

LE MERCURE MUSICAL

Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT.....	<i>Composition inédite pour Simone, de Remy de Gourmont.</i>
CH. LÉANDRE	<i>Miguel Llobet (Croquis d'album inédit).</i>
REMY DE GOURMONT.....	<i>Simone, poème champêtre. — I. Les Cheveux.</i>
BARON DE TRÉMONT.....	<i>Une visite à Beethoven.</i>
JEAN MARNOLD.....	<i>Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann (suite).</i>
MARTIAL TENEZO.....	<i>Miettes historiques.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

Jean Marnold : *Gerolsteiniana*. — C. de Malaret, Ch. Chambellan, Paul Dubot, Louis Laloy : *Les Concerts*. — Louis Laloy : *Au Salon de la Société Nationale*. — L. L. : *Revue des Revues*. — Jacques Rivière : *La musique à Bordeaux*. — William Ritter : *La musique tchèque*. — A. G. : *Courrier de Lyon*. — Correspondance. — Echos.

PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

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

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

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

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

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

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

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

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique
2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

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

PIANO

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

Rhené-Baton. « Six préludes »

I. Prélude, en <i>mi</i> min.	Net. 1 »
II. Prélude oriental, en <i>fa</i> <i>♯</i> maj.	» 2 50
III. Prélude, en <i>ut</i> min.	» 1 »
IV. Prélude, en <i>la</i> <i>♭</i> maj.	» 1 70
V. Prélude ancien, en <i>si</i> min.	» 1 70
VI. Prélude, en <i>sol</i> min.	» 3 35

Ravel (M.). Jeux d'eau.

— Pavane pour une Infante défunte.

Vanzande (R.). Marine.

Labey (M.). Symphonie en *mi*,

piano 4 mains.

Duparc (H.). Prélude et fugue en

la min. (de J.-S. Bach.)

— Prélude et fugue en *mi* min. (de

J.-S. Bach.)

(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

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

Leclair (J.-M.). « Livre de 6 So-

nates.

Mel-Bonis. Largo en *mi* maj. (attri-

bué à Haendel).

Munktell (H.). Sonate.

Sérieyx (A.). Sonate en *sol*, en 4

parties.

ALTO ET PIANO

Labey (M.). Sonate.

VIOLONCELLE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.

FLUTE ET PIANO

Mel-Bonis. Sonate.

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes.

Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vi-

lon ou flûte, violonc. et piano.

Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et

cordes.

— Suite, pour piano, flûte et violonc.

Seitz (A.). Quatuor, pour instru-

ments à cordes.

Agence de la Société Nationale de Musique

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

En vente au Bureau du " Mercure Musical "

Extraits des Maîtres Musiciens

DE LA

RENAISSANCE FRANÇAISE

Publiés par M. HENRY EXPERT (Paris, Leduc, 3, rue de Grammont).

COSTELEY (Guillaume).	— Allons au vert bocage (Musique, 2 ^e fascicule). . .	— — —	Chœur à 4 voix mixtes.	1 »
	— Je voy des glissantes eaux les ruisseaux. . .		— — —	0 60
	— Las je n'yray plus, je n'yray pas jouér. . .		— — —	1 50
DE LA RUE (Pierre).	— Ma Mère, hellas! Ma- riez moy.	— — —	—	1 »
DE LASSUS (Orlande).	— Du corps absent le cœur je te présente. (Premier fascicule des Mélanges). . .	— — —	—	1 »
	— Gallans qui par terre et par mer.	— — —	—	1 »
	— Helas ! quel jour seray- je à mon vouloir. (Pre- mier fascicule des Mélanges).	— — —	—	1 »
	— Mais qui pourrait estre (En Ré).	— — —	Chœur à 3 voix mixtes	0 60
	— Mais qui pourrait estre (En Fa).	— — —	—	0 60
	— Un jeune moine.	— — —	Chœur à 4 voix mixtes.	1 50
DE SERMISY (Claudin).	— Au joly boys.	— — —	—	1 »
JANEQUIN (Clément).	— Du beau tetin.	— — —	—	2 50
	— La Guerre (La Bataille de Marignan).	— — —	—	4 »
	— Il n'est plaisir	— — —	—	1 »
	— Laissez cela	— — —	—	1 »
	— Petite nymphe folastre.	— — —	—	1 »
	— Si j'ay esté vostre amy.	— — —	—	1 »
LE JEUNE (Claude).	— Debat la nostre trill'en may (Villageoise de Gas- cogne).	— — —	—	1 50
	— Le Mondain se nourrit.	— — —	—	2 50
	— O Seigneur j'espars. Chœur à 2, 3, 4 et 5 voix mixtes.	— — —	—	2 »
	— Revecy venir du Prin- tans (Le Printemps, 1 ^{er} fascicule).	— — —	Chœur à 4 voix mixtes.	1 50
	— Voicy du gay Printemps.	— — —	—	1 50
	— Vous me tuez si douce- ment.	— — —	—	0 60
	— Voyci le verd et beau May.	— — —	—	1 »
MOUTON (Jean).	— La, La, La, L'Oysillon du boys.	— — —	—	1 »
PASSEREAU.	— Il est bel et bon. . . .	— — —	—	1 50
***	— Noël. Un Enfant du ciel nous est né.	— — —	—	1 50

Par suite d'un accord avec la maison Leduc, nous consentons sur ces
prix une remise de 40 0/0 à nos abonnés. Des remises spéciales et plus
importantes seront accordées pour les commandes de douze exem-
plaires et au-dessus.



Musique Arabe & Maure

Collection YAFIL d'Alger

Ouvertures - Danses - Préludes

Chansons populaires

Chansons classiques - Cantilènes
etc.

Musique des Maures de Grenade
et
musique traditionnelle
des Musulmans du Maghreb

Demander à **M. E.-N. YAFIL**,
éditeur, 16, rue Bruce à Alger, le catalogue de cette collection des plus curieuses et des plus intéressantes.

"CŒCILIA"

Feuille mensuelle de Musique religieuse

Rédigée en français et en allemand

Paraissant à STRASBOURG (Alsace)

Rédacteurs en chef :

Dr F. X. MATHIAS

Organiste de la Cathédrale de Strasbourg

Jos. VICTORI

Maître de Chapelle à la Cathédrale de Strasbourg

Organe paraissant depuis **23 ans**
et se composant d'une partie littéraire
ainsi que d'un supplément musical
annuel.

Prix de l'abonnement d'un an, Fr. : 5

Prière d'adresser les demandes d'abonnement et les paiements à la Librairie **F. X. Le Roux et Cie**, 34, rue des Hallebardes, Strasbourg (Alsace).

L'ART MODERNE

Revue critique hebdomadaire

FONDÉE EN 1881

Sous la direction de M. **Octave MAUS**

L'Art Moderne s'occupe de l'art dans tous ses domaines : peinture, sculpture, architecture, musique, littérature, etc. Il forme, chaque année, un beau volume d'environ 450 pages grand in-4°, dans lequel sont résumés les principaux faits du mouvement artistique contemporain.

L'Art Moderne est envoyé à l'essai, pendant un mois, aux personnes qui en font la demande.

ABONNEMENT { Union postale : 13 fr. par an.
 Belgique : 10 fr.

Le numéro : 25 centimes

ADMINISTRATION : Rue de l'Industrie, 32, BRUXELLES

LE MONDE ARTISTE ILLUSTRÉ

MUSIQUE — THÉATRE — BEAUX-ARTS

Directeur : PAUL MILLIET

Bureaux : 24, rue des Capucines, PARIS

Les abonnements sont reçus en outre à la Librairie Nouvelle, 11, boulevard des Italiens.

DIPLOMES D'HONNEUR & MÉDAILLES
DU MINISTÈRE DU COMMERCE (Grand Prix 1903)

PIANOS EMILE MENNESSON

Pianos ERARD, PLEYEL, GAVEAU, etc.

Perfectionnés, avec **MOLLIPHONE**

VENTES, ÉCHANGES, LOCATIONS, RÉPARATIONS

Conditions exceptionnelles, facilités de paiement

DEMANDER LES CATALOGUES

à E. MENNESSON, à Sainte-Cécile, à Reims

Ajouter 0.15 pour frais d'envoi

Dans ses prochains numéros, le « MERCURE MUSICAL » publiera des chapitres inédits de Jean Christophe, de **Romain Rolland**, ouvrage couronné au dernier concours de la Vie heureuse; de curieux traités de Théoriciens français de la musique au xvi^e siècle, réédités pour la première fois par M. **Henry Expert**; la suite des Vrilles de la Vigne, des Pensées d'ailleurs, des Dialogues des Morts et des Miettes historiques; le commencement des Entretiens avec M. Croche, par **Claude Debussy**; des articles de MM. **Pierre Aubry**, **Raymond Bouyer**, **Ricciotto Canudo**, **Guido Gasperini**, **Remy de Gourmont**, **Henry Gauthier-Villars**, **Louis Laloy**, **Romain Rolland**, **Émile Vuillermoz** et **G.-M. Widor**.

L'échéance du 15 mai étant l'une des plus importantes de l'année, nous prions ceux de MM. nos abonnés dont l'abonnement finit à cette date de vouloir bien nous faire parvenir sans retard le montant de leur renouvellement.

Bulletin d'Abonnement

**

Je soussigné.....

demeurant à.....

déclare souscrire à un abonnement d'un an au Mercure Musical.

A partir du (1) 19.....

Signature

Ci-joint mandat de francs.

Le Mercure Musical
2, rue de Louvois, 2
PARIS (II^e)

(1) Les abonnements partent du 1^{er} de chaque mois



UNE VISITE A BEETHOVEN

Le récit qu'on va lire est emprunté aux six volumes de notices et souvenirs manuscrits laissés à la Bibliothèque Impériale, devenue Bibliothèque Nationale, par le baron de Trémont. Le baron de Trémont (1779-1852), d'abord auditeur au Conseil d'Etat sous Napoléon I^{er}, puis préfet de l'Aveyron, retiré ensuite à Paris et à Saint-Germain, était un amateur, collectionneur, et dilettante passionné. A sa mort, il fit fonder deux prix par l'Académie des Beaux-Arts, en même temps qu'il léguait ses notices à la Bibliothèque. Il avait su réunir une magnifique collection d'autographes, qui fut malheureusement dispersée dans des ventes publiques, et dont les débris subsistent seuls, parmi les volumes de notices laissés par lui à la Bibliothèque. Ses souvenirs sur Beethoven comptent parmi les plus intéressants qu'il ait consignés. En voici les principaux passages :

J'admirais son génie et je savais par cœur ses ouvrages lorsqu'en 1809, étant auditeur au Conseil d'Etat et Napoléon faisant la guerre à l'Autriche, je fus chargé d'aller lui porter le travail du Conseil. Malgré la promptitude de mon départ, je pensai que si l'armée s'emparait de Vienne, je ne devais pas négliger l'occasion d'y voir Beethoven. Je demandai une lettre pour lui à Chérubini : « Je vous en donnerai une pour Haydn, me répondit-il, vous serez le bienvenu de cet excellent homme ; mais je n'écrirai point à Beethoven ; j'aurais à me plaindre qu'il n'ait pas reçu quelqu'un de recommandé par moi ; c'est un ours mal léché. »

Je m'adressai à Reicha : « Je crains, me dit-il, que ma lettre ne vous serve à rien. Depuis que la France a été constituée en empire, Beethoven déteste son empereur et les Français au point que Rode, le premier violon de l'Europe, passant par Vienne pour se rendre en Russie, est resté huit jours en cette ville sans pouvoir parvenir à être reçu par lui. Il est sauvage,

humoriste, misanthrope, et pour vous donner une idée du peu de cas qu'il fait des convenances, il me suffira de vous dire que l'impératrice (princesse de Bavière, 2^e femme de François II) le fit prier un matin de passer chez elle ; il répondit qu'il serait occupé toute la journée, mais qu'il tâcherait d'y aller le lendemain. »

Cet avertissement me donna la certitude que je ferais de vains efforts pour connaître Beethoven. Je n'avais ni réputation ni titre aucun à faire valoir ; je devais en être d'autant plus repoussé que j'entrais à Vienne canonnée pour la seconde fois par l'armée française, et, de plus, j'appartenais au Conseil de Napoléon. Pourtant je voulus le tenter. Je me rendis chez l'inabordable compositeur, et pensai à sa porte que mon jour était mal choisi, car, ayant une visite officielle à faire, j'avais le petit costume du Conseil d'Etat. Par malheur encore, il logeait sur les remparts, et comme Napoléon avait ordonné leur destruction, on venait de faire poser la mine sous ses fenêtres.

Ses voisins m'indiquèrent son logement. « Il est chez lui, me dirent-ils ; mais il n'a point de servante en ce moment, car il en change à chaque instant, et il est douteux qu'il veuille ouvrir. » Je sonnai trois fois, et j'allais m'en aller, lorsqu'un homme fort laid et à l'air de mauvaise humeur ouvre et me demande ce que je veux : « Est-ce M. Beethoven auquel j'ai l'honneur de parler ? — Oui, Monsieur, mais je vous préviens, me dit-il en allemand, que j'entends très mal le français. — Je n'entends pas mieux l'allemand, Monsieur, mais mon message se borne à vous apporter de Paris une lettre de M. Reicha. » Il me regarde, prend la lettre et me fait entrer. Son logement n'était, je crois, composé que de deux pièces. La première contenait une alcôve fermée où était son lit, mais petite et obscure, de sorte qu'il faisait sa toilette dans la seconde chambre ou salon. Représentez-vous ce qu'il y a de plus malpropre et de plus en désordre : des flaques d'eau couvrant le plancher ; un assez vieux piano à queue sur lequel la poussière le disputait à des monceaux de musique manuscrite et gravée. Dessous (je n'exagère rien), un pot de nuit non vidé. A côté, une petite table de noyer qui était habituée à ce [que] l'écritoire qu'elle portait fût souvent renversée ; une quantité de plumes encroûtées d'encre et à côté desquelles les proverbiales plumes d'auberge eussent été excellentes ; et encore de la musique. Les sièges, presque tous de paille, étaient couverts d'assiettes avec les restes du souper de la veille et des vêtements, etc. Balzac ou Dickens continueraient cette description pendant deux pages et en emploieraient autant à vous décrire le signalement et le costume de l'illustre compo-

siteur ; mais comme je ne suis ni Balzac ni Dickens, je me borne à ceci : j'étais chez Beethoven.

Je ne parlais guère que l'allemand de grandes routes, mais je le comprenais un peu mieux. Il n'était pas plus fort sur le français. Je m'attendais à ce qu'après avoir lu ma lettre il me congédierait et que la connaissance finirait là. J'avais vu l'ours dans sa cage, c'était plus que je ne pouvais espérer. Je fus donc fort surpris lorsqu'il me regarda encore, posa la lettre sur sa table sans l'ouvrir et m'offrit une chaise. Bien plus surpris encore lorsqu'il se mit à causer. Il me demanda quel était mon uniforme, ma fonction, mon âge, le but de mon voyage ; si j'étais musicien, si je devais séjournier à Vienne. Je lui répondis que la lettre de Reicha lui expliquerait à peu près tout cela bien mieux que je ne pourrais le faire : « Non, non, parlez, me dit-il, parlez seulement lentement, parce que j'ai l'oreille très dure, et je vous entendrai. » Je fis d'incroyables efforts de langage, de son côté il y mit de la bonne volonté ; c'était le plus singulier mélange de mauvais allemand de ma part, et de mauvais français de la sienne. Enfin nous nous entendîmes, la visite dura près de trois quarts d'heure, et il m'engagea à revenir le voir.

Je sortis plus fier que Napoléon n'était entré à Vienne : j'avais fais la conquête de Beethoven.

Vous ne me demanderez pas comment ? Que pourrais-je vous répondre ? La cause n'en existe que dans la bizarrerie de son caractère. J'étais jeune, doux et poli, je lui étais inconnu, je faisais contraste avec lui ; par fantaisie, par je ne sais quoi enfin, il me prit en gré. Et comme ces goûts soudains, chez les gens fantasques, sont rarement tièdes, il me donnait de fréquents rendez-vous pendant mon séjour à Vienne et, pour moi seul, il improvisait une heure et jusqu'à deux heures de suite. Quand il eut une servante, il lui disait de ne pas ouvrir si l'on sonnait, ou, si l'on entendait le piano, de dire qu'il composait et ne pouvait recevoir.

Quelques musiciens avec lesquels je fis connaissance voulaient à peine le croire : « Me croirez-vous, leur dis-je, si je vous montre un billet qu'il m'a écrit *en français* ? — En français, c'est impossible, il le sait à peine et il n'écrit même pas lisiblement en allemand ! Il est incapable d'un tel effort. » Je leur en donnai la preuve : « Alors, me dirent-ils, il a une véritable passion pour vous. Quel homme inexplicable ! »

J'ai fait encadrer ce billet, qui est pour moi un titre précieux...

Les improvisations de Beethoven m'ont causé peut-être mes plus vives émotions musicales. Je puis assurer que si on ne l'a

pas entendu improviser *bien à son aise*, on ne connaît qu'imparfaitement l'immense portée de son talent. Tout d'impulsion et d'*actualité*, il me disait quelquefois, après avoir fait quelques accords : « Il ne me vient rien, remettons à tel jour. » Alors nous causions philosophie, religion, politique, et surtout de Shakespeare, son idole, et toujours dans un langage à faire rire les auditeurs, s'il y en avait eu.

Beethoven n'était pas un homme d'esprit si on veut entendre par là celui qui dit des choses fines et spirituelles. Il était naturellement trop taciturne pour que sa conversation fût animée. Ses pensées s'émettaient par boutades, mais elles étaient élevées et généreuses, quoique souvent peu justes. Il y avait entre lui et J.-J. Rousseau un rapport de jugements erronés venant de ce que leur humeur misanthropique avait créé un monde à leur fantaisie, sans application exacte à la nature humaine et à l'état social. Mais Beethoven était instruit. L'isolement de son célibat, sa surdité, ses séjours à la campagne l'avait (*sic*) fait se livrer à l'étude des auteurs grecs et latins et avec enthousiasme à celle de Shakespeare. En y joignant l'espèce d'intérêt singulier, mais réel, qui résulte de notions fausses émises et soutenues de bonne foi, sa conversation était, sinon très attachante, du moins originale et curieuse. Et comme il avait de la bienveillance pour moi, il entrait dans son caractère atrabilaire de préférer être quelquefois contredit, à ce que je me rangeasse toujours de son avis...

... Lorsqu'il était bien disposé le jour fixé pour son improvisation, il était sublime. C'était de l'inspiration, de l'entraînement, de beaux chants et une harmonie franche parce que, dominé par le sentiment musical, il ne songeait pas, comme la plume à la main, à chercher des *effets* ; ils se produisaient d'eux-mêmes sans divagation.

Son jeu, comme pianiste, n'était pas correct, et sa manière de doigter était souvent fautive, d'où résultait que la qualité du son était négligée. Mais qui pouvait songer à l'*instrumentiste* ? on était absorbé par ses pensées comme ses mains devaient les exprimer de quelque manière que ce fût.

Je lui demandai s'il ne désirait pas connaître la France. « Je l'ai vivement souhaité, me répondit-il, avant qu'elle se fût donné un maître. Maintenant cette envie m'est passée. Pourtant, je voudrais entendre à Paris les Symphonies de Mozart (il ne nomma pas les siennes ni celles d'Haydn) que le Conservatoire exécute, dit-on, mieux que partout ailleurs. Au reste, je suis trop pauvre pour faire un voyage de simple curiosité et qui devrait être très prompt. — Faites-le avec moi, je vous emmène. — Y pensez-vous ? Je ne puis accepter que vous

fassiez pour moi cette dépense. — Rassurez-vous, elle sera nulle ; les frais de poste en sont payés et je suis seul dans ma voiture. Si vous vous contentez d'une petite chambre, j'en ai une à votre disposition. Allons, dites oui, Paris vaut bien d'y passer quinze jours ; vous n'aurez à supporter que vos frais de retour et moins de 50 florins vous ramèneront chez vous. — Vous me tentez, j'y penserai. »

Je le pressai plusieurs fois de se décider. Son incertitude venait toujours de son humeur morose. « Je serai assiégé de visites. — Vous ne les recevrez pas. — Accablé d'invitations ? — Que vous n'accepterez pas. — On me pressera de jouer, de composer. — Vous répondrez que vous n'en avez pas le temps. — Vos Parisiens diront que je suis comme un ours. — Qu'est-ce que cela vous fait ? On voit que vous ne les connaissez pas. Paris est le séjour de la liberté et de l'indépendance des liens de la société. Les hommes remarquables y sont acceptés tels qu'il leur convient de se montrer, et si l'un d'eux, étranger surtout, est quelque peu *excentrique*, c'est une cause de succès. »

Enfin il me tendit un jour la main et me dit qu'il viendrait avec moi. Je fus ravi... Conduire Beethoven à Paris, le loger chez moi, le produire dans le monde musical, c'était une sorte de triomphe ; mais pour me punir de ma jouissance anticipée, la réalité ne devait pas la suivre.

