ».* — Louis Laloy : *Les Revues.* — Edouard Perrin : *La Musique à Nice et à Monte-Carlo.* — H. G. : *Courrier de Lille.* — *Échos.*

PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

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

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

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

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

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

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

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

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

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

PIANO

Billia (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.

— Pavane pour une Infante défunte.	» 2 »
------------------------------------	-------

Vanzande (R.). Marine.

Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i> ,	2 50
--------------------------------------	------

piano 4 mains.

Duparc (H.). Prélude et fugue en	8 »
----------------------------------	-----

<i>la</i> min. (de J.-S. Bach.)	3 »
---------------------------------	-----

— Prélude et fugue en <i>mi</i> min. (de	1 70
------------------------------------------	------

(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties.	Net. 10 »
------------------------------------	-----------

Leclair (J.-M.). 1 ^{er} Livre de 6 So-	15 »
-------------------------------------------------	------

nates.	»
--------	---

Mel-Bonis. Largo en <i>mi</i> maj. (attri-	1 70
--------------------------------------------	------

bué à Haendel).	»
-----------------	---

Munktell (H.). Sonate.	8 »
------------------------	-----

Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i> , en 4	8 »
-------------------------------------------	-----

parties.	»
----------	---

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	15 »
-------------------------------------	------

et cordes.	»
------------	---

Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vol-	2 50
---------------------------------------	------

lon ou flûte, violonc. et piano.	»
----------------------------------	---

Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et	12 »
-----------------------------------	------

cordes.	»
---------	---

— Suite, pour piano, flûte et violonc.	5 »
----------------------------------------	-----

Seitz (A.). Quatuor, pour instru-	12 »
-----------------------------------	------

Agence de la Société Nationale de Musique

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



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Nous avons examiné, l'un après l'autre, les arguments présentés par M. Riemann au bénéfice de son hypothèse, sans découvrir, où que ce soit, la moindre raison plausible impliquant l'éventuelle réalité d'une « résonance naturelle », constituée par la série de « sons inférieurs » imperceptibles, quoi qu'on fasse, en dépit de leur existence objective ou généralement quelconque. A mesure que nous avancions, au contraire, ce dont nous fûmes le plus « frappés », souvent jusqu'à quelque stupeur, c'est de devoir constater, à la fois, le néant des preuves annoncées et l'étrange mentalité trahie par une ratiocination tournant trop volontiers au parfait bafouillage. J'ai pris garde, en citant l'auteur, d'indiquer la page et l'endroit où chacun puisse vérifier l'invraisemblable exactitude de l'interprétation proposée, et, du moins partout où il offre quelque sens imaginable, j'ose ajouter que le texte de M. Riemann a plutôt gagné à la traduction que j'en donne en français. Notre langue, en effet, plus que toute autre analytique, se prête mal à l'équivoque. Sa souplesse exige une inexorable précision. On ne peut s'en servir sans effort que pour dire quelque chose, et quand on a quelque chose à dire qu'on conçoit nettement. L'allemand, avec ses préfixes mobiles et divers, ses combinaisons facultatives de plusieurs mots pour en former un seul, et parfois l'inventer, a conservé un peu de la raideur et de l'acciden-

(1) Voir la 1^{re} année, n°s 1, 3, 5, 7, 11 et 13, et la 2^e année, n° 1.

telle obscurité de certains idiomes agglutinants. Si quelques écrivains de génie en surent créer des chefs-d'œuvre, il reste un merveilleux instrument de verbiage ambigu, alambiqué ou vide, à la disposition des esprits adéquats. Transposée dans sa phraséologie flasque, la pensée de M. Riemann apparaît une équivoque opiniâtre ; elle se noie dans un délayage inconsistant d'expressions vagues, de termes possibles d'acceptions différentes, le tout enchevêtré au hasard d'assertions arbitraires, contradictoires ou baroques, enfilées à la queue leu leu. Quand on croit la saisir, dans la cuvette où trempe son incohérence, elle vous glisse entre les doigts comme un savon mouillé. La besogne est ardue, non moins certes qu'ingrate, de traduire ce fatras dans notre clair français.

Aussi n'est-on pas surpris de voir la même équivoque incohérente présider à l'exposition de son système, au cours des écrits successifs où M. Riemann s'évertua d'édifier, de soutenir ou de défendre sa théorie et ses idées. En 1891, nous l'avons retrouvé préoccupé, comme en 1875, d'établir « l'existence objective des sons inférieurs dans l'onde sonore », après n'en avoir voulu démontrer tout d'abord, — *Logique musicale*, — que « la réalité inconsciente dans notre représentation » et « l'importance dans notre sensation ». Entre temps, il avait manifesté des velléités évidemment moins ambitieuses, mais assez essentiellement différentes. Dans son ouvrage sur l'histoire de la notation musicale, — *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, 1878, on rencontre un chapitre intitulé : « La transformation de la conception dans le sens du mineur et de la conception dans le sens du majeur. » Ce que M. Riemann, en son jargon opaque, dénomme *Auffassung in Mollsinne* — « conception dans le sens du mineur » — lui paraît légitimé par la pratique du *Messel* dans la musique arabe.

« Les auteurs, dit M. Riemann, entendent, par *Messel*, l'unité de mesure d'après quoi la longueur de corde du son grave de l'intervalle est mesurée ; cette unité de mesure est la longueur de corde du son aigu de l'intervalle. » (p. 78.) Il n'est pas nécessaire de relater ici tous les détails assez compliqués de cette théorie, pour montrer ce qu'en prétend tirer M. Riemann. Elle est basée sur la division d'une corde tendue (ou représentée par une ligne) en 12 parties égales. Admettons qu'une de ces parties soit la longueur de corde correspondant à un *mi* (1), le double ou 2 parties semblables constitueront la longueur de corde correspondant à l'octave inférieure, faisant 2 fois moins de vibrations, ou *mi* ($\frac{1}{2}$) ; le triple ou 3 parties semblables donneront la douzième inférieure faisant 3 fois moins de vibrations, ou *la* ($\frac{1}{3}$) ; etc.

« C'est-à-dire, constate joyeusement M. Riemann (p. 78), les sons inférieurs, — par la série des multiples pour la longueur de corde, des sous-multiples pour le nombre de vibrations — du *mi* (1) au douzième ».

12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1
<i>la</i>	<i>si^b</i>	<i>Do</i>	<i>ré</i>	<i>mi</i>	<i>Fa[#]</i>	<i>la</i>	<i>Do</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>mi</i>
$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{2}$	1

En effet, les voilà ; ce sont bien eux : saluons ! Et M. Riemann exulte d'en avoir enfin déniché quelque part la série, du moins jusqu'au douzième. Malheureusement, au risque de refroidir l'allégresse de M. Riemann, et quelque regret qu'on en ait, on est bien obligé d'observer que, pour former la série successive de ces « sons inférieurs », on les fabrique successivement l'un après l'autre en prenant chaque fois une corde de longueur différente. On en pourrait faire tout autant au moyen d'un piano ou d'une harpe accordés pour la circonstance, et cette opération, à coup sûr, serait malaisément comparable au phénomène de la « résonance naturelle », où une corde en vibration totale effectue spontanément des vibrations partielles concurrentes et produit, à soi seule, à la fois le son fondamental correspondant à sa longueur entière et la série de ses harmoniques supérieurs. En tant que « série opposée » à celle-ci, comme résonance naturelle inférieure, on ne voit guère quel avantage auraient acquis les « sons inférieurs » à ce qu'on les puisse réaliser artificiellement grâce à cet expédient volontaire. M. Riemann, du reste, se contente ici d'ergoter sur la « conception dans le sens du mineur », et semble avoir oublié, non seulement la nature et les définitions fournies par lui de la « série inférieure », principe et fondement de sa théorie, mais, même, jusqu'à ce dont il s'agit exclusivement dans l'espèce, à savoir : l'*harmonie* et sa « dualité essentielle » exprimée par la symétrie antagoniste des *accords* majeur et mineur. Car, dévidant l'écheveau de sa phrase cotonneuse, il continue : « Si cela doit déjà nous étonner, que la série des sons inférieurs constitue la base d'un système musical, comme, depuis Rameau, chez nous, la série des sons supérieurs, les autres résultats doivent encore plus nous surprendre » (p. 78).

La musique arabe étant demeurée et ayant toujours été *monodique*, l'étonnement de M. Riemann apparaît quelque peu naïf. A l'origine de tout *art* monodique ou homophone, on rencontre une division de la corde analogue, d'où dérivent les principes, sinon l'organisme tout entier du système, — ainsi

que je le montrerai ailleurs à propos de la musique grecque, — et cette division régulière oppose précisément un obstacle invincible au développement de l'harmonie, aussi longtemps que l'emploi systématique en est conservé dans l'art d'un peuple. Nous en reparlerons plus loin et à due place. Mais examinons d'abord comment, de théories d'un art *monodique*, compilées par un rédacteur persan du XIV^e siècle, à une époque où l'harmonie naissait à peine dans le contrepoint de notre polyphonie occidentale, M. Riemann sait obtenir des « résultats » extraordinaires, pouvant se rapporter à quelque conception *harmonique* issue des combinaisons simultanées de l'art sonore. La réponse est de « l'extrême simplicité » qu'on finit par s'accoutumer d'admirer chez M. Riemann.

La traduction dont il se sert, et d'ailleurs l'unique existante, est celle que Kiesewetter et l'orientaliste von Hammer-Purgstall ont publiée en 1842 sous ce titre : *Die Musik der Araber*. M. Riemann y trouve, transposé d'une langue qu'il ignore, le terme « *consonance* » employé couramment, — mais avec la réserve ci-après, spécifiée dans une note au bas de la page 25 : « Les Orientaux, dans leur *musique*, ne connaissant pas l'*harmonie* au sens de notre conception, c'est-à-dire la simultanéité de deux, trois sons différents ou plus, il s'ensuit que, chez eux, on ne doit pas entendre les expressions *harmonique*, *consonant* ou *non consonant* dans l'acception usitée chez nous de *concordance* ou *accord*, de *dissonance* ou *discordance*, mais bien comme désignant, par rapport à un son donné, une *relation agréable ou désagréable à l'ouïe* provenant de la marche consécutive des sons successifs (1). »

La précaution est formelle et son énoncé d'une clarté la plus limpide. M. Riemann, néanmoins, non seulement se garde d'en citer le texte, mais n'en a cure. Il assimile avec sérénité les conclusions de Schirazi à celles de Helmholtz concernant « la série des harmoniques consonants », et se réjouit de ce « résultat surprenant » que, comme l'Allemand pour les « harmoniques supérieurs », l'Arabe ou Persan arrête, au « son inférieur 6, la série des consonances » (p. 79). A la vérité, dès la page suivante, M. Riemann a une autre stupéfaction en constatant, chez Schirazi, la « dissonance de la sixte majeure » ; mais ce nouveau « résultat » ne le démonte qu'un instant, et lui fournit justement l'occasion de rechercher, dans notre polyphonie occidentale à ses débuts, l'origine de l'admission, par les théoriciens, de la sixte majeure parmi les consonances, dont, après en avoir dénié le mérite authentique à Guido, il attribue

(1) Les mots soulignés le sont dans l'original.

le premier témoignage écrit à « Engelbert d'Admont au XIII^e siècle » (p. 80).

M. Riemann est d'une bonne foi évidente. L'équivoque apparaît chez lui, non pas certes un moyen, mais comme une sorte de fonction naturelle du cerveau. Les concepts s'y déforment spontanément, y marinent et s'y dissolvent, pour cristalliser peu à peu en arguments hétéroclites, desquels il use en toute sincère et imperturbable assurance. Ses « *Studien zur Geschichte der Notenschrift* » datent de 1878. Il a publié, en 1900, « *Les Eléments de l'Esthétique musicale* », traduits en français par M. G. Humbert (Alcan, 1906). On y lit à la page 146 : «... En effet, les Arabes démontrent la consonance des intervalles uniquement par la série des harmoniques inférieurs, échelle naturelle introduite par Zarlino dans la théorie occidentale, sous le nom de *divisione aritmetica...* » Et c'est ainsi que, après quelques années de gestation crânienne dans la matière grise de M. Riemann, une série de douze sons, produite *artificiellement* par la pratique du *Messel* en prenant chaque fois une corde de longueur différente, — et servant à exprimer la relation entre deux sons *successifs* dans un art *monodique*, — est devenue « la série des harmoniques inférieurs », (autrement dit « des sons inférieurs » objectivo-subjectifs de M. Riemann), une « échelle naturelle » servant à « démontrer la consonance des intervalles » à l'instar de Zarlino, lequel, en pleine floraison du XVI^e siècle, édifiait la théorie d'un art *harmonique et polyphonique*.

Le procédé, comme on voit, se divulgue d'une « extrême simplicité », et son inconscience peut seule excuser la tranquille audace des affirmations candidement... erronées aux fins de conclusions tendancieuses. Celles-ci, pourtant, n'en demeurent pas moins incohérentes, en dépit du secours de l'équivoque. M. Riemann lit vite, comprend de travers ou pas du tout et jouit par-dessus le marché d'une mémoire labile. Comme le lièvre, il la perd en courant. Il sait bien où il veut aller et il y va par tous chemins, mais en route il oublie généralement d'où il est parti. Nous l'avons suivi pas à pas dans l'exposé des fondements de son système, dans le dédale de ses déductions et, même en admettant momentanément avec lui ses hypothèses les plus gratuitement téméraires, il nous est arrivé rarement, sinon pas une fois, de discerner quelque lien continu entre ses prémisses et ses conclusions. Bien mieux, des unes aux autres, il n'apparut le plus souvent pas le moindre rapport soupçonnable. En passant de l'examen des principes à celui de leur application théorique et pratique, le résultat est tout pareil. Un seul exemple suffira pour montrer l'éternelle équivoque et ses effets.

M. Riemann ne reconnaît « que trois fonctions tonales de l'harmonie : celles de tonique, de dominante et de sous-dominante », et il en établit comme suit le schéma des modes opposés *majeur* (ascendant) et *mineur* (descendant). Quoiqu'il néglige de le faire, — (on craint de s'expliquer pourquoi), — nous y distinguerons selon notre coutume les sons produits par *quintes* et ceux produits par *tierces* par des initiales *majuscules* ou *minuscules*.

On obtient ainsi — pour le *mode majeur*, dans la tonalité de *Do* :

Fa — la — Do — mi — Sol — si — Ré

où *Do* est le son *Prime* de l'accord *majeur* de tonique *Do — mi — Sol* ;

— et pour le *mode mineur*, dans le ton dit « relatif » :

si — Sol — mi — Do — la — Fa — ré

où *mi*, tierce majeure du *Do* précédent, est le son *Prime* de l'accord *mineur* de tonique *mi — Do — la*.

Ceci posé, reçu d'ailleurs et combiné de Hauptmann et de von Ettingen, si nous ouvrons le *Handbuch der Harmonielehre* de M. Riemann (1887), nous y rencontrons un nouveau chiffrage de son invention (p. 10 à 17), où les intervalles supérieurs ou *ascendants* du mode *majeur* sont désignés par des chiffres arabes, et les intervalles inférieurs ou *descendants* du mode *mineur*, par des chiffres romains. Ce chiffrage va de la *prime* (1, I) à la *dixième* (10, X), sans omettre la *septième* que l'auteur, conformément aux prémisses de sa théorie, qualifie « *naturelle* » (p. 13) et note 7 ou VII.

M. Riemann, au surplus, paraît persévéérer dans cette voie, que lui-même a choisie, en étudiant, un peu plus loin, les « *accords de septième naturels* » (p. 65), dont le premier est ce qu'il nomme :

« *l'accord majeur de septième* » (*Durseptimenaccord*)

Sol — si — Ré — FA,

et où nous distinguons la 7^e *FA* en l'écrivant en majuscules italiques.

« La forme correspondante dans le sens du *mineur* », continue M. Riemann, est :

« *l'accord mineur de septième* » (*Mollseptimenaccord*)

la — Fa — ré — SI.

Et M. Riemann a soin d'observer que, malgré les faibles différences dues au tempérament ou à la pratique, ces dissonances sont redéposables de leur douceur à leur origine naturelle et correspondent respectivement aux sons 4, 5, 6 et 7 des résonances opposées « supérieure » et « inférieure ».

En abordant les accords de *neuvième*, M. Riemann réitère

une démonstration analogue (p. 78), pour établir par les sons 4, 5, 6, 7 et 9 l'extraction naturelle de
 « l'accord majeur de neuvième » (*grosser Nonenaccord*)

Sol — si — Ré — FA — La.

Malheureusement il ajoute aussitôt : « L'ensemble des sons de cet accord de neuvième est, soit dit en passant, la réunion (*Zusammenklang*) de l'accord majeur de septième *Sol — si — Ré — FA* — et de l'accord mineur de septième *la — Fa — ré — SI.* »

Grâce à la représentation graphique des sons que nous avons adoptée pour en distinguer, au moins superficiellement, les fonctions de quinte, de tierce et de septième, la confusion saute aux yeux du premier coup. Hauptmann, Helmholtz et von Cettingen employaient une sémiographie plus complexe et plus exacte, encore que diverse, que M. Riemann ne pouvait ignorer et n'ignorait point, car, jadis, il en fit un usage éphémère. La mienne, tout incomplète et élémentaire qu'elle soit en réalité, l'eût prévenu immédiatement de son erreur. Pourquoi M. Riemann a-t-il renoncé volontairement à une sauvegarde de ce genre ? On a peur de le deviner trop aisément. Elle eût fait éclater dès l'abord et en tout endroit l'incohérence et l'inanité de son système.

Ici, cet accord de neuvième majeure sur dominante, composé des sons supérieurs 4, 5, 6, 7 et 9, pourrait être transcrit en vibrations réelles :

Sol (756) — si (945) — Ré (1134) — FA (1323) — La (1701), et ses quatre premiers sons formeraient bien, en effet, un « accord majeur de septième » dans la tonalité de *Do*, dont l'accord majeur de tonique serait *Do (504) — mi (630) — Sol (756)*.

A partir de ce *mi* de 630 vibrations et dans le ton dit « relatif » dont l'accord de tonique mineur serait *mi (630) — Do (504) — la (420)*, on obtiendrait, en continuant la série des sons inférieurs $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$ et $\frac{1}{7}$, un « accord mineur de septième », qui, transposé à la même octave que l'accord de neuvième ci-dessus, s'énoncerait en vibrations réelles :

la (1680) — Fa (1344) — ré (1120) — SI (960).

