

2<sup>e</sup> Année. — N<sup>o</sup> 8 — 15 Avril 1906.

# LE MERCURE Musical

## Sommaire

- PIERRE AUBRY ..... *La musique et les musiciens d'église au XVII<sup>e</sup> siècle.*  
GUIDO GASPERINI ..... *L'art italien avant Palestrina* (suite et fin).

## REVUE DE LA QUINZAINE

Ch. Chambellan, Louis Laloy, Jean Poueigh, Romain Rolland, C. de Malaret, Raymond Bouyer, M. B., Joseph Trillat, Ch. Adrienne, Paul Dubot : *Les Concerts.* — Louis Laloy : *A l'Opéra-Comique : Aphrodite, pièce musicale en sept tableaux.* — Lionel de la Laurencie : *Musiciens des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.* — Edmond Fleg : *Musique nouvelle.* — Edmond Bailly : *A propos de la résonance inférieure.* — Jacques Reboul, A. G. : *La musique à Lyon.* — M. A. : *Courrier de Nantes.* — L. B. : *Courrier de Reims.* — Du Robec : *Courrier de Rouen.* — F. H. : *Courrier de Strasbourg.* — Jean Ruer : *Courrier de Tours.* — Correspondance. — Échos.

## PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI<sup>e</sup>

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II<sup>e</sup>

Le Mercure Musical paraît le 1<sup>er</sup> et le 15 de chaque mois

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1<sup>er</sup> 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<sup>e</sup>

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<sup>e</sup>

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

**PIANO**

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

**Rhené-Baton. « Six préludes »**

|                                  |          |
|----------------------------------|----------|
| I. Prélude, en mi min.           | Net. 1 » |
| II. Prélude oriental, en fa maj. | » 2 50   |
| III. Prélude, en ut min.         | » 1 »    |
| IV. Prélude, en la b maj.        | » 1 70   |
| V. Prélude ancien, en si min.    | » 1 70   |
| VI. Prélude, en sol min.         | » 3 35   |

**Ravel (M.). Jeux d'eau.**

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

**Vanzande (R.). Marine.**

|                              |        |
|------------------------------|--------|
| Labey (M.). Symphonie en mi, | » 2 50 |
| piano 4 mains.               | » 8 »  |

**Duparc (H.). Prélude et fugue en**

|                          |       |
|--------------------------|-------|
| la min. (de J.-S. Bach.) | » 3 » |
|--------------------------|-------|

**— Prélude et fugue en mi min. (de**

|              |        |
|--------------|--------|
| J.-S. Bach). | » 1 70 |
|--------------|--------|

(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

**VIOLON ET PIANO**

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

**Leclair (J.-M.). 1<sup>er</sup> Livre de 6 Sonates.**

|        |
|--------|
| » 15 » |
|--------|

**Mel-Bonis. Largo en mi maj. (attribué à Haendel).**

|        |
|--------|
| » 1 70 |
|--------|

**Munktell (H.). Sonate.**

|       |
|-------|
| » 8 » |
|-------|

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

|       |
|-------|
| » 8 » |
|-------|

**ALTO ET PIANO**

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

**VIOLONCELLE ET PIANO**

|                    |       |
|--------------------|-------|
| Mel-Bonis. Sonate. | » 6 » |
|--------------------|-------|

**FLUTE ET PIANO**

|                    |       |
|--------------------|-------|
| Mel-Bonis. Sonate. | » 7 » |
|--------------------|-------|

**DIVERS**

|  |        |
|--|--------|
| Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes. | » 15 » |
|--|--------|

|  |        |
|--|--------|
| Leclair (J.-M.). Sonate à trois, violon ou flûte, violonc. et piano. | » 2 50 |
|--|--------|

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

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

|   |        |
|---|--------|
| Seitz (A.). Quatuor, pour instruments à cordes. | » 12 » |
|---|--------|

Agence de la Société Nationale de Musique

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



# LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE EN NORMANDIE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

D'APRÈS LE « *JOURNAL DES VISITES PASTORALES* »  
D'ODON RIGAUD (1)

Le *Journal des visites pastorales* d'Odon Rigaud, qui fut archevêque de Rouen au milieu du treizième siècle, est une source à laquelle les historiens de la musique n'ont point accoutumé de puiser. Les extraits que nous en faisons ici montrent pourtant la large part que tenaient les questions musicales dans les préoccupations du prélat. Nous n'oserions en conclure qu'il fût lui-même véritablement musicien, mais comme il avait le goût du beau, il regrettait que dans son dio-

(1) *Regestrum uisitationum archiepiscopi rothomagensis*. — *Journal des visites pastorales* d'Eude Rigaud, archevêque de Rouen (MCCXLVIII-MCCLXIX). Publié, pour la première fois, d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, avec autorisation du Ministre de l'Instruction publique, par Th. Bonnin. Rouen, Auguste Le Brument, 1852, VII-860 p. in-4. Le manuscrit original porte à la Bibl. Nat. de Paris la cote lat. 1245.

Nous avons adopté la forme Odon du cas régime *Odonem*, au lieu de Eude prise sur le cas sujet *Odo*, en conformité avec une convention très sage établie entre eux par les romanistes et les historiens. Au reste, pour la même raison, on a accoutumé de dire Odon de Cluny, et non Eude de Cluny.

Il faut consulter le mémoire de M. Léopold Delisle, *Le clergé normand au treizième siècle*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, VII, 479-499.

La miniature que nous reproduisons ci-dessus est prise dans un manuscrit d'Oxford, Bodley, 264, fol. 181 v°.

cèse l'art du chant ne fût pas cultivé comme il eût souhaité qu'il le fût ; comme il avait le goût du bien, il éprouvait quelque peine à ce que, dans les actes de la vie quotidienne, ceux à qui l'Église déléguait la mission de chanter à ses offices n'eussent point toujours la beauté morale de l'artiste formé à l'idéal chrétien, et ce sont ses plaintes que nous entendons.

Odon Rigaud était entré en 1242 dans l'ordre de Saint-François. Au mois de mars de l'année 1247, il fut sacré archevêque de Rouen, après que le pape Innocent IV l'eut préalablement relevé du vœu de renonciation à toute dignité ecclésiastique, qu'il avait prononcé en entrant dans l'ordre des Frères Mineurs. Décidé à réaliser dans toute la Normandie l'œuvre de réforme que, simple religieux, il y avait prêchée, son premier soin fut la visite des doyennés ruraux de son diocèse. Comme il ne pouvait se transporter dans chaque paroisse, Odon réunissait dans une même assemblée tous les curés d'un doyenné, et là, il faisait une sévère enquête sur les mœurs de chacun d'eux, enregistrant les résolutions prises, les punitions imposées aux coupables et les promesses reçues d'une conduite meilleure : six prêtres, investis des fonctions de jurés, dénonçaient hardiment tous les désordres que la voix publique imputait à leurs frères.

L'austère prélat visite de même les communautés religieuses de toute sa province ecclésiastique : dans chaque abbaye, prieuré ou chapitre, il s'informe des mœurs des religieux, de la situation financière de l'établissement, de l'état des édifices et du mobilier, voire même des approvisionnements, et ne s'en va qu'après avoir avisé à la réforme des abus qui l'ont frappé.

Le *Journal* d'Odon Rigaud est le procès-verbal, fidèle et vivant, de ses visites pastorales. Dans ces pages sincères qu'il écrivait pour lui seul et qu'un secret impénétrable devait dérober à toute curiosité, il note impartialément des milliers et des milliers de menus faits de l'existence quotidienne. C'est donc un tableau extraordinairement précis et curieux tout ensemble de la vie religieuse en Normandie au temps de saint Louis. Mais, s'il est exact de dire que l'on chercherait vainement une histoire plus intimement vraie des mœurs du clergé en une contrée et en un temps donnés, il faut ajouter que les renseignements que nous en recevons sont incomplets, en ce sens que, par la nature même de son enquête, Odon Rigaud enregistre sans exception toutes les actions mauvaises et garde le silence sur le bien.

Dans les premières pages de cet article, nous jetterons un coup d'œil indiscret sur la vie du clergé normand au temps de notre document, et dans une seconde partie nous écouterons

les plaintes d'Odon en ce qui concerne particulièrement la musique et les musiciens : après quoi nos lecteurs pourront se demander comme nous si, depuis le treizième siècle, le progrès artistique et le progrès moral ont marché d'un pas égal. Et la conclusion est assez consolante. Notre clergé vaut certes mieux au point de vue de la pureté des mœurs que les justiciables d'Odon Rigaud ; mais sa formation artistique, l'éducation de son goût, sa connaissance du chant liturgique, ne sont guère supérieures à ce qu'elles étaient au treizième siècle, — et de combien d'ecclésiastiques aujourd'hui, tel archevêque de Rouen ou d'ailleurs, auquel la politique laisserait le loisir de faire la besogne d'Odon Rigaud, pourrait dire comme son prédécesseur : *noluit cantare et dixit se nihil scire de cantu !*

Du fait seul que leur vocation les conduisait dans la vie ecclésiastique vers un idéal différent, réguliers et séculiers n'étaient point exposés à tomber dans les mêmes errements : il est assez rare en effet qu'Odon Rigaud relève chez les moines les infractions qu'il blâme chez les prêtres. Ordinairement chez les premiers nous ne remarquons guère que des manquements à la règle monastique, et aux yeux du monde leurs fautes sont légères, tandis que le clergé qui vit de la vie extérieure et se mêle à la société qui l'entoure est exposé à toutes les défaillances de droit commun, à toutes les tentations des sens, que le cloître épargne le plus souvent à ceux et à celles qu'il enferme.

Aussi bien, quand Odon Rigaud arrive dans une abbaye ou dans un prieuré, ce dont il s'inquiète aussitôt, c'est de savoir si la vie des moines et des moniales est conforme aux prescriptions de la règle. Il s'enquiert ensuite de l'état du temporel, c'est-à-dire des bâtiments et du mobilier, des approvisionnements, des finances et de leur comptabilité : combien de fois le prieur ou l'abbé, un saint homme par ailleurs, a-t-il négligé de tenir régulièrement le registre de ses recettes et de ses dépenses ! Or, Odon insiste pour que la dévotion ne fasse pas oublier le côté matériel de l'existence. D'autres, par faiblesse ou par bonté, entretiennent leurs parents pauvres avec les revenus de la communauté, les admettant à vivre dans la maison, leur achetant des livres, des vêtements, des instruments agricoles : l'austère prélat s'emploie à faire cesser ces abus. Et voici d'autres relâchements, il s'agit des moniales de Saint-Amand de Rouen :

*utuntur camisiis, culcitris et linteaminibus et pelliciis cuniculorum, leporum, catorum et uulpium, interdiximus eis omnino pellicias cuniculorum* (1). Ces religieuses portaient des chemises de toile ! A l'époque de notre document, ce soin de la personne était encore un grand luxe et une innovation. Odon s'en offusque ; mais il réserve ses défenses formelles à l'emploi, en guise de fourrures, des peaux de lapins. Les religieuses, en d'autres lieux, se parent avec trop de recherche, élèvent des chiens, des oiseaux, des écureuils, s'adonnent à de petits ouvrages de fantaisie : rien de cela n'est bien grave ; mais l'archevêque estime que la vie religieuse n'a que faire de ces futilités, et les interdit. A vrai dire, le *Journal* d'Odon Rigaud contient à diverses reprises des imputations plus graves, mais il eût été assez extraordinaire que, dans le nombre immense de moines et de moniales que contenaient son diocèse et les diocèses suffragants, quelques brebis galeuses ne se fussent point glissées.

En revanche, beaucoup plus fréquemment, ainsi que nous venons de le dire, le contact permanent de la société avec les séculiers exposait le clergé de Normandie à des tentations sans cesse répétées, sans que l'idée religieuse ait été assez puissante d'autre part ou assez efficace pour constituer la sauvegarde de sa moralité.

Le reproche d'incontinence est un de ceux qui reviennent avec le plus de fréquence : tel curé entretient des concubines, tel autre élève son enfant sous le toit du presbytère, tel autre enfin a été rencontré dans une maison de débauche. Faut-il citer au hasard l'enquête qu'Odon Rigaud fit, le jeudi 28 janvier 1249, au doyenné de Basqueville ?

... Item presbyter de Aupegart rixosus est et leuis capitis et rixatur cum parrochianis suis. Item presbyter de Donestanuilla infamatus est de uxore Girardi de Cellario : correctus. Richardus presbyter de Carleuilla correctus de ebriositate non cessat. Item socius eius ebriosus similiter et notatus de incontinencia de quadam parrochiana sua... Item presbyter de Baudribosco defert habitum dishonestum et gerit se tanquam armiger et solet ministrare lanceas ad bohordamenta, nec residet in ecclesia, nec uenit ad capitula. Item presbyter de Berteuilla est incontinens. Item presbyter de Buuilla notatus de incontinentia et ebriositate et secutus fuit quandam per campos ut eam cognosceret. Item presbyter de Ambleuilla correctus fuit de quadam et iurauit archidiacono quod si recidiuaret haberet ecclesiam suam pro resignata : item infamatus est idem de negociacione. Item presbyter de Mesnilio ebriosus et quando bibit rixatur... (2).

(1) *Journal*, p. 16.

(2) *Journal*, p. 28.

Nous en avons passé, sinon des meilleurs : il faut se rappeler seulement que le doyenné de Basqueville se composait de quarante-six paroisses, c'est-à-dire que, sur quarante-six curés, il en est au moins quatre coupables d'avoir manqué au vœu de chasteté, l'un même est accusé de viol ! Quatre encore méritent l'épithète d'*ebriosi*, et quand ils sont pris de boisson, ces curés batailleurs en viennent aux coups avec leurs paroissiens, quand ils ne tombent pas ivres-morts dans les champs, *propter ebrietatem aliquando iacuit in campis*, comme tel clerc d'Ouville ; l'un prend part à ce genre de tournois, qu'on appelait dans la vieille langue *bouhourdeïs*, et un dernier enfin se livre au commerce. Et c'est à chaque page du *Journal* que ces accusations se retrouvent, s'aggravent parfois, comme c'est le cas de Gautier, curé de Grandcourt, qui *infamatus est de propria nepte et de nimia potacione* (1).

Le commerce a tenté un certain nombre de curés normands : les uns s'occupent de la vente des bois, les autres font négoce d'animaux domestiques et vendent des bœufs, des vaches, des chevaux, d'autres enfin spéculent sur le chanvre, le vin ou le cidre.

Que nous rencontrions des curés se livrant à tel des jeux de hasard défendus par le droit canonique, notre conscience ne s'émeut guère. Il en est de même si la coupe du costume n'est pas en tout point conforme à la coutume locale et aux habitudes de l'époque ; mais il est plus grave de rencontrer un curé, comme celui de Saint-Laurent-le-Petit, fâcheusement connu pour ses mauvaises mœurs et son habitude d'exiger un salaire en retour des sacrements qu'il administrait, *notatus de incontinencia et de uenditione sacramentorum* (2). Mais encore une fois, si à chaque page de son *Journal*, si à chaque jour de l'année, et cela pendant vingt ans, Odon nous signale nombre de curés coupables de n'avoir pas su résister aux entraînements de leurs sens et d'avoir en même temps semé le scandale dans leurs paroisses, souvenons-nous qu'il n'a noté que les actions blâmables de son clergé et qu'il a tu les autres. Celles-ci, nous pouvons les faire revivre en imagination et supposer que le bien l'a encore emporté sur le mal ; mais c'est là une statistique que nous ne voulons point entreprendre. Bref, le *Registre des visites pastorales* de l'archevêque de Rouen est un document du premier ordre pour l'histoire du clergé normand du treizième siècle, pittoresque et précis : en outre, il a pour nous cet intérêt, que l'historien de la

(1) *Journal*, p. 21. Grandcourt : aujourd'hui dans la Seine-Inférieure, arr. de Neufchâtel-en-Bray, canton de Londinières.

(2) *Journal*, p. 27.

musique y trouve à glaner des détails, qui ne sont point indifférents et que l'on chercherait vainement ailleurs.

\* \*

C'est en dépouillant, la plume en main, ce volumineux in-quarto de près de huit cents pages que nous avons relevé au fur et à mesure de notre lecture, sans aucun ordre logique, les indications concernant l'histoire musicale. Il nous a paru, une fois ce travail préliminaire terminé, que ces notes éparses pouvaient assez simplement se classer sous quelques rubriques et ces rubriques se ranger à leur tour sous trois titres d'un ordre plus général encore. Mais c'est là un côté accessoire de la question : nous tenons avant tout à publier d'une manière correcte et critique quelques textes intéressants pour les études musicologiques, laissant bien volontiers à qui voudra le soin de les présenter d'une façon différente.

A. — LA PRATIQUE DU CHANT. — Cette question, avec les multiples aperçus qu'elle découvre, ne sera jamais traitée dans son ensemble, car elle est faite d'une infinité de détails, divers suivant les siècles et suivant les lieux, car les sources auxquelles l'historien peut puiser sont disséminées en mille endroits dans la littérature du moyen âge et le plus souvent cachées aux regards de qui les cherche. Ainsi notre document contient sur ce sujet quelques indications curieuses, auxquelles on n'avait point encore songé, et voici celles qui nous ont paru mériter d'être retenues.

1<sup>o</sup> *Écoles de chant.* — Ce n'est point ici le lieu de parler des écoles épiscopales et monastiques. On sait assez, sans que nous ayons autrement besoin d'y revenir, que les monastères, après la réforme de saint Benoît d'Aniane, et les chapitres, après la réforme de Chrodegand, entretenaient chez eux des enfants destinés au culte : ainsi la plupart des cathédrales en avaient une dizaine, qui formaient l'élément jeune de leur clergé. La dislocation des chapitres et leur sécularisation au dixième siècle n'interrompit pas complètement cette tradition, et dans l'enceinte des cathédrales, sous l'œil sévère des chanoines, l'enseignement du chant resta toujours la raison d'être première des écoles épiscopales. Les deux textes d'Odon concernant les *scole cantus* sont relatifs aux Andelys. Dans l'un, le sacriste, *sacrista*, est tenu d'avoir une école de chant.

*Jeudi, 14 février 1269.*

Accessimus ad ecclesiam Beate Marie de Andeleio... (1) *Sacrista* tenetur in uestiario iacere continue et scolas cantus tenere [p. 618].

Dans l'autre, le sacriste est invité à se faire remplacer par des clercs capables, s'il ne dirige lui-même l'école de chant.

*Mercredi 2 février 1261.*

Visitauiimus canonicos et clericos Andeliacenses..... Precepimus domino Petro Robillard, sacriste, quod ipse haberet honestos et ydoneos clericos, qui regerent scolas cantus et iacerent in monasterio [p. 390].

Nous ne quitterons point ces deux textes sans y relever une curieuse anomalie. On y voit qu'aux Andelys la direction des écoles de chant appartient au sacriste, *sacrista*, et non au *cantor*, comme partout ailleurs. Un texte manuscrit du *Liber Ordinis* de l'abbaye de Saint-Victor de Paris, cité par Du Cange, nous énumère tout au long les fonctions inhérentes à cette dignité ecclésiastique, mais ne fait en aucun endroit mention d'un semblable office: « *Ad officium sacriste pertinent omnia que in thesauro sunt custodire, reliquias et omnia ornamenta altaris et sanctuarii ac totius ecclesie siue in auro, siue in argento, siue in ostro et palliis et tapetibus et cortinis ; sacras quoque uestes et pallas et manutergia, calices et textus et cruces et thuribula et candelabra et cetera uasa que uel ad ministerium uel adornamentum altaris et sanctuarii totiusque ecclesie pertinent, libros quoque missales, epistolares et euangelia...* » (2) Mais dans le même article du *Glossarium*, il y a un texte épigraphique, que nous n'avons pu identifier, et qui réunit sur la tête d'un même personnage la double qualité de *sacrista* et de *cantor*:

*Istius Ecclesiae Cantor simul atque Sacrista* (3).

En était-il de même dans le diocèse de Rouen? Les textes manquent pour résoudre la difficulté; mais nous devons nous demander s'il s'agit ici de la direction ou de l'entretien des écoles de chant, car on sait qu'à Rouen, par exemple, le *cantor* avait la surveillance de ces écoles au point de vue des études, tandis que les questions d'entretien et d'administration relevaient du *thesaurarius* ou *sacrista*, dont anciennement les fonctions se confondaient. C'est dans ce dernier sens, croyons-nous, qu'il faut comprendre le rôle du sacriste dans l'organisation

(1) Les Andelys, Eure.

(2) DU CANGE, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, au mot *Sacrista*.

(3) ID., *ibid.*

des écoles aux Andelys : il en est l'économie, l'administrateur, si l'on veut, et des professeurs, *clericu idonei*, assurent l'enseignement.

2<sup>o</sup> *Examens de musique*. — Le document que nous étudions nous fournit quelques exemples de pédagogie musicale. Ce n'est point, comme tel dialogue entre le maître et l'élève, ainsi qu'il s'en trouve chez les théoriciens du moyen âge, un procédé commode d'exposition, c'est une véritable interrogation, un examen réel que l'archevêque de Rouen fait subir à un candidat proposé pour une cure vacante de son diocèse. Il l'interroge sur la grammaire et sur la musique, il attache presque une égale importance à ces deux ordres de connaissances et refuse le candidat qui n'a pas su chanter, aussi nettement que si celui-ci s'était montré malhabile à traduire un texte de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Nous donnons le procès-verbal de trois de ces examens.

*Vendredi, 30 mai 1253.*

Ibidem. [Apud Deiuillam (1)] Ipsa die, uidelicet die martis ante pentecostem, examinauimus Gaufridum, clericum, presentatum ad ecclesiam Beati Richarri de Herecort in illa legenda : *omnia autem aperta et nuda sunt eius oculis* (2). Requisitus *aperta* que pars, respondit nomen; requisitus si posset esse alterius partis oracionis, respondit quod sic uidelicet participium; requisitus a quo uerbo descendit, dixit ab hoc uerbo, aperio, aperis, aperii, aperire, aperior, aperieris, et cetera. Requisitus *compati* cuius figure, dixit compatire de cum et pateo, pates, patui, patere, patendi, patendo, patendum, passum, passu, patiens, passurus, pateor, pateris, passus, patendus. Requisitus quid significet *pateo*, *pates*, dixit aperire uel sufferre. Requisitus *absque* que pars, dixit coniunctio, requisitus cuius partis, dixit causalis. Requisitus de cantu, nichil sciebat cantare sine soffa siue nota, et etiam discordabat in soffa siue nota. Nos autem, tum propter huius insufficienciam quam propter hoc quia infamatus erat inuentus de incontinencia et bellicositate per inquisitionem quam de ipso fieri feceramus, ipsum ad dictam ecclesiam non duximus admittendum [p. 159].

Il faut signaler dans ce procès-verbal d'examen la très curieuse expression *cantare sine soffa siue nota*. Tout d'abord la forme *soffa* doit être ramenée à *solfa* : il n'y a là que le résultat d'un phénomène, connu en grammaire sous le nom d'assimilation; d'ailleurs nous retrouverons un peu plus loin le terme *solfa* exactement écrit. C'est, croyons-nous, une des plus anciennes apparitions de ces deux phonèmes de l'alphabet

(1) Déville, Seine-Inférieure, commune de Grandcourt.  
(2) *Hebr.*, IV, 13.

musical réunis pour former la moderne expression de solfège. L'étude lexicographique de ce mot est purement historique. Elle nous fait remonter aux étranges pratiques de la solmisation. Nous ne les rappellerons point ici, car le lecteur pourra se reporter facilement à l'exposé, confus, mais assez complet, qui en est fait dans le dictionnaire de J. d'Ortigue (1). Nous dirons seulement qu'à notre sentiment pour créer ce vocable de *solfège*, c'est-à-dire pour désigner cet exercice de lecture destiné à développer chez le musicien la faculté d'appréciation et d'intonation des intervalles, on a pris la note initiale *g* de l'*hexacordum durum*, caractérisé par le *B durum*, et on l'a fait suivre de la note initiale *f* de l'*hexacordum molle*, qui comprend le *B molle*. L'hexacorde commençant sur *c* appelé *hexacorde de nature* (*do-la*) ne présentait aucune difficulté. La complication ne venant que lorsque l'on dépassait le *la* à l'aigu et les deux hexacordes *molle* et *durum* servant à cet usage, il a semblé tout naturel de désigner la méthode du nom de ses initiales :

$$g + f = \text{solféa},$$

d'où les Italiens ont tiré l'expression *solfeggio* et dont nous avons fait solfège (2).

Mais dans le cas présent, le pauvre candidat ne se préoccupe guère de haute théorie musicale : Odon Rigaud lui demande simplement de chanter une antienne ou un répons et s'aperçoit que son clerc, qui avait déjà médiocrement répondu aux interrogations de grammaire, non seulement est incapable de chanter *sine soffa siue nota*, mais encore chante faux *in soffa siue nota*. Nous serions tenté d'expliquer cette distinction en disant que le postulant ne savait rien chanter de mémoire, et que même avec la musique sous les yeux, il s'en tirait encore fort mal. Or, une explication plus subtile nous sollicite. Sommes-nous fondé à identifier *solféa* et *nota* ? Nous avons un précieux document qui nous apprend que dans les écoles de chant de Normandie on pratiquait la notation alphabétique : c'est le *Livre d'Ivoire*, actuellement conservé à la Bibliothèque :

(1) ORTIGUE (J. d'). — *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église*. Migne, Paris, 1853.