L'armistice de Zuaïne nous fit occuper la Moravie, où je fus envoyé comme intendant. J'y passai quatre mois ; le traité de Vienne ayant rendu cette province à l'Autriche, je revins à Vienne, où je trouvai Beethoven dans les mêmes dispositions ; je m'attendais à recevoir l'ordre de mon départ pour Paris, lorsque je reçus celui de me rendre immédiatement en Croatie comme intendant. J'y restai un an et y reçus ma nomination à la préfecture de l'Aveyron, avec l'ordre de terminer une mission, dont j'étais en outre chargé à Agram, et de venir ensuite en toute hâte en rendre compte à Paris, avant d'aller à ma nouvelle destination. Je ne pus donc ni passer par Vienne, ni revoir Beethoven...

... La Cour de Vienne le trouvait républicain ; aussi, loin de le protéger, elle n'assistait jamais à l'exécution de ses ouvrages. Napoléon a été son héros tant qu'il resta premier consul de la République. Après la bataille de Marengo, il travailla à la Symphonie héroïque pour la lui dédier. Elle fut terminée en 1802, et l'on commençait à dire qu'il voulait se faire couronner lorsque cet événement eut lieu et qu'après il voulut soumettre l'Allemagne. Beethoven déchira sa dédicace et engloba dans son aversion la nation française qui s'était laissé

asservir. Pourtant, la grandeur de Napoléon l'occupait beaucoup et il m'en parlait souvent. Au milieu de sa mauvaise humeur, je voyais qu'il admirait son élévation d'un point de départ si inférieur. Ses idées démocratiques en étaient flattées. Il me dit un jour: « Si je vais à Paris, serai-je obligé d'aller saluer votre empereur? » Je lui assurai que non, à moins qu'il ne soit demandé. « Et pensez-vous qu'il me demandera? — Je n'en douterais pas s'il savait ce que vous valez; mais vous avez vu par Chérubini qu'il s'entend peu à la musique. » Cette question me fit penser que, malgré ses opinions, il eût été flatté d'être distingué par Napoléon. Ainsi l'orgueil humain s'abaisse devant ce qui le flatte.

Ce sauvage s'est aussi courbé sous le joug de l'amour. On ignore quelle était la *Juliette* à laquelle il écrivait des lettres passionnées, mais on a le regret de savoir qu'elle était mariée. Il a été aussi fort épris de la comtesse Marie Erdödy, amour ressemblant à celui de Rousseau pour Mme d'Houdetot. Je connais l'objet de sa troisième passion, mais je ne puis la nommer (1).

TRÉMONT.

Publié par JEAN CHANTAVOINE.

(1) M. de Trémont fait probablement allusion à la pianiste alsacienne Marie Bigot-Kiéne.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Je ne me propose pas de discuter toutes les assertions qui, dans le *Cours de Composition* de V. d'Indy, se rapportent de près ou de loin à *l'harmonie*. Je m'en tiendrai à ce qui s'y rattache au sujet de cette étude, à savoir le double principe d'une base scientifique du système, et de la symétrie opposée de deux « résonances *naturelles* » supérieure et « inférieure », principe accepté de M. Riemann ; et, malgré certaines divergences de détail, c'est de celui-ci que s'inspire d'abord et directement M. Aug. Sérieyx dans les parties du chapitre dont il assuma la responsabilité (p. 93 à 106) et où il expose à sa manière les fondements de la théorie harmonique adoptée.

Précédant un court résumé de « notions d'acoustique », on y rencontre quelques définitions préliminaires dont nous reproduisons les deux suivantes en raison de leur importance, et en soulignant avec l'auteur :

« On nomme *intervalle* le *rapporl* entre les *intonations* de deux sons. L'*intonation* de chaque son varie suivant le *nombre* des *vibrations* sonores qui le constituent » (p. 94).

M. Sérieyx décrit ensuite les effets de la vibration totale ou partielle d'une corde tendue librement, d'où résulte la « résonance harmonique *naturelle* supérieure » ; il « insiste sur le caractère essentiellement *naturel* des phénomènes de cette résonance » ; sur la division quasi-spontanée, en « parties *aliquotes* », d'une corde effleurée approximativement par la paume de la main (harpe) ou de toute la largeur du doigt (violon), à la moitié, au tiers, au quart, etc., de sa longueur. Il s'arrête à la sixième de ces divisions, alors suffisantes pour constituer l'*accord majeur* : *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), sons dont la *longueur de corde* est respectivement 4, 5 et 6 fois plus petite que celle du *Do* (1) produit par la corde vibrant en totalité.

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

Puis, passant à ce qu'il appelle, avec M. Riemann, la « résonance inférieure », il double, triple, quadruple, quintuple et sextuple successivement la longueur d'une corde vibrante, afin d'en obtenir *l'accord mineur* : *mi* (15) — *Do* (12) — *la* (10), sons dont *le nombre de vibrations* est respectivement 4, 5 et 6 fois plus petit que celui du *mi* aigu de 60 vibrations produit par la corde initiale. Ici, à la vérité, M. Sérieyx est obligé de remarquer en note (p. 98) que les longueurs de corde ainsi réalisées successivement, par l'addition du $\frac{1}{6}$ d'une corde tendue, ne donnent pas toutes des « parties aliquotes » de la corde totale de longueur 6; puisque, si « $\frac{2}{6} = \frac{1}{3}$ et $\frac{3}{6} = \frac{1}{2}$, parties aliquotes », en revanche, « $\frac{4}{6} = \frac{2}{3}$, irréductible aussi bien que $\frac{5}{6}$ ». Cette observation, échappée à la perspicacité ou à la franchise de M. Riemann, eût pu faire hésiter M. Sérieyx de qualifier « *naturelle* » la « résonance inférieure » en cause, et on est quelque peu surpris qu'il croie se justifier par ce conseil : « Qu'on veuille bien prendre une corde 10 fois plus longue, et choisir pour point de départ une fraction égale à $\frac{1}{60}$, c'est-à-dire une longueur égale à celle que nous avons choisie; on constatera que le phénomène de la résonance inférieure se vérifie pratiquement et naturellement sur toute l'étendue de la corde. En effet, chaque longueur correspondant à un son de l'accord mineur est en même temps partie *aliquote* de la corde, savoir : *mi* ($\frac{1}{60}$) — *mi* ($\frac{2}{60}$ ou $\frac{1}{30}$) — *la* ($\frac{3}{60}$ ou $\frac{1}{20}$) — *mi* ($\frac{4}{60}$ ou $\frac{1}{15}$) — *Do* ($\frac{5}{60}$ ou $\frac{1}{12}$) — *la* ($\frac{6}{60}$ ou $\frac{1}{10}$). »

M. Sérieyx se figure-t-il vraiment avoir démontré par là l'existence d'un phénomène *naturel* analogue à celui de la *résonance supérieure*? Dans celle-ci, n'importe quelle corde de longueur *quelconque* est susceptible de se diviser spontanément ou d'être divisée à l'infini en *parties* toujours *aliquotes* correspondant *toutes* à des harmoniques *supérieurs* du son de la corde entière, et constituant la série régulièrement continue et plus ou moins indéfinie des harmoniques de ce son *prime* grave et fondamental. Dans la « résonance inférieure » qu'il nous présente, il fabrique artificiellement ce son *prime* et, si ce son *prime* aigu correspond à $\frac{1}{6}$ d'une corde donnée, il n'obtient sur celle-ci, en « *parties aliquotes* », que les « *sons inférieurs* » $\frac{1}{2}$ et $\frac{1}{3}$; pour en réaliser la série régulière jusqu'au son $\frac{1}{6}$, il doit prendre une corde de longueur décuple dont la longueur de corde de ce son *prime* est alors le $\frac{1}{60}$; pour atteindre le son $\frac{1}{7}$ par la série régulièrement continue des « *sons inférieurs* » de ce même son *prime*, il lui faudrait une corde de longueur 420, dont la longueur de corde de ce son *prime* serait alors le $\frac{1}{420}$. Il semble bien difficile de soupçonner la moindre analogie entre les deux phénomènes, dont le second est précisément la démonstration

SIMONE * * * * * * * *
poème champêtre * * *
par * * * * * * * * *
REMY DE GOURMONT



Illustrations de GEORGES d'ESPAGNAT

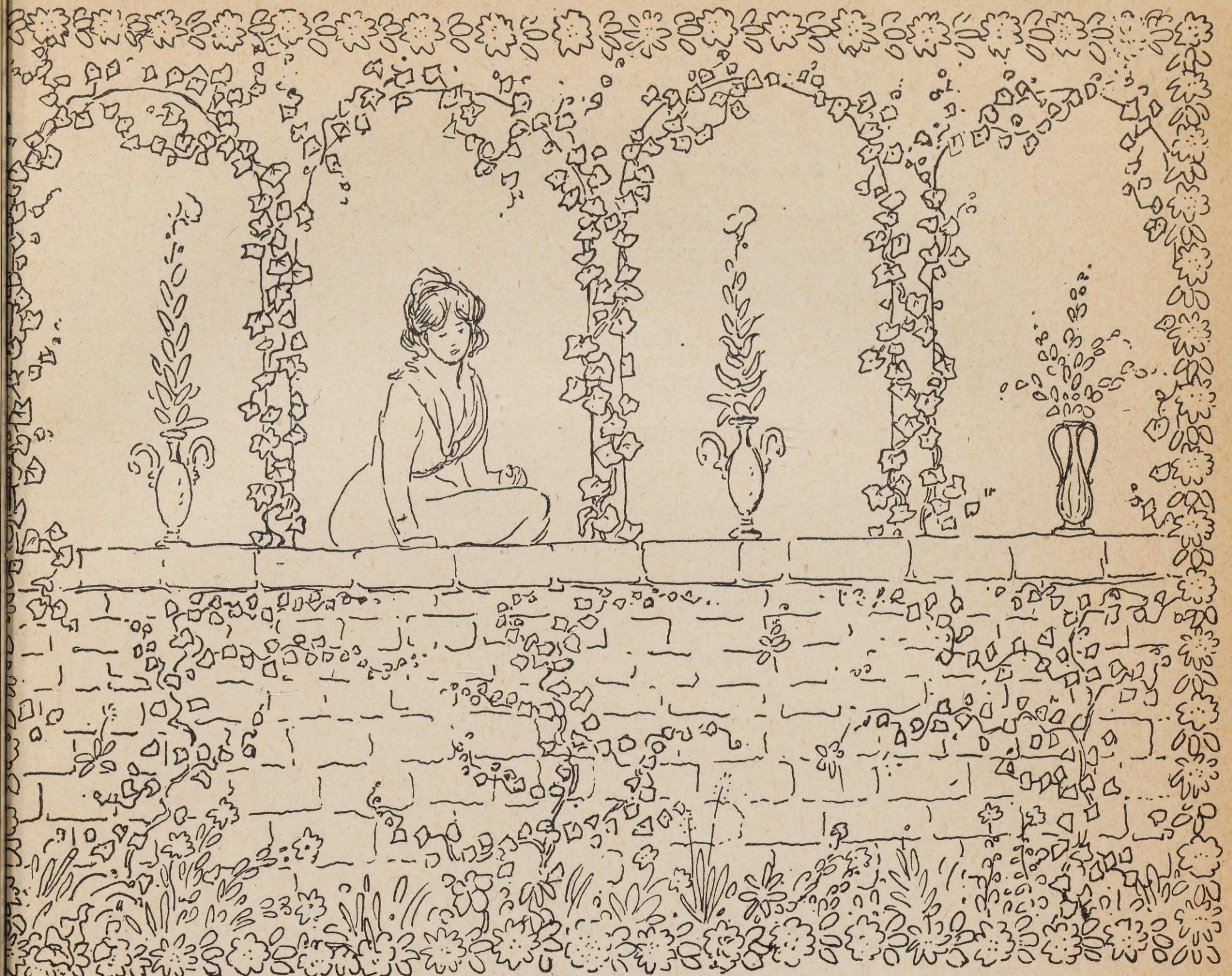


Les Cheveux



AU LECTEUR

*Musique est sœur de Poésie. Aussi jugeons-nous équitable de proposer à l'admiration des musiciens, et, peut-être, à leur inspiration aussi, les plus beaux rythmes de nos poètes. Nous devons une particulière reconnaissance à l'écrivain illustre qui nous a confié **Simone**, rare et précieuse plaquette aujourd'hui introuvable, et qui s'orne ici de compositions inédites de Georges d'Espagnat.*



Les Cheveux

SIMONE, il y a un grand mystère
Dans la forêt de tes cheveux.

Tu sens le foin, tu sens la pierre
Où des bêtes se sont posées ;
Tu sens le cuir, tu sens le blé,
Quand il vient d'être vanné ;
Tu sens le bois, tu sens le pain
Qu'on apporte le matin ;
Tu sens les fleurs qui ont poussé
Le long d'un mur abandonné ;



Tu sens la ronce, tu sens le lierre
Qui a été lavé par la pluie ;
Tu sens le jonc et la sougère
Qu'on fauche à la tombée de la nuit ;
Tu sens la ronce, tu sens la mousse,
Tu sens l'herbe mourante et rousse
Qui s'égrène à l'ombre des haies ;
Tu sens l'ortie et le genêt,
Tu sens le trèfle, tu sens le lait ;
Tu sens le fenouil et l'anis ;
Tu sens les noix, tu sens les fruits
Qui sont bien mûrs et que l'on cueille ;
Tu sens le saule et le tilleul
Quand ils ont des fleurs plein les feuilles ;
Tu sens le miel, tu sens la vie
Qui se promène dans les prairies ;
Tu sens la terre et la rivière ;
Tu sens l'amour, tu sens le feu.

Simone, il y a un grand mystère
Dans la forêt de tes cheveux.



la plus évidente de l'inexistence et de l'impossibilité d'une « résonance inférieure *naturelle* », et si M. Riemann eût été capable jamais de voir plus loin que le bout de son nez, cette simple constatation lui aurait épargné bien des recherches ou raisonnements saugrenus. Mais, plus timide ou moins ambitieux que M. Riemann, M. Sérieyx n'accepte pas plus le son 7 dans sa théorie qu'il ne l'admet dans la pratique. Du phénomène sonore il prend ce qui lui convient et laisse le reste ; il y choisit l'indispensable à la confection des accords *majeur* et *mineur* qu'il lui faut pour édifier sa théorie, et cela lui suffit. Afin de poursuivre l'examen de celle-ci, il nous en faut donc également contenter et, en accordant son postulat, du moins provisoirement, n'en retenir que l'exact énoncé et ses conséquences logiques.

Ces deux *accords parfaits* fondamentaux *majeur* et *mineur* de 3 sons étant constitués des mêmes intervalles en ordre inverse, — « *quinte, tierce majeure* », — M. Sérieyx en conclut que « l'*Accord* résultant de leur combinaison est *unique* en principe, puisqu'il est toujours composé des mêmes éléments » (p. 100). Toutefois, « suivant qu'il est engendré par la résonance *supérieure* ou par la résonance *inférieure* », cet *Accord* « se présente sous *deux aspects* différents », notés par M. Sérieyx et que nous devons traduire ainsi et lire en sens contraire :

Do — mi — Sol
la — Do — mi

Nous voyons que, sous ce double « aspect » de l'*Accord*, le *mi*, son *prime* de l'accord *mineur* descendant, est la *tierce majeure* du *Do*, son *prime* de l'accord *majeur* ascendant, conformément aux prescriptions de M. Sérieyx, lequel, après avoir réalisé, sur la corde divisée, la « *résonance supérieure* » *Do* (1) — *Do* (2) — *Sol* (3) — *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), établit la « *résonance inférieure* » en choisissant pour point de départ « le *mi aigu* qui caractérise l'accord *majeur* engendré par l'expérience précédente » (p. 98).

Pas plus que M. Riemann, M. Sérieyx ne distingue graphiquement les fonctions de quinte ou de tierce des sons produits par les divisions ou additions de longueurs de cordes. Ces opérations sont soigneusement représentées par des figures et, au-dessus, les sons obtenus sont exprimés par des notes sur une portée, représentation employée volontiers d'ailleurs par M. Sérieyx. Ces notes, toutefois, sont accompagnées ici du nombre de leurs vibrations sonores. C'est ainsi qu'au dessin de la corde entière en vibration totale correspond un *Do* (1) de 129,3 vibrations ; cette corde partagée en deux fuseaux vibrants donne un *Do* (2) faisant le double de vibrations, soit 258,6.

Toujours escortés du schéma de la corde divisée en 3, en 5 et en 6, on trouve à côté du *Sol* (3) le nombre de 387,3 vibrations ; celui de 649,2 vibrations pour le *mi* (5) et, pour le *Sol* (6), 774,6 vibrations.

Le plus bel hommage qu'on puisse rendre à la précaution de l'auteur est assurément, avant tout, de lire ces nombres de vibrations et, peut-être aussi, de les vérifier. Mais, après qu'on l'a fait, on demeure un instant interdit. En effet, $129,3 \times 3 = 387,9$ et non pas 387,3 ; $129,3 \times 5 = 646,5$ et non 649,2 ; enfin $129,3 \times 6 = 775,8$ au lieu de 774,6. On supposerait quelque erreur d'impression si, contrôlant pareillement la « résonance inférieure », on n'était intrigué derechef par une constatation similaire, et en cherchant un peu la clef de cette énigme, on est bientôt forcé de se rendre à l'évidence.

M. Sérieyx, qui vient de définir l'*intervalle* : « le *rapport* existant entre les *intonations* de deux sons », et l'*intonation* : un résultat variable « pour chaque son suivant le *nombre des vibrations* qui le constituent » et par conséquent déterminé par ce *nombre de vibrations* ; M. Sérieyx, qui analyse ensuite le phénomène de la « *résonance NATURELLE* », la division d'une corde tendue en « *parties aliquotes* » ou l'addition de telles de ces parties fournissant des longueurs de cordes d'où résultent des *nombre de vibrations* déterminant des *intonations* dont le *rapport* constitue les *intervalles NATURELS* en question ; M. Sérieyx, en face des notes représentant les sons *NATURELS* composant ces intervalles, inscrit, copiés dans quelque table, les *nombre de vibrations des sons TEMPÉRÉS*.

La distraction apparaît un peu forte, et M. Riemann lui-même y serait dépassé d'une belle longueur de corde. On s'assure pourtant bientôt que l'équivoque est volontaire, en lisant, à propos des harmoniques exclus par M. Sérieyx de sa théorie comme de la musique, la déclaration que voici : « L'impression pénible et déroutante produite sur nous par ces sons 7, 11, 13, etc., et la tendance marquée de notre oreille à leur substituer les sons chromatiques *tempérés* : *si bémol*, *fa dièse*, *la bémol*, etc., résultent sans doute d'une habitude prise, c'est-à-dire de notre éducation musicale » (p. 103).

M. Sérieyx ayant commencé par définir l'*intervalle* : « le *rapport* entre les *intonations* de deux sons », a évidemment le droit absolu de choisir les *intonations tempérées* pour constituer ces *rapports d'intervalle* ; mais, si on s'explique alors les *nombre de vibrations* qu'il fournit, on ne s'explique plus ce que viennent faire ici l'une ou l'autre des « *résonances naturelles* » qui sont la base annoncée de son système. Et, si M. Sérieyx eut peut-être la velléité de réservier aux harmoniques 7, 11, 13, etc., les

intonations tempérées, en conservant aux sons des accords majeur et mineur opposites les *intonations* conformes à leur extraction démontrée *naturelle* — (ce qui ferait un méli-mélo peu banal) — on ne s'explique pas les *nombres de vibrations tempérées* qu'il adopte pour, d'après sa propre définition (p. 94), déterminer les *intonations* et subséquemment les *rapports d'intervalle* de ces sons *naturels*.

On ne sait que penser, et l'incertitude augmente en voyant M. Sérieyx continuer de défendre l'usage de ces *intonations tempérées*, fruit de nos habitudes et de notre éducation musicale. Car il ajoute aussitôt : « Il est toutefois intéressant de constater que cette habitude ou cet instinct (...) ont leur raison scientifique. »

Et, sans chicaner M. Sérieyx à propos de ce tendancieux « instinct » subrogé ou juxtaposé à « l'éducation » ou aux « habitudes », nous le suivrons dans sa démonstration. La voici :

« L'oreille humaine, *en effet*, procède toujours par les voies *les plus simples* dans le travail réflexe de comparaison et de classement, par lequel elle apprécie les *rapports* des sons... Il n'est pas surprenant dès lors que l'oreille humaine préfère aux harmoniques naturels, 7, 11, 13, — plus compliqués que ceux de l'accord parfait, 3, 5, — des sons dont le rapport d'*intonation* peut s'établir avec les éléments mêmes de cet accord, c'est-à-dire avec *les plus simples* de tous les nombres : 3 et 5... »

N'étant pas mathématicien, je me garderai de discuter le degré de simplicité des nombres 3 et 5; mais j'avoue ne pas m'expliquer très bien leur intervention dans l'espèce. M. Sérieyx nous avait annoncé la « raison scientifique » de notre « habitude prise » des *intonations tempérées*, et avait commencé son argumentation en disant : « L'oreille humaine, *en effet...* » — Or, déterminé par les *intonations tempérées* dont il s'agit, le *rapport d'intervalle*s et de vibrations de l'*accord majeur*, au lieu d'être 4 — 5 — 6, devient 4 — 5,03968 — 5,99324; et celui de l'*accord mineur*, au lieu d'être 10 — 12 — 15, devient 10 — 11, 8921 — 14,9831; rapports où « les nombres 3 et 5 » et leur éventuelle « simplicité » n'ont trop évidemment plus la moindre part.