Or, aucun des sons de cet accord ne coïncide avec ceux de celui que M. Riemann affirmait les renfermer dans son « *Zusammenklang* ». Sans doute, M. Riemann peut arguer que des différences de vibrations de $\frac{63}{64}$ ou $\frac{80}{81}$ sont imperceptibles dans la pratique, et même bien moindres que celles qui s'y produisent fatalement et sont tolérées par l'oreille. Mais quand M. Riemann déclare qu'un accord de 9^e naturelle contient et réunit deux accords de 7^e naturelle dont il vient d'établir l'origine et la

constitution à l'aide d'harmoniques *naturels* supérieurs ou « inférieurs », il ne s'agit plus de pratique ou de tempérament ; il s'agit de *théorie*.

Dès la préface de cette étude, j'ai cité cet avis de M. Riemann, extrait de ses *Preludien und Studien* : « Ce qui est, en tout cas, indiscutable, c'est qu'une combinaison sonore simultanée ou successive n'est concevable et ne peut être comprise que toujours et exclusivement *dans le sens* d'un intervalle naturel juste, et jamais d'un intervalle tempéré. Et il est notoire que l'emploi du tempérament dans la pratique musicale ne porte aucune atteinte à cette interprétation. » Or, dans l'exemple qui nous occupe, M. Riemann identifie en les confondant des sons faisant fonction de quinte, de tierce ou de septième *naturelles*, démontrées telles, ou conçues telles, à la même page et par lui-même — en 1887, à vrai dire, tandis que *Preludien und Studien* sont de 1895. Mais la profession de foi tardive apparaît trop évidemment surérogatoire de la part d'un théoricien qui veut baser tout son système sur le phénomène *naturel* d'une résonance inférieure dont il s'acharne à prouver l'existence objective ou autre.

La vérité, c'est qu'en l'espèce l'équivoque était indispensable à ce théoricien ; il en badigeonne la façade de son système, qui sans cet expédient ne ferait pas une minute illusion, même à son inventeur. Si M. Riemann a renoncé si vite à la représentation symbolique par quoi Hauptmann, Helmholtz et von Cettingen spécifiaient plus ou moins strictement la qualité des sons considérés, c'est peut-être pour en avoir obscurément perçu les inconvénients et redouté les conséquences. Rien qu'en faisant la distinction entre les seules quintes et tierces, et en confondant les septièmes avec la sous-dominante du majeur ou *Fa* et le son aigu *prime* de l'accord de dominante « inférieure » du mineur ou *si*, M. Riemann aurait dû remarquer que « l'accord majeur de neuvième » ainsi obtenu :

Sol-si-Ré-Fa-La,

ne réunit point en son ensemble sonore « l'accord majeur de septième » :

Sol-si-Ré-Fa,

et « l'accord mineur de septième » :

la-Fa-ré-si ;

puisque, dans ces accords, les sons *Ré* et *ré*, *La* et *la*, diffèrent à la fois d'intonation et de fonction.

M. Riemann a sans doute inconsciemment préféré esquiver ce contrôle perpétuel autant qu'incorruptible. En écrivant les noms des sons en caractères identiques, quels qu'en fussent le rapport d'intervalle et la fonction subséquente, en adoptant

un nouveau chiffrage aussi imprécis à cet égard que le chiffrage ancien et mécanique de la « basse générale », il n'était plus géné pour transporter les spéculations de sa théorie dans la pratique ; — mais il y aboutit naturellement à un enseignement scolaire dont le principe inéluctable est *le tempérament*.

Certes, M. Riemann avait parfaitement le droit d'élaborer à son tour un « Traité d'harmonie pratique », d'inaugurer une terminologie et un chiffrage de son cru, et d'en confectionner des accords ou des exercices en négligeant les différences très faibles ou imperceptibles à l'oreille qui distinguent les sons produits par des rapports d'intervalle naturels d'une absolue exactitude. Assurément, il en avait le droit comme tout le monde. Mais, alors, à quoi bon ses « *sons inférieurs* », leur théorie préalable et nécessaire, leur existence objective ou quelconque ? Pourquoi se prévaloir d'un phénomène « naturel », invoquer ses lois, ses propriétés essentielles, ses éléments constitutifs et leurs rapports d'intervalle rigoureusement déterminés par une expression numérique — laquelle détermine non moins rigoureusement les *fonctions harmoniques* des sons correspondants ?

Tout cela ressemble trop à de la poudre aux yeux pour ne pas suggérer irrésistiblement un formidable *bluff*, s'il n'était beaucoup plus simple de penser que, ici comme ailleurs, M. Riemann une fois de plus, dans sa course empressée, a tout bonnement oublié son point de départ. M. Riemann, néanmoins, est peut-être excusable. L'équivoque est inhérente à son système, et si, dans l'analyse des œuvres de l'art musical, l'interprétation des combinaisons simultanées et successives apparaît déjà fort compliquée ou délicate au point de vue de la « résonance naturelle supérieure », l'intrusion des « *sons inférieurs* » ne fait que doubler la difficulté.

Mais l'équivoque est inhérente et obligatoire à tout système qui prétend légiférer à son gré le phénomène sonore, l'exploiter à sa guise, en prendre et en laisser, y choisir à sa convenance afin de justifier des préjugés, des postulats arbitraires, et d'en codifier les dogmes d'une théorie immuable et *définitive*, au mépris de l'évolution imperturbable et continue dont le passé nous offre le témoignage immémorial. C'est le cas de la théorie basée sur l'opposition des modes *majeur* et *mineur*, de quoi M. Riemann emprunta l'essentiel à Arthur von Cettingen.

La valeur éventuelle de ce qui, dans son œuvre, appartient en propre à M. Riemann, apparaîtra sans doute et surabondamment jugée par l'ahurissant acabit dont se révéla le dialecticien, l'expérimentateur ou l'érudit citant et utilisant ses sources. Il n'était peut-être pas inutile de divulguer le prix des arguments du plus prolix avocat des « *sons inférieurs* », mais je

n'aurais certes pas aussi longuement commenté ce fastidieux salmigondis, si l'incroyable fécondité de l'auteur ne lui avait assuré peu à peu dans sa patrie une influence qui tend à se répandre chez nous pour y vulgariser, sous le couvert de leur spéciosité scientifique, les errements de von Œttingen. Nous examinerons plus loin le principe même de ce système, qui ne repose guère au fond que sur un jeu de chiffres. Auparavant toutefois, et puisque c'est à la *Schola* qu'il sévit avec tous ses dangers rendus plus redoutables par la sincère conviction et la haute probité artistique dont s'honore cet établissement, il ne semblera pas superflu de montrer jusqu'où l'illusion mathématique et la nécessité de l'équivoque peuvent entraîner des théoriciens d'intelligence avertie et sérieuse à l'égal de von Œttingen, et de cerveau manifestement plus limpide que M. Riemann. Le chapitre intitulé « *L'Harmonie* », dans le *Cours de Composition musicale* du maître Vincent d'Indy (Durand et fils, éditeurs), et rédigé par M. Auguste Sérieyx, nous en fournit un exemple frappant.

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.



PENSÉES D'AILLEURS

MUSIQUE PURE

La musique est un cadre.

Lorsqu'on va au concert, c'est comme si on s'asseyait devant un cadre dans lequel on aurait omis de mettre le tableau. La musique n'est pas pour elle-même ni par elle-même. Elle devrait nous accompagner dans la vie, ou plutôt nous devrions la vivre. Elle devrait moduler le rythme de nos mouvements, de nos respirations. Alors seulement elle serait nécessaire et agréable.

La musique n'est que la douce suivante du rythme, son vêtement irradescents, une de ses incarnations préférées par laquelle il se manifeste délicatement.

Mais il ne suffit pas d'entendre le mouvement, alors qu'on peut aussi le voir, et la vue seule n'est pas encore la musique complète. Il faut les deux côtés de l'arche qui par la juxtaposition de leurs poids harmonieux formeront l'ensemble juste dans son délicat équilibre : c'est la Danse qui est la vie complète de la musique.

.....

Au commencement était le chaos.

Le Rythme vint, et la matière se mit lentement en mouvement. Tout se leva en un mouvement de danse. Les volcans jetèrent leurs écharpes de fumée et les mondes tournèrent, les vents s'élancèrent en spirales, les atomes vibrèrent en d'harmonieux quadrilles, l'eau avança et recula gracieusement en des réverences éperdues, les plantes se balancèrent sur leurs pieds, les oiseaux sautillèrent en petits pas de pavane, l'éléphant se balança d'une jambe sur l'autre avec l'oscillement rythmé du pendule.

Et les enfants humains épousèrent à leur tour le rythme. Les Javanaises balancent leurs mains comme les arbres balancent leurs feuilles. Les filles des pays chauds glissent comme les serpents. Les enfants du froid ont les sauvages et lourds soulèvements de la danse de l'ours, les chutes de la matière rudi-

mentaire encore attachée au sol. Les filles de l'Occident s'entourent de nuages comme ceux qui drapent leurs climats. Les derviches ont les tournoiements inclinés de la rotation autour de l'axe. Les filles d'Ibérie bondissent frénétiques, la tête baissée puis rejetée en arrière, comme le font les jeunes taureaux aiguillonnés de banderilles. Les filles d'Orient tremblent de tout leur long comme le reflet des joncs dans l'eau moirée par le vent. Et les Grecs dansaient comme dansèrent les Dieux.

C'est par le rythme que s'élevèrent les Pyramides, c'est par la vibration que tombèrent les murs de Jéricho. De même qu'une note continue peut faire éclater un verre ou couler un pont, il est vrai que le rythme seul est la puissance : force et douceur. Et la danse est sa terrestre amante. Puis la musique parla, et son souffle compléta la Trinité sublime : Rythme-père, Danse-principe féminin et musique-verbe.

Il faut que le rythme devienne pulsation, il lui faut la périodicité. Inutile de le varier sans répit avant que l'on ait pu s'accorder sur lui. De là, beauté de la danse qui épouse un rythme et s'exprime par lui de toutes les manières, enlacée de cette chaîne subtile, coulant sa souplesse à travers son régulier battement, et ne le quittant pour un autre que pour être de nouveau fidèle, soumise, abandonnée à celui-ci.

Il faut que le rythme entre dans le sang, dans les battements de notre cœur, que l'on respire sur lui, qu'il devienne l'accord de notre être, afin que nous connaissions son infinité et que nous le comprenions comme le comprend l'éléphant lorsqu'il se balance d'un côté, puis de l'autre, sans trêve. C'est le rythme qui nous apporte le message de l'infini, du temps et de l'espace.

Et voilà pourquoi la musique pure est peut-être la musique de danse. La musique dramatique, celle qu'on appelle expressive et qui suit de près la parole, perd son intérêt dès qu'elle est détachée de ce centre.

Et ils l'ont bien compris, eux, les grands, chez qui l'intime musicalité suivait son chemin, jamais esclave des circonstances, chez lesquels la musique est et sera toujours par elle-même. Ceux qui ont su peindre le mouvement et au fond desquels, même cachée sous les apparences, vibre la musique de danse éternelle, peut-être à leur insu, souvent invisible aux autres. Et c'est elle, la musique vraie, qui a passé dans leurs œuvres. La musique qui existe pour sa propre musicalité et qui, même motivée par des situations, actes ou pensées, reste elle-même et enveloppe l'œuvre comme un voile mouvant dont le fluidique charme ira porter sa caresse à tous les temps et à tous les peuples.

Et parmi leurs noms furent ceux-ci :

Mozart, aux échappées d'enfantgénie, aimé des dieux ; Rossini, avec sa fougue irréprimable ; Mendelssohn, aux graciles envolées ; Schubert, duquel Wagner disait : « Il est comme une éponge ; lorsqu'on presse dessus, il sort de la musique » ; Beethoven, dans le Scherzo de l'*Eroica* et le Finale de la *Septième*, tumultueux débordement où son âme sauvage s'exprima enfin en un cri semblable à elle-même et en jubila farouchement ; Chopin, avec sa fougue désespérée, jeune roi entouré de splendeurs qui porte une profonde blessure au cœur ; Berlioz, aux touches fantasques ; Weber, ivre d'exubérance ; Lully, charmeur, et Gluck, au triste menuet tendre et poignant ; Wagner, aux lourds vautrements de dragon, au pénible et éternel travail des forges ; Schumann, instrument aveugle du rythme dominateur ; puis enfin le prestigieux Bizet, dont la musique en fête sait plaire, ce qui est, au bout du compte, la seule chose qui importe.

ARMANDE DE POLIGNAC.



MIETTES HISTORIQUES

UNE VOCATION FAUSSÉE.

Qui se souvient aujourd'hui d'Antony Lamotte, le compositeur de centaines de morceaux de musique de danse qui firent les beaux soirs du Bal Valentino, du Jardin Mabille et du Château des Fleurs sous le second Empire ? Cet artiste, qui eut son heure de célébrité comme chef d'orchestre dirigeant ses propres œuvres, n'était point destiné à terminer ses jours devant un pupitre de « meneur de danses ». Ancien élève de la maîtrise de Soissons, il avait fait, dans sa prime jeunesse, d'heureux essais de musique sacrée. « C'est dans cette voie qu'il eût voulu poursuivre sa carrière, disait le *Guetteur* de Saint-Quentin, en 1854; mais on ne s'étonnera pas qu'il s'en soit écarté, si l'on songe à la presque impossibilité de bâtir là, sans pierre d'attente, une fortune artistique. »

On vantait alors son instrumentation vigoureuse, sonore et pleine d'effets, ses mélodies originales et distinguées, titres qui recommandaient ses productions dansantes et leur assuraient un succès justement mérité. Le journaliste Souplet disait de lui : « Obligé de changer de route, M. Lamotte n'a pas tardé à percer la foule, et le sceptre de Musard a passé dans ses mains. Il trône dans la salle Valentino, à la tête d'un vaillant orchestre qui exécute admirablement ses œuvres. La vogue est acquise aux quadrilles, valses, polka, mazurka, redowa et à tous les morceaux qu'il édite. La vogue n'est pas toujours la mesure du talent ; mais, cette fois, elle nous paraît parfaitement justifiée, car M. Lamotte a donné à sa spécialité, jusque-là assez mince, un cachet d'originalité et de distinction remarquables. »

L'ancien auteur de musique sacrée venait de publier, pour piano et violon, *Les papillotes de M. Benoît* et *La fille du Proscrit*; son quadrille à orchestre, *La chasse aux Cosaques*, faisait fureur, et sa valse de circonstance, *A minuit dans la mer Noire* — on était au lendemain du siège de Sébastopol, — était, paraît-il, « une véritable symphonie entraînante et passionnée. »

Mais Lamotte regrettait le passé. M^{me} Solange Mathé (1), qui collectionnait des autographes de musiciens, lui ayant demandé quelques lignes, il écrivit la curieuse lettre qu'on va lire et qui déborde d'amertume :

« Madame,

« En ajoutant à la missive que j'ai l'honneur de vous adresser, ces quelques lignes, un fragment de catalogue de mes œuvres, ainsi qu'un des nombreux articles de journaux que je possède, j'ai en vue surtout de me rendre plus digne devant vous de la place que vous voulez bien me réservier dans votre collection d'autographes, plutôt que de céder à un mouvement d'amour-propre mal placé.

« Etrange destinée que la mienne ! Elevé dès l'enfance dans la froide austérité des maîtrises et des séminaires jusqu'à ma philosophie inclusivement, que j'achevais à l'âge de dix-huit ans, n'étudiant, ne chantant que dans des livres religieux, formé de bonne heure et exclusivement à l'école de la musique sacrée des grands maîtres, passer ensuite quatre ans dans le classique professorat et les fonctions poétiques de maître d'études ; puis au bout de tout ce grave début qui me menait sans contredit en ligne directe vers la chapelle ou tout au moins la symphonie, aboutir à la salle de bal, à la polka et à la contre-danse, n'est-ce pas, Madame, vous l'avouerez avec moi, le plus étrange contraste, la plus imprévue des conclusions ? une de ces anomalies incompréhensibles enfin qui donnerait matière à rêver au philosophe, et au réformateur social un ample sujet de réflexions sur la direction vicieuse des vocations.

« J'ai la conviction inébranlable qu'avec de fortes et sérieuses études musicales, je serais à l'heure qu'il est, sans doute, l'un de nos auteurs lyriques en renom, et que j'aurais écrit des opéras aussi vite que j'écris des redowas et des schottischs, etc. Dieu en a décidé autrement. Arrivé à Paris comme tant d'autres, riche d'illusions, de cœur et de courage, j'espérais que mes titres d'ancien élève de maîtrise et de séminaire, joints à deux partitions de deux messes solennelles à grand orchestre, m'auraient facilité l'accès d'une église pour y tenir le bâton de maître de chapelle. Je fus cruellement désabusé à cet égard, et je trouvai dans la salle de bal ce que je demandais en vain à

(1) S'agit-il ici de la femme de Félix Mathé, l'homme politique, l'irréductible républicain désigné pour la déportation à Cayenne, en 1851, et qui, ayant heureusement échappé aux mains des proscripteurs, vécut à l'étranger jusqu'à l'amnistie de 1859 ? Cette M^{me} Mathé demeurait à Paris, 27, rue de Chevert.

l'église, c'est-à-dire un emploi et une position. Ce ne fut pas du reste sans mal : *pendant huit longues années*, je souffris dans l'ombre et la froide obscurité de ma mansarde d'artiste une exploitation inique de la part d'un homme qui sans la moindre notion des premiers élémens de l'art et sans avoir jamais émis une seule idée mélodique, y gagna néanmoins avec mes œuvres, qu'il signait effrontément, une réputation européenne et le fauteuil le plus brillant de chef d'orchestre des Bals de Paris, celui du Jardin Mabille et du Château des Fleurs, qu'il occupe encore aujourd'hui.

« Si trompée, comme tant d'autres, par cette auréole de réputation usurpée, fruit de mes veilles et de ma résignation, vous étiez dans l'intention de mettre dans votre collection d'autographes le nom du *maestro Pilodo*, je vous en conjure, Madame, brûlez le mien plutôt que de le mettre auprès de celui de cet estimable exploiteur. Mes souffrances d'autrefois, ma réputation péniblement acquise, la justice et la vérité me font un devoir de vous demander cette grâce. Il y a là pour moi une de ces histoires intimes des douleurs cachées qui font époque dans la vie d'un homme, et qu'un artiste oublie encore moins que tout autre ; la fierté de l'exploité se révolterait à l'idée d'être mis au niveau d'un exploiteur inepte et incapable.