(2) On voit que nous n'acceptons pas l'opinion de Diez, formulée dans l'*Etymologisches Wörterbuch der romanischen Sprachen* (Bonn, 1887). Son étymologie de *solféa* est hautement fantaisiste dans sa naïveté : il l'explique par la lecture à rebours de la gamme guidonienne *ut, ré, mi, fa, sol, la*, cette dernière syllabe *la* faisant article devant *solféa* substantif !

thèque publique de Rouen (1), et appartenant anciennement au chapitre de la cathédrale.

Le *Livre d'Ivoire* présente une curieuse particularité de notation : au lieu d'être écrit en notation neumatique usuelle, ce manuscrit du onzième siècle adopte un système d'écriture musicale en notation alphabétique avec les lettres du monocorde. C'était, au reste, une habitude d'école, et le R. P. Pothier en conclut que la présence de cette notation didactique au *Livre d'Ivoire* semble indiquer très anciennement l'existence d'une école de chant à la Primatiale (2) : le livre de MM. Collette et Bourdon a précisé l'exactitude de cette hypothèse (3). Bref, ce que nous voulons retenir ici, c'est que, dans le texte d'Odon Rigaud, il est certain que si *cantare in nota* signifie chanter sur les notes de musique écrites sur la portée, dans la belle écriture musico-liturgique du treizième siècle, il est possible que l'expression *cantare in solfa* ait pu désigner la lecture d'une écriture musicale en notation alphabétique. Et voici une raison que nous avons pour nous arrêter à cette solution : en Angleterre, pays traditionaliste par excellence, nombre de publications populaires de folk-lore musical sont faites en double notation, *staff or sol-fa*, c'est-à-dire dans l'écriture ordinaire avec l'emploi de la portée et en notation *sol-fa*. Ce système est celui qu'a adopté la *Tonic solfa Association*, association chorale très répandue en Angleterre, où elle compte des milliers de membres. Il use d'une notation spéciale avec les syllabes de solmisation *doh, ray, me, fah, soh, lah, te*, représentées dans l'écriture par les initiales, comme on peut s'en rendre compte sur le fac-simile d'une page de cette écriture.

## 12—ORAN AN UACHDARAIN—SONG TO THE CHIEF.

KEY C.—With spirit.

Seisd. { [m ..s : l ..t | l ..s : m] | [m ..m : d' ..d' | t : t .r' | m' ..l : l ..s }  
 Cho. { Faill ill 6 ro, faill ill 6 | Faill ill 6 ro, eil - e, Hi ri - thil uithil }

(1) Bibliothèque de Rouen, n° 1405 (anc. Y. 27) du *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques de France*, t. I. Au fol. 86, office de saint Romain. xie siècle.

(2) POTIER (LE R. P. DOM JOSEPH). — *Mémoires sur la musique sacrée en Normandie*, publiés dans les *Assises de Caumont*, juin 1896. Ligugé, imprimerie Saint-Martin, 1896.

(3) COLLETTE ET BOURDON (Abbés). — *Histoire de la maîtrise de Rouen*, Rouen, 1892, in-4.

FINE.

{ 1 . , 1 : t . , 1 | 1 . , s : r . , r | m : m . | r | m . , s : l . , t | 1 . , s : m . }  
 a - gus 6, 'S na thugaibh hóro eil . e. Gur mise tha trom airtneulach

{ r | m . m : d' . d' | t : t . d' | r' . , d' : t . , l | 1 . s : l . d' | t . , l : s . l | s , m . - | m . }  
 'S a mhadainn is mi 'g eiridh, Tha gaoth an ear a gobachadh, 'scha'n i mo thogairt fein t.

Nous ne désirons point critiquer ici cette méthode (1), analogue en bien des points au système Galin-Paris-Chevé, de fâcheuse mémoire : contentons-nous de faire le rapprochement avec la notation alphabétique en usage à la Primatiale de Rouen au moyen âge et sans doute encore à l'époque d'Odon Rigaud. Nous aurons peut-être ainsi la clé d'une expression énigmatique.

(1) On sait que depuis les notations alphabétiques du moyen âge, ce mode d'écriture musical a survécu à travers les siècles. L'inventeur du *Tonic solfa* ou, pour mieux dire, son propagateur, fut un prêtre non conformiste qui mourut en 1880, John Curwen. Il aida à la diffusion de son système par nombre d'ouvrages pédagogiques, comme *the Standard course of lessons and exercices on the tonic Solfa-Method* (1861), et fonda même un périodique, *the Tonic Solfa-Reporter* (1851). En outre, des œuvres classiques et populaires ont été abondamment publiées. Un éditeur anglais, John Leng, vient ainsi de faire paraître *the People's English Songs, — the People's Irish Songs, — the People's Welsh Songs*, en double notation. Le curieux recueil de LACHLAN MAC BEAN, *the Songs and Hymns of the Gael* est publié *with Music in both Staff and Sol-Fa Notations* chez Eneas Mackay, à Stirling. Nous lui empruntons le fac-simile ci-dessus reproduit. Il serait curieux de rechercher si, depuis le moyen âge, on peut suivre en Angleterre la tradition d'une notation alphabétique.

(A suivre.)

PIERRE AUBRY.



# L'ART ITALIEN

## AVANT PALESTRINA<sup>(1)</sup>

Petite chanson populaire italienne du XVI<sup>e</sup> siècle. — Se trouve arrangée à 3 voix dans le *Libro primo di Laudi spirituali....* du P. Serafino Razzi. — Venise, 1563 (exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Florence).

A musical score for three voices. The top staff is in C major, the middle staff in C major, and the bottom staff in C major. The lyrics "In su quell' al-to monte" are written below the top staff. The music consists of simple quarter and eighth note patterns.

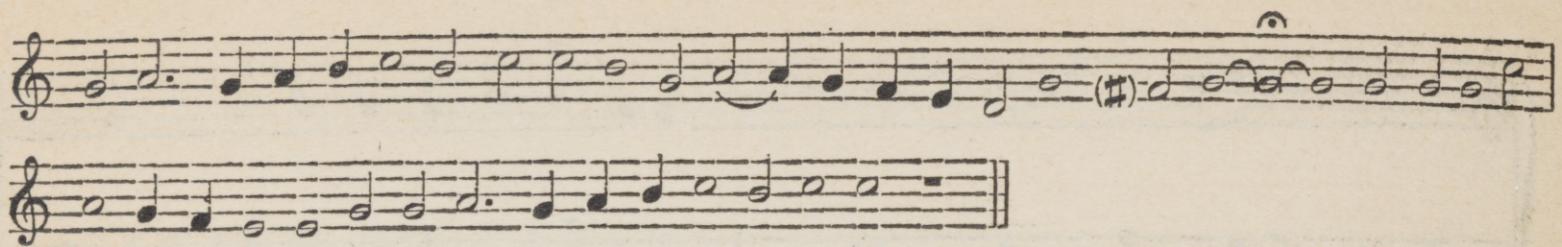
Mélodie religieuse populaire du XV<sup>e</sup> siècle. — Se trouve arrangée à 3 voix dans le *Libro primo di Laudi spirituali....* du P. Serafino Razzi. Venise, 1563.

A musical score for three voices. The top staff is in C major, the middle staff in C major, and the bottom staff in C major. The lyrics "Signor io pur vorre- i" are written below the top staff. The music consists of simple quarter and eighth note patterns. A note in the top staff is marked with a small circle and a note in the middle staff is marked with a small circle and a sharp sign.

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

Mélodie d'une *frottola* de Nicolo Pifaro (siennois), se trouve dans le *Libro primo di Frottole.... impressum Saenis per Petrum Sambonetum... anno MDXV*, pag. 41 (Bibliothèque Marucelliana, Florence).

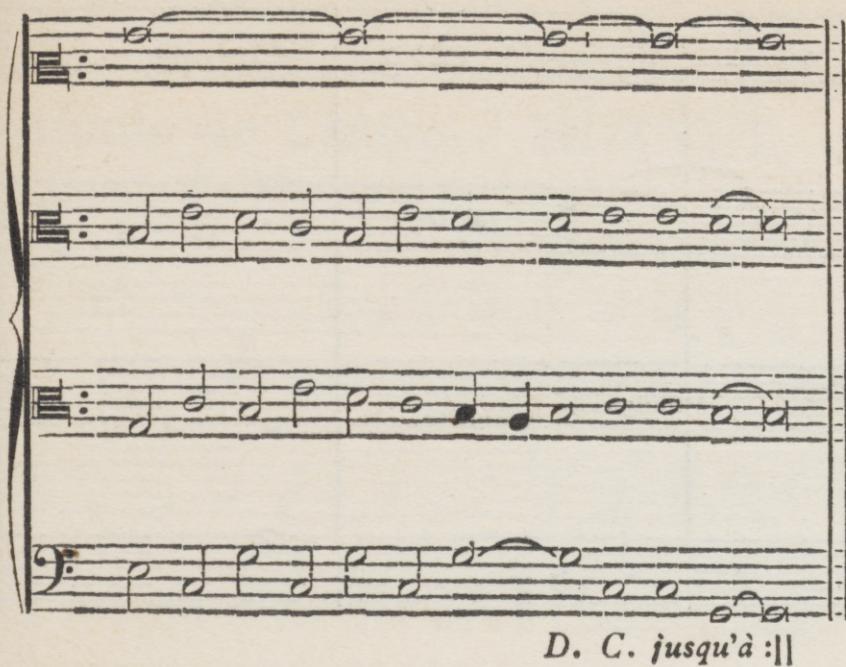
Di lassar tuo divo aspecto forza m'è benchè mi duole



La même mélodie avec l'accompagnement des voix secondaires.

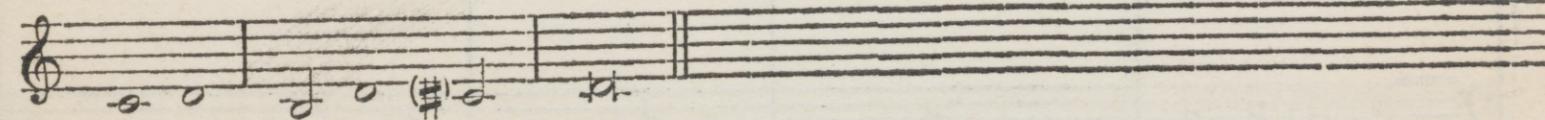
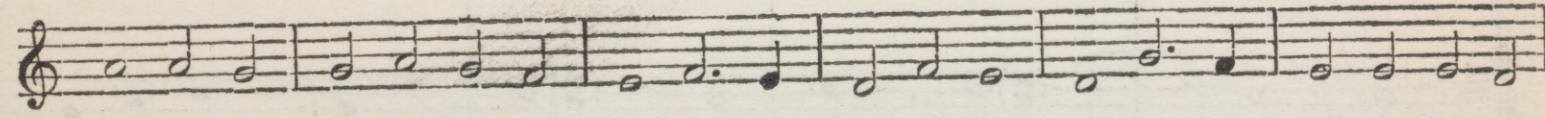
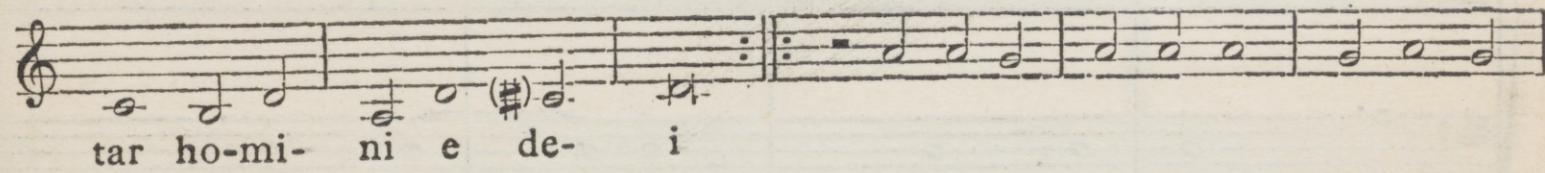
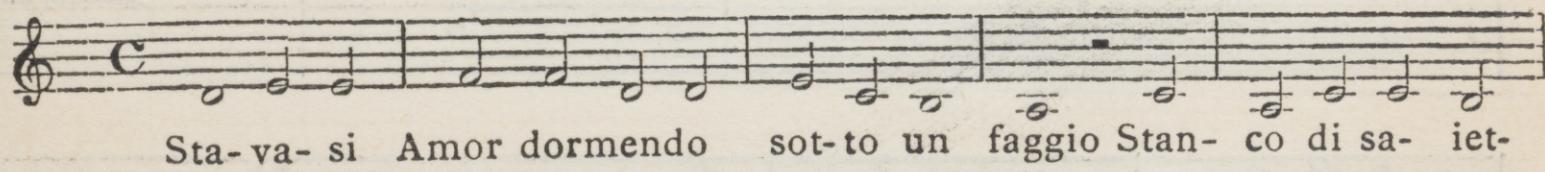
Di lassar tuo di- vo aspecto forza m'è benchè mi duo-le  
(les parties secondaires n'ont pas de paroles)

The musical score consists of six staves. The top staff is soprano, with lyrics in Italian. The second staff is soprano, with the instruction "(les parties secondaires n'ont pas de paroles)". The third staff is soprano. The fourth staff is alto. The fifth staff is tenor. The bottom staff is bass. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The notation uses vertical stems with small circles at the top, representing short notes.



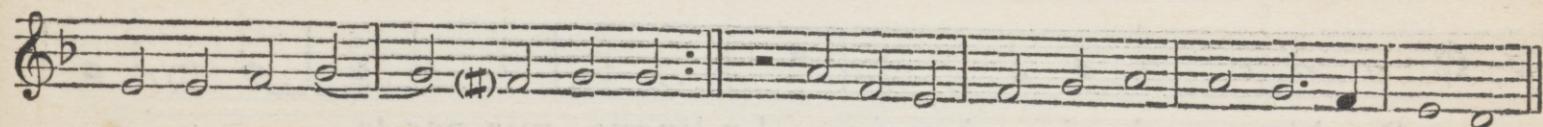
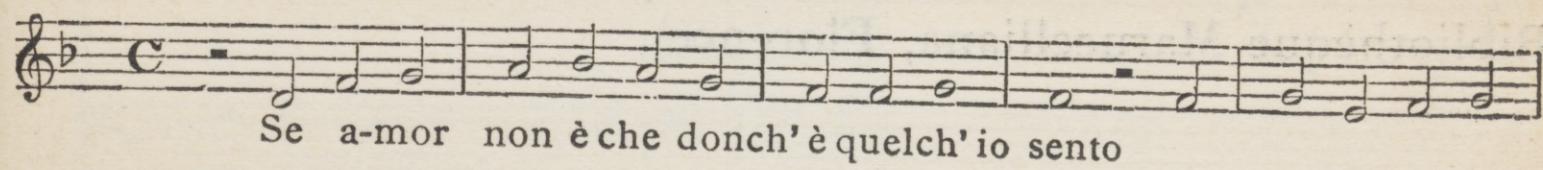
D. C. jusqu'à :||

Mélodie d'une *frottola* de Bartolomeo Tromboncino (de Vérone). Cette *frottola* se trouve dans le *Libro secondo di Fiorretti, Frottole, Barzelette, etc...., stampato in Napoli per Joanne Antonio de Laneto..... MDXVIII*, p. 225 (un exemplaire à la Bibliothèque Marucelliana de Florence).

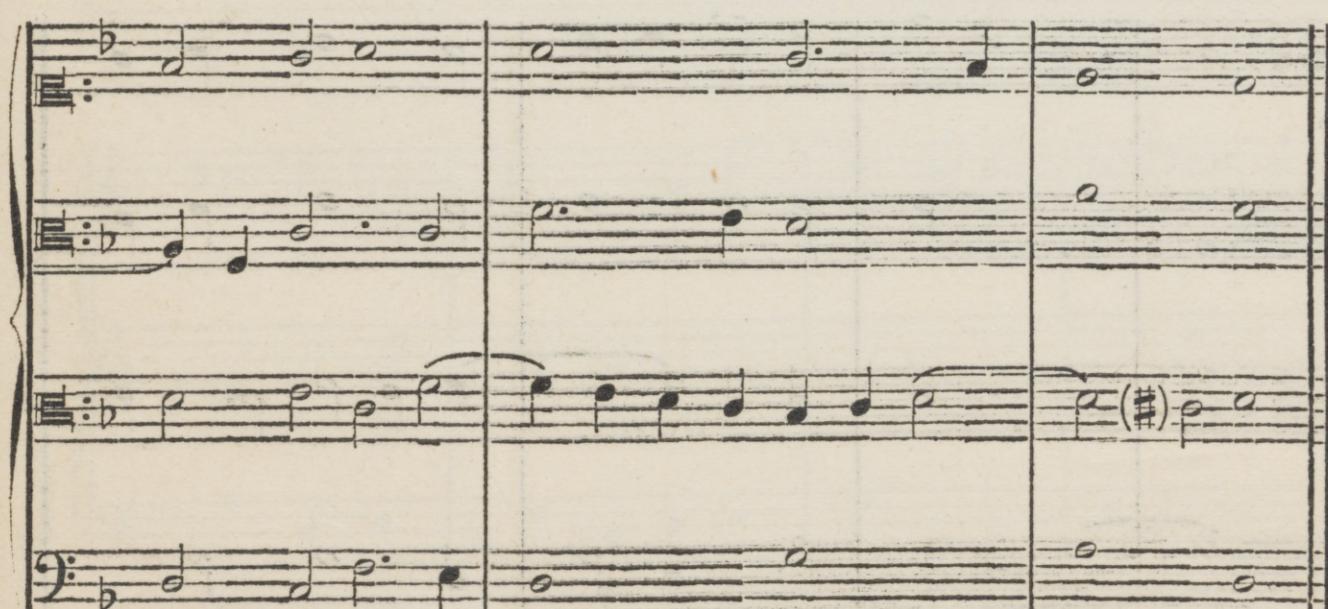
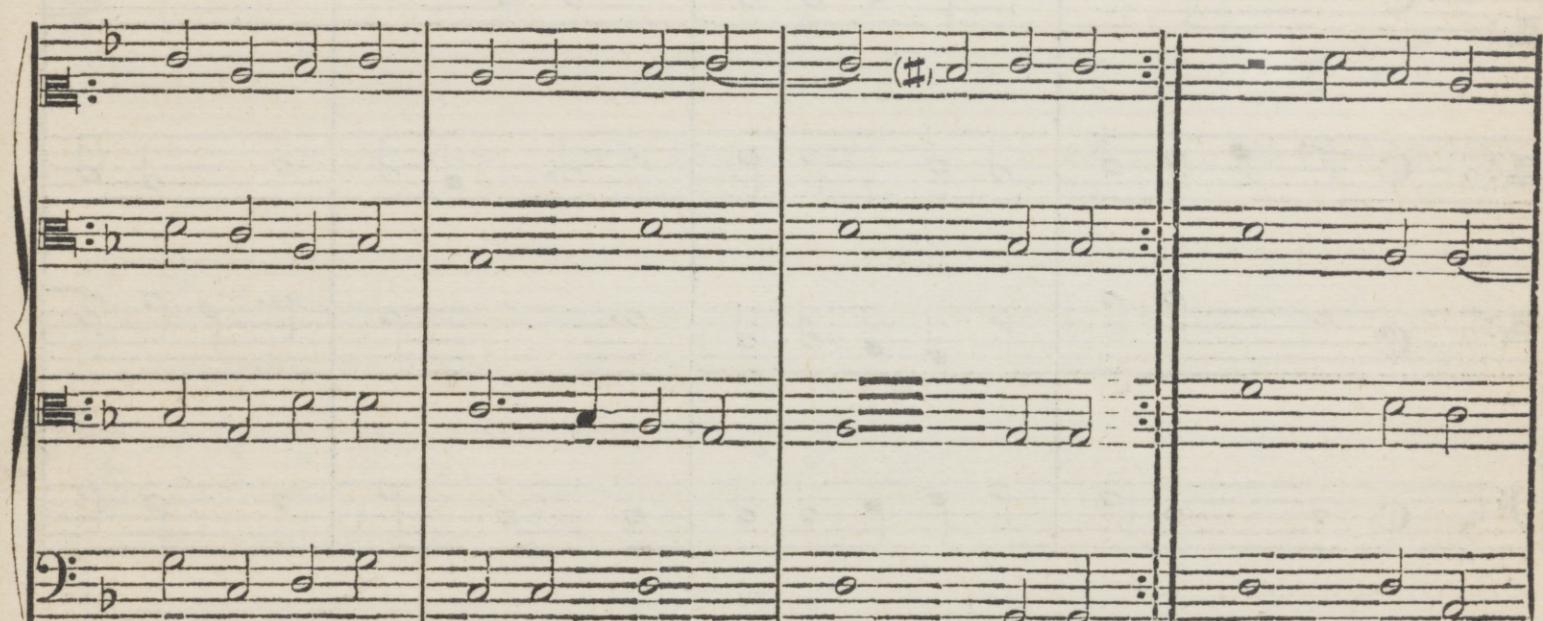
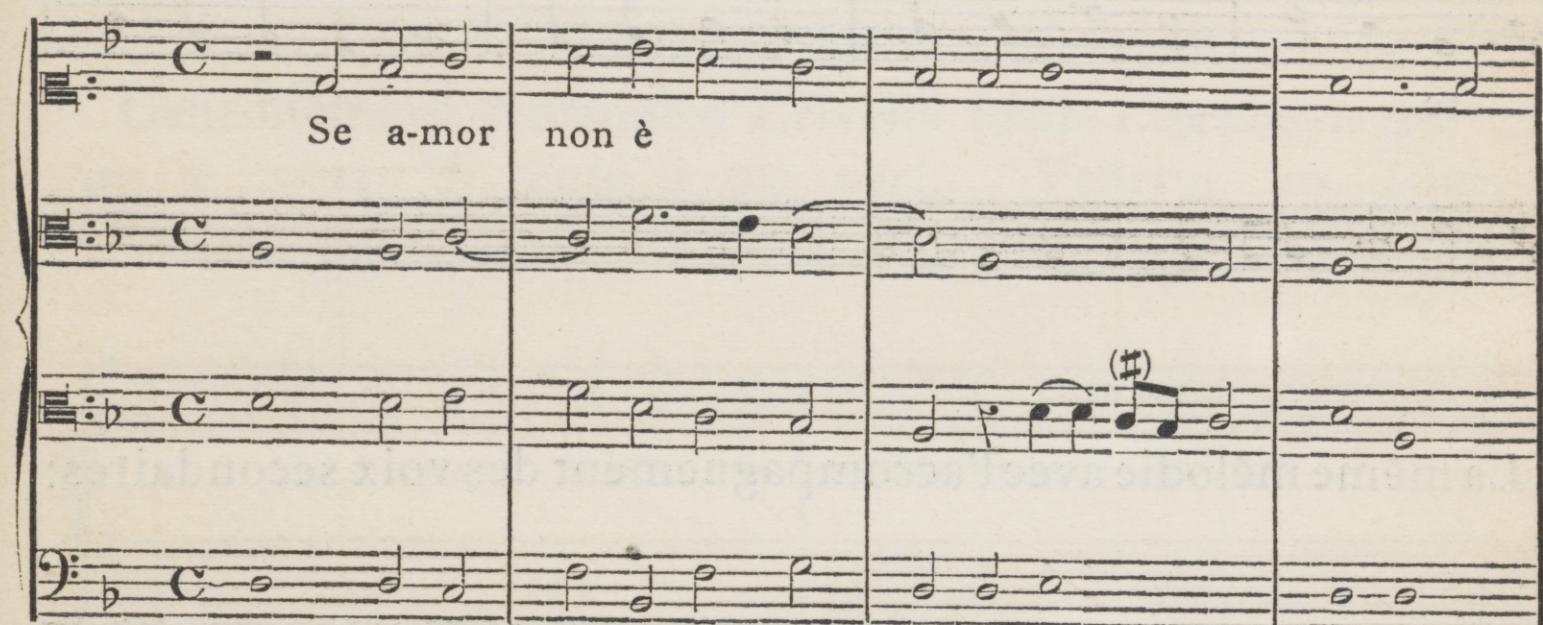


The image displays four staves of musical notation, likely for a four-part vocal score (SATB or similar). The staves are arranged in a 4x4 grid. The top two staves begin with a treble clef, the third staff with an alto clef, and the bottom staff with a bass clef. The music consists of four measures per staff, separated by vertical bar lines. The notation includes various note heads (solid black, hollow, and with a sharp sign), stems, and beams. The vocal parts appear to be in homophony, with similar melodic patterns across all four staves. The music is set on five-line staves with a common time signature.

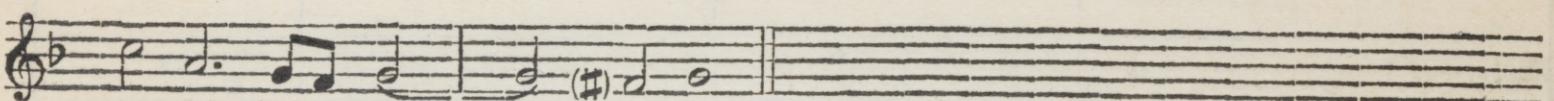
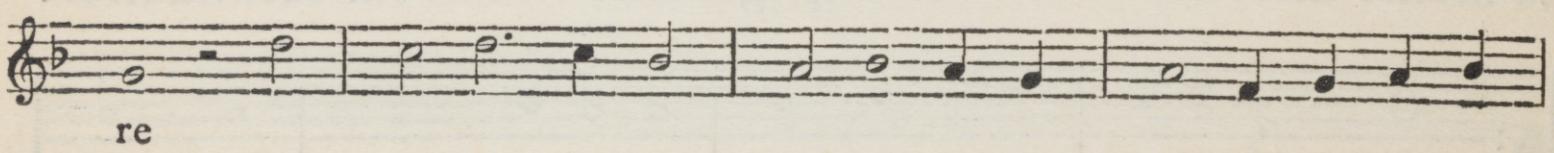
Mélodie d'un *sonetto* de Marchetto Cara ; se trouve dans le *Libro secondo di Fioretti, etc...., stampato in Napoli per Joanne Antonio de Laneto... MDXVIII*, p. 439 (Bibliothèque Marucelliana de Florence).



