

LE MERCURE

MUSICAL

Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT.....	<i>Composition inédite pour Simone.</i>
REMY DE GOURMONT.....	<i>Simone. — II. L'Aubépine.</i>
LIONEL DE LA LAURENCIE.	<i>Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon.</i>
MAURICE RAVEL.....	<i>Noël des jouets.</i>
PIERRE AUBRY.....	<i>La musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle.</i>

REVUE DE LA QUINZAINE

L'Ouvreuse: Lettre. — Louis Laloy, R. G. : *Théâtres.* — Ch. Chambellan: *La Saison des Concerts Colonne.* — Louis Laloy, Raymond Bouyer, Ch. Chambellan, G. S. : *Concerts.* — Michel Brenet : *Les livres.* — Jacques Rivière : *Courrier de Bordeaux.* — G. P. E. : *Courrier de Bruxelles.* — E. J. : *Courrier du Havre.* — J. R. : *Courrier de Lyon.* — Elizabeth d'Irvel : *Courrier de Manchester.* — René d'Avril : *Courrier de Nancy.* — Jean Poueigh : *Courrier de Nantes.* — Édouard Perrin : *Courrier de Nice.* — L. B. : *Courrier de Reims.* — Jan Ruer : *Courrier de Tours.* — M. S. : *Courrier de Varsovie.* — Échos. — Publications récentes.

PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

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

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

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

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

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

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

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

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

Bardac (R.). « Tel qu'en songe » (H. de 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). Le Chevrier (P. Rey). Les Cors (P. Rey). L'Eveil de Pâques (Verhaeren). L'Infidèle (M. Maeterlinck).	Net.	1 50 1 70 2 » 1 70 1 70
Duparc (H.). La Fuite, duo pour Sopr. et Tén. (Th. Gautier).		2 50
Dupont (G.). Les Effarés (J.-A. Rimbaud).		2 »
— Le Jour des Morts (G. Vanor).		1 70
Ravel (M.). D'Anne jouant del'Espi- nette.		1 70
— D'Anne qui me jecta de la neige. (Epigrammes de Cl. Marot).		1 70

PIANO

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

Rhené-Baton. « Six préludes »

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

VIOLON ET PIANO

Alquier (M.). Sonate en 4 parties.	Net.	10 »
Leclair (J.-M.). 1 ^{er} Livre de 6 So- nates.	»	15 »
Mel-Bonis. Largo en <i>mi</i> maj. (attri- bué à Haendel).	»	1 70
Munktell (H.). Sonate.	»	8 »
Sérieyx (A.). Sonate en <i>sol</i> , en 4 parties.	»	8 »

ALTO ET PIANO

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

VIOLONCELLE ET PIANO

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

FLUTE ET PIANO

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

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes.	»	15 »
Leclair (J.-M.). Sonate à trois, vio- lon ou flûte, violonc. et piano.	»	2 50
Mel-Bonis. Quatuor, pour piano et cordes.	»	12 »
— Suite, pour piano, flûte et violonc.	»	5 »
Seitz (A.). Quatuor, pour instru- ments à cordes.	»	12 »

Agence de la Société Nationale de Musique

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



JACQUES AUBERT

et les premiers Concertos français de Violon

On peut lire dans le *Mercure de France* du mois de novembre 1734 l'annonce suivante :

« Le Sieur Aubert, Intendant de la Musique de S.A.S.M^{gr} le Duc, vient de donner au Public son seizième œuvre intitulé : *Les Petits concerts*... L'Auteur donnera dans le courant de l'Hyver un *Livre de Concerto* à 4 violons, violoncelle et basse continue ; cet ouvrage sera le premier en ce genre qui soit sorti de la plume d'un François (1). »

Effectivement, le 2 février 1735, Aubert exécutait au concert spirituel un « Concerto de sa composition », qui recueillait les applaudissements de l'assemblée (2). C'était bien la première fois que le public entendait un « concerto grosso » d'origine française, car les œuvres de ce genre qu'écrivit Leclair ne parurent pas avant 1736. L'initiative d'Aubert, premier auteur français de Concertos pour le violon, mérite donc qu'on s'y arrête, et son nom doit figurer en bonne place dans l'histoire de notre musique instrumentale.

Il s'appelait Jacques, appartenait à une famille de musiciens de la chambre du roi, et était né à Paris vers 1683, si on adopte l'âge de 70 ans que les historiographes lui prêtent au moment de sa mort arrivée en 1753 (3). Jacques Aubert servait dès 1719 auprès de Louis-Henri de Bourbon, prince de Condé,

(1) *Mercure*, novembre 1734, p. 2485.

(2) *Mercure*, février 1735, p. 392.

(3) Notamment Choron et Fayolle dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*, I, pp. 31-32.

en qualité d'officier de la musique de ce prince ; il habitait à Paris, dans l'hôtel de son protecteur, qu'il suivait dans tous ses déplacements à Chantilly et, cette même année 1719, il publiait un 1^{er} Livre de *Sonates à violon seul et basse continue* où s'affirment de sérieuses qualités d'invention et de composition.

Lors du séjour que Louis XV fit à Chantilly, durant l'automne de 1722, en revenant de Reims, le duc de Bourbon offrait au jeune souverain une série de fêtes dont le *Mercur*e nous a rapporté en grand détail le faste et la magnificence (1). C'en'étaient qu'illuminations, ballets, comédies, parties de pêche et de chasse ; avec un art consommé de la mise en scène, Monsieur le Duc faisait collaborer la nature aux réjouissances royales et, comme par enchantement, le parc et la forêt de Chantilly se transformaient en un vaste théâtre de verdure, animé des ébats de nymphes d'opéra et où, de chaque buisson, s'exhalaient de mélodieux concerts. Comme bien l'on pense, Jacques Aubert jouait dans ces fêtes un rôle important ; il composa, en effet, la musique des deux ballets représentés à Chantilly en cette circonstance : la *Fête Royale* et le *Ballet des XXIV heures* (2). « Ses airs, lit-on dans les Livrets, furent généralement applaudis (3). » Mais, si le compositeur faisait merveille, l'exécutant participait de sa personne aux féeries mythologiques imaginées par M. le Duc. Qu'on en juge : Bourbon, très fier de sa ménagerie, n'avait point manqué d'y conduire le souverain, qui pouvait y admirer, outre une imposante collection de fauves, « la volière des ortolans, les cigognes, les autruches, les castors et l'oiseau royal (4) ». En entrant dans la dernière pièce de la ménagerie, Louis XV allait éprouver la plus galante des surprises. « Comme par un art magique, raconte le livret du *Ballet des vingt-quatre heures*, Orphée lui apparut au milieu d'une grotte enfoncée dans deux bosquets de lauriers-roses et d'orangers. La grotte étoit formée par des berceaux de treillages entremêlés de festons de toutes sortes de fleurs. Orphée (représenté par le Sr Aubert) jouoit du violon,

(1) *Mercur*e, novembre 1722, pp. 73 et suiv.

(2) *La Fête Royale donnée à Sa Majesté par Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc de Bourbon à Chantilly*, le 4, le 5, le 6, le 7 et le 8 novembre 1722..., par M. Faure, Paris, MDCCXXII. Bibliothèque de M. le Duc d'Aumale (XXVIII G¹²). — *Le Ballet des XXIV Heures, Ambigu-comique*, représenté devant Sa Majesté à Chantilly le 5 nov. 1722, Paris, MDCCXXIII. Nous exprimons ici tous nos remerciements à M. Mâcon, conservateur du Musée Condé à Chantilly, pour les renseignements qu'il a bien voulu nous donner sur la participation de Jacques Aubert aux fêtes de 1722.

(3) *Livret du Ballet des XXIV Heures*, p. 6 ; *Livret de la Fête royale*, p. 9.

(4) *Mercur*e, novembre 1722, p. 91.

et attira au son de cet instrument la plupart des animaux que le roi venoit de voir dans la Ménagerie, et qui sortoient des deux bosquets pour l'écouter (1). » Le *Mercur*e qualifie « d'enchantés » les sons que notre musicien tirait de son violon, et auxquels lions, ours et tigres ne pouvaient se montrer insensibles. Ces bêtes féroces n'étaient, au demeurant que des « sauteurs et voltigeurs » recouverts de peaux appropriées, et qui imitaient d'une façon surprenante l'allure des animaux dont ils portaient le pelage.

Louis XV se souvint sans doute de ce spectacle mythologique lorsqu'il accueillit, quelques années plus tard, Orphée-Aubert dans sa musique, où il figure en 1726 (2). En 1727, Aubert est survivancier aux 24 violons de Noël Converset (3), et la même année, l'Académie royale de musique le compte au nombre des musiciens de son orchestre en qualité de premier violon, aux appointements annuels de 600 livres (4). Formé par Jean-Baptiste Sénallié, avec lequel il jouait une Sonate à 2 violons au Concert spirituel en 1730, Jacques Aubert a subi profondément l'influence italienne ; celle-ci s'avère dans toutes ses œuvres et nous la rencontrerons en particulier dans ses concertos. C'est très probablement à son italianisme que le violoniste dut la longue faveur dont il jouit auprès du duc de Bourbon. Le régime du patronat qui régnait à cette époque parmi les musiciens ne pouvait qu'engager ceux-ci à se plier aux goûts et aux exigences de leurs protecteurs. Or M. le Duc se trouvait alors sous la domination de M^{me} de Prie qui s'était appliquée, avec un zèle inlassable, à propager en France la musique italienne. Musicienne elle-même, elle maniait brillamment une fort belle voix et avait été l'instigatrice des fameux concerts Crozat (5). Il n'y a donc rien d'étonnant à ce qu'Aubert, élève d'un musicien fortement pénétré lui-même de tendances italiennes, et vivant dans un milieu complètement acquis à ces tendances, ait sacrifié aux dieux de ses maîtres. Ceux-ci, du reste, montraient, par des preuves tangibles, qu'ils lui savaient gré de sa docilité. Par brevet du 6 septembre 1726, Aubert recevait de Bourbon une pension de 1000 livres, reversible sur la tête de sa femme Marie-Louise Le Cat (6), et

(1) *Livret de la Fête royale*, p. 7.

(2) C'est ce qui résulte d'une disposition du testament de M^{me} de Prie dont nous parlons plus loin.

(3) Arch. nat., O¹ 71, f^o 379.

(4) Arch. de l'Opéra. Détail de la régie actuelle de l'Opéra, 1738.

(5) Sur M^{me} de Prie, voir, outre les *Mémoires du temps*, l'intéressant ouvrage de M. Thirion : *Madame de Prie*, Paris, 1905.

(6) Archives du Musée Condé : Registre des dépenses des années 1769 à 1772. Art. 1574.

M^{me} de Prie inscrivait cette dernière dans son testament. On y lit, en effet, cette phrase : « Je donne et lègue à la D^{lle} Aubert, femme du S^r Aubert, musicien du Roy, et de S. A. S. M^{gr} le Duc, 500 livres de pension viagère (1). » Ce qui reste des comptes du duc de Bourbon nous permet même de savoir ce que touchait Aubert comme intendant de la musique du prince. En 1737 et 1738, ses appointements se montaient à 2.000 livres (2), qui, ajoutées aux émoluments que lui rapportaient les fonctions de musicien de la chambre et de l'opéra, lui assuraient une certaine aisance.

Au Concert spirituel, son nom figurait à côté de ceux des virtuoses les plus réputés, tels que Guignon, Leclair et Blavet ; c'était donc un artiste très apprécié et qui se faisait applaudir autant comme exécutant que comme compositeur, car les programmes du Concert donnaient fréquemment asile à ses œuvres, œuvres aussi variées que nombreuses et dont le catalogue ne comporte pas moins de 33 numéros. Avec une extraordinaire fécondité, et une régularité presque industrielle, Aubert, si l'on en croit les « Annonces » du *Mercure*, produisait sans trêve, et son extrême facilité ne va pas sans quelque laisser-aller d'écriture. De 1735 à 1738, ce ne sont que « suites de symphonie, concertos, sonates à 2 violons », etc., qui sortent de sa plume. Le 1^{er} novembre 1738, le *Mercure* signale au Concert spirituel « un nouveau *carillon* de M. Aubert, exécuté par toute la symphonie (3) ». Nous verrons tout à l'heure en quoi consistait ce « carillon ».

De son mariage avec Marie-Louise Le Cat, Jacques Aubert avait eu plusieurs enfants, parmi lesquels nous relevons *Louis Aubert*, qui portait aussi le prénom d'*Etienne*, né le 15 mai 1720 et baptisé à Saint-Sulpice le 25 du même mois (4), *Jean-Louis Aubert*, né le 15 décembre 1732, entré dans les ordres et connu par ses *Fables* ainsi que par divers ouvrages, entre autres, par une *Réfutation des principes de M. Rousseau de Genève touchant la musique française* (Paris, 1754), enfin une fille dont le nom nous échappe, et à laquelle M^{me} de Prie constitua une rente viagère de 150 livres par codicille ajouté à son testament (5).

(1) Testament de M^{me} de Prie. Arch. nat., Y⁵², fo 29^{vo}, et Thirion, *loc. cit.*, p. 335, Appendice. Le testament de M^{me} de Prie est du 15 novembre 1726.

(2) Arch. du Musée Condé : Compte de la dépense des années 1737, 1738 et 1739. Page 1183, musique, art. 695. (Communiqué par M. Mâcon.)

(3) *Mercure*, novembre 1738, p. 2495.

(4) Arch. nat. O¹ 666³, Pensions.

(5) Codicille du 19 septembre 1727. Thirion, *loc. cit.*, p. 339. Ce codicille révoquait la donation précédemment consentie en faveur de la dame Aubert. La demoiselle Aubert y est indiquée comme pensionnaire à Lisieux.

Etienne-Louis Aubert fut violoniste et compositeur comme son père ; il entra tout jeune à l'Opéra (vers 1728 ou 1731) et devint batteur de mesure et suppléant de Chéron. En 1752, Jacques Aubert, dont le traitement à l'Académie royale se montait alors à 800 livres, auxquelles venaient s'ajouter 100 livres de gratification, prit sa retraite et fut pensionné le 1^{er} juin de cette année, à raison de 400 livres (1).

Il avait fait bâtir à Belleville, dans la grande rue du lieu, entre la paroisse et l'église des Picpus, une maison assez importante, puisqu'elle avait trois étages surmontés d'un belvédère d'où se pouvait admirer la campagne d'alentour. Le violoniste s'y adonnait au jardinage, et il convient de remarquer que plusieurs de ses pareils montrèrent pour l'horticulture un goût analogue ; nous citerons, en particulier, Leclair qui cultivait son jardin dans le marais de la Courtille, et Mondonville dont les derniers jours se passèrent au milieu des potagers de Belleville. C'est là que mourut Jacques Aubert, le 17 ou le 18 mai 1753 ; il y fut enterré le 19 (2).

Les historiens ne nous ont laissé sur son compte que de bien rares appréciations. Marpurg le cite sans exprimer de jugement (3). Daquin vante « sa musique gracieuse et chantante (4) ». Plus tard, Beffara la trouvera « vive et gracieuse » (5), et Boisgelou lui reprochera de n'être qu'un faible imitateur de Leclair et de Senallié. Néanmoins, il déclarera « que son chant est naturel et que l'on pourrait tirer quelque parti de ses Concertos qui ne sont pas tout à fait à mépriser ». Revenant sur les Concertos d'Aubert, le même Boisgelou leur donne la cote suivante : « Quelques motifs assez bons ; du chant, mais faible (6). »

Ceci nous amène aux Concertos de Jacques Aubert. Ils forment 2 livres, dont le premier parut au cours de l'hiver 1734-1735, et dont le second semble devoir admettre la date de 1738. Le premier porte le n° d'œuvre 17 sur le catalogue des compositions du musicien, catalogue dressé dans la 2^e édition de ses *Sonates à violon seul et la basse* ; le second est l'œuvre 26 ; en voici les titres :

1) Concerto à quatre violons, violoncello et basse continue par

(1) Arch. de l'Opéra. Règlement d'appointements du 1^{er} avril 1752. La mention de la pension est portée en note.

(2) *Affiches, Annonces et Avis divers*. Enterremens du 19 mai 1753, p. 327. Voir aussi pp. 340, 341.

(3) Marpurg. *Beiträge*, I, p. 471.

(4) Daquin. *Lettre sur les hommes célèbres*, etc., p. 205.

(5) Beffara. *Histoire de l'Académie royale de musique*. Ms. Arch. Opéra.

(6) Catalogue de Boisgelou. Bib. nat.

M. Aubert, Ordinaire de la Chambre du Roi, et de l'Académie royale, Intendant de la Musique de S. A. S. M^{gr} le Duc. — Gravé par M^{me} Leclair. Œuvre XVII. — (1) in-f^o, s. d.

II) Concerto à 4 vio'ons, violoncello et B.-C. par M. Aubert, Ordinaire de la Chambre du Roy, Et de l'Académie royale, Intendant de la Musique de S. A. S. M^{gr} le Duc. II^e Livre, gravé par de Gland, graveur du Roy. Œuvre XXVI. — (2) in-f^o, s. d.

Le 1^{er} livre contient 6 Concertos ; le 2^e n'en renferme que 4. De cet ensemble de 10 Concertos, 8 sont composés de 3 parties sur le modèle de Corelli, 2 comportent 4 parties. Mais si le type général *Allegro — Aria — Allegro* se montre dans 8 Concertos, il ne faudrait pas croire que ce cadre se refuse à toute modification ; c'est ainsi que dans 2 œuvres du 1^{er} livre (Concertos I et V), Aubert termine par un *Menuet*, et que l'*Aria* prend fréquemment la forme d'une *Gavotte*. Le Concerto III, du 2^e livre, conclut par une *Chaconne*, et 2 compositions de ce livre (Concertos II et IV) affectent une division en 4 parties avec introduction lente, sur le type suivant :

Largo, Allegro, Aria, Allegro.

Notre musicien, tout en acceptant le cadre des Concertos italiens, sait donc le plier à sa fantaisie.

Cette fantaisie s'affirme de façon encore plus évidente sur le terrain de l'instrumentation, et c'est là qu'Aubert fait vraiment preuve d'originalité. Ses Concertos sont écrits, en effet, pour 4 violons, basse d'archet et clavecin ; Aubert élimine la partie intermédiaire, l'alto, et il en résulte une sonorité un peu crue, un peu mordante, que n'estompe point le timbre voilé et mélancolique de l'ancienne taille. Le musicien oppose franchement deux registres l'un à l'autre, un registre aigu et un registre grave, se montrant, de la sorte, fidèle aux tendances françaises qui se sont souvent complu à écarter les deux pôles de l'harmonie.