« L'histoire de ces iniquités est du reste aujourd'hui fort en vogue à Paris : n'ai-je pas vu *dans mon orchestre de bal, sous mes ordres et simples contrebassiers, deux maîtres de chapelle d'églises importantes de Paris*?... C'est le *nec plus ultra* de l'absurdité et le contrepoids de la bizarrerie de ma vocation artistique ! Ces deux admirables industriels vivaient de *l'autel le matin et du bal le soir*, suivant l'expression du poète, et ils continuent même à l'heure qu'il est leur spirituel et profane commerce. C'était bien la peine en vérité pour moi de porter toutes mes aspirations artistiques vers la noble profession des Palestina et des Allegri, quand je devais, plusieurs années après, avoir *sous ma baguette de ménétrier*, avec la faculté de les renvoyer à ma fantaisie, deux adeptes de cet ordre musical, dont tout le mérite consistait à racler plus ou moins juste de la contrebasse !

« La vie est parfois une amère dérision.... Si le spirituel et méphistophélétique Berlioz avait connaissance de pareilles monstruosités musicales, je crois, Madame, qu'il lui en prendrait un rire homérique à ébranler tout l'olymppe musical.

« Vous me pardonnerez, Madame, je vous en prie, tout ce verbiage inconséquent et d'une longueur démesurée. Ne m'avez-vous pas donné le droit d'être un peu expansif avec vous, en me demandant mon autographe ?

« Merci donc mille fois de cœur pour cette demande de votre part. Si je puis vous être agréable en quoi que ce soit dans ma spécialité musicale, à laquelle je suis maintenant rivé jusqu'à la fin de ma carrière, je me ferai un vrai plaisir de l'être à votre égard.

« Je joins à cette épître un second autographe, dans la crainte que ma petite lettre ne convienne pas à la dimension de votre recueil : ce dernier remplira moins de place.

« Agréez, je vous prie, Madame, mes salutations les plus distinguées,

« A. LAMOTTE (1).

« 108, rue Saint-Honoré, *Chef d'orchestre de Valentine.*

« P. S. — Cette lettre est écrite depuis six semaines. J'ai attendu, pour vous l'envoyer, la publication de *Fleur-de-Grenade* dont je vous prie d'agrérer la dédicace avec les deux exemplaires ci-joints. (Paris, ce 12 octobre 1854.) »

On peut admettre qu'Antony Lamotte, s'il avait été servi par la chance, aurait pu se faire un nom dans la musique d'église vers laquelle le dirigeait sa première éducation. Visiblement tourmenté du désir de faire « grand », à la manière de Berlioz, il connaissait certainement les ouvrages et en particulier la Messe du fameux romantique dont M. Adolphe Boschot nous a si joliment conté l'histoire par le menu. — Lamotte dut souffrir profondément de se sentir condamné à faire danser ses contemporains, dans un lieu public où les filles dominaient. En dépit du succès que lui valaient ses quadrilles : *Benvenuto Cellini*, *Le gros péché*, *Le Mariage impérial*, *Les tables tournantes*; ses valses : *Ophélia*, *Catarina Cornaro*, *Lénore*; ses redowas : *La favorite de Mabille*, *Minette*, *La belle rêveuse*; ses polkas : *La triumphale*, *Pomponette*, *Folies Asnières*; ses schottisches : *Giroflé-Girofla*, *Les plaisirs parisiens*, *L'astre du soir*; ses mazurkas : *Fleur de Mai*, *La princesse de Navarre*, *Dona Carmen*, il sentait bien qu'il ne reviendrait plus jamais à ses anciens rêves, que Valentino était trop loin des autels et que la voix des orgues était morte à jamais pour son cœur dévoyé.

(1) Antony Lamotte, aujourd'hui âgé de 87 ans, est pensionnaire de la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs depuis 1890.

LE THÉÂTRE DE CENSURE.

Cammaille (Saint-Aubin), acteur et auteur, né en 1770, mort vers 1830, était un type extrêmement original, un de ces singuliers esprits que la fièvre de la Révolution avait jetés dans les conceptions les plus inattendues. En 1797, — Cammaille avait joué avec un certain succès sur différents théâtres de Paris, et il avait publié plusieurs ouvrages révolutionnaires et mélodramatiques, — il adressait au Citoyen Ministre de l'Intérieur la lettre suivante :

« Citoyen Ministre,

« Le désir d'un Artiste est de jouir de son ouvrage. J'ai conçu le plan d'un *théâtre de censure*. Ci-joint le prospectus détaillé. Là se donnent des *Représentations d'essai* d'ouvrages destinés aux Français, aux Italiens, à Feydeau, à l'Opéra, etc., etc.

« Pour débuts d'Acteurs, de Compositeurs, de Musiciens, de Danseurs.

« On joue en Comité d'abonnés, — point d'annonce de la pièce, le Public n'en est instruit que lorsqu'il est dans la Salle. Des boîtes de censure sont placées dans le spectacle — des bulletins et des crayons y sont joints — dans chaque entr'acte les spectateurs écrivent leurs avis sur telle scène ou tel jeu, et les déposent dans les urnes censoriales : le lendemain les Auteurs ou Comédiens en prennent l'analyse, et des Amateurs d'un goût éprouvé à l'exemple du *petit homme* du célèbre Préville les censureront peut-être dans les endroits où ils auront recueilli le plus d'applaudissements.

« Les premiers artistes de la Capitale pourront y juger leurs Elèves, les accompagner de leurs talens, et même ressaïsir sur leurs défauts quelques traits qui auraient pu leur échapper dans leurs leçons particulières.

« Les auteurs chers à la Nation pourront tenter quelques innovations inspirées par le génie, et enfin quelques jeunes auteurs pourront en y essayant leurs forces, mesurer leur distance ou leur rapprochement des Molière, des Regnard et des Dancour.

« Ainsi les chefs-d'œuvre arriveront plutôt au public, ainsi les pièces douteuses seront épurées, ainsi, et c'est là l'essentiel, les ouvrages défectueux seront anéantis.

« L'exécution de ce plan aura lieu incessamment, boulevard du Temple, théâtre de l'*Espérance*. — Elèves de la scène Française et Lyrique.

« Tous les gens de lettres m'engagent à offrir au public ce

nouvel établissement qu'ils croient propre à revivifier l'art Dramatique, et à épurer le goût des lettres.

« J'ose vous prier, Citoyen Ministre, pour que le fruit de mes peines ne me soit point ravi, pour éviter le *sic vos non vobis* de Virgile, de vouloir me faire obtenir un BREVET D'INVENTION pour le THÉATRE DE CENSURE.

« Et en attendant de m'adresser un mot de réponse qui constate l'Epoque de la présente pétition,

« Agréez toute ma considération.

« CAMMAILLE SAINT-AUBIN,

« *homme de lettres, rue de Lille, n° 661.* »

24 ventôse an V.

Cette demande était accompagnée d'un prospectus dont je vais retracer ici les lignes principales :

« APPEL

« AU PUBLIC, AUX ARTISTES, AUX FOURNISSEURS.

« Me pousse-t-il au crime, ou veut-il m'arrêter ?

VOLTAIRE.

« Je suis, je veux rester honnête, et me voilà Directeur de Comédie. Le public va juger si j'ai rien oublié pour conserver ce titre.

« J'établis un spectacle, boulevard du Temple, que j'appelle :

« THÉATRE DE L'ESPÉRANCE.

« Elèves de la scène française et lyrique.

« MES MOYENS.

« Une propriété patrimoniale à Paris, division des marchés, des portioncules de terre dans le département de l'Yonne, des cautionnemens sûrs, un nom sans reproche, ma jeunesse, mon activité, ma haine contre les fripons, et mon antipathie pour les dettes.

« FOURNISSEURS.

« Aucun fournisseur en titre ; tout par soumission, chaque objet payé comptant après la perfection.

« COMÉDIENS.

« Des traitements fixes et éventuels.

« LE FIXE. — Payé partie comptant jour par jour avant de jouer, l'autre à la fin du mois.

« L'ÉVENTUEL. — Une représentation.

« Une part dans la moitié des bénéfices, et un cachet pour représentation extraordinaire. Ce qui porte le traitement total, recettes faibles, à 3.600 ; recettes ordinaires, de 6.000 à 8.000 fr. ; ainsi les Comédiens ne craignent pas un déficit que je couvre seul, ils ont un traitement assuré, indépendant de toute circonstance et courront la chance d'un bénéfice assez considérable.

« AUTEURS.

« Les honoraires fixes et éventuels.

« Les premiers toujours soldés ; — les autres seulement après les frais.

« THÉATRE.

« SPECTACLE JOURNALIER.

« Comédie, Vaudeville, Mélodrame, Pantomime et Ballets.

« SPECTACLE EXTRAORDINAIRE.

« Trois jours par décade, PRÉSENTATION d'essay d'ouvrages destinés aux Français, aux Italiens, à Faydeau, à l'Opéra, etc.

(Le paragraphe suivant est la répétition d'un passage de la lettre-pétition.)

« Les premiers artistes de la capitale, les Molé, les Fleuri, les Monvel, les Contat, les Gavaudan, les Elleviou, les S. Aubin, les Juliette, les Rolandeaux, les Vestris, les Beaupré, les Miller, pourront y juger leurs élèves, etc. (voir la lettre).

« Les auteurs chers à la nation, les Collin, les Picard, les Cousin-Jacques, les Dumainant, les Marsollier, les Bouilli, les Duval, les Méhul, les Cherubini, les Gardel, les Cuvelier, les Loiasel, pourront tenter quelques innovations, etc. (voir la lettre).

« RÉFLEXIONS GÉNÉRALES.

« Le public aura à sa disposition des foyers agréables, des places commodes à un prix modéré ; — le ton du spectacle, la nature et la variété des pièces rassembleront les plaisirs des autres théâtres qu'il est destiné à vivifier.

« Des acteurs déjà reçus avec bienveillance, parmi lesquels on pourra compter les C. Isidor, Faure, Pompée, les Dames Julie-Diancourt, Douté, Talon, etc., etc., garantiront au public l'agrément des représentations.

« J'invite les Comédiens, les auteurs et tous les amis du théâtre à me faire passer leurs idées sur ce nouvel établissement ; les journalistes à en publier l'extrait et les Fournisseurs en tous genres à m'adresser leurs soumissions économiques dans la quinzaine, s'il est possible.

« Réussirai-je ? pas de *voitures brillantes*, de *chevaux fringants*, je suis *seul*, je marche avec mon *propre patrimoine*, ma dépense n'excédera jamais mon espoir, et j'espère avoir toujours le droit de signer

« L'ami des arts, l'homme sans reproche

« CAMMAILLE S. AUBIN.

« Rue de Lille, n° 661, à Paris. »

« *Nota.* — Il faut affranchir les lettres. »

Qu'advint-il de la pétition du citoyen Cammaille ?

Le requête du comédien-auteur, expédiée sur papier timbré à 25 centimes, aurait été légalisée le 26 ventôse ; mais elle porte l'annotation : *au carton*, qui ressemble fort à une formule d'enterrement. Le théâtre de l'Espérance ouvrit-il ses portes, le curieux essai de la censure publique fut-il tenté ? Royer n'en a rien dit dans son *Histoire du théâtre*, et je n'ai pas trouvé trace des spectacles promis.

L'idée de Cammaille n'en était pas moins originale et valait d'être enregistrée.

MARTIAL TENEZO.



AU PAYS DES NEUVIÈMES

EN GUISE DE PRÉFACE.

Au pays des Neuvièmes règne un monarque sage et puissant, comme on en voit dans les vieux contes.

Thème, c'est son nom, est d'un naturel glorieux, aucune joie n'égale pour lui celle de se montrer en habits de parade aux yeux de son peuple émerveillé. L'amour du vêtement est la seule faiblesse de ce bon roi; non seulement il ne consent que très rarement, — et avec quel désespoir et quelle honte — à se parer deux fois du même, mais, lors des réjouissances populaires, il pousse un tel souci jusqu'à en revêtir successivement plusieurs, somptueux et divers. Son propre « moi » se transforme alors suivant le costume qu'il porte : tel qui vient de l'entendre discourir d'un ton aimable et enjoué, le retrouve peu après dououreux, contemplatif, ou noblement drapé dans sa majesté, ou encore, léger et sautillant comme un air à danser. Les sujets de Thème se font les complices de son inoffensive manie ; aussi tout ce qui touche à ce prince et à sa parure est-il l'objet de leur culte dont, nouvelles vestales, les Neuvièmes sont les prêtresses.

Si l'on considère que, malgré leur petit nombre, elles donnent leur nom à ce pays, on comprendra aisément toute l'importance des Neuvièmes. Ce sont en effet ces jeunes femmes, choisies parmi les plus belles, qui tissent et brodent les chatoyantes étoffes qui feront paraître Thème plus beau, plus jeune ou parfois aussi, hélas ! un peu ridicule. Mais quel que soit le résultat de leur travail, ce n'est point à elles seules que s'adressent les louanges ou le mépris ; car les Neuvièmes ne sont que d'habiles ouvrières. Elles ne savent point mélanger harmonieusement les couleurs, ni créer les formes nouvelles qui provoquent l'enthousiasme et les acclamations des foules.

Du reste, cette tâche n'est pas la leur, mais bien celle de quelques hommes aimés des dieux, qui, dans le silence des vastes salles ou dans quelque lointain pavillon isolé au milieu des bois, ont — auparavant — longuement pensé leur œuvre.

Jusqu'à ces temps derniers, ces hommes s'appuyaient sur des traditions que, d'âge en âge, ils se transmettaient presque intactes. C'était l'époque où, disséminées ça et là, les Neuvièmes ne remplissaient pas dans l'Etat les mêmes fonctions qu'aujourd'hui.

Or voici qu'un nouveau venu se présenta un jour au palais du roi. Il appela à lui toutes les Neuvièmes, leur indiqua une nouvelle méthode

de travail et, après quelques mois de fièvre laborieuse, l'on put admirer sur Thème le nouveau vêtement, merveilleux assemblage de teintes exquises et de riches tissus ingénieusement disposés. De l'ensemble se dégageait surtout une telle sensualité païenne que depuis, et bien qu'il ne soit pas originaire de l'antique Hellade, ce nouveau venu est connu sous le nom d'Achilleus Bussydès.

Mais, en raison même de son originalité, l'œuvre ne fut pas également admirée par tous : il y en eut qui férolement clamèrent leur indignation; d'autres plus raisonnables essayèrent de comprendre, et parmi ceux-là beaucoup y parvinrent. Quant à Thème, il était radieux. Il ne se dissimulait certes pas que la principale préoccupation d'Achilleus était la magnificence du costume et qu'il n'accordait point à lui-même, Thème, autant d'importance que ses devanciers. Néanmoins à se voir aussi somptueusement vêtu, sa vanité trouvait son compte et aussi sa superbe. Il pensait alors aux pauvres nippes dont parfois l'affublèrent certains, parmi lesquels, notamment, un Florentin dont les tentatives malheureuses l'avaient fait paraître plus loqueteux que le plus gueux chemineau de son royaume.

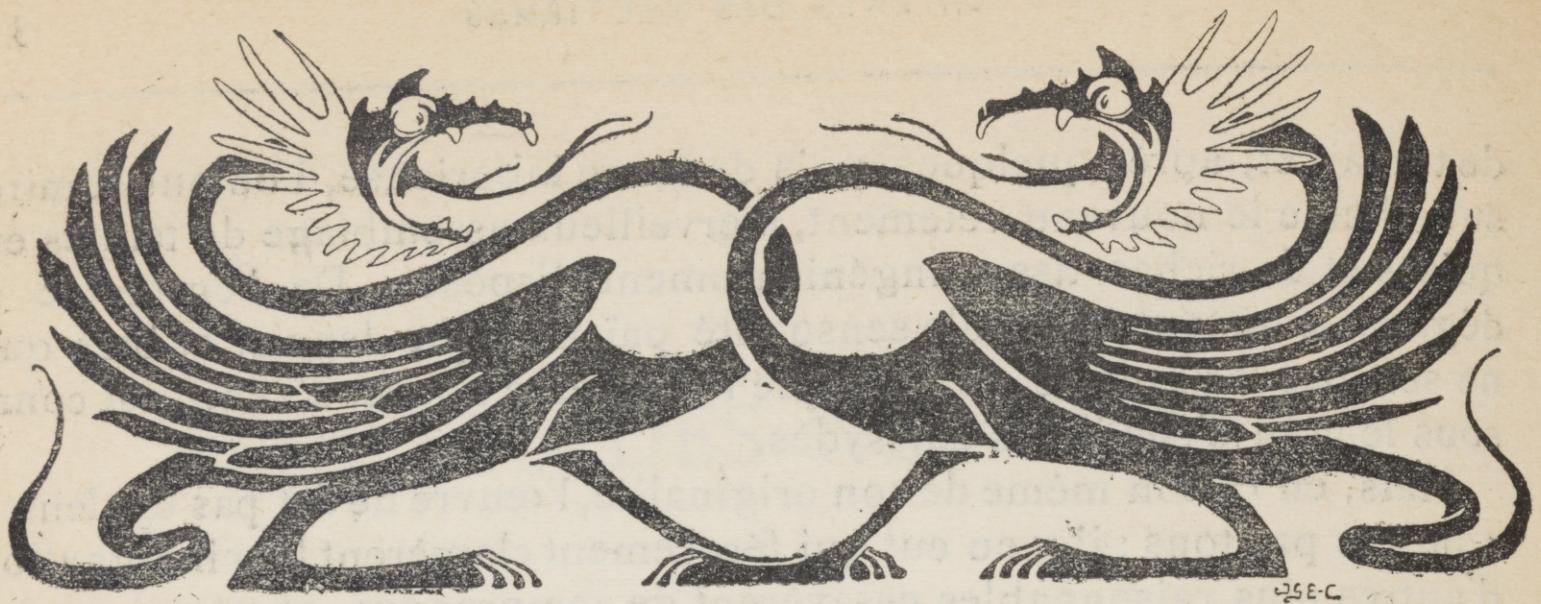
La joie de Thème, hélas ! fut de courte durée. L'innovation d'Achilleus avait fait éclore en quantité les imitateurs pour lesquels Thème ne compta plus, sembla ne plus exister. Dès lors l'humeur de ce prince s'altéra ; ses sujets prirent fait et cause, les uns pour lui, les autres pour les novateurs, en sorte que ce charmant pays des Neuvièmes est actuellement en proie à des polémiques violentes et à des troubles graves.