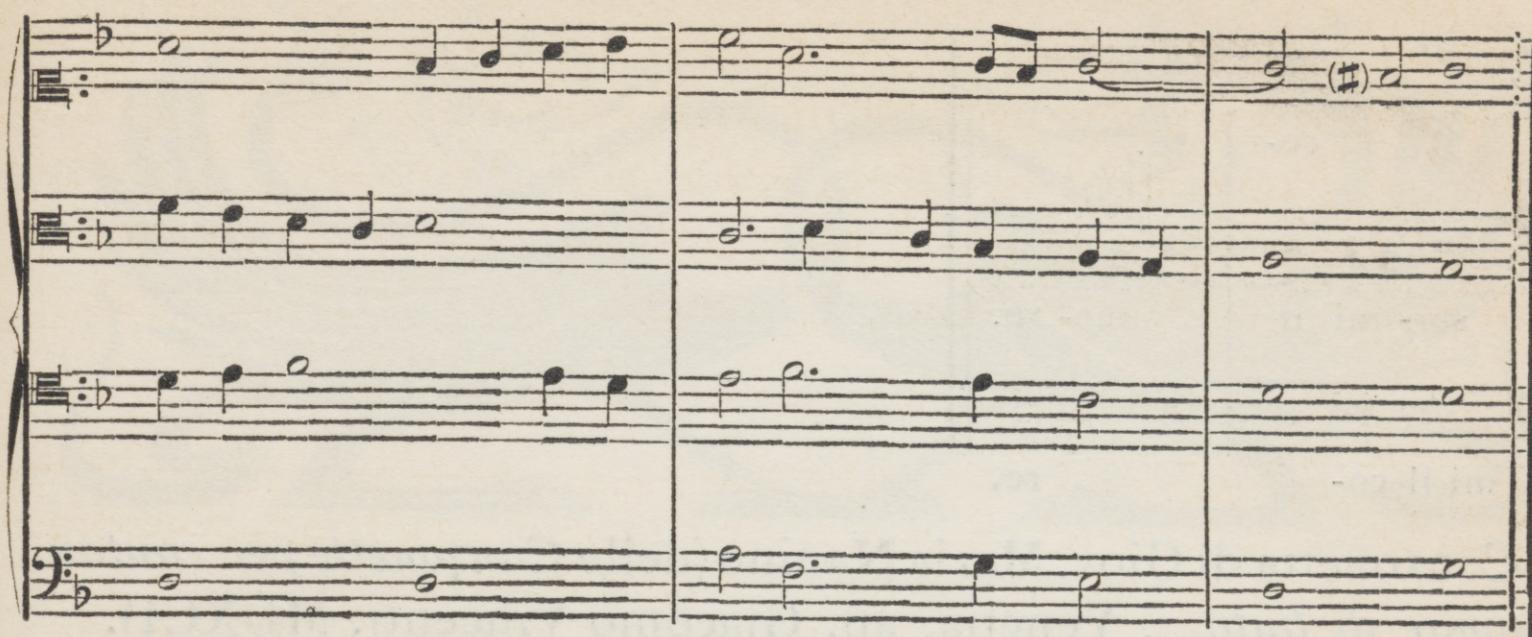
La même mélodie avec l'accompagnement des voix secondaires.



Mélodie d'une *frottola* de Andrea Antico da Montona (celui qui a gravé le *Liber Quindecim Missarum electarum*). — Cette pièce se trouve dans le *Libro tertio delle Frottole...* Venetiis, impressum opera et arte Andree antiqui... anno 1520, page 420 (Bibliothèque Marucelliana, Florence).



La même mélodie avec l'accompagnement des voix secondaires:



Canzonetta di Arcangelo Crivello (delle *Canzonette per cantar e sonar di liuto a tre voci...* Venetia, ap. Giacomo Vincenti, MDXCI).

Music score for three voices (treble, alto, bass) in common time. The lyrics are:

Io me n'av- ve-do A-mo- re che tu vuoi saet- tar- mi, che  
 Io me n'av- ve-do A-mo- re che tu vuoi saet- tar- mi, che  
 Io me n'av- ve-do A-mo- re che tu vuoi saet- tar- mi, che

Music score for three voices (treble, alto, bass) in common time. The lyrics are:

tu vuoi saet- tar- - - - - mi  
 tu vuoi saet- tar- - - - - mi  
 mi, che tu vuoi saet- tar- - - - - mi

Music score for three voices (treble, alto, bass) in common time. The lyrics are:

con le tue do-ra- te armi per trapas- sar- mi  
 con le tu- e do-ra- te ar- mi per trapas-  
 con le tu- e do-ra- te ar- mi per tra- pas- sar-



Canzonetta di Giov. Maria Nanino (delle *Canzonette per cantar e sonar di liuto....* Venetia, ap. Giacomo Vincenti, MDXCI).

Tut- ta gen-tile e bel-la a tes-ser ghirlan-det- te,  
 Tut- ta gen-tile e bel-la a tes-ser ghir-lan-  
 Tut- ta gen-tile e bel-la a tes-ser ghirlan-det- te, a  
 a tes-ser ghir-lan-det- te, Clori- sen sta-va un  
 det-te a tes-ser ghirlan-det- te, Clori- sen sta-va un  
 tes-ser ghirlan-det- te, Clori- sen sta-va un  
 giorno in un bel pra-to di fio- ret- ti a- dor-  
 giorno in un bel pra-to di fio- ret- ti ador-  
 gior-no in un bel pra-to di fio- ret-  
 in no.  
 no.  
 ti a- dor no.

GUIDO GASPERINI.



## REVUE DE LA QUINZAINE

---

### LES CONCERTS.

Concert Colonne. — *La Symphonia domestica* de M. Richard Strauss.

Le *great event* de la saison musicale de 1906 vient d'avoir lieu, et nous devons dès l'abord remercier M. Colonne de nous avoir procuré l'audition de la *Sinfonia Domestica* de **Richard Strauss** sous la direction de l'auteur, quoiqu'il soit cependant quelque peu honteux pour Paris de n'entendre qu'à la fin de la saison de 1906 une œuvre que New-York, Londres, Berlin et Bruxelles entendirent en 1904 et 1905.

Dans toute l'Allemagne musicale contemporaine, R. Strauss se détache avec une netteté singulière. *Kapellmeister* distingué, il n'écrit pas de la musique de chef d'orchestre ; contrapuntiste très savant, il ne ressemble en rien à Bruckner, Reger ou Mahler ; disciple wagnérien fervent, il écrit peu pour le théâtre, et cependant il est très allemand. Teuton *modern style*, telle me paraît être la dénomination qui caractérise le mieux cette nature ardente et mélancolique, aimant l'intimité mais en même temps l'extériorisation bruyante, et qui nage éperdument dans la *métaphysique de l'alcôve*. Il y a de tout ceci dans la *Domestica*. La douce *gemütlichkeit*, la gaîté bruyante et bouffonne, une certaine profondeur plus apparente que réelle, plus cherchée qu'atteinte, et une science de l'orchestre impeccable font de cette œuvre énorme (cinquante minutes sans interruption) un des monuments de la musique moderne.

Depuis *Don Juan*, Strauss a régulièrement évolué. Si son amour de la bouffonnerie lui a dicté *Don Quichotte* ou les *Exploits comiques de Till Eulenspiegel*, ses prétentions métaphysiques lui inspirèrent *Mort et Transfiguration*, *Zarathoustrâ* et la *Vie d'un héros*. Les deux tendances indiquées par ces œuvres se retrouvent dans la *Domestica*, où il tenta de représenter la vie de famille aux multiples faces et aux oppositions très marquées. Un point commun à toutes ces œuvres est cependant à noter : la musique pure

n'est nullement le fait de Strauss. Toutes sont inspirées, soit par une ballade de Lenau, un passage de Nietzsche, une légende connue ou une intention très marquée. La musique de chambre de Strauss est peu intéressante et parfois vulgaire ; il existe entre autres choses une sonate pour violoncelle et piano (op. 7) où se chante très nettement la chanson plus que populaire *J'irai le dire — A ma mère !...*

Ce fait est intéressant à noter, non pas tant en lui-même que parce qu'il corrobore deux des caractéristiques de Strauss : le peu d'aptitude à la musique pure et le manque de distinction des idées. Ces deux particularités de son talent sont portées à leur apogée dans la *Domestica*. Dédiée à sa femme et à leur cher enfant, cette œuvre est également le reflet de l'incertitude musicale qui règne actuellement en Allemagne. Si, abstraction faite des intentions descriptives, on considère l'œuvre, on est en droit d'y reconnaître une symphonie classique où à une courte introduction succèdent un *scherzo*, un *adagio* et un *finale* en forme de fugue. Mais comme symphonie régénérée, elle est bien inférieure à des œuvres comme la troisième d'A. Magnard ou la seconde de V. d'Indy.

L'orchestre de la *Domestica* est très chargé. Les pupitres de vents sont considérablement renforcés : deux hautbois ordinaires doublés par un hautbois d'amour et un cor anglais ; trois grandes flûtes et une petite ; quatre clarinettes, une en *ré*, une en *la* et deux en *si* ; quatre bassons et un contrebasson ; quatre saxophones en forme de quatuor ; huit cors, quatre trompettes, trois trombones et un tuba. Une pareille agglomération de vents exige une notable augmentation des cordes, ce qui mobilise un orchestre de cent vingt musiciens et rend une pareille œuvre inexécutable par beaucoup d'associations de concerts ne possédant pas des ressources indéfinies.

Une courte introduction sert de lexique et expose les six thèmes sur lesquels l'œuvre tout entière est bâtie. Trois thèmes sont dévolus au père et représentent son activité, son intelligence et son enthousiasme. Le premier et le troisième remplacent la ligne mélodique par un certain mouvement rythmique, mais le second ne donne qu'une piètre idée de l'intelligence du père de famille. La femme n'a droit qu'à deux thèmes, dont la seule désignation fera bondir les féministes intégrales. Le caprice et le sentiment sont caractérisés par des thèmes assez compliqués, à l'instar peut-être de l'âme de la femme. Quant à l'enfant, un seul thème, sans désignation d'aucune sorte, nous peint bien par sa nullité l'âme de l'enfant, cire vierge prête à toutes les empreintes et à toutes les déformations. M. Ch. Malherbe a trouvé (dans le programme) une série de qualités et d'intentions à ces divers thèmes, ce qui fait honneur à sa perspicacité, mais je suis obligé d'avouer que sans son aide je ne me fusse nullement aperçu que je contemplais, en les entendant, une collection de portraits de famille. *Hernani* en musique !

A la fin de l'Introduction se trouve une intention comique qui a dû plonger l'Allemagne entière dans un attendrissement prudhommesque. Je cite M. Malherbe : « Sur un fragment du premier thème paternel, les tantes sont censées dire : « *ganß der Papa !* » (tout à fait le papa), et sur un fragment du premier thème maternel les oncles : « *ganß die Mama !* » (tout à fait la Maman) ». C'est comique, c'est touchant, mais tout seul je ne m'en serais jamais douté. Le *scherzo* est la partie le mieux réussie de l'ouvrage. Le thème de l'enfant s'y développe avec science et bouffonnerie. Les mélodies de la femme l'entourent comme une mère son baby. Elle l'envoie dormir, et le *glockenspiel* sonne sept heures. Sans effort ni extravagances de sonorités, l'orchestre tout entier, l'orchestre a chanté les jeux et les joies puériles du jeune héros, Siegfried en herbe qui folâtre du hautbois d'amour aux bassons et aux altos. L'*adagio* est, à mon sens, la partie la plus faible

de l'œuvre. Bien que Strauss y ait mis toute sa science, l'inspiration vulgaire n'est point faite pour me faire admirer cette page à l'italienne, d'un souffle qui veut être ému et n'est que dépourvu de distinction. C'est là une démonstration bien nette de l'opinion de notre excellent collaborateur Romain Rolland sur l'italianisme persistant de l'Allemagne musicale.

Le *finale*, dont la durée égale celle des trois premiers mouvements, se présente sous l'aspect d'une fugue à deux sujets très librement traitée. Trop librement même, car elle conclut, puis recommence en augmentant la longueur du morceau sans avantage appréciable. Enfin, par analogie avec la forme cyclique chère à Franck, l'introduction se répète et tous les thèmes sont réexposés sur une répétition prolongée des trois premières notes (*do, la, fa*) du thème initial. Tel est, brièvement résumé après une unique audition, l'aspect de cette œuvre dont il ne faut pas nier la force et la couleur, l'orchestration vibrante et toujours intéressante et qui, sous la conduite de son auteur, a remporté un vif succès. J'espère, après une seconde audition, pouvoir y trouver plus de sources de véritable émotion et y goûter, par avance, *les infinis, souverains et profonds bonheurs, les menues, fuitives et passagères traces du ménage de M. Strauss*. M. Bruneau, qui doit connaître mieux que moi la vie de famille, y a vu toutes ces choses. Je crois surtout qu'il y a vu ou qu'il eût pu y voir une réalisation musicale, malgré tout supérieure à l'*Enfant-Roi*, du rôle de l'enfant dans la famille. Enfin, félicitons-nous, il commence à louer ce qu'il ne peut réaliser. Il y a du progrès depuis le *Jour d'été à la Montagne* qu'il trouvait lourd. Il est vrai que l'auteur dudit poème symphonique donne l'auteur de l'*Enfant-Roi* comme prototype du compositeur antimusical. Je crois que même comme critique cette dénomination lui est bien due.

Je n'ai guère de place pour vous dire que **Mischa Elmann**, le prodige violoniste, joua en cinquante-cinq minutes le *Concerto en ré* de Beethoven qui est très beau, c'est entendu, l'*andante* et le *presto* surtout, mais dont l'*allegro* initial renferme, à côté de phrases superbes, des traits en octaves peu réjouissants pour les oreilles. De plus, deux cadences, dont Joachim, je crois, est l'auteur, et qui sont du goût le plus détestable, pourraient, sans difficulté, être supprimées pour toujours. Le jeune Mischa, en progrès sur l'année passée, a remporté le succès que les fauteuils font à tous les virtuoses et les hurleurs du paradis tinrent cois leurs sifflets. La symphonie en *la mineur* de **Saint-Saëns** obtint son succès habituel. Classiquement composée, sauf dans la réexposition des thèmes du mouvement initial, écrite avec une étonnante sûreté de main et une souplesse d'écriture qui suppléent à bien des inspirations musicales, elle fait bien belle figure, dans la symphonie postbeethovénienne, à côté des œuvres de Brahms. Elle est toujours moins longue et moins ennuyeuse, ce qui n'est pas un mince avantage. Quant à la suite de l'*Arlésienne* jouée après la *Domestica*, elle remporta un immense succès bien significatif. Avec un orchestre ordinaire, par la seule puissance d'un métier prodigieux uni à une inspiration exquise, **Bizet** montra que, trente ans avant Strauss, nous savions user du contrepoint le plus rigoureux et des transformations rythmiques sans cesser de faire de la musique charmeuse, aux sonorités délicieuses et aux intentions descriptives aussi intenses que possible. Pour quiconque a habité le Midi, *lou Marcho dei Rei*, c'est Arles au ciel éclatant, aux arènes emplies d'une foule bruyante et au délicieux cloître de Saint-Trophime. C'est la vie, la couleur, émues et pensées avec sincérité ; ce n'est point la dissertation sur un sujet donné en vue d'effets prévus avant que d'être sentis.

CH. CHAMBELLAN.

Concerts Chevillard. — Société de musique de chambre pour instruments à vent. — Société de Concerts d'Instruments anciens. — M<sup>les</sup> Suzanne Labarthe, Lucile Bartzi. Œuvres de M. de Saussine.

Décidément M. Chevillard, après la *IX<sup>e</sup> Symphonie* de Beethoven, a fermé ses portes et permis au critique épuisé d'aller chaque dimanche écouter les voix de la nature. Un croassement de corbeau, entendu à droite, est-il de bon ou de mauvais augure ? Telle est la question que j'aurais envie de traiter aujourd'hui. Mais je crains qu'elle n'ait pas, pour la majorité de mes très patients lecteurs, le même intérêt que pour moi. Je vais donc, comme on dit dans la langue officielle, la « réservé » et parler plutôt d'une heure fort agréable que je dois à la *Société de musique de chambre pour instruments à vent* : c'était, le 29 mars, son dernier concert. Ce sont d'excellents artistes que MM. **Gaubert, Deschamps, Bleuzet, Bourbon, Mimart, Périer, Pénable, Delgrange, Letellier et Jacot**. Et leur œuvre mérite tous les encouragements : les richesses du quatuor ou du quintette à cordes sont loin d'être inépuisables, et, malgré toute l'ingéniosité de l'écriture, la couleur ne peut jamais être bien vive, lorsque seuls les archets sont en jeu. Il semble donc que tout l'avenir de la musique de chambre moderne soit dans les bois, qui joignent aujourd'hui à leurs sonorités fraîches et variées un pouvoir expressif et des ressources de virtuosité presque égales à celles de leurs frères à quatre cordes. Malheureusement, le répertoire n'est pas très abondant encore. Le dernier concert débutait par une petite *Symphonie* de Gounod, fort habilement écrite, avec une légèreté de touche qui, dans un pareil genre de composition, est indispensable. Et rien de plus lourd, de plus étourdissant, qu'un ensemble soutenu de six, sept ou huit instruments à vent ; rien de plus gracieux qu'un dialogue. Venaient ensuite deux *Rhapsodies* de M. **Ch.-M. Loeffler** pour piano, hautbois et alto (MM. Grovez, Bleuzet et P. Monteux) : on sait l'affinité de l'alto [pour les instruments à vent, au point qu'il peut entrer dans l'harmonie et remplacer presque exactement le cor anglais]. Ces pièces, écrites en illustration de poèmes fantastiques de Maurice Rollinat (*L'Étang* ; *la Cornemuse*), ont un coloris sinistre qui me plaît fort ; très bien construites d'ailleurs, avec d'ingénieuses et expressives variations du motif principal, elles m'ont appris des sonorités nouvelles ; jamais je n'aurais cru que l'alto pût assombrir à ce point le timbre du hautbois. C'est là de bonne musique, à la fois recherchée et vigoureuse, et qui fait grand honneur à la jeune école américaine dont M. Loeffler est un des meilleurs espoirs.

\*  
\*\*

Il n'y a plus de place dans la salle Pleyel, pas davantage sur l'estrade, ni dans le couloir qui y conduit : il faut se contenter du petit salon par où passent les artistes portant quintons et violes de gambe, et dont toutes les banquettes sont occupées d'ailleurs. Reste la ressource de faire quelques pas, de serrer des mains amies, de déchiffrer les curieux autographes affichés au mur ou de contempler le diapason normal qui s'abrite dignement sous un globe de pendule. De temps à autre aussi quelques bouffées de musique nous arrivent : pépiements des clavecins jumeaux où M. Diémer et Casella jouent avec une régularité d'horloges un *Concerto* de Bach, éclats de la voix de M<sup>me</sup> Carlotta de Féo, qui me semble mal assurée. Mais je suis peut-être mal disposé. Mon aimable collaborateur Vuillermoz rutilé auprès de moi. « C'est charmant, n'est-ce pas, d'entendre de la musique dans ces conditions ? — Exquis ! me fait-il, c'est là le vrai cadre. » Œil rond, lèvres rondes, face ronde et blême, mèche collée par on ne sait quelle éternelle sueur, M. Alfred Cortot fend les groupes, et l'on s'écarte

devant ce visage hagard. Le directeur du mieux informé des journaux de musique entre, interroge le garçon de service, et s'en va : son article est fait, paraît-il, et tous ses articles sont faits ainsi. Ils n'en sont d'ailleurs pas plus mauvais pour cela, grâce au charme d'un style abondant en trouvailles imprévues. Mais voilà que je reconnaiss une *Symphonie* de Bruni, pauvre d'idées et froide de style ; combien je préférerais le pittoresque *Ballet* de Monteclair par où l'on commençait ! Puis deux carillons flamands nous font entendre de curieuses sonorités de verres heurtés par des couteaux, à la fin de quelque agape de famille. Et c'est enfin le *Divertissement* de Mozart, dont les cinq trompettes, ornées de deux flûtes et soutenues de timbales, arrivent à percer la muraille qui nous emprisonne. Il y a là de fort jolies choses, et l'alliance de la flûte et de la trompette est l'une des plus heureuses que l'on puisse imaginer. Mais quelle simplicité rudimentaire ! Je sais bien que la pauvreté de l'instrument l'exigeait alors. Tout de même, il y avait peut-être moyen de lui confier des parties un peu plus mélodiques. C'est une musique de table ou de rendez-vous de chasse, d'ailleurs aimable, et où se distinguent les excellents élèves de M. Franquin. Ainsi se termina cette triomphale soirée, d'un heureux augure pour l'avenir de la *Société de Concerts d'Instruments anciens*, présidée par M. Saint-Saëns, dirigée par M. Perilhou, et constituée par M<sup>me</sup> Henri Casadesus-Dellerba, MM. H. et M. Casadesus, Casella et Olivier.

Et maintenant je dois dire encore tout le plaisir que j'ai pris à entendre M<sup>me</sup> Suzanne Labarthe, cantatrice au style sûr et puissamment dramatique, dont M. Fröhlich fut le digne partenaire ; M<sup>me</sup> Lucile Bartzi, qui, pour avoir treize ans, n'est pas une vulgaire enfant prodige, mais une très intelligente musicienne dont le goût s'est fait valoir dans un programme très heureusement composé (Bach, Napravnik, Saint-Saëns et César Franck), et enfin le 30 mars et le 6 avril, salle Erard, les œuvres de musique de chambre du comte **Henri de Saussine**, dont le style alerte et clair éveille un sourire, non d'ironie, mais de sympathie.

Louis LALOY.

Société philharmonique. — M<sup>me</sup> Marie Mockel et M. Stéphane Austin.

Après le fameux quatuor tchèque, c'est le tour du quatuor Schörg, qui joue à lui seul le quatuor de Beethoven, op. 18, n° 6, et, avec le secours de la société Hayot, l'*Otetto* de Svendsen, dont la valeur n'est pas en rapport avec le nombre des exécutants. Ce qui semble s'user aussi, c'est l'intérêt de ces importations de quatuors étrangers. Nous ne manquons pas en France de quartettistes, dont le talent est au moins égal à celui de leurs confrères germaniques ou slaves et dont les programmes sont le plus souvent mieux composés.

Depuis quelque temps, public et interprètes semblent las de ces programmes où figurent côté à côté, et, sans aucun ordre ni lien de parenté, les noms les plus divers ou les plus inattendus. Aussi le goût se répand-il tous les jours davantage de consacrer plusieurs séances, soit aux musiciens d'une même école, soit aux seules œuvres d'un génie prodigieusement fécond.

C'est l'école française depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, que M<sup>me</sup> Marie Mockel et M. Stéphane Austin (du théâtre de la Monnaie) ont fait revivre les 23 et 28 mars dernier pour notre plus grand plaisir. Leurs délicieuses voix, maniées avec un art exquis, rendirent à merveille le charme pénétrant des vieilles musiques et la saveur expressive des œuvres modernes.

Parmi celles-ci, des pages de César Franck, d'Indy, Debussy, Ravel, Séverac et Vuillermoz furent tout particulièrement goûtées, et l'assistance, très nombreuse, ne ménagea point ses applaudissements aux deux excellents artistes qui les mirent si bien en valeur.

JEAN POUÉIGH.

Festival Mozart (*Société musicale, G. Astruc*).

La Société la plus aristocratique et la plus élégante de Paris s'était rendue au Festival Mozart, sans doute pour tâcher de faire oublier l'inintelligence de ses ancêtres et tout ce que Mozart souffrit de leur ladrerie, pendant son triste séjour à Paris.

Le premier concert, donné le vendredi 23 mars, « sous le patronage de Mme Madeleine Lemaire », — (je ne savais pas que Mozart était peintre de fleurs) — a été fort beau. Reynaldo Hahn dirigeait l'orchestre *con amore*, avec beaucoup de goût et de vie. L'exécution fut pourtant un peu lourde parfois, notamment dans le menuet de la *Symphonie en mi bémol*, auquel on finit par prêter l'allure d'une danse d'hoplites ; mais le finale fut délicieux d'esprit. Ce fut une excellente idée de faire entendre la *Marche funèbre des Francs-Maçons*, qui annonce et égale presque celle de l'*Héroïque*. Le *concerto pour violon, en la mineur*, admirablement joué par Hayot et par l'orchestre, montre que Mozart est le seul — (avec Haendel peut-être) — qui ait su écrire des concertos pour son plaisir, et non pour l'embêtement d'autrui.

Le second acte des *Noces de Figaro* réunissait une interprétation, que l'on peut dire « mondiale » ; car les chanteurs étaient Allemands, Italiens, Hollandais, Américains, etc. Il y avait même dans le nombre, si je ne me trompe, un Français. — Mme Lilli Lehmann a chanté le rôle de la comtesse, d'une façon assurément étonnante ; mais, hélas ! tout l'art du monde ne vaut pas la jeunesse de la voix.