D'une semblable combinaison instrumentale, il va sans dire qu'on ne trouvera point d'exemples dans la littérature musicale allemande, car les Allemands écriraient plutôt deux parties intermédiaires qu'une seule, portés qu'ils sont à arrondir la sonorité, à mélanger les timbres, à bien établir le centre de gravité de leurs compositions. En Italie, la modalité instrumentale adoptée par Aubert ne se rencontre ni chez Torelli ni chez

(1) Ce 1^{er} livre de Concertos existe à la Bib. nat., à la Bibl. de l'Arsenal et à celle du Conservatoire. Il porte à la Bibl. nat. la cote V^m, 1706.

(2) Le 2^e livre des Concertos d'Aubert se trouve à la Bibl. du Conservatoire. La Bibl. nat. possède les parties manuscrites du 4^e Concerto de ce livre. Ms. V^m, 4806.

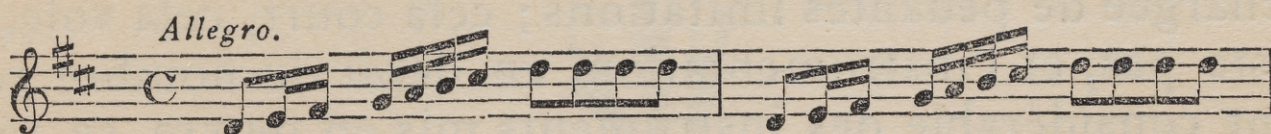
Corelli. Torelli, qui a fixé le cadre symétrique du Concerto, cadre comportant un mouvement lent intercalé entre deux mouvements vifs, emploie, outre le violon principal, 2 violons, 1 viole et la basse. (*Concerti grossi con una pastorale*, Bologne, 1709). Les *Concerti grossi* que Corelli publia à Rome en 1712 présentent un orchestre de ripiénistes composé de 2 violons, d'une viole et d'une basse. Il en est de même des 12 *Concerti grossi* qui parurent à Amsterdam en 1734 sous la signature de Tartini. Pour trouver une sorte de précédent de la combinaison imaginée par Aubert, il faut remonter jusqu'à Jean-Baptiste Buonamente de Bergame, qui, dans un recueil de *Sonates* et *Canzone* datant de 1636, présente une *Canzone* pour 4 violons, et une *Sonate* pour 2 violons et 2 basses ; ici, nous sommes en présence de compositions où les parties intermédiaires font défaut, comme chez Aubert.

Mais nous pouvons indiquer des Concertos italiens établis tout à fait sur le modèle de ceux du violoniste français. Mossi, Valentini et Vivaldi publièrent, en effet, au XVIII^e siècle, chez Jeanne Roger, à Amsterdam, 6 Concertos à 6 instruments, comprenant 4 violons, un violoncelle et la basse, Concertos qui rentrent absolument dans le type adopté par Aubert (1). Là aussi il y a opposition bien nette de deux registres, instrumentation un peu acide, un peu piquante. Que l'Intendant de la musique du duc de Bourbon ait connues les Concertos de Vivaldi, c'est ce dont il est impossible de douter ; il en parle, en effet, lui-même dans l'*Avertissement* de ses *Concerts de symphonie*, et il nous sera loisible de relever dans ses propres compositions des traces palpables de l'influence qu'exerça sur lui le maître italien.

Le Concerto II du I^{er} livre, en *sol* majeur, débute de la façon suivante:



qu'on rapprochera du thème initial du Concerto III en *ré* majeur de Vivaldi (*op. XII*).



(1) La Bibl. nat. possède sous la cote V_m 1673 ce recueil de Concertos. Giovanni Mossi était un élève de Corelli; il acquit une brillante réputation dans les cercles musicaux de Rome. Giuseppe Valentini fut violoniste au service du grand-duc de Toscane. On sait que Bach a transcrit pour le clavecin les Concertos à 4 violons d'Antonio Vivaldi.

La similitude est frappante ; de part et d'autre, emploi de la gamme du ton, ascendante chez Vivaldi, descendante chez Aubert, avec répétition de la tonique que frappent les 4 croches de la 2^e mesure. Il y a là sans doute un exemple du procédé dit de l'hexacorde, et dont se servaient souvent les clavecinistes dans leurs compositions (1) ; ils utilisaient comme thème la gamme ou des fragments de gamme, et telle était la substance mélodique sur laquelle s'exerçait leur imagination dans le travail du développement. Nos anciens violonistes ont, eux aussi, fait appel à ce système qui économise singulièrement l'effort de l'invention mélodique, et il n'est pas rare de le voir appliqué dans les sonates de Du Val et d'Anet (2).

Si Jacques Aubert emprunte à Antonio Vivaldi quelques-unes de ses formules, son style se rapproche aussi de celui de l'*opera buffa* italien, et ce même Concerto II du 1^{er} livre de notre musicien revêt un aspect spirituel, alerte, nous dirions même comique, qui rappelle plus d'une fois la manière de l'auteur de la *Serva padrona*. Ne voilà-t-il point, en effet, du Pergolèse ?



On pourrait multiplier les citations.

Dans l'ensemble, la manière de Jacques Aubert reflète une intarissable bonne humeur, et ses Concertos se tissent de petites formules pimpantes, lestement troussées, qui minaudent à qui mieux mieux. Nous sommes bien ici en présence d'un art aristocratique, conçu pour plaire à de grands seigneurs très légers et très frivoles, en présence d'un art de divertissement qui ne vise qu'à amuser, qu'à créer une atmosphère de plaisir élégant. Aubert fait souvent usage de quintes qui sonnent joyeusement, avec une joie facile et parfois commune ; mais il a de l'entrain, un entrain prestigieux ; ses finales, *allegros*, *prestos*, *gigues*, s'enlèvent dans un train échevelé, dévalent avec un dynamisme et une gaieté inimaginables.

Tout cela est faiblement contrapointé, de trame légère, point trop chargée de pédantes imitations ; cela court, cela vole, cela n'insiste pas, et l'instrumentation, en dépit du nombre relativement considérable des instruments mis en œuvre, se réduit,

(1) Ce système de « l'hexacorde » a été surtout employé par Frescobaldi, mais Bach lui-même n'a pas craint d'y recourir.

(2) On le retrouve aussi dans les Concertos de Leclair, et nous citerons en particulier les œuvres II et IV du 1^{er} Livre et II et IV du 2^e Livre.

SIMONE ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣
poème champêtre ♣ ♣ ♣
par ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣
REMY DE GOURMONT



Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT



L'Aubépine







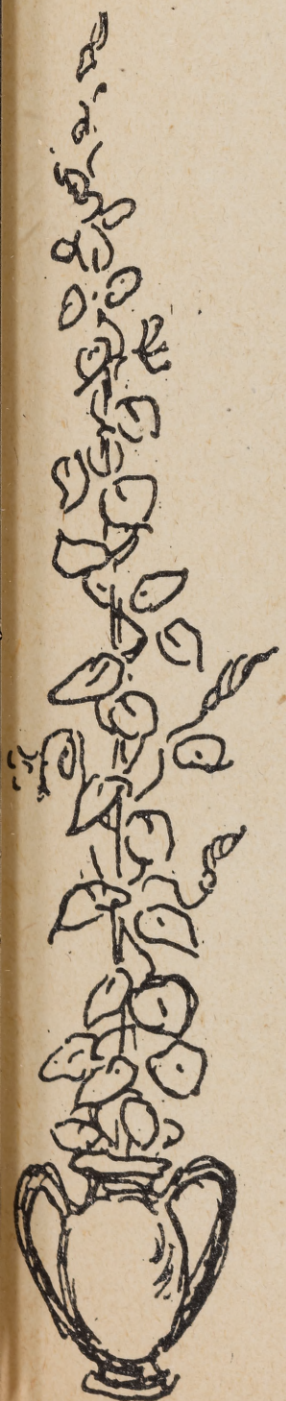
L'Aubépine

SIMONE, tes mains douces ont des égratignures,
Tu pleures, et moi je veux rire de l'aventure.

L'Aubépine défend son cœur et ses épaules,
Elle a promis sa chair à des baisers plus beaux.

Elle a mis son grand voile de songe et de prière,
Car elle communie avec toute la terre ;

Elle communie avec le soleil du matin,
Quand la ruche réveillée rêve de trèfle et de thym,



Avec les oiseaux bleus, les abeilles et les mouches,
Avec les gros bourdons qui sont tout en velours,

Avec les scarabées, les guêpes, les frelons blonds,
Avec les libellules, avec les papillons

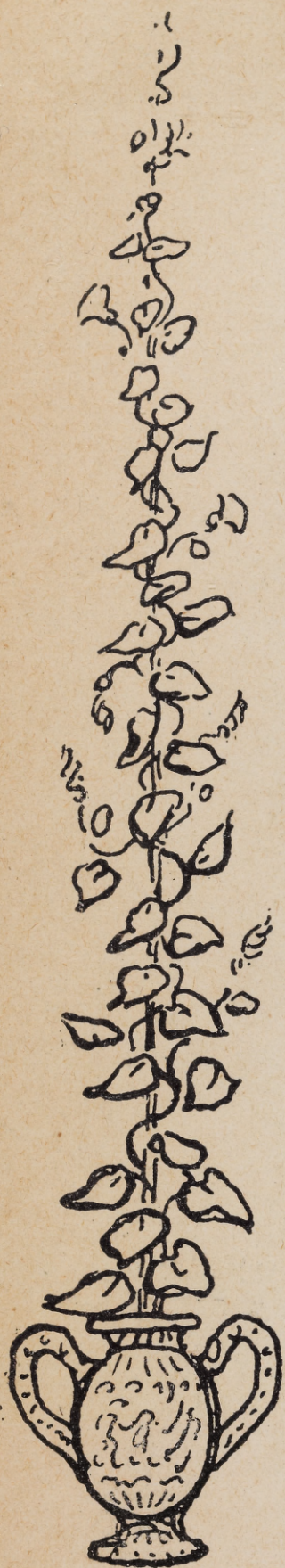
Et tout ce qui a des ailes, avec les pollens
Qui dansent comme des pensées dans l'air et se promènent ;

Elle communie avec le soleil de midi,
Avec les nues, avec le vent, avec la pluie

Et tout ce qui passe, avec le soleil du soir
Rouge comme une rose et clair comme un miroir,

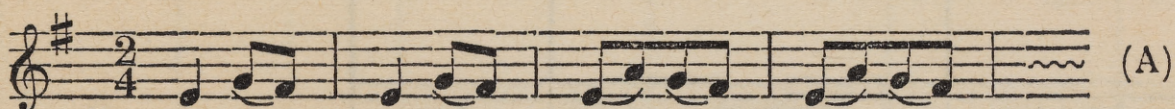
Avec la lune qui rit et avec la rosée,
Avec le Cygne, avec la Lyre, avec la Voie lactée ;

Elle a le front si blanc et son âme est si pure
Qu'elle s'adore elle-même en toute la nature.



somme toute, à fort peu de chose. Les Concertos à 4 violons et basse de Jacques Aubert ne sont guère, en effet, que des Sonates à 2 violons et la basse ; les 4 violons s'y partagent presque toujours en 2 groupes marchant à l'unisson, et les parties que l'auteur leur confie ne sont pas, à proprement parler, des parties réelles. Elles ne présentent ce caractère que tout à fait par exception ; la plupart du temps, Aubert procède par doublement des parties ; dans les *Tutti*, les 4 violons sonnent ensemble, et dans les soli du violon principal, les 3 autres violons dessinent généralement les mêmes contrepunts et cela de façon fort discrète. Du reste, ces soli du violon principal révèlent chez Aubert une virtuosité infiniment moindre que celle qu'affirme Leclair dans ses Concertos. Alors que ce dernier maître confie à l'instrument soliste une partie très en dehors, chargée de traits, d'arpèges, de difficultés de toute nature, Aubert, dans sa conception du Concerto, se rapproche beaucoup plus du *Concerto grosso*, et son violon solo se contente du rôle de *primus inter pares*. D'ailleurs, un exemple fera saisir sur le vif les procédés d'instrumentation de notre musicien.

Nous avons parlé plus haut d'un *Carillon* qu'il fit exécuter en novembre 1738 au Concert spirituel « par toute la Symphonie » (1). Or ce *Carillon* est le dernier mouvement du Concerto IV en *mi* mineur du 2^e livre. En voici le thème :



C'est, comme on le voit, un intervalle mélodique d'abord de tierce mineure, puis qui s'ouvre peu à peu, passant successivement à la quarte, à la quinte, à la sixte, enfin à l'octave au fur et à mesure que la figuration se complique ; l'effet produit est assez pittoresque en simulant de façon ingénieuse la mise en branle d'un ensemble de cloches. Eh bien, ce *Carillon* se retrouve avec les trois autres mouvements du Concerto dans une Sonate à violon seul et basse d'Aubert (la 10^e du livre III), dans laquelle le musicien, pour le *Carillon* seulement, avait ajusté un basson ou un violoncelle aux deux parties de violon et de clavecin.

C'est cette Sonate qu'Aubert a instrumentée « pour toute la Symphonie », et on va voir que dans ce travail il ne s'est guère mis en frais d'imagination. Voici, en effet, le début du

(1) Les *Carillons* étaient très à la mode au Concert Spirituel, surtout les « Carillons funèbres », que l'on exécutait régulièrement à la Toussaint et le Jour des Morts.

Carillon ainsi modifié; d'abord 10 mesures exposant le thème (A), les 4 violons à l'unisson; puis :

The musical score is arranged in two systems. The first system contains six staves: V. I, V. II, V. III, V. IV, Violoncelle, and B. C. The second system contains five staves, continuing the same parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Violins I and II parts play the melody, while the Violins III and IV, Violoncelle, and B. C. part provide harmonic support. The B. C. part is in the bass clef and plays a simple harmonic line.

Il n'y a là que 2 parties de violon et non pas 4, puisque le 1^{er} violon est doublé par le 3^e, et le 2^e doublé par le 4^e; en réalité, Aubert s'est borné à introduire dans sa Sonate un 2^e violon, et ce n'est qu'à partir de la 24^e mesure que les 4 parties deviennent différentes :

V. I

V. II

V. III

V. IV

les violons III et IV frappant, alternativement, une pédale intérieure de dominante.

Nous retrouvons le même procédé dans les pièces qui comportent des entrées successives, comme, par exemple, dans le 2^e mouvement du Concerto II du 2^e livre qu'Aubert intitule pompeusement : *Da capella*.

V. I

V. II

V. III

V. IV

V. I

V. II

V. III

V. IV

Là encore, il n'y a que 2 violons concertant ensemble ; de

sorte qu'on peut dire, qu'en général, les Concertos à 4 violons et basse de Jacques Aubert consistent purement et simplement en Sonates à 2 violons et la basse. Sans doute, de temps en temps, les trois ripiéristes s'émancipent, et dessinent des parties indépendantes, mais ils n'agissent ainsi que très timidement.

Il convient toutefois de remarquer qu'Aubert cherche parfois, et non sans bonheur, à varier ses effets d'instrumentation. C'est ainsi que dans l'élégante *Gavotte* du Concerto II du 1^{er} livre il utilise fort ingénieusement les 6 instruments dont il dispose, faisant donner tantôt les 4 violons seulement, tantôt le violon principal à découvert, tantôt enfin les basses qui viennent s'adjoindre au groupe des 4 violons, et leur apportent le renfort de leur sonorité plus grave.

Comme harmoniste, Aubert innove peu, et les successions d'accords qui suivent : quarte et sixte ou quinte et sixte et septième, etc., lui sont familières, comme à tous les compositeurs de son temps.

Sa technique de violon présente un intérêt incontestable, et sans posséder la virtuosité de J.-M. Leclair, il arrive cependant à se placer assez près du célèbre violoniste. Chez Aubert, l'emploi de la double corde est très fréquent ; presque tous ses mouvements lents comportent une telle écriture, et il pratique facilement le double trille. Il utilise également dans un grand nombre de ses Concertos les arpèges de 3 notes. (Exemple : 1^{er} mouvement du Concerto II en sol majeur du 1^{er} livre, pédale de dominante, *ré*.) Sans se hasarder à des démanchés périlleux comme Vivaldi et Leclair, Aubert atteint cependant la 4^e position, et abuse des traits en triolets de doubles croches, alternant avec des figurations binaires, procédé qui produit des effets de bariolage assez monotones et que les violonistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle devaient répéter jusqu'à la satiété.

En résumé, Jacques Aubert est un artiste que les historiens de la musique ne doivent point dédaigner. Il a eu le mérite de créer en France le Concerto de violon, et a donné à ce genre de composition une instrumentation originale en la confiant aux seuls violons et à la basse.

L'article que M. R. Eitner a consacré à Louis Aubert dans son *Quellen Lexikon* (1) semblerait faire croire que les Concertos dont nous venons de donner un rapide aperçu sont de ce musicien et non pas de Jacques. M. Eitner ne mentionne point en effet de Concertos de violon à l'actif de Jacques Aubert, et en attribue, au contraire, à Louis Aubert. Cette attribution résulte

(1) R. Eitner, *Quellen Lexikon*, I. pp. 235-236.

du regrettable désordre avec lequel sont rédigés les articles qui concernent ces deux musiciens. M. Eitner donne comme œuvres de Louis Aubert :

1° Un *Premier Livre de Sonates à violon seul et B. C.*, Paris, chez l'auteur;

2°) Un *Livre de Sonates à violon seul et B. C.*, livre V;

3°) Des *Concertos pour le violon*, Paris.

Or, ces 3 œuvres ne sont pas de Louis Aubert, qui a composé seulement :

1°) 6 *Sonates à violon seul et la basse*, dédiées à M^{me} Adélaïde de France, œuv. I, Paris, in-f°, s. d. (1).

2°) 6 *Symphonies à 4 parties* dédiées à M^{me} la marquise de Villeroy, œuv. II, Paris, in-f°, s. d. (2).

Telles sont, du moins, les compositions que les bibliothèques de Paris conservent de ce musicien. Le *Premier Livre de Sonates à violon seul et basse* que signale Eitner comme appartenant à Louis Aubert n'est autre que celui de son père, car le livre de *Sonates* composé par Louis Aubert le fils sous le numéro d'œuvre I porte simplement le titre de *Sonates à violon seul et basse*. Quant au V^e livre de *Sonates*, il appartient également à Jacques, dont le V^e livre présente la même indication, et fut gravé par le même graveur, de Gland.