Pour nous qui nous bornons à relater impartialement ces faits, nous pensons toutefois que ceux-là ont raison qui veulent un Thème, mais un Thème royalement vêtu.

JEAN POUÉIGH

(*A suivre.*)





REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS.

Concerts Chevillard. — Miguel Llobet. — Au Conservatoire. — Concerts Colonne. — Société Nationale. — Société Philharmonique. — Société Bach. — J.-J. Nin. — F. Busoni. — École des Hautes Etudes Sociales. — E. Brunold. — Marie Hansen. — Gaston Revel. — Schola Cantorum. — Virtuoses.

J'apprends par la rumeur publique que M. **Backhaus**, lauréat du dernier concours Rubinstein, s'est montré excellent pianiste dans le concerto en *mi bémol* de Beethoven, et que M. Chevillard a battu tous les records de vitesse dans le finale de la *Symphonie en la*. Ces nouvelles me causent un sensible plaisir, mais ne me donnent aucun remords d'avoir été respirer la douce lumière dans un grand parc endormi, et de n'avoir eu pour concert que les croassements affairés des corbeaux occupés à faire leurs nids dans les grands arbres solennels, au bord de l'eau verdissante. J'entends encore la musique de la nature, celle des salles publiques et payantes me paraît une abomination, presque un crime. Passe pour le salon frais et silencieux où l'on écoute avec recueillement, comme en un temple. C'est là que j'ai entendu le guitariste **Miguel Llobet**, qui tire de son instrument tour à tour des mélodies attendries et de nerveux éclats de rire, des sonorités de violon, de mandolines lointaines, de harpes, de flûte ou de basson ; et rien n'est plus curieux ni plus émouvant que cette évocation de l'Espagne entière avec son ardeur emportée, coupée de brusques alanguissements, et ce goût secret de la douleur, cette saveur amère que l'on sent en ses plus fougueux élans de joie ; tout cela sort, aux sons de quelque vieille chanson catalane, de la grande caisse sonore où courent les doigts prestigieux de l'artiste, tandis que s'incline son grave et sévère profil. Grâces soient rendues au goût si intelligent et si pur de M^{me} la princesse de Cystria, pour nous avoir donné, par deux fois, ce délicat régal ; comme aussi pour les mélodies au charme discret d'Ernest Chausson et de Pierre de Bréville, que M^{me} Camille

Fourrier chante avec tant d'expression ; comme pour les romances de Moussorgsky, Balakiref et Rimsky-Korsakof, où l'on applaudit une jeune et intelligente chanteuse, M^{lle} Sonia Herma ; comme pour le chant arménien, d'une mélancolie poignante, où M. Moughounian est admirable. Et j'allais oublier les mélodies de M. Brunel, dont M^{lle} Foreau est la si digne interprète !

LOUIS LALOY.

Au *Conservatoire*, dimanche 11 mars, la 2^e séance donnée par le *Quatuor Capet* obtenait un succès aussi marqué que la première, avec les XIII^e, XV^e quatuors et la *Grande Fugue* de Beethoven. Comme la première fois, exécution de tous points remarquable, souple, homogène, expressive ; et pas de « battage », comme l'on fait souvent, mais un respect religieux de l'œuvre jouée et une sobriété de style à laquelle beaucoup devraient chercher à parvenir.

Dimanche dernier, 18 mars, 13^e concert de la Société, sous la direction de M. Georges Marty. Rien d'intéressant, je veux dire de nouveau, sauf deux fragments symphoniques, extraits de la partition écrite pour l'*Absent* de M. Georges Mitchell par M. F. Le Borne. Ces fragments, le « Prélude » et le « Scherzo », sont intéressants. Le premier expose les principaux thèmes de l'ouvrage avec toute la logique et la clarté désirables, et ces thèmes sont assez différents d'allure pour ne pas nuire à l'intérêt de l'ensemble, surtout le premier exposé qui est très caractéristique.

La « Scherzo », est assez savoureux comme orchestration, transformant plusieurs des idées du Prélude et formant un tout pittoresque et coloré. Ces pièces ont été assez bien accueillies par le public.

Au programme, la 5^e Symphonie de Mendelssohn, connue sous le nom de *la Réformation*, aussi connue que bien faite et bien « ratissée ». On a envie d'entendre un peu de Berlioz à la suite de cela, par exemple.

Après les fragments symphoniques de M. Le Borne venait le *Concerto en mi b* pour piano et orchestre de Beethoven, exécuté par M. E.-M. Delaborde. Ce concerto, très connu et exécuté si souvent (il l'était le même jour au concert Chevillard), est le plus beau des concertos de piano de Beethoven, tant par la splendeur des thèmes que par le parti merveilleux qu'il tire de ceux-ci. M. Delaborde en donna une interprétation pleine de noblesse et de puissance.

Quant aux « pièces chorales » de Cl. Jannequin et G. Costeley, musiciens du XVI^e siècle, pièces sans accompagnement, elles sont exquises et pleines de fraîcheur, et bien connues aussi, quoique ce fût leur première audition au Conservatoire. Quelle variété de rythmes, quelle fantaisie mélodique dans ces petites pièces, comme d'ailleurs dans toute la musique chorale du XVI^e siècle !

Le concert se terminait par des fragments de *Manfred* de R. Schumann : Ouverture, Entr'acte, apparition de la fée des Alpes, hymne des Génies d'Arimane. Je suis obligé d'avouer que si Schumann est admirable, en considérant ses œuvres au point de vue expressif et au point de vue musical pur, il m'a toujours paru inférieur à l'orchestre. Est-ce parce que son orchestration est le plus souvent terne, grise et massive ? Je ne sais ; mais c'est l'effet qu'il me produit, et qu'il produit d'ailleurs à beaucoup d'autres.

Je m'en voudrais de ne pas signaler, en terminant, la souplesse et la discipline des chœurs ; leur exécution des pièces de Jannequin et Costeley fut un véritable enchantement. Louanges aussi à l'orchestre et sans réserves ! que ne ferait-il pas sous la direction d'un chef comme M. Georges Marty ?

C. DE MALARET.

Les *Concerts Colonne* du 11 et du 18 mars ne firent que confirmer les objections que je présentai dernièrement sur le programme des récents concerts. Le manque d'équilibre est leur moindre défaut, et la crainte de toute innovation semble emplir d'effroi le Comité tout entier. M^{me} Schumann-Heink, à qui le public avait fait, le dimanche précédent, un succès comme seuls les étrangers en obtiennent dans notre doux pays, avait été priée de chanter encore une fois. C'est là la version officielle que les communiqués redirent avec un ensemble touchant ; pour ma part, je suis persuadé qu'il était entendu qu'elle chanterait deux fois, et c'est pour cette raison que le changement de programme eut lieu. Les fragments wagnériens sur lesquels on comptait pour attirer le public furent, le matin du premier concert, supprimés et reportés au dimanche suivant. Excellent procédé, pour remplir les caisses de l'Association... artistique si l'on veut.

Or donc, M^{me} Schumann-Heink, étoile des Opéras de Berlin, de New-York, Waltraute et Erda de tradition, Carmen d'Outre-Rhin — ne pas croire pour cela qu'elle ressemble à M^{les} Calvé ou de Nuovina, — devait chanter deux morceaux choisis de la *Tétralogie*. Jusque-là, en somme, rien de bien extraordinaire, en dehors du procédé ci-dessus exposé. Ajoutez à cela deux lieder de Schubert et un air de Mendelssohn, et vous aurez un programme également allemand et très peu moderne. Que fit M. Colonne ? Il trouva que l'art d'outre-Rhin n'était pas assez copieusement représenté, et il adjoignit à son programme l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et la Marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*. Sans vouloir dénigrer ces deux œuvres qui sont de purs chefs-d'œuvre, j'estime que, maintenant que les temps héroïques du wagnérisme sont passés, il convient de ne plus en faire les morceaux passe-partout des concerts symphoniques, où ils accompagnent l'entrée des retardataires ou la sortie des gens pressés avec accompagnement varié de petits bancs, grincements de portes et glapissements d'ouvreuses. Il est très possible que l'orchestre n'ait pas à répéter de tels morceaux, mais pour une association ARTISTIQUE, de telles raisons me paraissent déplacées. Quoi qu'il en soit, je vous dirai que, dans l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, M. Colonne est loin de s'avérer pour l'équilibre des sonorités et des motifs l'égal de Nikisch, que M^{me} Schumann-Heink chanta avec force et une articulation merveilleuse la *Toute-puissance* et la *Mort de la Jeune Fille* de Schubert, un froid air de *Paulus* de Mendelssohn et les deux récits d'Erda et de Waltraute, qui au concert manquent singulièrement d'attraits.

Au milieu de cette salade teutonne, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo fut goûtée avec une joie exquise, et les trois préludes extraits des *Girondins* de M. Le Borne n'obtinrent qu'un maigre succès. Peut-être le public fut-il à leur égard plus injuste qu'il n'eût dû. Une partie de ce demi-échec me semble provenir de la composition de ce numéro du concert. Devant trois préludes M. Colonne débuta par celui du IV^e acte, suivi par celui du III^e et terminé par celui du II^e. Félicitons-nous, il eût pu intercaler le prélude du II^e acte entre celui du IV^e et celui du III^e !

Le fait est d'autant plus regrettable que chacun de ces préludes a des intentions descriptives bien nettes et commandées par l'acte qu'ils exposent en raccourci. Or le II^e acte nous peint les horreurs de la *Terreur*, le III^e la *Patrie* en danger et les enthousiasmes qui se déchaînent pour la sauver, et le IV^e la *Mort* de Ducos, l'héroïque Girondin. Le raccourci tragique du drame eût donc été ainsi présenté de manière à intéresser le public ignorant d'une œuvre dont plusieurs de mes amis qui l'entendirent l'an dernier, à la création à Lyon, m'ont vanté la grande puissance scénique et l'heureux emploi de procédés bien propres à frapper la foule. Cette compréhension de l'objectivisme théâtral apparaît nettement dans les préludes où l'emploi des chants révolutionnaires très adroitemment exposés et mêlés

aux motifs psychologiques du drame donne une impression très intense de vie et de passion. Le plus émouvant est certainement celui du IV^e acte, où la *Marseillaise* transcrit en mineur et exposée, dans un mouvement de marche funèbre par les violoncelles, tandis que les flûtes et les clarinettes reprennent la phrase d'amour de Jean Ducos exposée dans le prélude du II^e acte par le cor anglais, donne une impression de grandeur tragique rendue encore plus intense par la plainte des violons en sourdine. Il ne reçut cependant pas l'accueil qu'il méritait. L'âme de la foule est changeante et perfide comme l'onde, mais surtout paresseuse.

Pressé probablement par les répétitions de la *Symphonie Domestique* de Richard Strauss, M. Colonne nous donne le 18 un concert de tout repos, n'exigeant que quelques raccords et dont toute nouveauté est soigneusement bannie. Le temps au dehors est délicieux, et, sans l'attrait de Viñes jouant les *Variations symphoniques* de Franck, bien des auditeurs auraient pris la clef des champs. Ceux qui sont venus, l'orchestre, et M. Colonne lui-même, sont d'ailleurs quelque peu somnolents. La *Fantastique* ne s'échauffe qu'à partir de la *Marche au Supplice* et c'est loin d'être l'enthousiasme d'antan. Le livre récent d'Adolphe Boschet, démolisseur de gloire patentée, ingénieux fouilleur de documents insoupçonnés, vient de porter le coup fatal à la légende de la folle passion aux changements de titulaires imprévus. On finit par ne voir dans la fameuse notice explicative qu'un attrape-nigauds bon pour les jours heureux du romantisme, et l'accueil fait à l'œuvre s'en ressent. D'ailleurs, selon l'habitude chère à notre caractère français qui ne fait pas les choses à demi, les enthousiasmes d'hier vont se changer en dénigrement aussi violent qu'injustifié, et le pauvre Berlioz va devenir la bête noire de ceux dont il fut l'idole. Ainsi va le monde, et la roche Tarpéienne est près du Capitole. La *Rapsodie norvégienne* de Lalo fut exquiselement jouée, et l'orchestre sut mettre en relief les délicieuses broderies et les piquantes trouvailles d'orchestration dont elle est pleine. Musique vraiment française, pleine de clarté et d'élégance, elle allie la distinction de l'harmonisation au charme d'une instrumentation qui ne doit rien à personne et qui peut se comparer sans désavantage aucun aux pages les plus vantées de la musique russe. M. Frölich chanta avec un bel empportement un air d'*Elie* de Mendelssohn, plein de fierté et de noblesse bien protestantes, auquel il est difficile de faire un reproche précis, mais qui cependant ne laisse qu'un souvenir de froideur et d'ennui. La perfection de son talent nuisit beaucoup à Mendelssohn, type parfait de l'école scolaire allemande où une aimable facilité et une technique prodigieusement souple essayent de suppléer au génie. Cet excellent baryton fut également excellent dans les adieux de Wotan et l'*Incantation du Feu*, encore qu'à la manière allemande il attaque ses notes très légèrement en-dessous du ton pour s'élever graduellement à la hauteur requise. Néanmoins sa diction impeccable et sa voix puissante ainsi que sa parfaite compréhension des intentions wagnériennes lui valurent le plus mérité des succès.

J'ai gardé pour la fin la perle du concert. Dans chaque numéro de cette revue nous sommes obligés à tour de rôle de faire l'éloge de Ricardo Viñes, et certes ce nous est besogne plus agréable que facile : mots et métaphores commencent à manquer pour décrire la conscience artistique, la noble probité d'art et la technique impeccable que l'éminent pianiste met avec un noble désintéressement au service d'œuvres variées et de valeur parfois inégale, mais qu'il exécute avec le même souci de perfection absolue. Il perla les *Variations symphoniques* de Franck avec un brio exempt de tout cabotinage et sut laisser au piano son rôle de membre de l'orchestre, tout en mettant en relief, quand besoin en était, les transformations rythmiques auxquelles se complut le père Franck. Par contre, il sut as-

souplir et laisser dans la demi-teinte les arpèges peu intéressants qui se trouvent vers le milieu de l'œuvre et dont le rôle est loin d'être capital. Ce fut aussi parfait qu'on pouvait le souhaiter, et de nombreux rappels témoignèrent à Viñes combien le public du Châtelet avait goûté de plaisir à l'entendre et en aurait encore si M. Colonne voulait bien l'engager pour de nouvelles auditions.

CH. CHAMBELLAN.

La Société Nationale donnait, samedi 17 mars, son concert à la *Schola Cantorum*. Nombreux public venu pour applaudir des œuvres non moins nombreuses.

Trois numéros confiés au grand orgue, c'est beaucoup, semble-t-il, pour une séance. Aussi bien l'orgue n'est pas à sa place dans un concert, pas plus en soliste que joint à l'orchestre.

Je sais bien que Bach et Händel, pour ne citer que deux noms, ont souvent réuni l'orgue et son rival ; mais ces derniers n'avaient pas, loin de là, la même puissance qu'aujourd'hui où tous les deux disposent d'une diversité de timbres et d'une sonorité qui iront très probablement en progressant. Les joindre me paraît nuire à la libre expression de l'un et de l'autre par le trop de sonorité obtenue, précisément ; les faire dialoguer leur est encore plus nuisible, la nervosité de l'orchestre contrastant par trop avec la calme grandeur de l'orgue.

Mais c'est nuire davantage à ce dernier que de le faire sortir de ce calme en voulant lui faire tout exprimer : il devient alors une sorte de caricature de l'orchestre. Au lieu de cela, la faculté que, seul, il a de prolonger les sons indéfiniment, tout en lui conférant une incomparable puissance sonore, permet que lui seul fasse naître l'idée de l'Eternel, de l'Infini, partant l'idée religieuse ; c'est bien l'instrument mystique destiné à « servir » la majesté d'un culte.

La preuve en est que les plus admirables entre toutes les pages de sa littérature ont été écrites par des hommes qui, eux-mêmes, « servaient », pour employer le mot de *Parsifal* ; Bach et Franck ne sont-ils pas de ce que j'avance les témoins irrécusables, et non les seuls ?

A côté de ceux-là, combien d'autres, voulant écrire pour l'orgue, se sont efforcés à être religieux et malgré leurs efforts n'ont pu y parvenir, faute de sincérité ! Ils sont arrivés à une religiosité apparente qui n'est que simple sensualité, ou bien leurs œuvres ne sont que de ternes pastiches le plus souvent.

Je ne veux pas dire par tout ce qui précède que l'on ne devrait écrire pour l'orgue que de la musique religieuse ; combien peu, en effet, seraient capables de cela ? Mais il y aurait, me semble-t-il, lieu, traitant l'orgue comme un orchestre « très spécial », de faire des recherches intéressantes du côté de l'écriture et du style en les transformant complètement.

M. A. Philipp dans *Prélude et Fugue*, M. Pierre Kunc dans sa *Suite* en trois parties et M. J. Ermend Bonnal dans *Paysage landais* et *Reflets solaires* ne transforment rien du tout, ce qui ne les empêche point d'avoir écrit — et bien écrit — des choses intéressantes. Par exemple, je me demande pourquoi M. Kunc a mis comme titre au no 1 de sa *Suite*: *Grande prière symphonique*. Un titre suggère bien des choses à l'auditeur et le met souvent dans un état d'esprit susceptible de lui faire mieux saisir les intentions de l'auteur : c'est tout un petit programme condensé. Il faut donc qu'il corresponde au sens de l'œuvre, ou bien ce n'est qu'une étiquette inutile. C'est, ce me semble, le cas du titre porté par la 1^{re} partie de la *Suite* en question, laquelle partie ressemble à une prière comme *Parsifal* au *Barbier de Séville*. Cela n'empêche pas, je le répète, l'œuvre de M. Kunc d'être intéressante, surtout dans ce premier mouvement.

Je viens de dire que M. Bonnal, pas plus que M. Kunc, n'avait rien transformé du tout, je reviens sur ce que j'ai dit. Est-ce suggestion causée par le titre, j'ai cru voir dans *Reflets solaires* des intentions impressionnistes qui, par moment, m'ont paru très transparentes. Que l'auteur me pardonne si c'est faux ! Il arrive si souvent que l'on croit voir dans la musique des choses auxquelles l'auteur n'avait pas songé ! parfois même on voit juste le contraire de ce qu'il y avait mis.