M<sup>me</sup> Helbig a dit avec beaucoup de finesse le rôle difficile de Suzanne, et M<sup>me</sup> Tate a charmé dans le rôle de Chérubin — (de *Cherubini*, comme disait le programme). — Mais le véritable succès de la soirée a été pour M. Mario Ancona, qui a montré ce qu'était le chant italien comparé au chant allemand, et combien cette musique de Mozart, qui est guindée et raidie dans un gosier germanique, n'a de sens et de vie que chantée en italien et par un artiste italien, d'une belle voix souple et chaude. Au reste, plus on étudie le XVIII<sup>e</sup> siècle italien et allemand, et plus il est évident que Mozart est un compositeur italien pour la presque totalité de son art. J'ajoute que l'on est frappé du caractère constamment théâtral de sa musique : symphonies, concertos, tout est scénique ; ce sont des dialogues dramatiques ou comiques, de petites scènes de *Singspiel* ou d'*opéra buffa*.

J'aurais voulu aller au concert suivant du dimanche 25 mars. Mais, dans la journée, Richard Strauss avait donné, au Châtelet, sa *Symphonie Domestica* ; et j'avoue que j'aurais été incapable de rien entendre après la plus puissante symphonie allemande depuis la *Neuvième*, — une œuvre où j'ai cru voir passer par moments l'âme même de Beethoven.

ROMAIN ROLLAND.

Société Nationale.

Le concert du 31 mars, donné par la *Société nationale* à la *Schola Cantorum*, ne comportait rien de saillant parmi les premières auditions.

Il débutait par un long Prélude suivi d'une Fugue interminable, sur un thème que M. Henri Thiébaut avait emprunté à Bach.

Bach aurait certainement été très étonné d'entendre cela ; le public, lui, avait plutôt l'air ennuyé, à telle enseigne qu'à la fin de la fugue il se demandait s'il fallait applaudir (ce qu'il fit modérément), croyant que cela allait continuer encore. Il n'y avait pas de raison pour que cela finît d'ailleurs, et M. Thiébaut aurait dû introduire dans la fugue un autre sujet et même un autre encore ; c'eût été parfait. Plus de vingt minutes s'étaient écoulées depuis le commencement de l'exécution !

A quoi bon, mon Dieu ! prendre un sujet que Bach avait traité et « assez bien », n'est-ce pas, dans *l'Art de la fugue* ?

De la forme de l'œuvre, jouée par M. Arthur van Dooren, je dirai simplement que le prélude m'a paru bien construit et bien écrit, la fugue m'ayant plongé dans une douce somnolence dont me tira la *Chanson* pour violoncelle de M. Daniel Lamotte.

Cette *Chanson*, qui cependant « ne casse rien », me parut délicieuse venant après l'œuvre rébarbative dont j'ai parlé tout à l'heure. M. Feuillard en donna une bonne exécution, malgré quelques petites défaillances insignifiantes.

J'aime bien le poème lyrique « à celui qui n'est plus » de M. Léon Saint-Réquier. C'est une œuvre bien faite, équilibrée, expressive, pleine d'émotion sincère. Mlle M.-L. Braquaval en chanta le poème avec une simplicité émue, soutenue par le quatuor Geloso dont j'aurai le plaisir de parler tout à l'heure.

La *Sonatine* de M. Maurice Ravel, quoique bien écrite et charmante, ne me plaît pas complètement ; je fais exception cependant pour la 2<sup>e</sup> partie : mouvement de menuet. Je reproche à cette œuvre, qui d'ailleurs n'est pas toute récente, de contenir peu d'émotion ; c'est bien fait, cela plaît, amuse souvent, mais c'est froid. M. Gabriel Grovez en a donné une assez bonne exécution, mais il y avait néanmoins, à mon avis, autre chose à en tirer.

Après trois délicieuses mélodies, l'*Aveu* et *Nocturne* de E. Chausson, et la *petite Ilse* de M. P. de Bréville, chantées par Mlle Béclard, le concert se terminait par une interprétation superbe du *quatuor à cordes* de César Franck. Quelle musique c'est là ! Et que l'on a raison de dire que rien de tel n'a été écrit depuis les derniers quatuors de Beethoven ! Où trouver une pareille beauté de forme, une si merveilleuse architecture et une telle jouissance expressive ? Voilà l'art et le vrai.

Je termine en louant sans réserve MM. Geloso, Blotte, Monteux et Tergis ; le Quatuor Geloso possède toutes les qualités possibles à un quatuor ; les premières sont une souplesse et une homogénéité incomparables. Son exécution de l'œuvre de C. Franck fut vraiment impressionnante.

C. DE MALARET.

Le Quatuor Parent.

*La musique française contemporaine.* — *Dernière séance moderne et conclusion de la Saison 1906.* — Où le printemps commence, la musique finit : voici, déjà, la douzième et dernière séance de la saison 1906 ! Séance au programme très imprévu, par suite de deux contretemps : un départ subit de M. Marcel Labey nous a privés de ses deux mélodies que devait chanter Mlle Jeanne Bertaux ; une indisposition non moins soudaine, et que nous souhaitons passagère, de Mlle Marthe Dron retient, malgré sa vaillance éprouvée, la charmante pianiste loin du concert et nous prive de l'aimable deuxième quatuor de Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, et de la fière sonate de Vincent d'Indy, directeur de la *Schola Cantorum*, sonate récente dont la première audition ne remonte qu'au 3 février 1905 et qu'évoque si fièrement le concours habituel d'Armand Parent et de Mlle Dron !

C'est grand dommage que la fâcheuse grippe sévisse à l'*Æolian*, car le rapprochement suggestif de ces deux ouvrages français nous eût grandement instruits sur les origines obscures et la libre orientation de notre musique française contemporaine... Aussi bien, toutes les œuvres aimables du poète un peu sceptique de la *Bonne Chanson* sont très connues des habitués des séances annuelles du Quatuor Parent ; mais leur succès, universel désormais, fut loin d'être spontané : faut-il rappeler le temps antédiluvien (quinze ans... *grande mortalis ævi spatium !*) où le concours pianistique de M. Gabriel Fauré, pas encore poudré à frimas par sa jeune vieillesse, ne suffisait pas toujours à faire venir le public ? M. Gabriel Fauré, malgré son talent spirituel comme son aimable génie, jouait plus d'une fois devant les banquettes... Mais c'est de l'histoire ancienne ! Armand Parent, dont sa nature originale des Flandres a fait un doux entêté, contribua fort, par son entêtement, à la rendre ancienne, cette histoire d'hier. Et comme il est entendu que lorsqu'une question d'art est en jeu, l'artiste qu'il est avant tout sacrifie volontiers toute considération de gros sous, Armand Parent n'a jamais cessé de jouer et, partant, d'imposer depuis 1892, les grâces musicales de Gabriel Fauré. L'entêtement trouve, comme le mérite, sa récompense en lui-même ; il n'attend rien de la gratitude officielle qui, pour honorer quinze ans d'heureux efforts et d'âpres lances rompues en l'honneur de la musique française contemporaine, n'a rien de plus pressé que d'admettre au Conservatoire un jeune quatuor concurrent pour y faire applaudir les six derniers quatuors de Beethoven...

Voilà comme on écrit l'histoire... de la musique. Et la sonate fière de Vincent d'Indy, si fièrement enlevée par ses deux interprètes, vous aurait également expliqué musicalement, c'est-à-dire avec toute la discréption possible, que les œuvres altières, encore plus que les aimables ouvrages, ne reçoivent point d'emblée l'assentiment d'un auditoire même choisi ! Le violoniste Armand Parent, cet entêté doublé d'un *avancé*, déclare aimer cette sonate d'âme vraiment frankiste, comme une des compositions dont il se trouve le plus honoré d'avoir spontanément reçu la dédicace. Et telle dédicace, comme le mérite, n'est-ce pas ? console de tout.

Donc, l'absence inattendue de la vaillante et jeune Walkyrie du piano, Mlle Dron, nous a privés de minutes émouvantes et de comparaisons suggestives.

Cependant, même à la dernière minute, le Quatuor Parent ne reste jamais court : aussitôt, MM. Parent, Loiseau, Vieux et Fournier sont venus nous jouer comme ils savent le faire les deux curieux quatuors d'avant-garde, signés Ravel et Debussy, le premier si curieusement et si personnellement inspiré du second, dans sa courbe plus vague, si logiquement et poétiquement greffé par un original sur cet op. 10 (1897) du futur novateur de *Pelléas et Mélisande*, et son chef-d'œuvre peut-être, au gré des âmes sages, avec son *andantino* de poésie nocturne et surnaturelle, où l'alto rêveur de M. Vieux semble soupirer telle romance sans paroles d'un Verlaine musicien... Et ces deux quatuors d'avant-garde — *ultima Thule* — revenaient à propos nous confier l'état pour ainsi dire *statique* de la musique contemporaine, la veille même de ce samedi plutôt bien rempli qui nous en proposait l'état *dynamique* sous ses deux formes très différentes : au Châtelet, le matin, répétition générale de la *Symphonie domestique*, c'est-à-dire *familiale*, de l'Allemand Richard Strauss, et, deux heures plus tard, à l'Opéra-Comique, répétition générale de l'*Aphrodite* moins familiale du Français Camille Erlanger.

En déchiffrant *de auditu*, le lendemain matin, le musical, le sentimental, le généreux, le débordant, l'entraînant *Poème symphonique* de trois quarts d'heure du poète de l'orchestration, Richard Strauss, il nous plaisait

d'évoquer, dans les profondeurs du souvenir, un quatuor, alors tout à fait classique et *brahmsiste*, de ce même compositeur si fougueux depuis, un quatuor exécuté le soir du 6 mars 1897, à la Société Nationale, par le Quatuor Parent, moins de deux mois après le quatuor de Claude Debussy, autrement curieux, celui-ci, dans son audacieuse poésie française, que le poncif germanique !

Richard Strauss et Debussy ! Les deux pôles de la musique moderne après Wagner. Quel parti prendre, en effet, après ce colosse de la Symphonie devenue le miroir du Drame ? Le suivre, en cherchant à le dépasser encore ; — ou chercher autre chose, en abaissant discrètement la voix. Ajoutons aussitôt que la conviction puissante et le bel emportement de *la Domestique* nous a réconciliés avec l'art jusqu'ici trop *extérieur* du virtuose orchestral Richard Strauss...

Mais revenons, la veille, à la dernière séance du Quatuor Parent. Seul représentant du programme primitif compromis par ce temps neigeux, M. Jean Huré vient exécuter la partie de piano de sa confidentielle et sincère *Suite sur des chants bretons* pour piano, violon et violoncelle : quatre mouvements, animés ou langoureux, toujours sagement populaires, sur de vieilles mélodies du pays natal,

La terre de granit, recouverte de chênes.

Notre vieil Obermann, qui vantait le pouvoir méconnu des « mélodies primitives », se réjouirait au moins de l'intention. D'ailleurs, le maître Vincent d'Indy, ce soi-disant wagnérien de Bayreuth que le trop spirituel peintre mélomane Jacques-Emile Blanche déclare uniquement nourri de la choucroute d'outre-Rhin, n'a-t-il pas donné fièrement le bel exemple en parfumant tout son œuvre des échos de sa montagne ? Comme son quatuor (op. 45) et sa récente sonate, sa dernière symphonie cévenole apporte aux amis d'Obermann le témoignage définitif.

Enfin, un prestidigitateur (dans le bon sens étymologique du mot) nous ravit trop brièvement : c'est **Ricardo Viñes**, faisant jaillir une triple étincelle : *Mouvement* (n° 3 des *Images debussystes*) ; *Coin de cimetière au printemps*, extrait délicat de la délicate suite pianistique *En Languedoc*, de l'original Déodat de Sévérac, dont nous attendons impatiemment, à l'Opéra-Comique, une première qui peut être une *date* ; *Scherzo*, capricieusement mélancolique et capiteux, du regretté Borodine, et dont la difficulté n'apparaît jamais sous les doigts de l'exécutant. Sous les nerveuses mains de Ricardo Viñes, le Steinway devient un livre magique d'où les paroles montent, mystérieuses...

Telle fut la très intéressante conclusion de la seizième année de luttes gracieuses et d'heureux efforts du Quatuor Parent pour imposer à l'auditoire français la musique française contemporaine, — sans oublier Beethoven, ce maître des maîtres, parce qu'il fut souverainement humain.

Mais Beethoven, cet éternellement jeune, n'a point permis, cette année même, que fussent délaissés les jeunes. Et, quelles que soient les circonstances extérieures et momentanées, l'artiste Armand Parent ne sera jamais de ceux qui les délaissent. A la fin d'une pareille séance, conclusion d'une pareille saison, son autorité douce et naturellement sérieuse doit sourire intérieurement en se rappelant le critique, aujourd'hui converti par la mode, qui destinait administrativement l'interprète de la sonate... de Franck aux Petites-Maisons ! « L'artiste *vrai* a le devoir de faire admirer les œuvres fortes, de les imposer sans découragement, en ne s'inquiétant nullement si elles plairont d'abord ou ne plairont point. L'artiste est seul juge. Si le public n'est pas à même d'apprécier les belles compositions

musicales, la faute provient uniquement des exécutants qui ne prennent pas leur rôle au sérieux. Grâce à César Franck, à ses adeptes et continuateurs, nous sommes actuellement à la tête du mouvement musical universel; notre tâche, la tâche des vrais interprètes, est d'amener le public à donner son admiration à ces *maîtres* nouveaux qui représentent si fièrement l'art français... (1). »

Telle est, depuis quinze ans, l'intime conviction d'Armand Parent, un de ces rares *artistes* chez qui l'action devient la sœur du rêve; et ceux qui le connaissent de près, MM. André Lamette ou Gustave Robert, les plus loyaux de mes jeunes confrères, ne sauraient démentir ce fier langage.

Annonçons enfin que les 4, 11 et 18 mai 1906, trois soirées de sonates seront consacrées fort à propos par M. Parent et Mlle Dron aux maîtres du genre : Bach, Mozart et Schumann, encadrés par les novateurs contemporains : Franck, A. de Castillon, Lekeu, MM. Vincent d'Indy, Magnard et Pierné. De belles soirées d'art en perspective!

RAYMOND BOUYER.

*Erratum.* — Ce qui s'énonce bien s'imprime clairement... Quelques phrases obscures de nos rapides analyses précédentes ont subi quelques altérations typographiques; prière de lire dans le *Mercure musical* du 15 mars 1906, page 268, ligne 26 : « une sympathie mystérieuse est impérieuse à ce point... » etc.

R. B.

#### Concerts Kleeberg.

Après une première séance de haut style, qui conduisait l'auditeur de Jean-Sébastien Bach à César Franck, M<sup>me</sup> Clotilde Kleeberg a consacré sa seconde et dernière soirée plus romantique, du 4 avril, à Beethoven, Schumann et Chopin : la sonate en *ré* majeur (op. 28), surnommée *la Pastorale*, déroula d'abord ses rythmes aériens et ses rafraîchissants lointains de poésie cristalline, toute *beethovénienne*, sous ses doigts ailés; les *Davidsbündler* (op. 6) racontèrent poétiquement les innovations pianistiques et le génie varié de Robert Schumann en passant, pendant vingt-huit minutes consécutives, de sa mémoire impeccable à son Erard docile; et Chopin capricieux nous enivra comme jamais : sa valse mélancolique en *la* mineur fut un enchantement; son nocturne (op. 55, n° 2) fut un poème évocateur de 1830; après la saisissante ballade en *fa* mineur, de nombreux rappels discrets et dignes de la haute artiste ont témoigné justement à cette reine des pianistes féminins la respectueuse reconnaissance d'un auditoire conquis : reine du piano, M<sup>me</sup> Clotilde Kleeberg l'est simplement, mais souverainement, par une qualité toute personnelle d'art sobre et vivant dans la distinction des sonorités; nous ne lui ferons l'injurieux compliment de lui crier qu'elle est la perfection même, car ce mot implique toujours, en français, quelque chose de froidement et de correctement égal; et rien de plus animé que son goût. Jamais depuis les inoubliables soirées de Risler, interprète de Beethoven, le délicieux op. 28, en *ré* majeur, n'avait sonné de cette manière limpide et suavement forte en ses caprices pastoraux : c'était un souffle de l'atmosphère loyale d'autrefois... Et ce fut la joie saine de tous les amoureux d'art, ce goût, ce tact, cette harmonie, cette mesure, cette grâce animée sans effort, ce parfum d'atticisme en l'interprétation des maîtres, après tant d'excentricités contemporaines et de cabotinages cosmopolites!

RAYMOND BOUYER.

(1) Paroles rapportées par M. André Lamette dans *le Journal musical* du 15 février 1906.

Société Beethoven (saison 1906 ; 1<sup>re</sup> année).

A côté des grandes associations musicales, l'initiative individuelle a beaucoup fait pour la gloire des maîtres : en trois festivals récents, Reynaldo Hahn manifestait sa piété pour Mozart devant un cénacle des plus mondains ; et, pendant toute la saison, dans une atmosphère plus recueillie, la *Société Beethoven*, créée par le jeune graveur mélomane Jacques Beltrand, digne fils de son regretté père, a donné les dix-sept quatuors beethoveniens, correctement exécutés par le quatuor de la fondation Beethoven : MM. Tracol, Dulaurens, Monteux et Schnéklüd. On n'a pas entendu, pendant un seul hiver, tout Beethoven ; mais il y a des beethoveniens qui ne désirent pas tout connaître... Une sélection seulement, des morceaux habilement choisis par Jacques Beltrand parmi les nombreux chefs-d'œuvre du génie, ont rapproché des dix-sept quatuors les plus célèbres trios (op. 1, n° 3 ; op. 70, n° 1 ; et le trio à l'Archiduc, op. 97) ; la sonate, piano et violon, en *ut* mineur (op. 30, n° 2) et la sonate à Kreutzer (op. 47) ; le septuor de jeunesse (op. 20), pour lequel l'auteur génial devint trop sévère ; le grand air de *Fidelio*, plusieurs *lieder* parmi les plus expressifs, le *Chant élégiaque* (op. 118), trop rarement entendu... L'admirateur de Beethoven avait groupé des pianistes diversement renommés : M<sup>les</sup> Cécile Boutet de Monvel et Blanche Selva ; M<sup>mes</sup> Marguerite Jacquard et Monteux-Barrière ; MM. Ricardo Viñes et David Blitz ; et parmi les cantatrices les plus applaudies M<sup>mes</sup> Jeanne Raunay, Jane Arger, Marthe Philip, Auguez de Montalant, et M<sup>lle</sup> Mary Pironnay. Contribution nouvelle au culte rendu par un nouveau siècle à l'universel génie de Beethoven, à ce consolateur souverain, qui n'a jamais connu de consolation !

RAYMOND BOUYER.

Auteurs modernes.

Salle gaie, enthousiaste, jeunes espoirs, conviction et ardeur, croyance dans l'avenir de l'art ; pour la plupart : des amis, des camarades, des artistes, voilà ce que présentait à l'auditeur la *Salle Fourcroy*, où M. et M<sup>me</sup> Bénédictus ont organisé une audition musicale d'auteurs français modernes le 24 mars et auxquels on doit de chaleureux remerciements pour une soirée aussi intéressante.

Le programme était très considérable : plusieurs œuvres inédites ou à peine parues ont charmé le public.

**Maurice Ravel** était présenté par la *Flûte enchantée* et l'*Indifférent* de sa *Shéhérazade* et l'amusant *Noël des Jouets* (les paroles sont du compositeur même), qui ont été interprétés avec sa maîtrise et son intelligence habituelles par M<sup>me</sup> Bathori et admirablement accompagnés par l'auteur.

M. R. Viñes qui a joué du même auteur la *Vallée des Cloches* et l'*Alborada del Grazioso* (des *Miroirs*) était disposé d'une façon saisissante : une mélancolie se dégageait et enveloppait chaque phrase de la *Vallée des Cloches*. Elle pénétrait même la verve de l'*Alborada*, ce qui lui donnait un caractère tout à fait particulier.

Comme cette humeur de l'artiste était en harmonie avec la mélancolie profonde et sentie du *Coin decimetière au printemps* de Déodat de Séverac, dont il a aussi interprété *A cheval dans la prairie* (*En Languedoc*). — Deux chants exquis du même auteur : *Temps de neige*, et *A l'Aube dans la montagne*, ont été chantés avec beaucoup de pénétration et de noblesse par M<sup>lle</sup> Mary Pironnay, qui a bien voulu remplacer M<sup>lle</sup> Cesbron.

M<sup>me</sup> Max Soulier a chanté d'une façon charmante et discrète des mélodies très intéressantes de M. Vuillermoz — deux chants populaires très

expressifs et joliment harmonisés et les ingénieuses *Dionysies*, accompagnées fort bien par l'auteur même.

Il y avait de grands ensembles (vu les proportions de la salle), composés de double quintette d'instruments à vent et harpe (Mlle Inghelbrecht) qui ont joué (hélas ! les répétitions n'ont pas dû être nombreuses) le *Poème sylvestre* de Inghelbrecht et puis un autre ensemble, — la *Fantaisie japonaise* de M. Lutz écrite pour 2 flûtes, violon, violoncelle, harpe, une œuvre jeune, sans prétention, sympathique ; la flûte charmeuse de M. Gaubert y a fait merveille.

Citons enfin avec éloges des pièces de Fl. Schmitt pour 2 pianos, interprétées par M. Chadeigne et l'auteur, des mélodies du même, d'autres de M. Inghelbrecht chantés par Mlle Colas, qui ajoutaient à l'attrait de ce beau programme.

M. B.

Edition Mathot. — Ecole des Hautes Etudes sociales.

Le 30 mars, au bénéfice des victimes de Courrières, l'éditeur Mathot organisait de son dernier cru un concert d'œuvres inédites. Nous fîmes le tour de ses jardins, où il y a quelques fleurs rares à cueillir et bien des fruits verts à laisser sous cloche. Je ne marcherai pas sur les plates-bandes et je tiendrai mes chiens en laisse. Tout de même, malgré tant de bienfaisance, cette soirée fut parfois enfantine, à en sourire ou à en pleurer. Enfants terribles, qui, avant de savoir écrire, n'ont pas su se borner ! Il n'y a rien à redire aux mélodies de M. Jean Huré, sinon qu'il n'y a rien à en dire, malgré le talent de l'interprète. Dans ce pêle-mêle de beauté et de naïveté, les « reflets d'Allemagne » de M. Florent Schmitt ont émergé pour notre joie. Quatre valses lentes écrites pour piano à quatre mains évoquent tour à tour Heidelberg, Coblenz, Lubeck et Werder, tout le charme romantique et langoureux d'une Allemagne de rêve. Une très douce quiétude voile de mélancolie les cadences rythmées, comme certains thèmes des *ländler* de Schubert, que reflètent ces mélodies sobres de couleur et d'un style tout classique. Le *Jardin d'amour* de M. Emile Vuillermoz a été finement détaillé par Mme Mayrand. Il y a bien de l'esprit et de l'art dans ce libertinage vieillot et attendri. C'est ainsi que quelques œuvres fraîches et vives firent cette soirée de bienfaisance vraiment bienfaisante.

Au siège de l'Ecole des Hautes Etudes sociales, dans un hall métallique qui semblerait une halte pour train de banlieue s'il n'avait l'air triste d'une salle de prêche, pour un soir, la salle s'est ouverte aux féeries du rêve, et un bouquet de sons raffinés s'est effeuillé fleur à fleur.

D'abord le quatuor de Maurice Ravel, d'une émotion juvénile et charmante, que les jeunes artistes du Quatuor Luquin ont su traduire avec autant de finesse que de précision ; puis les trois *Pièces pour piano* d'Albert Roussel, récemment jouées à la Société Nationale, poétiques toutes trois, la première plus parfaite que les autres peut-être, bientôt suivies du poème *En Languedoc* de D. de Séverac, où Mlle Selva, qui vient de terminer sa série annuelle d'hommages à Bach, montre la plus exquise délicatesse de son et de sentiment. Enfin Mme Fourrier, admirablement accompagnée par une trop modeste anonyme, a chanté avec une extrême intensité d'émotion de jolies choses de P. de Bréville, D. de Séverac et M. Ravel, et de belles mélodies de Cl. Debussy dont elle est la digne interprète. Et le public a retrouvé avec joie, dans la *Shéhérazade* de Ravel, invitation aux voyages imaginaires en de chatoyants pays, la voix si fraîche et si parfumée, si vivante et si naturelle surtout, de Mlle Marguerite Babaïan, déjà applaudie à la conférence du lundi 26 mars pour un admirable chant de muezzim,

arabesque sonore dont elle fit valoir avec un art exquis les fins détails.

Enfin, la conférence du 2 avril était illustrée d'une mélodie de Balakiref, *Chant géorgien*, où la voix de M. Moughounian fut admirable, et d'une danse javanaise, directement transcrise pour piano à quatre mains (d'après une partition authentique), par M. Louis Laloy : « musique grave et glissante où s'entendent des sons de gongs et de cloches, musique insaisissable et bientôt hallucinante », ainsi que dit un jour le grand poète Verhaeren, musique ressuscitée pour quelques instants devant nous, dans la riche parure de ses sonorités mêlées, et saluée d'un enthousiasme unanime, cependant que M<sup>lle</sup> Chouchik Babaïan, preste et furtive, regagne sa place et ne veut pas agréer nos remerciements pour ses belles et intelligentes sonorités.

JOSEPH TRILLAT.

Schola Cantorum. — M. Sauer. — M<sup>me</sup> Landowska. — M. Duttenhoffer.

A la *Schola Cantorum*, le programme du cinquième concert mensuel comportait la *Passion selon saint Jean* de J.-S. Bach. Jouée déjà plusieurs fois, on la reprenait pour nous démontrer sans doute qu'elle n'est pas inférieure à la *Passion selon saint Matthieu*. Solistes, chœur et orchestre qui s'appliquèrent à tel point qu'on vit le plus barbu des contrebassistes s'assoupir durant un récit et, réveillé en sursaut par l'allegrò suivant, plonger éperdument sur son pupitre qui manqua de choir. Cette passion dure d'ailleurs deux heures et demie, dont le tiers est pris par des récits pleins de convention où Bach violente la musique pour la force à chanter : « Et l'inscription fut faite en trois langues, en grec, en hébreu et en latin. » Solistes médiocres : Cazeneuve avec moins de voix que jamais, M. Gibert, ténor moins grotesque qu'un M. Leclercq dont les deux phrases du serviteur eurent un joli succès d'hilarité, la basse Bourgeois sans voix ni style. M. Gébelin, M<sup>me</sup> Legrand et M<sup>lle</sup> Pironnay furent excellents. Les chœurs sont admirables, et furent chantés avec beaucoup d'expression.

J'ai plus de plaisir à signaler, à la *Schola*, le concert annuel de M<sup>lle</sup> Bl. Selva et de M. G. Bret, qui ont interprété les œuvres pour piano, et les trois chorals d'orgue du père Franck avec toute l'onction et en même temps toute la force qu'exige cette musique merveilleuse. Cependant, l'année prochaine, M<sup>lle</sup> Selva fera bien d'omettre la *Danse Lente*, œuvre de commande écrite dans le supplément d'un journal mondain et qui n'est pas à sa place entre *Prélude, Choral et Fugue* et *Prélude, Aria et Finale* (1).

M. Emile Sauer est certainement un virtuose parmi les virtuoses du clavier. Il joint à une souplesse du poignet et des doigts une puissance de son extraordinaire, et les difficultés de tout genre sont pour lui jeux d'enfant. Cependant je suis sorti de deux de ses concerts avec une sensation de lassitude et d'étonnement, étonné des tours de force qu'il exécute le sourire sur les lèvres, lassé de la quantité infinie de notes que j'eus à subir. Peu émouvant dans la Sonate (op. 109) de Beethoven, il fut bien meilleur dans la Sonate (op. 35) de Chopin, dont la *Marche funèbre* fut vraiment l'exaltation de la *finis Poloniæ*. Son triomphe fut le *Traueswirren* de Schumann qu'il dut bisser et une série de morceaux de concert dont il est l'auteur. Je ne comprends pas qu'en 1906 on ose encore jouer, il est vrai qu'on trouve bien un public qui applaudit, des morceaux intitulés *A cheval* (étude de concert) ou *les Délices de Vienne* (valse de bravoure), qui nous ramènent aux

(1) Dans le compte rendu du dernier concert d'élèves (p. 321), il faut lire Graterolle et non Gravollet. Toutes nos excuses, pour cette erreur typographique, à l'excellent professeur. Au sujet de ce même concert, M. de Serres nous écrit une aimable et intéressante lettre qui sera publiée dans notre prochain numéro.

temps de Kalkbrenner et Hummel. Composés de traits extravagants, de gammes en octaves dans un mouvement de presto et d'écoeurantes romances, de telles œuvres sont peut-être utiles pour donner des doigts, mais ne sont nullement dignes de voisiner avec des chefs-d'œuvre comme le *Carnaval* de Schumann ou l'*Appassionata*.

Bien plus intéressant, parce que plus artistique, fut le concert de Mme **Wanda Landowska**, qui évoque toute l'âme de la musique aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. D'exquises pastorales de **Bach**, la *Gavotte des Moutons* du père **Martini** évoquèrent les grâces poudrées et enrubannées des Trianons. *Le Rappel des oiseaux* de **Daquin**, la *Fuga alla Gallina Cucca* de Bach et un *Coucou*, que j'ignorais, de **Pasquini** et qui est digne de rivaliser avec celui de Daquin, chantèrent la forêt frémissante de ses aimables hôtes s'en donnant à pleine gorge. Mais la partie la plus intéressante et la plus nouvelle du programme fut la *Kermesse*. Des danses villageoises : *bransles*, *gavottes* et *rondes* évoquèrent Téniers et toute l'école des petits-maîtres flamands, peintres de ducasses pittoresques où des fermiers bons vivants lutinent d'accordes servantes en dansant et trépignant aux sons des vielles et des cornemuses. Une pièce surtout de **Fr. Couperin** le Grand, les *Jongleurs*, *Sauteurs* et *Saltimbanques*, avec *les ours et les singes*, qui est une véritable pièce symphonique pour clavecin, obtint le plus grand et le plus mérité des succès. Il est vrai que Mme Landowska est l'interprète idéale d'une pareille musique. J'ai déjà dit combien elle fut exquise chez Colonne, dans le *Concerto en mi<sup>b</sup>* de Mozart, je ne pourrais que me répéter et vous engage, si vous ne l'avez point encore entendue, à ne pas manquer son prochain concert. Composés avec un goût impeccable, ses programmes comportent toujours un très grand enseignement d'esthétique musicale. A combien de virtuoses peut-on décerner un tel éloge ?

Ce n'est certainement pas à M. **Duttenhoffer**, qui impose à son auditoire un *Concerto* de M. Th. Dubois aussi intéressant que son auteur. Un allegro poussif, un adagio geignant et un finale naïvement vulgaire durèrent quarante minutes. C'est long, et le métier de chroniqueur musical n'est pas toujours follement gai. *L'Havanaise* de **Saint-Saëns** et une *Fantaisie* de **G. Huë** qui finit et recommence trois fois avec un essai de pittoresque orchestral de pacotille ne furent pas d'une musicalité supérieure. Seule la *Symphonie espagnole* de Lalo représentait la musique avec, il est vrai, l'ouverture d'*Egmont* et le ballet d'*Orphée*, délicieusement flûté par M. Hennebains, sous la souple direction de M. **G. Marty**.

C. C.

Concert Y. Morpain.

Du Schumann interprété avec une très émue simplicité, avec beaucoup d'intériorité. Pas de fracas, pas de gestes excessifs, une sonorité profonde, tour à tour délicate et puissante. Du Schumann vraiment schumannien, si l'on peut s'exprimer ainsi. Oh ! la pénétrante évocation d'un rêve, contemplé les yeux clos, pour ne pas voir le clinquant de la réalité.

Et, par ces temps de cabotinage, un pianiste sur lequel le vent de virtuosité, secouant à outrance de si nombreuses têtes musicales — pseudo — n'a pas de prise, cela est notable... en blanches, en noires, en croches et en soupirs si l'on veut, mais certes pas en pauses.

ADRIANNE.

M. Llorca.

Le 9 mars a eu lieu, *Salle Washington*, le concert de M. **Llorca** — très réussi. — Parmi les artistes qui prenaient leur concours : M<sup>es</sup> Ch. **Melno** et Claire **Blot**. La première s'est révélée cantatrice et musicienne con-

sommée, particulièrement dans l'air : *J'ai pardonné*, de Schumann, qu'elle a chanté délicieusement. De la deuxième les lecteurs du *Mercure* ont déjà entendu parler. Notre dernier numéro relatait, en effet, les succès qu'elle avait obtenus dans une récente journée où elle jouait des pièces de R. Hahn, C. Géloso et Ciarbone. Nous avons eu à l'applaudir l'autre soir dans la *Fantaisie* de Sporck qu'elle avait fait brillamment acclamer le premier à la société des compositeurs. C'est une artiste destinée à faire valoir supérieurement le bel instrument de M. Lyon, car au talent nécessaire à un prix du Conservatoire elle joint la grâce et l'amabilité, qualités qui font, hélas ! presque totalement défaut à bien des étoiles de la harpe.

Après les interprètes, un mot des œuvres, celles seulement dont les auteurs — des jeunes — ont besoin d'être encouragés et soutenus dans leur progrès artistique.

La *Fantaisie* de Sporck ne m'appartient plus. L'accueil chaleureux qu'elle a reçu plusieurs fois du public me laisse seulement le soin de l'annoncer comme définitivement lancée grâce à la virtuosité de sa créatrice.

M. Rhené Baton s'est montré à nous sous un double aspect. *Deux chansons douces* ont été l'occasion d'un beau succès pour M<sup>me</sup> Melno. Cette jolie musique avait d'ailleurs tout ce qui était nécessaire pour cela.

M. Llorca a triomphé dans 2 préludes pour piano. Autant à dire pour cette composition que pour la précédente.

Enfin le sympathique pianiste avait eu la bonne idée de continuer par une *Etude* de Jules Cohen. Les auditeurs ont montré par leurs applaudissements tout le cas qu'ils faisaient du talent de M. Llorca et de la valeur de la musique qu'il interprétait si bien.

C'est avec regret que les amateurs de musique allemande ont vu se terminer, pour cette année, les séances du Dr Lulek à l'Æolian. Cet admirable baryton n'était pas d'ailleurs un inconnu pour le grand public parisien, si j'en crois un vieux numéro du *Gaulois* que j'ai actuellement sous les yeux et dont j'extrais ces lignes : « M. Lulek, le distingué baryton viennois qui révolutionne en ce moment le monde musical à Paris, après ses triomphes en Autriche et en Allemagne, a obtenu un succès sans précédent. Pour mettre fin aux ovations frénétiques, M. Lulek a dû chanter 5 lieder supplémentaires. » J'ai dit que le Dr Lulek était connu, je peux ajouter qu'il l'est fort avantageusement.

Dans les 4 soirées qu'il vient de donner, il a fait entendre des compositions de Schumann, Brahms, Strauss, Wolf et Schillings, compositions pour la plupart inconnues en France. Ses programmes comportaient en outre des exécutions au piano et pianoforte des mêmes auteurs. Il suffira de citer les noms des interprètes : la délicate M<sup>me</sup> Landowska, MM. Herz et Thalberg, enfin l'étonnant Ricardo Viñes.

En un mot, le succès a été parfait. Le public tout de choix, — non pas une masse indifférente venue là comme ailleurs, — non, une sélection de musiciens en parfaite similitude de goûts et de vues musicales avec l'artiste, a fait le meilleur accueil au grand chanteur et à ses excellents collaborateurs.

Tous seraient heureux, j'en suis persuadé, d'applaudir encore le Dr Lulek l'année prochaine.

C'est le meilleur éloge qu'on puisse faire de ses dons naturels merveilleux et de son talent d'interprétation si dramatique.

Je serais bien coupable si j'oubliais l'accompagnateur, Eug. Wagner. Son rôle était loin d'être effacé, car chacun sait que l'accompagnement de la mélodie allemande exige de véritables qualités de pianiste, interprétation, virtuosité même, que M. Wagner a montré, spécialement dans la séance Strauss, posséder au plus haut point.

Tandis que pour venir en aide aux veuves et aux orphelins de Courrières, les chanteurs populaires ramassaient des sous dans les rues et les cours, tandis que dans les grandes salles, grâce au concours de célébrités artistiques et mondaines, la haute société entassait des piles de billets de banque, les jeunes de France, dont le cœur est grand, mais, hélas! la bourse bien légère, arrivaient à obtenir du cercle de leurs relations des pièces blanches, voire même des louis.

La musique n'ayant pas occupé la majeure partie du programme, je peux seulement mentionner qu'elle a participé à l'exécution des plans généreux d'une petite société amicale artistique, fondée récemment par un jeune littérateur, **René Serout**, auquel est certainement réservé l'avenir le plus brillant.

Mentionnons enfin le grand succès obtenu par **Mlle Sara Pestre**, harpiste exquise, au concert si intéressant d'ailleurs que donnait, le 7 avril, **Mlle van Gelder** avec le concours de MM. Fleury et Petit. Ce sont là des soirées consolatrices.

P. D.



### A L'OPÉRA-COMIQUE

**Louis de Gramont** et **Camille Erlanger** : *Aphrodite*, pièce musicale en sept tableaux.

Je n'étonnerai personne en avançant que M. **Louis de Gramont** n'a pas transcrit en ses vers blancs toutes les scènes du roman de Pierre Louys. Faut-il le regretter? Non certes, car le livre, malgré tout le talent de l'auteur et l'ampleur de son érudition apocryphe, ne laisse pas que de dégager, à la longue, un certain ennui : trop de fleurs, comme dit l'autre, et surtout trop d'embrassades à la ronde et trop de lits défait ; un air lourd et chargé de fades parfums, un relent d'alcôve qui obsède et qui finit par écœurer. Ces tendres ébats perdent leur charme et leur attirent à force de se répéter ; c'est une loi assez connue pour que je sois dispensé d'insister. On juge de ce qu'il en fût advenu à la scène, avec une réalisation incomplète (je l'espère) et gauche (je le crains).

Je me hâte d'ajouter, pour l'honneur de notre Opéra-Comique et la confusion du député Jumel, qui voudrait en faire « le rendez-vous de toutes les jeunes filles », que le sujet reste tel quel. Chrysis (laquelle n'est pas juive, mais bien galiléenne) n'est pas devenue une martyre chrétienne, il s'en faut, et elle peut se vanter, avec un légitime orgueil, de ne s'être encore refusée à personne ; quant à la jetée du port d'Alexandrie, où viennent et vont Myrto et Rhodis, et Tryphéra, et Séso, et Mousarion, et tant d'autres aimables filles, trottineuses d'un monumental trottoir, c'est bien la jetée-promenade d'une plage d'amour ; l'heure choisie par les belles sollicitueuses était, à cette époque reculée, proche du coucher du soleil : un très beau coucher de soleil d'ailleurs, qui passe au mauve, puis au violet sombre et se perd enfin dans une nuit orientale où les blancheurs des maisons et du phare verdissent doucement et se fondent sous la lune. C'est à ce moment que la capricieuse Chrysis, aux cheveux d'or (paraît-il), exige du beau et ténébreux sculpteur Démétrios le don de trois objets, qu'il faut voler : le miroir de Rhodopé, le peigne de l'antique reine Nitaoukrit et le collier de perles de la statue d'Aphrodite.

On devine la suite : la promesse tenue, la récompense généreusement accordée à ces gages d'un désir insensé ; puis le caprice cruel de Démétrios presque aussitôt lassé : il faut, pour ranimer son amour défaillant, que Chrysis affronte la mort, parée des objets volés, et qu'elle soit condamnée à mort en effet, et jetée en prison. La ciguë est bue déjà lorsqu'il arrive,

et ne trouve rien de mieux à faire qu'à mourir également. Entre temps, nous n'avons pas échappé au festin chez Bacchis, ni au crucifiement de l'esclave (dans la coulisse), ni à la scène du temple, avec courtisanes sacrées et grand prêtre à barbe blanche (si vraiment il y avait un prêtre d'Aphrodite, était-il nécessaire de le prendre si vieux ?)

M. Camille Erlanger, dans un entretien préliminaire que le *Figaro* du 26 mars nous a conservé, s'est déclaré frappé, dès l'abord, par le caractère lyrique du conte de Pierre Louÿs. Ce « caractère lyrique » qui s'est obstinément dérobé à mes investigations dans un roman tout descriptif, sorte de *Salammbô* alexandrine, ressort un peu mieux de l'adaptation que je viens de résumer. Encore reste-t-il d'une qualité assez discrète et fort conventionnelle : il n'y a pas moyen de prendre un seul instant au sérieux une aussi invraisemblable aventure, et tous ces beaux discours ne se peuvent admettre que tempérés d'un demi-sourire : sans doute, je vois bien, j'entends, c'est un crime d'amour, trois crimes d'amour même, plus un quatrième beaucoup plus grave, qui est de laisser condamner Chrysis sans se dénoncer soi-même. Mais c'est surtout un prétexte à d'agréables spectacles et à de jolis entretiens. M. Camille Erlanger a fait un gros contresens en prenant, du commencement à la fin, son sujet au tragique. Et quel tragique ! Il ne peut être question de désir sans qu'aussitôt des motifs tortueux serpentent à travers tout l'orchestre ; pour un oui, pour un non, des tempêtes se déchaînent au quatuor, l'harmonie souffle des rafales ; le duo, l'inévitable duo du troisième acte, d'abord debout, puis demi-couché (toujours très convenable, d'ailleurs), est traversé de cuivres horriifiants ; les âges précédents savaient moduler sur le hautbois ou la viole de tendres plaintes et de profonds soupirs ; il était réservé au xx<sup>e</sup> siècle d'inventer le trombone d'amour. Avec cela, cette musique n'est pas méprisable. Elle est lourde, mais non vulgaire, appliquée, mais sans pédantisme, et les sonorités, prises en soi, en sont fortes et nourries, et sensiblement moins épaisses que ce que l'auteur nous avait fait entendre jusqu'ici. Mais je ne parviens pas à saisir le moindre rapport entre les sentiments qu'il prétend exprimer et cette musique haletante et pesante, perpétuel chant de la forge, mais d'une forge sans feu. C'est de la musique de gros, de très gros mélodrame. Quant au chant, il est d'une fausseté de ton inconcevable, prolongeant indistinctement toutes les notes, et soudain, sans raison, pour illustrer le mot « collier », par exemple, ou « Touni, la femme du grand prêtre », ou tel autre aussi insignifiant, saisi de contorsions bizarres, dégingandé en sauts de septième ou d'octave qui touchent de bien près au grotesque.

Restent les quelques passages où M. Erlanger n'a pas cherché une émotion que la nature semble lui avoir refusée : de jolis effets de flûtes et de glockenspiel ici, ailleurs des quartes et quintes parallèles qui sonnent agréablement, des danses assez gracieuses, quoique le motif en soit bien pauvre ; et puis, dans la scène de la prison, un accompagnement continu, une sorte de basse contrainte, d'une couleur sombre et douce, où l'on retrouve (et ceci est un éloge) un peu de la manière de M. Massenet dans ses bons jours. Ailleurs, dans la scène du temple, je crois reconnaître une marche de nuit, qui me rappelle, avec plus de science, un passage analogue de l'*Enfance du Christ*. Nul pouvoir expressif, d'ailleurs, en ceci, et bien peu de pittoresque : on croirait que l'auteur a écrit sa musique d'abord, et qu'on lui a fourni ensuite un poème de longueur appropriée, qui s'est trouvé être un poème antique et païen, mais qui pouvait tout aussi bien se situer en Allemagne, en Pologne ou en Judée, et mettre aux prises des soldats ou des marchands, des prêtres ou des laboureurs, en un sujet comique, tragique, héroïque, rustique, religieux, symbolique, réaliste, ou généralement quelconque. Quelconque, voilà l'épithète qui convient le mieux à cette

musique honorable et impersonnelle comme l'ameublement d'un riche salon bourgeois. Il y a des moments où je la préférerais mauvaise, et regrette presque M. Bruneau et ses touchantes maladresses.

Les journaux quotidiens ont trop vanté l'élégance et la prétendue hardiesse des costumes pour que je m'attarde à les décrire après eux. Certains n'ont même donné de la pièce que des comptes rendus couturiers ; je n'insisterai pas sur l'ironie involontaire du procédé.

Donc Mlle Garden porte au premier acte un fort beau péplos de soie jaune, recouvrant une tunique plus décolletée qu'il n'était d'usage dans l'antiquité, mais moins que beaucoup de corsages aperçus dans la salle le soir de la première.

Il y a au second tableau beaucoup de voiles de gaze sur les épaules des courtisanes sacrées, et beaucoup de corsets aussi, très apparents et qui étaient, paraît-il, nécessaires. Mlle Garden, au moment où elle se jette dans les bras de son sculpteur, est revêtue d'une tunique rose dont on doit dire qu'elle est « couleur de chair », et la « déshabille » audacieusement. Et nous la retrouvons dans la prison, gémissante sur son matelas en des postures d'Androgynie, toujours en grand décolleté, Phryné obstinée et mal récompensée. Et tout cela serait fort bien, si elle chantait d'une voix moins traînante, et avec un accent anglais moins prononcé :

Et por moâ, ne veux tiu pas preundre  
Un petit p'eigne qui me p'leait ?  
Démétrious, Démétrious !

M. Erlanger, toujours dans l'entretien historique relaté par le *Figaro*, nous avait avertis d'avance que le rôle de Chrysis serait un grand succès personnel pour Mlle Garden. Je veux bien ; mais retrouver Mélisande affublée en Chrysis ! La chute est profonde. Quant à M. Beyle, en statuaire amoureux, il nous était recommandé d'admirer sa « superbe plastique ». J'ai surtout admiré sa belle diction, sa voix puissante et ses fortes lèvres de satyre, apparentes sous la fausse barbe courte. Mlle Friché, en Bacchis, est plus vulgaire qu'il ne faudrait. Quant aux autres, on trouvera, dans le numéro du *Figaro* précité, un petit mot aimable de l'auteur reconnaissant à chacun et chacune de ses interprètes. Pour ma part, je ne retiendrai que Mlle Badet, au corps svelte sous des voiles que nul tutu ne profane, dont les danses furent une merveille de grâce légère et preste : des attitudes imitées de l'antique, c'est-à-dire (contrairement au préjugé répandu encore) exquises de fantaisie et de verve ; un soupçon d'orientalisme, fort discret, mais bien en situation ; et surtout une fougue juvénile, une sincérité joyeuse, qualités de premier ordre dans un art qui, comme la danse, est une création perpétuelle. Toutes les danses sont fort bien conçues d'ailleurs, et surtout les danses lentes de la scène du temple. Quant aux décors, ils sont fort beaux, et MM. Carré et Jusseaume furent les vrais héros de la soirée. Cette perspective de cyprès qui montent derrière le temple, mirés dans un bassin calme, jusqu'au ciel pâli par l'aurore, ou bien ce palmier langoureux qui penche au côté de la vaste baie ouverte au fond de la salle, ou encore, par la fenêtre de l'atelier, la vue d'Alexandrie, avec ses maisons et ses temples aux pures blancheurs, ou enfin la mélancolie nocturne des jardins d'Hermanubis et de leurs grands arbres sombres, furent des tableaux si parfaits et si poétiques, qu'à les contempler ou se fût passé volontiers et de chant, et d'orchestre, et de paroles, et de drame, et même de costumes de Redfern.

LOUIS LALOY.

P. S. — Je relis mon article et me demande si je n'ai pas été trop sévère.

Une œuvre, malgré tout, est grande et féconde, lorsqu'elle inspire d'aussi belles pages que celle-ci, par où commence le compte rendu d'un de nos plus intelligents critiques musicaux, qui fut aussi le collaborateur occasionnel du *Mercure musical* : A. Mangeot :

*Si notre morale reposait sur des bases naturelles, libres, élevées et généreuses, et non sur des dogmes étroits et laids, il eût été possible de mettre à la scène sans le défigurer l'admirable roman de beauté, d'amour et de volupté de M. Pierre Louys.*

*Sans livrer à la vue les détails intimes de la vie grecque, — plus raffinée et moins souillée que la nôtre, — on aurait pu sanctifier publiquement la beauté corporelle et montrer le noble tressaillement, la prodigieuse excitation cérébrale, l'extase divine que peut causer le spectacle d'une belle forme nue.*

*Mais la morale s'y oppose, la loi l'interdit. Pourquoi le dévêtissement d'une femme est-il impudique ? Pourquoi la forme humaine doit-elle être cachée aux regards, alors que la forme animale — oiseau, chat ou serpent — peut se manifester librement sans choquer nos baroques principes ?*

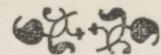
*A toi, civilisation ; à toi, morale, d'expliquer de pareilles turpitudes.*

*En revanche, l'esprit a toutes les facilités, toutes les licences pour se profaner par la lecture. Les livres les plus malpropres, les plus avilissants, les plus pernicieux s'offrent à tous : hommes virils, collégiens pubères, vierges nubiles n'ont qu'à tendre la main pour s'en abreuver. Le poison leur est aussi facilement offert que la liqueur verte sur le comptoir d'étain.*

*De siècle en siècle la laideur nous envahit. L'intelligence subsiste et élève progressivement ses conquêtes ; mais l'idéal périclite ; le matérialisme devient grossier ; le sensualisme, obscène ; la gaîté, lourde et basse ; les plus sublimes élans sont bafoués et traînés dans le ridicule... C'est l'asservissement et l'avilissement.*

Bravo ! Bravo ! Bravo ! Voilà comme je voudrais écrire. Je crains de n'y jamais arriver.

L. L.



## MUSIQUE DES XVII<sup>e</sup> ET XVIII<sup>e</sup> SIÈCLES.

Musiques pastorales. — Les Maîtres français du violon au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Le vendredi, 30 mars, M<sup>me</sup> Wanda Landowska nous offrait un régal exquis. Sous le titre galant de « Musiques pastorales des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles », elle avait ingénieusement composé un programme de bergeries musicales où un contemporain d'Honoré d'Urfé aurait trouvé son compte tout aussi bien qu'un « roué » de la Régence. Les noms de Bach, de Rameau, de Couperin, de Chambonnières s'alliaient à ceux de quelques-uns de nos vieux luthistes ou « luthériens », comme on les appelait. De ces derniers, représentés par Francisque, l'auteur du « Trésor d'Orphée » et par Bésard, M<sup>me</sup> Landowska joua au clavecin 4 « bransles » auxquels, utilisant non sans malice un passage de l'*Orchésographie*, elle avait donné d'amusantes et pittoresques affectations. Le public, charmé par cette musique inédite, en goûta les rythmes subtils et la savoureuse harmonie. De François Couperin nous eûmes les « Rossignols » et les admirables « Sylvains ». « La « Forêt », dont M<sup>me</sup> Landowska évoquait les ramages d'oiseaux, retentit de l'étonnant coucou de Bernardo Pasquini auprès duquel celui de Daquin, quoique composé près d'un demi-siècle plus tard, parut bien mécanique, bien en bois et digne tout au plus de nicher dans une horloge. Il y a dans la pièce

de Pasquini une délicieuse poésie des sonorités et la mélancolique tierce mineure de l'appel de l'oiseau s'y enveloppe d'une sorte de buée harmonique évocatrice d'un véritable sentiment de « plein air ». Quelques jours auparavant, dans la même salle Pleyel, M. Debroux terminait la série de ses récitals de violon consacrés en majeure partie aux maîtres français du XVIII<sup>e</sup> siècle. La troisième et dernière séance, fort copieuse, ne comportait pas moins de quatre concertos et deux sonates. Deux concertos de Leclair firent admirer la prodigieuse habileté technique du vieux maître, en même temps que sa belle et savante écriture. Ceux d'Aubert, composés dans un style moins serré, amusent par leur prestesse, par leur entrain, par leur caractère « bouffe ». Que M. Debroux nous permette ici une petite rectification : ces concertos ne sont pas de Louis Aubert le fils, ainsi que l'indiquaient les programmes, mais bien de Jacques Aubert.

Disons un mot des quatre nouvelles sonates éditées par la maison Roudanez, et que M. Debroux exécuta au cours de ses trois récitals ; signées des noms de Jean-Féry Rebel, de Pierre Guignon, de Jacques Aubert, et de Branche, ces quatre sonates nous apportent quelques aspects assez variés de la musique instrumentale française du XVIII<sup>e</sup> siècle. Chez Jean-Féry Rebel, la majesté solennelle domine, encore qu'elle se laisse égayer par la charmante bonhomie du rondo. — Pierre Guignon, le dernier « Roi des violons », nous transporte en territoire italien : il a beaucoup de grâce et d'élégance. La Sonate en *fa* majeur de Jacques Aubert est pimpante et les petites formules accortes de son finale rappellent quelque joyeuse arlequinade. Avec Branche, qui fut violoniste à la Comédie-Française, d'autres qualités plus sérieuses se laissent discerner, et les quelques mesures de l'adagio de la Sonate en *sol* mineur, par leur expression concise et réfléchie, appartiennent à un art déjà intime et ému.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



## MUSIQUE NOUVELLE.

**Ernest Bloch** : *Historiettes au Crémuscle* (C. Mauclair). Paris, E. Demets.

M. Ernest Bloch, qui vient de publier chez Demets quatre petits poèmes musicaux pour chant et piano, est encore inconnu des Parisiens. Quelques initiés ont eu seuls le privilège d'entendre des fragments de son œuvre si nouvelle, si savoureuse, si forte et qu'il semble cacher avec une sorte d'orgueilleuse coquetterie. C'est à peine si, une ou deux fois, dans son pays d'origine, en Suisse, le public a trouvé l'occasion d'acclamer en lui le compositeur audacieux et l'impeccable chef d'orchestre. A la fête de Bâle, en 1902, âgé de 21 ans, il donnait l'*Andante* et le *Scherzo* d'une symphonie qui soulevait la fureur pédantesque de la critique allemande et que la critique française saluait comme la révélation certaine d'un musicien génial. Plus récemment, à Genève, on applaudissait deux courtes pages symphoniques, intitulées *Hiver* et *Printemps*. Il est à souhaiter que le nom de M. Bloch prenne bientôt au programme de nos grands concerts parisiens la place qui lui est due.

Les *Historiettes au Crémuscle* comptent parmi les œuvres de jeunesse de ce jeune artiste. Elles remontent à 1897 ou 1898. Et cependant ces quatre *lieder* ou plutôt ces quatre *ballades* annoncent déjà une sensibilité intense, qui trouve à s'exprimer sous une forme étrangement vivante, à la fois très moderne et très musicale, très savante et affranchie de toute scolastique. Elevé

à l'école des Knorr et des Thuille, M. Ernest Bloch a réagi spontanément, immédiatement contre la discipline de ses maîtres germaniques. Son tempérament et ses convictions esthétiques le poussaient vers l'école française, vers Debussy surtout, qu'il pressentait sans le connaître et dont il sera sans aucun doute un des plus originaux et des plus puissants continuateurs.

Les poèmes que M. Ernest Bloch a choisis pour les illustrer musicalement fournissent déjà sur la nature de son talent une précieuse indication. Tout le monde a lu les *Historiettes au Crémusule* de Camille Mauclair ; on se rappelle, entre autres, cette touchante *Complainte* :

Les amoureuses aux matelots  
N'ont rien vu revenir sur l'eau.  
Sont allées à la clairière  
Où il y a une croix en pierre.  
Ont dit au Jésus :  
« Nos amants sont perdus,  
« Faut nous les rendre. »  
Et le Jésus il leur a dit :  
« Ils sont si bien au paradis... » etc...

Comme on le voit, ce ne sont pas là de vagues effusions lyriques, pouvant servir de thèmes à des *romances*. Ces petits récits coupés de brefs dialogues appellent un commentaire essentiellement dramatique. Les vers de M. Mauclair, volontairement gauches et comme inachevés, évoquent plutôt qu'ils n'expriment les émotions et les images qui dorment en eux. Le musicien n'apportera pas ici un accompagnement superflu ; il achèvera l'œuvre du poète en réveillant par la magie des sons ces images et ces émotions endormies.

M. Ernest Bloch y parvient sans aucun procédé artificiel. Tout son secret réside dans la sincérité et dans l'intensité de sa propre émotion. Sa musique en jaillit, si suggestive et surtout si sobre qu'on n'arrive plus, quand on l'a une fois entendue, à la dissocier du texte qu'elle transfigure.

Voici, par exemple, les premières mesures de la *Légende*, une phrase simple, que soulignent quelque accords déchirants et lugubres.

*Andante mysterioso*

*Récit pp*

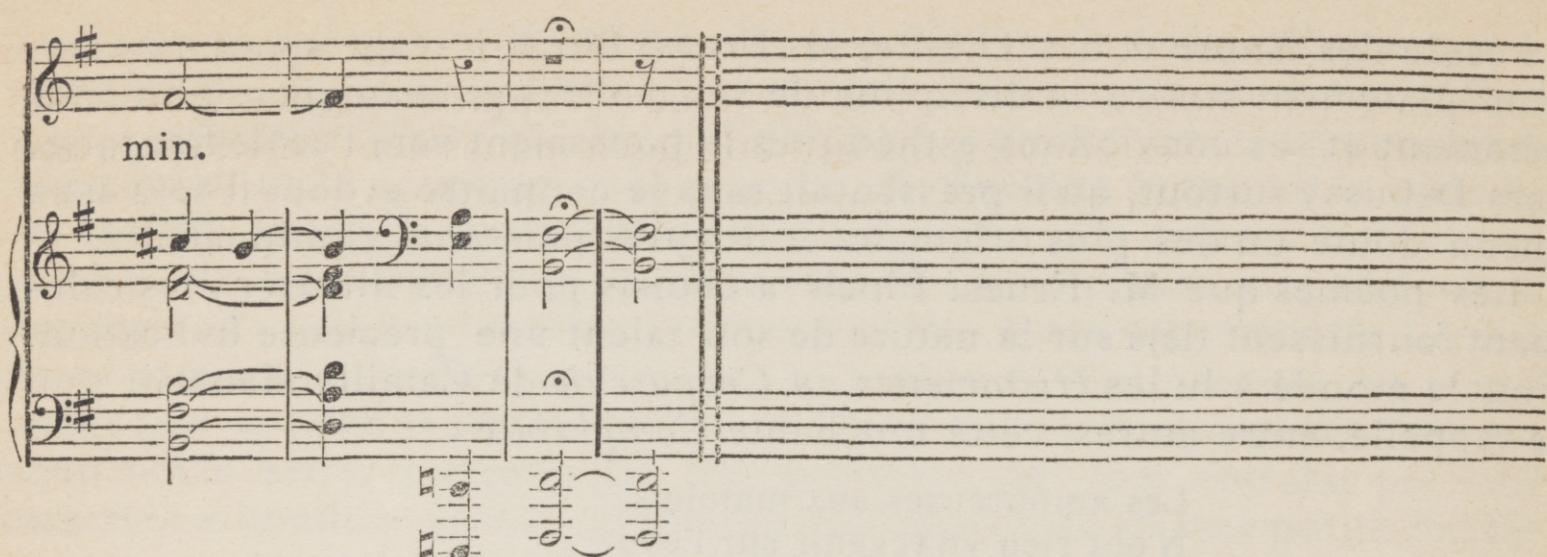
Ils l'ont clou-ée par les

*Péd.* \* *Péd.* \*

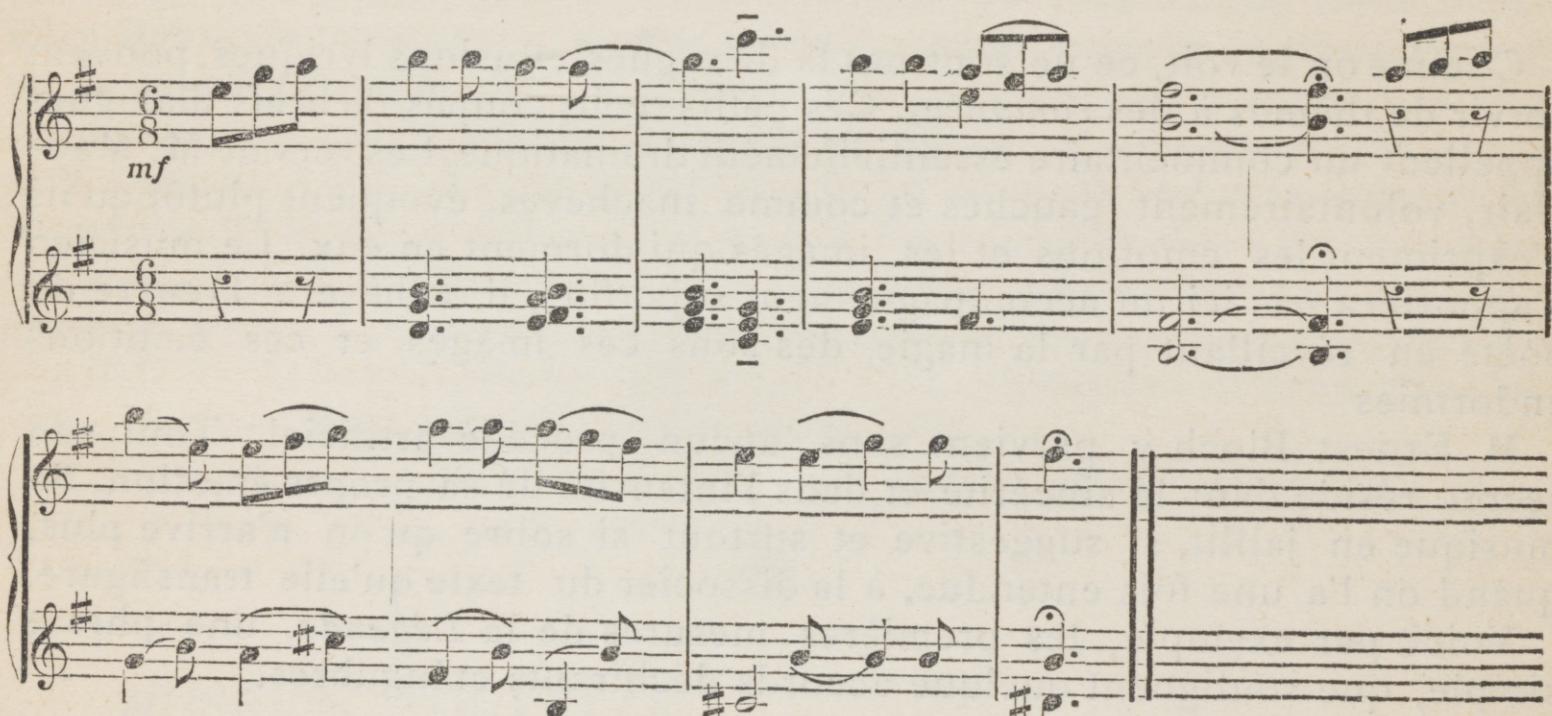
mains au tronc d'un ar- bre Et ont pas- sé leur che-

*f. doloroso*

*m. p.* *express.*



Mais M. Ernest Bloch ne s'en tient pas à ce genre de déclamation lyrique. Les rythmes irréguliers et assonancés de M. Camille Mauclair ont une naïveté populaire qu'il essaie d'imiter au moyen de formes mélodiques tout à fait nettes, d'où la symétrie elle-même n'est pas exclue, et qui ont l'allure de refrains champêtres.



L'heureux mélange de ces deux modes d'expression donne à cette musique, à la fois, une précision de contours dont la mémoire est hantée et une démarche imprévue, capricieuse, qui libère l'imagination. Aussi chacun de ces quatre morceaux est à lui seul un petit monde émouvant et fantastique. Dans *les Fleurs*, une phrase qui se répète, lancinante et surchargée d'harmonies lourdes, crée une atmosphère de désir, où se confondent la volupté et la mort. Dans la *Complainte*, c'est encore la mort et la volupté, mais, chantées sur des rythmes rustiques, elles apparaissent comme affaiblies, domptées, métamorphosées par l'ingénuité d'une âme pieuse. Dans la *Légende*, où le récitatif cruel du début contraste avec la mélodie transparente de la conclusion, on croit sortir tout à coup d'un cauchemar pour pénétrer dans un univers d'où la douleur aurait été bannie par un brusque miracle. La *Ronde* enfin, avec le grincement de ses trilles et le cahotement burlesque de ses dissonances tragiques, évoque la malédiction qui pèse de toute éternité sur la nature livrée aux sortilèges des puissances infernales.

Le musicien qui a pu sans aucun effort faire tenir autant de vie dans le cadre de quelques pages rapides possède des qualités essentiellement dramatiques, et il se doit d'écrire un jour pour la scène une œuvre importante et durable.

EDMOND FLEG.

## A PROPOS DE LA RÉSONANCE INFÉRIEURE

De la vibration sympathique d'une corde grave à l'appel d'une corde aiguë, et des conséquences possibles qui en découlent (1).

Jusqu'à ce jour, les savants n'ont pas admis qu'un son quelconque était capable de faire vibrer *sympathiquement* un autre son plus grave que lui, quelle que soit leur concomitance (voir d'Alembert, Helmholtz, Tyndall, Koenig, etc.). Or, c'est de la réalisation pratique d'une telle expérience que je viens entretenir l'Académie. Les sages réserves d'Helmholtz m'ayant rendu sceptique à l'égard de la valeur scientifique des résultats obtenus sur l'*harmonium*, je lui ai préféré le *piano* dans la fabrication duquel les facteurs éliminent, le plus possible, les *harmoniques*, bourdonnements, etc. De plus, cet instrument paraissant tout à fait impropre à la production des *sons résultants*, on sera moins porté à assimiler ma résonance grave à des sons de cette nature.

M'étant exercé, d'abord, à faire octavier, quintoyer à l'aigu, l'*ut<sub>5</sub>* du piano, puis les notes voisines, je devins bientôt passablement habile dans cet exercice préparatoire, tellement que je n'eus plus besoin de libérer de son étouffoir la corde aiguë qui devait vibrer sympathiquement à l'appel du son fondamental de la série à laquelle elle appartenait. Ce résultat acquis, je tentai d'obtenir, d'un son plus grave que la note émise, ce que m'avaient accordé, assez rapidement, les sons plus aigus. Cela me prit beaucoup de temps, car je devais, pour réussir, arriver à un martèlement dont le rythme concordât synchroniquement avec le nombre de vibrations de la corde visée. Enfin, j'eus la satisfaction d'entendre, bien faiblement, le son grave et, pour être certain que mon désir de réaliser une expérience des plus délicates ne me faisait point objectiver un son chimérique, je fis passer devant mon piano des témoins *compétents*, en tel nombre qu'il ne m'était plus loisible de douter. Bien que j'opère, le plus souvent, sur l'*ut<sub>5</sub>*, d'autres notes, bien entendu, se prêtent à l'expérience, pourvu qu'on ne s'écarte point sensiblement, surtout vers l'aigu, de cette région moyenne de l'instrument. Je dois, dès à présent, constater que j'obtiens la douzième (*fa<sub>1</sub>*) bien plus facilement que l'octave *inférieure* (*ut<sub>2</sub>*).

Longtemps, et tout en levant l'étouffoir de la note appelée à vibrer sympathiquement, je n'obtins qu'un son grave de faible intensité, quoique parfaitement perceptible, même pour une oreille peu musicienne. Mais avec de la persévérance, et en frappant successivement plusieurs des *harmoniques* supérieurs du *fa<sub>1</sub>*, je parvins à renforcer ce *fa* de telle façon qu'il vibra et se prolongea avec force, même après que le martèlement avait cessé. Il va de soi qu'il faut maintenir levé, pendant toute l'opération, l'étouffoir de la note grave, en appuyant sur cette note sans la faire sonner.

J'insiste pour qu'on ne confonde pas le son grave ainsi renforcé avec un *son résultant*, lequel demande l'émission simultanée et prolongée de deux sons. Dans mes expériences, il m'apparaît que c'est en qualité de troisième harmonique du *fa<sub>1</sub>* que l'*ut<sub>5</sub>* excite celui-ci dans les mêmes conditions qu'il pourrait exciter l'*ut<sub>2</sub>* dont il est le second harmonique, le *la<sub>5</sub>-1* dont il est le cinquième harmonique, etc., mais de telle sorte que les sons graves seraient des *fondamentaux* et non les *harmoniques graves* préconisés par certaine théorie allemande moderne. Considérant que plusieurs des termes de la série harmonique supérieure se trouvent occupés par des sons dont

(1) Nous détachons des *Comptes rendus* de la séance du 12 mars de l'Académie des Sciences de Paris, la communication suivante, qui intéresse, à la fois, la science acoustique et la science musicale.

le manque absolu de justesse ne permet pas de leur accorder une place parmi les notes constitutives de nos gammes, tels par exemple les harmoniques 7, 11, 12, 13, etc., qui sont ou trop bas ou trop hauts, on sera conduit à présumer que leur présence dans cette série harmonique est motivée par quelque autre raison que celle de charmer, simplement, notre oreille. Cette raison semble m'être offerte par mon expérience même où je vois que, le plus souvent, le son émis, tout en développant, au-dessus de lui, une série qu'on ne peut rattacher qu'aux accords de la *dominante*, cherche sa *tonique*, laquelle, précisément, lui manque parmi ses *harmoniques*.

En effet, faisant résonner l'*ut*, je suppose, le *fa* n'apparaît dans la série des harmoniques qu'au terme 21, encore est-il d'une justesse contestable ; notons que le *la*, non plus, n'apparaît pas avant le terme 27. Si ma conjecture se justifie, nous serions en présence d'une dynamique du son dans laquelle ce n'est pas seulement le *son fondamental* qui excite toute une gerbe de sons supérieurs, mais également ceux-ci qui rendent à leur générateur commun, qui échangent entre eux la plus grande partie des forces qu'ils ont reçues de ce générateur. Car mon expérience, répétée un nombre considérable de fois, m'a démontré que c'est bien par l'action insistante du son aigu que le son grave arrive, graduellement, à vibrer : peut-être trouvera-t-on aussi que les résultats de cette expérience pourraient donner lieu à une nouvelle théorie de la durée vibratoire, laquelle ne me semble pas suffisamment expliquée par la seule amplitude des vibrations, quoique je reconnaisse à ladite amplitude le pouvoir de favoriser grandement la production des *harmoniques*.

Avant de clore ces lignes, je dois rappeler à ceux qui tenteront de répéter mon expérience qu'elle demande une délicatesse de toucher extrême, laquelle est plus fréquente chez les compositeurs de musique que parmi les virtuoses ; qu'il est indispensable de faire coïncider synchroniquement le rythme de l'appel avec le nombre des vibrations de la note appelée ; enfin, qu'il m'a fallu beaucoup de patience et de temps pour arriver à produire, d'une manière permanente et incontestable pour l'auditeur, le phénomène qui nous occupe. J'ajoute qu'un piano neuf doit être, dans cette expérience, moins recherché qu'un piano ayant servi déjà, et que l'état hygrométrique de l'air n'est pas absolument indifférent.

EDMOND BAILLY.



## LA MUSIQUE A LYON

Le *Crépuscule des dieux*. — M<sup>me</sup> Litvinne. — Les Concerts.

De la *Tosca* je ne dirai donc rien, sachant que ce serait trahir les profondeurs de l'âme italienne. Ce que le talent d'un Bistolfi ou d'un Michetti a rendu à d'autres parmi leurs arts, leur musique l'attend toujours. Ricciotto Canudo exposait l'an dernier, ici même, le bon espoir que faisaient concevoir un Catalani et un van Westerhout, trop tôt fauchés : peut-être à cette heure la *Fille de Jorio*, d'Alberto Franchetti, nous a-t-elle donné une consolation ?

Comment parler dignement du *Crépuscule* — *Götterdämmerung* — que l'on reprend en hâte ? Cela, ou *Tristan*, ou *Parsifal*, quelle est l'œuvre d'avenir, ou du moins la plus féconde ? « *L'Or du Rhin* ou *Siegfried*, » me suggère un ironiste, — car ni Debussy, ni Strauss n'ont encore avoué leurs nourrices... Mais je vois bien que l'on parle beaucoup de Wagner ces temps-ci, et qu'on l'écoute peu : la littérature a-t-elle quelque influence sur

la musique (on dit M. Boschot tueur de dieux) ? Il faut croire cependant, en un certain sens, que le folk-lore wagnérien fut de bonne pratique et que le génie aidant, et la fatigue sociale, il y a encore de beaux jours pour le drame réparateur. Car il allait sans dire qu'il n'aurait point pour but de satisfaire au sens critique d'un Salomon Reinach ou à la hautaine généralisation d'un Feuerbach. Même l'analyste goûte encore son essence et lui trouve du charme, celui du *Crépuscule* supérieur à celui de *Tristan* peut-être... Or je crois que Wagner fut musicien.

L'interprétation de cette reprise est inégale : l'orchestre un peu noueux, les décors bizarres. M. Verdier (Siegfried) m'apparaît décidément comme un artiste supérieur, de ceux qui plaisent au musicien encore plus qu'au public : sa conscience artistique n'est jamais en défaut ; aussi bien, pour n'avoir pas bénéficié d'une froide réclame mondaine et avoir subi la familiarité des critiques, gardera-t-il la reconnaissance de quelques-uns !

Mais il faut bien constater par contre combien M<sup>me</sup> Litvinne, artiste notoire, est inférieure à sa réputation, du moins dans quelques-uns de ses rôles. Son interprétation d'Isolde était suffisante, des qualités de voix et de diction suppléant à la tenue scénique et à la compréhension du détail ; par contre, la Brünnhild du *Crépuscule* a paru franchement médiocre. Une certaine « habitude » de la scène, une manière d'être indifférente, une conviction toute formelle, — une grande réputation en somme et la conscience d'ycelle, — font que M<sup>me</sup> Litvinne s'est montrée nettement inférieure à M<sup>me</sup> Janssen, qui n'est point parfaite. Du moins cette dernière artiste met-elle toute son âme dans ses mouvements : une grâce imprévue et souvent très saisissante compense bien des erreurs morales ; M<sup>me</sup> Litvinne l'ignore ou veut l'ignorer. — Et pour qu'on ne m'accuse pas de généraliser, je précise à regret : le serment du 2<sup>e</sup> acte, l'entrée de Brünnhild dans la scène finale ont paru ridicules à beaucoup de wagnériens fervents ; de même encore le « Siegfried... Toi » de Brünnhild à Hagen est traduit de telle façon que cela devient un peu non-sens. Je ne vois pas les raisons de dissimuler un fait qui s'est traduit vers la fin du spectacle en manifestations symptomatiques. Le mérite, relativement immense, de M<sup>me</sup> Litvinne n'est pas en cause : on est simplement plus difficile ici... qu'ailleurs.

Telles sont, en effet, les impressions compétentes, bien qu'à demi provinciales, qui me reviennent d'une grande ville et que je me fais un devoir de communiquer : « Entendu *Tristan* à l'Opéra. L'Escalier a vraiment de l'allure... On ne comprend rien à Wagner ici : vulgarité, canaillerie distinguée, manque de grandeur ou *besoin de plaisir* dans tout, depuis l'orchestre jusqu'aux chanteuses. Les décors sont bien, mais ce n'est vraiment pas assez pour une Académie \*\*\* (suit une appréciation diffamante à l'égard du public)... » La crudité du sentiment qui se fait jour dans ces critiques dévoile le mystère des sourires de M<sup>me</sup> Litvinne — sourires, oh, sans profondeur ! Peut-être, au fait, n'est-ce qu'un *Tic charnel* ? — M<sup>me</sup> Litvinne n'a sans doute jamais mis les pieds à l'Opéra, mais au Nouveau-Théâtre, à Aix, et au théâtre Michel : elle a cependant contracté la maladie du milieu parisien. Ce n'est pas un vain péché que celui de l'*amabilité* en art, puisqu'il incite une artiste consciencieuse à confondre le « *chic* » et la profondeur... « Ah ! Paris ! » comme s'écrie noblement le père de Louise — Paris, Paris mutuel... Pardon ! — C'est qu'on est assez bête ici pour ne pas s'amuser au théâtre : la salle est obscure, les toilettes inutiles. Vraiment, vous concevez, ces provinciaux sont pires que les Anglais — et sincères, savez-vous ? M<sup>me</sup> Litvinne nous pardonnera.

La Société des Grands-Concerts clôt sa saison dans un heureux bilan. Concert Thibaud, d'abord.

Ouverture d'*Egmont*, concerto de Saint-Saëns (3<sup>o</sup>). Symphonie en ré

mineur de Franck — l'allegra est difficile. — Air de ballet du *Prince Igor* de Borodine. M. Jacques Thibaud joue, toujours agréablement, le prélude et la fugue de la 1<sup>re</sup> sonate de Bach, et bisse — est-ce contre toute attente? — avec la *Romance en fa*, judicieux pendant de la *Lettre à Elise* d'un grand homme. On sait que M. Thibaud est illustre, et peut-être supérieur à ses semblables. C'est toujours un plaisir délicat de retrouver une de ces personnes distinguées, qui, pratiquant sans regret l'*amphidromie* autour de leur « Moi », sont nommés pour cela des *maîtres*.

Enfin une reprise de *Parsifal*, avec le concours de la *Schola*, — qui démontre que les mœurs de la maison mère ne sont pas sans s'être répandues en province, — et la *Symphonie en ré mineur* de G.-M. Witkowski. Je m'en voudrais de ne pas parler plus largement de cette œuvre solide et de ne pas rapporter les progrès des autres sociétés symphoniques dans un prochain compte rendu. Les concerts deviennent légion aux approches de Pâques.

« Non, M. Vallas n'est pas thériolâtre! me souffle un de mes incubes, anthropologue distingué. Les musiciens qu'il cultive ont de la grâce et ses interprètes sont charmants. Les fêtes de l'hystérie d'Argos lui sont inconnues, il ne croit point nécessaire de sacrifier le porc à Aphrodite, rite exceptionnel: la bonne musique lui suffit... » — Trois lieder de Chausson: *Heures, Couronnes et Ballade*, *Il est un enclos que j'aime* de Moussorgski, les *Dionysies* de Vuillermoz: M<sup>me</sup> de Lestang et M. Jean Reynaud interprètent. Puis du petit Golfe, golfe éclectique, se pressent vers moi, par-dessus les chapeaux balancés: la belle *Sonate* de Lekeu (violon, M. Ricou), le *Soldat de Plomb* de Séverac, la *Sonatine* de Ravel, une *Suite* de Debussy (*Prélude, Sarabande, Toccata*)... Avouerai-je toutefois combien grand me paraît Bach égaré parmi tous ces jeunes hommes et jeune encore? Le *Caprice sur le départ de son frère chéri* est vivant et libre, la fugue finale est un merveilleux exemple de transpositions du génie: l'artifice en est naturel. Grâces soient rendues à M. Vallas, et à ses amis, de ne pas négliger les parfums d'Olympe en fleurissant nos modernes Prométhées! — « *Ravel... Debussy!* » vagit cependant un voisin plus âgé... Debussy et Ravel, cela est vrai!

M. Péronnet a bien tort d'estimer le *Mercure* sévère pour ses programmes. Celui de son deuxième concert est très intéressant: *Suite de G. de Malaret* (En plein vent — Le soir — Jour de fête — Dans les Bois au Printemps, vers l'Absente), *Prélude et fugue* de Bach, *Sonate en si bémol mineur* de Chopin, *Concerto en la majeur* de Saint-Saëns, *Impromptu* de Schubert, *Tarentelle* de Moszkowski, *Scène de la Csarda* de Hubay, *Sonate* de Corelli. Les qualités et les faiblesses, légères, des sympathiques interprètes sont celles-là mêmes qu'avait signalées mon ami A. G. — La première œuvre, inédite, m'a paru manquer de fermeté dans le détail: la personnalité de l'auteur ne s'est pas encore desséchée en « *Talent* ». M. de Malaret a de la fougue, un peu moins de subtilité, ou d'analyse, comme l'on voudra: c'est presque un éloge.

Les grands concerts reviennent à des séances plus intimes, le soir, et non plus en matinée le dimanche: je pense que le public lyonnais s'y habituera. — Deux ouvertures pour cette fois: la *Flûte enchantée* et le *Roi d'Ys, Siegfried-Idyll*, les *Variations symphoniques* de Franck, la *Suite de Pelléas* de Fauré, enfin la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy. — M. d'Indy aurait-il été un vériste? L'inspiration de cette œuvre, déjà ancienne, m'a paru moins noble que ce qu'on est accoutumé d'espérer. (M. Witkowski devra se hâter de nous faire connaître le *Jour d'été à la montagne*: on ne l'en félicitera pas, il a déjà les poches pleines,

mais on lui sera cordialement reconnaissant.) Je sais bien que je puis me tromper, mais le public lui-même a paru désorienté ; et je connais ce Vivarais, n'étant pas de ceux pour qui Crussol et Issarlis vibrent plus musicalement que Vernoux et que les Coirons : la montagne de Vincent d'Indy est grave et forte. Est-ce cela que traduit le *finale* de la Symphonie, amusant si l'on veut, mais d'une gaîté trop extérieure et qui est comme une remontée humiliante des joies des vallées et des filatures vers la tranquillité un peu déchue des sommets ? Je regrette que M. d'Indy n'ait pu venir préciser la portée de son œuvre en la dirigeant. — M<sup>lle</sup> Blanche Selva prêtait un aimable concours au chant montagnard et aux variations ; moins sûrement m'a-t-elle paru pénétrer la rusticité asiatique de Balakiref (que l'on joue trop à Paris). Il est certain cependant que M<sup>lle</sup> Selva réalise aujourd'hui, grâce à l'enseignement de son maître, tout ce qu'on espérait d'elle entre Valence et Privas, il y a peu de temps encore... Long life donc M. d'Indy !

JACQUES REBOUL.

*N. B.* — A propos du compte rendu de *Tiphaine*, M. Neuville me signale — et j'ai involontairement omis de rappeler — que cette œuvre fut représentée en 1899 à Anvers, en 1901 à Stockholm. Cet oubli dénaturait le sens de ma dernière phrase. Pas même en effet la vertu nouvelle de *Pelléas* ne possède un caractère rétroactif, et ce n'est pas une quelconque influence que j'entendais évoquer en rapprochant l'*avenir* de ces œuvres.

\*\*\*

Deux grands noms au programme de la seconde séance du *Quatuor Rinuccini* : Beethoven et Franck. Le quatuor de César Franck n'a pas été bien compris par le public, dérouté malgré tout par ces harmonies nouvelles et le chromatisme propre au style franckiste ; et il est resté de glace en écoutant cette œuvre imposante. Les nobles élans, la gravité, la religiosité de la phrase initiale (*poco lento*) le songe, le rêve d'une âme épandus dans ces pages, rien ne l'a touché. Ne faudrait-il pas mettre en cause une interprétation imparfaite ? Les consciencieux artistes du quatuor me permettront quelques observations. J'ai cru remarquer qu'ils manquèrent de cohérence, de précision, d'où une indécision notable et des flottements très fâcheux qui certainement ont contribué à la non-compréhension de l'œuvre. Cette réserve faite, je les félicite hautement pour les sérieuses qualités, les efforts dont ils sont coutumiers, et les résultats obtenus en si peu de temps : le Quatuor Rinuccini est jeune, il s'est fondé l'année dernière seulement, ne l'oublions pas. Par contre, dans l'exécution de l'admirable quatuor n° XIII de Beethoven, je n'ai que des éloges à faire. Quels purs chefs-d'œuvre de vie intérieure et de pensée profonde que ces derniers quatuors ! Et que me plaît la sonorité exquise de M. Rinuccini, faite d'un charme indéfinissable ! Avec quelle émotion et quelle délicate expression il chanta la *Cavatine* si triste et si passionnée à la fois ! Quand elle inspire de semblables phrases, la mission de l'art est vraiment noble et pure. Bref, l'interprétation en fut parfaite, oui, parfaite en tous points. On est en droit de fonder sur notre unique quatuor lyonnais les plus légitimes espérances ; il peut les réaliser.

La séance Risler a été consacrée à Beethoven ; quatre sonates au menu. M. Risler joue en grand artiste, je veux dire avec abnégation et simplicité. Il possède une puissance étonnante, une sonorité évocatrice des masses orchestrales. Chez lui, point d'exubérance déplacée, toujours quelque peu ridicule ; on devine dans sa conception des œuvres qu'il joue un sentiment

profond, une ardente et absolue sincérité. Toutefois je ferais quelques réserves personnelles sur son interprétation de telles ou telles pages. Il me paraît avoir un respect fétichiste pour la forme classique; il est par trop soucieux de la lettre, pas assez de l'esprit. Le mot « classique » semble glacer les interprètes et les figer dans une immuable compréhension de la phrase, dans une forme rigide et froide qu'on ne saurait briser sans les plus grands dommages. Loin de moi la pensée d'introduire, au gré de l'artiste, les rubatos incessants et les fantaisies échevelées et fausses dans ces pages: On me ferait dire ce que je n'ai jamais pensé. Mais une âme palpite, vibre et gémit dans ces œuvres, surtout dans les dernières sonates; c'est elle que j'aurais voulu saisir dans ses tressaillements, et c'est précisément ce que j'ai mal senti. Et cependant, quand M. Risler oublie le souci de belle ordonnance et de présentation parfaite qui le préoccupent, quelle impression ne nous donne-t-il pas? Avec quelle fougue superbe, quelle bravoure, quel héroïsme, pourrait-on dire, n'a-t-il pas fait sonner merveilleusement l'*Appassionata*? Il s'est livré tout entier, entraîné, subjugué, emporté lui-même, par les pages magnifiques qu'il traduisait. Quel brio dans le presto final de l'*op. 31, n° 3*! bien qu'encore il manquât un peu de délicatesse de touche dans le si poétique Menuet (sur lequel Saint-Saëns, si je ne m'abuse, a écrit des Variations). La sonate *op. 10, n° 3*, et la *Pathétique* complétaient le programme.

En terminant, je tiens bien à proclamer, pour qu'on ne puisse se méprendre sur le sens de mes paroles, que M. Risler, lors même qu'on ne serait pas d'accord avec lui sur certaines nuances d'interprétation, n'en est pas moins un pianiste hors pair, d'une sincérité profonde et d'une probité artistique absolue; respectueux de l'œuvre beethovenienne, ce qui est un éloge, le plus grand qu'on puisse adresser à un artiste, alors que l'on se permet les plus entières libertés avec les maîtres, en tâchant de mettre en vedette sa propre personnalité au détriment de ceux-ci.

A. G.



## COURRIER DE NANTES.

II<sup>e</sup> Concert de l'Association des Concerts historiques de Nantes.

2 mars 1906. — La ville de Nantes, qui jusqu'ici était restée un peu en arrière au point de vue musical, semble enfin s'éveiller de sa longue torpeur; un effort artistique vient d'y être tenté qui déjà a produit d'excellents résultats et a prouvé que les ressources symphoniques et vocales ne manquaient pas dans notre ville. Ce qu'il fallait surtout, c'était un chef qui sût rassembler ces éléments épars, les grouper, et en faire sortir par une habile direction les germes qu'ils contenaient à l'état latent. Ce chef s'est rencontré en M. de Lacerda, qui a bien voulu apporter aux Nantais l'appui de sa haute compétence musicale et de son autorité artistique. L'Association des Concerts historiques de Nantes, dont il est le fondateur, vient de remporter un éclatant succès avec son second concert, qui a été donné devant une salle comble et un public enthousiaste.

L'orchestre figurait au programme pour une large part; il a su se maintenir constamment à la hauteur de la lourde tâche qui lui incombaît, sans laisser percer aucune fatigue, malgré le travail constant et soutenu des jours précédents; car pour parvenir à un tel résultat il a fallu surmonter des difficultés sans nombre qui n'ont été vaincues que grâce au chef intelligent et éclairé dont la direction patiente et sûre a brisé tous les obstacles;

nous avons retrouvé en M. de Lacerda le maître éminent, l'artiste au goût si pur, au dévouement inépuisable, qui sait, d'un mot, indiquer le caractère et le sens de chaque morceau, le sentiment dans lequel il doit être interprété ; d'un geste, entraîner ses exécutants et faire passer en eux sa noble et infatigable ardeur pour la cause de l'Art.

Sous cette ferme et vigilante direction, l'orchestre a brillamment interprété l'ouverture d'*Armide* de J.-B. Lully, pleine de grâce et de noblesse ; la superbe ouverture d'*Alceste* de C.-W. Gluck, dont il a fait ressortir le dessin correct et bien composé, mis en valeur par un accord heureux des lumières et des ombres ; ainsi que deux *dances hongroises* de J. Brahms, au rythme entraînant et original qui ont été rendues avec brio. Signalons encore une série d'airs de danse agréablement variés et d'un haut intérêt historique ; dans chacune de ces pièces très typiques, l'orchestre a su adopter un jeu savamment approprié à leur genre respectif ; gracieux et léger dans l'*Air vif* de Lalande, large et puissant dans l'*Air grave* de Händel, d'un style élégant et galant dans les *Menuets* bien français de J.-Ph. Rameau, il a su garder à l'*Air et Musette* de J.-M. Leclair son caractère rustique et champêtre, et au *Passepied* du même auteur sa lourdeur voulue ; enfin la *Chaconne* de C.-W. Gluck lui a permis de faire valoir ses qualités expressives, qui se sont largement déployées dans cette musique éminemment théâtrale et évocatrice d'attitudes.

Les mêmes éloges doivent être adressés aux accompagnements, dans lesquels les instruments ont su seconder admirablement le chœur, s'unissant à lui d'une façon complète, pour former une masse parfaitement homogène. Parmi les morceaux fort intéressants qui ont été exécutés par le chœur, signalons tout d'abord la déploration finale de *Jephthé* de G. Carissimi ; cette œuvre admirable, d'un sentiment si poignant, a produit une profonde impression ; l'effet en a été saisissant, principalement dans le magnifique chœur final à six parties avec orchestre, où éclatent en de riches harmonies les lamentations de la foule pleurant la triste destinée de la fille de Jephthé.

Une chanson du xvi<sup>e</sup> siècle de G. Costeley, dont la grâce naïve s'harmonise à souhait avec la délicieuse poésie de Ronsard, et un morceau très caractéristique, *les Bohémiens* de R. Schumann, œuvre d'un coloris intense, merveilleusement évocatrice de la vie tzigane, ont été exécutés avec ensemble, et ont valu au chœur de chaleureux applaudissements. Le *Chant funèbre* de M. Chausson, pour quatre voix de femmes, dont l'accompagnement a été orchestré de si admirable manière par M. de Lacerda, peut être rangé parmi les plus belles pages de la musique moderne. Orchestre et chœur ont exécuté de saisissante façon cette grandiose et poignante invocation à la nuit, dont la mélopée plaintive et les longs sanglots obstinés évoquent avec une surprenante intensité une vision fantastique du grand Shakspeare. Tandis que l'obsédante phrase des violoncelles gémissait en sourdine, tandis que le glas sonnait lugubrement dans les pizzicati des seconds violons, il nous semblait entendre les grondements plaintifs du vent soufflant lugubrement dans les cyprès et les lourds battements d'ailes des oiseaux nocturnes s'épandre sur la mélodie désolée.

C'était, à Nantes, la première audition de cette œuvre incomparable et trop peu connue, et l'exécution qui nous en a été donnée fait le plus grand honneur à M. de Lacerda ainsi qu'à M<sup>me</sup> Caldaguès, l'éminent professeur nantais, dont l'infatigable dévouement a puissamment contribué à la préparation de la partie vocale qui présente de sérieuses difficultés. Malheureusement M<sup>me</sup> Caldaguès, dont le beau talent de cantatrice est fort apprécié dans notre ville, se trouvant victime d'une fâcheuse indisposition, n'a pu se faire entendre, et, au grand regret de l'auditoire tout entier, le solo de

Jephthé dut, ainsi qu'un autre morceau annoncé, être rayé du programme.

M. J.-J. Nin, un maître du piano qui sait faire plaisir sans chercher à briller, a interprété deux pièces : *Sœur Monique*, rondeau de F. Couperin, et *Capriccio* de Scarlatti, ainsi que le *Concerto en la majeur* pour piano et orchestre de J.-Ch. Bach. Ces morceaux, exécutés avec un goût très pur, ont mis en valeur son mécanisme parfait et — qualité qui manque à beaucoup de grands pianistes et qu'il possède au plus haut point — son doigté souple et moelleux, son jeu délicat et velouté. Le concerto, dont la trame légère a été très joliment nuancée par M. J.-J. Nin, et dont la facture simple et gracieuse fait songer au style de Mozart, a été accompagné par l'orchestre avec discrétion et ensemble ; le presto, aux curieuses cadences, a été fort applaudi.

Devant un tel résultat nous ne pouvons que formuler un vœu : c'est de voir M. de Lacerda revenir le plus souvent possible dans notre ville pour entretenir et développer le mouvement artistique qu'il a su y créer ; il est sûr d'y trouver toujours un accueil des plus sympathiques et d'y rencontrer de nombreux et sérieux appuis toutes les fois qu'il viendra combattre parmi nous pour la noble cause de l'Art.

M. A.



### COURRIER DE REIMS.

Dimanche 4 mars, se trouvait réunie en la salle Degermann une nombreuse assistance, auditoire composé de l'élite de la société rémoise. Divers artistes se sont fait entendre avec grand succès, parmi lesquels M. Lucien Fugère, qui a été le triomphateur de cette matinée. Aussi la salle tout entière éclata en frénétiques ovations après chacun des morceaux chantés par cet excellent artiste. C'est surtout dans la *Légende de la Sauge* que le grand chanteur a pu particulièrement faire valoir son timbre si généreux. M<sup>me</sup> Jeanne Leclerc, de l'Opéra-Comique, s'est fait également acclamer, principalement dans l'*Ecrin* de Chaminade, qu'elle a dû bisser, ainsi que dans les duos qu'elle a interprétés avec M. Fugère. M<sup>me</sup> Nivard, pianiste, tenait le piano d'accompagnement, et nous lui adressons nos plus vives félicitations pour la façon dont elle a su faire valoir ce rôle si modeste. Nous ne terminerons pas ce compte rendu sans avoir complimenté bien sincèrement M. Fernand Lemaire, l'habile organisateur de cette matinée, qui nous a aussi donné toute la mesure de son beau talent de pianiste virtuose dans différentes pièces de Beethoven, Chopin et G. Fauré, ainsi qu'en chantant avec M. Fugère le duo des *Pêcheurs de Perles*.

L. B.



### COURRIER DE ROUEN.

M. Albert Mahaut. — Virtuoses divers.

M. Albert Mahaut, organiste de Saint-Vincent-de-Paul (Paris), nous a donné, en l'église Saint-Godard, une inoubliable audition de l'œuvre d'orgue de C. Franck.

M. Mahaut est un grand artiste qui interprète avec un amour touchant

et un soin scrupuleux la pensée de son maître. Son jeu reste toujours simple et net dans les mouvements rapides ou lents ; il donne à chaque détail la valeur qui lui convient, et l'ensemble demeure délicieusement fondu ; il nuance idéalement ses transitions dans le forte ou le piano, et joue les fugues et les chorals avec un style large et puissant.

Dans la *Fantaisie en ut*, il expose la phrase initiale d'une manière pleine de quiétude, puis, après un crescendo merveilleusement gradué, fait éclater l'adagio majestueux, et reprend avec une douceur infinie le chant séraphique qui couronne cette pièce.

Tout en écoutant, j'admire une verrière où monte l'arbre symbolique de Jessé ; et, embrasé par le soleil couchant, je vois surgir le roi David qui joue de sa harpe d'or.

Oui, la harpe d'or résonne : le thème de la pièce symphonique en *fa dièse* s'élève pur et grave. Comme sur les branches harmonieuses de l'Arbre, où les personnages bibliques jaillissent de fleurs étranges, les motifs variés, les phrases épisodiques, s'alternent et se répondent en modulant dans la fugue ; alors que, vers le ciel, s'ouvre une rose immense où reposent, ultime floraison, la Vierge et l'Enfant, les thèmes s'épanouissent en un choral d'une sérénité triomphante.

Le *Cantabile en si*, n'est-ce pas entendre un instant ici-bas la voix des anges qui chantèrent : « Paix sur la terre aux hommes de bonne volonté » ?

Ah ! il faut dire et redire la beauté constante de cette œuvre d'orgue pourtant si diverse !

Le soleil meurt à travers la verrière obscurcie, et le Jessé méditatif m'évoque César Franck. De lui naît aussi un arbre harmonieux, où chantent les oiseaux du ciel, tandis que le vent murmure à travers les feuilles et que, sur les plus hautes branches, s'épanouit la Rose mystique des Béatitudes...

Quel contraste saisissant présentent un véritable artiste tel que M. Mahaut et les marchands de sons qui encombrent, sans l'honorer, le temple de la Musique ! A leur commerce s'applique la parole de Jésus fustigeant les vendeurs du Temple : « Otez tout cela d'ici et ne faites point de la maison de mon Père une maison de trafic ! »

Les artistes en tournée prodiguent leur effigie, en des poses inspirées, sur les murs et chez les éditeurs de musique. Par une pensée délicate, M. Mahaut voulut nous faire aimer le visage du Maître qu'il vénère, et il plaça en tête de son programme un beau portrait de Franck.

M. Mahaut a une juste et haute idée de son rôle d'artiste ; ses longues études, son talent, sa sincérité, l'aveu même du public, le rendent supérieur à la foule. Il veut être le berger du troupeau et lui imposer son goût : il joue l'œuvre d'orgue intégrale de C. Franck, sans se soucier des reproches d'austérité, de monotonie que d'aucuns lui adresseront.

Des exécutants renommés se préoccupent, avec un soin extrême, d'écorner de leurs programmes toute œuvre trop nouvelle susceptible de coûter le moindre effort intellectuel ou de dérouter les amateurs de musique aux préférences cristallisées. Ils nous font subir, jusques au dégoût, l'audition d'œuvres ressassées ou dénuées de toute espèce d'intérêt. Ah ! ce trépied fastidieux des tournées provinciales : la *Symphonie en ut mineur*, la *Sonate à Kreutzer*, et l'*Absence* de Berlioz ! avec quelle impatience, pour la *ne* fois, nous les écoutions, noyées au milieu d'un tas de pannes ! Nous ne pourrons donc jamais entendre ici des préludes et fugues du *Clavecin bien tempéré*, la *Mer* ou *Nocturnes* de Debussy, *Miroirs* de Ravel, et tant d'autres ?

On peut supposer, sans témérité, qu'en donnant ses récitals dans une église, M. Mahaut n'escroquait qu'une gloire muette et sans profit. Il ne

voulut rien sacrifier au mauvais goût et, au lieu de terminer, comme tant d'autres moins convaincus, par une marche banale pour la « sortie », c'est avec une fugue de Bach qu'il nous dit : Au revoir !

Les artistes à la mode ont, en général, plus de sollicitude pour leur auditoire, et, non contents de lui avoir épargné toute fatigue, ils lui donnent, pour finir, sa petite récompense : romance à fredonner ou valse entraînante, qui provoquent sûrement les bravos, les bis frénétiques, et laissent les spectateurs sous une « bonne impression ».

Que dire du jeu de ces virtuoses ? Absence de mentalité artistique, mécanisme impeccable certainement, mais parfois si ridiculement prétentieux ! Traits échevelés, difficultés niaises, onomatopées pseudo-musicales, le virtuose, préoccupé de son attitude, les exécute avec abondance pour le plaisir du public béat.

Les organistes eux-mêmes ne possèdent pas toujours un goût plus sûr. Huysmans, dans un style imagé, décrit leurs exercices vulgaires : « Il ganguillait là-haut, imitant la voix humaine et la flûte, le biniou et le galoubet, la musette et le basson, rapiotait des balivernes qu'il accompagnait sur la cornemuse, ou bien, las de minauder, il sifflait furieusement au disque, finissait par simuler le roulement des locomotives sur les ponts de fonte, en lâchant toutes ses bombardes. »

M. Mahaut, avec un jeu sincère, sans virtuosité banale ni exagérations intempestives, nous ouvrit, pour des heures trop courtes, les portes du paradis : nous lui en sommes à jamais reconnaissants.

Nous répéterons, suivant le « style consacré », que M. Sarasate donna un concert où il fut chaudement acclamé, ainsi que sa remarquable partenaire, Mme Marx Goldschmidt. M. Chevillard conduisit magistralement un beau festival Beethoven-Wagner, vraiment inédit !? MM. Joseph Thibaud, Hekking, Mlle Artot, nous donnèrent la même impression qu'à M. P. M. (Courrier de Dijon, — *Mercure musical*, 1<sup>er</sup> mars 1906), avec un programme identique. Nous félicitons M. Pierret, venu avec M. Jacques Thibaud, d'avoir exécuté d'une façon délicieuse la *Toccata* de Debussy, à propos de laquelle un critique local écrivit : « Cette *Toccata* est réellement toquée... !! »

DU ROBEC.



### COURRIER DE STRASBOURG.

Un festival Massenet a eu lieu, jeudi dernier, à Strasbourg ; il a été organisé par l'Union Chorale, la plus ancienne des sociétés de chant alsaciennes. D'enthousiastes ovations ont été faites à M. Massenet, qui a consenti à venir diriger lui-même quelques-unes de ses œuvres, entre autres les *Scènes alsaciennes*, dont la finale — avec retraite de tambours et clairons au loin — a été frénétiquement applaudie. M. Massenet a dirigé, en outre, le *Dernier sommeil d'une vierge* et le *Ballet d'Hérodiade*, que l'orchestre municipal de Strasbourg a brillamment exécutés. En sus des œuvres d'orchestre, le programme se composait de chœurs d'hommes, d'un chœur de femmes et de plusieurs mélodies, que Mlle Lucy Arbelle, de l'Opéra — accompagnée au piano par le maître, — a dites avec un sentiment exquis.

Des acclamations chaleureuses et des rappels sans fin ont été décernés au maître et à la gracieuse chanteuse, par le public enthousiaste qui — représentant le Tout-Strasbourg indigène — garnissait jusqu'à ses derniers recoins la vaste salle de fête.

Sur la couverture du programme — édité pour la circonstance par l'Imprimerie Alsacienne — se trouvait la reproduction d'une vue de Strasbourg ainsi que l'aspect d'un coin de la Robertsau (banlieue de Strasbourg) où M. Massenet a passé une partie de son enfance.

F. H.



### COURRIER DE TOURS.

Le 10 mars, quatrième et dernier concert de l'*Association artistique des musiciens tourangeaux*, avec le concours de M<sup>me</sup> Marcelle Reignard, soprano dramatique, et de M. Alejandro Ribó, pianiste.

La soirée débute par la *Symphonie héroïque*, héroïquement jouée jusqu'au bout malgré pas mal de défaillances. L'orchestre se racheta dans l'*Ouverture de l'Enfant-Roi* et la *Marche prétorienne* de Lenepveu, qu'on n'avait pas encore entendues à Tours.

Un quatuor pour piano, flûte, clarinette et hautbois sembla surtout distraire le public et valut des applaudissements plus reconnaissants qu'admiratifs aux exécutants.

Parlons maintenant des solistes. De M<sup>me</sup> Marcelle Reignard peu de chose à dire. Alliée à une famille de notre ville, elle comptait dans la salle bon nombre d'auditeurs décidés d'avance à tout applaudir. On nous a assuré qu'elle est jeune, qu'elle deviendra dramatique et qu'elle chantera bien... plus tard. Nous nedemandons pas mieux.

Pour le moment souhaitons-lui de chercher le règne de la justesse et d'en être récompensée.

Le gros succès — le vrai succès — de la soirée fut celui de M. Alejandro Ribó, qui nous avait déjà émerveillés l'année dernière. Il nous a donné cette fois le *Concerto* de Rimsky-Korsakof, et la *Fantaisie* de Liszt avec orchestre, et seul *Au soir* de Schumann, la *Fileuse* de Mendelssohn, la légende de Liszt *Saint François de Paule marchant sur les flots*, et en rappel un prélude de Bach. Si dans le *Soir* il a manqué un peu d'émotion, dans les pièces de virtuosité et de finesse il fut parfait. M. Ribó est un pianiste aussi intéressant à entendre qu'agréable à applaudir.

Puisque la série de concerts de l'*Association artistique* est close pour cette saison, il convient de rendre hommage à M. Etesse, qui dirige l'orchestre avec beaucoup d'autorité, à la majorité des exécutants parmi lesquels quelques noms sont à citer, comme MM. Liéron et Fontenille aux pupitres des violons, M. Masson, aux violoncelles, M<sup>me</sup> Wyder, qui au piano d'accompagnement fait preuve d'autant de talent que de dévouement à l'œuvre que les musiciens tourangeaux ont formée dans le but — qui à lui seul leur vaut bien un bravo sincère — de répandre le goût de la musique en Touraine et de faire aimer leur art en le faisant connaître.

JEAN RUER.



## CORRESPONDANCE.

J'ai reçu la jolie lettre suivante :

*Monsieur,*

*Je me croyais malheureuse d'avoir épousé un Osmanli. Je vois que j'ai eu bien tort de me plaindre, et que certains Français me feraient regretter Hamdi-bey : car il me permet au moins de jouer ce que je veux sur mon piano, au lieu que vous voulez me réduire à la musique des derviches ou aux chansons nègres de Kondjé-Gul. Certainement M. Pierre Loti a eu tort de parler de mes petites compositions, croyez bien que je ne l'y aurais pas autorisé, si j'avais su. Mais ne vous est-il pas arrivé, à vous aussi, le soir, tout seul dans votre salon, d'improviser de vagues rêveries ? Sans doute, vous n'avez pas cru pour cela être un compositeur, et vous ne vous êtes pas fait jouer à la Société Nationale. Moi non plus ; pourquoi donc vous moquer d'une si innocente distraction ? Quant à l'arrangement des fugues de Bach, que vous voudriez connaître, je vais vous en donner le titre : ce sont les deux fugues en la mineur et en mi mineur, arrangées pour deux pianos par un compositeur assez célèbre, Henri Duparc, et publiées chez l'éditeur Demets. Pardonnez-moi si je les préfère à toutes les confitures de roses, et même au chant du muezzim. Et ne dites plus trop de mal de nous dans le Mercure musical que nous lisons toujours avec tant de plaisir.*

ZAHIDÉ-HANUM.

Je m'étais permis, en effet, quelques plaisanteries qui, je le sens aujourd'hui, étaient fort déplacées. Mme Zahidé n'est pas seulement une femme d'esprit, c'est une musicienne beaucoup plus avisée que M. Pierre Loti. Et je suis sûr à présent qu'elle n'a pas écrit dans son journal, comme la *Revue des Deux-Mondes* du 1<sup>er</sup> avril voudrait nous le faire croire : « Pour le chant, c'est Wagner, Saint-Saëns, Holmès ou même Chaminade. »

LOUIS LALOY.



## ECHOS.

**Orgues.** — Nos lecteurs apprendront avec plaisir qu'un concours a eu lieu récemment pour l'obtention de la place d'organiste du grand orgue de l'église Saint-Eustache, devenue vacante à la suite du départ de M. Dallier.

Le jury, composé de MM. Guilmant, président, Widor, Vincent d'Indy, Eugène Gigout, Tournemire et Vierne, a fait subir aux candidats, tous prix du Conservatoire, les épreuves imposées à chacun des concours annuels de la classe d'orgue.

Ces épreuves comportaient trois improvisations : plain-chant, fugue sur un sujet donné, thème libre et exécution d'une des pièces désignées par les concurrents.

A l'unanimité, le jury a nommé organiste titulaire M. Joseph Bonnet, dont les improvisations ont été remarquables et qui a merveilleusement interprété le prélude et la fugue en sol majeur de J.-Sébastien Bach.

Nous sommes d'autant plus heureux d'enregistrer ce succès que M. Joseph Bonnet, un jeune et brillant disciple du maître Guilmant, a fait valoir à diverses reprises, notamment à la Société Bach et à la Société Nationale, toutes les ressources de sa technique, jointes à une haute compréhension des œuvres classiques et modernes.

L'inauguration de l'orgue Cavaillé-Coll de la Salle Berlioz a été des plus

brillantes. M. Alex. Guilmant, qui avait été appelé à faire valoir ce bel instrument, à obtenu un grand et légitime succès en exécutant sa *Première Symphonie* pour orgue et orchestre sous l'habile direction de M. Monteux, et l'immortelle *Passacaille* de Bach.

**Les Intimités d'Art.** — M<sup>me</sup> Roger-Miclos vient de terminer au Théâtre-Royal l'intéressante série de ses « Intimités d'Art », au programme desquelles s'inscrivirent les meilleurs artistes de Paris. Parmi les œuvres nouvelles exécutées par l'éminente pianiste on nous signale le succès obtenu par un gracieux *Menuet* de Jaques-Dalcroze (Janin, éditeur, Lyon), où l'élégant mécanisme de M<sup>me</sup> Roger-Miclos fit merveille. Nous souhaitons que ces matinées si suivies ne soient pas sans lendemain.

**Mondanités.** — Chez M<sup>me</sup> la marquise de Saint-Paul, très intéressante matinée le 29 mars : le *Quatuor* de Schumann, joué avec une virtuosité expressive par la maîtresse de maison et MM. Phal, Neuberth et H. Jamin, et une *Sonate* de Bach pour piano et deux violons (marquise de Saint-Paul, MM. Phal et de Martini) et un air de l'*Admète* de Haendel (M. Hardy-Thé) attestait un goût très sûr pour la bonne musique classique.

**Concessions.** — La partition de *Salomé* de M. Richard Strauss exige plus de 100 instrumentistes : on a dit 120, on a rectifié 102. Quoi qu'il en soit, le maître ne paraît pas intractable lorsqu'il s'agit pour lui d'être joué ailleurs encore que sur les seules grandes scènes qui disposent de cet immense appareil. C'est ainsi qu'à Breslau 80 musiciens ont mené à bien une exécution dont M. Strauss s'est déclaré, par voie de journal, entièrement satisfait. Il va plus loin encore dans la réduction de ses exigences : le rôle d'Hérode étant trop bas pour M. Siewert, le « Ritter vom hohen Cis » (chevalier de l'*ut* dièse supérieur), M. Strauss autorisa la transposition en hauteur de toutes les notes gênantes. La *Musikalische Rundschau*, n° 6 (Munich), s'étonne avec raison que M. Strauss ait pu errer à ce point en formulant la composition de son orchestre et se demande à quel degré les moyens qu'il requiert sont légitimes, puisqu'il peut ainsi les sacrifier impunément. Et cela ne prouve-t-il pas surtout que le compositeur n'a pas doté ses personnages d'un caractère musical bien strict et que son drame n'est en somme que du poème symphonique débité tant bien que mal à la scène ?...

Le même M. Strauss vient de recevoir de Guillaume II l'ordre de la Couronne pour un *Kaisergeburtstagmarsch*... Les honneurs réservés jusqu'ici aux chefs de musiques militaires l'empêchaient de dormir, et il a été pris d'une noble émulation.

**M. Gustave Mahler** vient de faire paraître sa 6<sup>e</sup> symphonie pour grand orchestre. La première audition en aura lieu cette année à l'assemblée générale de la Société allemande de musique de Essen. Petite partition d'étude chez C. F. Kahnt, à Leipzig.

**Munich.** — Aperçu des nouveautés données aux théâtres royaux de Munich en douze ans :

1893 : janvier : *Djamileh*, les *Troyens à Carthage* ; mars : *Bajazzi* ; avril : *Bastien et Bastienne* ; mai : *Un dimanche matin* ; octobre : les *Rantzau* ; novembre : *Echec au roi* ; décembre : *Hänsel et Gretel*.

1894 : janvier : la *Fiancée vendue* (Smetana) ; mars : *Falstaff* ; octobre : *Saint Foix* ; novembre : *Dalibor* (Smetana).

1895 : janvier : *Fledermaus* ; mars : la *Ruine de Troie* ; octobre : l'*Attaque* ; novembre : *Guntram*.

1896 : février : la *Poupée de Nuremberg* ; avril : *Kunihild* ; octobre : *Evangelimann* ; décembre : le *Grillon du foyer*.

1897 : mars : *Theuerdank* (prix de concours) ; mai : *Ingwelde, Iolanthe* ; octobre : *Sarema* (prix de concours).

1898 : *Der tolle Eberstin* (prix de concours) ; juin : *Zinnober* ; décembre, le *Fifre de Haardt*.

1899 : janvier : *Der Bärenhäuter* ; mai : *l'Etranger* ; novembre : *Horand et Hilde*.

1900 : janvier : *le Départ* ; novembre : *Kaïn* ; décembre : *Noël*.

1901 : janvier : *Eros et Psyché* ; février : *Jery et Bäteli* ; mars : *Herzog Wildfang* ; novembre : *die neue Mamsell*.

1902 : février : *die Maienkönigin* ; mars : *der Haubenkrieg von Würzburg* ; juin : *Louise*.

1903 : janvier : *Messidor* ; février : *der Dusle und das Babeli* ; mars : *Lobetanz* ; juin : *le Jongleur de Notre-Dame* ; novembre : *der Corregidor, les Femmes curieuses* ; décembre : *Domröschen*.

1904 : février : *die Rose vom Liebesgarten* ; avril : *les Contes d'Hoffmann der Pfeifertag* ; mai : *le Juif polonais* ; juin : *C'était moi, le Notre père* ; novembre : *Oreste*.

1905 : janvier : *Béatrice et Bénédikt* ; octobre : *Ilsebill* ; décembre : *Feuersnot, la Cabrera*.

**Concerts annoncés.** — Le 21 avril, salle Pleyel : *Société Nationale*. — Le 26 avril, salle Erard : *Société Nationale* (concert d'orchestre).

Le 2 mai, salle Berlioz : concert Luzzati.

Le 11 mai, à 3 h. 1/2, à l'Ambigu : Concert avec soli, chœurs et orchestre, donné par la Société des *Concerts de chant classique*, au profit de l'*Association des Artistes musiciens* et dirigé par M. E. Marty.

Le 11 mai, à 9 h., salle Berlioz : concert donné par M<sup>me</sup> Marie Capoy et M. G. Loth.

Le 15 mai, salle Erard, dernier concert de la *Société Nationale*, consacré aux œuvres de Gabriel Fauré.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

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

# ORGANISATION DE CONCERTS

**E. DEMETS,** 2, rue de Louvois, PARIS, II<sup>e</sup>

---

Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la Maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant classique, nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour Administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité. Pour tous renseignements, s'adresser chez M. Demets, 2, rue de Louvois, PARIS, II<sup>e</sup>.

Mercure musical, 1<sup>er</sup> octobre 1905.

---

## La Revue du Mois

**Paraît le 10 de chaque mois et donne 128 pages in-8°**

---

C'est une publication sérieuse n'ayant rien de spécialement technique, mais s'adressant à tout le public instruit qui s'intéresse aux questions scientifiques, littéraires, économiques, sociales, coloniales et militaires. Les articles de fond sont dus à des hommes hautement compétents. Une chronique termine chaque livraison. Les rubriques en sont nombreuses et variables suivant les mois ; les collaborateurs de la Revue y tiennent le public au courant de ce qui se passe d'essentiel dans le monde des idées. La *Revue du Mois* est imprimée sur papier glacé de façon à donner beaucoup de matière sous une forme à la fois élégante et aussi peu encombrante que possible. Chaque livraison renferme au moins six articles de fond.

**Directeur : Émile BOREL, professeur à la Sorbonne**

---

DÉPOT GÉNÉRAL DE LA REVUE :

Librairie *LE SOUDIER*, 174, boulevard Saint-Germain

---

**LA LIVRAISON : 2 FR. 25**

---

|                   |                |                    |                 |
|-------------------|----------------|--------------------|-----------------|
| <b>Abonnement</b> | PARIS . . . .  | Six mois, 10 fr. » | Un an, 20 fr. » |
|                   | FRANCE . . . . | — 11 fr. »         | — 22 fr. »      |
|                   | UNION POSTALE. | — 12 fr. 50        | — 25 fr. »      |

\*\*

Mmes

**Cabre**, élève de G. Falkenberg, 41, rue de Seine. Leçons de piano et de solfège.

**P. Landormy**, 30, rue Saint-Sulpice. Cours et leçons particulières de piano.

**Wanda Landowska**, 236, faubourg Saint-Honoré. Leçons et cours de piano.

**Neveu**, 8, rue Mouton-Duvernet. Leçons de piano et solfège.

**A. Souberbielle**, 204, boulevard Pereire. Cours et leçons de piano.

Mlles

**Chouchik Babaïan**. Piano et accompagnement, 14, rue Poisson.

**Berthe Duranton**, 11, rue Saint-Lazare. Officier d'Académie. Leçons de piano et cours de musique d'ensemble.

**Fanny Laming**, 18, rue Godot-de-Mau-roi, et 101, avenue de Villiers. Cours et leçons de piano et de musique.

## VIOLONCELLE

MM.

**de Bruyn**, 118, rue de la Pompe. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

**Marneff**, 51 bis, avenue de la République. Violoncelle solo des Concerts Lamoureux. Leçons de violoncelle.

**Minssart**, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

## VIOLON

MM.

**Louis Bailly**, 22, rue Chauchat, 1<sup>er</sup> prix du Conservatoire. Leçons d'alto, violon et accompagnement.

**E. Borrel**, 11, rue des Halles. Concertiste. Leçons de violon.

**Charles Bouvet**, officier de l'Instruction publique, 42, avenue de Wagram. Leçons de violon et d'accompagnement.

**ÉCOLE BEETHOVEN**, dirigée par Mlle M. **Balutet**, 80, rue Blanche, à Paris. Cours de piano, solfège, harmonie, pédagogie, préparation aux examens des Ecoles normales.

1<sup>re</sup> Section : Amateurs ; — 2<sup>e</sup> Section : Artistes se préparant au professorat du piano (Diplômes) ; — 3<sup>e</sup> Section : Cours par correspondance.

**Edouard Bron**, 30, rue de Naples. Leçons de violon et d'accompagnement.

**H. de Bruyne**, des Concerts Lamoureux, 29, rue de Maubeuge. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

**R. Durot**, 22, rue Baudin. Leçons particulières de violon et d'accompagnement.

**Ywan Fliege**. Leçons de violon et d'accompagnement. 207, boulevard Saint-Germain.

**Herwégh**, 3, avenue Bosquet. Leçons de violon. Concerts.

**Pomposi**, 75, rue Mozart. Leçons de violon et d'accompagnement.

**Henry Schickel**, des Concerts Lamoureux, 5, rue d'Enghien. Leçons de violon et d'accompagnement.

**Joseph Seligmann**, prix Joachim de l'Académie royale de Berlin. Leçons de violon et d'accompagnement. 33, rue de Tocqueville.

## CLARINETTE

M.

**Stiévenard**, des Concerts Lamoureux, 75, rue Blanche. Leçons de clarinette et d'accompagnement.

## PROVINCE

### DIJON

**M. Dietrich**. Piano, orgue, harmonie. 105, rue de la Préfecture.

### LYON

**M. Charles Bouché**. Leçons de violon. 7, place Edgar Quinet.

**M. A. Guichardon**, professeur au Conservatoire. Cours et leçons particulières de violon et d'accompagnement. 24, rue Rabelais

**Mlle Lacharrière**, Piano, accompagnement. 7, rue des Archers.

### PAU

**Paul Maufret**, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

### TOULOUSE

**M. Omer Guiraud**. Orgue, harmonie. 18, rue Saint-Bernard.

# MERCVRE DE FRANCE

26, rue de Condé, PARIS

PARAIT LE 1<sup>er</sup> ET LE 15 DE CHAQUE MOIS

SEIZIÈME ANNÉE

Littérature, Poésie, Théâtre, Musique, Peinture, Sculpture, Philosophie, Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages, Bibliophilie, Sciences occultes, Critique, Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

La Revue de la Quinzaine, qui occupe plus du tiers de chacune des livraisons, comprend un roulement d'environ cinquante rubriques ; elle s'alimente à l'Etranger autant qu'en France, offrant ainsi un nombre considérable de documents, et constitue une sorte « d'Encyclopédie au jour le jour » du mouvement universel des idées.

Prix du numéro : France, 1 fr. 25 net ; Etranger, 1 fr. 50

## ABONNEMENT :

| France               |        | Étranger             |        |
|----------------------|--------|----------------------|--------|
| UN AN . . . . .      | 25 fr. | UN AN . . . . .      | 30 fr. |
| SIX MOIS . . . . .   | 14 fr. | SIX MOIS . . . . .   | 17 fr. |
| TROIS MOIS . . . . . | 8 fr.  | TROIS MOIS . . . . . | 10 fr. |

## SEIZIÈME ANNÉE

Nouvelle série. — Format agrandi.

# L'ERMITAGE

Revue de Littérature et d'Art, paraissant le 15 de chaque mois.

Directeur : Édouard Ducoté.

Secrétaire : Charles Verrier.

Comité de Rédaction : Remy de Gourmont, André Gide.

Le numéro : UN franc.

**ABONNEMENT** FRANCE, UN AN, 10 fr. ; SIX MOIS, 5 fr. 50.  
ÉTRANGER, UN AN, 12 fr. ; SIX MOIS, 6 fr. 50.

Envoi d'un Spécimen sur demande accompagnée d'un timbre de 0 fr. 15.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : 38, rue de Sèvres, 38, PARIS

## CHRONIQUES DE L'ERMITAGE

Chronique générale mensuelle, par M. ANDRÉ GIDE. — Les Poèmes, par M. VIELÉ GRIFFIN. — Les Arts, par M. MAURICE DENIS. — La Musique, par M. JACQUES-ÉMILE BLANCHE. — Philosophie, Critique, par M. MICHEL ARNAUD. — Les Romans, par M. HENRI GHÉON. — Le Théâtre, par JACQUES COPEAU.

## REVUE GÉNÉRALE

DE

# BIBLIOGRAPHIE FRANÇAISE

Paraissant tous les Mois

sous la Direction de Victor DAVE

et la collaboration de H. BAGUENIER-DESMONBEAUX, E. BAILLY, L. BONNEFF, G. BROCHER, Lieutenant-Colonel B. G. DEMONBYNES, C. FAGES, Dr A. FERENCZ, A. VAN GENNEP, G. GIROUD, Dr L. LALOY, A. LANTOINE, C. LE BON, A. MONTOUX, MONY-SABIN, P. de MORTILLET, ED. OLIVIER, E. POTIER, P. ROBIN, G. SOREL, V. de WÉPINNES, etc., etc.

**ABONNEMENTS** { Un An : France, Algérie, Tunisie . . . . . 10 francs  
— Etranger et Colonies . . . . . 12 —

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : 19, rue Servandoni, Paris (VI<sup>e</sup>).

# Le Mercure Musical

2, rue de Louvois, 2

PARIS (II<sup>e</sup>)

Directeurs : Louis LALOY et Jean MARNOLD

## Principaux Collaborateurs :

Pierre AUBRY, René d'AVRIL, Charles BORDES, Raymond BOUYER, Michel BRENET, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, Ch. CHAMBELLAN, René de CASTÉRA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNÉLIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ECORCHEVILLE, Henry EXPERT, Henry GAUTHIER-VILLARS, Remy de GOURMONT, Vincent d'INDY, Pierre LALO, Fr. de LACERDA, Lionel de LA LAURENCIE, Ch. LÉANDRE, Gustave LYON, C. de MALARET, Octave MAUS, Jacques MERALY, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, Armande de POLIGNAC, Jean POUEIGH, J.-G. PRODHOMME, Jean RAGE, Odilon REDON, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis de SERRES, Martial TENEZO, Joseph TRILLAT, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR, Colette WILLY.

Entretiens avec M. Croche : Claude DEBUSSY.

Les Vrilles de la Vigne : Colette WILLY.

Pensées d'ailleurs : Armande de POLIGNAC.

Miettes historiques : Martial TENEZO.

## REVUE DE LA QUINZAINE :

Moyen âge : Pierre AUBRY.

Renaissance : Henry EXPERT.

XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle : Lionel de LA LAURENCIE.

Folk-lore : Pierre AUBRY.

Science et théorie musicales : Jean MARNOLD.

Allemagne : Romain ROLLAND.

Angleterre : X.-Marcel BOULESTIN.

Belgique : Paul GROSFILS.

Espagne et Portugal : Fr. de LACERDA.

États-Unis d'Amérique : Ch.-M. LÖFFLER.

Italie : Romain ROLLAND.

Russie et pays slaves : Louis LALOY.

Norvège et Danemark : Magnus SYNNESTVEDT.

Suède : André PIRRO.

Orient : Pierre AUBRY.

## DÉPOSITAIRES DU « MERCURE MUSICAL »

### PARIS.

#### FLAMMARION et VAILLANT :

Galerie de l'Odéon.  
36 bis, avenue de l'Opéra.  
20, rue des Mathurins.

BOULINIER, 19, boulevard Saint-Michel.

BRIQUET, 34 et 40, boulevard Haussmann.

FLOURY, 1, boulevard des Capucines.

LAFONTAINE, 4, rue Rougemont.

MARTIN, 3, faubourg Saint-Honoré.

REY, 8, boulevard des Italiens.

STOCK, place du Théâtre-Français.

KIOSQUE 70, 10, boulevard Saint-Denis.

— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.

296, 18, boulevard Poissonnière.

### PROVINCE.

Amiens : LENOIR-BAYARD, Galeries du Commerce.

Clermont-Ferrand : SOULACROUPE-LIGIER, 11 bis, rue Pascal.

Lyon : JANIN frères, 10, rue du Président-Carnot.

Montpellier : LAPEYRIE, 22, rue de la Loge.

Nancy : DUPONT-METZNER, 7, rue Gambetta.

Nice : BELLET, 35, boulevard Dubouchage.

Nîmes : THIBAUD.

Reims : MENNESSON, 10, rue Carnot.

Roubaix : MARCELLI, 3, rue du Bois.

Toulouse : SOCIÉTÉ MARTIN, 72, rue de la Pomme.

Valence : DUREAU.

### ÉTRANGER.

Anvers : O. FORST, 69, place de Mier.

Bruxelles : SPINEUX, 62, Montagne-de-la-Cour.

Gênes : RIECI et Cie, 43, Galeries Mazzini.

Madrid : FERNANDO FE, 2, Carrera de San Jeronimo.

Strasbourg : WOLF, 24, rue de la Mésange.

Stuttgart : O. EISELE, 26, Bapserwaldstrasse.