Les 6 *Symphonies* de Louis Aubert sont postérieures à 1750, puisqu'elles forment l'œuvre II du musicien, et que le privilège qui accompagne son œuvre I, valable pour 12 ans, porte la date du 4 avril 1750; la gravure en fut exécutée par La Bassée, tandis que l'œuvre I était gravée par M^{me} Leclair, la femme du violoniste.

Remarquons enfin que les *Symphonies* de Louis Aubert, établies non pas sur le cadre ternaire des *Concertos*, mais sur le modèle des *Suites de Symphonie* si nombreuses (il y en a 12) écrites par son père, offrent une imitation de l'instrumentation que celui-ci adopta pour ses *Concertos*, puisqu'elles n'emploient pas d'alto, mais seulement 3 violons obligés et la basse.

Les deux Aubert avaient du reste été déjà confondus en un seul personnage par Gerber (3), et Fétis a, en partie, perpétué l'équivoque. M. Eitner, en rédigeant les articles relatifs à ces deux musiciens, n'a donc fait que suivre la tradition.

LIONEL DE LA LAURENCIE.

(1) Bib. nat. V^m. 794.

(2) Bibl. du Conservatoire. La dédicace adressée à la marquise de Villeroy est en vers. L'abbé Aubert en est probablement l'auteur.

(3) *Historisch-bibliographisches Lexikon der Tonkünstler*, par Ernest Ludwig Gerber, Leipzig, 1790. Voir à ce sujet : Choron et Fayolle, *loc. cit.*, I, p. 32.

NOËL DES JOUETS ⁽¹⁾

Le troupeau verni des moutons
Roule en tumulte vers la crèche.
Les lapins-tambours, brefs et rêches,
Couvrent leurs aigres mirlitons:

Vierge Marie, en crinoline,
Ses yeux d'émail sans cesse ouverts
En attendant Bonhomme hiver,
Veille Jésus qui se dodine.

Car, près de là, sous un sapin,
Furtif, emmitoufflé dans l'ombre
Du bois, Belzébuth, le chien sombre,
Guette l'Enfant de sucre peint.

Mais les beaux anges incassables
Suspendus par des fils d'archal,
Du haut de l'arbuste hiémal
Assurent la paix des étables.

Et leur vol de clinquant vermeil
Qui cliquette en bruits symétriques
S'accorde au bétail mécanique
Dont la voix grêle bêle : Noël !

MAURICE RAVEL.

(1) Voir le compte rendu du concert de la *Société Nationale*, page 471.



LA MUSIQUE

ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIII^e SIÈCLE

D'APRÈS LE « JOURNAL DES VISITES PASTORALES »

D'ODON RIGAUD (1)

Mais revenons à l'archevêque et à ses ouailles. Au cours de l'un des nombreux voyages qu'il fit à Paris, où l'appelait la confiance de Louis IX, il eut à examiner un prêtre qui lui était présenté pour l'église de Rothoirs (2).

Samedi, 22 février 1259.

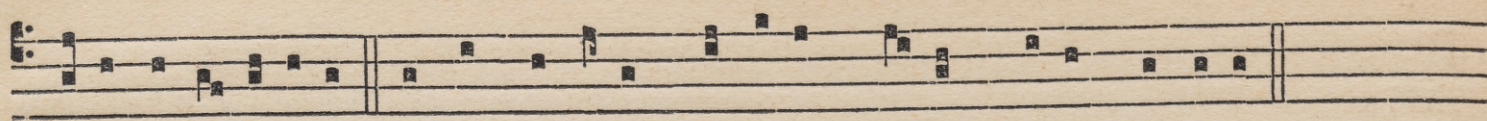
[Parisius] Ipsa die examinauimus Guillelmum presbyterum presentatum nobis ad ecclesiam de Rothoirs... et examinatus fuit in legenda libri Geneseos, ibi uidelicet : *Ade, uero non inueniebatur adiutor similis eius, inmisit ergo Dominus Deus soporem in Adam, cumque obdormisset, tulit unam de costis eius et repleuit carnem pro ea* (3). Requisitus ut construeret et exponeret in romana lingua, dixit sic : *Ade Adans, uero adcertes, non inueniebatur ne trouvoit pas, adiutor aideur, similis samblables, eius de lui.* Requisitus quomodo declinatur *inmisit*, dixit sic : *Inmitto, tis, si, tere, tendi, do, dum, inmittum, tu, inmisus, inmittendus, tor, teris, inmisus, tendus.* Item dixit : *Dominus nostre sire, inmisit enuoia, soporem encevisseur, in Adam...* Item requisitus quod declinaret *reppleuit*, dixit sic : *Reppleo, ples, ui, re, reppleendi, do, dum, repletum, tu, replens, repleturus, repleor, ris, tus, repleendus.* Item fecimus ei sillabificari *repleendi*, dixit : *re-ple-en-di*, Item examinatus fuit in cantu ibi : *Voça operarios*, et nesciuit cantare. [p. 332]

Le morceau d'examen est l'antienne de l'office de none, au dimanche de la Septuagésime :

(1) Voir le *Mercure Musical* du 15 avril 1906.

(2) Il s'agit vraisemblablement de Rothoirs, petite localité du département de l'Eure, dépendant aujourd'hui de la commune de Saint-Aubin-sur-Gaillon.

(3) *Genèse*, II, 20.



Voca ope-ra-ri-os et redde illis mercedem su-am, dicit Dominus (1).

Évidemment, le candidat fut blâmable de ne savoir chanter une mélodie aussi facile que celle qu'on lui proposait; mais faisons un retour sur nous-même et demandons-nous combien Odon Rigaud, s'il revenait de nos jours, trouverait, en France, de curés de campagne mieux préparés à lui répondre, au lendemain même du *Motu proprio* ! Enfin, voici les résultats d'un dernier examen.

Mercredi, 16 mars 1261.

Pernoctauimus apud Insulam Dei (2) cum expensis abbacie. Ipsa die examinauimus Nicholaum dictum Quesnel clericum presentatum nobis ad ecclesiam Beate Marie de Wynemeruilla (3)... Noluit cantare et dixit se nichil scire de cantu...

Nicolas Quesnel fut jugé insuffisant, et le prélat refusa de l'admettre à la cure de Vinemerville. Alors le candidat évincé, mais récalcitrant, au lieu de perdre du temps à maudire son juge, fait appel de cette décision.

« ... Ego iam dictus Nicholaus in hoc sentiens me grauari... ad sedem apostolicam apello in scriptis... »

Mais Odon Rigaud ne se mettait guère en peine de ces appels au pape, car il jouissait du plus haut crédit en cour de Rome. L'archevêque maintient sa décision :

... Cui appellationi propterea quod ipsum in examinatione inuenimus litterature penitus insufficientis, ut puta, nec legere competenter, nec construere nouit, nec cantare uoluit, non duximus deferendum. [p. 396]

Le zélé prélat avait-il d'aventure des illusions sur l'avenir du chant liturgique ?

3° *Exécutions défectueuses : plusieurs manières de mal chanter l'office.* — Le *Journal* d'Odon Rigaud va nous révéler quel-

(1) Antienne du dimanche de la Septuagésime, *ad nonam*. — *Liber antiphonarius pro laudibus et horis minoribus*, p. 139. Solesmes, 1891. Il s'agit de l'antiphonaire monastique.

(2) L'Isle-Dieu était une abbaye de Prémontrés dans une île de l'Andelle. Voir *Gallia Christ.*, t. XI, p. 340.

(3) Vinemerville, Seine-Infér., arr. d'Yvetot, canton de Valmont.

ques-unes des nombreuses malices connues des clercs et employées par eux pour abréger l'office chanté ou tout au moins pour y prendre la moindre part possible. C'est ainsi qu'à Saint-Ouen de Rouen nous constatons cette tendance des moines à fuir les obligations que la règle leur fait de participer au chant, sans pouvoir préciser pourtant en quelles circonstances de la vie monastique.

Jeudi, 28 janvier 1255.

Visitauimus abbaciam Sancti Audoeni Rothomagensis (1)..... Item precepimus quod ille qui ad minus semel in edomada non cantauerit, abstineat a uino quousque cantauerit..... [p. 203]

La visite qu'en 1264 Odon Rigaud fait à l'église Saint-Mellon de Pontoise nous vaut une expression nouvelle à ajouter au vocabulaire de la musicologie médiévale. Le prélat rédige ainsi son procès-verbal :

Mardi, 9 décembre 1264.

Adiuuante Domino, accessimus ad ecclesiam Sancti Mellonis Pontisarenensis... Item quia inuenimus magnum defectum fuisse et esse in ecclesia circa illos *qui faciebant marrancias, uidelicet qui nolebant cantare in choro responsoria et alleluia*, iniunximus domino Ricardo Triguel, quod ab illis qui marrancias huiusmodi facerent penam unius denarii leuaret pro qualibet marrancia..... [p. 503]

Il semble résulter des textes cités par Du Cange que ce mot *marancia* désigne à la fois l'absence d'un clerc à l'office et la peine dont un supérieur frappe ce manquement.

Si pena pecunaria, que pro defectibus seu maranciis, que in Ecclesia nostra statuta est, uoluit se liberare..... (Charte de l'année 1245 dans l'*Historia Episcoporum Siluanectensium*, p. 454.)

Post hec solent recitari marancie et offense diei et horarum precedentium et ibi puniri... (Consuetudines Ecclesie Rothomagensis.)

Si infra primam collectam uenerint, maranciam non facient.... Qui uero maranciam in officio maioris misse fecerit, duos denarios nigrorum de propria bursa persoluet..... Et nihilominus persoluet diaconus maranciam..... (Charte de l'année 1247 dans l'*Historia monasterii Sanctae Mariae Suessionensis*, p. 459.)

(1) Saint-Ouen de Rouen, abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît.

Qui maranchiam misse fecerit de pena VI denarios soluat ; qui uero maranchiam Euangelii uel Epistole fecit, IV denarios... (Statuta pro Ecclesia Abbauillensi, anno 1208, dans le *Tabularium Episcopatus Ambianensis*, fol. 31.)

Il résultait donc un grand dommage pour la régularité des offices à l'église Saint-Mellon de Pontoise du laisser-aller des clercs qui *faisaient marrance*, c'est-à-dire qui refusaient de chanter au chœur les répons et les alleluia : Odon Rigaud enjoignit à Richard Triguel de lever à l'avenir une amende d'un denier *pro qualibet marrancia* sur tous ceux qui se mettraient ainsi en faute. Déjà, dans une précédente visite, qu'il avait faite deux ans auparavant au même chapitre, l'archevêque avait eu l'occasion de sévir contre un vicaire, nommé Lucas, qui, non content d'avoir dans la vie privée des mœurs déplorables, dormait quand il était au chœur, au lieu de chanter l'office.

Mardi, 14 novembre 1262.

Visitauimus capitulum Sancti Mellonis Pontisarensis..... Item, Lucas, uicarius, adhuc erat de incontinentia diffamatus et dormiebat in choro sepissime, licet bene psalleret et cantaret, si uellet... [p. 447]

A l'abbaye du Mont-Sainte-Catherine, près de Rouen (1), deux moines mettent à chanter tout leur mauvais vouloir : *dissolute cantant*. Le prélat emploie alors les grands moyens.

Mercredi, 25 janvier 1251.

Visitauimus ibidem. Ibi sunt xxx monachi. Caleboyche et alter, qui sunt incarcerati, dissolute cantant : precepimus ut corripiantur per surreptionem ciborum et disciplinam..... [p. 103]

Le dépouillement de notre curieux *Journal* nous amène à toute une suite de fâcheuses remarques, que fait Odon au cours de ses visites, principalement dans les prieurés, où le petit nombre des moines permettait avec la règle des accommodements qui n'eussent point été possibles dans une grande abbaye, mais que le prélat ne juge pas moins très regrettables : c'est l'habitude de réciter l'office des heures au lieu de le psalmodier, et l'archevêque constate qu'il en est ainsi au prieuré de Saint-Martin-la-Garenne (2), au prieuré de Gasny (3), où par trois fois,

(1) Abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) Prieuré dépendant de l'abbaye du Bec.. Aujourd'hui Saint-Martin-la-Garenne est une commune de Seine-et-Oise, arr. de Mantes, canton de Limay.

(3) Prieuré dépendant de l'abbaye de Saint-Ouen de Rouen. — Aujourd'hui Gasny est une commune du département de l'Eure, dans l'arrondissement des Andelys.

en 1262, en 1264 et en 1266, les moines — ils étaient trois au maximum — résistent à ses injonctions, et même à Avranches, au chapitre, où le clergé récite à voix basse l'office des morts. On voit tout de suite la cause de ce relâchement, c'est le désir inavoué d'en terminer le plus rapidement possible avec les obligations de la vie religieuse : les moulins à prières du culte lamaïque n'ont point d'autre origine.

Vendredi, 12 décembre 1264.

Visitauimus prioratum Sancti Martini in Guarenna. Ibi erant quatuor monachi de Becco Helluini... Non consueuerant dicere omnes horas suas cum nota : precepimus eis quod ex tunc in hoc assuescerent et horas suas insimul dicerent cum nota.... [p. 504]

Vendredi, 25 août 1262.

Apud Gaagniacum et uisitaui ibi. Ibi erant duo monachi, prior et suus socius..... Non cantabant omni die officium suum cum solfa, sed missas solum in diebus festiuis. Non seruabant ieiunia regule, comedebant carnes..... inhibuimus priori ne inuitaret mulieres ad comedendum in prioratu..... [p. 439]

Dimanche, 14 décembre 1264.

Visitauimus prioratum de Gaaniaco. Ibi erant tres monachi Sancti Audoeni Rothomagensis..... Non dicebant horas suas cum nota..... [p. 505]

Samedi, 16 janvier 1266.

Visitauimus prioratum de Gaany. Ibi erant tres monachi Sancti Audoeni Rothomagensis..... Non dicebant horas suas cum nota... [p. 534]

Mercredi, 3 août 1250.

Apud Abrincas uenimus..... Inuenimus quod ibi sunt quatuor sacerdotes..... Officium defunctorum dicunt aliquando sine nota... [p. 85]

Et Odon s'indigna fort qu'on marchandât ainsi une dernière mélodie aux pauvres défunts. Mais ailleurs la longueur de l'office suggéra aux moines d'autres tentations : nous les voyons à Saint-Martin de Pontoise, dans leur hâte immodérée d'en avoir terminé plus vite, ne plus prendre la peine de prononcer les mots, et faire de la récitation de l'office un horrible mélange de voyelles et de consonnes, où le bon Dieu lui-même ne devait plus rien discerner. C'est ce que le prélat réproouve par ces mots : *psallit sincopando*. Voici le passage :

Dimanche, 12 février 1251.

[Apud Sanctum Martinum de Pontisara (1)].... .. Matricularius negligens est in custodiendo libros, clericus eius nimis rudis et inhonestus et psallit sincopando..... [p. 105]

Nous sommes assurés du sens à attribuer à cette expression, qui n'a point un caractère musical, comme M. Léopold Delisle semble le croire en traduisant par *chant syncopé* (2), car en un autre endroit du *Journal* nous lisons : « *dicant orationes... non syncopizando, sed intelligibiliter et distincte* ». Il y a là une négligence coupable de la part des clercs, un usage fautif de supprimer des syllabes, *sincopare* ; mais, en bon nombre de monastères ou d'églises, cette précipitation dans le chant psalmodique avait pris une autre forme et la force d'une habitude. On lui a même donné un nom, c'est le *tuilage*. On sait que la psalmodie se fait à deux chœurs, chacun chantant alternativement un verset : or, il y a *tuilage*, quand le second chœur attaque le commencement d'un verset avant que le premier ait achevé la récitation du sien. Le verset que l'on commence recouvre ainsi la fin du précédent, les extrémités se superposent, comme les tuiles sur un toit. On peut croire que cette détestable tradition a été assez commune au treizième siècle, car les textes conciliaires qui en parlent pour l'interdire ne manquent point. Nous citerons seulement, pour nous en tenir au temps d'Odon Rigaud, deux canons conservés dans Mansi. Tous deux sont spécialement rédigés à l'intention des chanoines dans les cathédrales. Le premier est le XIII^e canon du Concile de Paris de 1248 : « *Moneantur capitula secularium personarum, maxime cathedralia ut... circa diuinum officium diligentiam adhibeant efficacem precipue circa psalmodiam ; tractatim et per pausationes congruas in medio uersuum psalmos dicant, nec uersum incipiat pars chori psallitura nondum alio finito, et quod a confabulationibus precipue in choro abstineant, similiter cum diligentia moneantur* (3). »

Le second, postérieur de quelques années, est le premier canon d'un concile de Saumur en 1253 : « *... in locis collegiatis, et maxime in cathedralibus, dicantur hore canonice horis debitis, cum omni deuotione, solemniter et deuote, nec prius psalmi uersiculus una pars chori incipiat quam ex altera precedens psalmi uersiculus finiatur* (4). »

(1) Abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) DELISLE, *art. cité*.

(1) MANSI, t. XXIII, p. 767.

(2) ID. *ibid.*, p. 809.

Mais à regarder de plus près nous constatons un troisième défaut : c'est l'escamotage de la pause à la médiane, *non fiunt pausaciones*, tandis que le tuilage affecte seulement la fin du verset.

Les très fréquents rappels de l'archevêque de Rouen à ses clercs d'avoir à s'abstenir de semblables pratiques nous indiquent à quel point elles étaient développées dans son diocèse. Au reste, il n'était pas le seul à s'en plaindre : quand Odon passe aux Andelys, le doyen du chapitre attire son attention sur ce point.

Jeudi, 11 mai 1251.

Visitauimus capitulum Andeliacense. Omnia inuenimus in bono statu. Petebat tamen decanus quod pausacio fieret in medio psalmodie... [p. 110]

Nous extrayons de notre document quelques passages relatifs au tuilage et à la suppression du repos à la médiane : on verra que la plainte du doyen des Andelys n'était que trop fondée. Voici donc, à titre de curiosité, quelques-uns de ces textes, rangés par ordre chronologique :

Lundi, 4 janvier 1249.

Visitauimus monasterium Sancti Amandi Rothomagensis. Inuenimus quod ibi sunt xli moniales uelate et vi uelande... Aliquando cantant horas Beate Marie et psalmos suffragiorum cum nimia festinatione et precipitatione uerborum : iniunximus eis ut ita cantarent eas quod pars incipiens uersum audiret finem precedentis uersus et pars uersum finiens audiat principium uersus sequentis... [p. 15]

Vendredi, 19 mars 1249.