M. Sérieyx, malgré le début de sa démonstration, — «... *en effet...* » — ne parlerait-il plus ici d'*intonations tempérées*, et réserveraît-il décidément aux sons des deux accords parfaits le privilège des *intonations naturelles*? On le croirait. Cependant, il poursuit :

«... Si donc l'oreille tend à substituer, à l'*harmonique 7* de la *résonance supérieure*, la note *si bémol* de notre système

TEMPÉRÉ, cela tient à ce que celle-ci est la *quinte de la quinte* grave ($1/3$ du $1/3$) du son prime *Ut*; c'est-à-dire que les vibrations du *si bémol* sont à celles d'*ut* comme celles d'*ut* sont à celles de *ré*, ou comme 1 est à 9 . Le rapport de 1 à 9 , c'est-à-dire le *tiers* du *tiers*, est plus facilement appréciable que celui de 1 à $7\dots$ »

C'est fort possible, au fond, et je veux bien en croire M. Sérieyx; mais, dans « notre système TEMPÉRÉ », ce rapport $\frac{9}{1}$ devient $\frac{8.97988}{1}$. La formidable complexité de ce *rapport* et des précédents atteste surabondamment l'impossibilité pratique des *intonations* adéquates, et en même temps l'inexistence du tempérament et de ses effets réels ailleurs que dans les spéculations des mathématiciens. Il n'en reste pas moins que, dans une discussion touchant des « *intonations* » qui, selon l'auteur lui-même, déterminent les « *rapports d'intervalles* » dont traite sa théorie, on ne sait pas au juste si M. Sérieyx considère les « *intonations* » naturelles ou les tempérées. C'est toujours l'équivoque. Puisqu'il faut nous y résigner, examinons donc, aux deux points de vue différents, la simplicité éventuelle des rapports propres à ces « *intonations* ».

Il nous faut rectifier avant tout une petite erreur de M. Sérieyx. S'il est vrai que « *Si bémol, quinte de la quinte* grave d'un son prime *Ut* », donne le rapport *Si bémol* (1) — *Do* (9) = $\frac{9}{1}$, pour en former un *intervalle* assimilable à celui de *Do* (1) — *SI bémol* (7), il est nécessaire d'élever ce *Si bémol* (1) à sa sixième octave, où il devient *Si bémol* (64) et donne avec le *Do* (9) le rapport $\frac{64}{9}$, lequel, comparé avec le rapport *Do* (1) — *SI bémol* (7), accuse une différence d'*intonation* de $\frac{64}{63}$, puisque $\frac{7}{1} = \frac{65}{9}$. L'expression *irréductible* des trois *rapports* divers possibles est donc pour l'*intervalle* produit par des *intonations naturelles*:

$$Do - SI bémol = \frac{7}{1}.$$

$$Do - Si bémol = \frac{64}{9}.$$

et, produit par des *intonations tempérées*:

$$Do - si bémol = \frac{7.12728}{1}.$$

Etant, je le répète, le plus piètre mathématicien du monde, je confesse ignorer absolument lequel, des rapports $\frac{7}{1}$ et $\frac{64}{9}$, est « le plus simple ou le plus facilement appréciable », et j'en accepte d'avance la solution de M. Sérieyx. Ces deux *rapports*, en tout cas, sont manifestement moins compliqués que celui des *intonations tempérées*.

Si nous considérons l'*intervalle* de septième sous l'aspect le plus généralement employé dans l'*art musical*, où il porte le nom de « *septième de dominante* », nous aurions les rapports *irréductibles* naturels:

$$Do - SI bémol = \frac{7}{4}$$

$$Do - Si bémol = \frac{16}{9}$$

et le rapport tempéré :

$$do - si bémol = \frac{15.95658}{9}$$

En continuant avec M. Sérieyx, nous comparerons à la tierce majeure Ré (36) — *fa dièse* (45), l'intervalle $\frac{11}{9}$ ou Ré (36) *FA dièse* (44), dont la différence d'intonation égale $\frac{45}{44}$; et nous obtiendrons les rapports *irréductibles* naturels :

$$Ré - fa dièse = \frac{5}{4}$$

$$Ré - FA dièse = \frac{11}{9}$$

et le rapport tempéré :

$$ré - fa dièse = \frac{5.03968}{4}.$$

A l'égard de l'harmonique 13, — que M. Sérieyx a tort de comparer à un *Sol dièse* (25), car c'est un *la bémol* (12,8 ou 25,6) un peu haut, — nous obtiendrons de même la tierce majeure *la bémol* (52) — *Do* (65) et l'intervalle *LA bémol* (52) — *Do* (64), dont la différence d'intonation égale $\frac{65}{64}$, et qui nous donnent les rapports *irréductibles* naturels :

$$la bémol - Do = \frac{5}{4}$$

$$LA bémol - Do = \frac{16}{13}$$

et le rapport tempéré :

$$la bémol - do = \frac{5.03968}{4}.$$

Quelle que soit la diversité des rapports *naturels*, ils apparaissent certes dans tous les cas péremptoirement *plus simples* que les rapports *tempérés*, et si, parlant de la démonstration, M. Sérieyx ajoute : « Ce raisonnement mathématique corrobore pleinement l'habitude de notre oreille, qui exclut instinctivement de notre système musical tous les sons harmoniques correspondant aux nombres premiers et à leurs multiples, exception faite pour les nombres premiers 3 et 5, constitutifs de l'Accord » (p. 104), — on estimera malaisément que ce puisse être au bénéfice des *intonations tempérées*.

Enfin M. Sérieyx conclut à la même page : « Ainsi se trouvent successivement éliminés de la série illimitée des sons harmoniques : 1° les nombres *pairs* (multiples de 2), comme *redoublements d'octave* ; 2° les nombres *premiers* au-dessus de 7 inclusivement, ainsi que leurs multiples, comme trop compliqués pour notre oreille. »

J'avoue que l'expression « *redoublements d'octave* » me semble à tout le moins imprécise, et trop vague pour suffisamment expliquer l'exclusion des « nombres *pairs* » dans une théorie harmonique basée sur un *accord majeur* dont le rapport de vibrations est 4 — 5 — 6, et un *accord mineur* dont le rapport de vibrations est 10 — 12 — 15 ; lesquels accords M. Sérieyx vient de réaliser lui-même en divisant une corde en 2, 3, 4,

5, 6 parties, ou en additionnant $\frac{2}{60}$, $\frac{5}{60}$, $\frac{4}{60}$, $\frac{5}{60}$ et $\frac{6}{60}$ de la largeur de cette corde. Il ne manque pas là de « nombres pairs », et, à première vue, $2 - 4$, $4 - 6$, $\frac{2}{60} - \frac{4}{60}$, $\frac{4}{60} - \frac{6}{60}$, pourraient assez légitimement constituer des « redoublements d'octave » de $1 - 2$, $2 - 3$, $\frac{1}{60} - \frac{2}{60}$, $\frac{2}{60} - \frac{3}{60}$. Mais passons, et excluons avec M. Sérieyx « les nombres premiers au-dessus de 7 inclusivement, comme trop compliqués pour notre oreille » (p. 104), « produisant une impression pénible et déroutante » et donnant des « rapports d'intonation » moins « facilement appréciables » (p. 103).

*éclatent il
age de l'aveu
immense*

« Restent les harmoniques 3 et 5, qui, avec leurs multiples, suffisent à engendrer, non seulement l'Accord, mais *tous les sons* de notre système musical moderne », déclare M. Sérieyx.

En conférant ce monopole aux « *harmoniques 3 et 5* », le théoricien renonce donc décidément aux services des « *intonations tempérées* » pour « engendrer » ses *rapports d'intervalle*, et on comprend de moins en moins pourquoi il nous en a fourni tout à l'heure les « *nombres de vibrations* », — desquels, de son propre avis, résultent « *l'intonation* », puis « *l'intervalle* » issu du « *rapport* existant entre les *intonations* de deux sons ». Passons encore.

« Toutefois, avertit M. Sérieyx, l'importance de ces deux chiffres (3 et 5) est fort différente dans la genèse de la gamme. Si l'on se sert en effet du rapport 5 (tierce majeure), on n'aboutit point à une gamme complète. En résonance supérieure, par exemple, la *tierce majeure* de la *tierce majeure* ($1/5$ de $1/5$) est un son nouveau (*sol dièse*, par rapport à *Ut prime*) utilisable dans notre gamme ; mais la *tierce majeure* (*si dièse*) de ce dernier son reproduit à si peu de chose près (moins de 3 vibrations pour cent par seconde) une octave du son prime *Ut*, que notre oreille ne saurait apprécier la différence entre ces deux sons... » (p. 104).

Il est superflu de suivre M. Sérieyx, « pratiquant pareille opération en résonance inférieure », pour en constater les résultats identiques, et être tout de go assez interloqué de sa conclusion.

Le rapport d'intervalle et en même temps la différence d'intonation de *Si dièse* (125) et *Do* (128) est, en effet, $\frac{125}{128}$, soit 2,34 ou presque exactement $2 \frac{1}{3}$ vibrations pour 100. Mais, si M. Sérieyx estime *inappreciable à l'oreille* cette différence entre deux sons « impossibles à distinguer pratiquement » l'un de l'autre, il justifie du même coup l'usage des *intonations*, et partant, des *rapports d'intervalle* de *tous les sons harmoniques* qu'il vient de rejeter quelques lignes plus haut, et de bien d'autres. Car, rien que pour les « harmoniques 7, 11 et 13 »,

comparés aux sons « engendrés » par les « harmoniques 3 et 5 », nous avons reconnu les différences respectives d'intonation : $\frac{64}{63}$, $\frac{45}{44}$ et $\frac{65}{64}$, desquelles la plus forte, $\frac{45}{44}$, ne s'élève qu'à 2,222 ou $2\frac{2}{9}$ vibrations pour 100.

L'obscurité s'épaissit, et on ne s'explique plus du tout l'ostracisme dont M. Sérieyx frappe les « harmoniques » susdits. Mais la stupéfaction qu'on éprouve à le voir persévérer dans son intransigeance, s'accroît en découvrant la raison qu'il choisit et les arguments singuliers qu'il emploie à l'appui de sa thèse, dans une note au bas de la page suivante et cent cinquième.

« Entre les sons obtenus, dit-il, soit par la série des *tierces*, soit par la série des *quintes*, et les sons *tempérés* normaux, il n'y a aucune différence d'intonation pratiquement appréciable. Il y a seulement un écart de calcul purement théorique et sans effet notable sur les sons eux-mêmes... »

Quoique l'énoncé en soit peut-être discutable, le fait est vrai et d'autant plus inoffensif à l'égard « des sons eux-mêmes », que les sons *tempérés* « normaux », — ceux, probablement, du tempérament dit « égal », — n'ont jamais réellement existé qu'à l'état d'exception isolée ou éphémère dans la pratique musicale où la justesse d'intonation de sons quelconques est toujours relative. On s'étonne néanmoins du rappel de ces « sons *tempérés* » qu'on croyait abandonnés par le théoricien occupé à démontrer la supériorité des sons et des rapports fournis par les « *harmoniques 3 et 5* », et on ne voit pas bien ce qu'ils viennent faire au cours de cette démonstration. L'observation de M. Sérieyx, au contraire, apparaîtrait bien plutôt de nature à l'avoir dû détourner, tout à l'heure, d'exprimer par les *nombres de vibrations* de ces sons *tempérés* les *intonations* de sons d'origine *naturelle*, dans l'exposé d'un système d'harmonie basé sur deux « *résonances naturelles* » ou prétendues telles indistinctement. Mais passons encore et poursuivons.

«... Il en est bien autrement, continue M. Sérieyx, entre ces mêmes *sons tempérés* et ceux des *sons harmoniques* que notre oreille rejette pour les motifs que nous venons d'exposer. Leurs écarts d'intonation sont parfaitement appréciables, et rendraient impraticable une substitution des uns aux autres. Qu'on en juge par l'exemple suivant : dans l'octave moyenne accordée au diapason normal, le *si bémol* tempéré correspond à un nombre de vibrations égal à 460,8 par seconde ; le *Si bémol* de la série des *quintes* en diffère seulement par un peu moins de deux vibrations, car il est égal à 459... Le *septième harmonique*, au contraire, présente, par rapport à ce même *si bémol*

grave erreur

tempéré, une différence qui dépasse *huit* vibrations à la seconde, car il est égal à 452,6. Il est donc notablement plus bas, et *nul auditeur ne tolérerait sans protester un écart de cette importance* entre deux sons quelconques des exécutants d'un orchestre ou d'un ensemble vocal... »

Or, juste en face de cette assertion, à la page 104 et précédente, M. Sérieyx vient de déclarer « *que notre oreille ne saurait apprécier la différence* » de $2\frac{1}{3}$ vibrations pour cent « entre les deux sons *Si dièse* (125) et *Do* (128) », d'intonations « impossibles à distinguer pratiquement ». Pour le *do* de 129,3 vib. du « tempérament normal » et le *Si dièse* correspondant à son harmonique 125, la différence de vibrations pour 100 resterait naturellement la même, puisque les octaves du tempérament sont justes. Et, au moyen d'une règle de trois élémentaire, M. Sérieyx trouvera comme moi, sans doute, que les 8,2 vibrations entre le *si bémol tempéré* (460,8) et le *Si bémol* (452,6) de l'harmonique 7 *naturel*, constituent une différence d'intonation de 1 vib. 75 ou 1 vib. $\frac{3}{4}$ pour cent. Il découlerait donc, d'autre part, du « raisonnement mathématique » de M. Sérieyx que, par rapport à un son de 460,8 vibrations, « *nul auditeur ne tolérerait sans protester un écart* » de 8,2 vibrations (1 $\frac{3}{4}$ %), mais que, dans ce cas nonobstant, « *notre oreille ne saurait apprécier une différence* » de 10,92 vibrations (2 $\frac{1}{3}$ %).

(A suivre.)

JEAN MARNOLD.





Miguel Llobet
Homage to
C. Léandre
1906 Paris

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

MIETTES HISTORIQUES

MAITRE DE CHANT PSYCHOLOGUE.

Le 14 juillet 1817, au cours d'une représentation de *La Vestale* (1), le vol d'une montre fut commis à l'Opéra dans la loge d'une dame des chœurs, M^{me} Olivier. Du fait que la clef de cette loge avait été perdue dix jours plus tôt, les soupçons se portèrent immédiatement sur une jeune choriste du nom d'Esther, connue pour son peu de délicatesse.

Une artiste du chant, mue par un sentiment charitable, écrivit le lendemain la lettre que voici à sa camarade soupçonnée :

« L'intérêt que vous inspirez à une de vos camarades, ne me fait pas perdre un seul instant, pour vous prévenir du malheur affreux *dont* vous êtes menacée. — C'est à vous de l'éviter, et il en est encore temps ; remettez, ou plutôt pour ne pas vous compromettre, faites remettre à la place où il a été pris dans la loge, l'objet qui en a disparu hier soir.

« — Je vous préviens avec peine, que plusieurs révélations faites anciennement à la police, donneroient lieu à votre arrestation, si vous ne vous pressez aussitôt en faisant remettre l'objet disparu à sa place, — et cela le plutôt possible, afin de faire cesser toutes les recherches et les soupçons qui vous perdroient à jamais.

« Ne cherchai point à deviner le nom de celle qui n'a cherché qu'à sauver une camarade égarée, je le pense, par son peu de réflexion, et faites attention sérieuse à cet avis charitable.

« Le 15 juillet 1817. »

C'est en arrivant au théâtre, le soir du 16 juillet — on jouait *Fernand Cortez* (2) — que la jeune Esther trouva cette lettre. Sous le coup d'une émotion profonde, elle demanda à parler à

(1) *La Vestale*, tragédie lyrique en trois actes, paroles de Jouy, musique de Spontini, créée à l'Académie impériale de musique le 11 décembre 1807.

(2) *Fernand Cortez* ou *la Conquête du Mexique*, opéra en 3 actes, paroles de Jouy et Esménard, d'après la pièce de Piron, musique de Spontini, avait été créé le 28 novembre 1809 et repris le 28 mai 1817.

son chef direct, M. Le Brun, qui dirigeait le chant à l'Académie Royale. Mais celui-ci remit l'entrevue au lendemain, et voici comment il conta au long cette affaire dans un Rapport adressé à Persuis, le régisseur général du personnel des artistes :

« Monsieur,

« Le 4 courant, la clef de la loge des chœurs n° 44 où s'habillent neuf dames, entre autres M^{lles} Olivier et Esther, s'est trouvée perdue pendant le spectacle. On la ferma pour le moment avec un cadenas ; le lendemain on fit une nouvelle clef, mais sans changer les gardes de la serrure, parce que ce changement des gardes aurait nécessité celui de tous les passe-partout.

« Le 14 suivant, pendant que le tailleur et l'habilleuse de cette loge étaient occupés à faire au foyer du chant les changements d'habits nécessaires à l'exécution de la Vestale, on s'introduisit dans la dite loge, à l'aide de la clef perdue ou prise à dessein et on y vola une montre de femme appartenant à M^{le} Olivier, laquelle montre avait été détachée de sa chaîne, et remise par M^{le} Olivier elle-même dans une pelote à épingles, recouverte de chiffons de gaze, et ce, en présence de M^{le} Menard cadette, de M^{le} Esther et du coiffeur Louis.

« Le bruit du vol se répandit dans la soirée, mais je n'en fus instruit que le lendemain 15 à l'heure de la répétition : je pris de suite des informations préliminaires ; le 16, je me rendis à l'Académie, je fis venir auprès de moi, et séparément, le tailleur Suhr et l'habilleuse Boucher. Tous deux furent d'accord sur le fait de la clef perdue, mais ils ne purent rien articuler sur le vol de la montre, puisqu'au moment où il fut commis, ils étaient absents de la loge pour l'exercice de leurs fonctions. Pendant la journée, je recueillis des renseignemens précieux et tels que je ne pus me dispenser de porter mes soupçons sur M^{le} Esther. Le soir pendant la représentation de Fernand Cortès, on lui remit une lettre sans signature, cette lettre me fut communiquée par elle-même, on lui conseillait de remettre ou faire remettre à sa place l'objet volé, afin d'éviter un éclat. J'observai scrupuleusement l'effet que produisait cette lettre sur M^{le} Esther. Malgré l'audace qu'elle affectait, malgré les protestations de son innocence, l'altération de ses traits, la pâleur de son teint, l'agitation extraordinaire qui se manifestait dans toute l'habitude de son être, tout enfin me confirmait dans mes soupçons. Pour laisser agir le remords plus puissamment, je refusai de l'entendre le soir même et remis au lendemain 17, heure de midi, à causer avec elle sur ce vol ; j'affectai même une certaine confiance dans son innocence.

« Hier jeudi, 17 courant, à 11 h. 1/2, M^{me} Esther s'est rendue auprès de moi dans mon bureau ; je lui ai fait observer que la lettre anonyme qu'elle avait reçue la veille partait d'une personne bienveillante et que, si elle était coupable, l'éclat qu'elle avait fait la veille en la recevant devait la perdre au lieu de la servir. A quoi elle me répondit qu'elle n'avait aucune crainte, qu'elle était innocente du vol de la montre. Les renseignements qui m'arrivaient continuellement fournirent matière à plusieurs accusations de ma part ; enfin elle se trouva tellement pressée qu'elle me fit l'aveu qu'elle était l'auteur du vol de la montre de M^{me} Olivier. Sur le champ j'en exigeai la remise. Après plusieurs pourparlers j'obtins encore l'aveu qu'elle venait de glisser la montre par dessous la loge de M. Albert Bonnet. Je pris aussitôt un passe-partout et j'allai ouvrir la loge indiquée et je trouvai effectivement dans le coin à droite du bas de la porte une petite montre en or émaillée de bleu et garnie de perles blanches, ainsi que M^{me} Olivier me l'avait dépeinte.

« Hier soir j'ai trouvé en rentrant chez moi une lettre de M^{me} Esther, contenant l'aveu de sa faute et l'expression de ses remords. J'y croirais peut-être, si cette faute était la première, mais les renseignemens pris et ses aveux dans l'interrogatoire que je lui ai fait subir, prouvent qu'elle n'en est pas à son apprentissage.

« Je conclus à ce que M^{me} Esther soit rayée à l'instant des Etats de l'Académie Royale de Musique (1). »

La coupable perdit en effet sa place, en dépit de la lettre suivante, qu'elle avait fait porter chez Le Brun, à la suite de l'interrogatoire serré que lui avait fait subir le chef de chant, véritable policier psychologue :

« Ah monsieur le brun vous ne mavez pas servie de pere dans le malheur affreux qui vient de marrivé, je vous demande en grase un dernier servize set de ne pas ebruiter ce quil vient de marrivé et de me lessé dire que set moi qui et demandé a sortir du theatre apres des soupcon pareil afin que je ne perde pas ma segonde place.