Après deux charmantes mélodies : « Le ciel en nuit s'est déplié... » et « Automne », inspirées à M^{me} Debrie par des poèmes de Verhaeren, mélodies chantées avec toute la souplesse désirable par M^{me} Jane Bernardel, M. Miguel Llobet, le guitariste, est venu stupéfier le public en jouant *Granada* (sérénade) d'Albeniz, *Jota*, de Tarrega, et, entre ces deux pièces, deux chansons populaires catalanes délicatement harmonisées par lui-même.

Dans ces diverses pièces, M. Llobet fait preuve d'une virtuosité tout à fait extraordinaire sur son instrument ; mais, ce qui est surtout merveilleux, c'est le parti qu'il tire de la guitare au point de vue de la sonorité. Je ne pense pas qu'avant lui on ait, sur cet instrument, obtenu une pareille pureté de son, une telle diversité de timbres. C'est tout simplement prodigieux. La guitare est bien, entre ses mains, un instrument comme les autres, à ressources multiples, quoique différentes ; et il est regrettable qu'elle n'ait pas sa littérature. Il est vrai qu'elle ne pouvait pas l'avoir, car les guitaristes semblables manquaient ; mais M. Llobet en provoquera certainement l'élosion. Je le lui souhaite sincèrement.

Inutile de dire que le public l'obligea à ajouter un numéro à son programme.

Après cela, M. Ricardo Viñes joua les *Tableaux d'une Exposition* (1874) de Moussorgsky. Malgré son exécution superbe, je ne pus m'intéresser à cette œuvre que je trouve peu (si peu !) colorée, au pittoresque et à l'humour si conventionnels, et inexpressive ; combien différente en cela des œuvres de la même école !

M. Viñes avait donné au commencement du concert deux pièces pour piano de M. Henry Février, *Nocturne*, délicatement ciselé, et une élégante *Valse-Caprice* (hum !). Je ne dirai pas comment M. Viñes a exécuté ces œuvres : on a épousé à son sujet les épithètes et formules laudatives. Je me bornerai à dire que je l'admire sans restriction et sincèrement.

Après ces diverses œuvres, venait, clôturant le concert, l'intéressant *Prélude et Fugue* de M. A. Philipp pour orgue. J'en ai déjà parlé, aussi terminerai-je en louant son interprète, M. G. Ibos, qui fut plus qu'à la hauteur de sa tâche, imitant en cela MM. G. Jacob et J. Bonnet qui avaient joué, le premier, la *Suite* de M. Kunc, le second les deux pièces de M. J. Ermend Bonnal.

C. DE MALARET.

Les programmes de la Société Philharmonique s'exécutent rarement tels qu'ils ont été annoncés. Toutefois, les changements n'affectent d'ordinaire que les œuvres, et il n'arrive pour ainsi dire jamais que les principaux interprètes fassent défaut. Ce fut pourtant le cas du concert donné le 6 mars. Le quatuor Rosé, qui devait, paraît-il, s'y faire entendre, fut remplacé, au dernier moment, par le quatuor Geloso. MM. Geloso, Monteux, Bloch et Tergis, quoique non attendus, reçurent du public le meilleur accueil. Pour ma part, je ne puis que louer leur parfait ensemble et la belle fougue qu'ils déployèrent dans le *quatuor à cordes* de César Franck et dans le quatuor *en la mineur* de Schumann. Dans des mélodies d'époques différentes, de

Händel à Grieg, mais toutes choisies avec un goût très sûr, M^{me} Gaétane Vicq nous tint sous le charme de sa voix souple et claire. Et cela nous changea fort heureusement de certaines cantatrices étranges, peut-être parce qu'étrangères.

Le 13 j'ai vivement regretté de ne pouvoir entendre M^{me} Culp Merten et le quatuor Zimmer de Bruxelles. Mais, par contre, le quatuor Tchèque, au concert du 20 mars, m'a fait un bien grand plaisir dans le quatuor en ré mineur de Mozart. On sent très bien que ces artistes ont avec cette musique des affinités de race et de caractère ; c'est pourquoi ils la rendent avec une émotion aussi pieuse et un art aussi délicat. Il faut féliciter M^{me} Lindsay, de l'Opéra — comme tout à l'heure M^{me} Gaétane Vicq, — de l'heureux éclectisme qui guida son choix. Pergolèse, Bach, Mozart, voilà pour la musique ancienne ; Saint-Saëns, Fauré, d'Indy, voilà pour notre école française actuelle ; saluons, messieurs !... La belle voix chaude de M^{me} Lindsay lui valut un succès très grand et très mérité.

Très curieuse, en vérité, la cantate burlesque : *Nous avons un nouveau gouvernement*, dont la Société J.-S. Bach nous faisait entendre des fragments à son concert du 14 mars. Cette cantate fut écrite par Bach sur un scénario qui peut se résumer ainsi : le nouveau seigneur vient prendre possession de son domaine, et les manants qui en dépendent lui souhaitent la bienvenue par des compliments plus ou moins saugrenus, certains même d'un goût discutable. N'importe. Cette œuvre, qui fut chantée avec beaucoup de goût par M^{me} Mary Pironnay et M. Monys, est agréable à entendre, car, à l'encontre de beaucoup d'autres du grand cantor, les parties qui la composent — du moins celles entendues l'autre soir — sont assez courtes et d'un contraste nettement accusé. Le 5^e Concerto Brandebourgeois pour piano, flûte et violon, et la cantate *Garde en mémoire Jésus-Christ*, complétaient le programme de cet intéressant concert.

JEAN POUÉIGH.

Le 21 mars, au concert d'orgue et de musique de chambre, M. Joseph Bonnet joue avec une belle simplicité le *Prélude et fugue* en ré majeur, la *Sonate* en ré mineur et le *Prélude et fugue* en sol majeur. M^{me} Wanda Landowska donne au *Concerto italien* les sonorités chaudes du clavecin qui lui sont dues, et combien cet instrument, avec ses deux claviers et ses jeux variés, sait, mieux que le pianomoderne, mettre à sa juste place chaque détail d'une œuvre polyphonique ! L'interprétation de M^{me} Landowska est avant tout pittoresque, mais ne se prive ni de l'émotion ni de la grandeur : témoin l'*andante* du *Concerto italien*, où la pureté des lignes fut admirable. J'ai moins goûté le pianoforte dans la *Suite française* en mi majeur : on dirait d'un piano un peu faux, dont les cordes sont mal tendues et dont la pédale ne marche pas. La *Suite anglaise* en mi mineur, sur un bon et honnête géant de Pleyel, a été un étincellement de rythme et de vie. De temps à autre seulement, un accent trop fort et trop brusque pour mon goût : mais mon goût est peut-être mauvais, et trop académique encore. Je ne sais.

LOUIS LALOY.

À la salle Æolian, M. J.-Joachim Nin nous conviait le 21 mars à la seconde des douze auditions qu'il consacre à « l'étude des formes musicales au piano, depuis le xvi^e siècle jusqu'à nos jours ». Rien que du Bach au programme, mais du Bach écrit pour clavecin. Ces pièces, moins connues que la musique pour orgue, présentent pourtant un très réel intérêt ; notam-

ment : la *Fugue à l'imitation du cornet de postillon*, la *Sarabande* avec quinze variations et les *Suites*. M. Nin joue le Bach comme il doit, du moins à mon avis, être joué : avec une certaine rigueur dans le rythme et la mesure qui convient bien à cette musique sévèrement belle. La qualité de son de M. Nin est tout à fait jolie, et son attaque toujours nette ; aussi fut-il chaleureusement applaudi par un public qui se rendait compte de tout ce que sa tentative présente de véritablement artistique, tentative qui mérite d'être très vivement encouragée.

JEAN POUÉIGH.

Parmi les virtuoses de tout pays qui nous visitent en ce moment, il faut mettre hors de page M. **Ferruccio Busoni**, le sur-homme du piano. A son talent de pianiste, qui défie de loin toute comparaison, il joint d'autres mérites : compositeur honorable, c'est un « transcriiteur » de premier ordre. Ses arrangements de pièces d'orgue de Bach, pour le piano, sont d'une ingéniosité merveilleuse et ont enrichi, même après Liszt, le domaine du clavier, sans être — notez cette rare abnégation de virtuose — d'une difficulté inabordable. Devenu par surcroît chef d'orchestre, M. Ferruccio Busoni, avec un dévouement dont nous devons lui être reconnaissant, propage en Allemagne les œuvres de notre école française moderne, de César Franck à M. Magnard.

Le premier récital donné à la *salle Erard*, le 19 mars, par ce rare artiste, était consacré à Chopin et Liszt : des pages les plus célèbres et qu'on pouvait croire les mieux connues, de ces deux maîtres, l'art magique de M. Busoni tire des secrets nouveaux. L'agilité de ses doigts dépasse l'imagination ; mais, plus musicien encore que virtuose, M. Busoni ne se borne pas à en faire montrer par des traits ou autres *passages*, exécutés avec une rapidité, une audace et une précision inouïes. Ce qu'il y a chez lui de plus étonnant, c'est la souplesse du toucher, et la *registration* du piano. Il sait nuancer à l'infini les notes simultanées : grâce à lui — et au superbe instrument dont il disposait, — une étude ou un nocturne de Chopin prennent un relief musical d'une netteté et d'une délicatesse précieuses ; par lui le piano de Liszt redevient un véritable orchestre où se combinent des masses sonores distinctes et indépendantes. Dans l'exquise Barcarolle, dans le Nocturne en *mi bémol* (op. 55, n° 2), dans la Polonaise en *la bémol*, dans les études en *sol dièse mineur* et *ut majeur* de Chopin, dans l'héroïque *Mazepa*, dans la *Campanella* de Liszt, dans la fantaisie si divertissante sur le *Songe* de Mendelssohn, M. Busoni a réalisé quelque chose comme l'absolu de Platon : la perfection belle et intelligente, qui domine la matière.

Si, la prochaine fois que M. Busoni jouera chez Erard, on ne fait pas queue depuis l'église Saint-Eustache jusqu'à celle des Petits-Pères, je croirai qu'il n'y a plus personne à Paris pour aimer l'art du piano.

JEAN CHANTAVOINE.

Ecole des Hautes Études Sociales. — La soirée du 15 mars était consacrée par M. Quittard, assisté de M^{me} **Landowska** et de M^{lle} **Babaïan**, à la musique de luth au début du XVII^e siècle français. Et cette séance fut pour beaucoup d'entre nous une véritable révélation. L'érudition précise du conférencier, le jeu divin du clavecin et le charme d'une voix dramatique nous ont appris qu'il existait en France une musique délicate et raffinée entre le XVI^e siècle polyphonique et l'opéra de Lully. Seuls quelques membres de la Société internationale de musique n'ont pas été surpris ; ils avaient entendu l'année passée des airs de cour chantés par M. Scholander en s'accompagnant sur le luth, et cette année la lecture de M. Ecorcheville sur ce même sujet. Malgré ces précédents, l'Ecole des Hautes Études et M. Quittard peuvent

être considérés comme les premiers qui ont présenté nos vieux « luthériens » au grand public des dilettantes français. Nous reviendrons un jour sur ces questions mal connues. Les origines de notre musique instrumentale méritent mieux qu'un simple compte rendu.

JEAN LEROUX.

Il nous a été donné, la semaine dernière, d'entendre M. Paul-E. Brunold dans un *récital* qu'il donnait à la salle Erard. Chacun sait que le *récital*, jugé parfois un peu austère par les profanes, est du moins le vrai moyen, pour un artiste de premier plan, de se manifester complètement. Tout d'abord, il suffit à donner la preuve indéniable d'une mémoire et d'une technique supérieures.

A ces qualités fondamentales, M. Brunold joint un charme discret, une chaleur communicative, quoique toujours maintenue dans les limites du goût le plus délicat, qui font de lui un artiste de la plus réelle valeur, chez lequel il faut encore louer la simplicité, la dignité de l'attitude, qui sont en harmonie avec son style élevé, comme les déhanchements de certains, avec leurs accents excessifs et vulgaires. Weber, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, ont été tour à tour interprétés par M. Brunold avec un égal bonheur. Vers la fin du programme figurait une *Barcarolle*, gracieuse composition du brillant virtuose, à laquelle son nombreux auditoire, aussi choisi qu'enthousiaste, a fait le meilleur accueil.

A. B.

Le 21 mars, chez Pleyel, M^{lle} Hanna Marie Hansen, la jeune pianiste norvégienne, a exécuté, avec un très vif succès, un programme fort intéressant et merveilleusement équilibré où figuraient des œuvres de Bach, Rameau, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Fauré; on a particulièrement applaudi une admirable interprétation de la *Fantaisie*, op. 17, de Schumann, où firent à la fois merveille la sobriété parfaite et l'intense émotion de son jeu.

Par une coquetterie que nous déplorons amèrement, M^{lle} Hansen n'avait fait figurer au programme aucune œuvre de ses compatriotes. Sans insister pour Grieg, Sinding et Svendsen, il nous eût été si agréable pourtant de lui entendre révéler à son nombreux public quelqu'une des productions si intéressantes et si peu connues de la jeune école norvégienne, des Sigurd Lie, Elling, Halvorsen, Ole Olsen, Holter, Frithiof Backer-Gröndahl, Alnæs, etc.

Pour protester sans doute contre cette omission, M. Marcel Baillon nous a, le même soir, délicieusement interprété une exquise *Romance* pour violon de Sinding.

M^{lle} Hansen et M. Baillon ont terminé ce charmant concert en interprétant la *Sonate* de Fauré, d'une manière véritablement digne de cette œuvre, et n'est-ce pas le plus bel éloge qu'on puisse leur faire ?

M. S.

A la salle Pleyel, le 20 mars, M. Saury groupait autour de lui quelques excellents artistes, une pléiade exactement et pour tout dire. J'aurais voulu entendre le *Quatuor* de M. C. Chevillard ainsi interprété, mais je n'ai pas eu l'indélicatesse d'écouter aux portes, que la consigne tint fermées, même dans l'intervalle des trois parties, aux billets que l'on dit pour cela favorisés. M. Saury exécuta avec autorité et une verve qui fut triomphante la *Sonate à Kreutzer*. M^{lle} Henriette Lamy lui donnait la réplique, et j'ai fort apprécié l'agrément de son jeu délicat et orné. L'andante à variations est devenu une causerie charmante d'une poésie toute fraîche et comme parfumée de tendresse.

J'ai beaucoup à louer un tout jeune pianiste, M. Loyonnet, qui révèle

déjà le goût et le style d'un maître. Il a donné une couleur très poétique au bruissement des *Jeux d'eau* de Ravel et aux *Fantasmagories* de I. Philipp, suite, de sept petites pièces de genre, qui sont autant de notations colorées et vivement senties.

Je voudrais enfin dire tout le bien que je pense du concert donné salle Erard par M^{me} Rey-Gaufrès, avec le concours très apprécié de M. Jean Ten Have. Le jeu de M^{me} Rey a une aisance et une séduction tout à fait personnelles. Je ne vois pas qu'on puisse mieux faire valoir l'humour allègre et mystérieusement nuancé du scherzo de la 3^e Sonate op. 31 de Beethoven. M. Ten Have, dans la 3^e Sonate op. 105 de Schumann, a déployé tout l'enchantement de son archet nerveux.

J. TRILLAT.

Petite Salle Erard. — 9 mars. *Concert de M. et M^{me} Gaston Revel.* — Nous avons eu la bonne fortune et l'heureuse surprise de voir enfin se produire ces deux excellents artistes appelés, dans un avenir très prochain, à devenir des *noms* sur les affiches de nos concerts. Le *Poème du Languedoc* de Déodat de Séverac, les *Sonates* de Lazzari et de Leclair, la *Chanson du Souvenir* de Fernand Pécoud, furent interprétés avec un mécanisme et une science musicale indiscutables. L'éclat du programme était rehaussé encore par M^{me} Louis Chateau, à la fois si modeste et si belle artiste ; M. Gabriel Fabre, qui tint le piano dans ses délicieux *Poèmes de jade*, remporta, avec M. Stéphane Austin, un franc et très mérité succès.

M. et M^{me} Gaston Revel nous réservent pour l'an prochain d'autres bonnes surprises que nous attendons avec impatience, heureux de voir une nouvelle pianiste et un nouveau violoniste révéler au public la souplesse, le charme et la fougue de leur talent.

C. D.

Le premier concert d'élèves de la *Schola Cantorum* a eu lieu le mardi 20 mars. A dire vrai, il me causa quelques désillusions. Les classes de chant, représentées par M^{mes} Flé, Gravollet et M. Leclercq, se firent remarquer d'une façon déplorable. Ces jeunes artistes chantent tous de la gorge et particulièrement du sommet de la gorge, émettent des sons mal posés et surtout ont une fâcheuse tendance à chanter en dessus ou en dessous du ton depuis le début de leur morceau jusqu'à la fin. Jamais le Conservatoire, dont la *Schola* a entrepris de corriger les abus, n'oserait présenter de pareils phénomènes vocaux. Il y a là un danger sérieux, sur lequel les autorités compétentes de la maison feront bien d'apporter toute leur attention, en exigeant plus de solfège, et de sérieux solfège, et une pose de la voix plus parfaite. La classe d'orchestre, sous la ferme direction de M. Labey, fit preuve de bonnes qualités d'amateurs pour qui la musique est un passe-temps distingué. Trop de jeunes filles qui le soir, au foyer familial, ennient d'une sonate pour violon de Bach les amis de la maison qui se croient obligés de s'extasier en disant que Bach est le plus grand génie musical ; mais pas assez de musiciens gagnant leur vie à déchiffrer tous les soirs, dans une brasserie, trois ou quatre fantaisies et rompus à toutes les difficultés du métier de l'orchestre. Quoi qu'il en soit, M^{lle} Penel et M. Charpentier jouaient fort honorablement le *Concerto en ré mineur* pour deux violons de J.-S. Bach, qui n'est pas très long. M^{lle} Dupéchez se hâta d'exécuter la *suite française en sol majeur* du même Bach sans se soucier des changements des rythmes, mais en faisant preuve d'une louable agilité digitale. Auparavant elle avait joué la *Danse lente* de C. Franck, œuvre post-hume que l'*Edition Mutuelle* vient de lancer. Enfin le meilleur morceau du programme fut le *Trio en fa* de Schumann, exécuté avec une louable recherche des sentiments intimes et de l'expression juste par M^{lle} Masselon et MM. Marsillac, Jenck, Sangra et de Fraguier, qui firent honneur à leur excellent professeur M. de Serres.

Le 24 février, la présence sur l'affiche des Agriculteurs du nom des deux Thibaud et du maître Diémer avait attiré un public comme on en voit peu : la salle était absolument comble. **Francis Thibaud**, le violoncelliste si apprécié, a développé ses belles qualités de technique impeccable et de fine sonorité, particulièrement dans une pièce pour violoncelle seul de Bach et l'*Élégie* de Fauré qu'il a fait littéralement pleurer à son instrument. Les salves d'applaudissements et les rappels que sa virtuosité a soulevés l'ont d'ailleurs largement et justement récompensé du travail qui, joint à de précieux dons naturels, lui a été indispensable pour arriver à un pareil degré de perfection. — De **Jacques Thibaud** il n'y a plus rien à dire : ses tournées retentissantes tant en France qu'à l'étranger ont fait connaître dans le monde entier et apprécier comme il le mérite le grand talent du violoniste français par excellence. — **L. Diémer**, qui a également contribué puissamment au succès de cette belle séance, s'était joint à lui pour terminer la soirée par l'admirable *Sonate à Kreutzer* ; les auditeurs ont tenu à donner une preuve éclatante de l'intérêt qu'avait pour eux le talent de ces trois artistes, car la salle est restée bondée jusqu'à la dernière note.

Je passe ensuite au concert qu'a donné le 1^{er} mars, chez Erard, **Lucie Gaffaret**. Malgré le parti pris instinctif avec lequel j'étais allé à son récital (car je ne crois pas aux petits prodiges), les dispositions étonnantes de ce bébé de 11 ans 1/2 — son âge est son plus grand mérite — ont triomphé aisément de mes préventions. Je ne dirai qu'un mot sur son concert, et ce mot, je crois, suffira : elle s'est montrée la digne élève de M^{me} René et de M. Duvernoy ; tous deux peuvent être fiers du beau résultat qu'ils ont obtenu, et je suis heureux de leur en adresser ici toutes mes félicitations.

Les lecteurs du *Mercure* ne sont pas habitués à y trouver d'autres comptes rendus que ceux de concerts donnés par des artistes absolument arrivés et cotés. Mais je me permets de faire aujourd'hui une petite dérogation à cet usage pour leur relater le beau succès obtenu par le *Cours d'ensemble vocal* de M^{me} J. Lyon, la sœur de M. G. Lyon, l'excellent directeur ingénieur de la maison Pleyel, l'inventeur connu dans tout le monde civilisé de la harpe chromatique. **M. Lyon**, qui a bien voulu accepter de nous aider de sa précieuse collaboration dans notre tâche de lutte pour l'art, me permettra de saisir l'occasion qui se présente et de lui apporter ici le modeste tribut de mon admiration pour le merveilleux instrument que notre confrère *Musica* nous montrait en juin 1904 comme adopté, au lendemain même de sa création, dans la haute société en même temps que dans tous les grands conservatoires. Les artistes que nous avons eu le plaisir d'entendre vendredi ne sont plus des élèves ordinaires. La plupart — particulièrement M^{me} Doerkey, sur laquelle j'ai déjà dit mon opinion — ont porté aux quatre coins de notre pays la preuve palpable de la compétence remarquable et de l'expérience éprouvée de leur professeur. L'exécution impeccable du programme, composé d'œuvres fines et délicates, me dispense d'ailleurs d'en dire plus long sur le talent des élèves et l'excellence de la méthode de M^{me} J. Lyon.

J'ai particulièrement remarqué au beau concert fort original donné le 4, salle Washington, par l'élite de la société caucasienne, le succès obtenu par deux adaptations musicales interprétées merveilleusement — c'est le seul mot qui peut rendre mon enthousiasme — par **C. Loutsky**, brillant artiste de Saint-Pétersbourg où il collabore à la rédaction d'un grand journal théâtral. Il fut accompagné avec un véritable talent et un véritable tempérament par son jeune frère **E. Loutsky**, élève du maître Diémer. Je ne crains point de trop m'avancer en prédisant à ces deux jeunes artistes une carrière où les succès seront très souvent des triomphes.

Beaucoup de monde au même endroit le 7, beaucoup de monde, et qui

mieux est, de monde très select. C'était le concert de M^{me} Grace Whistler Misick. Les applaudissements les plus chaleureux ont éclaté à la fin de chaque numéro, et c'est le meilleur éloge qu'on puisse faire du talent de la charmante cantatrice et des artistes qui prêtaient leur concours à cette splendide soirée.

On m'annonce comme concerts spécialement attrayants de cette fin de mois les séances que donneront, les 26 et 30, Emil Sauer, et les 19 et 28, E. Isaye avec l'orchestre du Conservatoire.

PAUL DUBOT.

P.-S. — Je suis heureux de faire part à mes lecteurs de l'excellente impression produite par le premier des concerts du Dr Lulek. Je ne peux qu'inviter tous les amateurs de belle et bonne musique allemande, particulièrement de lieder classiques, à aller applaudir en ce célèbre baryton l'un de leurs plus parfaits interprètes.

Il nous promet encore trois séances à l'Æolian les 15, 22 et 29. J'en parlerai d'ailleurs dans mon prochain article.



LE QUATUOR PARENT.

L'Évolution de Beethoven et ses interprètes.

La musique a été si fort à propos créée, non seulement pour consoler des malheureux, mais pour compenser les tristesses de l'hiver en sympathisant mystérieusement avec elles, que l'approche du printemps la remet en fuite : voici déjà, les deux dernières soirées Beethoven de la saison 1906 !

En écoutant de belle musique, il n'est pas défendu d'essayer de poser quelques jalons dans le domaine, à peine exploré, de la philosophie de l'histoire de l'art ; et Beethoven nous apparaissait l'autre soir, à son plan, au seuil du siècle de la musique, avec l'aspect d'une force nécessaire ; une époque reçoit le génie qu'elle attend. Or, le dernier historien de Michel-Ange (1), et le plus philosophe de tous nos amoureux d'art, le *beethovénien* Romain Rolland, nous démontre, au contraire, que le génie — Michel-Ange ou Beethoven — apparaît comme un phénomène dans une terre ingrate et que, sans avoir subi d'influences, il doit influencer fatallement toute la génération suivante en la « foudroyant », comme dira Berlioz... Les deux points de vue sont-ils irréconciliables ? Nous le rechercherons plus longuement quand la musique en exil nous permettra quelque réflexion. Beethoven, ce Michel-Ange musical animé du sang flamand de Rubens, a tout inventé : soit, mais n'est-ce pas dans le sens espéré par son époque militante, et qui vit Bonaparte ? Un génie est le poète de son temps.

La Nuit de Michel-Ange est la protestation d'un héros sans tache ; et Beethoven est le *Pensieroso* d'un âge vigoureux.

Trêve aux théories ! A l'heure militaire, interprètes de Beethoven *prodeunt in scenam* ; et l'idéale musique nous prouve, au rebours de la vie positive, que l'action peut redevenir la « sœur du rêve »... A dessein, nous confondons les programmes des deux dernières séances beethovénienes, afin d'observer *chronologiquement* comment un génie devient Beethoven. Et

(1) *Michel-Ange*, par Romain Rolland (1 vol. in-8°, de la collection des *Maitres de l'Art*, Paris, 1905).

cette étude sera la justification de certaines œuvres d'une jeunesse un peu ridée pour nous, qui ressuscitent seulement pour nous suggérer Beethoven encore en puissance plutôt qu'en acte...

Interprété largement par MM. Mimart, Lebailly, Letellier, Jacot, Pénable et Delgrange, le *Sextuor* pour deux clarinettes, deux bassons et deux cors, composé, paraît-il, en une nuit, à la Mozart, vers 1794, et publié, longtemps après, sous le numéro d'œuvre 71, appartient franchement encore à l'ancien régime musical; c'est un tableau de Téniers où passe à peine, parfois, l'ombre du nuage d'un Ruysdael... C'est le sentiment tout flamand des paysages de ce bon vieux temps qui respire, loin des cours finissantes, l'honneur candide et la droiture. Plus brillant, plus mondain, plus raffiné, le *Quintette* célèbre, pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson (op. 16), spirituellement touché par MM. Grovez, Bleuzet, Mimart, Pénable et Letellier, — ouvrage qui date et que le Beethoven farouche de la maturité libérée disait avoir pris en grippe... absolument comme le gracieux *Septuor* (op. 20)! Mais, déjà, quel progrès psychologique et quel sentiment mineur dans l'andante où souffre un cor *beethovénien*! Ce cor est un précurseur, comme les timbales de l'*andante con moto* de la première symphonie; sanglot fier ou puissance intérieure : c'est Beethoven déjà!

Si les séances modernes, Franck, Chausson, d'Indy, Debussy, Ravel, passionnent au plus haut point l'auditoire subtil de l'Æolian, les séances beethovénienes, plus tempérées, lui dévoilent peu à peu la souplesse de ce génie : n'est-ce pas un enseignement qui compense quelques longueurs?

Et s'il n'y a pas de musique absolue (puisque la musique pure est l'émanation d'une âme), il n'est pas moins vrai que M. Louis van Beethoven, pianiste qui a beaucoup écrit, composa longtemps de la musique poétiquement formelle, comme la sonate piano et violoncelle en *sol* mineur (op. 5, n° 2), dont le rondo final exhale allègrement le parfum du bon vieux temps où vieillissait le doux Haydn, — comme le trio à cordes (op. 9, n° 2), bluette admirable et contemporaine de la sérénade (op. 8), musique de belle et bonne compagnie, où l'italienne virtuosité du genre s'enveloppe, comme chez Mozart, avec je ne sais quelle profondeur native, déjà, de mélancolie spirituelle... Ce trio, c'est le régal des délicats, qui ne demandent pas, pour être heureux musicalement, la chute du Walhall et le crépuscule des dieux! Tempéraments exquis dans leur vivacité! Sensibilités charmantes, et contemporaines de Prud'hon, ce génie de l'amour qui souhaitait dans l'ombre!

Datée de 1799, la sonate piano et violon (op. 12, n° 2) est une contemporaine très spirituellement sage de la *Pathétique* (op. 13). Beethoven-Adonis cherche encore à plaire : il a vingt-neuf ans, c'est une excuse; et quelle pure beauté dans cette forme calme, dans le contour d'un andante! Mais, dès 1802, l'auteur de la seconde symphonie écrira la sonate piano et violon (op. 30, n° 2) en ce ton *d'ut* mineur qui favorise toujours la mystérieuse effusion de son pathétique! Que de pressentiments sous ce phrasé divin! L'artiste a reçu la leçon du malheur qui fait le génie libre et la bonté suprême; la surdité le hante : il a souffert. Et le cruel amour s'est emparé de son cœur. L'amour! n'est-il pas le secret même de Beethoven et le mystère profond de l'idéale musique,

Douce langue du cœur, la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d'une ombre offensée,
Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux!

L'amour, cependant, l'universel amour, tel que l'entendait Beethoven, n'est plus tout à fait le petit dieu d'une Grèce Louis XVI auquel sacrifiait

l'athénien Mozart : témoin les six chants religieux de Gellert (op. 48, 1803), admirables chants admirablement exaltés par la basse expressive de Jan Reder, et qui s'élèvent, à travers toutes les ivresses de la nature et les blessures de la vie, jusqu'à l'espoir fervent de l'Etre suprême ! Prière profonde, amour du prochain, ténèbres de la mort, cieux qui racontent la gloire divine et sa toute-puissance, enfin superbe chant de contrition qui se termine en triomphante action de grâces, *Busslied* sublime et lui-même « pareil à l'âme d'un héros », — tel est l'amour beethovénien, la grande tradition lyrique que la voix de Jan Reder évoque déjà dans les cantates religieuses de Bach et dans les nobles avis du commandeur de pierre de *Don Giovanni* (car le petit Mozart a connu la grandeur), — tradition du grand art allemand, que le Beethoven vocal de *Fidelio* (1805) va renouveler dans l'ombre où son grand cœur est captif, et que retrouvera d'instinct le Schumann inspiré des *Scènes de Faust*. Comme la sculpture grecque et la peinture italienne, la musique allemande est une chaîne traditionnelle et lumineuse que se transmettent ces génies. C'est la musique même.

Aux alentours de 1804, quand l'auteur prochain de l'*Eroica* livrait au papier réglé sa délicieuse sonate op. 31, n° 3, il confiait à Czerny son désir de s'engager enfin dans une voie *nouvelle* : Beethoven avait conscience des progrès de son génie. Et ce mot, qui scandalise tant de petites vanités, n'effrayait point son juste orgueil... En ses quatre mouvements vifs, avec ses lointains aériens et ses perspectives cristallines, l'op. 31, n° 3, est la mélancolie d'un sourire ; il continue la *Pastorale* (op. 28) ; il est en *mi bémol majeur*, comme l'op. 7, plus vieux parce que plus jeune ; comme l'op. 27, n° 1, dont la première ligne d'andante contient tout Beethoven ; comme l'op. 81 a des *Adieux*, qui se passe de commentaire et qui chante encore en notre souvenir ! C'est la troisième sonate de la trilogie dite des *Zurichoises*. Et c'est du pur Beethoven ! Ni Mozart ni Schumann n'exhalent mélodieulement cette lumière mélancolique comme le bonheur... Dans le menuet (avant le trio célèbre qui dicta les *Variations* de M. Saint-Saëns), il est un chant d'une poésie suave, ineffable, et dont on demeure triste pendant de longues matinées, quand le souvenir coïncide avec ces éclaircies radieuses d'une fin d'hiver qu'on dirait baignée dans l'atmosphère de Corot... C'est bien là que « le son est le frère de l'âme » ! Et nous plaignons ces mathématiciens qui cherchent abstraitements la beauté musicale en se privant des vaporeux sentiments qu'elle provoque ! Ils oublient, ces puritains de la tablature, que l'amour naquit de la beauté.

Beethoven ne l'oubliait point, quand il écrivait le trio op. 70, n° 2 ! A toutes les dates de son essor, Beethoven est infiniment varié, donc inégal pour les snobs qui le voudraient continûment sublime... Beethoven est l'image de la nature à la fois terrestre et divine : il a des rayons et des ombres, également splendides. Encore en 1809, l'auteur de la *Pastorale* et de l'*Ut mineur* écrira donc cet élégant trio, contraste souriant avec l'orageuse fantaisie du n° 1, qui répondait mieux à l'âme de Hoffmann. Décidément, la démarcation des *trois manières* n'a rien d'absolu dans son apparence chronologique... Beethoven, né sombre, n'a jamais cessé d'être amoureux ; et comme nous disait, ce 9 mars, le poète Grandmougin, dans un à-propos rempli de généreuses intentions,

Un espoir caressé le rendait triomphant.

Les interprètes habituels de ces brillants vendredis qui vont finir ont parfaitement exprimé la transition des séances modernistes à l'art de Beethoven et le retour de l'expression violente à la forme expressive. On

sait l'art profond d'un Jan Reder, la science poétique d'un Bleuzet, d'un Mimart, l'indomptable vaillance élégante d'un Armand Parent. MM. Parent, Vieux et Fournier se surpassent dans la désinvolture ailée du « trio cordes » ; pas un quatuor actuel de Paris ni même d'outre-Rhin, pas un trio, dans l'espèce, ne déploierait cette grâce étincelante comme des yeux bruns sous la poudre. Et le piano, petit orchestre en grisaille, rapproche deux natures diversement sympathiques dans l'unité d'un bel effort volontaire, également couronné de succès.

Toujours sur la brèche, le profil penché sur le clavier dans une inflexion charmante de force frêle et d'aspiration vers le mieux, l'infatigable Mlle Marthe Dron, qui donnait carrière à sa jeune énergie dans le quatuor de Chausson le 2 mars 1906 avec une technique encore plus assouplie que le 27 janvier 1905, rivalise aujourd'hui de délicatesse fougueuse et d'ardente certitude avec ses partenaires musiciens, MM. Parent et Fournier, dans les deux sonates et dans le trio de 1809, à l'allegretto si finement ciselé par un géant qui délaisse un instant le bloc de Michel-Ange pour la miette de Cellini. Dans l'op. 30, no 2, son phrasé, vivement aristocratique comme sa personne, accentue le ton *d'ut* mineur, le coloris beethovénien, l'orage latent qui bouillonne sous les classiques mélodies chantées par l'archet de Parent, superbement en verve. Une ovation des plus flatteusement spontanées a dit à la modestie de Mlle Dron combien l'auditoire appréciait en elle la souplesse compréhensive et la studieuse intelligence de l'interprète. Une telle interprète a le désintéressement d'une artiste : aussi bien s'est-elle contentée de la musique d'ensemble, nous laissant sur le beau souvenir de l'op. 111 et des *Adieux* ! Qu'il nous soit permis de regretter qu'elle n'ait pas abordé, cette année, le mélodique op. 110, qui passa très inaperçu sous les doigts d'une personne correcte dont il a mieux valu taire le nom... Car Mlle Dron s'adresse d'instinct à ces sommets musicaux qu'elle se plaît à dompter, telles ces blanches Muses qui trouvent l'inspiration sous les cimes, à deux pas de la pureté des neiges.

Avec moins de grâce nerveuse et de hautaine inquiétude, Mlle Andrée Gellée habite de préférence les vallons fleuris et les coteaux modérés, comme dirait Sainte-Beuve, qui ne songeait point à les dépasser ; dans un choix heureux, c'est-à-dire avec une conscience avisée de sa nature, Mlle Gellée s'attaque à la sonate difficilement radieuse entre toutes : après avoir très loyalement et très brillamment mesuré ses forces dans l'op. 53, surnommé l'*Aurore*, elle vient de nous en fournir la pleine capacité dans le poétique op. 31, no 3. Et les deux beaux rappels, qui saluaient l'op. 111 au début de l'hiver, ont confirmé cette loyale exécution pianistique, l'une des plus complètes de la saison. Netteté lumineuse, égalité naturelle, aménité solide et sérénité déjà puissante, éléments d'un style qui promet et qui présage souvent l'exécution tout « objective » de Mlle Blanche Selva, l'interprète essentielle de Bach ! De là, ces contrastes excellemment pondérés dans les nuances du scherzo. Peut-être le presto final se voudrait-il encore plus rythmique ? Comme deux physionomies différentes, dont les qualités apparaissent par contraste, Mlles Dron et Gellée ont justement obtenu la gratitude nuancée des Beethovéniens.

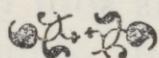
En rappelant ces deux artistes de bonne et belle volonté, discernées par Armand Parent, qui a la main heureuse, il nous plaisait d'évoquer l'opinion définitive de Richard Wagner sur Beethoven à propos du premier centenaire de sa naissance, il y a trente-six ans : « Beethoven arracha la musique à l'influence de la mode et du goût changeants, pour la promouvoir à ce type d'éternelle valeur et purement humain. Aussi la musique de Beethoven sera-t-elle comprise en tout temps, alors que la musique de ses prédecesseurs ne nous demeurera, pour la plupart, compréhensible que par l'in-

termédiaire d'une réflexion historique... » Avant Richard Wagner, le poète disait du poète :

Ce qui fait qu'il est dieu, c'est plus d'humanité ;
Il est génie, étant, plus que les autres, homme...

Or Beethoven est le poète souverain des sons. Et son humanité supérieure ne contient-elle pas tout le *secret* de l'immortelle jeunesse de son œuvre ?

RAYMOND BOUYER.



A PROPOS DE « DON PROCPIO ».

L'ironie, petite muse très moderne, a fait rapidement son chemin. Intrigante, elle a su s'introduire dans le logis de chacune de ses sœurs sacrées et n'en est jamais sortie sans quelque larcin. Peu à peu, elle s'est établie, en fille pratique, construisant ses solides maisons de rapport en face des temples de ses bienfaitrices. Voilà pourquoi nous possérons aujourd'hui tant de peintres excellents voués à la caricature, tant de solides talents émiettés chaque semaine dans la grivoiserie facile des illustrés, tant de lyriques honteux en proie à la blague dont ils n'oseront jamais dépouiller la vaine et commode élégance. Et, comme la dixième Muse est une fine mouche, elle a su choisir si habilement ses prêtres, rendre son culte si attrayant que ses fidèles ont rempli le monde. Tout art doit donc compter avec elle, lui céder une part de son domaine. Un seul a résisté, l'Art musical !

L'ironie musicale n'existe pas. On a mis en musique des parodies, des bouffonneries et de joyeuses excentricités, mais la musique elle-même n'a pas subi cette amusante déformation raisonnée par quoi un Tristan Bernard et un Caran d'Ache ont conquis la gloire. Nous avons connu des romances, des chœurs ou des duos plus ou moins légers ou bruyants, avec quelques outrances dans les nuances, mais ces duos, ces chœurs ou ces romances restaient absolument conformes aux traditions lyriques les plus consacrées. L'opérette et l'opéra bouffe jouent très mal le rôle de caricatures musicales : abstraction faite des paroles, toutes les partitions de ce genre sont des partitions d'opéras italiens à peine modifiées. Les cavatines d'opérette ne présentent aucune différence essentielle (au point de vue purement musical) avec les cavatines du vieux répertoire italien, et la pensée toute nue d'un Offenbach n'est pas plus gaie que celle d'un Donizetti.

C'est parce que l'humoriste est inconnu en harmonie et en contrepoint que le compositeur n'est pas encore né qui trouvera le moyen d'exciter le rire du public par une page orchestrale de puissante ironie avant qu'une seule parole ait été chantée. Faire « italien », tel est le dernier mot du comique musical, telle est la règle qui a présidé à la composition de ce *Don Procopio* que M. Gunsbourg a eu la piété de monter au théâtre de Monte-Carlo avec un luxe étourdissant.

Cet opéra bouffe de Bizet n'ajoutera rien à la gloire de l'auteur de *Carmen*, mais il démontrera la merveilleuse facilité mélodique et la naturelle élégance d'un musicien que nous n'avions jamais vu sourire avec tant d'abandon.

WILLY.



LES REVUES.

Revue générale des Sciences. — *Revue des Deux Mondes.*

Dans le numéro du 28 février 1906 de la *Revue générale des Sciences*, M. H. Bouasse, professeur de physique à l'Université de Toulouse, étudie les *Gammes musicales au point de vue des physiciens*. L'auteur déplore d'abord l'ignorance de la plupart des physiciens sur « les parties les plus élémentaires de la théorie des gammes, des tons et des modes ». Et il se fait fort de montrer que « ces questions sont fort claires, à condition de ne pas les troubler par des considérations dénuées de tout intérêt pratique ». Ecouteons-le :

« D'après le résultat d'expériences objectives, où l'on mesure le nombre des oscillations d'une corde vibrante, sans s'occuper de l'impression physiologique du son qu'elle donne, on représente la hauteur par la formule :

$$N = \frac{1}{2\pi} \sqrt{\frac{P}{g}} \frac{l}{p}$$

où P est la tension de la corde (en kilogrammes), p le poids par mètre, l sa longueur en mètres, g l'accélération de la pesanteur. »

Voilà qui est bien dit, mais tous les musiciens, et les plus ignorants des physiciens eux-mêmes savent que dans une telle formule N est le nombre des vibrations par seconde. Pour dire que N représente la hauteur, il faut savoir que la hauteur apparente dépend de la vitesse vibratoire seule, c'est-à-dire faire intervenir une notion subjective, et « s'occuper de l'impression physiologique ». De plus, la formule citée est incomplète, et on ne voit pas pourquoi N cesse ici d'être fonction du diamètre de la corde. Chacun sait qu'il fallait écrire :

$$N = \frac{1}{2\pi l} \sqrt{\frac{P}{\pi\delta}} g$$

Et enfin, même réduite et simplifiée ainsi qu'on vient de voir, la formule ne peut être déterminée expérimentalement : l'expérience donnerait pour g une valeur numérique plus ou moins approchée ; seule la théorie peut introduire la notion de l'accélération.

Après un tel début, on ne s'étonne pas de voir l'auteur adopter comme unité le *savart*, de manière à exprimer *tous* les intervalles consonants ou dissonants (1) de la musique par des nombres incommensurables ; puis retrouver « les fameux modes du plain-chant, dont nous avons tous ouï parler quand les Bénédictins ont quitté la France » (il était temps !) ; enfin prôner la gamme naturelle ou de Zarlino, fondée sur les harmoniques, et écarter le 7^e harmonique pour la simple mais énigmatique raison qu'il « ne donne rien d'utilisable ». Et on lui pardonne de traiter de haut en bas, avec une condescendante ironie, les recherches de MM. Cornu et Mercadier sur la valeur exacte des intervalles musicaux : si les conclusions des deux savants peuvent être discutées, les résultats de leurs expériences sont inattaquables, et il s'agit de les expliquer, non de les nier. Espérons que le livre sur les *Bases physiques de la Musique*, que nous promet M. Bouasse, sera écrit avec moins de désinvolture.

Dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 mars, M. Pierre Loti commence un nouveau roman, sous ce joli titre : *les Désenchantées*. Ce sont les femmes de nos bons amis les Turcs, qui s'éveillent dans leurs harems, et, dédai-

(1) Excepté la triple octave de la tierce majeure. Singulier privilège !

gneuses du narghilé et des confitures de roses, lisent Kant, Baudelaire et Verlaine (il n'y a donc plus de censure en Turquie)? Surtout elles s'adonnent au charme de la musique ; hélas ! ce sont des claviers d'Erard que pétrissent les petits doigts ambrés ; on « se passionne pour Gluck aussi bien que pour César Franck et Wagner », on déchiffre « les partitions de Vincent d'Indy » ; on joue à deux pianos « un nouvel arrangement des fugues de Bach », que je voudrais bien connaître. Et l'héroïne, Zahidé-hanum, joue, à elle toute seule, « un concerto composé par elle-même » ; puis « un Nocturne, encore inachevé, qui date de la veillée précédente ». On voit que la musique éclôt, sur les rives du Bosphore, avec une facilité toute tropicale. Je n'ai cependant aucune envie d'entendre les petites élucubrations de la charmante Zahidé-hanum ; et je préfère à son Érard, même lorsqu'elle y déchiffre *Fervaal* ou l'*Etranger* (ou, peut-être, *Attendez-moi sous l'orme*), le chant enthousiaste des derviches tourneurs, ou la clamour lumineuse du muezzin, ou une mélopée insaisissable de la longue flûte de roseau.

Louis LALOY.



LA MUSIQUE A NICE.

On décentralise.

La ra ta tzim boum boum ! En avant la réclame ; on décentralise, et les journaux annoncent : « Grande soirée de gala extraordinaire, première représentation (création) de *Sanga*, drame lyrique COMPLÈTEMENT INÉDIT de M. Isidore de Lara. Cette grande première sera donnée avec M. Fugère, Mme Ch. Wyns, etc. La presse parisienne y est invitée. Ce sera une nouvelle (?) soirée de grand Art où se presseront toutes les notabilités artistiques de Nice et de la côte d'Azur. Les places s'enlèvent pour cette représentation sensationnelle... » Barnum ne dirait pas mieux.

De l'inédit est toujours intéressant ; j'ai donc assisté à cette première *sensationnelle*. Elle avait lieu le lendemain d'un veglione. En entrant, je trouve l'Opéra encore décoré de guirlandes vertes, blanches et roses. Cette verdure artificielle me fait penser malgré moi à une exposition de bœufs gras ou à un étalage de têtes de veaux. Le public est nombreux dans les loges, et dans la salle beaucoup de dames élégantes. L'une d'elles, assez jolie, occupe le fauteuil voisin du mien. Elle est arrivée avec un petit air décidé qui promet. Telle la princesse de Metternich, elle s'apprête à déchirer ses gants pour applaudir. Elle a senti en moi un ennemi. Nous nous mesurons du regard, et c'est moi qui baisse les yeux (je suis timide). Ce premier succès l'engage à parler la première : « C'est un très bel ouvrage que l'on va jouer, impose-t-elle. — Comme il est inédit, il ne sera guère possible d'en juger qu'à la fin. — Pas du tout, dit-elle très vite ; le sujet, d'abord, est nietzschéen... Un reporter parisien le disait tout à l'heure. » Je m'incline ; elle continue : « C'est d'une très haute portée philosophique. — Où, ne puis-je m'empêcher de murmurer, la philosophie va-t-elle se nietzscher !... — Une plaisanterie n'est pas un argument.... *L'homme est plus grand que la Nature*, Vigord le chante au dernier acte. — Vigord ?... — Oui ; c'est Fugère, ou plutôt Fugère c'est Vigord ; ou pour mieux dire, Vigord est un fermier avare qui veut marier son fils avec sa nièce. Et comme ce fils, Gian ou Jean, je ne me souviens plus, préfère Sanga, une faneuse à la journée..... »

... Mais l'orchestre a commencé en *la mineur*. « Le motif de la Montagne », me souffle-t-elle. Décidément elle est bien renseignée !

Ce leit-motif orographique est immédiatement suivi d'un air de mazurka lourdement modulé, et le rideau se lève sur un charmant décor qu'inondent les rayons ardents d'un soleil de messidor. La scène est envahie de gerbes que les moissonneurs jettent dans une batteuse. Dans beaucoup de détails de ce 1^{er} acte on sent l'influence du drame réaliste moderne, compliqué de symboles, tel que l'a réalisé M. Bruneau. Je ne vous cacherai pas cependant que je préfère la musique de l'auteur de *Messidor*.

Le Vigord susnommé entre en scène, vêtu d'un complet gris, et bientôt l'assemblée fait cercle autour de lui. Il s'avance sur le bord de la scène, face au public.

« La chanson de Jean-le-Grain » — chanson à la fois symboliste et réaliste avec des unissons, des effets sous tous les mots, quelque chose dans le genre du *Credo* de Iago. On bisse. Ma voisine me regarde triomphalement : « Ce n'est pas mal, condescends-je. Pourvu que ça continue... »

Après tout je ne demande pas mieux que cela continue, d'autant plus qu'une entente cordiale n'aurait rien de déplaisant avec mon interlocutrice. Et puis il faut être indulgent, *on décentralise.....*

Malheureusement voilà que ça se gâte. Sanga et Jean (ou Gian) rappellent leurs serments qui ont eu la montagne pour témoin (motif de la Montagne), et lèvent la main pour jurer (motif de *Manon* : *N'est-ce plus ma main...*). Tout à l'heure, après un « *La pile monte et s'écrouououououle en cascadaade...* », deux gammes descendantes et descriptives en triples croches, nous avions déjà eu un motif doucereux du *Grillon* (toujours lui ! lui partout !...) qui avait fait pousser des petits gloussements de plaisir à ma voisine : « Des sons résultants », eût hasardé Helmholtz. Maintenant voici les trombones qui commencent pour ne plus cesser. Grâce à eux, cet opéra fera beaucoup de bruit jusqu'à minuit. Le fermier surprend les amoureux, se met en colère, et au galop — le récitatif n'est même plus mesuré — en flanque un (galop) à Sanga, qu'il met à la porte. Mais la belle fille est galopphobe et, comme Jean ne s'est pas donné la peine de la défendre, elle s'en va en maudissant tout le monde. C'est une personne qui a très mauvais caractère. Ma voisine est beaucoup moins farouche ; nous causons.

« J'aime le grand Art, Moi. Mon mari, Lui, est à la redoute. Que pensez-vous de la décentralisation ?... »

Un journaliste a interviewé M. de Lara, et, après lui avoir fait dire de quel dentifrice il se servait, lui a posé la question : « Que pensez-vous de Nice, centre d'art ? — Mais c'est la ville unique, a répondu le musicien, unique ! » Il serait vraiment ingrat s'il pensait le contraire.

« Vous allez voir au dernier acte... — Au troisième ? — Non, au second, le dernier. — Cependant il y en a trois d'annoncés ? ! — C'est-à-dire qu'il y a encore deux tableaux... » Tiens, tiens, mais il y a presque tromperie sur la marchandise vendue..... Après tout, puisqu'on décentralise !

« Donc, au dernier acte ?... — Les librettistes et le musicien sont tout à fait wagnériens et s'inspirent surtout de l'*Etranger*. — Hum ! J'ai bien peur que l'art de M. Vincent d'Indy ne leur soit totalement étranger..... — Assez ! Il y a là un effort sérieux, louable, respectable. — Mais, au fait, aimez-vous l'*Etranger* ? — Ah non ! en voilà de la musique assommante ! — Mais alors puisque *Sanga* s'en inspire..... — Vous êtes absurde ! » La petite femme s'énerve ; je me tiens coi et lis la partition qu'elle a apportée avec elle.

M. de Choudens a établi une nouvelle fabrique de livrets à l'usage des compositeurs en quête de débuts et d'éditeurs complaisants. Ses procédés de fabrication sont perfectionnés et très modernes. Imaginez une sphère

creuse, mobile sur un axe horizontal. Dans cette boule des personnages, des décors, de la prose rythmée, des milieux, des époques, des symboles et des catastrophes variées. On fait tourner rapidement l'appareil, et on l'ouvre brusquement : il sort un livret d'opéra. Cette fois M. E. Morand a assuré une partie de la responsabilité du poème en collaboration. Dans *Sanga*, en somme, il y a bien eu effort de part et d'autre. Mais voilà, il ne suffit pas de vouloir (Cf. La Fontaine, *Fables*, livre Ier, *la Grenouille...*, etc.), et ce que nous entendons à partir du 2^e tableau est une effroyable tatouille. D'abord le compositeur, tout comme Weber, Berlioz, Meyerbeer et autres réformateurs de l'instrumentation, fait à son tour son petit bouleversement. Avant lui la batterie, grosse caisse, cymbales, tambour, triangle, etc., n'intervenait qu'accidentellement. Il a changé tout cela. Ce sont ces instruments qui forment le fond de son orchestre, et les violons ne sont plus qu'accessoires. C'est assurément original, mais un peu gênant pour les auditeurs, qui ne sont pas sourds. Ils risquent de le devenir complètement au deuxième tableau, où un orage violent trouble un sommet des Alpes (décor réussi). Un orage non moins violent gronde dans l'âme de Sanga, qui, comme un vulgaire pope, veut tout chambarder. Elle adjure la Nature d'accomplir cette tâche. C'est Mlle Charlotte Wyns qui remplit le rôle de l'émule du pope. Il est d'une tessiture un peu trop élevée pour elle. Elle ne le chante pas moins avec un incroyable enthousiasme, le confondant avec certains autres où l'interprète offre le principal intérêt. C'est ainsi que dans la *Tosca*, où elle est très belle, le drame de M. Sardou réduit à 3 actes n'existe plus : la musique existant peu, il ne reste plus qu'elle. Elle imite un peu en tout cela Mlle Emma Calvé, qui a poussé l'admiration de l'auteur de *Sanga* jusqu'à écrire un livret pour lui. Cela s'appellera le *Nil* (dans *nil* il y a *nihil*) ; et avec les six ouvrages précédents du compositeur nous aurons ainsi les sept enfants de Lara.

Mais je m'aperçois que j'ai beaucoup baissé dans l'estime de ma voisine. Elle hasarde encore : « M. de Lara est très apprécié à Monte-Carlo, où ses ouvrages, première manière, ont plusieurs fois représenté dignement l'art musical. Sa dernière manière est très personnelle. — En effet, dis-je à mon tour, cela n'appartient plus à aucune école, pas même à la monégasque. Cette dualité de l'artiste eût permis à Aurélien Scholl de lui composer une épitaphe dans le genre de celle qu'il fit pour les Goncourt : « Ici dort deux Lara : L'art à Montecarlo et Laratatouille. » Ma voisine s'est levée indignée pour aller s'asseoir à côté d'un autre monsieur. Et les événements se précipitent. La Nature, pour faire plaisir à Nietzsche et à Sanga, démolit tout, inonde tout, et au dernier tableau — de plus en plus réussi comme décor, — nous voyons une immense nappe d'eau d'où émergent un clocher et le toit de la ferme où régnait le fermier Vigord. Celui-ci, rendu fou par le désespoir, s'est réfugié avec son fils et sa nièce sur ce toit. « Pas moyen de faire danser un ballet là-dessus, » murmure quelqu'un. Sanga, conduisant une barque, vient sauver son amoureux. Mais celui-ci ne veut pas être sauvé parce qu'elle a repoussé son père qui est en train de barboter au fond de l'eau. Pour évoquer le spectre de ce machabée dément, le compositeur a une inspiration géniale : il fait jouer le motif du grain par un xylophone ! Enfoncée la *danse macabre* !