Visitauimus capitulum Rothomagensem... Psalmodia nimis transcurritur, non fiunt pausaciones... [p. 35]

Vendredi, 3 septembre 1249.

Visitauimus ecclesiam et capitulum de Andeliaco... Non faciunt pausaciones in psalmodia, immo cantant eam cum nimia precipitatione : iniunximus decano ut emendari faceret istud... [p. 50]

Mercredi, 4 septembre 1252.

Visitauimus conuentum Sancti Albini. Sunt xii moniales... Nimis festinanter dicunt psalmodiam : iniunximus quod dicant psalmos cum debita pausacione..... [p. 146]

Samedi, 3 octobre 1254.

Visitauimus capitulum Andeliacense. Ibi sunt quatuor uicarii, quorum unus cantat cotidie apud Culturam et alius ad Beatam Magdalenam et duo in ecclesia ipsa, unus missam matutinalem et alius magnam

missam... Vicarii nolunt recipere capam ad mandatum decani, nec cantare responsoria, iniunximus hoc emendari. Minus cito uersilant : iniunximus hoc emendari... [p. 188]

L'histoire nous apprend par ailleurs qu'Odon Rigaud fut un saint prélat : nous le croyons sans peine, car il lui fallut une patience divine pour ne point sortir de sa mansuétude coutumière, quand il lui arrivait de rencontrer sur sa route d'incorrigibles têtus, comme ces chanoines des Andelys, qui se contentaient de secouer leurs longues oreilles et, sans tenir compte le moins du monde de ses observations réitérées, continuaient leur routine familière. Et le brave archevêque poursuivait sa tournée, et là où deux ou trois ans plus tôt il s'était heurté à des relâchements de discipline, à des fautes contre la règle monastique ou la morale commune, là où il avait dit mélancoliquement : « *Iniunximus hoc emendari* », quand il repassait deux ou trois ans plus tard, il se heurtait encore aux mêmes relâchements, aux mêmes fautes, et, plus mélancoliquement, répétait : « *Iniunximus hoc emendari* », et si, ce jour-là, la charité chrétienne inspirait les jugements du prélat, il pouvait dire : « L'esprit de tradition est la force de mon clergé ». — Un pamphlétaire eût répondu : « Il n'est point de force au monde qui puisse prévaloir contre la force d'inertie ».

(A suivre.)

PIERRE AUBRY.





REVUE DE LA QUINZAINE

LETTRE DE L'OUVREUSE.

Weingartner. — Ysaye et Pugno.

Berlioz et Weingartner. — Berlioz jouit actuellement dans la patrie de Wagner d'une popularité dont se réjouit M. Colonne, charmé de voir le romantisme satanique de son satané Hector ravager les mélomanes sentimentaux d'outre-Vosges. J'attendais donc avec impatience l'interprétation nationale que pouvait en donner au Châtelet Félix Weingartner : elle est épatante. Astruc, sois béni dans le Seigneur, sois béni dans le Seigneur ! (J'en rends du Meyerbeer.)

N'ayant pas les mêmes raisons que les Français d'aimer notre enfant gâté jusque dans ses verrues (surtout dans ses verrues), le capellmeister allemand a su débarrasser les partitions berliozziennes des excès de truculence et des outrances sonores qui les encombrent. Avec un sens littéraire très affiné — indispensable pour traduire la pensée de l'homme de lettres qui écrivit la *Fantastique*, — il donna de chaque numéro du programme une interprétation élégante, pas trop poussée, intelligemment extérieure, évitant de prendre trop au sérieux telles de ces pages à effet où il n'y a vraiment pas beaucoup de musique ! Berlioz en est sorti tout rajeuni. Ses pires excès s'atténuèrent, s'évaporèrent, disparurent. La fin du *Carnaval romain*, ainsi dévulgarisée, en parut plus spirituelle, et il n'est pas jusqu'aux affligeantes cadences italiennes de la dernière page qui, habilement resserrées et condensées, ne devinssent un aimable effet de verveuse conclusion.

La nouveauté du programme résidait dans la première audition (en France) de *Cléopâtre*, troisième cantate (consultez Boschot) écrite par Berlioz en vue du prix de Rome... qu'il n'obtint d'ailleurs que l'année suivante avec *Sardanapale*. Entre nous je ne trouve pas prodigieusement inique la décision du jury refusant, à l'instigation de Boïeldieu, d'attribuer la récom-

pense suprême à cette médiocre élucubration lyrique, ressemblant à Gluck comme Ponsard à Corneille, pleine d'élans conventionnels et d'effets ambitieusement poncifs, avec râles de contrebasses, roulements de timbales et petite flûte figurant l'aspic.

Mlle Bréval exprima avec une belle passion les angoisses de la veuve d'Antoine et présenta son sein résigné à la brève gamme suraiguë qui symbolise indifféremment dans les compositions romantiques les coups de poignard, les éclairs aveuglants ou les morsures ophidiennes.

Un régisseur vint nous informer, salué par des murmures de réprobation, que, « M. Gilly n'ayant pu répéter », l'air de Cassandra ne serait pas chanté par Mlle Bréval. Cette information ne parut pas d'une logique inattaquable.

Exposition beethovenienne. — Une prestigieuse interprétation de la Symphonie en *la*, plus dynamique, plus dionysiaque encore qu'en 1905, enfièvre les auditeurs du Châtelet. Colonne exulte, Chevillard resplendit d'extase, tous les cœurs volent vers Weingartner, qui en profite pour ne pas faire la reprise du premier temps, à la conclusion mirifiquement élargie.

On fête dans le Concerto en *sol* Auguste Pierret, tête fine et doigts fins, dont j'aimerais applaudir plus souvent la nerveuse élégance (mais de qui cette cadence, bons dieux ?). Weingartner soude l'Andante au Rondo. Et puis c'est l'*ut mineur*, finale d'apothéose, avec, dans la coda, des trompettes de gloire...

Léonore a trois ouvertures comme la maison de Cadet-Roussel ; mais je ne prétends pas que cette triple exécution m'emballle... Notons cependant que le thème de la trompette, dans la coulisse, a subi, en passant du n° 2 au n° 3, une modification curieuse qui augmente son énergie.

Louons Enesco des jolies sonorités qu'il a mises au service du *Concerto* et admirons l'interprétation infiniment spirituelle et distinguée de la *Huitième Symphonie*, commentée avec un lyrisme infatigable par l'ami Pierre Lalo (il a raison) contempteur de Litvinne (il a tort).

Ysaye-Pugno. — Une cour de jolies femmes adule, salle Pleyel, les deux ventripotents monarques de l'archet et du clavier. Dans la griserie de cette atmosphère chargée de parfums, je ne me sens pas la force de reprocher à Ysaye son interprétation trop câline de Bach... Beaucoup d'énergique précision dans l'austère Sonate de Vincent d'Indy ; majestueux et poupin, le Paganini bruxellois arrache héroïquement les farouches pizzicati du second temps dont les âpres harmonies sont pétries et modelées avec un athlétisme tranquille par Pugno, ce Rodin du Pleyel.

Damnation de Faust. — M. de Morsier annonçant la grippe de Van Dyck provoque les glapissements aigus du public de l'Opéra, public d'ailleurs ignorant des traditions, car il ne bisse ni la *Danse des Sylphes*, ni la *Puce* (Delmas en était baba), mais seulement la *Marche* et la *Sérénade*. Néanmoins, gros et très gros succès.

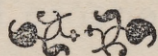
On se montre avec admiration les 400 choristes d'Amsterdam qui occupent le fond de la scène et débordent sur deux hautes terrasses latérales ornées de fleurs barbares. Ces messieurs et dames portent à la boutonnière un ruban rouge ; Astruc a dû les faire tous décorer de la Légion d'honneur pour les récompenser de leur discipline artistique et de leurs *pianissimo* impressionnants. Bréval triomphe, après son amoureuse lamentation, et Weingartner [après le steeple-chase final de Vortex et de Giaour, arrivant *dead-heat*.

Encore Beethoven. — Au dernier Weingartner, l'ouverture d'*Egmont* fut aussi bien accueillie que celle d'une caisse de jambons, le 1^{er} mai, chez Potin.

Harold Bauer triompha dans la fantaisie en *ut mineur* où apparaissent des esquisses du finale de la « Neuvième ». Ce pianiste, autrefois violoniste et que je ne désespère pas de voir finir ténor, a donné de cette page synoptique une traduction très musicale, plus nuancée que puissante, et plus intime que majestueuse.

Après la Neuvième, des hurlements de sympathie prouvèrent à Weingartner combien avaient été goûtés ses gestes de précision énergiques et ses coups de tête éperdus. Le scherzo parut un enchantement lumineux, un triomphe anticipé du pointillisme. Quant au finale, si dangereusement écrit pour les voix, il fut rythmé avec vigueur par les quatre cents Hollandais ouvrant des bouches démesurées pour accentuer chaque syllabe avec plus de force. Les solistes se tirèrent avec honneur des quelques lignes haut-perchées qui leur étaient confiées, et exécutèrent au mieux le joli « dégradé » de leur dernier accord. Et l'hymne à la Joie se déchaîna avec sa furie coutumière et débridée... Joie un peu trop canaille tout de même ; c'est surtout dans ce cas que la joie fait peur ! Voir dans le cancan final, ponctué de laides cymbales, le dernier mot du sublime beethovénien, c'est se montrer inique pour l'auteur de la *Messe en ré*.

L'OUVREUSE.



THÉÂTRES.

NOUVEAU THÉÂTRE : *Le Clown*, nouvelle musicale en deux actes, livret de V. Capoul, musique de I. de Camondo.

La scène est à Neuilly, de nos jours, chez les forains. Je sais tout le charme que possèdent, pour certains spectateurs, ces « reconstitutions » ; j'ai le regret de m'y trouver insensible. L'entrée d'un cirque avec sa plateforme où trône la caissière et sa galerie où s'époumonnent bugles et pistons, une baraque de tir à un sou, et dans le fond, par delà les feuillages poudreux, des maisons à six étages, sont des objets qui, transportés à la scène, font pousser des cris d'enthousiasme à tel Parisien néophyte : « Voyez ! Est-ce assez ça ? » Pour ma part, je regrette que la poétique fantaisie de M. Jusseume n'ait pu se donner carrière en des décors plus harmonieux, plus expressifs et plus embaumés de rêve. Il faut dire cependant que cette situation du drame nous a valu une de ses meilleures pages musicales : la fin du premier acte, où se trouvent mêlés et superposés avec la science la plus amusante les différents bruits de la foire : fanfare de cors, grosse caisse et cuivres de la parade, orgue de la maison Gavioli, tourné par la main synchronique de M. Garnessant (car le programme ne nous laisse ignorer aucune collaboration) ; et tous ces thèmes, d'ailleurs simples, marchent ensemble, ô mes frères, et s'amalgament en des sonorités étouffées et confuses, qui agacent l'oreille de très curieuse façon. Ce tumulte est fort divertissant, et met hors de conteste le talent d'écriture de l'auteur et la solidité de ses études ; mais que dirait-on si la musique, au lieu d'être exacte, s'avisait d'être belle ? Moi, je dirais que cela vaut mieux.

Quant à l'intrigue, elle veut être violemment dramatique, et se réclame des principes véristes : c'est dire qu'elle est de la plus rare et cocasse invraisemblance. Les époux Barbazan, maîtres du cirque, ont dans leur troupe le clown Maxim, l'écuyère Zéphirine et le comique Auguste. Et le clown Maxim, pour ses sauts périlleux, est aimé des belles spectatrices autant qu'un ténor d'Opéra. Mais il ne peut obtenir les faveurs de Zéphi-

rine, qui soupire, en souvenir de *Louise*, vers les plaisirs de Paris, et aussi, de façon plus précise, vers les vicieux attrait du sinistre Auguste. Et cependant Maxim et Zéphirine sont amis d'enfance, et roucoulent à ce sujet une assez jolie romance (*Ta main dans ta main*); mais le cœur des écuyères a ses raisons.

Au second tableau, qui se passe dans la « loge » de planches de Zéphirine, Maxim est si éloquent et si brutal, qu'un instant son amie s'abandonne à son baiser. Le traître Auguste survient; pour se venger, il sciera le tremplin d'où va s'élancer, dans un instant, le clown aimé du public : chute mortelle, agonie dans les bras de l'écuyère conquise par cet argument sans réplique. Et tout cela serait fort bien, si entre temps l'inexplicable Zéphirine n'avait échangé sa robe et son peigne avec une certaine Glady, adoratrice du clown, venue là on ne sait pourquoi, et qui se trouve fort penaude lorsque la vraie Zéphirine, après avoir suivi un instant Auguste, revient, par un nouveau caprice, prendre la seule place qui lui convienne dans tout drame digne de ce nom : quand le héros expire, il faut, de nécessité absolue, qu'il trouve auprès de lui les yeux et la main de l'aimée. Tout cela est d'une puérilité compliquée et cherchée et d'un bas romanesque où l'on chercherait en vain le moindre trait de caractère, le plus ténu détail de mœurs qui permît, au moins un instant, de croire à l'existence de ces fantoches. La langue est à l'avenant; je n'en donnerai qu'un exemple : Maxim expirant trouve encore le triste courage de parler

Du sang de sa blessure
Goutte à goutte tombant sur sa pâle figure.

Charpentier lui-même ne prête pas à ses midinettes un langage plus faux ni plus affecté.

Que l'on joigne à cela une chaleur suffocante, une salle des plus inconfortables, malgré son brillant éclairage, et par surcroît de graves soucis politiques, on aura l'idée d'une triste et maussade soirée. Mais la musique de M. de Camondo vient tout sauver. Car il s'est trouvé un homme pour prendre au sérieux les billevesées du librettiste, les étudier, les méditer, et les envelopper d'harmonie avec un soin digne certainement d'un meilleur objet. Cette musique a pour premier caractère un manque d'originalité qui, poussé à ce degré, à cette puissance, devient une vertu : tant d'autres, de nos jours, s'épuisent, pour donner le change sur eux-mêmes, à dénaturer cruellement la foncière banalité de leurs idées ! M. de Camondo, héroïque, s'est résolu à ressembler toujours à quelqu'un : sa mélodie vient le plus souvent en droite ligne de Massenet, dont elle imite l'entrain facile et la sentimentalité frivole ; mais parfois elle devient solennelle, et fait alors songer à Charpentier, dont certain « Chant des Gueux » ressuscite la triviale emphase ; des ports de voix et des notes filées, à l'italienne, brochent sur le tout, tandis que l'orchestre combine des brutalités véristes, avec des foisonnements wagnériens. Et tout cela est fait de si bonne foi que l'on ne peut refuser sa sympathie à cet art composite, mais sincère et probe. La réminiscence est le langage naturel de M. de Camondo ; c'est par des assemblages de notes déjà rencontrés qu'il exprime ses émotions les plus vives et les plus profondes. On ne songe point à l'en blâmer ; certaines pages de sa partition sont amusantes, comme le finale, déjà cité, du premier acte ; d'autres ont un tel accent de conviction, que l'on se sent tout attendri : l'introduction au second acte, par exemple, ou la mort du clown, avec le rappel, prévu mais d'un effet sûr, du « souvenir d'enfance ». Musique de collectionneur, dira-t-on. Sans doute ; mais Meyerbeer a-t-il souvent fait autre chose ? Musique honnête, sans aucun doute, et meilleure que celle de bien des œuvres montées récemment par telle de nos scènes

officielles. Si j'essaye de me représenter la Muse de M. Camondo, je vois une figure aux traits peu accusés, qui n'est point belle, qui ne séduit pas, mais dont le sourire est si bon qu'il lui donne une sorte de noblesse ; une de ces figures « auxquelles on s'habitue très bien », ce qui veut dire qu'elles sont conjugales avant tout et prometteuses de joies honnêtes ; ces figures se rencontrent tout aussi bien au Nouveau Théâtre, ou à l'Opéra, que dans les salons de la bourgeoisie. Il ne faut pas les mépriser. Combien leur vue est consolante, auprès de tel masque perfide ou grossier... Mais ne brouillons pas M. de Camondo avec les compositeurs de la République.

L'interprétation du *Clown* est glorieuse, mais non excellente. M^{lle} Farrar, étoile berlinoise, est une Zéphirine bien pointue ; M^{lle} Margyl rappelle de trop près, par ses gestes et par sa voix, le music-hall qui l'a nourrie ; M. Delmas, en Barbazan, se sourit trop à lui-même. M. Rousselière est un ténor agréable ; M^{lle} Mérentié est insipide comme le rôle de Glady. Seul M. Renaud donne un relief saisissant à Auguste, l'arsouille sinistre et gouaillieur. L'orchestre, sous la direction de M. Catherine, se conduit fort bien, et s'il ne sonne pas mieux, ce n'est pas de sa faute.

LOUIS LALUY.

Une nouvelle Carmen.

Olé ! Olé ! voici enfin une Carmen bien espagnole, gitane même, et bien telle que Mérimée et Bizet l'avaient sans doute rêvée, telle que seule l'avait incarnée Galli-Marié. C'est M^{me} **Maria Gay**, la grande cantatrice catalane, qui s'est révélée cette Carmen exceptionnelle dans la représentation d'essai donnée le 29 avril à l'Opéra-Comique. D'un bout à l'autre de l'œuvre, sans défaillance aucune, M^{me} Gay a su rendre ce caractère fantasque avec une variété de jeu et d'expression (où les trouvailles d'un heureux réalisme abondent) et une intensité de vie réellement extraordinaire. Et ces qualités scéniques étaient renforcées par celles de la voix qui ne nous a jamais paru d'un plus beau timbre ni conduite avec un art plus consommé.

A la même représentation, M. Salignac faisait aussi ses débuts dans le rôle de Don José, et lui aussi s'est révélé, surtout dans la scène finale, acteur et chanteur très remarquable. Aussi le public l'a-t-il associé à M^{me} Gay dans les ovations enthousiastes qui après chaque acte saluèrent les artistes. Ce fut là une représentation inoubliable que M. Carré, nous n'en doutons pas, voudra renouveler sans tarder.

R. C.



LA SAISON DES CONCERTS COLONNE.

Souvenirs et vœux.