« Je suis bien malheureuse si vous connessiez mes remords je vous ferez pitié, faite moi encore l'amitiée de me rasurer sur ce que je vous demande car si je perds encore leautre place je nai plus qu'un segond malheur à faire. Soiez assé bon pour ne pas dire que cet moi ne me perdez pas tout à fait. A monsieur je meurs mille fois pour une.

ESTER. »

(1) Archives de l'Opéra.

Mais comme on n'a pas tenu compte de sa prière, la pauvre petite choriste sans éducation, quelque enfant de la balle, cherche à diminuer sa faute, avant de prendre congé. Elle écrit à Le Brun, le 18 juillet :

« Monsieur,

« Je n'ai jamais eu la clef je ne balancerai pas à vous la remettre vous savez ma franchise je vous an et donné des preuves et après ce que je vous et dit la clef net plus rien à vous avoué mais vous pourez me faire toute la peine que vous jugerez et rien ne pourra me la faire remette puisque je ne les jamais touché, je n'an net pas eu besoin puisque cet malheur et arrivé à un des abilleur. Je vous prie de me croire incapable de la garder j'ai dit à M. Reneaud que lon dépence tout pour changé quel que chose nimporte comment que jaités prete à le paier. D'après cela je net pas de raison pour garder la clef.

« J'ai l'honneur de vous saluer.

ESTER. »

Elle n'avait plus de raison de garder la clef, certes, mais elle tenait fort à la disparition de toute preuve de prémeditation, d'où cette lettre dont la « logique » féminine est curieuse. Mince apport historique, dira-t-on. Apport qui a sa valeur si l'on songe que ce qui paraissait *impardonnable* en 1817, sous le règne de Louis XVIII, n'eût été considéré que comme « peccadille enfantine », quarante ans plus tôt. Dans l'histoire du théâtre, aux différentes époques, il faut compter avec le sans-gêne, l'hypocrisie, le bon vouloir des maîtres et le zèle excessif des valets.

UNE FIGURE PEU CONNUE.

Stanislas Champein, compositeur bien doué, dont les œuvres ont de la grâce, du charme et de la naïveté, mourut à Paris en 1830, laissant une fille qui, dans le commerce des collaborateurs de son père, avait senti s'éveiller en elle la veine poétique. Au lendemain de la Révolution de juin, Jeanne Champein, orpheline, se trouvait dans une situation plus que précaire. Elle comptait fort sur la représentation à son bénéfice que Guilbert de Pixérécourt, l'ancien directeur de l'Opéra-Comique, lui avait promise et, à ce propos, elle lui écrivait, à la date du 3 octobre :

« Monsieur,

« Voilà quelques jours de bien beau temps : est-ce que Madame votre fille n'en profitera pas pour un petit voyage à Fontenay ? Vous voyez Monsieur que j'ai de la mémoire ? Je suis persuadée que vous en avez aussi et que vous n'oubliez pas surtout le bien que vous voulez faire. Je suis si malheureuse, si tourmentée en ce moment : les scellés sont apposés ; ainsi cette pauvre succession si obérée va être encore mangée par la justice ! J'éprouve un grand besoin d'alimenter mon courage, et rien ne peut me consoler et me soutenir comme l'appui et la protection des amis de mon Père. Vous êtes du nombre Monsieur, et, parce que mon pauvre père vous aimait, et parce que vous lui avez toujours fait du bien, car vous lui avez toujours rendu justice. Je n'oublierai jamais que c'est à Monsieur Pixérécourt Directeur de l'Opéra-Comique, que je dois d'avoir entendu *la Mélomanie* (1). Je n'oublierai jamais le jour où prenant mon père sous votre bras et le conduisant à Feydeau, d'où les indignités des Comédiens l'avait éloigné depuis de longues années, vous dites en bas en entrant avec lui, et vous dites avec plaisir et fierté : « *Voilà Champein que je vous ramène* ». Je vous dois le bonheur qu'il éprouva du nouveau succès de sa vieille ou de sa jeune Mélomanie : depuis ce jour je vous ai voué une reconnaissance que rien ne peut me faire oublier et surtout à présent que la mort de mon Père me rend tous ces souvenirs plus chers ! C'est donc avec la confiance de la reconnaissance que je m'adresse à vous et que je vous remercie encore de votre amitié pour Champein qui maintenant s'intéresse à sa fille.

« J'ai une demande à vous adresser relativement à cette représentation à mon bénéfice que vous voulez bien me donner, et qui, comme je vous l'ai déjà dit Monsieur, ne sortira pas de vos mains si vous voulez bien vous-même en payer les petites charges que me laisse mon pauvre père, vous m'aideriez ainsi à remplir envers lui un dernier devoir qui m'est sacré. Mais cette demande je ne veux pas la compromettre et je crois qu'en vous l'adressant, aidée de Madame votre fille que je tâcherai de gagner en fesant route avec elle, je l'obtiendrai plutôt.

« Voilà pourquoi je m'apperçois du beau temps et que je vous parle de Fontenay ! Et voilà pourquoi je vous dis aussi que rien n'est indulgent comme un père et comme un ami de son père.

(1) *La Mélomanie*, opéra comique en un acte, livret en vers de Grenier, musique de Champein, créé à l'Opéra-Comique national le 23 janvier 1781. La partition était dédiée à M^{me} de Condé et valut un gros succès à M^{me} Colombe (Elise).

« Recevez, Monsieur, la nouvelle expression de tous mes sentimens de considération et de reconnaissance.

« JEANNE CHAMPEIN. »

Le « Père du mélodrame », — homme assez égoïste au demeurant, — n'oublia point la fille de son ancien ami, et le 26 décembre 1830 il recevait d'elle cette lettre vraiment point banale et qui révèle un caractère habile :

« Monsieur,

« Hier, je n'espérai pas que Noël viendrait pour moi, car il ne vient pas visiter les orphelins, et je l'avoue j'en étais triste, j'aime beaucoup ses visites et peu s'en faut que je ne mette encore mon chausson dans la cheminée en allant me coucher... eh bien ! voyez quelle divine chose que l'amitié surtout pour les orphelins, hier, elle a fait venir Noël, Noël qui s'appelait *Le Bourru* a jetté dans le chausson une promesse de M. Duvergier de Hauranne (1) qui en ce moment me fait autant de plaisir que m'en faisaient jadis les tartes aux confitures, biscuits, meringues, etc., et c'est beaucoup dire ! Recevez Monsieur, l'expression de ma joie en remerciement. Il n'y a plus que le mot *incessamment* que je voudrais bien traduire. Ce mot, *dans la bouche* de la liste civile, a-t-il malheureusement quelqu'analogie avec *l'imminent* d'un directeur de théâtre par exemple ?

« Mais Monsieur, l'appétit vient en mangeant et un bonheur en amène toujours un autre. J'ai retrouvé la lettre ci-jointe dans les papiers de mon pauvre père. C'est une indemnité de logement qui lui avait été accordée il y a deux ou trois ans je crois par M. De Martignac (2). Cette indemnité n'est que de deux cents fr. payable par semestre et d'avance. Le semestre va arriver au 1^{er} janvier, si l'indemnité pouvait arriver aussi ! Elle est si modeste que peut-être avec un peu d'aide, M. de Montalivet (3) aurait l'honneur de me la continuer et cela ferait encore si bien à mon budget de Poëte.

« ... Enfin Monsieur, vous voyez que je m'habitue bien à vous importuner, mais cela vous prouve au moins que je sais depuis longtems et par mon père et par moi que vous êtes bon, et donc mes importunités sont une espèce de justice que

(1) Ecrivain politique qui avait été un des plus ardents artisans de la monarchie de Juillet.

(2) Il avait été nommé ministre de l'intérieur en janvier 1828.

(3) Liquidateur de la liste civile de Charles X.

je vous rends. Tout ce qui est bon doit souffrir, souffrez donc des Poëtes — et je continue.

« Le mois prochain, quand vous serez Directeur... de ma représentation, dans quelques jours enfin je serai guérie. J'ai bien cru hier que le billet de bourru Noël, mais ce sera bientôt, et alors le médecin l'a dit, je serai guérie ! En attendant j'ai les pieds écorchés comme un brûlé, à force de sinapismes, au point de ne pouvoir de longtemps peut-être mettre de souliers, à moins que ma représentation... parce qu'alors je retomberais bien sur mes pieds.

« Mais Monsieur, pour mon intermédiaire près de leurs Majestés qui aime tant le spectacle, je voudrais bien vous demander encore une Loge ? Assurément c'est trop, beaucoup trop d'importunités mais suivez mon raisonnement, et vous verrez par le nombre de mes indiscretions combien vous êtes bon, et cela est mon droit ou mon excuse. Et d'ailleurs c'est peut-être votre faute, si vous vous étiez fait Directeur plus tôt, ma représentation aurait eu lieu, et alors je ne vous demanderais plus de Loges.

« Je ne voulais vous adresser que des remercimens et voilà que j'y joins deux demandes. Mais je le répète, suivez mon raisonnement, veuillez consulter un peu le caractère de la fille de votre pauvre ami et vous direz : oui, ses demandes sont encore des remerciemens, et me confier l'appui de ses espérances, c'est aussi me donner l'appui de sa reconnaissance ; car vous le savez, les Grecs le disaient : La reconnaissance protège. Et alors c'est moi qui protège... oh ! que les Grecs avaient d'esprit !

« Recevez, Monsieur, derechef mes remerciemens de la visite de Noël et l'expression de tous mes sentimens de parfaite considération.

« JEANNE CHAMPEIN. »

A la suite de cette épître spirituelle, le « Shakspeare des boulevards » — c'est ainsi que l'on avait surnommé Guilbert de Pixérécourt — fit d'actives démarches auprès de la commission des auteurs dramatiques qui avait voté naguère, au profit du musicien malheureux, un secours annuel de 1.200 francs et il réussit à assurer de ce côté une petite pension à la fille de son ami.

Puis le silence se fit ; l'auteur était tout à son mélodrame, *Malmaison et Sainte-Hélène*, que l'on venait de créer au théâtre de la Gaîté, dont il devait prendre la direction un an plus tard, avec Dubois et Marty.

C'est alors que le 20 janvier 1831, le bas-bleu tenace qu'était

Jeanne Champein faisait remettre à son protecteur le billet suivant cacheté d'un cachet noir où se voit un amour ailé chevauchant un chien :

« Monsieur,

« J'ai eu pendant plus de quinze jours une figure de monstre, vu un ou une Eresipèle qui depuis hier seulement m'a à peu près quittée. Mon médecin dit que c'est la fin des maux. Que le Ciel l'entende ! si toutefois les paroles d'un médecin peuvent y arriver. Mais vous Monsieur, seriez-vous malade aussi, puisque vous oubliez le nouveau service que vous vouliez rendre à la fille de votre vieil ami ? Vous aviez si bien commencé par la petite pension des auteurs, et moi j'attends avec tant de confiance les étrennes que vous m'avez promises. Je sais qu'on a tout le mois pour les donner, cependant ma confiance est à son 20^{me}, et pour l'empêcher de péricliter je vous fais entendre sa réclamation.

« ... Serait-il possible d'avoir pour aujourd'hui ou demain une petite ou grande loge à la Gaîté ? J'irais moi-même avec M. et M^{me} Lenoir, bons vieux amis de mon père, qui ainsi que moi voudraient voir *Malmaison* et moi je voudrais bien faire connaissance avec le théâtre de la Gaîté où je n'ai jamais été et où j'irai peut-être un jour pour la gloire du théâtre et la prospérité du Caissier. Si cela se peut, je remercie Monsieur de Pixérécourt.

« Je lui renouvelle 1^o que nous sommes au 20^e jour du bienheureux mois des Etrennes et 2^o l'expression de tous mes sentimens de reconnaissance et de considération malgré qu'il ne soit pas encore Directeur... de ma représentation pour laquelle j'ai tant couru, tant souffert, sans compter que j'espère encor pour elle, ce qui est encore un supplice, mais un supplice de Poëte.

« JEANNE CHAMPEIN. »

Qu'advint-il de la fille du malheureux compositeur qui avait été victime tour à tour de la Révolution de 1789, de la Restauration, des sociétaires de l'Opéra-Comique ? Je ne saurais le dire présentement. La représentation à son bénéfice lui assurait-elle un pécule respectable ? Connut-elle le bonheur de « poéter » à son aise ? Eut-elle la joie d'un succès passager ? Autant de questions auxquelles répondront peut-être un jour des confrères mieux renseignés que moi sur l'existence de cette femme de cœur et d'esprit.

MARTIAL TENEZO.



REVUE DE LA QUINZAINE

GEROLSTEINIANA

Toutes et quantes fois que je vais porter ma copie au *Mercure de France*, à moins qu'il ne pleuve trop ou bien que la température ne soit à l'excès inclément, je ne puis me tenir d'explorer longuement les boîtes à bouquins qui ornent les parapets de nos quais. J'y découvris l'autre jour un manuscrit d'écriture ancienne et pâlie, fleurant son XVIII^e à vingt-cinq pas, et dont le contenu me remplit d'allégresse. C'était une série d'épîtres signées des noms mêmes et identiques qu'on trouve au bas des *Lettres Persanes* que nul n'ignore. Il faut croire que Rica et Usbek, après avoir quitté Paris, entreprirent un petit voyage en Prusse et en Germanie. Les observations qu'ils y recueillirent ne manquent pas d'un certain piquant rétrospectif. Leur intérêt n'échappera pas aux abonnés et lecteurs du *Mercure musical* que nous nous empressons de faire profiter de l'aubaine, — naturellement dans la mesure où l'exigeante actualité nous en permettra l'insertion. Cette correspondance évidemment privée, sinon confidentielle, forme un cahier malheureusement incomplet qui, s'il n'est pas piqué des vers, apparaît lacéré ça et là, sans doute allégé de feuillets dont l'absence constitue de déplorables lacunes auxquelles nous nous garderons de suppléer par des hypothèses peut-être téméraires, nous confinant au rôle de transcriiteur servile et scrupuleux du texte encore lisible. Le recueil entier, au surplus, donne l'impression d'une sorte de brouillon décousu, rédigé par un traducteur manifestement dépourvu des talents du baron de Montesquieu, et la première lettre elle-même semblerait n'être qu'un fragment d'une missive de quoi l'exorde, à tout le moins, fait défaut. La voici :

« ... T'ai-je parlé de ce chambellan auquel Son Altesse Sérénissime a confié depuis peu la Surintendance des Théâtres de la Cour, de sa Chapelle et, en général, le soin de veiller à tout ce qui concerne la Peinture, la Musique, la Poésie, l'Architecture et autres arts divers dont le souverain du grand-duc de Gerolstein s'enorgueillit, entre tous ses voisins et rivaux, de protéger les Muses ? Encore que je n'en sois pas sûr, après les troublants incidents de la route, parmi les incendies de mines, les grèves, les batailles aux portes des mosquées et les événements qui ont marqué notre séjour, je serais cependant surpris d'une telle omission, car les actes

du personnage tranchent singulièrement sur les us et coutumes qui paraissent courants en cet original et doux pays. Ce chambellan est un fort honnête homme, au nom gracieux plein de promesses. Il s'appelle Herr von Schœnhonigsgarten, — ou, ainsi que diraient les Français, M. du Beau Jardin de Miel, — taquine heureusement le pinceau et nourrit ostensiblement les intentions les plus pures. Il semble assoiffé de réformes dont les bienfaits ont jusqu'ici plus spécialement touché l'art musical ou ce qui s'y rattache. Son premier exploit dans le genre fut la nomination d'un grand artiste, de tendances jugées par certains dangereuses et presque révolutionnaires, à la charge de *Hofgeneraldirector* du *Erzherzogl. — Fürstl. Conservatorium* de Gerolstein, poste occupé longtemps par d'honorables *Institutsmitglieder*, fonctionnaires excellents, mais médiocres compositeurs. Gabi-Archangelophorès, le susdit grand artiste, commença par tout chambarder dans l'établissement vénérable. Sous son inspiration, von Schœnhonigsgarten exclut par un décret les professeurs titulaires de tous les jurys d'admission autant que de concours. Outre un joli *tolle* dans Landerneau et quelques démissions attendues, l'aventure eut d'assez étranges contrecoups, plus drôles à conter qu'à subir, ainsi que dut s'y résigner notre respectable *Wirthin* et son unique enfant, blonde, rose et dodue Greetchen aux nattes pommadées, aux prunelles candides et d'un bleu porcelaine aussi clair que le ciel d'Ispahan. Usbek et moi, pendant la sieste, voire aux dépens, assez tard dans la nuit, d'un plus précieux sommeil, nous avions éprouvé la vélocité de ses doigts infatigables au quotidien labeur. Trois jours de la semaine, par quelque temps qu'il fût, accompagnée de la mère imposante et dûment corsetée, Greetchen s'acheminait au *Conservatorium* sans doute, un gros rouleau de cuir au bras, et revenait quatre heures après nantie d'une tâche nouvelle, encore qu'en tous points analogue à celles studieusement piochées la veille, l'avant-veille, et depuis notre arrivée même, à ce qu'il nous semblait du moins. Nous admirions cette persévérance sans, à la vérité, en concevoir l'objet, quoique nous nous puissions targuer, sans présomption, d'être experts quelque peu dans l'art de la musique. Notre hôtesse étant, de surcroît, comblée par la nature d'une santé, si j'ose dire, exubérante, fournie à souhait d'appas flottants dont l'opulence, hostile à tout support, aimait à s'écrouler au logis sans entrave ou vergogne, j'avais eu la curiosité de percer les raisons qui l'obligeaient à se soumettre ainsi périodiquement à un trop évident supplice, et je l'avais interrogée sur l'inscrutable but du travail imposé à sa progéniture. — « Mais, il lui faut son prix ! » s'exclama-t-elle avec un large et lumineux sourire. « Et elle l'aura l'an prochain ; j'en suis sûre, maintenant. Ah ! Excellence, si vous saviez... » Et la digne matrone m'avait narré, tout d'une haleine, à la fois ses espoirs actuels et ses déconvenues d'antan. Sans parvenir à soupçonner pourtant les vertus de ce « prix » mystérieux, source entrevue de tant de joies, fruit de tant d'opiniâtres efforts, j'ouïs avec stupéfaction que, depuis cinq années révolues à un trimestre près, l'assidue jouvencelle fréquentait le *Conservatorium* grand-ducal sans qu'elle eût réussi à s'y faire admettre jamais en qualité d' « élève », indispensable condition pour briguer ledit fameux « prix ». Elle y suivait la classe de clavecin à titre d' « auditrice », huit mois durant accablée des flatteurs compliments de son maître, offerte en exemple aux « élèves » et ayant acquis peu à peu tout ce qu'on peut apprendre en l'endroit et l'espèce. A chaque retour de vacances, néanmoins, l'infortunée voyait recevoir au concours tout un lot de ses condisciples, bonnes, mauvaises ou pires, et devait pleurer derechef son immuable et triste sort. Intriguée de ces insuccès, la maman décida de s'informer auprès du professeur, le célèbre Meguetsechtel, successeur en l'emploi de ses père et ancêtres

jusqu'à la génération bisaïeule, et grosse notabilité du Tout-Gerolstein artistique. Elle en reçut le plus aimable accueil. Il vanta le talent de Greetchen et ses dispositions exceptionnelles, en se déclarant impuissant à deviner les causes de son échec. — « Très honoré Monsieur le Claveciniste de la Cour, hasarda la femme éplorée, n'aurait-elle point besoin que vous l'aidez plus fréquemment de vos inestimables conseils? » — « Peut-être, évidemment,.. peut-être, bredouilla Meguetsechtel en reniflant sa prise ; malheureusement, vous le savez, un vieil édit de Karl-Christian-August XLVIII, grand-oncle de notre bien-aimé Souverain, nous interdit, au *Conservatorium* de Gerolstein, de donner des leçons particulières à nos élèves. » — Hélas ! Hélas ! très honoré Monsieur le Claveciniste de la C... » — « C'est regrettable, évidemment, très regrettable... Mais que voulez-vous ? C'est la loi. Nous ne pouvons pas donner de leçons particulières aux élèves du *Conservatorium*,... à nos élèves,... personnellement, bien entendu... Que voulez-vous ?.. » — « Mais alors, que faire, très honoré Monsieur le Clavecini...? » — « Voyons, voyons, ne pleurez pas. Je vous le dirai, là... Oui, je vous dirai ce qu'il faut faire. Non, non, pas aujourd'hui... Ecoutez, qu'elle continue à bien travailler et nous verrons... Ne vous découragez pas... Adieu, chère amie, adieu. Comptez sur moi. Revenez me voir. A bientôt. » — Meguetsechtel n'ayant pu cependant se résoudre à « dire ce qu'il fallait faire », en dépit de multiples visites, Greetchen fut recalée au concours qui suivit. — « Or, Excellence, s'écriait notre brave hôtesse, elle allait sur ses dix-huit ans : la limite d'âge !! Il fallait aviser avant le supreme examen. Que faire, *du grosser Gott* ? Que faire ? Pourquoi Meguetsechtel n'osait-il point le dire ? Je me creusais la tête en vain et je faisais en rougissant mille suppositions saugrenues, — car l'illustre *Hofclavecinist und Professor* est un vieillard irréprochable, — quand je me souvins à propos d'un de mes locataires de jadis, flûtiste distingué qui courait le cachet à un demi-florin de Prusse, puis fut pour quelque temps Grand Chancelier d'Etat aux Cultes et Finances, et vit aujourd'hui retiré, Conseiller secret honoraire, gros Percepteur d'impôts et Membre perpétuel du Comité consultatif à la Compagnie des Chemins, Postes et Diligences. On dit aussi qu'il commandite un important distillateur de *Schnaps*. Sans doute, je ne devais guère espérer de son influence : outre qu'il est fort circumspect, sa situation est trop peu rare en notre Gerolstein où les « anciens ministres » pullulent, car Sa Sérénissime Altesse est capricieuse et aime, autour de soi, à changer de visages. Mais à défaut de protection, il pouvait me donner des tuyaux. Je lui dépêchai donc un mien cousin en ambassade. Le garçon revint consterné. Après s'être fait exposer le cas par le menu, l'oracle avait conclu tout net : « Ce que je puis vous dire pour être répété, c'est que Greetchen perd son temps et sa peine. Inutile qu'elle se présente et représente : elle ne sera jamais reçue. » J'ai le sang un peu fort, vous savez. En entendant ça, je sentis comme un coup de poing sur la nuque et je tombai en apoplexie quasiment. On dut me porter sur mon lit, me frotter les joues de vinaigre et me poser des rigolos sur les mollets. Vous me croirez si vous voulez, Excellence, j'en maigris de dix-huit kilos en quinze jours. Je songeais au suicide à l'idée de l'humiliation dont l'avenir nous menaçait, moi et ma fille. J'avais recommandé le silence au cousin et pleurais de honte et de rage. Dame ! Excellence, vous comprenez : les amies, les parents, les voisines, presque tout Gerolstein enfin qui n'est pas grand !.. J'étais folle. Le médecin qui me soignait y perdait son latin, en constatant l'impuissance des remèdes et mon agitation croissante. Il insistait pour savoir quelque chose, mais je restais têteue comme une borne et muette à ses questions. J'eusse aimé mieux mourir que de répondre, à lui surtout : figurez-vous, Excellence, que c'était justement le papa de