..... Mais je cherche du regard mon ex-voisine..... Elle est en train de s'esquiver avec son nouveau voisin. J'ouvre de grands yeux, et une voix ironique fredonne derrière moi : « Ah ! mon cher, que vous êtes naïf..... Vous oubliez que vous êtes à Nice. Vous avez pris pour argent comptant l'enthousiasme de cette jolie personne. Mais elle se moque de *Sanga* et de toutes les musiques. Elle aussi voulait faire sa petite décentralisation ; elle l'a faite avec le plus conciliant. » Honteux et confus, je regarde le fauteuil

vide et j'y aperçois la partition fatiguée qu'elle a oubliée et que j'avais déjà feuilletée. J'ouvre à la première page, et je lis ce titre : « *Maia*, opéra de M. Isidore de Lara ». « Mais alors ?... » murmure-je abasourdi. « Eh oui, continue la voix, c'est sous ce titre que *Sanga* a déjà été jouée à Covent Garden, si mes souvenirs sont précis ; et il y reçut un accueil plutôt froid. Ici on l'acclame. » Et dire qu'elle le savait, tout cela... Ah ! décidément l'homme est peut-être plus fort que la nature, mais la femme est plus forte que l'homme.

Zim ba la boum, pa ta pouf, outre ! boufre ! L'orchestre fait encore un peu de tapage pendant que le toit s'écroule et que la barque, brisée à coups de hache par le ténor, s'enfonce peu à peu. Tous les personnages étant au fond de l'eau, l'opéra nietzschéen est forcément terminé.

Ah ! on ne s'ennuie pas tous les soirs à Nice quand on *décentralise*....

EDOUARD PERRIN.



LA MUSIQUE A MONTE-CARLO

A Monte-Carlo. — *L'Ancêtre*. — *Don Procopio*. — *M^{me} de Belle-Isle*. — *Don Carlos*.

Je suis un peu en retard pour vous parler de Monte-Carlo. Mais, bien que la Principauté soit à 25 minutes seulement de Nice, elle est moralement si loin de nous... Et puis, comme je l'ai déjà dit, les solennités musicales auxquelles on y assiste ne présentent qu'un intérêt relatif à cause de leur caractère presque privé. Il n'y a là qu'une seule catégorie de spectateurs, comme il n'y a qu'une seule catégorie de places à vingt francs. Les soirs de grandes premières de simples fauteuils se paient cinq louis. N'y assistent donc que les milliardaires qui, à Monaco, seuls comptent et peuvent dire : je dépense, donc je suis. La critique parisienne, il est vrai, y est invitée. A ce sujet reportez-vous simplement à la page 285 du *Mercure Musical* et relisez les lignes de M. G. Vanor auxquelles il n'y a pas un mot à changer. Monte-Carlo est comme un Walhall inaccessible où trônent des Niebelungen en possession de l'anneau. Le jeudi ont lieu des concerts classiques célèbres. L'orchestre qui les donne n'est composé que de musiciens d'élite ; il est donc parfait et ses programmes sont souvent très heureusement composés. Mais M. Jehin, qui est un artiste, n'éprouve-t-il pas quelque regret et même quelque dépit quand il lit les comptes rendus de ses concerts, faits à l'avance par des employés du Casino, pour la plupart incomptents, confondant facilement Moszkowski avec Moussorgski ? N'est-il pas ennuyé d'entendre dire inva-riablement de lui comme le héros du conte de Voltaire : « Ah ! son mérite est extrême », et cela toujours sur le même ton ? Ne sent-il pas que toutes les notes maladroites envoyées aux revues et aux journaux complaisants laissent sceptiques les lecteurs intelligents ? Ces concerts, dont l'entrée était autrefois de trois francs, augmentée aujourd'hui à cinq francs, alimentent la caisse des pauvres (il y a donc des pauvres à Monte-Carlo ?). Ce même but de charité est invoqué lorsqu'il s'agit de premières représentations. Elles ont lieu au profit de la caisse de secours des diverses colonies et sous le patronage du Prince. Mais le but réel poursuivi est tout autre. Monaco n'existe que par les jeux. Il faut donc attirer et distraire des joueurs et des joueurs sérieux. Pour cela on accapare les attractions

principales du jour ; les ballons dirigeables, les canots automobiles, les acteurs en renom, les musiciens réhabilités et enfin les membres de l'Institut.

M. Saint-Saëns est un grand musicien. C'est aussi un grand enfant. Il se laisse appeler *cher confrère* par Son Altesse Sérénissime, — ce qui est très flatteur pour le prince, — il se promène comme un collégien en vacances dans les splendides jardins de la Principauté, croyant sans doute se retrouver à Funchal ou à Las Palmas ; il joue sur les grandes orgues de la cathédrale, exécute des concertos de piano aux séances du jeudi ; il se mêle ensuite aux musiciens de l'orchestre et fait modestement sa partie de *crotales*, joyeux d'exciter partout la curiosité, l'admiration et la sympathie. Enfin pour complaire à son hôte, il compose et fait représenter *l'Ancêtre*, drame lyrique en 3 actes, dont M. Augé de Lassus a écrit le livret. Je respecte trop l'éminent auteur de *Samson et Dalila* pour me livrer à des plaisanteries faciles sur ce mot : l'ancêtre, en le lui appliquant. Je ne dirai pas non plus en parlant d'*Hélène* : « Après Agésilas... » bien que d'autres l'aient dit déjà depuis *Etienne Marcel* ; je ne sais non plus si je trouve *l'Ancêtre* supérieur à *Hélène*, mais quand j'entends l'un je préfère l'autre, et *vice versa*. Cela vient de ce que le musicien n'a cessé d'être lui-même : un génie latin, clair et puissant. Si vous écoutez la musique de sa dernière œuvre, vous ne serez jamais ennuyé, toujours intéressé, souvent charmé, rarement ému. Ce qui vous plaira encore, c'est l'orchestre dont la plénitude n'est pas l'épaisseur de certains autres, néo-wagnériens, à base gluante de cor anglais.

L'Ancêtre est une vieille grand'mère corse presque aveugle du nom de Nunciata. C'est Mme Litvinne qui en a tenu le rôle de façon très dramatique. Le petit-fils de Nunciata, Léandri, a été tué mystérieusement et l'Ancêtre, malgré les efforts d'un ermite pacificateur, jure de le venger, dans un vocero très vanté, mais auquel je ne trouve pas suffisamment de puissance farouche. Elle confie le soin de cette vengeance à sa petite-fille Vanina (Mlle Charbonnel) qui aime Tebaldo (M. Rousselière), l'assassin de Léandri. Mais Tebaldo adore de son côté Margarita, sœur de Vanina. Celle-ci, malgré la jalousie qui la dévore, ne peut se résoudre à tuer celui qu'elle aime et laisse tomber son fusil. L'Ancêtre s'en empare et tire un peu au hasard, et c'est sa petite-fille qu'elle atteint, croyant avoir tué son ennemi.

Le rôle de l'ermité était chanté par M. Renaud, et M^{me} Farrar a été très admirée dans celui de Margarita. Décors signés Visconti ; mise en scène Gunsbourg. Il est d'usage de dire que l'un et l'autre sont admirables ; je me conforme à l'usage.

Quelques jours avant la création de *l'Ancêtre* avait eu lieu la première représentation de *Mlle de Belle-Isle*, comédie lyrique de M. Paul Milliet, musique de Spiro Samara, interprétée par M^{les} Cavalieri et Royer, MM. Bassi et Renaud. Tout le monde connaît la pièce d'Alexandre Dumas père, qui fit tant de bruit aux premiers jours du romantisme. La musique qui vient d'y être ajoutée a pour auteur un Hellène et elle est très italienne. Elle n'a pas déplu.

Enfin le 10 mars a eu lieu la création de *Don Procopio*, opéra bouffe en 2 actes de Georges Bizet, et son premier envoi de Rome. Cela se passait en 1859 ; il avait alors 20 ans. L'Académie apprécia ainsi cet envoi : « Nous devons blâmer M. Bizet d'avoir fait un opéra bouffe quand le règlement demandait une messe.... mais cet ouvrage se distingue par une touche aisée et brillante, un style jeune et hardi, qualités précieuses pour le genre comique ». M. Weckerlin réclama le manuscrit de cette composition aux héritiers d'Auber, celui-ci ayant oublié de le déposer à la bibliothèque.

thèque du Conservatoire. Il parvint ainsi, en 1895, sous les yeux de Carvalho, qui décida de monter *Don Procopio* à l'Opéra-Comique avec une traduction en vers de Louis Gallet. Les événements empêchèrent ce projet d'aboutir. La version donnée à Monte-Carlo est de MM. Paul Collin et Paul Berel, aidés pour l'adaptation musicale par M. Ch. Malherbe.

Le sujet de cet opéra bouffe est très ancien. Il existe un *Don Procopio*, musique de Tritto, datant de 1782, ce qui ne veut pas dire que le livret ne soit pas antérieur, sa ressemblance avec certaines comédies du temps de Molière le ferait supposer. En 1845 on trouve encore un *Don Procopio*, melodramma buffa de Carlo Cambraggio.

Don Procopio est un vieil Harpagon à qui un autre avare, Andronico, voudrait faire épouser sa nièce Bettina. Naturellement la jolie fille préfère un beau garçon nommé Odoardo. Sa tante Eufemia et son frère Ernesto se liguent avec elle pour se moquer de *Don Procopio*, à qui la jeune fille apparaît sous un très vilain jour. Grâce à ce stratagème, le vieil avare, craignant pour ses écus, se retire et cède la place à Odoardo.

Malgré sa date, malgré son vieux style très italien, ses ensembles et ses roulades, la musique de Bizet ne manque ni d'originalité ni d'intérêt. Elle pourrait en tout cas apprendre utilement à nos modernes auteurs d'opérettes qu'un opéra bouffe ne se compose pas nécessairement de valses, de polkas et de quadrilles. Le succès obtenu par cette œuvre de jeunesse est dû, malgré tout, au nom du musicien célèbre dont ce fut le début dans la composition dramatique, et à une interprétation intelligente où figurent MM. Jean Perier, Rousselière, Bouvet, Chalmin, M^{me}s Pornot et Morlet.

Pour terminer cette rapide revue de la saison d'opéra à Monte-Carlo, je parlerai encore de la reprise du *Don Carlos* de Verdi, chanté par M^{me} Farrar, MM. de Marchi (*Don Carlos*), Renaud et Chaliapine (*Philippe II*), l'orchestre étant dirigé par le maestro Brunetto. De cette partition (1867) date l'évolution de Verdi et de la musique italienne. A ce titre elle mériterait une étude approfondie qu'il serait oiseux d'entreprendre aujourd'hui.

Je crois inutile d'ajouter que toutes ces œuvres sont montées par M. Gunsbourg avec un luxe de décors et de mise en scène que permettent d'ailleurs les bénéfices réalisés au trente et quarante, et en cela les comptes rendus officiels ne sont pas menteurs. Mais combien tous ces directeurs de théâtre ont tort de croire que le public se fie à ces comptes rendus ingénument dithyrambiques qui frisent le ridicule, et comme ils sont naïfs de redouter ou de négliger les appréciations indépendantes et sincères de ce qu'ils appellent dédaigneusement les *petites revues* ! Ils ne se rendent pas suffisamment compte que nos jugements seuls sont pris au sérieux par le public éclairé, et qu'à l'heure des liquidations définitives ils ne passeront pour des grands hommes qu'autant que nous l'aurons dit.

EDOUARD PERRIN.



COURRIER DE LILLE.

Le 25 février dernier, l'Association symphonique donnait son troisième concert de la saison. Au programme, l'ouverture du *Freischütz*, la septième *Symphonie en la majeur*, l'*Apprenti Sorcier* de Dukas, la *Rapsodie norvégienne* de Lalo, et M^{me} J. Raunay dans le récitatif et l'air du troisième acte d'*Alceste*, la *Chanson perpétuelle* de Chausson et la cavatine des *Noces de Figaro*.

M^{me} J. Raunay était peu connue à Lille jusqu'à ce jour, aussi a-t-elle remporté un grand succès, si mérité par la beauté de sa voix, la noblesse de sa fière attitude, et son intelligence musicale dénuée de cabotinisme.

Cortot s'impose de plus en plus au public étonné et charmé de tant de puissance sobre, de tant d'autorité sur son orchestre, de tant de respectueuse intelligence dans l'interprétation des œuvres qu'il conduit. *L'Apprenti Sorcier* a séduit les Lillois du premier coup, malgré ce qu'il peut avoir de difficile à une première audition, et ils ont été enlevés par ce rythme étourdissant, cette gaieté bouffonne, cette allure endiablée et, disons-le, cette clarté lumineuse qui colore le poème fort touffu de Gœthe.

L'exécution excellente montre ce que l'on peut attendre d'un orchestre discipliné et souple, et je sais plus d'une Association symphonique en province où l'on n'oseraient se hasarder à jouer une pièce aussi difficile à exécuter qu'à conduire.

De pareilles auditions ne vont pas sans soulever après elles, d'une part, les louanges et les encouragements, d'autre part, la jalousie et l'envie, et ce serait un tableau bien curieux que de faire en quelques pages l'histoire de la critique en province, et où on montrerait ce mélange de vrai savoir, de science documentée, et aussi à côté de suffisance, d'ignorance, de « m'as-tu vu » musicastres.

La Société des Concerts populaires avait, le 18, donné une seconde audition d'*Harold en Italie*, où l'alto solo Queste avait joué à merveille cette partie concertante d'une œuvre bien ancienne et bien démodée.

Pierné vient en mars conduire *la Croisade des enfants* et ce sera encore là une belle journée artistique.

Colonne avait, le 17, donné un troisième concert par abonnement, pot-pourri éclectique, où, à côté de la 5^e Symphonie de Beethoven qui a été jouée entièrement, se voyaient les fragments d'une Symphonie de Mozart, et le seul allegretto d'une Symphonie de Brahms. Excellente exécution d'ailleurs, mais qui ne doit pas nous étonner (il ne manquerait plus que cela, étant donnée la valeur du chef!) mais curieux programme, où en tête, pour bien convaincre le public que c'était bien l'orchestre Colonne, on avait énuméré soigneusement les noms des musiciens de l'orchestre. La foule se méfiait donc?

La Société d'Instruments à vent, fondée et dirigée par M. Bouillard, le si remarquable flûtiste, a donné sa 4^e séance le 4 mars, devant un public de choix. Ce fut une journée charmante : au programme un sextuor de Beethoven, un trio du même pour flûte, clarinette, cor anglais dont Bouillard enleva le scherzo d'une façon ravissante, un quatuor de Mozart avec accompagnement d'orchestre, un peu long; M^{lle} Louvois y joua avec autorité et intelligence le *Poème des Montagnes* de d'Indy. C'est une excellente artiste, et Bouillard un vrai musicien.

H. G.



L'abondance des matières nous oblige à remettre à notre prochain numéro les correspondances de Lyon, Nantes, Reims, Rouen, Strasbourg et Tours.



ECHOS.

Une lettre de C. Saint-Saëns. — On sait que, le 14 février dernier, à la Chambre, M. L. Levraud, député, interpella le gouvernement sur la gestion de l'Opéra-Comique. Il cita, au sujet de la réception des pièces dans ce théâtre national, le cas, notamment, des compositeurs Camille Saint-Saëns, Sylvio Lazzari et Auguste Chapuis.

La lettre et le télégramme ci-dessous ont été adressés depuis, par M. Saint-Saëns, à M. Levraud :

Palais de Monaco.

19 février 1906.

« Cher Monsieur,

« Je viens d'apprendre que vous avez parlé à la Chambre de la *Princesse Jaune* et de ses malheurs ; je vous suis très reconnaissant d'avoir pris la défense de mes droits injustement méconnus.

« Agréez l'assurance de ma haute considération.

« C. SAINT-SAËNS. »

Monaco, 23 février, 5 h. 20.

« M. Levraud peut disposer de ma lettre.

« SAINT-SAËNS. »

Schola Cantorum. — Le mercredi 4 avril, à 9 h., aura lieu, à la *Schola Cantorum*, la 2^e audition annuelle des grandes œuvres de piano et d'orgue de César Franck, par M^{lle} Blanche Selva et M. Gustave Bret. Au programme, en plus des trois *Chorals* d'orgue, de *Prélude, Choral et Fugue*, *Prélude, Aria et Finale*, figure une *Danse lente*, tout récemment retrouvée et publiée.

Mondanités. — Le *Cœur du Moulin*, de Déodat de Séverac, a été joué devant un auditoire choisi d'amateurs, dans les salons de M. Sérieyx. Nous ne nous croyons pas le droit de dire encore tout le charme poétique et profond de ces deux actes que l'Opéra-Comique nous promet pour bientôt. Mais qu'il nous soit permis au moins de féliciter M^{lle} Selva, qui a su traduire l'orchestre au piano avec une puissance et une vérité d'accent miraculeuses.

M. Edouard Risler nous promet pour le 24 de ce mois un concert où la *Sonate* pour piano et violon de Th. Dubois voisinera agréablement avec la *Sonate en sol majeur* de Beethoven pour piano et violoncelle et le premier trio de Saint-Saëns.

Laïcisons les orgues, s'écrie, dans l'*Action* du 5 mars, M. Charles Beauquier, député du Doubs. Et, dans un transport d'éloquence, il traite de « boîte cléricale » l'école Niedermeyer, d'où sortit M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire. Quand donc ces gens-là auront-ils fini de sauver la République ?

Société philharmonique. — Les belles et inoubliables séances d'art pur que nous a offertes l'an dernier la Société Philharmonique de Paris, et au cours desquelles l'illustre Maître Joseph Joachim et son Quatuor ont exécuté intégralement les quatuors de Beethoven, vont avoir un lendemain.

En effet, nous apprenons que l'illustre violoniste, Directeur du Conservatoire de Berlin, doit prochainement arriver à Paris.

Il sera accompagné de ses partenaires de quatuor, MM. les Professeurs Carl Halir, Emmanuel Wirth et Robert Hausmann. Ces incomparables artistes donneront à la Société Philharmonique de Paris, 8, rue d'Athènes, les 2, 3, 4, 6 et 7 avril, une série de cinq concerts qui seront en quelque sorte, dans leur ensemble, un résumé de l'histoire du quatuor.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.