La saison qui vient de s'achever sur le concert du Vendredi Saint, pour avoir été moins terne que la saison précédente, n'aura pas brillé d'un bien vif éclat. Subventionnée par l'Etat, assurée d'une salle immense permettant de superbes recettes, ayant un cadre de chœurs entraînés et excellents parmi tant de médiocres, jouissant enfin de la faveur populaire, l'Association artistique des Concerts Colonne est loin de donner tout ce qu'elle pourrait donner. Légalement elle n'a pas rempli les conditions imposées par son cahier des charges en échange de sa subvention de 25.000 fr. Les trois heures de musique française nouvelle ont été remplies par une courte et insignifiante ballade pour harpe et flûte de M. Perilhou, un

fragment symphonique *dans la Cathédrale*, de M. **Max d'Ollonne**, la *Lamentation de Job*, de M. **Rabaud**, et le *Jour d'été à la Montagne*, de M. **V. d'Indy**. Il faut d'ailleurs mettre en dehors de cause ce dernier ouvrage, car l'obligation faite à M. Colonne a pour but de mettre en relief des jeunes, et M. d'Indy n'eut sans doute nul besoin d'invoquer pareille cause pour faire jouer son œuvre. La jeune musique française fut donc représentée par cinquante minutes d'œuvres d'auteurs déjà jouées et de plus fort banales. Il n'est pas dans mon rôle d'examiner dans quelles conditions M. Chevillard a rempli la même obligation, mais de prime-abord il me semble qu'il y mit plus de compréhension et de bonne foi. D'ailleurs, même en estimant que M. **Enesco** écrit de la musique française, nous serions à peine à la moitié du terme prévu. En bonne justice, tout manquement à une convention librement acceptée implique une sanction. Que M. Colonne soit tranquille, Messieurs les Inspecteurs des Beaux-Arts ne viendront pas l'empêcher de toucher l'intégralité d'une subvention qu'il n'a pas méritée.

Sous un autre point de vue, cette saison fut également peu intéressante. Un interminable festival Beethoven nous valut huit séances, où des programmes hybrides, sans unité artistique, permirent à M. Colonne de nous repasser son stock d'ouvertures (*Roi d'Ys*, *Flûte enchantée*, *Carnaval romain*, *Benvenuto Cellini*) et de concertos fomenteurs de sifflets. Ce n'est point ainsi qu'on fête un maître comme celui de Bonn. Il eût été bien préférable, c'est d'ailleurs ce que fit M. Chevillard, de distraire quatre ou cinq concerts où on eût exécuté avec recueillement une sélection d'œuvres préparées avec soin et destinées à un autre usage que celui d'attirer la foule que fascine le nom de Beethoven. Puis vint en deux séances un festival Mozart fait de bribes d'œuvres composites où le quintette de *Così fan Tutti* voisinait avec le concerto pour deux pianos (comme si un seul ne suffisait pas amplement), ou le concerto pour flûte et harpe avec un air insignifiant du *Roi Pasteur*. Triste hommage !

L'exécution de la symphonie de M. **Enesco** vint apporter un peu de relief à une saison qui s'annonçait comme déplorable. Par la vigueur et la solide mise en œuvre d'idées purement musicales, aussi bien que par sa belle technique, cette œuvre s'affirme comme le prélude d'œuvres futures qui feront honneur à la musique moderne et dont la nôtre pourra revendiquer une partie, puisque c'est chez nous que M. Enesco vint puiser une partie de sa science. Le poème de Baudelaire, mis en musique par M. Guy Ropartz, passa presque inaperçu, et nous retombâmes dans une série de concerts fades et sans intérêt, dont je vous ai donné le compte rendu. Seule à la fin de la saison, la *Sinfonia Domestica*, de M. **Strauss**, vint apporter à notre légitime curiosité un aliment de choix. Certes, sans y voir le chef-d'œuvre que d'aucuns y semblent trouver, j'ai plaisir à constater que cette œuvre à la technique prodigieuse nous fut donnée par deux fois. Une telle audition s'imposait, et M. Colonne trouve gloire, honneur et profit à avoir mené à bien cette tâche dont la difficulté était en somme assez grande.

Après avoir examiné ce que fut cette saison, il serait intéressant de voir ce qu'elle eût pu être. Tout d'abord, s'il était jugé nécessaire de faire un festival Beethoven, employer la méthode Weingartner-Chevillard. Mais après ce festival, laisser à M. R. Hahn, assisté d'illustres dames, le soin de glorifier Mozart. Le « divin jeune homme », cher à M. Bellaigue, se fût fort bien passé de l'hommage qu'on lui a rendu et qui l'a plus desservi qu'il n'a contribué à exalter sa gloire.

Passé ces exhumations ou glorifications, il est convenu, il conviendrait d'ailleurs pour la saison prochaine, de tracer un plan de concerts logique et comportant un but. La symphonie doit constituer la base de concerts

symphoniques, et à part Mozart, Beethoven, Brahms et Berlioz, M. Colonne n'a guère semblé connaître que MM. Saint-Saëns, Enesco et Strauss.

L'école moderne compte pourtant des œuvres comme les symphonies de Franck, Fauré, Dukas, Pierné, d'Indy, Chausson, Savard, Lazzari, Magnard, Labey, Lalo en France, Balakirew, Rachmaninoff, Mahler, Reger, Smetana à l'étranger, qui illustrent le genre le plus musical qui soit. A une époque où notre goût musical tente quelques timides essais de marche vers un idéal plus beau, plus noble, plus dégagé des contingences antimusicales, où l'on incite les jeunes musiciens à écrire des œuvres de musique pure, négliger de leur montrer ce que leurs maîtres ont écrit dans ce genre, c'est les décourager doublement en ne leur donnant pas de modèle et en leur faisant voir quel triste sort les attend s'ils s'engagent dans une voie où le succès et même le contact avec l'auditeur doit leur faire totalement défaut. Il ne s'agit plus là de donner chaque année trois heures de musique française moderne, il s'agit de donner à la plus noble essence de l'art musical les moyens de se développer. Une symphonie moderne représente l'effort matériel de près d'une année, la réalisation d'un rêve artistique aussi noble que pur, la mise en œuvre de toutes les ressources d'un art dont l'étude est longue et coûteuse. Il convient donc de protéger la symphonie, et puisque M. Colonne n'a pas assez le sentiment de l'art pour le faire de son propre mouvement, je demanderais que l'on imposât à chacune de nos associations de concerts l'obligation de jouer chaque année une symphonie moderne d'un musicien français. On accorde des primes à l'élevage de baudets ou de verrats extraordinairement prolifiques, on donne huit cent mille francs à M. Gaillard pour nous révéler l'*Ariadne* de M. Massenet : on peut dépenser beaucoup moins pour faciliter la production de symphonies. Le poème symphonique n'exige pas les mêmes encouragements officiels, et dans les trois heures de musique moderne il règne en maître. Genre discutable, il sera moins traité le jour où des symphonies pourront se faire jouer. D'ailleurs, M. Colonne en a fort peu joué : le *Rouet d'Omphale*, *Phaéton*, le *Jour d'été à la Montagne*, le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* et les *Impressions d'Italie*, œuvres presque toutes classées et justement applaudies, représentèrent amplement un genre qui a conquis la faveur du public. Par comparaison avec la saison précédente, nous constatons que les œuvres avec soli et chœurs furent presque totalement négligées. Exception faite de l'exquis *Requiem* de Fauré, et de la *Damnation de Faust* qui est, ainsi que la IX^e Symphonie, un des soutiens de son répertoire, M. Colonne s'est abstenu de donner des spécimens d'un genre qui a produit des chefs-d'œuvre tels que la *Cantate pour tous les temps*, *Psyché*, *Rédemption* ou la *Vie du Poète*. Il serait cependant intéressant d'entendre le *Chant de la Cloche* ou une des symphonies avec chœurs de M. Mahler. Nous arrivons à des œuvres que le public acclame et qu'il importe cependant d'éliminer petit à petit de nos programmes. Les plus regrettables sont d'abord les concertos. Sans vouloir ouvrir à nouveau une vieille querelle, j'estime qu'à part quelques œuvres classées et classiques, le concerto, en tant que concerto, est un genre fini : ce ne sont point ceux de Brahms, Max Bruch, Widor ou Saint-Saëns qui me convaincront du contraire. Beethoven lui-même a perpétré, sous les espèces d'un *concerto en sol* pour piano, le plus beau générateur d'ennui qu'on puisse rêver, et en limitant à la demi-douzaine le nombre de ces œuvres à vigoureux effet sur les recettes ce serait plus que suffisant. A côté du concerto, il faudrait proscrire les fragments d'œuvres dramatiques connues et même archi-connues. Cette mode est née à l'époque où l'Opéra se refusant, avec l'obstination qu'il apporte à reculer devant les besognes d'art, à monter les œuvres de Wagner, le seul moyen de les faire connaître et admirer au public était de les jouer

au concert. C'était alors une entreprise très artistique, où, même en évitant ainsi les frais de mise en scène et de chœurs, l'aléa en jeu était bien plus considérable que celui que risquent nos modernes chefs d'orchestre lorsqu'ils montent un court poème symphonique. Il n'y a pas tous les dix ans un Wagner à révéler ; mais dans la production dramatique étrangère que connaissons-nous ? Les pires œuvres italiennes. *Bohème* et *Paillasses* se sont installés chez nous sans conteste ; *Cavalleria*, *Fedora*, *Tosca* et autres ordures en a s'y étalent, provoquent des haussements d'épaules et font naître de nouveaux types de plus en plus hybrides. Cependant il existe une école lyrique russe dont nous ne connaissons que d'informes fragments, une école tchèque dont M. Ritter disait ici même la richesse et la force, que nous ignorons, enfin une école allemande et une école espagnole au sujet desquelles nous sommes dans la même ignorance. Des directeurs de théâtre ne peuvent pour une œuvre inconnue faire des dépenses élevées, le rôle des grands concerts est de faire entendre au public des fragments bien choisis d'œuvres telles que *Sadko* de Korsakoff, *Boris Godounoff* de Moussorgsky, *Bouddha* de Max Vogrich ou *les Pyrénées* de Felipe Pedrell. Rien ne prouve qu'elles obtiennent le succès qu'obtinrent les œuvres de Wagner, mais au moins l'effort sera plus noble et plus méritoire que celui qui consiste à prier Mme Litvinne à chanter le finale de la *Götterdämmerung* ou M. Burgstaller le récit du Graal.

M. Adolphe Jullien prétendit à ce propos dans *les Débats* que, puisque les salades russes wagnériennes attiraient un public nombreux, il n'y avait qu'à s'en féliciter et à continuer. Ce n'était point l'avis de M. Pierre Lalo, ce ne sera pas celui de tous ceux qui jugent que les concerts doivent apporter au public un choix d'œuvres nouvelles capables de donner à son intelligence des horizons nouveaux et des joies esthétiques nouvelles, et de provoquer un rajeunissement de notre répertoire lyrique.

Pour notre école française même, qui peut à peine voir créer cinq ou six opéras par année sur quelques scènes où l'auteur court quelques chances d'être joué convenablement, il y aurait aussi une aide efficace à apporter. En attendant que l'Etat subventionne de façon suffisante les scènes de province qui, comme Lyon, montent chaque année une ou deux pièces non encore jouées en France, nos grands concerts devraient provoquer et éclairer les directeurs désireux de tenter un effort artistique dans cette voie.

Espérons que l'année prochaine nous apportera de telles félicités et souhaitons de ne pas être obligés de subir, le dimanche 14 octobre, la *Symphonie fantastique*, aggravée de l'ouverture des *Maîtres Chanteurs* et du concerto en *ut mineur* de Saint-Saëns ! C'est là le bonheur que je nous souhaite. Saint Edouard, exaucez-nous !

CH. CHAMBELLAN.



CONCERTS

Société Nationale. — E. Ysaye et R. Pugno. — Le *Maestro piano*.

Le concert du 26 avril, réservé aux œuvres d'orchestre, fut des plus remarquables, cette année comme les précédentes, et cela se conçoit de reste, les difficultés de l'écriture symphonique ayant naturellement pour effet d'écarter les talents mal mûrs ou les simples amateurs, professionnels de l'ignorance ; nous n'eûmes ce soir-là nuls *Chants de la Jungle*, mais des

œuvres toutes écrites de main de musicien. « Ces jeunes gens savent tous orchestrer aujourd'hui. C'est la faillite de la critique », proclamait, en sortant de là, un de mes plus grincheux confrères. Il y a du vrai dans cette parole amère, mais le mal n'est cependant pas si grave qu'on pourrait croire. Je n'étonnerai pas **M. de Crève-cœur** en lui apprenant que sa petite cantate, la *Fée des Ondes*, est un essai malheureux : d'agréables mélodies s'enlisent dans une orchestration goudronneuse, où l'on ne peut saisir ni rythme ni couleur. **M. Pierre Kunc** pêche, au contraire, par un excès d'emphase tragique, et développe en vain des pompes pseudo-wagnériennes autour de vers de Camille Mauclair, illustrés déjà, avec une conviction ardente, par Ernest Bloch (1) :

Mais le Jésus du carrefour
Agonise avec plus d'amour,
Et la nuit, dans le ciel tremblant,
Il les regarde infiniment.

La *Pénombre* de **Claude Guillon** et la *Sarabande* de **Mel Bonis** sont des œuvres sincères, correctement écrites, mais où la personnalité fait quelque peu défaut. **M. Louis Aubert**, dans ses *Rimes tendres*, se montre fort habile, mais cette habileté-là dégénère bien vite en affectation ; et d'ailleurs les prétentieuses platitudes d'Armand Silvestre ne pouvaient guère inspirer mieux. J'arrive aux œuvres qui m'ont paru contenir mieux que des promesses et plus que de l'habileté.

La suite d'orchestre de **Jean Poueigh**, intitulée *Funn* (d'après G. d'Esparbès), est charmante de verve et de fraîcheur. Quelques lourdeurs encore, de-ci de-là, dans l'orchestre, un motif du sommeil, par exemple, que je rêvais plus vaporeux ; mais la vague mélancolie de l'aube est peinte avec beaucoup de poésie ; puis la gaieté des jeunes filles, et surtout, dans la troisième partie, l'appel des grives et le vol joyeux des petites fées vigneronnes, m'ont révélé des qualités très précieuses de rythme et d'éclat : il me semble que cette suite d'orchestre pourrait faire un fort joli et savoureux ballet, digne de remplacer avec avantage la *Ronde des Saisons*.

Le *Scherzo* de la *Symphonie en ré* d'**Eugène Lacroix** a beaucoup de rythme aussi ; les idées en sont solides et bien venues, l'orchestration est nourrie, et le dédain de certaines affectations modernes n'est pas pour déplaire, tant s'en faut. Une nature profondément musicale s'exprime en cette page, et je regrette le mauvais sort qui ne nous fait entendre que rarement, et par fragments, l'œuvre d'un compositeur qui est certainement parmi les meilleurs de notre temps.

Quant au *Noël des jouets*, de **Maurice Ravel**, c'est un menu chef-d'œuvre d'ironie attendrie et de volontaire enfantillage. Sur les exquis paroles que nous publions ici même, la musique se joue délicatement, imitant tour à tour le tambour des lapins, les yeux grands ouverts de Vierge Marie, l'abolement du chien sombre Belzébuth, et le chant des anges incassables et symétriques, sans se départir jamais d'une douce et très mélodique émotion. Cette chambre d'enfants n'est pas celle de Moussorgsky : point de vieille nourrice conteuse de légendes et attentive à la prière du soir, pas de taches d'encre, ni de jouets cassés, ni de chute du cheval de bois, ni de larmes, ni de terreurs, ni de cris, ni d'embrassements fous : tout est propre, bien tenu, bien sage ; les moutons ont toutes leurs pattes, et l'Enfant de sucre peint reste intact. Mais il y a dans l'exacte et précoce ordonnance de cette vie enfantine quelque chose de plus attendrissant peut-être que dans les tumultes dont s'égaie la chambre des enfants russes :

(1) Voir le *Mercur musical* du 15 avril 1906.

tant de rêves sont emprisonnés ici, qui n'osent, par crainte de désobéir, prendre leur essor ! Et puis je n'ai pas besoin de dire que la musique est par elle-même un charme et presque une merveille d'ingéniosité raffinée ; ce qui nous met bien loin de Moussorgsky, si peu maître de son art et de son originalité même.

Fort jolis encore, les *Poèmes* de M. **Inghelbrecht** sur des vers de Jacques Mornand ; mais ici l'orchestre prend le pas, décidément, sur le chant, et nous peint en couleurs délicates les ténèbres pleines de rêve, ou le brouillard où passent des voix ; la troisième pièce (*Convalescence*), moins pittoresque, a aussi moins bien inspiré l'auteur, qui me semble un poète de la vision plus que du sentiment. Le *Paysage d'hiver*, de **Henri Mulet**, est d'une inspiration et d'une écriture distinguées ; l'intérêt languit un peu vers le milieu. Et enfin les *Musiques en plein air* de **Florent Schmitt** ont une force que justifie leur destination, mais des titres dont je ne perçois pas toujours la justesse : cette *Danse désuète* m'a paru manquer du charme fané auquel je m'attendais, et ce *Scintillement* était un peu bien éclatant, ce me semble. La *Procession dans la Montagne* est une page fort bien écrite, et la *Marche burlesque* a de la vigueur et du caractère. Je ne suis pas sûr que M. Florent Schmitt, qui est un musicien bien doué, ne dénature pas de temps à autre, à force de recherche, son inspiration.

L'orchestre a été dirigé avec beaucoup de soin et de précision par MM. **Labey** et Inghelbrecht, et M^{me} **Bathori** a détaillé en musicienne accomplie le *Noël des jouets*.

**

A leur troisième séance, les grands artistes **E. Ysaye** et **R. Pugno** nous ont donné la *Sonate en la mineur* de Schumann, sentimentale et douce, poétique et domestique à la fois, puis la *Sonate* de Lekeu, touchante en sa naïveté juvénile ; et dans l'une et l'autre œuvre, le violoniste fut admirable d'émotion généreuse et forte ; le pianiste ménageait ses forces. On comprit pourquoi lorsqu'on le vit s'asseoir auprès de M. **Gabriel Fauré**, afin de lui tourner les pages de son *Quintette*, joué en première audition par l'auteur et MM. Ysaye, Deru, Denayer et Salmon. Ce *Quintette* est une œuvre fort distinguée, d'une exquise pureté de lignes, et dont la sonorité reste toujours lumineuse et claire : c'est une grâce harmonieuse, une tendresse discrète, une sérénité souriante, évocatrice de visions antiques un peu effacées et pâlies par l'éloignement du temps et la sévérité du goût. J'ai surtout goûté l'*adagio* élégiaque, et le *finale* si joliment bâti sur un motif unique, qui sert de support à des mélodies changeantes, à la mode de l'ancienne *canzone*. Et tout cela est d'un art aussi sobre que raffiné, et d'une inspiration délicate et soutenue, dont jamais le charme ne se dément.