Lisbeth, « 1^{er} prix » de l'année dernière ! Un soir pourtant, tandis que je dormais avec la fièvre, le bon docteur usa de stratagème et confessa Greetchen. En apprenant la vérité, il se précipita dans ma chambre à coucher : « Quoi ! c'est donc ça qui vous rend si malade ? ! » Réveillée en sursaut, je fondis en larmes amères dont j'inondai mon traversin. — « Hélas ! très honoré M. le Professeur-Docteur, hélas !... » — « Jetez-moi ces potions, chère Madame, dès demain vous serez guérie : je vous garantis le succès de Greetchen au prochain concours. » — A ces mots, mon cœur de mère ne fit qu'un bond et moi aussi. Oubliant que j'étais en chemise, je m'élançai pour serrer dans mes bras mon sauveur. Greetchen, heureusement, s'interposa en paravent, et sauva ma pudeur en me blâmant d'une telle imprudence en l'état de faiblesse où j'étais. — « De grâce ! expliquez-vous. suppliai-je, très honoré M. le Professeur-Docteur !... » — « C'est bien simple : allez au Cours Sésame. Tenez, voici l'adresse. » — Il sortit de sa poche un carton où je lus : « *Hochmusikschule* pour Artistes et Amateurs, dirigée par... Mais ce n'est pas : Sésame ! » — « En effet, c'est un autre nom. D'ordinaire, toutefois, on le prononce ainsi. Allez vous faire inscrire bien vite. » — « Mais que dira M. le Professeur Meguetsechtel ? Sera-t-il pas froissé que... » — « Allez toujours. Ne vous tourmentez pas. » — Et le bon docteur prit congé avec un malicieux sourire qui faisait frétiler sa moustache. Se jouait-il de deux pauvres femmes ? Je n'en pus fermer l'œil de la nuit. Le lendemain, je me levai dès l'aube et me mis sur mon trente-et-un. Je bouillais d'impatience et grelottais d'angoisse en attendant l'heure convenable. Nous partîmes enfin. En arrivant au Cours Sésame, ma main tremblait si fort que je dus m'y reprendre à trois fois pour tirer le cordon de sonnette. Nous entrâmes tout ahuris, perdues dans un corridor sombre où s'étouffait comme un murmure de clavecins, et je poussai une porte au hasard. Des cris joyeux nous saluèrent soudain : « Tiens ! c'est Greetchen ! » Je crus rêver. Je reconnus Lina, Minna, Emma, Martha, Anna, Maria, Catharina, Julia, bref toute la classe Meguetsechtel au grand complet, élèves et auditrices. Pressentant sans difficulté les motifs de notre démarche, la surveillante, aimablement, s'offrit à nous conduire au bureau de « Madame », qui nous encouragea du plus cordial empressement. — « Voilà longtemps que j'attendais cette charmante enfant !... Mais, je vous en prie, prenez place... » — Nous nous assîmes. — « Oui, voilà bien longtemps, chère Madame. On m'en fit les plus grands éloges. Par bonheur, il n'est point trop tard pour que tous vos désirs et les siens soient exaucés bientôt. Vous verrez les progrès qu'elle fera chez nous. » — Emue de tant de bienveillance, je m'enquis du prix réclamé, qui me parut salé, quoique abordable, en somme, à mes économies. Au surplus, j'étais prête à tous les sacrifices. Mais ce qui me tracassait le plus, c'était de connaître le nom du professeur en pied. La question me brûlait les lèvres et la langue, et j'hésitai un bon quart d'heure avant de la risquer. — « Le professeur ?... Mais, chère Madame, qui supposez-vous donc qu'il puisse être en une maison comme la nôtre, sinon le Maître indiscuté dans la matière, l'illustre et vénéré Meguetsechtel ? ! » — Aussitôt, tout un tas de choses s'illuminata pour moi ainsi que d'un éclair. Je soldai les trois mois d'avance, dont l'un déjà fort entamé, et m'éloignai guidée par l'obligeante sous-maîtresse. Ah ! Excellence, je n'étais pas au bout de mes surprises. On pratiquait tous les genres de musique, en cette maison prévoyante ; il y avait des cours de toute espèce ; on apprenait à jouer de tous les instruments. Les leçons étaient terminées précisément quand nous sortîmes et, à travers les couloirs encombrés, nous ne croisâmes guère que des figures de connaissance, des gens d'aspect à nous trop familier, portant, qui son hautbois d'amour, sa viole ou son

basson, qui son livre de vocalises, son traité de *Generalbass* ou son papier noirci de canons raturés ; enfin tout le *Conservatorium* de Gerolstein, à bien peu près. J'avais compris. Nous nous hâtâmes, même avant que rentrer chez nous, d'aller rendre visite à l'illustre Meguetsechtel. Tenant par la main ma Greetchen : « Très honoré M. le Claveciniste de la Cour, lui dis-je en faisant révérence, je vous présente et recommande à vos bontés une élève du Cours Sésame. » — « Ah ! chère amie, combien je suis heureux ! Vous savez donc ? Eh bien ! oui, c'était là tout ce qu'il fallait faire. Mais je ne pouvais pas vous le dire, n'est-ce pas ? Ma position était délicate. C'est bien simple pourtant. Le règlement nous interdit d'accorder des leçons particulières aux élèves du *Conservatorium*, mais non pas d'en donner aux élèves du Cours Sésame ou de quelque autre institution similaire, car rien ne nous défend d'enseigner au dehors. Vous voyez, c'est bien simple. Je vais donc pouvoir m'occuper comme il sied de cette chère enfant, dont depuis si longtemps j'apprécie les mérites... » — « Je mets tout mon espoir en vous, très honoré M. le Claveciniste de la Cour ! Elle aura dix-huit ans l'an qui vient ; la limite... » — « Il y avait urgence, en effet. Mais allez en paix, chère amie, j'en fais mon affaire. Vous n'ignorez point, n'est-ce pas, que je suis du jury, où mon autorité m'assure quelque poids sur le verdict de mes collègues. D'ici le concours d'admission, notre Greetchen aura, j'en ai la certitude, accompli les plus remarquables progrès qui seront couronnés par la due récompense, ou je me trompe fort. Comptez sur moi pour y veiller, chère amie, et la garder contre toute injustice. Ce n'est d'ailleurs que mon devoir. » — Je le quittai sur ces douces paroles, l'âme épanouie comme un bouquet de fleurs au printemps ; bien mieux que rétablie du coup, ressuscitée, fringante. Moi, moribonde hier, je trottais dans la rue, chantais comme un pinson. J'avais des ailes, et jamais Gerolstein ne m'apparut si beau. Pensez donc, Excellence ; « élève » dans six mois, Greetchen aura son prix aux vacances d'après. Et c'est sûr et certain, Excellence. Ah ! bénî soit le Cours Sésame !... » — Hélas ! Allah est parfois bien cruel en ses impénétrables desseins ! Depuis ces si joyeuses confidences, les décrets de M. du Beau Jardin de Miel ont tout bouleversé dans le vieux *Conservatorium* de Gerolstein. Au mépris de traditions séculaires, les professeurs, Meguetsechtel en tête, étant bannis des jurys d'admission, il advint que le Cours Sésame ne vit passer aucun de ses élèves. Pas un, cette fois, ne fut reçu ; pas une admise. « Madame » assistait au désastre, atterrée, et trempa sa douzaine de mouchoirs. On craint pour la raison de notre bonne hôtesse. Tu le vois, cher Ibben, les plus louables intentions font quelquefois d'innocentes victimes, et telle cause, que le souci de l'équité dicta, peut entraîner de douloureux effets. Encore qu'également inopinés, ils ne sont pas toujours aussi tragiques ; témoin l'assez plaisante histoire dont s'égaya tout Gerolstein. Il s'agissait du somptueux théâtre édifié récemment par Sa Munificente Altesse avec un faste inouï de marbre et de métaux, et richement subventionné sur sa cassette. On n'y joue que des opéras ou des ballets mimés dont le Grand-Duc est fort friand. Un certain Lascar del Capitoul, impresario fameux que ce Prince à grands frais fit venir d'Italie, en organise les spectacles dispendieux et magnifiques. Mais ma lettre est déjà bien longue. Je te raconterai la chose une autre fois. Adieu, ami. Usbek te salut. Je t'embrasse.

Rica.

Pour copie fidèle : JEAN MARNOLD.



LES CONCERTS.

Conservatoire.

Le programme du concert du 8 avril au Conservatoire unissait les noms de Schumann, Beethoven et Bach à ceux de MM. Gabriel Fauré et L.-A. Bourgault-Ducoudray. Disons tout de suite, pour la tranquillité de leur mémoire, que les premiers ne souffrissent pas du voisinage.

De M. L.-A. Bourgault-Ducoudray, on donnait pour la première fois la tumultueuse *Rapsodie cambodgienne*. Je ne vous raconterai pas ce qu'elle a la prétention d'exprimer, car il serait fastidieux de transcrire la notice de la partition d'orchestre ; elle peut, d'ailleurs, suggérer aussi bien l'incinération du roi Norodom. Il n'importe : elle amuse l'oreille, et c'est tout ce qu'on peut lui demander.

Le fracas de cette musique contrastait singulièrement avec la douceur et l'élégance de celle de M. Gabriel Fauré. Délicieuse de couleur orchestrale et toute de demi-teintes est, en effet, l'exquise suite d'orchestre *Pelléas et Mélisande*, tirée de la musique scénique écrite pour le drame de Maeterlinck. Le public n'a pas accueilli cette œuvre comme il aurait dû le faire ; il est vrai que d'une autre part il applaudit à tout rompre la rapsodie cambodgienne, couvrant ainsi, victorieux, quelques malheureux sifflets.

L'admirable cantate *Herr, wie du willt*, de J.-S. Bach, exécutée pour la première fois au Conservatoire, eut plus de faveur, et cela est heureux. Elle fut interprétée avec toute l'onction désirable et une excellente sévérité de style par les solistes : Mme Hénault et MM. Francell et Narçon, qui furent parfaits, comme les chœurs et l'orchestre.

Les autres numéros du programme étaient la *Symphonie en ut majeur* de Schumann, suivie du *Chant élégiaque*, de l'air de ballet de *Prométhée* et du Chœur des Derviches des *Ruines d'Athènes* de Beethoven, tous suffisamment connus pour me dispenser d'insister. Le Chœur des Derviches, dont l'exécution atteignait vraiment la perfection absolue, fut bissé et encore mieux exécuté la seconde fois que la première. Ajoutons que l'orchestre et les chœurs, sous la direction de M. Georges Marty, furent ce qu'ils sont toujours, de tous points remarquables.

C. DE MALARET.

Concerts Colonne.

M. Richard Strauss parti, la *Sinfonia Domestica* nous fut redonnée le 8 avril sous la direction de M. Colonne, pour la seconde et ultime audition. Celle-ci fut accueillie avec moins de transports d'enthousiasme que la première. L'élément germanique moins nombreux, quelques défaillances de la direction (pour préciser, une attaque fâcheuse du cor solo vers la vingt-cinquième mesure) et une compréhension de l'œuvre moins faite d'extériorisation provoquaient quelque refroidissement. Au risque de paraître rétrograde, je déclarerai que plus encore à la seconde audition qu'à la première la *Domestica* n'a rien, à mes yeux, de bien nouveau. C'est du Berlioz, du Berlioz à la mode du xx^e siècle, c'est-à-dire avec toute la science contrapontique, si répandue aujourd'hui, avec toutes les ressources d'une orchestration qui n'est pas sans devoir beaucoup à Wagner, avec toute la fougue d'un Liszt et fort peu de personnalité.

Le poème symphonique convient à Strauss à cause de ses affinités avec la musique dramatique. Berlioz et Liszt, qui en furent les maîtres, furent insensibles à la musique de chambre, leur génie plus prime-sautier ne pouvait guère se plier aux exigences de la sonate et du quatuor et, encore

moins, à celles de la symphonie. Pour faire parler l'orchestre, la forme du poème symphonique leur restait seule et ils en tirèrent tout ce qu'il est possible de lui faire exprimer. Cependant Franck apparaissait et tentait de retrouver le fil de la majestueuse pensée beethovénienne. Sans autres maîtres que Bach et Beethoven, les apôtres de la musique, Franck apportait à la musique un nouveau maître dont l'influence devait donner à la musique française toute une génération de symphonistes, dont le plus illustre et le véritable héritier est V. d'Indy. En Allemagne, un tel effort ne fut pas suivi et Berlioz reste le grand pôle de la musique symphonique. Bien que possédant des *capellemeisters* beethovéniens tels que Hans Richter et Félix Weingartner, l'Allemagne musicale ne prit rien — peut-être ne comprit-elle rien — au maître de Bonn. Strauss, qui, à l'heure présente, est le maître incontesté de la musique allemande, ne put sortir de la musique à programme, et l'œuvre que nous venons d'entendre en est la meilleure démonstration. Si, indépendamment de toute idée préconçue, ne connaissant rien des intentions de l'auteur, on veut juger la *Domestica* comme une symphonie en *fa majeur* de M. X..., on est obligé d'y découvrir tout autre chose qu'une symphonie. La multiplication des idées — peu propice à leur distinction, d'ailleurs, — la simultanéité de leur présentation, les procédés de développement sont en tous points néfastes à une œuvre dont le genre et le caractère sont nettement définis et dont le plus grand mérite consiste en une interprétation neuve de règles déjà fixées.

Au fond, la vraie question musicale n'est point tant ici dans l'emploi de telle ou telle forme que dans la musicalité latente de deux civilisations et de deux esthétiques connexes. Or si, au point de vue formaliste, nous pouvons trouver chez nous des maîtres au métier impeccable, nous pouvons y trouver encore plus de natures musicales, à la sensibilité plus profonde et plus neuve. L'émotion musicale semble être le propre de la nation qui peut revendiquer comme siens des artistes tels que Fauré et Debussy. Ce dernier surtout a su apporter à l'orée de ce siècle une note nouvelle que lui seul a, le premier, entendue. Plus sûrement que la *Domestica* n'évoque la famille, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* nous incite à voir jouer, sous les vertes frondaisons, l'Aégipan Barbu, au rire sauvage et joueur. Sans fatigue aucune, en une douzaine de minutes, *Elogues* et *Bucoliques*, souvenirs de douces rêveries à l'ombre d'un grand arbre, sur un vert gazon, assaillent notre pensée et versent au cœur la joie de minutes exquises et trop vite écoulées. Un frisson de nouveau a parcouru la musique, lui donnant une vie nouvelle, lui apportant le secours d'une technique inespérée, d'une harmonie nouvelle, d'une saveur inconnue mais exquise, et d'une orchestration sans rigueur pleine de détails imprévus et colorés.

Et ceci est plus beau que de plaquer du Liszt sur du Berlioz, le tout sur un peu de Strauss Richard.

Peut-être M^{me} Litvinne est-elle désolée de ne pas chanter *Armide* à l'Opéra, c'est fort possible. Peut-être a-t-elle désiré chanter à Paris un rôle qu'elle illustre à Bruxelles, c'est bien probable. Je ne trouve pas que ces deux faits additionnés aient dû nous valoir une sélection d'une œuvre qu'on jouait la veille, si je ne me trompe, et qui depuis deux saisons tient l'affiche chez M. Gailhard. Venue il y a deux ans, alors que depuis plus de soixante-dix ans cette œuvre n'avait pas été jouée, cette anthologie eût été intéressante, aujourd'hui elle l'est beaucoup moins. M^{me} Litvinne fut, à son ordinaire, tendre, aimante et tragique à souhait. M. Plamondon, également, nasillard, M^{me} Cocyté tumultueuse et M^{lle} Mathieu d'Ancy (élève de M^{me} Colonne) vocalisa mieux que ne le fait M^{lle} Richebourg (également élève de M^{me} Colonne).

Le Vendredi saint a le privilège de ramener les anthologies wagnériennes. Mes confrères de la presse quotidienne ayant presque tous protesté contre cette mode, je ne m'appesantirai point sur cette commune compréhension par nos marchands de soupe musicale du caractère mystique de la musique. Il ne faut d'ailleurs pas leur en vouloir outre mesure. A part le fragment du Vendredi saint de *Parsifal*, l'interlude de *Rédemption* et les œuvres à caractère nettement religieux, messes, requiems, oratorios et cantates sacrées, rien dans leur répertoire ne convient à la musique d'un tel jour. Si l'on y donne des concerts pour procurer à l'âme de pieuses pensées, ils manquent à tous leurs devoirs, ils sont coupables. Si, au contraire, leurs entreprises ne fonctionnent que parce qu'ils ont des salles disponibles et un public privé de théâtres à abreuver de distractions, peu me chaut qu'ils jouent du Wagner, du Bach ou de jeunes inconnus, plus ou moins qu'un dimanche à 2 h. 1/2.

M. Colonne fit jouer, en partie, deux suites de Bach : en *ré mineur* et en *si mineur*. De la première on bisse, c'est de fondation, l'*aria* célèbre et de la seconde une badinerie, petit chef-d'œuvre exquisement flûté par M. Blanquart. Sur un délicieux froufroutement de violons courent de délicats méandres aux contours imprévus, qui montrent Bach sous un jour aussi exquis qu'imprévu et dépourvu de pensées adéquates à l'anniversaire de la mort du Christ. Cependant d'aucuns concevant le nom de Bach comme synonyme de piété semblerent y trouver le sujet de maintes pieuses méditations. Tant mieux pour leurs cœurs assoiffés d'amour divin. Du même Bach, toujours catalogué auteur pieux, le Concerto en *mi majeur* fut joué par Jacques Thibaud avec un succès qui a dû lui faire oublier le magistral chahut qui, la saison dernière, l'accueillit dans le Concerto en *si mineur* de Saint-Saens. L'*adagio* de ce concerto, qui me paraît supérieur à l'*aria* précitée et qui est, d'ailleurs, moins connu, fut phrasé avec une délicatesse, une justesse d'expression et une pureté de son merveilleuses. Une telle musique, si elle n'est point strictement religieuse, élève l'âme aussi haut que celle-ci peut aller, et c'est de l'art le plus beau.

Le prélude de *Tristan* excite plus les sens que l'âme, mais c'est également de fort belle musique. M. Van Dyck, en habit, manque quelque peu de distinction ; mais il sut, avec l'aide de M^{me} Kaschowska, nous intéresser au gigantesque duo du second acte de *Parsifal* qui, séparé du reste de l'œuvre, est quelque peu dépourvu de la signification intégrale que lui donne l'ensemble du drame. Les deux partenaires furent néanmoins fort applaudis. M. Colonne salua ; l'orchestre, qui avait arboré la cravate blanche, se leva, et la foule s'écoula pour ne plus revenir que le 14 octobre prochain. Dans mon prochain article, je tâcherai d'établir le bilan de cette saison et d'en tirer les enseignements qui s'en dégagent.

CH. CHAMBELLAN.

Le Quatuor Baillon (séance du 7 avril 1906).

Parmi tant d'intéressantes séances organisées par M. A. Dandelot cette saison, dans la salle Empire de Pleyel encore idéalement parfumée du grand souvenir des neuf soirées beethoveniennes de Risler, — le concert donné par le Quatuor Baillon restera dans la mémoire des délicats, attirés par l'annonce du second quatuor russe du regretté Borodine qui n'est jamais entendu, malgré sa séduisante originalité.

Ce n'est point d'aujourd'hui que nous applaudissons l'archet pur et le goût raffiné de M. Marcel Baillon, l'un des plus intelligents violonistes de la jeune école : nous gardons l'un des meilleurs de nos souvenirs musicaux à telle chaleureuse interprétation de la Sonate de Franck, avec M^{le} Dron

SALLE PLEYEL, 22, rue Rochechouart

Deux Matinées de Musique moderne

PAR

M^{lle} Blanche SELVA



Le Mercredi 9 Mai, à 4 heures précises

1. Prélude, Aria et Finale	CÉSAR FRANCK.
2. Iberia (1 ^{re} audition)	I. ALBENIZ.
a) Evocation.	
b) El Puerto.	
c) Fête-Dieu à Séville.	
3. Le long du ruisseau (1 ^{re} audition)	P. COINDREAU.
4. Sonate en <i>mi bémol mineur</i>	PAUL DUKAS.



Le Mercredi 16 Mai, à 4 heures précises

1. Nocturne en <i>mi bémol mineur</i>	GABRIEL FAURÉ.
2. La Vallée des Cloches	MAURICE RAVEL.
3. Pagodes	CLAUDE DEBUSSY.
4. Poème des Montagnes	VINCENT D'INDY.
5. Variations sur un thème de Rameau	PAUL DUKAS.

—o—

On trouve des billets chez MM. Demets, 2, rue de Louvois, et
Laudy, 224, boulevard Saint-Germain.

pour partenaire, en 1903. Et bien secondé par MM. William Cantrelle, Pierre Brun et C. de Novion, le jeune violoniste devient, malgré sa jeunesse, ou plutôt à cause de sa jeunesse, un excellent *streichquartettdirector* : ce mot bien parisien flattera le goût des convives musicaux *very select*, qui se pressaient sur l'estrade autour de ces jeunes et fervents musiciens : leur exécution juvénile prouvait à leurs auditeurs des deux sexes qu'un quatuor n'est pas l'ennui quintessencé, mais que, par une admirable soirée de lune printanière, on peut se cloîtrer deux heures dans la salle blanc et or de Pleyel pour applaudir Schumann et Borodine. Aussi bien, nombre de jolies fillettes au catogan soyeux semblaient s'amuser énormément. Et de fins visages plus graves, avec plus de discréption, les imitaient... Ce fut donc une soirée fort sérieusement attrayante ! Les yeux partagèrent cette impression quand parut la jeune pianiste, M^{me} Alemchené brune et rose comme la Sulamite de l'Ecriture ; et, pour Cantique des cantiques, que l'avril semblait indiquer, nous entendîmes avec un superficiel plaisir l'aimable sonate (op. 13) de M. Gabriel Fauré. Jamais le célèbre auteur d'un *Madrigal* exquis, d'un quatuor aimable et de la *Bonne chanson* verlainienne n'a mieux montré que dans cette savante bluette les spirituelles limites de son génie : on l'appelait, dans notre enfance, « le Schumann français » : ce qui n'était peut-être pas absolument flatteur ni pour Schumann, ni pour la France, ni même pour l'aimable personnalité du futur directeur du Conservatoire ! Cette sonate mondaine donnerait plutôt l'idée, de par ses harmonies rares sous sa grâce facile, d'un Cesar Franck mondanisé, d'un Franck en soirée, habit noir coupé à Londres et bottines vernies de chez Meyer... un Franck massénétique, si vous préférez ! Et le Massenet ou plutôt le Des Grieux de *Manon* (*Ah ! fuyez, douce image*) est très proche parent de tel second thème de l'*allegro molto*... L'*andante* est d'un appassionato fleuri comme un chapitre de roman : la suave impertinence ! Et les « belles écouteuses » de Verlaine ont reconnu leur « mandoline » favorite. Cette musique flirteuse se dégage en pizzicati vraiment spirituels ! Cœurs confiants, méfiez-vous ! Il est vrai que le jeu nettement incisif de M^{me} Alemchené rend l'air moins dangereux...

En avril, ce qui serait bien plus grave, c'est le *Preislied* de Walther (et de Wagner) moins laborieusement chanté que ce soir...

Mais comment résister à la séduction toute vernale du premier quatuor de Schumann (op. 41, n° 1, 1841), qui date, comme la première symphonie en *si* bémol, de l'année des amours et des mélodies ? Tout l'intimisme chante si tendrement dans le premier temps ! Beethoven célibataire, comme Michel-Ange et Jéhovah, parlait un autre langage... Et ce bonheur idéalisé par le génie devait aboutir à la démence : cela confond toute philosophie.

Ni schumannien ni seethovénien, mais très personnel et très slave apparaît, enfin, le ravissant quatuor de Borodine : le finale excepté, qui languit, c'est un ouvrage de la plus prime-sautière poésie musicale où Marcel Baillon et ses acolytes se sont montrés justement poètes. Les thèmes russes passent dans l'essor initial de l'*allegro moderato* ; le scherzo mineur exhale déjà toute la mélancolie pittoresque qui caractérise la musique russe contemporaine et qui s'épanche à ravir dans le *Notturno andante* où l'alto, puis le violoncelle, soupirent, sur le frisson des sourdines accompagnatrices, des phrases qui semblent très familières à notre compatriote Gustave Charpentier : d'ailleurs, le noctambule de *Louise* et des *Impressions d'Italie* connaît aussi bien tel scherzo de Balakirew et le quintette de Svendsen... Cette musique du Nord a beaucoup aidé les nôtres à se déwägnérer : et faut-il donc lui tenir rigueur ? On n'entend vraiment pas assez la musique de chambre de ces poétiques régions, et ce quatuor de Borodine serait encore un plaisir inconnu de la brillante assistance pari-

sienne du samedi soir 7 avril 1906, si nous ne devions cette volupté nouvelle à la jeune ardeur du quatuor Baillon.

Qu'il soit ici remercié !

RAYMOND BOUYER.

Erratum. — Prière de lire, dans le *Mercure musical* du 15 avril 1906, page 364, ligne 28 : les œuvres altières, encore plus que les aimables ouvrages, sont sujettes à ne point recevoir d'emblée l'assentiment d'un auditoire même choisi...
R. B.

Société Nationale. — Felix Weingartner.

Le concert du 21 avril nous a d'abord fait connaître un *Trio* de **Ch. Tournemire**, qui a le mérite de la clarté et de la sobriété, mais dont l'inspiration me paraît peu personnelle; il y a, dans le *lento*, de jolies sonorités; le *finale* en est très froid. J'ai déjà dit ici même (1) tout le bien que je pense des *Quatre Poèmes* d'Henri de Régnier, mis en musique par **Albert Roussel**, que Mme Bathori a chantés avec un art sincère et touchant; musique délicate et retenue, où l'on sent un demi-sourire un peu las, une tendresse mélancolique, et comme une grande bonté cachée. La première de ces pièces, qui m'avait charmé à la lecture, m'a cette fois moins plu que les suivantes : le *Vœu* surtout en son émotion frissonnante, et le poétique *Jardin mouillé*. Les trois *Valses* pour piano de **Florent Schmitt** sont d'un romantisme dououreux qui les apparenterait à Chopin, si l'écriture en était moins tourmentée; M. R. Viñès les joue avec une grâce exquise. Quatre vigoureux *Poèmes en musique* d'**Albéric Magnard** sont fortement mis en valeur par la belle voix de M. Jan Reder, et la *Sonate* de **Gustave Samazeuilh**, œuvre jeune et sincère, où la mélodie coule à pleins bords, trouve en MM. Jacques Thibaud et A. Cortot des interprètes émus autant qu'intelligents.

Et j'ai retrouvé **Felix Weingartner** avec tous ses angles, ses coudes au corps, sa main gauche crispée et ses gestes courts, si impérieux cependant. Il nous a donné un Beethoven imposant et un Berlioz un peu froid peut-être. Quel dommage, dans la *Scène aux champs* de la *Symphonie fantastique*, ce malencontreux *si* naturel du hautbois ! L'air de *Cléopâtre*, cantate écrite par Berlioz en 1820, a de la noblesse et de la grandeur; on y reconnaît l'influence de Gluck, un souvenir direct du songe d'*Iphigénie en Tauride*, et aussi des intentions descriptives (par exemple, le sifflement du serpent). M^{me} Bréval s'y est montrée tragédienne accomplie.

LOUIS LALOY.

Virtuoses.

Le 9 avril, a eu lieu chez Pleyel une fort jolie séance.

M. **Deszö Szigetti**, qui donnait le concert, a été particulièrement remarquable dans le *Concerto* de Lalo (je note en passant que l'accompagnement nécessitait un véritable talent, puisque le concerto avec piano n'est qu'une réduction de l'original qui est pour violon et orchestre). Le *Souvenir de Moscou* de Wieniawski a enthousiasmé les auditeurs, et M. Szigetti, qui a dû revenir jouer, a déployé toute sa virtuosité dans une petite pièce qui n'était que difficultés, voire même tours de force.

M. **de Lausnay**, qui prêtait son concours, s'est taillé un gros succès dans les *Etincelles* de Moskowski, ce qui ne veut pas dire que la *Ballade en la* de Chopin est passée inaperçue.

M^{me} **de Buck**, qui s'est fait applaudir dans la *Jeune Religieuse* et la

(1) *Mercure musical* du 15 octobre 1905.

Truite de Schubert, a été remarquable dans l'*Esclave* de Lalo. Sa voix impressionnante et dont elle tire un grand effet dramatique m'a semblé particulièrement peu commune dans le grave. Je suis encore obligé de mentionner de quelle façon l'accompagnateur, **Eug. Wagner**, a rempli son rôle délicat. Il s'est acquitté supérieurement de cette tâche — difficile, comme je l'ai montré.

J'ai eu l'occasion d'entendre à plusieurs reprises, pendant le mois dernier, un jeune violoncelliste auquel sa belle qualité de son et l'originalité de son interprétation assurent certainement une splendide carrière artistique. — **Antonin Dessol**, qui n'est âgé que de 17 ans 1/2, a fait rapidement son chemin. — Elève au Conservatoire de Montpellier, il y a obtenu successivement un 1^{er} accessit à l'unanimité, un 2^e prix et enfin un 1^{er} prix. Il a été reçu brillamment à la classe Cros-Saint-Ange du Conservatoire de Paris, et j'espère que mes lecteurs pourront l'apprécier mieux encore que je ne l'ai fait aux concours des fins d'année.

PAUL DUBOT.



AU SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE.

Le Salon d'Automne avait donné l'exemple. La Société Nationale, à son tour, ouvre une section de musique, avec plus de solennité. On est agréablement surpris de rencontrer au catalogue, sous le n° 2454, le nom d'Alfred Bruneau, né à Paris (122, rue de la Boétie, VIII^e), et d'apprendre, un peu plus loin, que M. Dominique-Charles Planchet, né à Castanet (Haute-Garonne), abrite ses méditations au 49 de la rue La Bruyère (IX^e) : utiles renseignements, dont MM. les éditeurs, si friands de nouveautés, feront sans doute leur profit. Un majestueux jury étale, à l'entrée de ce paradis, les noms inégalement illustres de MM. G. Fauré, président, Paul Viardot, vice-président, Bachelet, Bourgault-Ducoudray, Alfred Bruneau, Busser, Charles-Lefebvre, Edouard Colonne, Paul Dukas, Duvernoy, C. Erlanger, Alexandre Georges, Guillemant (*sic* : c'est l'orthographe adoptée par M. Jacques Blanche, critique musical de l'*Ermitage*), L. Hillelmacher, P. Hillelmacher, G. Hue, V. d'Indy, S. Lazzari, Letorey, Ch. Levadé, Luigini. G. Marty, Pierné, Pierret, H. Rabaud, Tournemire, Paul Vidal. Voilà bien des membres, et je me demande ce qui eût bien pu sortir des délibérations d'une aussi nombreuse compagnie, si elle eût siégé au complet. Par bonheur, plus d'une abstention facilita la tâche des empressés, et je doute fort, en particulier, de l'assiduité de M. Vincent d'Indy. Le maître sait à quoi s'en tenir sur les commissions et leurs travaux, discussions, marchandages et compromis ; sûr de l'absurdité finale du résultat, il aura réduit, le plus qu'il était possible, sa responsabilité en cette affaire, et cette sagesse aura eu plus d'un imitateur. La *Schola* n'a pas trop souffert de cette abstention, puisqu'elle est représentée par le *Languedoc* de Séverac, le *Trio* de Roussel, la *Sonate* pour alto de Labey, la *Sonate* de Samazeuilh, la *Sonate* d'Alquier et une mélodie de M^{lle} Blanche Lucas. Pourquoi, à ces œuvres dont quelques-unes sont fort remarquables, n'en a-t-on pas ajouté deux ou trois autres ? C'est ce qu'on ne saisit pas très bien ; mais tous les jurys ont de ces mystères. Ce qui est plus grave, c'est le cas de ce jeune compositeur, élève de la *Schola* également, qui put s'assurer que son morceau inédit, qui lui revint refusé, n'avait pas même été ouvert : le truc des pages collées est bien vieux ; il réussit toujours.

Mais surtout il me semble, à feuilleter ce catalogue, que c'est un monument d'incohérence.

D'abord l'inégalité des œuvres est prodigieuse, et sous ce rapport la VI^e section est la digne émule de ses cinq sœurs : après Fauré, Bourgault-Ducoudray, Henri Rabaud et Camille Saint-Saëns, on nous montrera des pages de MM. Malherbe, Schindler, Georges Huë et Ermond Bonnal. Letocart et Jean Huré, Tournemire et A. Duvernoy, Mme Delage-Prat et M. Pierre Kunc, A. Luigini et M. Noël (?), A. Savard et A. Sauvrezis, Anselme Vinée et Paul Vidal, J. Mouquet et Lefèvre Dérodé, A. Vanzande et P. Philip, représenteront la jeune école française, à côté de la petite phalange de la Schola, que je trouve maintenant bien exiguë en comparaison. On croirait lire le programme de toute une saison de concerts Le Rey. Quant aux maîtres qui, en face de ces hardis novateurs, tiendront le rôle des Carolus Duran et des Besnard, ils se nomment Alfred Bruneau, Bourgault-Ducoudray, Arthur Coquard, Dallier, Erlanger, Guilmant, Hillemacher, d'Indy, Luigini, Pierné, Ropartz, Saint-Saëns, Viardot et Widor. On remarquera sans peine que Claude Debussy et Maurice Ravel ne figurent dans aucune de ces deux catégories. Que l'on ne m'accuse pas ici de parti pris, que le Dr Mauclair ne diagnostique pas un nouvel accès de « debussyte ». Vraiment je ne crois pas donner des signes de délire, si j'avance que Debussy est plus intéressant à connaître que Paul Viardot, et que Ravel me paraît supérieur à MM. Letocart, Jean Huré, Tournemire et quelques autres. Que signifie donc cette élimination étrange ? Les erreurs de tel jury du Conservatoire, pieusement recueillies par le jury nouveau-né du Salon, vont-elles s'y perpétuer et prendre la dignité de « traditions » ? Dès qu'il fut question, l'année passée, de créer cette Exposition de musique, nous protestâmes à l'avance contre la probable ineptie de la commission d'examen. Nous ne pensions pas si bien dire. Remarquons d'ailleurs que le promoteur de l'idée, M. Combarieu, fut lui-même effrayé lorsqu'il vit qu'au lieu d'une vaste association de tous les musiciens de France, on allait simplement instituer un concours de plus. La Chine elle-même vient de renoncer au système suranné des concours ? Quand donc la France l'imitera-t-elle ?

Louis LALOY.



REVUE DES REVUES

Revue musicale de Lyon.

La *Revue musicale de Lyon* est une vaillante, et le Dr **Vallas**, qui la dirige, secondé par son lieutenant fidèle, M. Edmond Locard, est pour nous plus qu'un excellent confrère : presque un frère d'armes. Il faut lire, dans le n° du 15 avril, son article magistral, dont le titre seul a déjà réjoui nos cœurs : *Un cabotin : I. J. Paderewski*.

L'illustre et flavescents pianiste est venu en effet illuminer Lyon de sa gloire, précédé d'un imposant cortège de communiqués en style montecarlien. Mais le Dr **Vallas** est insensible aux enthousiasmes qui firent tourner tant de têtes étrangères. Il vint au concert, muni de ses partitions, et voici ce qu'il put constater :

Dans le Prélude en la mineur de Bach, transcrit par Liszt, ni régularité ni netteté ; la pédale sans cesse, même dans les successions de basses ; la Fugue,

bien présentée au début, devient rapidement un bafouillage, grâce au manque d'équilibre entre les parties, et surtout à l'emploi abusif de la pédale, que l'on devrait toujours laisser de côté dans ce genre d'ouvrages.

La fameuse sonate du Clair de lune fut entièrement défigurée. L'Adagio sostenuto, joué comme l'aurait traduit quelque mauvais amateur : rubato ridicule, déformations rythmiques, incessantes, petites pâmoisons, clapotement perpétuel entre les deux mains qui, à certaines mesures (par exemple les mesures 6, 7, 8, 9), fait entendre trois notes arpégées où se trouve un accord plaqué. L'Allegretto, complètement dénaturé, trop lent, lourd, prétentieux et ampoulé. Le Finale, pris dans un mouvement vertigineux, et, pour aller plus vite, avec un demi-temps régulièrement sauté (mesures 2, 4, 6, etc.).

De Mendelssohn, deux Romances sans paroles, jouées correctement, mais sans intérêt. Le Carnaval de Schumann, déformé, pressé et ralenti tour à tour sans raison, exécuté à coups de poings.

Dans l'interprétation de Chopin, mêmes défauts, mais moins sensibles, puisqu'il est dans les traditions (pourquoi ?) de jouer sans mesure ses œuvres : d'abord la Ballade en la b, au lieu de celle en sol mineur portée au programme, et le Nocturne en sol, op. 37, n° 2, pour remplacer celui en si annoncé (ces deux transpositions inattendues avaient évidemment comme raison d'être le désir de mettre en défaut les critiques...) ; puis trois Etudes (1^{er} Livre, 12^e en ut mineur ; 2^e Livre, 9^e en sol b ; 1^{er} Livre, 3^e en mi), — la première prise trop vite et bafouillée, les autres fort bien rendues, la seconde surtout ; enfin, une Mazurka et une Valse en la b.

Pour terminer, un Nocturne, d'une rare insignifiance, signé Paderewski, et une brillante Rhapsodie de Liszt, que je n'ai pas entendue.

Considérée en général, l'exécution de M. Paderewski ne se recommande pas par beaucoup de qualités : sa virtuosité incomparable ne se fait guère remarquer qu'à la main droite, souple, vigoureuse, et, aussi, délicate ; quant à la main gauche, elle ignore parfaitement, suivant le précepte évangélique, ce que fait la droite : les traits sont extrêmement confus, les octaves généralement ratées, les accords se transforment en n'importe quoi suivant le hasard qui fait tomber les doigts du pianiste où il faut ou bien ailleurs ; c'est une réalisation approximative de la partition qui suffirait, au concours du Conservatoire, à faire éliminer un élève. La sonorité est détestable, dure, écrasée, brutale et sans éclat ; enfin, suivant le joli mot de la Dépêche, l'interprétation est vague : Beethoven, Schumann sont joués sans différence, un peu à la Chopin, mais surtout à la Paderewski.

On voit que si les jugements de M. Vallas sont sévères, ils sont très exactement motivés. Ce procédé de critique étant celui que nous nous sommes toujours efforcés de suivre, on comprendra que nous nous abstensions ici de tout éloge et citions simplement encore la conclusion de l'article, qui mérite, elle aussi, d'être retenue :

On ne manquera pas de me reprocher violemment cette critique, sous le prétexte qu'elle s'adresse à un artiste célèbre dans le monde entier, longtemps acclamé comme un virtuose unique, payé cinq mille francs par soirée, et auquel, par suite, on n'a pas le droit de toucher. J'estime, au contraire, comme je le disais dimanche dernier, que c'est parce que Paderewski est illustre que nous avons le droit d'exiger beaucoup de lui et de lui reprocher avec acrimonie notre déception de l'autre jour. Un musicien doué comme l'est Paderewski, célébré partout, triomphateur dans tous les pays, a des devoirs rigoureux envers l'Art et le public ; et c'est la fonction de la critique de le rappeler à l'ordre quand il ne s'en acquitte pas.

Je suis désolé de causer de l'ennui aux amateurs qui m'adressent fréquemment

des lettres anonymes pour me menacer des pires vengeances dans le cas où je critiquerais tel ou tel artiste ; mais cette considération ne saurait m'empêcher de répéter que Ignace Paderewski, s'il fut autrefois un grand virtuose, n'est plus aujourd'hui qu'un méprisable cabotin.

En bon chirurgien, le Dr Vallas tranche dans le vif : souhaitons-lui la joie de voir la plaie du virtuosisme entrer, par ses soins, en voie de guérison.

L. L.



LA MUSIQUE A BORDEAUX

Les Concerts.

A Bordeaux il existe deux sortes de concerts : les Concerts mondains du Cercle philharmonique, les Concerts populaires de la Société de Sainte-Cécile. L'orchestre de Sainte-Cécile est composé de bons éléments, et M. Pennequin, qui le dirige, fait d'appréciables efforts pour nous révéler les œuvres symphoniques de tout genre. Malheureusement ses révélations ne sont pas toujours très imprévues. Quand il renonce à Beethoven, c'est généralement pour tomber dans Schumann, ou — ce qui est plus triste — dans Brahms. Les modernes, à part Vincent d'Indy, ne sont pas favorisés. Le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, risqué l'an dernier avec une bonne grâce douteuse, ne fut suivi jusqu'ici d'aucune autre œuvre debussyste. Les Russes sont insoupçonnés. Balakirew n'a même, je crois, jamais paru sur l'affiche, Rimsky fort rarement. Quant à César Franck, M. Pennequin semble avoir oublié son existence, au moins cette année. Il est cependant devenu fort difficile de passer Franck sous silence.

Mais ces réserves faites, empressons-nous de célébrer le dévouement du chef d'orchestre à Wagner, qu'il aime évidemment beaucoup et qu'il conduit bien. C'est ainsi qu'il ouvrit la saison avec les *Murmures de la Forêt* et l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs*, morceaux un peu bien connus, mais qui ne lassent jamais. Au même concert exécution par pas moins de huit harpes à pédales d'une chose fort bénigne que M. de Saint-Quentin intitula *Carillons blancs et Carillons noirs*. Je songeais par contraste aux *Dances* de Debussy, aériennes et graves. — Le second concert nous apporta la *Deuxième Symphonie* de Brahms, la moins fastidieuse à mon goût, mais qui s'orne d'un allegretto grazioso et d'un allegro con spirito, où la grâce du brave musicien patauge de façon bien divertissante. Oh ! combien Mozart était mort, quand furent écrits ces pesants badinages ! Le même jour, M. Pennequin exhuma une cantate de Saint-Saëns sur des vers d'Armand Silvestre : le *Feu céleste*. Disons simplement que la musique se tient d'un bout à l'autre à la hauteur du poème, dont voici un échantillon :

Aigle s'envolant de son aire,
Volta lui ravit le tonnerre
Et l'apporte à l'Humanité.
A servir l'homme condamnée,
Par lui la foudre est enchaînée
Et s'appelle Electricité.

Enfin l'orchestre révéla aux Bordelais la *Nuit d'été* de M. Georges Marty, que j'avais entendue jadis chez Colonne. On aurait mauvaise grâce à en contester la gentillesse ; mais combien cela reste superficiel et simplement

« aimable » ! — On put s'en rendre compte quand M. Pennequin, tentant un effort plus décisif, mit à son programme la *Symphonie en si bémol* de Vincent d'Indy.

Artadmirable que celui de d'Indy et dont la spéciale beauté est — je crois — d'allier la spontanéité primitive à la parfaite conscience des ressources sonores. On dirait que les chants si purs, jaillis de l'âme populaire, dans l'œuvre du grand musicien se développent et s'amplifient en profondeur, chaque note de la mélodie rayonnant autour d'elle cette harmonie si savoureuse, qui la transfigure à son tour. Je pense surtout, en disant cela, au délicieux intermède ; mais je sens combien de beautés je néglige en essayant de renfermer cet art incomparable dans des formules. — Le quatrième concert ne nous donna rien de bien imprévu. L'ouverture de *Tannhäuser* est fort aimée à Bordeaux ; je ne sais pourquoi vers la fin les cuivres s'obstinent chaque fois à écraser le ruissellement des violons. La *Troisième Symphonie* de Schumann, la Cathédrale, que M. Chevillard joue souvent, est belle. Schumann a un grand défaut ; il est ennuyeux parce qu'il est long et ne sait jamais s'arrêter. Mais, une fois acceptée cette prolixité, on ne peut s'empêcher de goûter la noble passion intime dont il est animé ; il faut savoir gré à son romantisme de ne pas avoir consenti au pittoresque facile et extérieur, qui chez Berlioz nous paraît aujourd'hui si démodé. Je lui suis reconnaissant de ne pas me contraindre à chercher dans sa Cathédrale les flèches et les gargouilles ; je le remercie de ce que je ressens un peu la paix douloureuse des sanctuaires gothiques. — Au programme du 5^e concert revint le nom de Vincent d'Indy : M. Pennequin nous offrit *Saugefleurie*. *Siegfried* est le plus merveilleux des contes de fée. Mais quelle ravissante légende que *Saugefleurie* ! Quel mystère de tendresse discrète et — si j'ose dire — silencieuse ! Quelle exquise chevauchée d'amour, à peine entrevue, à peine rêvée, déjà finie ! — Le 6^e concert fut pour nous l'occasion d'entendre la *Troisième Symphonie* (en *ut* mineur) de Saint-Saëns, que les grands concerts parisiens, manquant d'orgue, ne donnent jamais.

J'y apprécie une certaine grandeur classique, qui n'est pas la rigidité glaciale des autres œuvres de l'auteur. Quel musicien eût été Saint-Saëns, s'il avait voulu ! — Quelques fragments de *Manfred* me rappelèrent l'interprétation superbement grandiloquente qu'en donna il y a deux ans, Colonne, ce romantique. L'ouverture est belle, l'Apparition de la Fée des Alpes me fait songer, je ne sais trop pourquoi, à l'adorable Enlèvement de Psyché, ou Franck mit toute la pureté de sa sensualité légère. L'Apparition fut bissée. Le reste, même le Ranz des Vaches, qui chez Colonne déchaîne d'inexplicables enthousiasmes, fut très froidement accueilli. — Le 7^e concert, avec le concours de Mme Chrétien-Vaguet, fut exclusivement consacré à Wagner ; on sentit tout de suite que M. Pennequin l'avait consciencieusement préparé. L'Ouverture du *Vaisseau Fantôme* fut bien enlevée, l'Enchantement du Vendredi saint détaillé avec soin. — J'aime que *Parsifal* soit la dernière œuvre de Wagner. On ne pouvait rêver un couronnement plus pur, plus paisible, plus radieux, au temple immense qu'il a élevé. Sans doute, je comprends *Parsifal* à travers le commentaire inoubliable de Barrès. Mais quel tour de force d'être resté aussi musical dans l'expression d'idées aussi abstraites ! On ne songe pas assez qu'il a fallu à Wagner dix fois plus de génie qu'à tous les autres pour rester un grand musicien avec la conception qu'il s'était faite du rôle de la musique. Il risquait mille fois de tomber dans la littérature, en voulant atteindre à la philosophie ; et son œuvre alors eût été atroce. C'est bien ce que prouve l'échec piteux de tous ceux qui ont voulu l'imiter sans l'interpréter. Son idée du leit-motiv à signification précise était elle-même très dangereuse :

si Wagner avait été littérateur comme Berlioz, il eût écrit un pathos incompréhensible ; il eût composé une véritable algèbre musicale sans le moindre intérêt. Mais Wagner était Wagner ; et c'est pourquoi il est grand. C'est ce que nous prouva une fois de plus l'admirable *Prélude et Mort d'Yseult*, que Mme Chrétien chanta avec une grande conscience.

Nous entendîmes encore *Siegfried-Idyll*, d'une incohérence rêveuse si charmante, le *Prélude* de *Parsifal* avec ses quatre thèmes, posés comme quatre blocs de marbre, la *Marche funèbre* de *Siegfried*, d'une si vaste et si sombre brutalité (quel décor pourrait ressembler au tableau magique qu'elle évoque en nous ?), enfin le *Finale* du *Crépuscule*, où Mme Chrétien fit de grands efforts, mais sans réussir à dominer suffisamment le tumulte orchestral. Le concert finissait drôlement par le *Chœur des Fileuses* et la *Marche* de *Tannhäuser* ; l'effet produit par le contraste était irrésistible. — Le dernier concert fut occupé presque tout entier par M. Planté. A peine laissa-t-on un petit coin à la *Symphonie inachevée* de Schubert, où j'aime le chant candide et dououreux des violoncelles. M. Planté est bien amusant... un moment ; mais il devient vite fatigant. Heureusement qu'une fois ses contorsions achevées, il joue à merveille Liszt, Beethoven, Brahms et surtout Chopin ; ce vieillard aime Chopin à la passion ; cela se voit dans ses yeux... et dans son jeu. C'est fort bien. Ce qui est peut-être mieux, c'est de nous avoir révélé le *Deuxième Concerto* de Ch.-M. Widor, d'une belle largeur, et où — Dieu merci — l'orchestre ne laisse pas continuellement la parole au piano, ce qui permet d'entendre de solides harmonies. L'auteur, venu pour diriger son œuvre, n'a pas eu le succès qu'il méritait. Je ne dirai qu'un mot des autres virtuoses qui nous ont rendu visite ; chaque concert nous en fit connaître un. Le talent de M. Alberto Géloso ne put rendre supportable le *Concerto* en *la* de Saint-Saëns. M. Liégeois interpréta le *Concerto* en *ré* de Lalo avec une louable ardeur. Je n'ai pu entendre Mme Clotilde Kleeberg. M. Capet, qui est notre compatriote, fut admirable de pureté classique dans le *Concerto* de Beethoven, dans l'*Aria* et dans une *Gavotte* de Bach : c'est un grand artiste. Son collaborateur M. Hasselmans, qui lui succéda, nous ennuya fort avec le *Concerto* en *re* mineur de Saint-Saëns, mais nous fit entendre par compensation la belle *Elégie* de Fauré. Enfin M. Lazare Lévy mit au service de Schumann, de Chopin et de Liszt une prestigieuse habileté.

Mais c'est aux *Concerts philharmoniques*, ouverts seulement aux membres du cercle et à quelques invités, que la virtuosité règne sans conteste. Le 1^{er} concert réunissait les noms de Mme Marguerite Carré, de M. Johannès Wolff et de M. de Greef. Je n'aime pas la voix de Mme Carré. Elle a pourtant chanté avec tact l'*Eau qui court* de *Miarka* qu'elle venait de créer à l'Opéra-Comique et l'air de *Nina* de *Chérubin*. M. J. Wolff est l'homme de Sinding et de Saint-Saëns. Je ne discute pas. Mais j'aimerais, même pour le *Concerto* si drôle, même pour le *Caprice andalous* si honteux, un son plus pur. M. de Greef a joué à ravir les *Arabesques* de Schumann, une *Pastorale* de Scarlatti et un *Scherzo* de Chopin. — Au 2^e concert M. Fernand Lemaire fut gentil ; malheureusement M. Lemaire n'est plus assez jeune pour être un petit prodige (ce dont je le félicite) et il n'est pas assez âgé pour avoir un talent bien formé. La 2^e *Rhapsodie* de Liszt lui valut cependant un gros succès. Mlle Jeanne Leclerc compensa son immanquable romance du *Timbre d'argent* par le *Mariage des roses* de Franck. Il est dommage qu'elle nous ait refusé l'adorable *Clair de lune* de Fauré. Sa voix pure parut un peu grêle. M. Fugère faillit être porté en triomphe. Il n'y avait pas de quoi. Son admirable voix lui servit uniquement à faire valoir V. Massé, E. Sauzay et un tas de vieilleries insupportables. Dans le duo des *Voitures versées* de Boieldieu il eut un succès de

fou rire. Je m'étais toujours douté que cet homme manquait de goût. — Nous eûmes notre revanche avec le 3^e concert, qui fut superbe. M. Enesco, Pablo Casals, Dufranne et M^{lle} Grandjean nous ravirent tour à tour. M. Enesco a des yeux dangereux ; ils sont si beaux qu'en le voyant jouer, on est tenté de s'exagérer son talent, — lequel est pourtant très grand. Il transfigura merveilleusement le *Concerto* en la majeur de Saint-Saëns. Mais pourquoi s'amusa-t-il aux variations acrobatiques de Paganini sur *Nel cor piu mi sento*, dont la vertigineuse difficulté n'excuse pas l'intérêt ? M. Enesco sait faire autre chose que de la grande voltige. C'est ce que nous a prouvé sa *Première rhapsodie roumaine*, d'une si originale beauté et dont les rythmes sont si variés, l'instrumentation si piquante. Sans doute, il y a là une influence des Russes ; mais ce n'est pas une copie, c'est une transposition. Je me souviens d'ailleurs d'une *Suite* entendue chez Colonne et que j'adorais. — M. Pablo Casals violoncellisa délicieusement un joli concerto du père Haydn et un *Chant hébraïque* de Max Bruch. M^{lle} Grandjean nous offrit deux de ses triomphes parisiens : l'air d'Agathe, si tendre, si inquiet, si ardent et si triomphant, et la Mort d'Yseult. J'avoue que j'aime beaucoup entendre ce morceau séparé. Car à la fin de *Tristan* j'arrive épuisé, haletant, incapable de m'élever une dernière fois dans un élan passionné ; je n'entends plus. Aussi ai-je goûté bien mieux l'interprétation de M^{lle} Grandjean à ce concert qu'à l'Opéra, interprétation puissante et qui rend à merveille l'impression de grandissante sérénité et d'anéantissement triomphal. — M. Dufranne, outre un air de *Thaïs* et un air d'*Hamlet*, chanta avec M^{lle} Grandjean le duo de *Don Juan* et seul le *Lamento* de Fauré si largement désolé, si beau à force de simplicité, si tragique à force de tranquillité. Et en écoutant son admirable voix, je songeais à Golaud, à la phrase sublime : « Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre », et à ce cri immense comme toute la fatalité : « Je l'ai fait malgré moi, voyez-vous, je l'ai fait malgré moi. »

JACQUES RIVIÈRE.



LA MUSIQUE TCHÈQUE.

Etat actuel de la musique tchèque.

A un survivant de peu d'importance près, tous ceux de la grande génération, conquérante du droit à l'expression musicale de l'âme tchèque, sont morts. Après Smetana (1824-1884), le grand héros et le martyr aussi pitoyable, isolé et incompris de son vivant que Beethoven, Zdenko Fibich (1850-1900) est enlevé en pleine maturité ; après Fibich, Dvořák (1841-1904). Et à côté des maîtres les comparses, Bendl, à qui Prague ne rend pas honneur assez, et Vilem Blodek (1832-1872), l'auteur trop ignoré du *Puits*. Le survivant est Richard Rozkošny (né en 1833), l'auteur des opéras *Stoia*, les *Chutes de saint Jean* et *Popelka (Cendrillon)*, le seul demeuré au répertoire du Théâtre National, grâce autant à ses mérites qu'au charmant libretto de M. Otakar Hostinsky... à moins qu'aux pigeons vivants qu'on y voit picorer sur la scène !

Somme toute, on peut affirmer que leur œuvre à chacun est à deux faces : ils ont donné à la nation tchèque une image, intelligible à son entendement un peu spécial, des grandes formes de la musique universelle ; et ils ont donné à la musique populaire tchèco-slovaque le droit d'exister, de se propager et d'engendrer dans le domaine de la musique universelle. Il faut

envisager les travaux de ces hommes, pour en bien comprendre et l'originalité d'inspiration générale et ici ou là les pauvretés de forme ou de détails (inexplicables si l'on ne les replace pas dans leur milieu encore plus que dans leur temps), à ce double point de vue : du langage universel qu'ils ont parlé au particularisme national, qui n'en eût rien voulu savoir d'interprètes étrangers ; et des accents, et des rythmes, et de la tournure d'imagination, — spécifiques d'une originalité nationale renaissant du milieu des tombes et des ruines et, ce qui est pire, d'un systématique et séculaire abrutissement bureaucratique, — qu'ils ont mis en circulation à travers le monde. C'est ainsi que nous voyons sous la plume de Dvořák jusqu'à des airs nègres recueillis aux Etats-Unis prendre une tournure tchèque, et sous celle de Fibich les sentiments tchèques les plus affectueux s'exprimer cosmopolitement en des formules symphoniques d'une ampleur et d'un souffle souverains. C'est ainsi que nous nous étonnons dans l'œuvre de Smetana d'une élégante comédie de salon comme *Dve vdovy* (les deux veuves) à côté d'un opéra populaire comme *Hubička* (le baiser). Et il est bien clair, par exemple, que ce pauvre et magnifiant Smetana, qui venait à son peuple humilié les mains pleines de chefs-d'œuvre réduits au maximum de compréhension qu'il pouvait exiger de ce peuple sans déchoir lui-même, a pâti et affreusement, d'avoir à créer de toutes pièces pour des gens non seulement inéduqués, ce qui eût été une chance, mais mal éduqués et chez qui sévissait le plus abominable faux goût, de la musique de chambre et des cantates, des poèmes symphoniques (il s'est volontairement détourné de la symphonie comme de quelque chose d'allemand) et toutes les variétés d'opéras. Si, au lieu de s'imposer cette tâche patriotique et presque surhumaine de faire l'éducation musicale de la nation à travers le bourgeoisisme opaque du public de Prague, il n'avait eu à s'occuper que de la culture de son moi et que d'atteindre à la plénitude de son expansion musicale dans un milieu plein de ressources tel que le Prague d'aujourd'hui, nous serions certainement mis en demeure de lui vouer cette admiration absolue qui ne va qu'aux plus grands. Si nous autres étrangers hésitons à l'adjoindre à un Beethoven, à un Wagner ou à un Bruckner, la patrie tchèque se doit de lui réservé une place à part, mais non moins spéciale dans sa vénération reconnaissante ; car si ce grand, très grand musicien, n'est qu'un demi-dieu, c'est à cause de l'amour qu'il a porté à son peuple, amour poussé jusqu'aux besognes débilitantes du bon Samaritain, amour poussé jusqu'à ce sacrifice qui consiste à se diminuer héroïquement pour augmenter d'autant l'objet aimé. Smetana né à Vienne, à Dresde ou à Paris, ou né simplement égoïste comme Berlioz ou comme Wagner, atteignait à leur rang. Il s'en est fallu de bien peu qu'il y montât sans cela. Quant aux deux autres maîtres, voici la vérité en cinq secs : Zdenko Fibich est approximativement un Schubert tchèque et Antonin Dvořák quelque chose d'infiniment supérieur à un Brahms.

Aucun des trois maîtres n'a encore été étudié définitivement ni même sérieusement, pas plus en français qu'en tchèque. Mais il faut mettre hors pair les publications préparatoires de M. O. Hostinsky sur Smetana. Nous avons le droit de constater la difficulté de cette étude, puisqu'elle a été notre travail de trois saisons de Prague sans que nous ayons pu arriver au terme de nos peines et de nos joies. L'œuvre de ces trois véritables architectes de la musique tchèque est un monde. Ils ont tout défriché, tout nivelé, tout fondé, tout essayé, tout ébauché, tout indiqué. Après eux il ne reste plus qu'à se jouer et à s'ébattre en liberté dans la cité nouvelle. Après la suite de poèmes symphoniques *Ma vlast*, après le *Poème tchèque* et les 9 opéras de Smetana ; après les 3 symphonies et le journal musical de Fibich ; après les 6 symphonies, la demi-douzaine de poèmes symphoniques et la multitude de danses et paysages et impressions slaves, et les

concertos de Dvořák, la génération montante n'avait qu'à jouir de cet Eldorado conquis et à en exploiter les richesses : on put craindre un moment qu'une aristocratie de *poetæ minores*, précieux et alambiqués, de petits parnassiens et de symbolistes méticuleux, ergotant sur la place d'un dièse et d'un bémol, se taillassent de petites principautés agressives et fermées dans le grand royaume innombrable. Mais le sang slave a pris le dessus ; car voici que ces mêmes raffinés, ces mêmes coupeurs de cheveux en quatre tout à coup s'affirment à leur tour des créateurs et des puissances, et par des œuvres spontanément jaillies, et viriles sous toutes les délicatesses de l'armure, nous montrent le ridicule de nos appréhensions et la vanité de nos sombres pressentiments. Les fils, après avoir fait un temps les dandys, se montrent tout de même dignes de leurs pères ; ils n'en auront plus certains défauts ni du reste les mêmes qualités. Avec moins de mérite, il est vrai, ils édifieront des œuvres tout aussi grandes, et très différentes, sans qu'elles cessent d'être tchèques.

M. Joseph Suk fait partie du fameux quatuor tchèque. C'est son moindre mérite, à moins que celui d'être le gendre de Dvořák... Un si bon gendre que l'on a pu craindre un satellite. Aujourd'hui il faut déchanter, heureusement ! C'est qu'une certaine *Suite* pour *Rahuž et Mahulena* du poète Zeyer a fait son tour d'Allemagne, imposée par Weingartner, et quoique l'Allemagne ne soit pas tendre à l'égard de ce qui vient de Prague. C'est surtout qu'un royal poème symphonique, de proportions immenses, intitulé *Praga*, apparaît tout à coup au son de ses grosses cloches finales comme le couronnement imprévu du cycle *Ma vlast*. Et pourtant si le sentiment d'amour filial est aussi chaud, aussi expansif, les procédés sont autres et l'orchestration d'une nouveauté extraordinaire, même après la Russie et la France contemporaines, même après Mahler et Strauss. On sent littéralement naître la ville dans des sonorités troglodytiques, puis concomitant s'épanouir en grand arbre infini certain thème de l'amour de Prague à travers des évocations préhistoriques, puis légendaires, puis chronologiques, puis au milieu des solennités civiques modernes grandioses, en un crescendo d'effets neufs et d'efforts colossaux. *Hungaria* de Liszt n'est plus qu'une mauvaise flambarde affiche d'exposition dans une gare à côté de cette fresque municipale, à laquelle je serais curieux de comparer certaine *Bohemia* de Mili Balakirew sur quoi, malgré toutes mes recherches, je n'ai encore pu mettre la main. Auprès de cette œuvre-là les trésors de grâce, les finesse, les menues hardiesse techniques dépensées dans l'*Ouverture dramatique*, les impressions de *Printemps* et d'*Eté*, le concerto pour violon et la musique de chambre, semblent des jeux de société.

M. Vítězslav Novák fut épaulé à ses débuts par Brahms, qui le dirigea sur son éditeur Simrock comme il y avait envoyé Dvořák. C'est établir qu'il est maître de son art. Il fut le premier dont on s'aperçut qu'il avait quelque chose à dire. Et quelque chose de poignant ! Tempérament de faune sentimental qui se console des mécomptes de sa sensibilité par les satisfactions de sa sensualité Ardent et de bonne humeur en apparence ; concentré et réfléchi et un peu triste par là-dessous. Raffiné à l'excès, il ne se délecte à rien plus qu'à la mélodie populaire. Mais il serait incapable de la créer comme Smetana et M. Kovařovic. En revanche, comme il l'interprète et la commente ! Marcheur effréné, il n'en passera pas moins d'entières journées dans les champs à épier derrière un buisson le cri de joie qu'un gars morave ne laisserait pas échapper en sa présence, ou l'appel mélancolique d'un pâtre slovaque à ses moutons, ou simplement les *travnice* de petites filles qui se croient seules à l'écho des grandes chênaies solitaires. Aussi doit-on à ce musicien, qui a déversé sa passion dans les cahiers de musique les plus fermes dans la forme intègre et les plus étudiés d'écriture artiste (telles

ses *Nuits d'hiver* ou sa grande *Sonate héroïque*) les meilleures, les plus éloquents recueils de chants slovaques ; et puis de la musique de chambre où il a célébré l'unité slave et l'universalité de l'art sous la diversité des caractères tchèques, moraves et slovaques ; et enfin et surtout cette admirable *Suite slovaque* pour piano d'abord, puis pour orchestre qui est l'analogue en musique des tableaux bariolés et étourdissants de Jožka Uprka.

Nous ne mentionnerons qu'en passant, et parce que Prague nous y oblige, M. Oskar Nedbal, chef d'orchestre brouillon et tumultueux, peu maître de lui-même, mais amuseur assez lourd dans ses cahiers pour enfants et son ballet *Pohadka u Honzovi* (le conte de Jean l'Imbécile). Sa musique a des grâces d'ours qui a appris à danser et de belles manières prétentieuses balourdement assorties à sa vulgarité. On s'explique difficilement l'engouement pour sa direction anarchique d'une ville qui a comme Prague le bonheur de posséder dans ses murs un chef d'orchestre de la valeur de M. Karel Kovařovic. Et cependant, en ses jours de bonne chance, M. Nedbal peut être excellent ; toutefois j'ai remarqué qu'il ne le faisait pas exprès.

M. Kovařovic est le représentant le plus en vue de l'opéra tchèque d'aujourd'hui, et l'on ne saurait avoir l'œil assez sur sa production future. Il n'existe, à vrai dire, jusqu'ici que par deux œuvres dramatiques, mais elles sont d'une fraîcheur, d'une adolescence si gracieuse et si précaire, et elles ont fait un tel bruit, et elles surprennent par tant d'imprévu, qu'on peut tout attendre de la maturité du musicien dont la jeunesse a conçu un drame de la violence de *Psohlavci* (les Têtes-de-chiens) sur une trame musicale aussi parfaitement délicate, et une suite de scènes idylliques de la grâce de *Na starem belidle* (A la vieille blanchisserie) sur une irisation musicale aussi légère et chatoyante, et aisée et gracieuse. M. Kovařovic vient par là-dessus de subir la révélation de *Pelléas et Mélisande*. Il s'est senti chez lui dans cette musique qu'il fera tous ses efforts pour planter à Prague. Se reconnaître de par le monde un frère privilégié va lui donner qui sait quelles forces nouvelles. Il a eu jusqu'ici l'originalité de traiter des œuvres monumentales avec des ténuités et des tours de main de maître verrier, ne disons pas de Murano, puisque nous sommes à Prague, mais des usines Harrach, et il a ce don si rare de vibrer à l'unisson de l'âme tchèque au point que le génie même de la chanson populaire semble inspirer tout de son œuvre. Elle est comme arrosée des plus cristallins ruisseaux bohèmes et vivifiée de la plus argentine veine slave. Elle a les mêmes qualités de fraîcheur et d'émotion que le roman *Babička* de Božena Němcova dont le compositeur s'est inspiré dans *Na starem belidle*.

M. Josef B. Fœrster est l'une des âmes les plus délicieusement chantantes de l'art moderne, mais je crois son art un peu monocorde. Son opéra *Eva* est un rien monotone et doucereux à force de tendresse et de religiosité amoureuse, mais c'est un drame intérieur d'une psychologie parfaite. Les connaisseurs disent grand bien du second : *Jessica*. Je l'ignore malheureusement, ainsi que des symphonies et un second poème symphonique *Cyrano de Bergerac*. Mais si je dis que dans le premier, consacré par M. Fœrster à sa jeunesse, *Mé mladi*, aux souvenirs de sa famille et de sa mère, je retrouve les mêmes blancheurs pâmées et les mêmes besoins de tendresse que dans *Eva*, je crois bien qu'il ne faudrait guère nous attendre à trouver dans ces autres œuvres de correctifs bien décisifs ou de variantes caractérisées à notre première aperception de cette individualité si sympathique. Il s'agit d'une élégante et élégiaque silhouette musicale : quelque chose comme un Lamartine dans l'isolement d'un Alfred de Vigny.

J'ai réservé M. Otakar Ostrčil pour la fin. A propos de celui-là il n'y a qu'un point interrogatif à poser. Qui aurait pu augurer du destin et du

dessein de Wagner d'après *Rienzi*, ou de Smetana d'après le *Richard III* de 1858 ou même le *Hakon Jarl* de 1861 ? Le *Rienzi* de M. Ostrčil s'appelle *Vlasty Skon* (la fin de Vlasta), et c'est une *Götterdämmerung* ! Comme il y a dans la chair et dans le sang de M. d'Indy d'avoir dévoré Wagner tout jeune, il y a cela encore davantage en M. Ostrčil. Il est du reste l'élève de Zdenko Fibich, qui sur le tard de sa vie avait aussi mangé de cette moelle de lion et l'avait rendue avec de sa propre chair et de son propre sang dans *Pad Arkuna* (la *Chute d'Arkoun*), aussi une *Götterdämmerung*. Quoi qu'il en soit, nous voici en présence d'un gaillard d'une vingtaine d'années qui disposera autant de fois qu'il le voudra d'un théâtre de premier ordre et d'une salle de concert où règne son ami Nedbal, et qui en lui-même détient toute puissance musicale. On ne fait pas deux fois *Vlasty Skon*, qui est un affreux pensum ; mais quand on l'a fait, on est un maître et on a le droit de parler haut. Or pour nous dire quoi ? A M. Ostrčil de répondre. Je n'ai pas entendu son poème symphonique et il n'y a rien à tirer des jugements de Prague, où des œuvres comme *la Fiancée du tsar* de Rimski-Korsakof et le quartette op. 4 de Serge Taneïew tombent à plat, et où les plus belles œuvres des vrais génies tchèques n'ont jamais été sincèrement reconnues de prime abord.

Je clos sur ces cinq noms le premier aperçu de la vie musicale de Prague, sans passer aux seigneurs de moindre importance qui s'accroîtront avec le temps : MM. Josef Prochazka, Jindřich Souček, Ladislav Prokop, Karel Moor, Vojtech Madlo, B. Janovskij etc., etc. Ceci n'est qu'un schéma très, très général et qui voudra être complété par beaucoup de détails typiques, mais après lequel il nous sera plus facile de mieux pénétrer dans l'esprit et les particularités des œuvres nouvelles. Je n'ai indiqué aucun éditeur tchèque des œuvres excellentes des artistes ci-dessus. Je vais le faire une fois pour toutes. Tout ce qui a trait aux maîtres de la première génération doit se demander à Prague chez František Urbanek, tout ce qui a trait aux compositeurs vivants chez son frère, Mojmir Urbanek : tous deux d'une complaisance inappréciable pour l'étranger et de véritables amis de l'art et de la musique de France.

WILLIAM RITTER.



COURRIER DÈ LYON

Quatuor Rinuccini. — La dernière séance de l'année comportait le quatuor. op. 41 de Schumann et le quintette avec piano de Brahms. De ces œuvres très connues, je ne dirai rien. L'exécution en fut satisfaisante, sans grand éclat. Je reprocherai seulement aux quartettistes d'avoir exagéré les signes d'accentuation de l'*allegro* initial ; à ce point, l'effet est déplorable. Dans le scherzo, le violoncelle manqua de légèreté ; il a été sans nul doute victime de la téstanisation de son poignet.

Au piano, M. Georges de Lausnay fut impeccable dans le quintette de Brahms, œuvre très musicale, mais de forme lourde, massive ; j'en excepte le scherzo très coloré. M. de Lausnay interpréta *Arabesque* de Debussy avec toute la finesse désirable ; par contre, abus de pédale forte dans un Scherzo de Chopin. Bref, la saison qui s'écoule a été bonne pour notre quatuor, et fait bien augurer de son avenir.

Quatuor Tchèque. — Le contraste est pénible pour nos artistes. Quelle admirable phalange ! Combien merveilleuse a été l'interprétation du qua-

tuor en *ré* mineur de Mozart ! Mais nous avons payé cher notre joie par l'audition de l'interminable quatuor de Tchaïkowsky, *op. 30*, épais, touffu, obscur ; j'avoue ne pas avoir saisi le sens du premier mouvement. Que dire de cet *Andante funèbre* ! oh ! si funèbre, si long, et si monotone ? Le quatuor *op. 106* de Dvorjak qui suivait, long lui aussi. Ses rythmes populaires, très populaires, ont un peu égayé la salle ; mais combien tout cela est banal et manque de tenue ! Que d'efforts en pure perte ! et combien je regrette de ne pas avoir entendu une œuvre de Beethoven ! Mais si je critique le choix des œuvres, je ne puis que m'incliner devant l'artistique et admirable interprétation de ces incomparables virtuoses.

Séance Rosset. — Cinq sonates pour piano et violon. Excusez du peu ! Il est nécessaire de posséder un estomac complaisant. M. Rosset s'est acquitté de sa tâche avec honneur ; et les sonates de Bach, Beethoven, Mozart, Saint-Saëns et Lazzari furent jouées correctement. J'avoue que mes préférences sont allées à Beethoven, qu'il m'a paru du reste avoir soigné particulièrement. M^{me} Marie Pinglé, une inconnue pour nous, s'est révélée avec un jeune talent peu mûr encore ; mais l'assurance dont elle a fait preuve lui sera pour elle-même le plus certain des encouragements.

Concert spirituel. — Un peu disparate et heurté. Nous relevons les noms de M. A. Reuchsel, organiste, de M. M. Reuchsel, violoniste, de M. Paul Daraux et de M^{me} Fleischmann, soprano. Ne pouvant tout citer, je signalerai en passant un *Prélude et Fugue* de Bach, qui fut joué par M. Reuchsel, avec quelque hésitation ; je le louerai sans restriction de l'*Adagio* de la *VI^e Symphonie* de Widor. M^{me} Fleischmann fit apprécier une belle voix de soprano, mais sans aucune méthode, dans un air du *Messie* (O Judée) de Händel, et surtout sans le style qui convient à cet auteur. M. Daraux, dans un air d'*Elie*, et de *Dieu loué par la nature* de Beethoven, a fait valoir son style, mais sa voix était fatiguée, m'a-t-il paru. M. M. Reuchsel joua une *Méditation* de Glazounow, avec correction, sans plus. Enfin, *Gallia* de Gounod terminait la séance. Les chœurs furent passables.

Concert spirituel aux Folies-Bergère. — Organisé par M^{me} Grignon-Faintrenie, le professeur de diction bien connu. La partie attrayante du programme consistait en l'audition du *Chemin de la Croix* d'Alexandre Georges. Je dirai tout de suite que j'ai peu goûté cette musique d'un charme qui s'accordait mal avec le sujet sévère et douloureux qu'elle avait pour mission de commenter. Facile et agréable à entendre avec ses mélodies sans recherche et d'une jolie inspiration ; mais combien tout cela est menu, sans envolée et, je le répète, si peu adéquat au poème ! De temps à autre, quelques chœurs visant à un effet dramatique qu'ils n'atteignent pas : je remarque le solo de violoncelle par M. Ticier, détaillé avec une sonorité aimable, mais dont le jeu miaulant est vite fatigant ; un solo de violon par M^{me} Roussillon-Millet délicatement dit, mais avec mièvrerie et un son vraiment trop petit. Bref, impression d'ensemble que la note qui aurait convenu à cette épopée douloureuse n'a pas été donnée, et que la musique est restée bien en deçà, et de beaucoup.

Une partie de concert précédait cette audition. L'on y entendit des choses disparates. Je n'aime pas beaucoup cette succession d'artistes venant les uns après les autres s'acquitter de leur tâche, cela ressemble trop au music-hall. Signalons cependant M^{me} Aurès, à l'organe vibrant et coloré ; M^{me} Bonheur-Chaix, contralto de notre Grand-Théâtre, qui aurait pu trouver quelque chose de plus neuf que : *Ich grolle nicht* de Schumann !...

A. G.



CORRESPONDANCE.

A propos du concert d'élèves du 20 mars à la *Schola Cantorum*, M. Louis de Serres nous écrit la lettre suivante, que nous nous faisons un plaisir de communiquer à nos lecteurs.

Cher Monsieur,

Je lis dans le n° du 1^{er} avril du Mercure musical un compte rendu de la séance d'audition d'élèves donnée à la Schola le 20 mars. Puisque M. d'Indy m'a chargé de m'occuper du détail de ces séances intimes, veuillez me permettre de vous remercier, ainsi que votre rédacteur, de l'attention que vous voulez bien leur accorder, et des encouragements donnés à plusieurs de nos élèves, notamment à ceux de ma classe de Musique de chambre. Mais je tiens surtout à m'accuser d'être en partie responsable des critiques exprimées à ce propos dans la Revue ; car elles sont dues, je le crois, à une négligence de ma part : celle de n'avoir pas indiqué sur les programmes ou les invitations le caractère et le but de ces conditions.

Ce ne sont pas des concerts destinés à faire apprécier du public les résultats de l'enseignement de l'école.

Ce sont de simples exercices, dont l'unique objet est l'éducation artistique des élèves qui y prennent une part active. Parmi ceux-ci, quelques-uns ont récemment obtenu des diplômes, et leur jeune talent fait sans doute honneur à la Schola ; d'autres sont beaucoup plus inexpérimentés et n'ont aucune habitude du public ; si leurs moyens paraissent insuffisants pour figurer avec avantage devant un vrai public, c'est une raison de plus pour les essayer à ces auditions organisées spécialement à leur intention.

De même, si le petit orchestre de la classe d'orchestre ne comporte guère, comme le remarque justement votre rédacteur, d'exécutants rompus au difficile métier de musicien d'orchestre, c'est précisément que les jeunes gens tant soit peu débrouillés à cet égard prennent part régulièrement aux répétitions et aux exécutions, mais cessent de faire partie de la classe d'orchestre, spécialement réservée à des camarades moins avancés.

Si j'ajoute que ces exercices sont parfois préparés un peu hâtivement, pour ne pas nuire à la marche régulière des cours et des concerts, on peut conclure que ce serait injuste de leur attribuer la signification qu'aurait par exemple un concours public, ou une séance modèle d'élèves composée exclusivement avec les éléments les plus brillants de l'Ecole (« résultat complet des cours », dirait l'Ouvreuse) ; et on ne saurait en tirer une indication tant soit peu précise sur la manière dont l'enseignement est donné dans telle ou telle classe. Un peu plus équitablement peut-on se faire une idée des classes de chant, par exemple, d'après les concerts mensuels avec orchestre, composés presque uniquement avec les ressources de l'Ecole, et où l'on peut entendre comme solistes, à côté d'élèves incomplètement formés, des artistes que la Schola est fière de compter parmi ses anciens élèves et dont le Mercure musical a souvent loué le talent.

Nous aurions donc dû, sur nos programmes, rappeler le sens et le caractère d'intimité de ces séances d'auditions, aux nombreux amis qui veulent bien s'y intéresser.

Je tenais à m'accuser de cette négligence... un peu tardivement et un peu longuement peut-être.

Puis-je m'autoriser, cher Monsieur, de l'intérêt constant que vous voulez bien témoigner dans le Mercure aux choses de l'Ecole, et aussi des si bons rapports que j'ai eus avec vous et votre Revue, pour vous demander de faire bon accueil à ma lettre ?

Vous nous rendriez ainsi vraiment service et je vous en serais vivement reconnaissant.

Veuillez croire à nos sentiments les meilleurs et les plus distingués.

LOUIS DE SERRES.

Nous remercions vivement M. Louis de Serres d'avoir bien voulu devenir, une fois de plus, notre collaborateur, et d'avoir pris la défense de la *Schola* avec tant de grâce et d'esprit. Il est certain qu'une audition comme celle du 20 mars avait pour objet de nous présenter des élèves encore en plein travail, non des artistes accomplis. Et, par un scrupule des plus louables, on n'a pas voulu nous montrer seulement les meilleurs élèves, mais ceux aussi qui ont encore beaucoup de progrès à faire, afin de nous donner une idée exacte et complète des classes de la *Schola*. Il faut donc se garder de comparer une séance ainsi ordonnée à tel « exercice d'élèves » qui ne nous offre qu'une élite soigneusement triée. Mais cela dit, ne reste-t-il pas vrai que l'on peut remarquer, dans les classes de chant de la *Schola*, un défaut dominant ? Nous croyons nous conduire en véritables amis de la maison en le signalant.

L. L.



ECHOS.

Mondanités. — Très grand succès, chez Mme la marquise de Saint-Paul, pour Mme Blanche Marchesi, dans un programme admirable : Bach, Mozart, Arne, Monsigny, Saint-Saëns, Puccini et Debussy furent interprétés avec une voix également puissante, un style également dramatique. Comme intermède, des chansons populaires arméniennes et russes, chantées par M. Moughounian, ténor à la voix charmeuse, produisirent une impression profonde ; et l'on entendit aussi le violon sympathique de M. L. Phal.

Orgues. — C'est le 23 avril que M. Alexandre Guilmant a repris les séances historiques qu'il donne annuellement sur le bel orgue de la Salle des Fêtes du Palais du Trocadéro, tous les lundis à 4 heures et demie, et auxquelles il admet un certain nombre d'auditeurs.

M. Guilmant passera en revue les écoles des différents pays, et se propose de donner une large place aux œuvres de Boëly, Buxtehude et Frescobaldi.

Les personnes qui désireraient obtenir des cartes d'invitations permanentes pour ces auditions sont priées d'écrire à M. Alexandre Guilmant, au Conservatoire de Musique, 15, faubourg Poissonnière.

Concerts annoncés. — Le 2 mai, salle Berlioz, M. Luzzati, pianiste ; le 3, salle Berlioz, à 2 heures, Mlle Mac Evely, chanteuse ; le 4, au soir, à la *Schola Cantorum*, concert d'orchestre (cantates anciennes et modernes) ; le 8, salle Pleyel, à 4 heures, Mlle Blanche Selva ; le 9, au soir, salle de l'Union, Société Bach ; le 11, à l'Ambigu, à 2 heures, concert de la fondation Beau lieu ; le 11, au soir, salle Berlioz, Mme Marie Capoy et M. Georges Loth ; le 15, salle Erard, Société nationale (œuvres de G. Fauré) ; le 16, salle Pleyel, à 4 heures, Mlle Blanche Selva ; le 23, au soir, salle de l'Union, Société Bach ; les 4, 11 et 18 mai, salle Æolian, Mlle Dron et M. Armand Parent.

Les grandes Auditions. — Le Comité de la Société des Grandes Auditions Musicales a confié à M. Camille Chevillard le soin de monter et de diriger l'unique audition du *Songe de Gérontius*, d'Elgar, qui sera donnée au Palais du Trocadéro, le jeudi 17 mai, à 2 heures précises.

Les chœurs et l'orchestre réuniront les 300 exécutants de l'Association des Concerts-Lamoureux. — Les rôles sont ainsi distribués : L'Ange : Mlle Croiza ; Gérontius : M. Plamondon ; Le Prêtre : M. Louis Frölich.

Le Directeur-Gérant : Louis LALOY.