C'est Raoul Pugno encore que j'entendais à la salle Berlioz, le 27 avril, dans une *Polonaise* de Chopin jouée avec ces brusques élans, et ce mélange de fougue et de nonchalance qui fait de lui le plus séduisant et le plus décevant des artistes. On croyait voir, sur le clavier, la course des mains agiles et grassouillettes, et le demi-sourire caché sous la barbe fluviale. Mais tout cela sortait d'un ingénieux appareil, que M. C. Saint-Saëns a qualifié de miraculeux, et qui enregistre et reproduit le jeu d'un pianiste avec toutes ses nuances d'expression et de rythme. Nous espérons avoir occasion de parler bientôt avec plus de détails du *Maestro-piano*, construit par M. Mustel. L'invention, par elle-même, est fort intéressante, et les résultats sont extraordinaires.

LOUIS LALOY.

Concert avec orchestre, donné par M^{lle} Geneviève Dehelly (lundi 30 avril 1906.)

Salle Erard, dans ce décor de théâtre antique, bien imposant pour un seul acteur, où nous avons applaudi récemment, après l'inégale maestria de Sauer, les progrès loyaux de la jeunesse représentée par M. Jacques Pintel et M^{lle} Florica Solacoglu, notre respectueuse sympathie ne se fait point prier pour battre des mains à chaque numéro du superbe programme de M^{lle} Geneviève Dehelly.

L'an dernier déjà, nous écrivions à pareille époque :

« Une magnifique soirée d'art, telle est la meilleure définition du concert donné par la jeune lauréate des concours de 1903, qui s'est mise d'emblée au premier rang de nos meilleures interprètes. Geneviève Dehelly fait honneur au Conservatoire, et surtout au robuste enseignement de son vieux maître Delaborde ; elle n'avait pas dix-huit ans à l'heure de son prix, et moins de deux ans après, la voici consacrée : elle brille dorénavant d'une lumière stellaire très personnelle en cette pléiade pianistique qui s'enorgueillit de l'atticisme incomparable de Mme Clotilde Kleeberg, de la fermeté classique de M^{lle} Marguerite Long, de la moderne énergie de M^{lle} Marthe Dron, et qui comptait, plus récemment encore, au début de ce nouveau siècle, les belles promesses de M^{lles} Marguerite Debrie, Eva Boutarel, Marthe Leman, Colette Schultz, — ajoutons aujourd'hui Lucie Caffaret, sans oublier Germaine Arnaud, ni les sœurs Lamy, ni Norah Drewett, moins favorisées par le dieu des pianistes, mais dont la jeune ambition n'a qu'à se tempérer un peu pour très bien faire... Parmi tant de petites mains, l'élégante vigueur de Geneviève Dehelly s'imposa d'abord ; sa virtuosité lui fait une place exceptionnelle ; et son nom sera glorieux bientôt... »

La réalité fut plus prompte encore. Et, dès cet hiver, la jeune fille « nommée la première » aux concours de 1903 se distinguait dans notre ciel brumeux comme une étoile de première grandeur. Les auditeurs les plus froidement aristocratiques de la France, les Bordelais autant que les Nancéiens, se laissaient conquérir par la sûreté prime-sautière d'un jeu plus que brillant.

Notre confrère de Nancy notait dans le *Mercure musical* du 15 mars 1906, après une séduisante exécution du concerto en *ut* mineur de Beethoven : « M^{lle} Dehelly a le toucher fin, sûr et délicat ; son *louré* est ravissant de grâce féminine ; elle doit jouer merveilleusement le Rameau, le Dacquin, le Couperin, voire même le Mozart... Elle n'a ni l'âme ni le poignet *beethovénien*. Et l'Erard sur lequel elle se fit entendre n'était lui-même rien moins que *beethovénien*... »

C'est par ce noble et chantant concerto en *ut* mineur n° 3 (*op.* 37, 1800) que s'ouvrait le concert avec orchestre du lundi soir 30 avril ; et les auditeurs parisiens de la salle Erard, que n'avait point rebutés la plus diluvienne des pluies de saison, se montrèrent moins renchéris que les auditeurs lorrains du IV^e concert classique de la salle Poirel ; ou plutôt, n'en déplaise à notre musical confrère M. René d'Avril, l'interprète se montra, tout en restant très virtuose, beaucoup plus *beethovénienne* ce soir-là, sans l'être encore absolument, mais Raoul Pugno lui-même est-il essentiellement beethovénien ? Son âme est trop parnassienne et ses doigts sont trop exquis ; le concerto de Schumann, et surtout le concerto de Grieg, calqué sur celui de Schumann, font beaucoup mieux son affaire. Et la grâce féminine de M^{lle} Dehelly peut s'élever fort au delà des mignardises anciennes du bon Couperin puisqu'elle triomphe dans le romantisme passionné du concerto en *mi* bémol majeur de Franz Liszt !

Romantique ! Son jeu l'est excellemment, dans le beau sens du mot,

comme sa personne. Dès qu'elle paraît, grande et blonde, avec un pli Watteau qui met du rose fastueux dans les demi-teintes pailletées de sa toilette, on dirait l'une des trois sultanes de Favart en un décor solennel du XVIII^e siècle ; et sa grâce Louis XV allume une laiteuse blancheur parmi les noirs habits de l'orchestre Chevillard massés sur l'estrade aux rideaux de pourpre ; le vieux Franz Liszt, qui fut poète sans que le papier soit réglé, décrirait, dans une page digne de feu Théophile Gautier, le tendre éclat de cette jeunesse artiste ; mais si *féminin* lui-même en son italianisme, le vieux Franz Liszt n'existe plus que ressuscité sous les doigts plastiques de la virtuose de vingt ans...

Il sonne autrement que Beethoven, le vieux Franz Liszt ; n'en concluez point, mes chers lecteurs, qu'il nous paraît supérieur à Beethoven, au Beethoven juvénile, encore mozartien, mais déjà si noblement et fougueusement personnel, de ce concerto mineur de 1800, où le lion amoureux secoue déjà sa crinière... Le lion fait patte de velours en empruntant les doigts harmonieux de M^{lle} Dehelly ; et ce velours est de la qualité même dont Saint-Saëns demandait spirituellement l'adresse à Planté... Le motif emprunté par Beethoven à son grand air classique : *Ah ! perfido*, passe si tendre ; et ce second thème du premier temps est très beethovénien, quoique moins altier que les fières affirmations qui l'entourent. Le largo chante mélancoliquement, *con sordini* ; mélancolie très mozartienne encore, où M^{lle} Dehelly ne fait point mentir notre confrère nancéien ! Le rondo final fut exquis comme il doit l'être. Inspirée par cette délicatesse qui s'appelle reconnaissance, M^{lle} Dehelly n'a point reculé devant les romantiques difficultés de la cadence d'Alkan, ce Berlioz du piano (1813-1888), dont le *Festin d'Esope* avait décidé de son triomphe au concours et dont la mémoire, trop dédaignée maintenant, reste chère à son maître. Et, depuis l'an dernier, chez la virtuose, il y a progrès de l'élégance dans l'éclat : témoin la souple interprétation diamantée du fameux *Impromptu*, varié de Schubert, et de sa *Militär-Marsch*, de l'ingénieux Thème, également varié, de Camille Chevillard. Enfin, c'est avec Liszt que M^{lle} Dehelly détruit toutes les objections que pourrait susciter le premier *allegro con brio* du concerto de Beethoven ; et cette soirée pluvieuse s'achève en feu d'artifice.

Il est temps d'associer au triomphe de cette jeune fée du piano l'incomparable orchestre parisien dirigé par Camille Chevillard, ce Risler de l'orchestre, dont la haute probité, par ce temps d'arrivisme, n'a d'autre défaut que sa discrétion : sous son geste impérieux de musicien sans rival, le *tempo* reste imperturbable, la phalange réduite dessine largement la pensée des maîtres, le quatuor enveloppe ou découvre à souhait le jeu de la virtuose ; les timbales de Larruel sonnent discrètement, mais superbement. Quelle joie pour une jeune artiste de s'appuyer, pour ainsi dire, au bras loyal et fort d'un tel musicien !

Ce programme, au demeurant bien choisi, nous permettait de fêter en même temps deux consciences artistiques : il y eut un bel instant d'identité complète, alors que l'orchestre de Camille Chevillard interpréta comme seul ilsait le faire la poétique *Suite norvégienne* d'Arthur Coquard, et principalement sa plus belle page, *Au cap Nord*, — un lent crescendo mystérieux dont l'obscur clarté retombe aux sons harmoniques des premiers violons après s'être teinté d'un cor lumineux sous l'étrange lame de fond des basses...

Ici, la mélancolie du paysage évoqué répond à la pensée grave de son poète-musicien. L'avenir y lira la maîtresse page de l'auteur éminemment sincère de *Joies et Douleurs*, un gluckiste, qui met la même conviction d'artiste dans son écriture que dans sa parole. Arthur Coquard et Camille Chevillard sont nés pour s'entendre : ils sont loyaux.

Remercions donc M^{lle} Geneviève Dehelly de son programme autant que de sa jeune maîtrise. Et souhaitons que toutes les *virtuoses* lui ressemblent !

RAYMOND BOUYER.

P.-S. — Nous parlerons bientôt de la Sonate, à propos des trois artistiques séances données à la salle Æolian les vendredis 4, 11 et 18 mai par M^{lle} Dron et M. Parent, protagonistes de l'art avancé. Consacrée à trois grandes sonates contemporaines, la première séance du 4 mai ne fut qu'une longue ovation de gratitude envers les deux interprètes, en très belle verve. Entre le style passionné de Magnard et la poésie posthume de Lekeu, la sonate de Vincent d'Indy parut, comme son interprétation, magistrale.

A la même heure, chez Pleyel, M^{lle} Antoinette Lamy se couvrait de jeune gloire en faisant revivre avec brio les 24 préludes de Chopin.

Et si Weingartner s'éloigne, Risler nous revient. Semaine musicale bien remplie !

R. B.

Schola Cantorum.

Le 6^e et dernier concert mensuel de la *Schola Cantorum* comportait l'histoire de la cantate. Partant de **Schütz** en passant par **Schumann**, on nous mène jusqu'à **Gabriel Fauré**.

Le règne des chiens de faïence semble d'ailleurs terminé entre la rue Saint-Jacques et le faubourg Poissonnière. M. Fauré invite M. Bordes aux dernières répétitions de l'*Actus tragicus* qui fut donné à l'exercice des élèves. M^{me} Legrand-Philip chante le *Requiem* de Mozart à la Société des concerts, et lui-même vient présider le dernier concert et applaudir son œuvre. Peut-être verrons-nous, au mois de juin, M. d'Indy chargé d'écrire la leçon d'harmonie sur laquelle s'escrimeront les élèves de MM. Lavignac et Pessard. Tandis que M. Fauré rendra le même service aux élèves de MM. Saint-Réquier et Philip.

Le programme du 4 mai fut d'ailleurs très intéressant à tous les points de vue. Trois cantates classiques de Schütz, Carissimi et Charpentier, pour voix seules, furent excellemment chantées par M^{lles} Pironnay et Feuillertrade et MM. Gibelin et Moughounian. Ce dernier, bien connu déjà de nos lecteurs, chante avec une justesse d'expression et une sûreté de voix qui devaient, depuis longtemps déjà, le désigner pour les concerts de la Schola.

La période moderne commençait à Schumann dont l'*Adventlied*, avec ses chœurs dignes de Meyerbeer, pâlit singulièrement à côté du pur chef-d'œuvre qu'est l'*Hymne védique* de **Chausson**. La noblesse de lignes s'allie avec un rare bonheur à la poésie de Leconte de Lisle, les harmonies sonores et raffinées sont les dignes traductrices du verbe splendide du poète, et l'influence de Franck, tempérée de celle de Wagner, n'y exclut nullement une belle personnalité. M^{lle} d'Otto y fit merveille, ainsi que M. de Rance, un de nos futurs chefs d'orchestre, qui se révéla comme le premier timbaliériste qu'ait jamais eu la Schola.

La *Naissance de Vénus*, qui finissait le concert, est caractéristique du talent de **G. Fauré**. Celui-ci eût pu, comme tant d'autres, entasser des opéras hybrides et monstrueux. Il préfère écrire des œuvres délicates de courte durée, aux sentiments intimes, parfois factices, mais toujours distingués. Son écriture a le même caractère que ses idées. Toujours correcte, sans à-coup, sans violences inutiles, si elle ne s'élève jamais jusqu'au lyrisme frénétique, un léger frémissement y court perpétuellement à fleur de peau. Jusqu'à la dernière mesure, cette musique vit et aime. Son auteur s'y est

livré avec un abandon mêlé d'un scepticisme que lui cause la crainte du grotesque ; de là ce sourire perpétuel, ces envolées calmes et cette élégance impeccable. Comme l'écrivait fort justement notre sympathique directeur, dans les *Tablettes de la Schola* : c'est la « distinction de la volupté » ; je ne puis que souscrire avec empressement à une si heureuse et si distinguée formule.

Le maître, entouré d'un essaim de jolies personnes, se montra enchanté de l'exécution de son œuvre, félicita M. **Labey** et fut respectueusement salué par tous les élèves de l'« anarchique » boîte de la rue Saint-Jacques. Les temps sont changés, Théodore n'est plus et la musique ne pourra qu'y gagner.

CH. CHAMBELLAN.

Société moderne des Instruments à vent.

Il faut savoir gré à la *Société moderne des instruments à vent* de corser l'intérêt de ses programmes en y inscrivant chaque soir une œuvre inédite composée à son intention par des compositeurs de mérites divers mais incontestables. C'est ainsi que nous avons entendu avec grand plaisir, le 10 avril, à la salle des Agriculteurs, un *Divertissement* pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor et piano, de M. **Albert Roussel**, une des natures musicales à mon sens les mieux douées et les plus raffinées de sa génération. On y retrouve, heureusement alternés, cette joyeuse animation rythmique et ce charme si poétiquement évocateur qui distinguaient déjà l'auteur des délicates *Mélodies* sur des poèmes d'Henri de Régnier et de l'intense *Trio* en *mi* bémol, joints à de savoureux effets de sonorité et de couleur, que fit valoir à souhait la scrupuleuse cohésion du groupe instrumental formé par MM. Fleury, Gaudard, Guyot, Flament, Capdevielle, Eug. Wagner. Et il serait injuste de ne pas signaler au moins la fidélité avec quoi furent aussi rendus, ce soir-là, le *Bal de Béatrice d'Este*, de M. Raynaldo Hahn, agréablement écrit mais empreint d'une fâcheuse fadeur, et le *Quintette* de Verhey, dont les développements prévus et l'exemplaire sagesse n'auraient rien perdu, je vous assure, à céder par exemple la place à l'éloquence passionnée et au prodigieux mouvement d'une des œuvres les moins connues et les plus accomplies qu'ait produites l'école moderne en ce genre spécial : le *Quintette* de M. Albéric Magnard.

G. S.



LES LIVRES.

Albert Soubies. — *Les Membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut.* Deuxième série, 1816-1852. Paris, Flammarion, 1906, gr. in-8 de 319 p., avec un tableau synoptique in-fol.

Les « gens du monde » dociles à la fascination de l'Institut apprécieront ce beau volume, comme ils ont fait du précédent, et s'y informeront agréablement des « immortels » dont on se souvient encore et de ceux dont on ne parle « jamais plus ». Dans le groupe des musiciens ils verront passer, en un nuage lointain d'apothéose, dont les fumées sentent tout ensemble et l'encens et le moisi, les figures majestueuses ou sévères de Lesueur, de Spontini, de Cherubini, et les ombres falotes de Catel, de Carafa et de Berton ; puis, la silhouette changeante de Paer, ce courtisan émérite, qui prenait Napoléon par des platitudes et Louis-Philippe par des bouffon-

neries, et celle, plus épaisse, de ce brave homme d'Onslow, qui « faisait le quatuor » à la douzaine, sans rien comprendre à ceux de Beethoven ; et encore Auber, Adam, Boïeldieu ; et Halévy, sur la tombe duquel Ambroise Thomas déchargea le dernier pavé, en l'appelant « génie » ; et Ambroise Thomas lui-même... ; et tous ces noms de musiciens se réunissent et se classent ingénieusement, à la fin, auprès de ceux des peintres, sculpteurs, architectes, et autres, en un tableau synoptique, fort intéressant à considérer.

M. BRENET.



COURRIER DE BORDEAUX.

Concerts.

Nous avons eu récemment deux concerts fort intéressants : la séance de musique de chambre donnée par le Quatuor Zimmer de Bruxelles et la séance consacrée à Beethoven par MM. Ed. Risler et André Hekking.

Le Quatuor **Zimmer** est composé d'artistes d'une haute probité, et même trop dédaigneux de la réclame pour obtenir le succès qu'ils méritent. L'exécution du quatuor en *ut* majeur de Mozart fut délicieuse. Jamais je n'ai mieux goûté cette effusion candide et perpétuelle qu'est la musique du plus pur des musiciens. L'admirable quatuor en *ré* majeur de Franck fut joué avec l'ardeur intime et la religiosité profonde qui convenaient. Enfin le quatuor en *fa* majeur de Beethoven fut traduit avec une précision peut-être un peu froide mais fort appréciable quand même. M^{me} Albert Zimmer, d'une voix nette, et vierge des roueries qu'enseigne le théâtre, chanta un air de Hændel, un cantique de Bach, et trois des plus beaux lieds de Gabriel Fauré : *les Berceaux, Larmes, Aurore*.

M. **Risler** est redoutable. Il s'est constitué un royaume, qui a nom Beethoven. Et dans ce royaume il est maître absolu, il fait ce qu'il veut. Mais, comme il a beaucoup de goût, il dédaigne les habiletés, les figinages, les surprises qu'emploient d'autres interprètes pour affirmer leur originalité aux dépens de l'auteur. A vrai dire, M. Risler n'interprète pas Beethoven, il le recrée, il le recommence. C'est qu'on pourrait dire — si l'éloge ne risquait de paraître démesuré — que le pianiste Risler ressemble au musicien Beethoven. Il a la même profondeur passionnée s'atténuant par instants en d'exquises délicatesses. Il a les mêmes amples exclamations succédant aux mêmes ravissants babillages. En l'entendant, on croit ouïr encore la grande voix de Beethoven se jouer, se plaindre et s'exalter tour à tour.

Ce n'est pas un des moindres mérites de M. Risler qu'il sache, quand il s'adjoit un collaborateur, ne pas exagérer l'importance de sa partie et ne pas attirer sur lui toute l'attention. En exécutant avec M. André Hekking — dont le son généreux est pourtant d'une chaleur un peu conventionnelle et uniforme — les sonates en *sol* mineur, *ut* majeur, *ré* majeur et *fa* majeur, il fit preuve une fois de plus d'un grand tact, qui n'excluait pas la puissance. Et comme il ne voulait pas briller sans cesse, il brillait d'autant plus vivement, quand le texte lui en donnait la légitime occasion. L'exécution de la sonate en *la* majeur (op. 69) fut surtout incomparable. Le succès a été grand.

JACQUES RIVIÈRE.



COURRIER DE BRUXELLES

Sixième Concert Ysaye, 22 avril 1906.

La *Symphonie en fa majeur* de **M. Théo Ysaye**, œuvre de grave et sévère tenue, rappelle la manière de Brahms, influencée par Richard Strauss. M. Ysaye ne prétend point trouver dans le subtil et charmeur agencement des harmonies la raison d'être d'une création musicale ; son art évoque, à l'image du pays flamand, les durs labeurs de la glèbe, les horizons lourds, les ébats sans grâce, les nostalgies vagues, les pensers douloureusement conçus. La valeur de cette œuvre est déjà de porter l'empreinte du tempérament local, caractérisé dans la foule des travailleurs tenaces, dans des écrivains laborieux tels que Verhaeren ou Lemonnier, dans un paysage d'Hobbema ou une pochade de Teniers. Des affinités aussi légitimes ne sauraient toutefois masquer la faible originalité des thèmes, l'insuffisance timide des développements de cette symphonie.

L'orchestration en rend l'audition des plus accablantes ; les cuivres, renforcés de cinq saxhorns, dominant inlassablement, dans l'exposition même des motifs presque entièrement confiée aux cors. Les instruments à cordes participent de la lourdeur générale, surtout dans les accompagnements ; à peine paraissent-ils au premier plan que l'auteur, peu rassuré sans doute sur l'effet produit, déchaîne ses cuivres familiers. Les bois, bien effacés, abondent en sonorités désagréables.

Le thème fondamental du premier mouvement (*lent, très soutenu, animé*), présenté par les cors avec arpèges de violon à l'aigu, rappelle étrangement l'entrée de Tristan au premier acte de *Tristan et Yseult*. Dans le *scherzo*, à notre avis le meilleur passage de la Symphonie, le hautbois alterne avec un chant rêveur des violoncelles sous des trémolos de flûtes ; un lamento pour cordes avec soli de violons forme un contraste heureux avec le *scherzo* initial. L'*andante* n'est qu'une longue et vague mélodie dont le caractère morose impressionne péniblement. Par son orchestration riche en cuivres autant que par la vulgarité des motifs, le *finale* exalte la joie populaire ; l'auteur y dépeint une ronde de paysans, pesamment rythmée par les cors, tandis que les flûtes jettent des lueurs d'ivresse. En des harmonies quelque peu schumanienes, un passage de cordes semble décrire la sérénité du penseur, étranger aux réjouissances qui l'entourent. Il eût suffi à M. Ysaye, pour parfaire la description musicale d'une kermesse, d'allier plus de fantaisie et de joyeuse animation à sa fougue tumultueuse. Tout compte fait, œuvre hautement estimable.

La Mort de Tintagiles, poème symphonique de **Ch.-M. Löffler**, d'après le drame de M. Mæterlinck, offre un résultat remarquable d'efforts délicatement modernistes. Certaines réminiscences de Debussy, notamment dans l'emploi des cors, n'empêchent pas ce poème, ardent et d'inspiration raffinée, de conserver une allure très personnelle. Nombreuses en particulier sont les trouvailles d'instrumentation : ensembles de bois fournis et bigarrés, fonds évocateurs de cors, bassons malicieux ; on dirait les harmonies naturelles d'une forêt aux oiseaux rares, aux lianes entremêlées. Une viole d'amour converse avec le violon ou l'alto et assure l'unité d'impression représentative du drame de Mæterlinck.

M. V. Buffin, officier de profession, compositeur par penchant, n'appartient ni aux amateurs qui font pleurer d'insignifiance béate, ni aux pédants à l'érudition indéniable, mais creuse. Sa *Suite symphonique* est le passe-temps, aucunement déplaisant, d'une personnalité distinguée. Des deux passages exécutés à ce concert, l'*andante* séduit par ses réponses des cordes finement chantantes aux bois légers et rêveurs. Le *scherzo*, de substance trop menue, nous plaît moins.

Pour la *Marche jubilaire* de M. A. Deppe, autre officier de l'armée belge, nous nous bornerons à transcrire le programme qui inspira l'auteur :

« Sonnez, cloches, sonnez à toute volée ! »

« Rayonnez ! souvenirs de ces journées ensoleillées de liberté que couronne aujourd'hui l'allégresse d'un peuple et de la nature entière. »

« Sonnez, cloches, sonnez à toute volée ! »

La musique, aussi vulgaire que bruyante, démontre à quoi peut aboutir le mauvais goût aggravé d'une prétendue science.

M. R. Pugno, soliste tout d'abord annoncé, fut remplacé par M. Backhaus, lauréat du dernier concours Rubinstein, dont c'était la première visite à Bruxelles. Peu d'exécutants, surtout chez les Allemands, s'efforcent d'atténuer dans les concertos l'importance des passages de pure virtuosité. M. Backhaus compte au nombre de ceux-là. Si parfois son interprétation du *Concerto en sol majeur* de Beethoven parut froide, il ne chercha pas du moins à forcer l'admiration. Il y réussit sans peine dans l'*andante*, tout pénétré de sentimentalisme religieux. L'exécution à la fois large et nerveuse du *Prélude et fugue* de Bach en *mi bémol* (Clavecin bien tempéré) ne mérite que des louanges ; le romantisme de Chopin dans le *Nocturne en ré bémol* et la *Ballade en la bémol* fut mis en valeur avec un charme exempt de maniérisme. Chez M. Backhaus, le virtuose n'a pas étouffé l'artiste, sa jeune renommée ne peut qu'en grandir.

M. Eugène Ysaye a dirigé l'orchestre avec son enthousiasme accoutumé. L'ardeur avec laquelle il abrite de sa popularité bien assise les essais des jeunes compositeurs concourt à faire de lui une des figures les plus nobles du monde musical.

G. P. E.



COURRIER DU HAVRE

Le *Cercle de l'art moderne*, dont nous avons récemment annoncé la fondation, consacrait, le 27 avril, une soirée à *Paul Verlaine et la musique contemporaine*.

La conférence, faite par M. G. Jean Aubry, secrétaire du Cercle, rencontra auprès d'un public choisi le plus chaleureux accueil.

Le conférencier y étudia sobrement et passionnément la musicalité verlainienne, le rôle joué par Verlaine dans la constitution du lied français et les divers modes de commentaires qu'en firent plusieurs des grands musiciens modernes.

Le choix des mélodies dit assez le sens et l'esprit de cette conférence : le *Clair de lune*, de Fauré, *Apaisement* et *Ecoutez la chanson bien douce*, de Ernest Chausson, *Il pleure dans mon cœur* et *Chevaux de bois* de Debussy, enfin *Green*, du jeune compositeur André Caplet, qui a rempli supérieurement le rôle délicat d'accompagnateur pour ces six mélodies.

Mlle Hélène M. Luquiens, que nous avons eu plusieurs fois l'occasion d'entendre récemment à la Société Nationale, — aux concerts Berlioz, — au salon de la Nationale, interpréta ces lieds avec une intelligence et un sentiment profonds de l'âme verlairienne et de la pensée musicale des maîtres modernes ; elle en exprima d'une voix flexible, pénétrante et douce les nuances délicates et les discrètes intentions.

E. J.



COURRIER DE LYON

M. Léon Vallas a dit dans la *Revue musicale de Lyon* tout le bien qu'il fallait penser de la *Symphonie* de G. M. Witkowski, plus longuement que je ne puis le faire ici. Une impression personnelle cependant : la première partie me paraît plus épaisse, plus construite et en même temps plus brumeuse, les deux autres moins originales peut-être. On loue l'instrumentation.

Parmi les Sociétés qui gravitent autour des *Grands Concerts*, la *Symphonie lyonnaise* est en progrès : elle a fourni une interprétation très passable des *Impressions d'Italie*. J'ai regretté par exemple de ne pouvoir entendre le *Paysage maritime* de M. Mariotte, qui s'y connaît. Des fragments de *Miarka*, du Schubert, du Beethoven, complètent agréablement de bons programmes. — Et la *Symphonie classique* offre d'excellentes répétitions à ses musiciens dans un local clair et sous une direction sympathique.

Je ne veux enfin retenir que la partie musicale d'une fête organisée par un distingué professeur de diction de cette ville ; c'est pourquoi je ne reprocherai au *Chemin de Croix* d'Alexandre Georges, musicien, que l'emploi d'un livret d'Armand Silvestre, poète.

Au théâtre, la saison lyrique se trouve coupée « quant à la queue » par une imprévue saison d'opérette. Lyon possédera ainsi trois scènes pour ce genre frivole : c'est beaucoup, s'il est vrai que nous soyons moroses. Je comprends du reste que, sans posséder une âme lubrique — particulièrement, on trouve du plaisir à l'opérette, mais de musique... si peu !

J. R.

Errata. — Lire dans le *Mercury* du 15 avril, p. 381, ligne 29 : « Sur Siegfried... Toi » p. 383, ligne 3 : *Issarlès*, et ligne 8 : « tranquillité un peu sèche des sommets. »



COURRIER DE MANCHESTER

La saison des concerts touche à sa fin.

Le « *Symphony Orchestra* » de Londres, sous la conduite de Henry Wood, a donné un excellent programme. *L'Après-Midi d'un Faune* de Debussy a été jouée pour la première fois à Manchester, mais d'une façon fort peu satisfaisante, ce qui explique sans doute le manque d'enthousiasme de l'auditoire. Nous avons constaté cet insuccès avec tristesse. On fait ici beaucoup de musique et beaucoup de bonne musique ; mais notre conviction s'affirme de plus en plus que l'éducation musicale du public n'avance que fort lentement et que le succès des « *Hallé Concerts* », qui ont donné à Manchester la réputation de « ville la plus musicale de l'Angleterre », est un succès de tradition et de mode, et non un succès artistique.

On court toujours après les virtuoses ; quelques-uns en sont dignes, tel **Mischa Elmann**, qui a obtenu un succès délirant, fort mérité d'ailleurs ; mais, comme beaucoup de jeunes prodiges, il gagnerait à ne paraître en public que dans quelques années ; il a en lui les qualités d'un grand interprète, mais on sent déjà dans son jeu la part sacrifiée à l'effet.

Le Quatuor Brodsky donne sa dernière séance cette semaine. La *Sonate* de Franck (première fois à Manchester !) sera jouée par le Dr Brodsky et le pianiste Egon-Petri.

Il est sérieusement question de faire exécuter ici le *Ring* de Wagner. M. Manners, le « manager » d'opéras, s'engage à organiser les représentations avec un orchestre « bayreuthrien » s'il trouve dix villes en Angleterre qui lui assurent chacune 50.000 fr. Souhaitons-lui bonne chance.

Il est aussi question que le « Hallé Orchestra », avec les chœurs, se fasse entendre à Paris la saison prochaine sous la conduite du Dr Richter.

M^{lle} **Elsa Riess**, de Berlin, qu'on aura bientôt l'occasion d'entendre à Paris, a donné à l'Eolian Hall, de Londres, un fort intéressant récital de chant.

Le programme comprenait des œuvres très différentes de caractère et qui prouvent la vaste compréhension musicale de leur interprète. Glück, Scarlatti, Schubert, Brahms, Tschaïkowsky ont permis à M^{lle} Riess de déployer ses qualités dramatiques unies à une diction impeccable.

M^{lle} Riess s'était fait seconder par le violoncelliste Jacques Van Lier, qui a eu une large part des nombreux applaudissements.

Le Quatuor **Joachim** a terminé le saison des concerts à Manchester. Les Anglais ont eu l'occasion de prouver une fois de plus leur fidélité aux interprètes qu'ils accueillent depuis maintes années, et les violonistes ont beau se succéder nombreux et choisis, aucun d'eux ne prendra dans leur estime la place de Joachim, pas plus que la chanteuse la plus parfaite ne prendra celle de Patti. L'auditoire des gentleman's concerts s'est départi de sa froideur habituelle pour faire une chaleureuse ovation au vieux maître hongrois.

ELISABETH D'IRVEL.



COURRIER DE NANCY.

Les XI Concerts de l'Abonnement, au Conservatoire (*Suite*). — Musique de chambre.

VI^e Concert. — Ouverture de *Gwendoline*, vibrante, vivante, abondante en phrases passionnées, d'une couleur orchestrale chatoyante et riche, menée avec vigueur par M. Guy Ropartz, exécutée *con fuoco*, et généralement goûtée et applaudie.

Le *Concertstück* pour harpe de M. Pierné n'ambitionne pas le titre du grand *Concerto*, dont il s'éloigne, du reste, par la soudure étroite des quatre parties, ordinairement séparées. M^{lle} Bressler tira de l'ornementale girafe dorée des sons exquis et délicieusement caressants, des sons

... à frôler l'âme ainsi que des plumages.

Le ramage ne répond pas exactement au plumage, et le *Concertstück* me semble être au concert ce que la *Sérénade* du même auteur est aux salons « où l'on fait un peu de musique » ; au demeurant, un très grand succès.. tout comme la *Sérénade*.

Concerto en fa majeur du grand Bach pour un seul violon (M. Heck), plusieurs hautbois (MM. Foucault et Lamy) et cors (MM. Pollain et Labrunerie). Ce sont jeux de génie que ces variations — savantes — d'instruments tels que les cors, que l'on entend si peu souvent comme solistes. Et je vous prie de croire que ce n'étaient pas des cors mélancoliques (bien qu'ils fussent au fond des bois). Quelle saine, quelle cordiale, quelle amusante et inépuisable gaîté !

La *Pastorale*, tendre, large, éloquente et profonde en son final naturaliste et humanitaire.

VII^e Concert. — La présence de M^{lle} Eléonore Blanc à Nancy est toujours le signe de quelque concert de noble intérêt, aux premières auditions tentatrices et attachantes. La cantate *Ich bin vergnügt mit meinem Glücke* porte bien la marque distinctive du génie de Jean-Sébastien Bach avec ses deux airs, le premier au mouvement modéré, le deuxième *allegretto* et paisiblement joyeux, ses deux récitatifs où la phrase vocale, suspendue, en quelque sorte, reçoit sa conclusion de l'orchestre, que consolide la robuste et profonde pédale de l'orgue (tenu par M. Thirion dans un style large et plein de grandeur), avec le puissant choral, enfin, répandant ses ondes souveraines. Comment Bach, avec un orchestre aussi réduit et le seul mouvement des parties vocales, parvient à donner une impression d'ampleur à remplir une cathédrale, c'est ce que l'on ne saurait assez admirer, alors qu'une page, réputée pour son effet grandiose, comme l'*Alleluia* du *Messie*, entendue au même concert, fait paraître Hændel presque étriqué. Je n'aime pas beaucoup, pour ma part, l'allure de petit galop de chasse de cet enthousiasme alléluïatique, et la phrase : *Tu vas trôner auprès de ton père*, est heureusement ici d'une beauté plus sereine et plus pure.

Quelle joie n'éprouve-t-on pas à entendre, une fois de plus, les suaves harmonies de Franck dans la *Symphonie en ré mineur* ! Le début et le finale en furent particulièrement soignés comme exécution, moins cependant que l'*Ouverture de Léonore* (n^o 1), d'une élégance de lignes éminemment remarquable, sous la baguette de M. Guy Ropartz.

Ce prestigieux chef d'orchestre eut aussi sa large part de succès comme compositeur avec ses trois mélodies, *Chrysanthèmes* (1), *Vos yeux*, et *la Mer*, orchestrées par lui avec une insigne délicatesse. (*Vos yeux* plus spécialement exquis : harpe en harmonie imitative des plaintes du vent et des rides de l'eau troublée.) L'auditoire, unanimement conquis, applaudit à tout rompre ; M^{lle} Eléonore Blanc se surpasse, en émissions vocales de toute sûreté, en diction frôleuses et charmeuses...

Le concert se terminait fort agréablement par *Prélude et Danses de Daria* du distingué chef d'orchestre Georges Marty. En fait d'« arias », murmure quelqu'un, je préfère ceux de J.-S. Bach.

VIII^e Concert. — *Ouverture de Léonore* (n^o 2) : celle peut-être que je préfère de l'étonnante série signée par Beethoven ; fort bien rendue, d'ailleurs, par l'orchestre, qui ne bronche pas dans le trait fameux des violons ; l'appel de trompette, dans la coulisse, réussi, suffisamment dramatique pour le concert.

La véritable « ouverture » du concert avait consisté en une allocution de M. le général Joly, membre de la Commission du Conservatoire, suivie d'une réplique de M. Ropartz (un lent précédant un animé : ouverture de forme française, remarquent les musiciens). Félicitations, au nom des abonnés, des musiciens, de la commission et des élèves du Conservatoire, au nouveau chevalier de la Légion d'honneur ; remise de l'insigne de l'ordre enrichi de diamants ; promesse de donner au compositeur la partition gravée de sa première symphonie (sur un choral breton) ; applaudissements spontanés de l'assistance...

Ce fut plus chaleureux que l'accueil réservé à la *Chevauchée de la Chimère* de M. G. Carraud. Ce qui déroutait l'auditoire, en cette œuvre, c'était, sans doute, la brièveté des phrases mélodiques ne comportant pas les amples développements où se complaît la Muse classique. Pour moi,

1) Ces mélodies, ainsi que la plupart des œuvres de M. J.-Guy Ropartz, ont été éditées à Nancy, chez Dupont-Metzner, rue Gambetta.

cette particularité ne me choque point ; je la trouve adéquate au halètement inquiet que semble indiquer le texte symbolique du poème. Ce qui me trouble davantage, c'est la lourdeur rythmique du début, la difficulté même que le rythme éprouve à trouver son assiette, à prendre son élan, si j'ose ainsi dire. Orchestration subtile et rare. Que le public réserve à la *Chevauchée de la Chimère*, et en général à toute œuvre moderne (à 1^{re} audition !) ses applaudissements, voire même ses sifflets, c'est son droit strict, mais que *pendant* l'exécution de l'œuvre, au risque de distraire musiciens et critiques de l'attention qui est pour eux un devoir professionnel, il se livre à des conversations animées — souvent bruyantes — voilà qui est intolérable !

Le *Concerto en mi bémol* de Beethoven : c'est long, c'est formidable et c'est très beau. Cortot y est superbe. Ajoutons que personne n'interprète ainsi que lui les triomphes et les clameurs d'archange en délire à la fin des *Variations symphoniques* de Franck !

Rien de bien frappant dans la reprise de la *Symphonie en ut mineur* (celle de M. Saint-Saëns), sinon que l'orgue et l'orchestre n'y furent au même diapason qu'à l'instant où le Cavallié-Coll de la salle Poirel imposa l'accord aux instrumentistes.

Fernand Pollain, violoncelliste étoile de notre Conservatoire, donne avec son frère René Pollain, violoniste, M^{lle} Dennery, pianiste et cantatrice, une série de concerts à Saint-Dié. Pianos Steinway... : les concerts, les exécutants, les pianos, tout fut excellent et magnifique.

M. **Louis Hekking** fit entendre M. Arthur de Greef, pianiste en qui l'artiste se tempère d'un professeur, au style excellent et simple. La viole de Stradivarius de M. Hekking vibra, humaine, douloureuse, tendre et passionnée, dans la Sonate de Franck.

Au Conservatoire, M. **Heck** et M^{me} **Richert** ont terminé leur intéressante série de concerts de violon et piano par des sonates de Corelli, de Schubert et de M. C. Saint-Saëns. Un public d'amateurs fidèles, au goût délicat, n'a pas ménagé ses applaudissements aux deux bons professeurs, qui se proposent, paraît-il, d'aller donner à Metz, cette année, une autre série de concerts historiques.

En un prochain courrier, je consacrerai un article spécial à la *Schola Cantorum de Nancy*, société chorale dirigée par M. Pierre Albrech et qui nous promet, pour cette année, de remarquables auditions.

RENÉ D'AVRIL.



COURRIER DE NANTES.

M. Paul Ladmirault.

Les habitués des concerts de la Société nationale n'ignorent pas le très intéressant musicien qu'est M. **Paul Ladmirault**. Un concert symphonique consacré, en partie, à ses œuvres et donné avec un vif succès, à Nantes, le 11 avril dernier, vient de révéler le jeune compositeur à ses compatriotes.

La plupart des musiques inspirées par la Bretagne sont monotones et uniformément grises, du gris de la lande. Sans doute, mais dans la lande grise les genêts font des taches d'or. Aussi l'évocation bien personnelle de M. Ladmirault me semble-t-elle plus vraie. Il y a du rêve et de la poésie dans la *Suite bretonne*, il y a aussi du soleil. Il y a surtout des thèmes profondément originaux tant par leur caractère que par leur saveur

rythmique ; soit que, dans la *Ronde* et le *Scherzo* aux cuivres fulgurants, dansent, au son des binious et des bombardes, les paysans en heurtant rudement le sol de leurs sabots qui s'entrechoquent ; soit que dans le *Chant populaire* ce soit l'âme même de la terre bretonne qui semble chanter, ou que dans la *Pantomime* l'antique forêt de Brocéliande nous apparaisse inondée de lune.

Un important fragment du premier acte de *Myrdhin* — légende en 4 actes et un prologue, de M^{me} Louise Ladmirault et M. Albert Fleury — précédait la *Suite bretonne*. Ce chant funèbre, à la déclamation large, soutenue par une instrumentation dont je louerai la sobriété, a vraiment beaucoup d'accent ; il permit à M. Féraud de Saint-Pol de faire applaudir une belle voix de baryton au timbre agréable et à l'articulation toujours nette.

Je dirai peu de chose de l'orchestre. Chacun fit de son mieux. L'on sait qu'en province presque tous les orchestres pêchent par le quatuor trop peu nombreux pour pouvoir lutter avec les bois et les cuivres. Son chef, M. Frigara, a droit à tous les éloges non seulement pour sa précision souple, mais surtout parce qu'il eut le rare mérite de diriger à merveille la *Ronde de l'Epée*, dont l'exécution est des plus délicates par suite de l'alternance des mesures dans un mouvement aussi rapide.

JEAN POUËIGH.



COURRIER DE NICE

Manon Lescaut de Puccini. — Concerts.

Opéra. — La *Manon Lescaut* de Puccini (1), qui vient de faire en France une entrée peu triomphale, est divisée en 4 actes. Les deux premiers sont du bon opéra bouffe italien ; les deux derniers du mélodrame larmoyant. Voici comment le librettiste a découpé pour la scène le roman de l'abbé Prévost. Manon, conduite par Lescaut, son frère, s'est trouvée dans le coche d'Amiens avec le vieux comte de Gerval. Elle a plu au gentilhomme, et Lescaut — un bien vilain personnage dont le rôle, comique, est le mieux traité de la partition — est prêt à faciliter les rapprochements. Mais voilà qu'en descendant du coche, la jeune fille et le chevalier Des Grieux se rencontrent. Coup de foudre, grand air, duo et fugue dans la voiture même que le comte amoureux avait fait préparer pour enlever la coquette. Cet acte a du mouvement et de la gaîté ; mais la partie sentimentale est désolante de fadeur et de mélodie facile.

Au deuxième acte, Manon a déjà lâché Des Grieux et s'est laissé meubler un coquet appartement par le comte de Gerval. Nous assistons à une partie de sa toilette, à sa leçon de danse. Des pages lui débitent d'assez gentils madrigaux ; de vieux messieurs viennent lui faire de galants compliments, et la musique de tout cela se maintient dans une note assez juste, pas désagréable. Bref, Manon serait heureuse s'il ne lui manquait Des Grieux. Mais Lescaut, bon garçon, le lui amène. Reproches, larmes, grand air, duo, réconciliation, baisers interrompus par l'arrivée inopinée du comte de Gerval. Le vieux marcheur ne fait pas d'éclat ; il envoie simplement querir les archers, qui, après une poursuite bouffonne à travers les salons, s'emparent de Manon et l'emmènent. On voit combien le roman a été condensé en ces deux actes incompréhensibles pour qui n'a pas lu le

(1) Adaptation française de M. Maurice Vaucaire.

livre. On ne peut s'empêcher de trouver un peu radicale la façon de procéder de ce gentilhomme qui, à quelques minutes d'intervalle, traite une jolie fille comme une marquise et comme uneourgandine.

La deuxième partie, en revanche, est trop délayée. Le troisième acte nous montre le départ pour l'Amérique des filles déportées, et une scène d'adieux assez touchante. Des Grieux implore l'autorisation de suivre Manon et l'obtient. Au dernier tableau, les deux amants errent dans le désert américain et Manon, à bout de forces, s'arrête et meurt longuement.

Manon Lescaut est une des premières œuvres de M. Puccini. Elle se maintient au répertoire en Italie depuis une quinzaine d'années. La renommée et le succès de la *Manon* de M. Massenet — autrement remarquable à plus d'un titre, bien qu'aussi une œuvre de jeunesse — opposaient une barrière redoutable à l'introduction en France de cet ouvrage plein de faiblesses. Mais l'invasion italienne se poursuit; elle est déjà plus complète qu'on ne le suppose, surtout en province. Nice a été une des premières villes à livrer les clefs de ses portes. Mais cette fois le peu d'originalité de la mélodie, la simplicité des procédés et une première représentation des plus ternes ont produit une impression peu favorable. Les éloges habituels de la presse ont été mitigés de critiques assez vives et fort justes, si bien qu'un compte rendu (non signé) de la seconde représentation a été jugé nécessaire par les intéressés. Ils ont essayé ainsi de pallier le mauvais effet de ces premières critiques en vantant « le charme délicat d'une musique devant plaire à un public chez lequel la savante algèbre de la musique, dite moderne, n'a heureusement pas tari l'instinctif amour de la mélodie ». Je ne sais pas à quelle musique il est fait ainsi allusion et ne crois pas que celle de M. Massenet se compose de monomes, de binomes et d'équations; mais ce qu'il y a de certain, c'est que, malgré ses défauts, la *Manon* française reste l'œuvre d'un maître qui n'a rien à redouter de sa contrefaçon italienne.

Et c'est cependant à cet opéra qu'est due la véritable cause de l'incident Heugel au début de la saison, incident dont s'est vite consolée la direction de l'Opéra, les œuvres italiennes coûtant, paraît-il, moins cher à représenter que les françaises. Si cela est exact, cette concurrence commerciale est certainement plus dangereuse pour les compositeurs français que la rivalité artistique.

Le rôle de Manon a été créé par Mlle Ch. Wyns avec beaucoup de grâce et d'émotion; celui de Des Grieux par le ténor Constantino, très bon chanteur qui n'a malheureusement pas du tout le physique de l'emploi. Tout le reste, sauf l'orchestre, assez bon, était médiocre.

EDOUARD PERRIN.



COURRIER DE REIMS

Concerts eclectiques. — Le concert spirituel donné le dimanche 8 avril dernier a produit une excellente impression sur les nombreux auditeurs, à l'occasion de l'exécution des *Paroles du Christ* d'Haydn, œuvre vraiment belle et d'une exécution difficile et laborieuse; aussi M. Vaysman mérite de vifs et sincères compliments.

Le programme était complété par un *O vos omnes* de notre distingué concitoyen Ed. Petit, et nous n'avons que des éloges à lui adresser.

Cette dernière audition de l'année a couronné glorieusement les efforts artistiques de la belle Société de M. Vaysman.

L. B.

COURRIER DE TOURS

Bonne interprétation de *Désert*, le 25 mars, par la chorale Sainte-Cécile et l'orchestre de l'Association artistique sous la direction de M. Etesse. A ce concert se firent entendre plusieurs solistes parmi lesquels il convient de citer M^{lles} Lily Françoise, violoniste, et Lucie Caffaret, pianiste. — Le 28 eut lieu un autre concert organisé par la Direction Paul Bocquet et où nous avons applaudi M. Lucien Wurmser et M^{me} Ida Ekmann, qui tour à tour exécutèrent des pièces de Schumann, Chopin, Chevillard, d'Indy, Saint-Saëns, et des mélodies de Gluck, Liszt, Durante, Grieg, Schubert et Reimann, dont la délicieuse *Fileuse* fut bissée. Le public, malheureusement très peu nombreux, fit un chaleureux accueil à ces deux artistes.

JAN RUER.

Au cours d'une soirée musicale presque intime, tant les élus étaient choisis parmi les disciples de l'art, il nous fut donné d'entendre les œuvres inédites d'un compositeur de talent, M^{me} Grodvolle. Nous en parlerons plus longuement d'ici peu.

J. R.



COURRIER DE VARSOVIE

Au programme de son concert d'abonnement du 30 mars, la Philharmonie de Varsovie avait inscrit des poèmes arabes pour orchestre et chant, de **Adam Wieniawski**, *la Joueuse de Flûte*, *la Joueuse de Tambourin*, *Dormeuse*, tirés des « Mille et une nuits ». L'auteur conduisait en personne ces évocations d'Orient d'un charme alangui si séduisant et si personnel, qui eurent comme interprète la charmante cantatrice Marguerite Artôt. Le succès des œuvres et de l'interprète fut tel que la direction a retenu M^{lle} Artôt pour un second concert qui eut lieu le 5 avril. M^{lle} Artôt y chanta la *Tosca* et des mélodies d'Adam Wieniawski, qui fut, cette fois encore et en dépit de tous les proverbes, très fêté par ses compatriotes.

A noter que ce jeune compositeur au talent si séduisant, s'est révélé très habile chef d'orchestre.

M. S.



ÉCHOS

A l'Opéra-Comique. — M. Albert Carré a signé deux engagements nouveaux : celui de M^{lle} Geneviève Vix, qui quitte l'Opéra, et qui, très probablement, créera, place Favart, le *Chandelier*, de M. Messager ; et celui de M^{me} Georgette Leblanc Maeterlinck, qui passera à l'Opéra-Comique les mois de février et mars, pour y être l'interprète de l'œuvre de M. Dukas, *Barbe-Bleue*, et, le cas échéant, chanter des ouvrages de son répertoire tels que *Carmen*, la *Navarraise* ou *Sapho*.

Il faut signaler aussi l'engagement de M^{lle} Lina Cavaliéri et la rentrée probable de M. Renaud ; celui-ci ferait, à l'Opéra-Comique, avec M^{me} Héglon, la création du *Chemineau*, de M. Xavier Leroux.

Le bruit court enfin que M^{lle} Garden aurait annoncé son intention de chercher des scènes plus vastes et plus dignes de l'ampleur de sa voix.

Orgues. — Comme il le fait depuis bien des années, M. Guilmant donnera jusqu'au 2 juillet, tous les lundis, à 4 heures 1/2, dans la salle du Trocadéro, une audition d'orgue complémentaire de son cours du Conservatoire.

La première séance (23 avril) comprenait des œuvres françaises, dont un Offertoire, agréablement varié, de Dandrieu, de jolies pièces de Boély et de M. Périlhou, une intéressante suite d'Emile Bernard et un finale d'une puissante sonorité de M. Guilmant.

A la recherche d'une salle. — L'Association des Concerts Lamoureux avait demandé s'il ne serait pas possible de louer la salle de l'Opéra, son traité avec la direction du Nouveau-Théâtre prenant fin cette année même. M. Gailhard a dû décliner toute proposition, par la raison qu'il se propose d'utiliser, le dimanche après-midi, la salle de son théâtre.

Il est à présumer que les Concerts Lamoureux auront lieu, dès la rentrée, au théâtre Marigny.

Chansons populaires grecques. — Ces chansons ont été présentées au public de l'Université populaire du faubourg Saint-Antoine, par M^{lle} Marguerite Babaïan, à la voix expressive et pure, après une instructive conférence de M. Calvocoressi. Plusieurs d'entre elles, les plus belles, avaient été harmonisées par M. Ravel.

La musique au Salon d'Automne. — Une courte note, qu'un de nos confrères (n° du 1^{er} mai) semble dissimuler au bas d'une page immense et bourrée de petit texte illisible, nous apprend que les œuvres pour la section de musique du Salon d'automne devront être envoyées avant le 15 mai à M. Alfred Bruneau, 122, rue de la Boétie. Il était temps de le savoir, en vérité. Et le plus étrange, c'est que cette communication, contrairement à tous les usages, n'a été faite à aucun autre journal de musique. Le nombre des envois au concours se trouvera ainsi notablement réduit, et la tâche de M. Bruneau facilitée. On s'est étonné parfois de notre sévérité à l'égard de ce compositeur : nous l'aurions certes passé sous silence, s'il s'était borné à n'avoir aucun talent. Mais on veut faire de lui une sorte de préfet de la musique, et ces procédés sournois ne sont-ils pas ceux d'un préfet combiste ? N'avions-nous pas raison de combattre son influence et de dénoncer son incapacité ?

Concours. — Les concours ouverts en 1905 par la *Société des Compositeurs de Musique* ont donné les résultats suivants :

I. *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle. Prix de 500 francs offert par M. le ministre des Beaux-Arts, décerné à M. Roger Ducasse ; Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Il ne chantait que la grandeur des Dieux » ;

II. *Fantaisie* pour piano et orchestre : Premier prix de 500 francs (Fondation Pleyel-Wolff-Lyon), décerné à M. Aymé Kunc ; Deuxième prix de 200 francs, offert par la Société, décerné à M. J. Ermend-Bonnal ; Mention à l'unanimité à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Veni » ;

III. *Ave Maria* pour baryton solo et chœur à trois voix avec accompagnement d'orgue, violon, violoncelle, contrebasse et harpe : Prix Samuel-Rousseau, 300 francs, offert par M^{me} Samuel-Rousseau, non décerné ; Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe « T. U. B. A. » ;

IV. *Musique de scène* pour l'*Amphytrion* de Molière : Prix de 500 francs offert par M. Albert Glandaz, non décerné ;

V. *Histoire de la Sonate* : Prix de 200 francs offert par la Société, non décerné ; Mention avec prime de 100 francs, à l'auteur de l'envoi portant l'épigraphe : « L. S. P. M. ».

Il ne sera pris connaissance des noms des auteurs ayant obtenu des mentions qu'avec leur assentiment.

Schola Cantorum. — M. Charles Bordes donnera le 18 mai, à 9 heures du soir, une audition de *Rébecca*, de César Franck : M^{lle} Pironnay, M. de Gabriac, les *Chanteurs de Saint-Gervais* et l'orchestre de la *Schola*.

Le sottisier musical. — « Un certain nombre de promeneurs s'arrêtent pour écouter les deux petites joueuses de flûte, Rhodis et Myrto, qui chantent en s'accompagnant sur leur instrument. » — LOUIS DE GRAMMONT, *Aphrodite*, page 5.

« Elle (M^{lle} Garden) adhéra au personnage et se coula en lui, comme si elle était Mélisande elle-même. Elle eut, dès le premier jour, sa voix d'oiseau blessé. » — A. MANGEOT, *Monde musical*, page 118.



PUBLICATIONS RÉCENTES

I. Albeniz : *Iberia*. 3 pièces pour piano. Paris, Édition mutuelle.

Baude de la Quarière : *La chanson de Bele Aelis*. Étude métrique par R. Meyer. Essai d'interprétation par J. Bédier. Étude musicale par P. Aubry. Paris, A. Picard et fils.

Pierre de Bréville. — *Prières d'enfant*. Piano et chant. Paris, Édition mutuelle.

Auguste Chapuis : *Impressions sylvestres*. Cinq pièces pour violoncelle et piano, Paris, Durand et fils.

C. A. Collin : *Ad altare Dei*. Cent pièces pour orgue. Paris, E. Demets.

Claude Debussy : *Douze chants en recueil*, avec accompagnement de piano. Texte français et anglais. Paris, Durand et fils.

Pelléas et Mélisande. Extraits, transcrits pour piano à deux mains et à quatre mains, par Léon Roques. Paris, Durand et fils.

César Franck : *Première fantaisie pour orgue*, transcrite pour piano à quatre mains par G. Choissnel. Paris, Durand et fils.

A. Mariotte : *Sonate* pour piano, Lyon, Janin frères.

Maurice Ravel : *Cinq mélodies populaires grecques harmonisées*. Version française de M. D. Calvocoressi, Paris, Durand et fils.

Jean-Philippe Rameau : *Les Indes galantes*. Partition pour chant et piano, transcrite par Paul Dukas. Paris, Durand et fils.

Les Indes galantes. Airs de ballet, transcrits pour piano à deux mains par Paul Dukas. Paris, Durand et fils.

Hippolyte et Aricie. Airs de ballet, transcrits pour piano à deux mains par Vincent d'Indy. Paris, Durand et fils.

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



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALLOY.