

# LE MERCURE

## MUSICAL

### Sommaire

- GEORGES D'ESPAGNAT..... *Composition inédite pour Simone.*  
CH. LÉANDRE..... *P. Coindreau (croquis d'album inédit).*
- 
- REMY DE GOURMONT..... *Simone. — III : Le Houx.*  
ARMANDE DE POLIGNAC.. *Pensées d'ailleurs.*  
JEAN MARNOLD..... *Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann (suite).*  
PIERRE AUBRY..... *La musique et les musiciens d'église au XIII<sup>e</sup> siècle.*

### REVUE DE LA QUINZAINE

Willy : *Lettre.* — Raymond Bouyer : *Théâtres.* — Louis Laloy, Ch. Chambellan, M. B., Maurice Fourier, Paul Dubot : *Concerts.* — Raymond Bouyer : *L'évolution de la Sonate.* — Jacques Rivière : *Courrier de Bordeaux.* — Edouard Perrin : *Courrier de Nice.* — C. D. : *Courrier de Saint-Quentin.* — Jan Ruer : *Courrier de Tours.* — *Correspondance.* — *Échos.* — *Publications récentes.*

### PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI<sup>e</sup>

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II<sup>e</sup>

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

**ABONNEMENTS D'UN AN :**

(Du 1<sup>er</sup> de chaque mois)

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

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

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

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

RÉDACTION : 2, rue de Louvois, PARIS II<sup>e</sup>

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

**E. DEMETS, Éditeur de Musique**

2, rue de Louvois. — PARIS, II<sup>e</sup>

**CHANT ET PIANO**

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

**PIANO**

<b>Billa (R.). En rythme de valse.</b>	» 2 »
<b>Brugnoli (A.). Mazurka italienne.</b>	» 2 »
— Minuetto.	» 2 »
— Valse. en sol mineur	» 2 50
<b>Cohen (J.). Marche funèbre.</b>	» 3 »
<b>Labey (M.). Sonate en quatre part.</b>	» 8 »
<b>Mel-Bonis. Bourrée.</b>	» 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
<b>Ravel (M.). Jeux d'eau.</b>	» 3 35
— Pavane pour une Infante défunte.	» 2 »
<b>Vanzande (R.). Marine.</b>	» 2 50
<b>Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i>,</b>	
piano 4 mains.	» 8 »
<b>Duparc (H.). Prélude et fugue en</b>	
<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**

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

**ALTO ET PIANO**

<b>Labey (M.). Sonate.</b>	» 7 »
----------------------------	-------

**VIOLONCELLE ET PIANO**

<b>Mel-Bonis. Sonate.</b>	» 6 »
---------------------------	-------

**FLUTE ET PIANO**

<b>Mel-Bonis. Sonate.</b>	» 7 »
---------------------------	-------

**DIVERS**

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

Agence de la Société Nationale de Musique

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



## PENSÉES D'AILLEURS

---

L'art est une périphrase.

L'art doit nous montrer les choses non telles qu'elles sont ou paraissent être, mais telles que nous les voudrions. Plutôt il devrait nous aider à ressentir les impressions justes que nous pourrions désirer avoir. Il devrait être le délicat médiateur qui nous mettrait dans la sphère du rêve, c'est-à-dire apaiserait ce besoin inné en nous du surnaturel, du féerique, chez les uns du mystique, chez les autres du fantastique, en un mot le désir de voir se réaliser les mondes imaginaires.

Nous désirons que l'art évoque en nous des sensations perdues ou rares, des souvenirs de pays lointains, d'autres climats, de moments heureux. Sorte d'aspiration ou vague besoin de communier avec un monde dans lequel notre désir nous fait pressentir une possession plus complète de la beauté. Ce pouvoir se trouve entre autres dans la nature, dans les arts plastiques et surtout dans la musique. Celle-ci est, en effet, puissante à produire une tension de l'être vers quelque chose d'encore irréalisé, une nostalgie douloureuse mais pleine d'un espoir qui s'y répand comme un baume.

Aussi nous lui demandons, plus peut-être qu'à tout autre art, de faire vivre ou revivre en nous les émotions les plus diverses. Nous lui demandons une expression toujours juste et adéquate à la situation. Elle accompagne la tragédie et la comédie. Elle a été complaisante — trop, — car pour traduire un effet elle est souvent descendue jusqu'à l'effet lui-même.

Lorsque, par exemple, nous pensons à une belle forêt ensoleillée dont le froid hiver nous donne un nostalgique souvenir,

ce n'est pas à la qualité des troncs, au nombre de feuilles, aux espèces d'arbres que nous songeons, mais nous sentons l'enveloppement de la lumière tamisée, nous sentons les masses des feuillages, le labyrinthe des troncs fuyants. Nous voyons des taches d'or par terre, et non des tas de feuilles jaunies éclairées par le soleil. De même en art nous cherchons, non pas à voir reproduire les causes matérielles, mais à subir les effets. Et c'est pourquoi l'art, lorsque nous lui demandons une forêt, doit nous donner, non pas une forêt, mais la sensation qu'elle a éveillée en nous. Ce que nous désirons au théâtre est de voir tous nos sentiments idéalisés ou exacerbés ; de voir la vie réelle soit intensifiée, soit enveloppée d'un charme qu'elle n'aurait pas, vue par la fenêtre ou dans la rue ; nous voulons que tout redouble d'intensité, comme cela arrive dans les rêves ; que le beau soit transcendant, que le mal fasse frémir.

Cette sensation juste, les enfants la trouvent au plus haut degré, et c'est pourquoi l'art devrait être fait pour eux ou pour ceux qui leur ressemblent. Leur besoin de rêve est très prononcé, et leur esprit critique est juste, sans parti pris, jamais mesquin. Sans comprendre la portée des choses, ils peuvent les apprécier à leur juste valeur. Par exemple un joli conte de fées que nous relisons plus tard en en savourant toute la poésie et la philosophie, nous ravissait alors dans un monde nouveau, vivant. Nous pouvons tous nous souvenir de la fraîcheur de nos sentiments et de la joie que nous trouvions dans les choses de l'imagination. Ou bien encore l'entrée dans la chambre de l'arbre de Noël où l'émotion nous frappa d'un silence ému, où les bougies semblaient supérieures aux étoiles dans le firmament, les poupées vêtues de tarlatane, des anges, les globes de verre, autant de mondes éblouissants. C'est que nous avons des mondes de lumière en nous.

Quel mélange de mystère et de joie éprouvent les enfants assistant à un opéra ! Comme ils complètent ce qui ne s'y trouve pas et comme nous devrions les imiter pour suppléer aux imperfections forcées d'une réalisation quelconque ! Les plus affreuses ballerines couvertes de tulle et de paillettes leur paraissent des êtres supérieurs et glorieux. Les plus piètres dragons sont terrifiants ; il n'y a pas plus diabolique que Samiel, pas plus féérique que le cygne de Lohengrin.

C'est qu'ils mettent toute leur foi dans l'œuvre qu'ils vont voir et toute leur bonne foi à l'écouter. L'intention de l'auteur porte dans toute sa force et remédie à la réalisation défectueuse. Ils ne s'attendent pas à une reproduction de ce qu'ils voient quotidiennement ; ils ne demandent pas une copie servile de faits divers ; les costumes modernes à la scène les désap-

pointent. Leur criterium, s'ils pouvaient le formuler, ne serait pas : « C'est tout à fait ce que j'ai vu », mais : « C'est ce que j'ai senti. » — Et ils sont heureux. Avec chaque lever de rideau, un monde s'ouvre, un monde auquel ils participent. Leur attention est fascinée, rivée, inébranlable et peu inquiétée par les détails. Et lorsque la toile tombe, ils emportent une sensation vécue qui les accompagnera encore longtemps dans leurs rêves et leurs jeux : petit rayon tombé d'un coin entr'ouvert du paradis de l'imagination et de la beauté. Soyons sincères ! nous voudrions retrouver de ces joies-là dans l'art ; nous nous envions à nous-mêmes cette réceptivité passée ; et ce besoin de posséder le rêve vivant est si grand qu'il nous pousse à rendre l'art semblable à nous-mêmes, à vouloir le revêtir de chair pour être alors désappointés par son ridicule ou son inefficacité. C'est ce désir qui fait devenir l'art de plus en plus réaliste, comme si l'on pouvait par là étreindre la chimère sans s'apercevoir qu'elle a perdu ses ailes, qu'elle ne nous apporte plus la beauté, mais qu'elle accroît la laideur universelle en venant s'y joindre.

L'art a son atmosphère, et, lorsque nous l'attirons à nous, il laisse son âme là-bas, et nous ne possédons qu'un corps semblable à ceux du musée Grévin, où le laid devient ignoble et le beau fade et doucereux. L'art doit conserver autour de lui son atmosphère qui tamise et diffuse ses rayons et devient le médium de communion avec notre être, comme l'atmosphère de la terre diffuse la lumière et la chaleur du soleil et enveloppe toutes les choses.

Le réalisme dans l'art nous donne la lettre, non l'esprit. Il est trop souvent confondu avec le « vrai » ou décoré du nom pompeux de « vérité ». La vérité est-elle dans l'apparence des actions ou dans le motif intime ? La réponse à ceci rayonne en nous avec toute la force de la conviction. Les actions ne sont-elles pas souvent incompréhensibles, illogiques même, et ne faut-il pas les copier alors seulement qu'elles ont directement trait à leur cause ou à leur effet psychique ? Nous savons bien que les émotions priment la vie routinière, et ce qui nous intéresse est ce qui nécessite les actions.

Et si c'est une reproduction exacte et matérielle que l'on cherche, pourquoi faire de l'art ? C'est déjà un mensonge. L'intégrité serait alors de vivre nos actions nous-mêmes, sans les projeter entre quatre cartons peints, dictées par la bouche d'un souffleur. Pourquoi vouloir ce que nous serions désolés de trouver dans la vie : ce manque du « romanesque » auquel nous cherchons à suppléer par des moyens factices ? Notre ima-

gination, le plus libre et fort de nous-mêmes, doit trouver sa pâture dans l'art.

L'enfance est dans le vrai. L'art doit nous donner le rêve, la féerie, l'illusion ; et lorsque ses moyens ne suffisent pas, nous devons y suppléer de notre côté par la bonne foi et n'avoir pas honte de trouver un plaisir par peur de laisser passer sans le ridiculiser quelque défaut de l'autre côté de la rampe.

Car au fond nous avons encore l'âme de notre enfance et nous voudrions pouvoir concilier notre esprit de critique plus développé avec le désir de magie et d'éblouissement dont nous envions notre passé. Il faudrait que l'art musical du théâtre arrive par des moyens et des subterfuges adroits à nous rendre ce qu'il nous donnait alors que nous étions plus simples d'esprit. Il doit voiler le trop réel, tirer de nous ce que nous donnions librement autrefois, ne pas insister, ne pas s'appesantir. Lorsqu'on aura remplacé les figurants grossiers par des projections, lorsque l'action se passera au quatrième plan plutôt qu'au premier, lorsque nous pourrons plus facilement idéaliser ce que nous entendrons et ce que nous verrons, alors il y aura, je crois, un grand pas de fait vers une véritable beauté. Car, malgré tout, celle-ci réside et résidera toujours en nous ; mais, afin qu'elle puisse en quelque sorte se précipiter contre les objets extérieurs, il faut que ceux-ci ne la blessent pas dans sa cristallisation.

La réalisation deviendra belle et complète, non en voulant la rabaisser à une imitation matérielle, mais en atteignant des moyens si parfaits d'évocation que nous retrouverons là sans effort les joies que nous croyions désuètes ou perdues.

Oui, il nous faut toujours le conte de fées, sinon le conte enfantin, du moins celui qui vit dans toutes les âmes, sous mille déguisements, vêtu de haillons aussi bien que de pourpoints de satin. Un conte de fées adapté à un sens critique moins indulgent, car les fées ne sont grotesques que lorsqu'elles sont personnifiées par des coryphées en maillot, la bouche encore mal essuyée du saucisson. Là où l'on sentira toujours l'essence du conte de fées et leur présence invisible, il n'y aura plus de ridicule, car le point de comparaison manquera. C'est cela que nous avons le droit de demander à l'art, et c'est pourquoi il doit être une périphrase. Il parle un langage que comprennent les enfants et qu'on ne comprend pas avec les sens. Et il ne sera parfait que tant qu'il parlera ce langage-là, qui ne dira rien, mais qui fera tout comprendre. Mais il devra être à la portée de tous, aussi bien des simples d'esprit qui entendront et goûteront la parabole, que des plus ardents chercheurs de beauté, pionniers d'une

élite inassouvie, toujours en progrès et qui, eux, comprendront l'esprit de la parabole.

Que l'art devienne libre des entraves du réalisme, peu gêné par les nécessités de la réalisation, entr'ouvrant des trésors de sensation et de pensée en nous. Car il doit être le temple de l'Imagination, seule créatrice, essence et germe de l'univers.

ARMANDE DE POLIGNAC.



# LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

---

La distraction est flagrante, une fois de plus, et M. Sérieyx regrettera vraisemblablement d'en avoir imprimé les déductions qui suivent :

« Cet exemple, dont on peut faire l'application à *tous* les sons tempérés, suffit pour réduire à sa valeur toute une catégorie d'objections plus ou moins spécieuses, soulevées par d'habiles théoriciens, au nom de l'exactitude mathématique, dans le but d'infirmer certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations et notamment sur la *lo des Quintes*. »

Il y a, dans cette phrase complexe, beaucoup de choses. Commençons par le commencement. Nous avons vu ce que vaut l'exemple de M. Sérieyx ; cependant, sans insister trop sur cette bévue d'inattention et puisque M. Sérieyx parle de « *tous* les sons tempérés » comparons-en donc quelques-uns à certains « sons *harmoniques* que notre oreille rejette » selon l'auteur. A la vérité, nous ne savons plus au juste quelle est la véritable différence d'intonation que M. Sérieyx estime « inappréciable à l'oreille ». Mais nous pouvons toujours obtenir une échelle de comparaison. Le *do* de 32,32 vibrations du tempérament pris comme base et son fondamental 1 d'une résonance supérieure, nous avons vu que pour le son 7, cette différence était de 1,75 vibrations 0/0. En continuant par les sons *harmoniques* correspondant aux « nombres *premiers* » les plus proches (2), nous aurons — pour le son 11 :

FA dièze (11) = 355,6 vib.

fa dièze tempéré = 365,7 vib.

Différence = 10,1 vib. ou 2,70 0/0

(1) Voir la 1<sup>re</sup> année, nos 1, 3, 5, 7, 11 et 13, et la 2<sup>e</sup> année, nos 1, 7, et 9.

(2) Les nombres de vibrations des sons *tempérés* sont empruntés aux tables des *Eléments d'Acoustique musicale et instrumentale* de Mahillon. (Bruxelles, 1874.)

— pour le son 13 :

*LA* bémol (13) = 420,2 vib.

*la* bémol tempéré = 410,5 vib.

Différence = 9,7 vib. ou 2,31 o/o.

— pour le son 17 :

*RÉ* bémol (17) = 549,5 vib.

*ré* bémol tempéré = 548 vib.

Différence = 1,5 vib. ou 0,27 o/o.

— pour le son 19 :

*MI* bémol (19) = 614,08 vib.

*mi* bémol tempéré = 615 vib.

Différence = 0,92 vib. ou 0,15 o/o.

— pour le son 23 :

*SOL* bémol (23) = 743,5 vib.

*sol* bémol tempéré = 731,5 vib.

Différence = 12 vib. ou 1,61 o/o.

— pour le son 29 :

*SI* bémol (29) = 937,4 vib.

*si* bémol tempéré = 921,6 vib.

Différence = 15,8 vib. ou 1,68 o/o.

Il n'est guère besoin de pousser plus avant pour répondre à l'invitation de M. Sérieyx proclamant, en nous offrant son « exemple », qu'on en « peut faire l'application à tous les sons tempérés ». Nous l'avons faite pour quelques-uns, et toutes les différences d'intonation trouvées étaient jusqu'ici inférieures aux 2,75 vibrations pour 100, qu'il assurait d'abord « inappréciables à l'oreille ». Cette proportion, toutefois, peut paraître excessive, même à l'audition « d'un ensemble vocal » ou instrumental. L'expérience pourtant nous enseigne que la différence d'intonation entre les sons produits par quintes et les sons produits par tierces, dont nous entendons couramment les effets dans les accords en triple ou quadruple corde des violons à l'orchestre, y est, sinon absolument « inappréciable », du moins unanimement tolérée sans qu'on en soit gêné, ni même qu'on y songe. Or cette différence ( $\frac{81}{80}$ ) est de 1,23 pour 100 vibrations, et trois des nombres que nous avons obtenus ne s'en éloignent que d'une fraction de vibration respectivement variable. Il en est deux, en revanche, qui démontrent un unisson presque parfait entre les « harmoniques exclus » 17 et 19 et les sons *tempérés* corrélatifs, avec des différences de 0,27 et 0,15 pour 100. Et si nous comparons ces résultats aux différences pouvant se produire entre des sons *tempérés* et des sons « engendrés par les nombres 3 et 5 », nous serons plus surpris encore de la confiance de M. Sérieyx.

En effet, le *mi*, tierce majeure d'un *Do* de 129,3 vibrations

(harmonique 5 du *Do* de 32,32 vibrations), en fait 161,6. Le *mi* tempéré étant de 162,9 vibrations (1), la différence est 1,3 vib. ou 0,79 pour 100.

Si de ce *mi* (161,6), tierce majeure du *Do* (129,3), nous prenons le *la*, sa quinte inférieure, ce *la* fera 107,7 vibrations. Le *la* tempéré étant de 108,7 vib., la différence est 1 vib. ou 0,92 o/o.

L'harmonique 25 ( $1/5$  de  $1/5$ ), que M. Sérieyx agréait tout à l'heure (p. 104), est, pour un *Do* de 129,3 vibrations, un *Sol dièze* de 3232,5 vib. Le *sol dièze* tempéré faisant 3284 vib., la différence est de 51,5 vib. ou 1,56 o/o.

En prenant pour exemple un passage célèbre des *Béatitudes* de César Franck et partant du *la bémol* tempéré de 205,2 vib., nous aurons, pour la tierce mineure et la quinte naturelles :

*la bémol* (205,2) — *Fa* (171) — *Do* (256,5) ;

alors que les sons tempérés ont pour nombres de vibrations :

*la bémol* (205,2) — *fa* (172,6) — *do* (258,6).

La différence est pour la tierce mineure: 1,6 vib. ou 0,92 o/o ; et pour la quinte : 2,1 vib. ou 0,81 o/o.

Ces différences, pour des sons produits par les « nombres 3 et 5 », variant entre plus du triple et plus du quintuple de la plus forte de celles affectant les harmoniques 17 et 19, on ne voit pas bien quel argument pour leur exclusion M. Sérieyx peut tirer des sons *tempérés*.

La différence 1,56 vib. o/o du *Sol dièze* (25) égale à  $1/5$  de vibration près celle condamnée par M. Sérieyx pour le *SI bémol* (7) de 452,6 vib. et que nous avons reconnue de 1,75 o/o. Par contre, si, à partir d'un *la* aigu de 435 vibrations, nous descendons des deux tierces majeures formant, selon les théories courantes, un accord de quinte augmentée, nous aurons, pour les sons *naturels* produits par tierces majeures  $\frac{5}{4}$  :

*la* (435) — *Fa* (348) — *ré bémol* (278,4) ;

alors que les sons *tempérés* donnent :

*la* (435) — *fa* (345) — *ré bémol* (274).

La différence entre les deux *fa* est de 3 vib. ou 0,87 o/o ; entre les deux *ré bémol*, de 4,4 vib. ou 1,58 o/o. Ici, la fausseté d'une tierce majeure égale à  $1/6$  de vib. près celle reprochée au *SI bémol* (7). Mais, si de ce *ré bémol* (278,4), tierce naturelle, nous montons d'une septième mineure également *naturelle*, nous

(1) Dans toutes ces comparaisons, tous les nombres de vibrations des sons *tempérés* sont empruntés à Mahillon. Les nombres de M. Sérieyx tantôt coïncident avec ceux de Mahillon, tantôt en diffèrent, pour des raisons qui m'échappent.

SIMONE

poème champêtre

par

REMY DE GOURMONT



*Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT*



**Le Houx**

---







## Le Houx

Simone, le soleil rit sur les feuilles de houx :  
Avril est revenu pour jouer avec nous.

Il porte des corbeilles de fleurs sur ses épaules,  
Il les donne aux épines, aux marronniers, aux saules ;

Il les sème une à une parmi l'herbe des prés,  
Sur le bord des ruisseaux, des mares et des fossés ;

Il garde les jonquilles pour l'eau, et les pervenches  
Pour les bois, aux endroits où s'allongent les branches ;



Il jette les violettes à l'ombre, sous les ronces,  
Où son pied nu, sans peur, les cache et les enfonce ;

A toutes les prairies il donne des pâquerettes  
Et des primevères qui ont un collier de clochettes ;

Il laisse les muguets tomber dans les forêts  
Avec les anémones, le long des sentiers frais ;

Il plante des iris sur le toit des maisons,  
Et dans notre jardin, Simone, où il fait bon,

Il répandra des ancolies et des pensées,  
Des jacinthes et la bonne odeur des giroflées.



obtenons un *DO bémol* (487,2) qui coïncide alors presque exactement avec le *si* ou *do bémol* tempéré de 488,2 vibrations. La différence, pour ce son 7, n'est que de 0,2 ou  $\frac{1}{5}$  de vib. o/o.

On pourrait multiplier ces exemples, « faire l'application » de cette épreuve « à tous les sons tempérés » et à tous les sons naturels admis ou exclus, les résultats seraient analogues et, encore que variables, unanimes à démontrer à la fois l'impossibilité d'une existence réelle du tempérament dans la pratique musicale ou, en admettant même sa réalisation éphémère sur des instruments à sons fixes ou à clavier fraîchement accordés, l'éventuelle capacité de « tous les sons tempérés » à représenter tous les sons naturels quelconques et imaginables avec une justesse relative ou une fausseté indistinctement équivalentes, au cours d'une composition de quelques lignes voire dépourvue de modulation hardie ou circonspecte. Une mesure des *Béatitudes* nous a fait voir le sort possible de deux intervalles formés par « les nombres 3 et 5 » : la tierce mineure ( $\frac{6}{5}$ ) et la *quinte* ( $\frac{3}{2}$ ).

Ceci constaté, on ne s'expliquerait plus guère la prétention de M. Sérieyx d'en « réduire à sa valeur toute une catégorie d'objections plus ou moins spécieuses, soulevées par d'habiles théoriciens, au nom de l'exactitude mathématique, dans le but d'infirmes certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations... ». Mais, même en supposant la réalité des sons *tempérés* dans la pratique et en accordant que leurs intonations correspondent, avec une justesse *approximative* particulière, aux « sons produits par les nombres 3 et 5 », on ne comprendrait toujours pas à quel propos ces intonations, légèrement faussées à dessein dans un but *pratique*, pourraient intervenir légitimement dans la démonstration *théorique* d'un système fondé sur lesdits « harmoniques 3 et 5 », et y être de quelque bénéfice à « certains principes physiques et métaphysiques basés sur les *rapports de vibrations* », — lesquels *rapports* se trouvent précisément altérés et détruits par l'usage des nombres de vibrations correspondant aux sons tempérés.

On ne comprend pas mieux que M. Sérieyx reproche à « d'habiles théoriciens » adverses un souci spécieux « d'exactitude mathématique » dans une circonstance où celle-ci n'a trop évidemment rien à faire, puisque, dans la *pratique*, la justesse absolue est un rêve et une certaine fausseté, quoi qu'on veuille, inéluctable à l'égard aussi bien des sons *naturels* que des sons d'un *tempérament* quelconque.

Les « théoriciens » dont il s'agit ont tout simplement remarqué que, malgré la fâcheuse et fatale disgrâce, au témoignage des *œuvres* et de l'histoire musicales, l'évolution de l'harmonie

s'est accomplie progressivement par l'exploitation consciente de rapports d'intervalle de plus en plus complexes, correspondant à la série régulière et graduelle des *harmoniques* constituant la « résonance naturelle ». Ils en ont dû logiquement conclure, avec M. Riemann, à l'interprétation instinctive de ces sons ou accords plus ou moins faux, tempérés ou autres, « dans le sens d'intervalles naturels » par la sensibilité des artistes et auditeurs, et à la nécessité d'une « conception » *théorique* adéquate.

On ne saurait donc leur faire grief d'une « exactitude mathématique » essentiellement corrélatrice au concept, inhérente à toutes spéculations ou à tous « principes basés sur des *rappports de ces vibrations* », et d'ailleurs non moins implicite et obligatoire chez M. Sérieyx lui-même, formant « l'Accord » et « engendrant tous les sons » avec leurs intervalles subséquents au moyen des seuls « *harmoniques* ou *nombres 3 et 5* ».

L'intrusion des sons tempérés dans la *théorie* de M. Sérieyx apparaît donc un mystère, et sa phrase conclusive ressemble fort à une énigme dont la fin déconcerte peut-être encore plus que tout le reste. Car, après avoir évoqué « certains principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations... », il ajoute : «... et notamment sur la *loi des quintes*. »

Pour s'expliquer cette intervention finale de la *quinte*, il faut se souvenir de ce que M. Sérieyx objectait tout à l'heure à la *tierce*, touchant « la genèse de la gamme » :

« Si l'on se sert, en effet disait-il, du rapport 5 (tierce majeure), on n'aboutit point à une gamme complète. »

On songe aussitôt à répondre à M. Sérieyx que, comme il nous le montra par la génération de « l'Accord » des divisions d'une corde vibrante, le rôle du « rapport 5 » n'est pas de constituer « une gamme complète », mais bien, dans toute gamme ou combinaison sonore possible, de fournir les sons faisant éventuellement fonction de *tierce*. C'est ainsi que, du *mode majeur* de Hauptmann, de M. Riemann et d'autres :

*Fa — la — Do — mi — Sol — si — Ré,*

peut se déduire la gamme :

*Do — Ré — mi — Fa — Sol — la — si — Do.*

A vrai dire, M. Sérieyx pourrait observer qu'ici *la* n'est pas *quinte*, ni *Fa* tierce mineure du *Ré*. Mais, outre que c'est l'unique accord faux qu'on y rencontre, et quoiqu'elle soit composée d'un nombre fixé de sons aux fonctions harmoniques limitées a priori, cette gamme pourtant n'est pas un assemblage arbitraire : elle est un produit de la tonalité choisie et constituée par les sons des accords fondamentaux de celle-ci réunis dans l'espace d'une octave. Le « rapport 5 (tierce majeure) » s'y

révèle donc apte à remplir l'office qui est le sien, sans naturellement « aboutir à une gamme complète ».

M. Sérieyx, néanmoins, continue :

« Tout autre est le résultat, lorsqu'on opère avec *le plus simple* de tous les rapports musicaux, le nombre 3, la *QUINTE*. Qu'on aille vers le grave ou vers l'aigu, chaque quinte nouvelle ( $1/3$  de la précédente) produit un son nouveau qui, par une simple transposition d'octave, vient prendre place dans notre gamme chromatique : c'est seulement après avoir engendré de la sorte les *douze* sons de cette gamme que nous retrouvons, par la voie des quintes, le son *terminus* (*si dièze*, par exemple), confondu par notre oreille avec le son *prime Ut*, en vertu de cette tolérance d'intonation due à l'imperfection tout humaine de notre organe auditif. Le rapport de *quinte* est donc le *seul* capable de fournir dans un ordre logique *tous* les éléments de la gamme, à l'exclusion de tout élément étranger » (p. 104-105).

On ose à peine en croire ses yeux. Ainsi, M. Sérieyx nous annonce, comme base de son système et de toute harmonie, une *résonance naturelle* double et opposée; il y montre l'origine de « l'Accord », y décrit la genèse de ses facteurs, *quinte* et *tierce*, réalisés par la division d'une corde en « parties aliquotes »; puis, en face de ces divisions *aliquotes*, déterminant un *nombre de vibrations* d'où résulte l'*intonation* et le *rapport d'intervalle* entre les sons correspondants, il inscrit les *nombre de vibrations des intonations tempérées*; ensuite il exclut de sa théorie « les harmoniques ou nombres supérieurs à 7 inclusivement », en s'appuyant sur la loi des *rapports simples* et la différence « inappréciable à l'oreille » existant entre les sons *tempérés* et ceux produits par les « harmoniques 3 et 5 »; il en déduit le monopole de ces « harmoniques 3 et 5 qui, avec leurs multiples, suffisent à engendrer, non seulement l'Accord, mais *tous les sons* de notre système musical moderne » et, en particulier, du sien propre, basé sur les seuls rapports de *quinte* et de *tierce* issus des divisions de la corde et des 6 sons de sa « *résonance supérieure ou inférieure naturelle* »; — et, pour terminer, il établit la *gamme fondamentale* de ce système avec des sons produits *PAR QUINTES*, « à l'exclusion de tout élément étranger ».

L'équivoque, ici, apparaît peut-être plus imperturbablement sereine encore et stupéfiante que chez M. Riemann. On n'y constate pas seulement l'absence de la moindre corrélation perceptible entre les prémisses et la conclusion, mais l'exposé tout entier du système est un tissu de distractions ou d'incohérences. On ne s'explique certes pas que M. Sérieyx invoque les *sons tempérés* à propos d'une *résonance naturelle* et des *rapports* « engendrés par les *harmoniques 3 et 5* »; néanmoins, après qu'il

a parlé de tout cela, on est bien plus abasourdi de le voir aboutir à une gamme *pythagoricienne*, fût-elle chromatique.

C'est en effet l'insoupçonnable résultat qu'il obtient avec ses « douze sons » différents produits par *quintes*. Tous les sons de cette gamme chromatique sont assurément en rapport réciproque de *quinte* ( $\frac{3}{2}$ ), de *quarte* ( $\frac{4}{3}$ ) ou de *seconde majeure* ( $\frac{9}{8}$ ), mais *aucun* n'y est capable de faire fonction de *tierce* ou de *sixte*, on d'en représenter le rapport. Les « rapports simples » de *tierce majeure* ( $\frac{5}{4}$ ) et *mineure* ( $\frac{6}{5}$ ) y deviennent respectivement  $\frac{81}{64}$  et  $\frac{52}{27}$ . Le « rapport de vibrations » de l'accord *majeur*, 4 — 5 — 6, se transforme en 64 — 81 — 96 ; celui de l'accord *mineur*, 10 — 12 — 15, en 54 — 64 — 81. Ceux des accords *naturels* dits de « *quinte diminuée* », 5 — 6 — 7, et de « *quinte augmentée* », 7 — 9 — 11, qui, formés par tierces en excluant les harmoniques 7 et 11, deviennent 25 — 30 — 36 et 16 — 20 — 25, sont respectivement les rapports 729 — 864 — 1024 et 4096 — 5184 — 6561, dans la gamme élue par M. Sérieyx.

Mais cette gamme n'est point l'unique et admirable conséquence de la duodécuple génération susdite. Des « douze sons » ainsi « fournis dans un ordre logique », M. Sérieyx déduit, outre « *la loi* », ce qu'il nomme « *le cycle des quintes* », lequel un dessin schématise que l'auteur commente en ces termes :

« Présentés suivant cet ordre, qu'on peut figurer par un cercle, les sons se répartissent naturellement en diatoniques et chromatiques. Les dénominations différentes, que l'usage du dièse et du bémol nous oblige à employer pour un même son, se superposent en un même point... »

En se souvenant de sa démonstration précédente ainsi conçue : « Qu'on aille vers le grave ou vers l'aigu, chaque quinte nouvelle produit un son nouveau... », on serait tenté de relever l'actuelle et téméraire assertion de M. Sérieyx, attribuant à « l'usage du dièse et du bémol » l'obligation « d'employer des dénominations différentes », par exemple, pour un *La dièse*, 10<sup>e</sup> quinte de *Do* « vers l'aigu », et un *Si bémol*, 2<sup>e</sup> quinte du même *Do* « vers le grave ». Mais on en est dissuadé en lisant qu'il ajoute : «... pour un même son... », et, en effet, dans les douze compartiments dont le cercle constitue le « *cycle des quintes* », les deux sons cités et tous les autres analogues, obtenus par *quintes* en « allant vers le grave ou vers l'aigu », sont assimilés à un *unisson*. M. Sérieyx introduit donc ici un nouveau *tempérament*, le tempérament par quintes, et on peut remarquer en passant que la différence d'intonation entre les sons ainsi identifiés — (*Ré dièse* — *Mi bémol* ; *Fa dièse* — *Sol bémol* ; *Si dièse* — *Do* ; etc.) — varie de 1,31 à 1,37 pour 100 vibrations, et ne s'écarte en moyenne que de 1/2 vib. 0/0, de la fausseté (1,75 0/0)

reprochée plus haut à l'*harmonique* 7 et déclarée « intolérable à l'oreille ». L'observation est troublante, et on en serait volontiers induit à pressentir en l'espèce quelque occulte intervention des « sons tempérés normaux », si le théoricien ne nous avait dûment prévenus à l'instant contre une interprétation de ce genre, en nous vantant les vertus du « *plus simple* de tous les rapports musicaux, le nombre 3, la *QUINTE* » (p. 104), rapport « *seul* capable de fournir dans un ordre logique *tous* les éléments de la gamme », et subsidiairement du cycle des quintes, « *à l'exclusion de tout élément étranger* » (p. 105). En dépit de cette précaution, pourtant, on est presque forcé, à tout le moins, d'imaginer que l'illusion du « tempérament égal » dans la *pratique*, où les différences de vibrations seraient alors compensées plus ou moins, a entraîné M. Sérieyx à une représentation bâtarde, et à cette assimilation rudimentaire de sons conçus *théoriquement* en rapport de *quinte juste*. Si son « cycle des quintes » ne gagne rien à l'équivoque, celle-ci, au fond, demeure assez inoffensive à l'égard des *quintes* considérées, puisque, quoique « superposées en un même point » du cercle tracé sur le papier, elles y conservent leurs « dénominations différentes » impliquant leurs fonctions et leurs rapports d'intervalle et de vibrations éventuels. On ne comprend guère, toutefois, pourquoi le théoricien tient tant à les confondre en « un même son », ni quel avantage il peut trouver pour son système.

Mais M. Sérieyx continue :

«... Les sons *primes* de deux gammes relatives de mode différent (*ut* et *mi*, par exemple) sont placés symétriquement, et ces modes eux-mêmes ne sont qu'un changement de sens. »

Et en effet, sur la figure, les sons *Do* et *Mi* sont les extrémités d'un arc de cercle formé par les intermédiaires *Sol*, *Ré* et *La*, le tout produit *par quintes*.

La conclusion qui s'ensuit est catégorique. Ici, il ne s'agit plus de nombres de vibrations, d'intonations tempérées ou naturelles, sur quoi M. Sérieyx pouvait à la rigueur équivoquer avec l'excuse ou au prétexte d'une pratique illusoire en fait, mais estimée par lui réelle. Que, dans ses divisions d'une corde en « parties *aliquotes* », il accolât le nombre de vibrations d'un *mi* (649,2) *tempéré* à l'*harmonique* 5 d'un *Do* (129,3), son *prime* de la « résonance *naturelle* supérieure », comme il employait les mêmes nombres à désigner le *mi* (649,2), son *prime* de la « résonance *naturelle* inférieure » et le *Do* (129,3), *harmonique*  $1/5$  de ce *mi*, on pouvait arguer pour sa défense que cette représentation *tempérée* n'entamait en rien le principe d'une interprétation *naturelle* des rapports d'intervalle annoncés. Le *mi* *prime* de la « résonance inférieure » fût-il emprunté à la *gamme*

*tempérée par quintes* et accompagné du nombre de vibrations correspondant, on pouvait encore soutenir et même, au pis aller, admettre la faculté toujours et nonobstant plausible d'interpréter éventuellement ce *mi* conformément au rapport d'intervalle de *tierce majeure* naturelle du *Do* prime de « la résonance supérieure ». Avec le « cycle des quintes », c'est désormais impossible. Le *mi* de « l'Accord » dans le *mode mineur relatif* n'est plus et ne peut plus être *tierce majeure* du *Do* de « l'Accord » dans le *mode majeur relatif*, puisqu'il est devenu un *Mi*, 4<sup>e</sup> *quinte* de ce *Do* en « allant vers l'aigu », un *Mi* formellement spécifié comme étant le son *prime* « de la gamme du mode mineur relatif », c'est-à-dire de « l'Accord » mineur descendant émané de la « résonance inférieure » opposée à la « résonance supérieure » du *Do*, son *prime* « de la gamme du mode majeur relatif » et de « l'Accord » majeur ascendant symétriquement inverses.

Et alors, que reste-t-il du système élaboré et exposé par M. Sérieyx ?

Si nous interprétons les sons de ces deux « gammes relatives » en tant que « sons *tempérés* », toute sa théorie de « résonance naturelle » supérieure ou inférieure s'écroule du même coup avec ses conséquences, — et, par-dessus le marché, sa gamme et son cycle de quintes.

Si nous interprétons *tous* les sons de ces deux « gammes relatives » comme produits réellement par *quintes* justes (« harmonique ou nombre 3 »), *tous* les accords fournis par les sons de cette gamme sont dépourvus de *tierce* majeure ou mineure et, par conséquent, incapables d'incarner l'un ou l'autre « aspect » de « l'Accord », issu des deux « résonances naturelles », « principe générateur de l'harmonie » (p. 93) et base de la théorie de M. Sérieyx.

Si nous interprétons les sons *Do* et *Mi* selon le « cycle des quintes » et en qualité de sons *primes* de l'un et l'autre « aspect » de l'Accord, au lieu des accords *Do — mi — Sol* et *mi — Do — la*, dont le second a pour son *prime* « le *mi aigu* (tierce) qui caractérise l'accord *majeur* » dans la résonance opposée (p. 98), nous obtenons pour « les deux aspects de l'Accord » : *Do — mi Sol* — et *Mi — do — La*, double « aspect » où les sons homonymes sont respectivement étrangers l'un à l'autre, distincts d'intonation, d'essence et d'origine, et où, subséquemment, les *accords parfaits fondamentaux* des deux modes *relatifs* sont dénués de toute *relation harmonique*, — aussi bien d'ailleurs que *tonale*.

En constatant ces résultats divers, on s'étonnera sans doute que M. Sérieyx ait pu prétendre avec sérénité : « L'explication

rationnelle de notre système musical par les *douze quintes* n'en demeure pas moins la plus satisfaisante, parmi toutes les théories auxquelles a donné lieu jusqu'ici la genèse de notre gamme actuelle, » (p. 105). Mais cette déclaration, qui atteste l'évidente bonne foi du théoricien, trahit en même temps l'incertitude et l'arbitraire de son postulat et le secret de ses incohérences. M. Sérieyx serait probablement fort embarrassé de définir ce qu'il entend par « notre gamme actuelle », et de la réaliser, sans danger de contradiction, autrement qu'en jouant sur un piano celle de douze *notes* chromatiques à quoi nous ont accoutumés la *pratique* des instruments à clavier. Rien qu'en écrivant leurs signes sur une portée ou leurs noms à la file, il serait obligé de distinguer *do dièze* de *ré bémol*, *mi bémol* de *ré dièze*, etc., etc., et devrait reconnaître bientôt que ces douze *notes* représentent *pratiquement* un nombre considérable de *sons* interprétés *théoriquement*, conçus par les musiciens, perçus par la sensibilité et même entendus par l'oreille d'autant de manières différentes et corrélatives à leur fonction éventuelle. Une gamme quelconque, de sept, douze sons ou plus, n'est et ne peut être jamais qu'un agrégat incomplet ou artificiel qui peut trouver sa place et son rôle dans la théorie ou les œuvres d'un art *monodique*, mais ne saurait servir de base à la théorie d'un art *harmonique*, ni même, aujourd'hui surtout, compter pour un élément réel de cet art, pour une ressource nécessaire ou utilisable dans ses créations. Tradition caduque du passé, legs de la *monodie* grecque, romaine et ecclésiastique, le préjugé de la « *gamme* » a fourvoyé M. Sérieyx dans une impasse. En parlant d'une « *résonance harmonique* » pour établir, après celle de l'*Accord*, « la genèse » d'une *Gamme* pareillement « *unique* » encore que double en ses aspects inverses déterminant les « *modes* » opposés, il est presque aussitôt acculé à l'équivoque. Pour la former de sept, d'abord, puis de douze sons fixes et immuables, il élimine peu à peu tous les facteurs du phénomène *naturel* invoqué, et jusqu'à l'un des deux essentiels à la génération de « l'*Accord* ». Il mélange, assimile ou confond les « *intonations tempérées* » et les « *rappports simples* », accumule les contradictions, et aboutit à une gamme pseudo-tempéropythagoricienne et à un « *cycle des quintes* » qui, à la fois, « *infirmement* » tous et quelconques « *principes physiques et métaphysiques basés sur les rapports de vibrations* », et démentent l'exposé tout entier de la théorie qui précède, en gros et en détail, conséquences ou applications.

Le postulat de la « *gamme* », écueil évité par M. Riemann, a égaré M. Sérieyx plus loin que celui-ci dans l'équivoque. On en déplore les effets dans le chapitre suivant du même *Cours de*

*Composition musicale*, intitulé « la Tonalité », où le schéma du « Cycle des quintes » est employé à illustrer la démonstration des « fonctions tonales » et du degré de « parenté des sons ». De sorte que le *mi*, « harmonique » et tierce « de *Do* », est représenté sur le tableau par le *Mi*, 4<sup>e</sup> quinte de ce *Do* (p. 114) ; le *fa dièze*, « harmonique » et tierce « de *Ré* », et le *Ré dièze*, « harmonique » et tierce « de *si* », sont respectivement (p. 115) figurés par la 5<sup>e</sup> et la 9<sup>e</sup> quinte du même *Do* « en allant vers l'aigu ». Il s'ensuit naturellement aussi que les sons *primes* des deux accords *majeur* et *mineur*, de mode inverse et de tonalités *relatives*, correspondent sur le dessin à un *Do* et un *Mi* produits par *quintes*, encore que le texte et les exemples notés semblent interpréter ce *Mi* comme la *tierce* du *Do* et son *prime* de l'accord *mi — Do — la* du ton relatif mineur.

Comme celle de M. Riemann, la théorie de M. Sérieyx apparaît donc, à l'épreuve, inconsciemment basée sur un *tempérament* virtuel, vague, imprécis, mais fatal, qui les condamne à l'équivoque. La cause première en est dans le principe même de ces théories : l'hypothèse préalable de deux « modes » *majeur* et *mineur* primordiaux, définitifs et imprescriptibles, et leur opposition essentielle démontrée par la symétrie des rapports inverses de deux *accords de trois sons* dits « parfaits », fournis par la nature et uniques de leur espèce, en tant que seule capable de synthétiser la dualité, identique en ses éléments, des deux concepts opposés. L'acceptation de ce principe exigeait la fiction d'une « résonance inférieure » *naturelle* à l'instar de la « résonance supérieure », et impliquait, sciemment ou non, l'exploitation arbitraire de l'un et l'autre phénomène *naturel* ou qualifié tel, par l'exclusion de certains *harmoniques* gênants ou superflus. Il nous reste à examiner la valeur de ce postulat principal, emprunté par M. Riemann à von Cœttingen qui l'énonça et le systématisa tout d'abord.

JEAN MARNOLD.

(A suivre.)





Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

# LA MUSIQUE

## ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE

EN NORMANDIE AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

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

---

B. — LES CHANTEURS. — Nous continuerons à laisser la parole à Odon Rigaud. Son *Journal* contient des renseignements curieux pour l'histoire sociale des musiciens d'église au treizième siècle. Nous les avons relevés et, chose étrange, nous constatons que c'est surtout dans l'état moral des femmes que la pratique de l'art musical amène les plus graves perturbations. Ce sont les moniales, et non les moines, qui le plus fréquemment donnent lieu aux réprimandes du prélat.

Ainsi, au mois de juillet 1250, nous visitons avec Odon le monastère de Notre-Dame d'Almenèches, au diocèse de Séez, près d'Argentan. Le soleil est chaud sous les pommiers en fleurs aux beaux jours du printemps. La terre est généreuse et les gars sont solides. Aussi bien, le pieux visiteur paraît navré de ce qu'il lui faut consigner au procès-verbal : la musique, qui adoucit les mœurs, amollit les âmes, et nous devons croire que le duo qu'un beau soir chantèrent Aelis, *cantatrix*, et Chrétien, était fort peu liturgique.

*Dimanche, 17 juillet 1250.*

Visitauimus monasterium monialium Beate Marie de Almeneschiis(2). Soror Hola nuper habuit puerum de quodam Michaele de Valle Guidonis. Seculares passim intrans claustrom et loquuntur cum monialibus. Item numquam cenant in refectorio. Dionisia Dehatim infamata est de magistro Nicholao de Bleue. Bene rixantur in claustro et choro. Aaliz cantatrix habuit puerum de Christiano. Item priorissa quondam habuit unum puerum. Non habent abbatissam. [p. 82]

(1) Suite. Voir les numéros du 15 avril et du 15 mai 1906.

(2) Abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît. — Almenèches est aujourd'hui une commune du département de l'Orne, arr. d'Argentan.

La monotonie de la vie claustrale, où chaque jour ressemble fatalement au précédent, n'était rompue que par l'arrivée d'une fête religieuse. L'existence monastique est une liturgie vécue, où le moine ne connaît guère d'autres tristesses ni d'autres joies que les joies et les tristesses de l'Église. Les textes du *Journal* d'Odon Rigaud que nous allons rapporter nous montrent clairement la répercussion des fêtes ecclésiastiques sur la vie monacale des religieuses plus encore que des moines, comme si le caractère féminin avait eu davantage besoin de divertissements pour mieux supporter ensuite la contrainte quotidienne de la règle. Il nous semble d'une bonne méthode de donner d'abord le texte des différents passages du *Journal* où il est question de ces récréations monastiques : notre commentaire en sera plus clair.

*Lundi, 23 octobre 1256.*

Visitauimus monasterium monialium Sancte Trinitatis Cadomensis (1)... Juniores habent alaudas et in festo Innocencium (2) cantant lectiones suas cum farsis : hoc inhibuimus. [p. 261]

*Lundi, 4 janvier 1255.*

Visitauimus abbaciam Sancti Leodegarii de Pratellis (3). Ibi sunt XLV moniales et est ibi numerus statutus monialium... Inhibuimus festum Innocencium quantum ad inordinaciones... [p. 197]

*Vendredi, 9 juillet 1249.*

Visitauimus prioratum de Villa Arcelli (4)... Item, inhibemus ne de cetero in festis Innocencium et Beate Marie Magdalenes (5) ludibria exerceatis consueta induendo uos, scilicet uestibus secularium aut inter uos seu cum secularibus choreas ducendo... [p. 44]

*Vendredi, 12 septembre 1253.*

Visitauimus prioratum de Willarcello. Hi sunt xx moniales, 11 soro-

(1) La Trinité de Caen fut une abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) Le 28 décembre.

(3) Saint-Léger-de-Préaux, au diocèse de Lisieux. Abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(4) Le prieuré de Villarceaux a existé réellement ; mais il faut le chercher en Seine-et-Oise, dans la commune de Chaussy, canton de Magny. Le doyenné de Magny en Vexin a dépendu jadis de l'archidiocèse de Rouen. Nous ignorons de quelle abbaye dépendait ce prieuré. On le trouve mentionné dans le Pouillé du diocèse de Rouen de 1337. (LONGNON, *Pouillés*, t. II, p. 64 D.) Villarceaux nous semble avoir été une abbaye de Thélème avant la lettre. Les détails que rapporte Odon Rigaud sur la vie privée des moniales sont inouïs de dépravation. Nous ne saurions les reproduire ici, même au nom du pittoresque, sans paraître pratiquer une littérature d'un ordre spécial, qui n'a rien de commun avec nos études.

(5) Le 22 juillet.

res, duo presbyteri... Quando minute sunt, non dicunt officium cum nota. In festo Innocentium cantant cantilenas. [p. 166]

*Jeudi, 13 mars 1264.*

... Accessimus ad abbatiam Sancti Amandi Rothomagensis... (1). Item precepimus quod eadem hora omnes cubarent in dormitorio et quod iuniores non remanerent amplius in choro in festo Innocentium, prout alias fecerant, cantantes officium et prosas, que competunt dici, senioribus abinde recedentibus et iunioribus ibidem relictis. [p. 486]

*Mercredi, 12 janvier 1261.*

Intrauimus capitulum monialium dicti loci [apud Monasterium Villare (2)] et ibidem cum Dei adiutorio proposuimus uerbum Dei... Item in festo Sancti Iohannis (3), Stephani (4) et Innocentium, nimia iocositate et scurrilibus cantibus utebantur, utpote farsis, conductis, motulis : precepimus quod honestius et cum maiori deuotione alias se haberent... [p. 384]

*Lundi, 22 mai 1262.*

... Visitauius abbatiam Monasterii Villaris, uerbo Dei, ipso adiuuante, in capitulo prius proposito... Iocositates quas solebant facere in festo Innocentium penitus dimiserunt, ut dicebant : item precepimus omnino ab huiusmodi abstinere... [p. 431]

*Samedi, 9 mai 1265.*

Visitauius abbatiam Monasterii Villaris... Item precepimus quod a ludis in festo Innocentium penitus cessarent... [p. 517]

*Mercredi, 22 août 1263.*

Per Dei gratiam, causa peregrinationis ad ecclesiam Sancti Ydeuerti de Gornaio (5) personaliter accessimus... Item clerici, uicarii ac etiam capellani in festiuitatibus quibusdam, precipue in festo sancti Nicholai (6), dissolute et scurriliter se habebant, ducendo choreas per uicos et faciendo *le vireli*... [p. 466]

*Samedi, 4 août 1268.*

Visitauius monasterium Gemeticense (7). Erant ibi XLIII monachi

(1) Saint-Amand de Rouen, abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(2) Montivilliers, au diocèse de Rouen, abbaye de femmes de l'ordre de Saint-Benoît.

(3) Le 27 décembre.

(4) Le 26 décembre.

(5) Église de Saint-Yldevert, collégiale et paroissiale de Gournay, aujourd'hui dans la Seine-Inférieure, arr. de Neufchâtel-en-Bray.

(6) Le 6 décembre.

(7) Jumièges, abbaye d'hommes de l'ordre de Saint-Benoît. Aujourd'hui dans le département de la Seine-Inférieure, arr. de Rouen, canton de Duclair.

commorantes... uerumtamen turbati erant plurimum ex hiis que tunc intus et extra dicebantur de abbate... (1)... Monuimus eum super hiis specialiter que secuntur, uidelicet quod canes et aues uenabiles non haberet, item quod histriones ab officio suo arceret... item quod consortia mulierum quarumcunque penitus euitaret... [p. 607]

On ne saurait entrer dans l'examen de tous les détails caractéristiques et pittoresques que ces textes contiennent, sans excéder les limites d'un article de revue, si large soit l'hospitalité accordée. Il convient pourtant de faire un certain nombre de remarques : c'est ainsi qu'il nous semble intéressant d'entrer dans quelques explications relativement aux fêtes qui furent le prétexte de ces récréations plus ou moins innocentes, aux formes littéraires et musicales des pièces qui composaient ce joyeux rituel, aux divertissements en fin d'un ordre moins relevé, que ceux des religieux ou des religieuses dont l'esprit ne s'ouvrait guère aux choses de la littérature et de l'art considéraient volontiers comme l'indispensable complément de ces gaies cérémonies.

1° *Les fêtes joyeuses.* — Suivant les diocèses et les différents ordres religieux, suivant les habitudes locales, un certain nombre de saints, disséminés dans le calendrier liturgique, furent ici ou là, au jour de leur fête, l'objet de réjouissances particulières. Quelques pièces poétiques au caractère extraliturgique, composées pour être chantées en de telles occasions, nous l'attestent, et, sans en chercher la cause, nous constaterons simplement qu'entre autres, des fêtes comme la Saint-Nicolas, la Sainte-Catherine, la Sainte-Marie-Magdeleine, la Saint-Blaise ou la Saint-Christophe, eurent un caractère particulièrement familial et joyeux. Sans sortir des diocèses visités par Odon Rigaud, nous voyons les religieuses de Villarceaux célébrer, le 22 juillet, la fête de sainte Marie-Magdeleine, et, au 6 décembre, les clercs de Saint-Yldevert de Gournay improviser à la Saint-Nicolas une liturgie peu édifiante. Ces cérémonies, nous pouvons le dire, toute révérence gardée, étaient en quelque manière les représentations gratuites et populaires de l'Église.

Mais il y a une constatation très curieuse qui s'impose : c'est le caractère de libres réjouissances donné à l'ensemble des fêtes groupées entre la Noël et l'Épiphanie : elles nous paraissent les

(1) L'abbé de Jumièges était alors Richard de Bolleville. Odon Rigaud nous fait à cet endroit de son *Journal* assister à une scène d'une rare violence : un moine du monastère, Pierre de Neubourg, se lève en plein chapitre et par-devant l'archevêque accuse l'abbé du crime de faux. Au reste, les bruits qui courent sur Richard sont assez détestables pour que, sans attendre sa comparution devant l'officialité de Rouen, Odon Rigaud adresse aussitôt à l'abbé quelques sévères réprimandes.

assises annuelles de la joie. La gravité du culte s'efface pendant ces quelques jours pour faire place à une liberté que l'Église, par la voix de ceux qui parlent en son nom, voudrait paisible et souriante, mais qui bientôt dégénère en licence ; la discipline se tait devant une universelle tolérance, et même dans l'intérieur du sanctuaire, où l'on chante des épîtres farcies, des cantilènes, des motets, la langue romane s'introduit, chose inouïe, dans l'office à côté du latin liturgique. On fête ainsi joyeusement l'année qui s'en va et on fête joyeusement aussi l'année qui vient. Nous ne voyons pas d'autre explication à ce débordement de liesse générale. Mais encore faut-il préciser qu'il ne s'agit point de l'année liturgique, qui commence le premier dimanche de l'Avent et est vieille déjà d'un mois, qu'il ne s'agit pas davantage de l'année civile, qui dans l'usage de France, *mos gallicanus*, a son point de départ à la fête de Pâques ; souvenons-nous seulement que l'année romaine commençait le 1<sup>er</sup> janvier et que cet usage s'était à ce point perpétué jusqu'en plein moyen âge, que, dans les pays mêmes où des termes différents marquaient le début de l'année civile, le 1<sup>er</sup> janvier est toujours demeuré le point de départ de l'année astronomique. La plupart des anciens calendriers font figurer janvier en tête de la liste des mois, et les expressions *l'an neuf*, *l'an renuef*, *le chief de l'an*, que nous lisons dans les chartes, nous indiquent d'une façon certaine que le 1<sup>er</sup> janvier est dans la langue vulgaire communément appelé le premier jour de l'an.

Les Saturnales étaient dans la Rome antique la fête de fin d'année. Le christianisme en interdit la participation à ses adeptes et leur offrit à la même époque de l'année les joies plus pures de ses souriants mystères. L'Église donna à ces fêtes un caractère populaire pour les faire adopter par la foule, et c'est ainsi que nous avons, après la Nativité (25 décembre), la fête de saint Étienne (26 déc.), celle de saint Jean l'Évangéliste (27 déc.), celle des saints Innocents (28 déc.), la Circoncision (1<sup>er</sup> janvier) et l'Épiphanie (6 janvier). Et sur toutes ces dates du calendrier chrétien s'est épanouie au cours du moyen âge une ravissante floraison de liturgie populaire. C'est la fête de l'Ane, *festum asinorum*, célébrée au diocèse de Rouen avec une véritable dignité (1), c'est la fête des kalendes, *festum kalendarum*, qui, suivant les temps et les lieux, reçut diverses appellations : *festum hypodiconorum*, fête des sous-diacres, *festum stultorum*,

(1) Le texte en a été publié par Du Cange dans le *Glossarium* à l'article FESTUM ASINORUM, d'après un Ordinaire de l'Église de Rouen du xv<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui à Paris, Bibl. nat., lat. 1213, p. 24. Il faut rappeler qu'à la bibliothèque de Rouen, il y a deux ordinaires, l'un appartient au xiv<sup>e</sup> siècle (Y. 110), l'autre est une copie du précédent faite au xv<sup>e</sup> siècle (Y. 108).

fête des fous, *festum Innocentium*, fête des Innocents. On peut remarquer que, quelle que soit la désignation reçue, elle indique toujours la fête des humbles et des petits : fête des clercs inférieurs, *hypodiaconorum*, des pauvres d'esprit, *stultorum*, des enfants enfin, *innocentium*. A Rouen, ce dernier nom prévalut. Dans ce diocèse, la fête des Innocents ne fut sans doute point souillée par les scènes de débauche qui l'accompagnaient ailleurs. Aux saturnales de la Rome antique, les valets prenaient la place de leurs maîtres et ceux-ci se faisaient les serviteurs de leurs esclaves : à la fête des Innocents, les jeunes enfants de la maîtrise, — nous sommes à la cathédrale de Rouen, — officient publiquement et solennellement, comme pourraient le faire l'évêque, les chanoines ou les vicaires, dépossédés pour un jour. Nous avons un charmant récit de cette cérémonie enfantine, le voici.

« La veille, immédiatement après l'office de saint Jean l'Évangéliste, deux enfants, revêtus d'aubes et de tuniques, la tête couverte de l'amict et tenant en leur main chacun un cierge ardent, se dirigeaient du vestiaire au chœur. Venaient ensuite les autres enfants attachés à l'église, pareillement en aubes et en chapes et aussi le cierge à la main ; puis enfin celui d'entre eux qui avait été désigné pour porter ce jour-là le titre d'évêque et en recevoir les honneurs. Il marchait solennellement, paré des vêtements pontificaux, la mitre en tête et à la main la crosse ou bâton pastoral. Le cortège enfantin se dirigeait ainsi à travers le chœur vers l'autel des saints Innocents : pendant la marche le chœur chantait des répons adaptés à la circonstance. A l'autel des saints Innocents se faisait une station solennelle présidée par l'enfant évêque, auquel la rubrique donnait le titre de *Dominus episcopus*.

« A la fin de la station le peuple était invité à s'humilier et à se recueillir pour recevoir la bénédiction du jeune prélat : *Humiliate uos ad benedictionem*.

« Il la donnait à haute voix et avec toutes les solennités d'usage : *Dominus omnipotens benedicat uos*, etc.

« Le jour de la fête, les enfants étaient environnés des mêmes distinctions. A l'exception de la messe, qui était célébrée en leur présence par un chanoine, ils remplissaient en grande pompe toutes les fonctions du chœur. Cet office, d'après les rubriques générales, devait être simplement du rit double, mais les enfants avaient le droit d'ordonner qu'il fût triple, et leurs prescriptions étaient observées.

« Le seigneur évêque commençait l'invitatoire ; il chantait la neuvième leçon, la plus solennelle des Matines. Il retournait ensuite au vestiaire pour y reprendre les ornements pontifi-

caux, en revenait processionnellement comme la veille, précédé du même cortège, et entonnait lui-même le *Te Deum*.

« Laudes et Primes se chantaient pareillement sous la présidence de l'enfant évêque. A la messe, il appartenait aux enfants de diriger le chœur (*Pueri regant chorum*); eux seuls portaient les chapes et exécutaient les diverses cérémonies. L'évêque (toujours l'enfant) commençait la prose, l'offertoire, etc., et ceux des enfants auxquels aucune fonction spéciale n'avait été assignée, occupaient les premières places dans le chœur, *in superiori parte*.

« Aux vêpres, mêmes honneurs au seigneur évêque, mais, hélas! bientôt arrivait le terme de sa gloire. Au *Magnificat*, pendant que le chœur chantait ces paroles : *Deposuit potentes de sede*, le bâton pastoral lui était ôté des mains et était mis en réserve pour celui qui devait être élu l'année suivante.

« Le chapitre alors rentrait dans tous ses droits et le semainier terminait l'office (1). »

On voit qu'à Rouen au moins tout se passait dans l'ordre le

(1) PICARD (Abbé). — *Quelques cérémonies allégoriques anciennement en usage dans l'Eglise cathédrale de Rouen*, dans le *Précis analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen*, année 1847, p. 373 et ss.

Cet auteur a suivi les indications de l'*Ordinarium* de l'Église de Rouen (xv<sup>e</sup> siècle), déjà connu de Du Cange, aujourd'hui à la Bibl. Nat. de Paris, ms. lat. 1213, mais dans la transcription du chanoine Le Prévost. Voici le texte relatif à la fête des Innocents :

...Hoc finito duo pueri tunicis et amictis induti, tenentes candelabra cum cereis ardentibus et omnes pueri ecclesie in cappis tenentes cereos ardentibus, cum suo episcopo exeant de uestiario bini et bini, cantantes *ꝛ Centum quadraginta*, et processione ordinata ueniant per chorum et eant ad altare sanctorum Innocentium et ibi stationem faciant et finiatur ibi et tres pueri cantent : *Hii empti sunt*. Quo finito sequatur antiphona *Innocentes* ; tres pueri *ꝛ Letamini* ; episcopus *Oremus. Deus, cuius hodierna die*. In reditu antiphona uel *ꝛ de Sancta Maria ad placitum* : Unus puer cantet : *ꝛ speciosa facta es* : Episcopus : *Oremus. Deus qui salutis*. Pueri dicant *Benedicamus*. Sequatur benedictio episcopi et dicat unus puer alta uoce, *Humiliate uos ad benedictionem* ; et alii respondeant, *Deo gratias* : *Benedictio : Dominus omnipotens, benedicat uos, etc.* In crastino est festum duplex, sed pueri uoluntate faciunt illud triplex....

[Deinde ubi de Matutinis eiusdem festi] :

Dum nona lectio legetur, pergant pueri ad uestiarium ; qua finita, exeant bini et bini cum cereis ardentibus cantando *ꝛ Centum quadraginta*. Tres pueri cantent *ꝛ* et prosam et ante altare in modum corone, illud finiant ; quo finito incipiatur *Te Deum*.... Ad missam omnes pueri in cappis in medio chori regant chorum ; episcopus incipiat officium. *Ex ore infantium... Kyrie* et *Gloria* festiue... Epistola in cantu cum prosa. Graduale pueri, ut prenotatur *Anima nostra, ꝛ Laqueus* ; episcopus cum eo omnes pueri in modum corone, *Alleluia. ꝛ Hii sunt qui cum mulieribus*. Sequentia, episcopus incipiat *Celsa pueri* ; Euangelium in cantu *Angelus Domini apparuit* ; *Credo* ; offertorium *Anima nostra*, quod incipiatur ab episcopo... ; deinde offerant

plus parfait. En souvenir de Celui qui avait dit : « *Sinite paruulos ad me uenire* », l'Église voyait avec infiniment d'indulgence ces innocentes récréations données aux enfants qu'on vouait à son service et qui, le plus souvent, étaient des déshérités de la vie. Sans doute, il y eut en quelques endroits des licences blâmables qui amenèrent l'interdiction de la fête : ainsi, vers 1246, nous lisons dans les *Statuts* de l'Église de Nevers cette prohibition : «... *sicut intelleximus inhonesta sub pena excommunicationis inhihemus districte ne talia festa irrisoria de cetero facere presumant, firmiter iniungente, ut sicut aliis diebus solemnibus seruitium diuinum faciatis* (1) ». Le concile de Cognac interdit, en 1260, non la fête des Innocents, mais les excès qui l'accompagnent et la parodie de l'enfant évêque, *cum hoc in ecclesia Dei ridiculum existat et hoc dignitatis episcopalis ludibrio fiat* (2). Au concile de Paris, en 1212 (3), et deux ans plus tard, à un concile tenu à Rouen, la participation à cette fête est interdite aux prélats, aux moines et aux moniales : on laisse la jeunesse s'amuser. Voici la rédaction du concile de Rouen.

*C. XVI. A festis follorum ne accipiatur baculus omnino abstinenceatur.*

*C. XVII. Item monachis fortius et monialibus prohibemus predicta* (4).

Il parut donc que la fête des Innocents, très en situation quand elle constituait véritablement une récréation annuelle donnée aux enfants de la maîtrise de Rouen, aux *innocentes* que l'Église élevait dans son sein, était déplacée quand moines et moniales en faisaient un prétexte à des divertissements moins discrets, *nimia iocositate*, à des jeux qui ne méritèrent pas toujours d'être appelés des jeux innocents. Et voilà pourquoi ce qui était permis ici fut défendu là.

(A suivre.)

PIERRE AUBRY.

omnes qui uoluerint, ut supra notatur. Secreta, *Adesto Domine muneribus*. Prefatio, *Quia per incarnati, Sanctus festiue, Communicantes, Agnus festiue*. Communio, *Vox in Rama*. Postcommunio, *Votiua*... Ad uesperas antiphonae cum neuma finiantur. Antiphona *Tecum principium*... Domnus episcopus cum eo duo tunicati & *Iusti in perpetuum*... Antiphona *O quam gloriosum*. Psalmus *Magnificat* et tamdiu cantetur *Deposuit potentes quod baculus accipiatur* [ab eo] qui accipere uoluerit. Vespere finiantur a dietario....

Texte de l'Ordinaire de Rouen du xiv<sup>e</sup> siècle. Bibl. de Rouen. Y. 110. Il a été publié par Migne, *P. L.* CXLVII, 135, et rangé dans les *Acta uetera*, que le chanoine Le Prévost a insérés dans son édition de 1679 à la suite du *De officiis* de Jean d'Avranches, qui fut évêque de Rouen au milieu du onzième siècle.

(1) MANSI, XXIII, 731.

(2) ID., *ibid.*, 1033.

(3) ID., XXII, 842.

(4) ID., *ibid.*, 920.



## REVUE DE LA QUINZAINE

---

### LETTRE DE WILLY.

CONCOURS DIÉMER. — Nous avons eu cette semaine un important début : celui de Gabriel Fauré dans le rôle de président de jury. A vrai dire, ce n'était qu'une répétition générale ; la vraie première aura lieu au mois de juillet sur la scène de l'Odéon, mais on a pu déjà se rendre compte des qualités du débutant dans l'emploi tenu avant lui par M. Théodore Dubois. Ces débuts furent brillants, le nouveau président — qui décidément ne fait rien comme tout le monde — ayant eu l'idée de proclamer des jugements inattaquables et en conformité parfaite avec l'opinion publique. Le prix Diémer accordé à l'unanimité à M. Batalla et la mention offerte dans les mêmes conditions à M. Garès transportèrent d'enthousiasme tous les assistants qui avaient, depuis une heure, prononcé ce verdict sans espoir de le voir confirmer. Incontestablement MM. Batalla et Garès sont de très remarquables tempéraments de pianistes et le jury dut hésiter longtemps à partager le prix entre eux deux. Si la balance a penché en faveur de M. Batalla, c'est à cause d'un peu plus de maturité dans son interprétation : songez qu'il a déjà 17 ans !

La plupart des concurrents ont galopé les *Etudes symphoniques* avec une vélocité folle, parce que plusieurs passages de l'œuvre schumanienne en deviennent plus faciles. Pour les mêmes motifs, ils ont astucieusement ralenti les acrobaties tintinnabulantes de la *Campanella* élucubrée par Liszt et Paganini, ces deux poseurs de sonnettes. Quant à Chopin, c'est toujours la même précipitation incohérente, les accords bousculés comme des moutons qu'on précipite vers l'abattoir, puis les extatiques points d'orgue...

D'ailleurs, tout est bien qui finit bien, et puisque la vertu a été récompensée, il ne faut rien demander de plus. Dans sa loge, Diémer fut acclamé par la foule, et dans la cour les lauréats furent portés en triomphe. Et, faisant remarquer que pour la seconde fois le prix Diémer (décerné jadis à

Malats) récompensait un de leurs compatriotes, les transpyréniens Montoriol-Tarrès et Ricardo Viñès échangeaient des regards triomphants...

C'est la race espagnole  
Dont je raffole !...

*P.-S.* — Une raison majeure aurait dû détourner la brillante jeunesse conservatoriale du *rubato* dans le Schumann : ces *Etudes* n'ont pas volé leur nom de *symphoniques* ; en particulier, cette deuxième variation (j'en appelle à Cortot, triomphant le 25 mai salle Pleyel) est d'un effet clairement orchestral. Or, ces calmes accords auraient été évidemment confiés aux instruments à vent qui les auraient énoncés en mesure. Pourquoi ne pas réfléchir un peu avant de jouer ?

RISLER. — Ce pauvre Nouveau Théâtre jouit de son reste : Réjane et le pic des démolisseurs le guettent. Déjà, marqué du signe fatal, il ressemble à un immeuble de San Francisco : les herses ont des airs penchés, les décors oscillent, il n'y a plus de « découverte » derrière la toile de fond ; les frises et le manteau d'Arlequin s'effilochent lamentablement, le rideau s'éraïlle, une andrinople sordide voile les dessous tristement éclairés par une lampe de secours, une tringle et son rideau s'effondrent dans une loge de balcon au commencement de la Sonate en *fa* ; Risler, qui a dû traverser un chantier de démolition pour arriver jusqu'à son piano, porte sur sa manche droite un galon de sergent dessiné avec du plâtre... « les Turcs ont passé là, tout est ruine et deuil ! »

Risler beethovenise avec une « ténuité » sonore que les typos de l'*Echo* ont transformée en « ténacité » au grand désespoir de l'Ouvreuse. Comme Gaston Carraud, je regrette, en entendant certaines sécheresses d'Erard, le velouté des Pleyels d'autrefois. Mais j'apprécie à leur valeur les oppositions de staccato et de sonorités d'orgue. Cet homme, assurément, sait ce que c'est qu'un doigté de substitution.

Mais dans la *Pathétique*, il n'est pas si pathétique que ça !

NATIONALE FAURÉ. — Inutile d'être mort pour mériter les honneurs du festival. Le programme de la Nationale, intelligemment varié, commençait par le Quintette récemment composé pour remonter jusqu'à la Sonate écrite en 1877. Il faut une singulière maîtrise et une puissante originalité pour exposé ainsi, tranquillement, à rebrousse-poil, une production disperser dans une période de trente ans. Je ne connais pas un compositeur capable de supporter ce renversement de l'ordre chronologique sans dommages. Songez à ce que la musique est devenue depuis ce petit tiers de siècle, songez à nos nouvelles habitudes d'oreille, songez à nos modes et à nos manies, et comprenez alors ce qu'il y a d'inouï dans ce simple geste de placer après un manuscrit de 1906 une composition terminée en 1876 ! Car la Sonate demeure plus jeune, plus neuve et plus délicieuse que jamais. Toutes les discrètes trouvailles qui sont le propre de l'écriture faurénne, toute la délicate prescience des formules de la musique de demain dormaient depuis trente ans dans cette Sonate : chaque jour elles nous apparaissent plus actuelles et plus récentes ; dans dix ans elles livreront encore des secrets !

M<sup>me</sup> Bathori détailla exquisement l'incomparable *Bonne Chanson*, que l'auteur accompagna avec une troublante rapidité ; M<sup>me</sup> Marguerite Long joua en perfection le *Thème et variations*, si ingénieux et si élégamment écrit. Il y a là un petit coin où des gammes de tierces apportent en trotinant des modulations si suavement inattendues, ah ! maman !

SCHUMANN. — M<sup>me</sup> Lula Mysz-Gmeiner, accompagnée par Wurmser, cé-

lèbre le cinquantième anniversaire de la mort de Schumann. Son interprétation, toujours très nuancée et intensément expressive, enthousiasme l'auditoire qui lui fait bisser une Chanson populaire et la gracieuse *Cocci-nelle*. Wurmser fut un accompagnateur exquis, plein de tact et de discrétion. Les *Papillons* (petits vols fous en *si bémol*, en *ut*, en *ré*) lui permirent de déployer toute sa grâce légère et nonchalante.

L'ACCORD. — Nous vous avons bien regrettée lundi dernier, ma chère Ouvreuse, m'écrivit une de mes collègues du vestiaire du Nouveau-Théâtre. On donnait une audition d'*Iphigénie en Aulide* de Christophe Willibald, que l'on nomme parfois Gluck. L'orchestre, si j'ose m'exprimer ainsi, et les chœurs, si je puis dire, étaient constitués par des amateurs, et quels ! Réunis en société sous le nom fallacieux de « l'Accord », ces gens de bien ont joué faux avec violence et obstination. Les cuivres avaient plus d'un demi-ton d'écart avec les cordes ! Cinq solistes professionnels se débattaient dans ce chaos. Le pauvre Jean Reder luttait avec des contrebasses acharnées à gagner sur les autres instruments une respectable avance qu'elles conservèrent victorieusement pendant une bonne partie du 1<sup>er</sup> acte. M<sup>lle</sup> Menjaud et M. Cèbe, plus aphones que des carpes, mimaient leur rôle avec résignation. Un chef d'orchestre gesticulait à l'aventure sans détourner les yeux de sa partition ; les exécutants, le sourcil froncé, n'avaient garde de lever le nez de leur pupitre. Mon Dieu ! que c'était drôle !...

Au fond, est-ce si drôle ? Jadis les amateurs s'amusaient entre eux, dans les salons ; aujourd'hui ils louent des salles de théâtre, collent des affiches et rançonnent le public. Où allons-nous ? Les affaires vont déjà si mal ! Nos filles ne trouvent plus de cachets tant il court d'amateurs prêts à les remplacer gratuitement. Et que sera-ce demain ? L'article 25 des statuts de « l'Accord » m'a appris que tous ces gens-là payaient 24 francs pour avoir le droit de martyriser les partitions. Ainsi, vous voyez, ils en sont arrivés à payer pour écraser les professionnels. Alors quoi ? Faudra-t-il que nous devenions toutes des Madame Cardinal ? A vous, bien tristement, ma chère Ouvreuse.

WILLY.



## THÉÂTRES

OPÉRA-COMIQUE : *Le Roi aveugle*, « légende musicale » en deux actes, livret de M. Hugues Le-Roux, musique de M. Henry Février.

« Vieillesse des pères aveugles, tu seras toujours vaincue par la jeunesse de l'Amour aux grands yeux ardents... »

Ce n'est pas très consolant, pour les parents du moins, un tel épilogue ! Et, quel que soit l'attrait du redoutable Erôs, ce serait presque odieux si ce n'était symbolique... C'est, dans tous les cas, une péripétie très imprévue dans la triste vieillesse d'Œdipe à Colone... On a fait des progrès depuis Sophocle ; et c'est le sujet de *Louise la libertaire*, transporté dans une légende aux froides neiges. C'est l'éternel problème entre la famille dolente et la jeunesse amoureuse. Est-il insoluble ?

Ainsi rêvions-nous le lundi 7 mai 1906, dans cette atmosphère safranée du théâtre obscur qui donne des points aux audaces picturales de M. Gaston La Touche : nuit coutumière des répétitions générales, où s'oublie le voisinage violent du plein-jour...

Au bord d'une baie sombre comme la salle, un vieux monarque aveugle et barbu, proche parent du vieil Arkhel, n'a plus d'autre joie que d'entendre la jeune voix de la tendre Hilda, sa fille aux nattes blondes... Cette blonde beauté brille pour lui dans un chant pur... Mais quel est ce sauvage fier, qui s'avance en maître sur sa nef courbe ? Est-il issu du *Vaisseau Fantôme* ou de *Lohengrin*, de *Gwendoline* ou de *l'Etranger* ? Conquérant et beau, comme fut l'Aveugle, — c'est Erik le Viking qui ravit la fille après avoir terrassé le père... Un interlude obscurément sonore, comme l'océan, prépare le second acte où le peuple des fjords menace tour à tour et supplie, avec son vieux Roi... La nef repasse ; mais Hilda conquise ne se plaint plus de son vainqueur ! La vierge qui se lamentait est devenue l'amante qui sourit... La volupté triomphe. Et le livret nous dit que le père aveugle est changé charitablement en rocher : en approuvant le premier l'Amour, n'aurait-il pas été plus royal ?

Quoi qu'il en soit, le début musical de M. Henry Février est plus qu'une promesse et qu'un pensum d'écolier ! C'est la partition brève, mais vigoureuse, d'un jeune auteur de vingt-huit ans qui se souvient de ses aînés, de Richard Wagner, d'Emmanuel Chabrier, de Claude Debussy, voire même de son maître, M. Gabriel Fauré, mais qui déjà possède une technique vibrante avec un réel courage : et, par ces temps d'art invertébré, de musique amorphe, il ne craint ni la juste prosodie, ni la solide déclamation, ni la forme, ni même les amples mélodies ; il y a, dans tout l'ouvrage, et surtout dans le grand chœur animé du second acte, une grandeur passionnée qui touche à l'émotion ; le wagnérisme qui sonne encore dans telle rauque fanfare n'a pas eu raison de cette fermeté spontanée, toute française. Au demeurant, partout, l'orchestre est souple, avec des timbres persuasifs et d'heureuses modulations. Un début à retenir !

L'interprétation se montre à la hauteur lyrique de cette sombre bluette ; et plaignons ce vieux Roi d'être aveugle : car, s'il entend la voix de l'exquise M<sup>me</sup> Vallandri (sa fille Hilda) qui chante si purement, il ne peut ensoleiller ses yeux éteints à sa beauté blonde ! Après son excellent début dans *Mireille*, en 1904, tous les connaisseurs avaient retenu l'atticisme naturel et le parfum de grâce décente émané de cette jeune artiste qui s'est révélée naguère *Grisélidis* (1) en personne ; sa distinction svelte et sa passion contenue devaient faire merveille dans Hilda, blond printemps reconquis sur le vieil hiver ; et nous aurions plaisir à l'entendre, à la voir, dans la *Chrysis* d'*Aphrodite*. Excellents aussi MM. Vieuille (Arkhel, non le Roi aveugle), Fernet (Erik), Devriès (Ymer), et l'orchestre que Luigini transmet à M. Ruhlmann. Ici l'artiste souverain, c'est encore et toujours le directeur qui se plaît à plonger nos rêveries dans cette nuit bleue : d'accord avec le paysagiste Jusseume, l'art de M. Albert Carré collabore avec la beauté de M<sup>me</sup> Vallandri pour nous apitoyer davantage sur la cécité du vieux Roi !

Le metteur en scène qu'il est éminemment a fait le tour de force de monter le délicieux oratorio, d'ailleurs théâtral, de *Marie-Magdeleine*, évangile pieusement profane où coule le sang d'Adonis... Née en 1873, elle a trente-trois ans, la Madeleine de Massenet : c'est assez bien l'âge d'une repentie... Mais comme elle paraît plus jeune dès que se réveille la voluptueuse musique d'un charmeur et dès qu'on revoit avec ravissement M<sup>me</sup> Aïno Ackté ! Pourquoi le directeur artiste, qui fait si bien les choses, n'a-t-il point convié la presse à fêter la répétition générale de *Marie-Magdeleine* ressuscitée !

RAYMOND BOUYER.

(1) Regarder, au Salon des artistes français, la petite toile lumineuse et documentaire de Guillonnet : *Le foyer des artistes à l'Opéra-Comique, un soir de Grisélidis*.

## LES CONCERTS

Max Reger. — Musique française ancienne. — M. Alfred Cortot. — M<sup>lle</sup> H. Zielinska. — M<sup>me</sup> Kutscherra. — Le Conservatoire.

Depuis la renaissance de la musique française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, on nous reproche volontiers un certain chauvinisme, qui nous porterait à ignorer ou mépriser de parti pris tout ce qui n'est pas l'œuvre de nos compositeurs. Il suffit de rappeler l'enthousiasme que déchaîna parmi nous la musique russe moderne, l'intérêt avec lequel nous suivons les progrès de la musique espagnole, pour montrer que la France n'a pas perdu ses traditions de généreuse hospitalité. Mais la vraie querelle est avec l'Allemagne, et c'est peut-être bien un peu une querelle d'Allemands. Car un pays où l'on vient à peine de découvrir César Franck, où Vincent d'Indy et Claude Debussy sont à peu près inconnus, ne peut guère nous reprocher équitablement d'ignorer Mahler ou Reger. Mais l'Allemagne est habituée, depuis si longtemps, à se considérer comme le professeur de musique de l'Europe, qu'elle ne peut comprendre notre prétention de l'instruire à notre tour. Car nous ne demandons pas mieux que de connaître et d'admirer les chefs-d'œuvre de l'art post-wagnérien, s'ils existent ; ce que nous voulons seulement, c'est qu'on ne borne pas aux frontières de l'Allemagne la vie et le progrès de la musique. C'est donc par une fort heureuse pensée que M<sup>me</sup> la Princesse Edmond de Polignac nous faisait entendre, dimanche dernier, une *Sérénade* de **Max Reger**, pour flûte, violon et alto. Admirablement exécutée (malgré une écriture très gauche) par MM. Fleury, Geloso et Monteux, écoutée avec toute l'attention et le recueillement possible, dans la haute salle si propice à l'admiration, cette sérénade a déçu toute attente. D'abord c'est une singulière audace, dans un pays où l'on prétend respecter Beethoven, que d'instituer une sorte de rivalité avec lui ; et la couverture du morceau, où le masque du grand musicien repose sur un canapé de lauriers, fait involontairement songer au mot de Rossini : « Ce n'est pas mal, Monsieur, mais ce serait mieux si c'était vous qu'étiez mort et Meyerbeer qui eût écrit votre messe. » Le plus curieux, c'est que des deux ouvrages, c'est celui de Max Reger qui paraît le plus ancien. L'auteur a-t-il voulu faire un pastiche ? Nous ne savons ; mais ce qui est certain, c'est que ses idées semblent copiées sur Haydn, dont elles ont la démarche menue, mais non la grâce et l'esprit ; et le développement est fait selon les plus correctes formules de l'ancien art classique ; il y a surtout un morceau à variations, avec le passage en mineur obligé, qui pourrait passer pour une agréable plaisanterie, s'il durait un peu moins longtemps. Quel peut être l'état d'esprit d'un homme qui, au lieu de chercher à créer, s'ingénie à refaire, avec une lourde application, des œuvres écrites jadis en toute liberté ? c'est ce que je renonce à comprendre. Car enfin, quel est l'intérêt de ce travail ? De nous montrer l'habileté d'une main rompue à tous les exercices de l'école ? Mais cette habileté est ici fort contestable, et à tout instant des modulations brusques attestent une possession insuffisante de cet art délicat des changements insensibles de tonalité, qui fut le véritable art classique. Et puis l'habileté est un mérite pour un élève et non pour un artiste. L'art allemand (Strauss mis à part) n'est-il donc aujourd'hui qu'un art de professeurs ? Nous voulons espérer que non.

Cette *Sérénade* avait été précédée du *Quatuor* de **Ravel**, interprété par MM. Geloso, Bloch, Monteux et Griset avec un charme poétique, une délicatesse de sonorités, une aisance émue dont rien n'approche. Combien cette musique pittoresque avec élégance et claire avec raffinement répond

bien à notre goût français ! Et quel délice de l'entendre dans le silence d'une salle de palais, aux charpentes si hautes que les clartés électriques y semblent des étoiles ! C'est là qu'on nous promet, pour dimanche prochain, une audition intime du *Cœur du Moulin*, de Déodat de Séverac. Et c'est ainsi que revivent parmi nous, en dépit des utopies de l'art pour tous, les aristocratiques académies du xv<sup>e</sup> siècle italien. La musique est un art somptuaire, et c'est pour cela que je ne deviendrai jamais socialiste.

L'exposition des miniatures du xviii<sup>e</sup> siècle à la Bibliothèque Nationale s'est ouverte par une fête musicale qui en fut le digne prélude. Car le programme, délicatement accordé au caractère de l'exposition, disposait merveilleusement les esprits à goûter cet art subtil et précis, où l'esprit français a donné quelques-uns de ses plus rares chefs-d'œuvre. Véritables miniatures, que ces poétiques mascarades où François Couperin nous peint « la Virginité sous domino couleur d'invisible », ou « les vieux galants et les trésorières surannées sous les dominos pourpre et feuille morte » ; ou bien encore « les Jongleurs, Sauteurs et Saltimbanques avec les Ours et les Singes ». M<sup>me</sup> **Wanda Landowska** a souligné chaque détail de ces jolis tableaux avec l'intelligence la plus nette et la plus pénétrante qui se puisse imaginer, et l'entente la plus parfaite des jeux du clavecin Pleyel et de leurs riches colorations. Après quoi, elle passa au piano, je ne sais trop pourquoi, afin de jouer une *Sonate* de Domenico Scarlatti, quelque peu scolastique, et le *Coucou*, aimables variations de Pasquini. Combien le son de l'instrument moderne apparut tout d'abord terne et gris ! Il n'a pas moins fallu que le grand talent de l'artiste pour nous réconcilier avec lui.

Le *Triomphe de la Raison sur l'Amour*, qui nous fut donné ensuite, est une cantate officielle autant qu'édifiante, composée en 1696 par le fils de Lulli, ou plutôt par ses soins : car cet héritier, justement défiant de ses forces, faisait volontiers écrire sa musique par de plus qualifiés que lui. On aime à croire que c'est à Campra qu'il faut attribuer cet ouvrage aimable, malgré l'aridité du sujet qui met aux prises deux bergers galants et deux sages bergères, insensibles à leurs feux. Les airs sont aisés et gracieux, bien caractérisés, et les intermèdes de danse sont d'une amusante vivacité. Formules que tout cela, sans doute, mais formules si désuètes qu'elles ont repris un saveur, et qui d'ailleurs furent toujours moins factices que celles de l'art moderne. M<sup>lle</sup> **Marguerite Babaïan** leur prêta le charme candide d'une voix pure, souple et d'une rare étendue, et M. **Ch. Sautelet** une élégance noble et douce, bien propre à attendrir les plus austères vertus. L'orchestre, où les plus graves de nos critiques et historiens tiraient l'archet ou effleuraient des lèvres la flûte sous la direction de M. **Jules Ecorcheville**, auteur érudit de cette exhumation, a montré beaucoup de goût et de soin ; et le clavecin était délicatement tenu par M<sup>lle</sup> **Chouchik Babaïan**, assise à côté d'elle, M<sup>me</sup> Wanda Landowska ne perdait pas une note, et ses yeux brillaient de plaisir au succès de celle qui fut son élève.

M. **Alfred Cortot**, qui donnait le 18 mai le premier de ses trois concerts romantiques, est un artiste d'une rare intelligence, son toucher est délicat, sa sonorité colorée et variée, et ses octaves de la main gauche peuvent faire envie à bien des pianistes qui ont sacrifié plus de temps que lui à la conquête de la virtuosité. Son interprétation de Chopin me charme, lorsqu'il ne s'agit que de grâce et de juvénile tendresse. Mais les nobles et chaleureux accents de cette musique chevaleresque n'ont pas, à ce qu'il me semble, été rendus avec la sincère emphase qui leur convient, et que possède si bien M. Planté, par exemple. Au même concert, M<sup>me</sup> **Bathori** a chanté avec un sentiment exquis de simples et naïves mélodies écrites sur des paroles polonaises.

Je louerai encore M<sup>lle</sup> **Hélène Ziélinka** d'avoir joué sur la harpe chromatique, avec une délicatesse extrême et un goût parfait, différentes œuvres de piano, entre autres les *Jeux d'eaux* de Ravel, plus fluides que jamais. Je louerai aussi M<sup>me</sup> **Kutscherra** d'avoir chanté expressivement le *Cœur solitaire* de Léon Moreau et la *Chanson* d'Armande de Polignac. Et je m'indignerai contre les chanteurs qui, au dernier exercice des élèves du Conservatoire, nous ont exhibé des voix si incertaines et mal posées. Tout l'enseignement du chant serait à réformer au Conservatoire.

LOUIS LALOY.

M<sup>lle</sup> Blanche Selva. — M. Ch. Bordes. — M. Kreisler.

Le nombre des pianistes qui, chaque saison, éprouvent le besoin de réunir dans une salle de concert quelques centaines d'auditeurs, est infini. Bien rares sont ceux dont la valeur, non seulement au point de vue pianistique, mais au point de vue esthétique, offre quelque intérêt. Si j'ai parfois fait grief à M. Colonne de la composition de certains de ses programmes, que ne dirai-je des programmes que nous infligea la majorité des virtuoses !

Tous calqués sur le même modèle, ils suivent un certain ordre vaguement historique. Ils débutent par une fugue de Bach transcrite par Liszt ou Tausig, ou un quelconque des spécialistes de ce sport, suivent par une des sonates les plus connues de Beethoven : *Pathétique*, *Clair de Lune*, *Appassionata*, op. 106, 109 ou 111, qui sont censées représenter les œuvres dont un pianiste digne de ce nom ne doit pas sortir. Schumann et Chopin, ce dernier surtout avec ses œuvres les plus incohérentes, mais les plus brillantes, représentent le romantisme musical, et Liszt, le mauvais goût pianistique et antimusical. Il est d'ailleurs fortement battu en brèche sur ces deux points par les virtuoses eux-mêmes qui ont tous à leur actif un *La Source et le Poète*, VALSE DE CONCERT, ou *Les Délices de Vienne*, VALSE DE BRAVOURE, œuvres qui ne tiennent à la musique que parce qu'écrites avec les notes de la gamme elles se jouent sur les touches d'un piano. Parfois, se piquant de modernisme, un pianiste ose un morceau de Debussy ou de Fauré, et toujours les programmes se ressemblent, le goût du public ne s'améliore pas et les salles ne se remplissent que grâce aux billets de faveur.

Au-dessus de ces peu intéressants virtuoses, indignes du nom d'artistes, M<sup>lle</sup> **Blanche Selva** apparaît comme une étoile de première grandeur. Imbue d'un ferme esprit de méthode, elle compose ses programmes en artiste qui comprend ce qu'elle joue, chose rare. Après avoir donné l'œuvre intégrale de piano de Bach, elle a entrepris de nous donner en deux séances une sélection des meilleures œuvres modernes de piano. Une telle entreprise exigeait de sa part un labeur de métier dont peuvent se rendre compte ceux qui savent combien l'écriture moderne est difficile et en même temps un sens artistique qui lui permît de passer sans effort d'une œuvre de Franck à une de Ravel, en donnant à toutes deux l'interprétation qui lui convient. Il sera question prochainement, ici même, du répertoire moderne de piano et de ce qu'il en faut penser. Disons simplement aujourd'hui qu'elle a rempli sa double tâche avec un succès dépassant toutes les prévisions. Elle peut être fière de son œuvre comme M. d'Indy et la *Schola* peuvent être fiers de la compter parmi les leurs.

Franck ouvrait un premier concert avec le *Prélude, Aria et Finale* dont la beauté sereine et noble résume admirablement la mentalité détachée de toutes les contingences humaines. Sans pâlir à côté de cette splendeur, *Iberia* d'Albeniz évoque toute l'Espagne moderne : pays d'Orient encore,

qui ne veut rien ignorer des raffinements occidentaux et s'y jette avec cette fougue que ses fils apportent à toutes choses. Délicatement scholiste, avec l'inévitable chanson grégorienne, cette œuvre, d'une difficulté d'écriture très caractéristique, est le digne pendant d'*En Languedoc*, de Déodat de Séverac, et il faut être reconnaissant à M<sup>lle</sup> Selva de nous l'avoir révélée. De même pour *Le Long du Ruisseau*, de M. Coindreau, qui dans la même note sut atténuer la rigidité de son écriture pour nous donner l'impression de la facilité et de la douce joie de vivre qu'on peut ressentir en pareil lieu. Le concert se terminait par la sonate en *mi mineur* de P. Dukas. On peut ne pas trouver dans cette œuvre les caractères d'une inspiration géniale, on ne peut lui méconnaître le respect que mérite la haute probité d'art qui s'en dégage. Que l'influence de Brahms s'y retrouve, et parfois celle de Franck, je n'en disconviens pas ; mais je suis plein d'estime pour une œuvre d'une tenue parfaite, aux sonorités parfois exquis et qui a enrichi la partie la plus pauvre de la littérature musicale moderne.

Le second concert fut plus intéressant encore. Si je ne goûte guère les nocturnes des Fauré, que dire des exquis *Pagodes* dont la couleur, la puissance d'évocation dévoilent l'âme la plus exquise du plus raffiné de nos musiciens modernes ? Si la *Vallée des Cloches* est, parmi les *Miroirs* de Maurice Ravel, celui qui est le plus dans la note de la *Schola*, je lui préfère — l'*Alborada* ou *Une barque sur l'Océan*. Je reconnais d'ailleurs que cette pièce était plus que les autres dans les moyens de M<sup>lle</sup> Selva, et elle fit bien de l'interpréter en se laissant guider par toute la fougue de son tempérament. La *Schola* était représentée par le Maître et son meilleur élève, dont les deux poèmes musicaux, véritables transpositions de la Nature dans l'Art : le *Poème des Montagnes*, *En Languedoc*, suffiraient à leur gloire. Tandis que l'art de M. d'Indy est d'une sévérité qui voudrait dompter la nature, D. de Séverac vit au contraire la Nature sans écouter autre chose que la joie qui bruit en son cœur lorsqu'il parcourt, au chaud soleil, sa terre natale, le Languedoc brûlé où la chaleur dessèche et vivifie en même temps ceux qui sentent l'âpre poésie d'une *garrigue* plantée d'oliviers rabougris parmi des pierres blanches. Ce fut beau, d'une beauté noble et puissante. Que de pareilles fêtes se renouvellent le plus souvent possible. M<sup>lle</sup> Selva rendra à l'Art plus de services que les Diémers, Saüers et *tutti quanti*.

M. Charles Bordes est infatigable. Au milieu des soucis de la préparation du Congrès de Montpellier, il trouve le temps de traverser la France et de venir nous donner une exécution de *Rébecca* de Franck qui fut parfaite à tous les points de vue. Un tel sujet convenait à Franck par la poésie intense qui s'en dégage, mêlée d'un certain mysticisme religieux et symbolique.

L'oratorio de Franck fut précédé de fragments de *Zoroastre*, de Rameau, dont l'ouverture est, à mon avis, une des œuvres musicales les plus intéressantes du xviii<sup>e</sup> siècle. Les Chanteurs de Saint-Gervais furent, comme toujours, excellents dans les œuvres du xvi<sup>e</sup> siècle qui leur sont chères, et, les *Cris de Paris*, de Jannequin, sont plus intéressants que certains passages de *Louise*. Les solistes furent excellents, entre autres M<sup>lle</sup> Pironnay et M. A. de Gabriac, qui chantèrent *Rébecca* avec une pureté de style bien rare parmi nos chanteurs attitrés des grands concerts.

M. Fritz Kreisler, de Vienne, est un des virtuoses du violon dont la technique est la plus parfaite et les dons les plus splendides. Doué d'une qualité de son magnifique et possédant un archet très à la corde, il joua avec ampleur une sonate de Hændel et la sonate en *sol mineur* de Bach. A

ce propos, il est intéressant de noter combien peu exacte est cette dénomination de tous usitée. Les six œuvres de Bach désignées par le vocable de sonates pour violon seul ne sont en rien des sonates, mais bien des suites. Leur développement est binaire, elles ne contiennent nullement les deux thèmes dans le premier mouvement et sont uniquement composées de mouvements soudés les uns aux autres par la seule volonté du compositeur.

Passé cette digression à laquelle l'art de M. Kreisler est indifférent, j'ajouterai que si son exécution de la *Chaconne* de Bach fut impeccable au point de vue violonistique, le style qu'il lui prête me parut quelque peu fantaisiste. Nul besoin d'ajouter à une œuvre aussi grandiose des essais d'émotion qu'elle contient en soi : une telle œuvre vit plus par la longue théorie de ses développements que par la fougue artificielle que peut y mettre un exécutant. Après une magistrale exécution de la *Folia* de Corelli et du *Trille du Diable* de Tartini, M. Kreisler fit une large part à nos auteurs du XVIII<sup>e</sup> siècle dont l'œuvre violonistique tend de plus en plus à entrer dans le répertoire des grands virtuoses. Un *tambourin* de Leclair et un *menuet* de Francœur furent de bien meilleures musiques que la *Tarentelle* de Wieniawsky et que les *Scènes de la Czarda* de Hubay. Il faut cependant noter qu'à force d'arrangements, qui ne sont pas des simplifications, M. Kreisler a réussi à donner une tournure vaguement musicale à une étude avec variations de Paganini. C'est tout à son honneur.

CH. CHAMBELLAN.

A la Sorbonne. — Société Bach.

Le 6 mai, au grand amphithéâtre de la Sorbonne, concert de la « Chorale » des lycées de jeunes filles de Paris, une récente et très sympathique organisation musicale.

Tout le milieu de l'amphithéâtre, près de l'estrade occupée par l'orchestre des Concerts Colonne, est un vaste champ de charmantes têtes de jeunes filles, fraîches, roses, souriantes ; par-ci par-là on remarque de petits visages espiègles, qui curieux, animés, se retournent pour regarder la grande salle où on ne trouve plus aucun siège, si grand est le nombre des personnes qui sont venues les entendre.

L'impression devient encore plus attendrissante quand, attentives et sérieuses, elles commencent à chanter sous la direction de M. G. Pierné.

Une sonorité douce, légère, je dirai presque vaporeuse et frêle, se dégage avec un tel charme que l'auditeur est capable même d'accepter un chœur à deux parties de Massenet, composé pour la Chorale, horriblement banal et vide.

Puis on entend l'*Hymne à la Nuit* de Rameau, qui ne peut compter parmi les œuvres importantes du compositeur, très agréable pourtant et que la Chorale bisse au désir unanime de la salle, ainsi que l'*Hiver s'envole* de Pierné, très simple, sans prétention, mais aussi sans valeur artistique.

Toutes ces jeunes voix sont bien disciplinées, et la diction était très bien respectée. Seulement les fins de phrases paraissaient un peu alourdies, étant traînées, ce qui est très difficile à éviter dans un chœur qui compte de 500 à 600 personnes.

Il faut espérer qu'en se fortifiant cette sympathique Société contribuera surtout à purifier et développer le goût musical de ces petites filles, qui paraissent être très bien douées musicalement, en leur faisant chanter les œuvres vocales des grands maîtres classiques comme Bach, Hændel, Rameau, Mozart et autres.

Espérons aussi qu'elle stimulera les jeunes compositeurs. Et si la jeune

école s'y intéressait, combien de nouvelles œuvres de valeur pourrait-on attendre !

Je songe aussi à entendre ces voix pures dans une cathédrale. Combien l'impression y serait plus touchante !

Plusieurs artistes sont venus faire de la musique pour ces jeunes filles, et c'était une joie de voir l'intérêt, l'enthousiasme et le plaisir de cette jeunesse.

M<sup>me</sup> Würmser-Delcourt a fait entendre la *Danse sacrée* et la *Danse profane* de **Debussy**, que j'avoue trouver trop vaporeuses, souples et sensuelles pour une harpe chromatique, à la sonorité dure et sourde.

Peut-être la résonance de la salle y est-elle pour quelque chose. Cette salle est trop large, arrondie, plusieurs demi-coupoles au-dessous de la grande coupole divisent le son, mais je m'arrête, de peur de m'engager dans des problèmes insolubles : la voix de M. Dufranne, qui a chanté la *Cloche* de Saint-Saëns et les *Deux Grenadiers* de Schumann, qu'il a dû bisser, paraissait sourde, et la sonorité de la Société des Instruments anciens était délicieuse, d'un ensemble parfait. Seulement le clavecin se confondait trop dans l'ensemble, au point de n'être presque pas entendu.

M<sup>me</sup> Roger-Miclos a brillamment exécuté le *Concerto* de Pierné, dont la première partie est seule supportable.

Au dernier concert de la Société Bach, le 10 mai, on a entendu une rare et exquise cantatrice, véritable « Oratorien-Sängerin », M<sup>lle</sup> **Maria Philippi**, contralto solo de la Singakademie de Berlin, si rare et si exquise qu'on était disposé à l'indulgence pour un orchestre assez pénible à entendre, tant il manquait d'homogénéité et d'ensemble.

M<sup>lle</sup> Philippi a chanté avec l'orgue, très bien accompagnée par M. G. Bret, cinq *Geistliche Lieder* (chants religieux) de Bach d'une grande et pure beauté, puis l'air de la cantate *Schlage doch* avec les clochettes, qu'elle a interprétée d'une façon exquise et inoubliable.

Elle était moins à son avantage dans la première belle cantate *Am Abend aber*, où elle avait des partenaires aussi sûrs qu'éprouvés, comme M<sup>lle</sup> Pironnay, MM. Plamondon et Reder. C'est probablement l'émotion qui a dû empêcher la cantatrice de déployer toutes les belles qualités de l'âme, de style, de technique et de l'intelligence vocale, dont elle a fait preuve dans les airs plus haut nommés.

M<sup>lle</sup> **Boutet de Monvel** a exécuté avec beaucoup de maîtrise surtout les deux premières parties du concerto en *ré* mineur, mais, hélas ! si mal secondée par l'orchestre !

Les chœurs, en revanche, sont en grand progrès, les voix de femmes font une agréable surprise par leur fraîcheur et leur conviction. Le choral de la cantate *Am Abend aber* était si bien chanté, que tout le public voulait le réentendre.

M. B.

Société Nationale. — Festival G. Fauré. — Le Quatuor Capet.

Au milieu de l'orgueilleuse et absurde foire à musique que la « saison parisienne » offre aux riches amateurs d'exhibitions tapageuses, quel repos et quelle pure joie d'entendre, dans un milieu intelligemment respectueux, chanter la Muse de M. Gabriel Fauré ! Ignorante des désirs qui font mal, des pensées qui tourmentent, des larmes qui défigurent, elle chante une harmonie dont elle a le secret, et son chant, d'une élégance raffinée, d'une suprême distinction dans sa grâce un peu alanguie, pénètre en nous comme un parfum discret et voluptueux.

Le programme commençait par le nouveau *Quintette* dont la beauté fut, dans le précédent numéro de ce journal, apprécié en termes si justement exquis par M. Louis Laloy ; il était exécuté par M. Fauré lui-même et le Quatuor **Capet**. Le Quatuor Capet s'est mis hors de pair par l'incomparable interprétation qu'il sut donner des chefs-d'œuvre beethovéniens. Jamais la pensée du « Grand Penseur » de la musique ne nous fut plus complètement révélée. MM. Capet, Tourret, L. Bailly et Hasselmans nous ont, mardi dernier, montré une fois de plus quels serviteurs de l'Art, intelligents et respectueux, ils peuvent et savent être.

Après diverses œuvres pour piano excellemment mises en valeur par M<sup>lle</sup> **Marguerite Long**, après la *Bonne Chanson* chantée avec sûreté et intelligence par M<sup>me</sup> **Bathori**, le concert se terminait par la *Sonate pour piano et violon* jouée par MM. G. Fauré et L. Capet. M. Capet sait, mieux que personne, se mettre en communion avec la pensée de l'auteur qu'il interprète, et, sans aucune recherche d'effet personnel, nous la rendre sensible ; cette simplicité, cette sincérité absolue, cette compréhension intime et profonde, donnent à son jeu une noblesse, une puissance d'émotion tout à fait exceptionnelles.

Ah ! la délicieuse soirée..... Grâces soient rendues au Comité directeur de la Société Nationale, de nous avoir, après une longue route dans un pays souvent aride, conduits à cette charmante oasis.

MAURICE FOURRIER.

M. Luzzati et M<sup>lle</sup> M. Mac Evily.

Je crois que M. Demets tend à devenir un accapareur, il fonde un nouveau « trust », il veut acquérir le monopole de la bonne musique étrangère. Si ce n'est pas là le fait d'un parfait patriote, c'est du moins celui d'un impresario éclairé et qui réussit. Depuis un certain temps en effet il nous a révélé plusieurs artistes d'outre-frontières dont la valeur est indiscutable. Je me rappelle encore avoir écrit récemment quelques lignes enthousiastes au dos du portrait d'une jeune pianiste argentine dont il nous avait permis d'apprécier les qualités exceptionnelles. J'ai aujourd'hui à traiter d'une façon fort élogieuse les concerts de M. Luzzati (2 mai) et miss Mary Marc Evily (3 mai), tous deux salle Berlioz.

La séance de M. Luzzati avait attiré dans la coquette bonbonnière de la rue de Clichy toute la colonie italienne de Paris ; pas un strapontin de libre. Le sympathique pianiste a montré que son concert méritait bien cette curiosité ou plutôt cette confiance d'abord par le choix de ses collaborateurs, la toute gracieuse Darmières de l'Opéra-Comique et le célèbre Alberto Bachmann, qui a ouvert la soirée avec M. Luzzati par la *Sonate à Kreutzer*. Elle a été jouée dans le recueillement voulu, et les deux artistes, sur la virtuosité et la technique desquels il n'est pas nécessaire de parler, ont montré une fois de plus combien ils possédaient à fond les secrets du style du bon vieux maître.

Quatre des pièces qu'il est d'usage de placer en première ligne parmi les œuvres de Chopin ont permis aux auditeurs d'admirer l'interprétation juste, bonne et rare de M. Luzzati pour des œuvres que la plupart abîment affreusement ou même ne comprennent pas.

M<sup>lle</sup> Darmières a dit ensuite avec un grand charme *Pourquoi* de Widor ; la *Voix des cloches* de Luigini, que j'ai déjà entendue, je crois, aux matinées musicales de l'Ambigu, par Marie Thierry, a valu à l'aimable cantatrice un succès aussi flatteur pour ses dons naturels admirables que pour le cachet bien personnel dont elle marque chaque morceau de son répertoire.

Dans la deuxième partie enfin, qui n'a différé de la première que par l'accroissement manifeste de la satisfaction du public, je remarque au n° 5 un *Impromptu* de Luzzati dont l'auteur a pu voir l'excellent effet et au n° 6 deux compositions de Bachmann qui ont remporté le succès qu'elles méritaient bien. En résumé, la soirée a été excellente, pour ne pas dire exceptionnelle.

Le 3 mai, en matinée, M<sup>lle</sup> M. Mac Evily a triomphé avec *Still wie die Nacht* (Bohm), *les Larmes* de Werther (Massenet), *la Brise* (Saint-Saëns) et *Aime-moi* (Bemberg).

Le monologue et l'air de Didon des *Troyens* de Berlioz lui ont valu un beau succès, ainsi qu'avec M. Dulac le duo du 2<sup>e</sup> acte de *Samson et Dalila*.

Elle s'était assuré le précieux concours de MM. Amato, le violoncelle bien connu de l'Opéra, Dulac, de l'Opéra-Comique, et Georgis, chef des chœurs à l'Opéra-Comique.

Tous ont obtenu des applaudissements que le nombreux public de la colonie américaine, avec justice d'ailleurs, ne leur a pas ménagés.

Germaine Arnaud.

Le 12 mai, Germaine Arnaud a donné son 2<sup>e</sup> récital chez Erard. J'ai déjà dit trop clairement ma façon de penser sur elle, lors de son concert chez Pleyel, pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ; je me contenterai de transcrire ici les quelques notes que j'ai prises dans la salle même sur les deux premiers numéros que seuls j'ai pu entendre.

J'aurais aimé plus éclatantes les sonorités qui marquent le début de l'adagio du *Carnaval de Vienne* ; cela dépend uniquement de l'instrument un peu sourd par lui-même et auquel M<sup>lle</sup> Arnaud n'est sans doute pas complètement habituée. Les « piano » des Romanzen ont été admirablement bien exécutés. Dans le scherzino, les basses ont été martelées avec toute l'énergie désirable. Toujours par la faute de l'Erard, les traits de l'intermezzo m'ont paru quelque peu sourds ; le chant en « piano » a été fort délicatement nuancé. La jeune artiste a à peine effleuré le Rondo en *sol* de Beethoven. La qualité de son a été ici excellente et le style absolument pur. Dans la pièce 33 de Scarlatti même impression : délicatesse et style ; j'aime moins la pièce 36, ce qui n'a pas empêché l'exécution d'être remarquable, particulièrement pour les passages « piano ».

Du *Badinage* d'Alphonse Duvernoy (recueil de 7 pièces sur un thème initial, dit le programme), j'ai goûté seulement le commencement (façon de cloches) et la fin, où le thème carillonnant du début revient en « piano ». Mais de l'exécution j'ai applaudi, avec les auditeurs choisis qui formaient la salle, le tout, comme je me propose de le faire chaque fois que M<sup>lle</sup> Arnaud jouera sur un Pleyel, un Erard, un Steinway, un Bechstein ou même, ce qu'à Dieu ne plaise, un Gaveau.

W. Bastard et A. de Montrichard. — J. Hollmann et E. Gigout.

Retenu au début du concert Arnaud, je n'ai pu arriver qu'à la fin de la première partie à la salle de l'Union, où avait lieu la séance de MM. Bastard et de Montrichard. Je dois dire d'abord que j'ai été largement récompensé de mon zèle.

M. Eugène Gigout, l'organiste de Saint-Augustin, a joué quatre pièces de sa composition ; je n'ai entendu que les 3 dernières, mais elles me font bien augurer de la *Marche religieuse* qui se trouvait en tête.

Le *Scherzo* est remarquable, disent mes notes ; la *Communion* très touchante, émouvante par sa douceur même ; la *Toccata* vaut les deux

numéros précédents, quoique l'idée, qui en est grande et large, soit transcrite dans des formes un peu communes.

Le programme annonçait, pour finir, une sonate pour violoncelle et piano de A. de Montrichard ; sa facture ne m'a pas paru mauvaise, elle est en tout cas originale, quelquefois trop même, mais elle mérite cependant d'être entendue.

Jos. Hollmann, le roi du violoncelle, a des sonorités étonnantes : il suffit de l'entendre accorder ou faire un pizzicato pour comprendre qu'il y a là quelque chose qu'aucun peut-être n'a jamais possédé : une qualité de son qui tient du prodige. Je rends grâce maintenant à M. William Bastard d'avoir joué sa partie de piano à la mode anglo-saxonne : avec sans-gêne. C'est en effet pour faire face à ses *forte* continuels, voire même *fortissimo*, que M. Hollmann a encore augmenté l'énergie avec laquelle il tire les notes de son instrument enchanteur.

Je suis certain qu'un violoncelliste comme on en voit dans nos concerts n'aurait pu arriver à faire entendre un seul son.

Mais M. Bastard savait sans doute qu'il s'adressait à forte partie, et c'est peut-être là l'explication de la façon vigoureuse et tapageuse dont il a été le partenaire applaudi de M. Hollmann.

#### Société des Concerts de Chant classique.

Je ne sais si cela dépend de l'excellente impression du début, toujours est-il que la matinée du 11 mai m'a paru charmante en tous points.

A mon avis, tout l'honneur en revient à M. G. Marty, dont la baguette énergique et délicate à la fois a dirigé le concert de manière à le rendre impeccable.

On a applaudi M<sup>me</sup> Auguez de Montalant particulièrement dans son interprétation très dramatique du rôle de Brunehild (*Merowig*. Sam. Rousseau, acte I, 1<sup>er</sup> tableau). M. A. Brun a eu sa part de triomphe avec la *Berceuse* de Darbé accompagnée fort délicatement par l'orchestre.

Enfin louons le bon goût de M. Marty, auquel nous devons la 1<sup>re</sup> audition d'une petite partie du 2<sup>e</sup> acte de *Don Procopio*.

La voix discrète, au timbre un peu voilé, de M. Plamondon, qui n'a pu suffisamment claironner les répliques éclatantes de Merowig, a fait merveille dans trois chansons de Méhul, dont l'une, *les Bergers*, est délicieuse. Cette petite pièce est encore comme imprégnée des parfums d'une foule de petits bergers Watteau, fragiles comme des figurines de Saxe qui devaient joyeusement, tandis que résonne le hautbois champêtre, que bruissent les petits violons, le tout accompagné de la note à dessein aigrette et un peu maigre du clavecin Pleyel.

En un mot, le concert a été un succès tant pour les organisateurs que pour le chef d'orchestre et les interprètes.

M<sup>me</sup> Marie Capoy. G. Loth. M. Hewitt.

Le même jour, salle Berlioz, on a beaucoup applaudi le beau talent de cantatrice de M<sup>me</sup> M. Capoy, dont l'interprétation s'adapte d'une façon étonnante à la facture différente des morceaux qu'elle chante. — De M. Geo. Loth on a goûté, au grand orgue, l'impeccabilité du style et la correction rigoureuse du jeu. — Après avoir parlé de l'exécutant, je m'attaque au compositeur ; je ne saurais en effet passer sous silence la façon intelligente et... réussie dont il a mis en musique une des meilleures pièces de Leconte de Lisle : *la Chanson du Rouet* ; le public s'en est aperçu comme moi ; il l'a fait comprendre par ses applaudissements à l'auteur et à M<sup>me</sup> Capoy,

qui a chanté avec beaucoup d'âme cette belle œuvre. Enfin M. M. Hewitt, qui nous avait donné une Romance en *fa* de Beethoven bien froide, a fait acclamer sa virtuosité dans l'*Abeille* de Schubert et les *Airs bohémiens* de Sarasate.

Antoinette Lamy.

Un mot en passant du concert qu'a donné, le 4 mai, chez Pleyel, Antoinette Lamy et auquel je regrette de n'avoir pu assister en entier. — De la Sonate (op. 27) de Beethoven, des 24 Préludes de Chopin et du Nocturne en *sol* de Duvernoy j'ai gardé l'impression d'une sonorité remarquable comme la technique et l'interprétation.

PAUL DUBOT.



## L'ÉVOLUTION DE LA SONATE

(A propos des trois séances données par M<sup>lle</sup> Dron et M. Parent.)

S'il y a toujours un grain d'égoïsme chez le meilleur des *virtuoses*, *interprète* et désintéressement sont de valables synonymes, encore que le Dictionnaire classique de l'abbé Girard ne les contienne pas... Mais depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons fait certains progrès dans la perception des nuances...

Traduire fidèlement la pensée du compositeur, initier l'auditeur en ne le ruinant point : tel est le dessein de l'interprète ; et, pour user d'un style électoral d'actualité, tel était le « programme » des trois séances consacrées à la sonate classique et moderne, pour piano et violon, données à la salle *Æolian* par M<sup>lle</sup> **Marthe Dron** et **M. Armand Parent**, les vendredis 4, 11 et 18 mai 1906, à neuf heures très précises du soir (heure militaire, toujours !) Uniquement désireux de servir la cause de l'art et de former le goût du public français, ces deux intelligents protagonistes de l'art avancé ne rêvent-ils point de faire parvenir le jugement des auditeurs au niveau supérieur atteint, de nos jours, par la création des compositeurs ? Elever l'auditoire au lieu de descendre à lui, c'est la fière devise de ces deux artistes, puisque, à leurs yeux, l'artiste est le vrai juge ; et cette initiation réclame, par conséquent, de fréquentes auditions des belles œuvres difficiles. Aussi bien, les programmes particuliers des trois soirées printanières répondaient sévèrement à ce hautain idéal. Les voici :

Vendredi 4 mai : Sonate posthume de *Lekeu* ; sonate de *Vincent d'Indy* ; sonate de *Magnard*.

Vendredi 11 mai : Sonate en *la*, n<sup>o</sup> 2 de *Bach* ; sonate en *la* n<sup>o</sup> 1 (op. 105), de *Schumann* ; sonate en *si bémol*, n<sup>o</sup> 15, de *Mozart* ; sonate en *ré mineur*, n<sup>o</sup> 2 (op. 121), de *Schumann*.

Vendredi 18 mai : Sonate de *Castillon* ; sonate de *Pierné* ; sonate de *Franck*.

Dix pareilles sonates en trois soirs : un régal austère, et peut-être un menu copieux pour tout autre auditoire parisien, voire français, que le printemps entraîne, le soir, vers le Bois, ou du moins vers les premiers cafés-concerts des Champs-Élysées ! Mais il est entendu que les fidèles de l'*Æolian* composent un banquet d'élite, et qui ne demande pas mieux que d'accueillir religieusement la bonne parole musicale, cette manne céleste,

si chaleureusement dispensée par deux juvéniles partenaires dont le talent n'a d'égal que la conviction. Les mélomanes, je ne veux pas écrire les dilettantes, qui se retrouvent dans ce petit sanctuaire de style trop américain depuis quatre saisons, et particulièrement cette année, savent la belle ardeur désintéressée de ces deux interprètes que je m'en voudrais toute ma vie d'appeler des virtuoses; et combien le jeu fier comme son profil de l'exquise et vaillante M<sup>lle</sup> Dron paraît, pour ainsi dire, « harmonique » au coup d'archet fougueusement pur de M. Parent ! Ils n'ignorent pas davantage, pour la plupart, les hautes qualités des œuvres choisies ni les noms des auteurs, synonymes de grand art noble et sévère.

Mais, en ce mois aimé des poètes, au printemps comme à l'automne, la nature a voulu que le baiser de la Musique fût lui-même éphémère; et, sous son incantation fugitive où l'âme des maîtres descend en rayonnant dans la nôtre, l'auditeur est reconnaissant aux interprètes de toutes les découvertes contenues en de nouvelles auditions. C'est pourquoi les séances des 4, 11 et 18 mai 1906 ne furent qu'une longue ovation de gratitude envers deux traducteurs d'altières pensées.

Avant de caractériser d'un trait toujours trop peu ressemblant la physionomie d'une double et vivante interprétation, qu'il nous soit permis de replacer le triple et hautain programme dans l'ordre chronologique, qui peut faire apparaître à l'esprit complaisant de nos lecteurs l'évolution de la Sonate à travers trois siècles d'art et d'âme humaine. Au point de vue plastique, la séance rétrospective du 11 mai se trouvait fort heureusement encadrée par les séances modernes du 4 et du 18; mais l'histoire exige une autre composition.

Bach, Mozart, Schumann, parmi les anciens; Franck, Castillon, Lekeu, parmi les morts contemporains; Vincent d'Indy, Pierné, Magnard, parmi les auteurs vivants: cette frise de noms, enguirlandée de bravos, n'est-elle point déjà significative? N'exprime-t-elle point l'irrésistible et lente évolution de l'art musical, de la forme traditionnelle à la force expressive, et cela sous les espèces fondamentales de la Sonate, génératrice de la musique de chambre et de la symphonie?

La musique instrumentale tout entière est implicitement en germe dans cette forme typique, à la fois si grande et si simple et cette suite de pièces logiquement enchaînées apparaît de bonne heure comme un tout organique dont l'origine, italienne sans doute, remonte loin. La sonate piano et violon, c'est le duo instrumental par excellence; triptyque mélodieux, elle comprend trois morceaux dont le dernier réclame le même ton que le premier. A travers le temps et l'espace, elle se développe suivant les lois latentes de l'art qui sont celles de l'âme; elle suit l'insensible tourbillon qui pousse le soleil pur de la *forme* vers la constellation troublante ou la nébuleuse de l'*expression*.

*Bach*, c'est la forme souveraine, c'est l'art souverain qui règne en maître dans une âme paisible; c'est la sérénité qui haïrait non pas le mouvement, mais la passion « qui déplace les lignes »; l'émotion ne saurait consentir encore à bouleverser sa propre architecture; elle n'y songe même pas, dans sa quiétude emperruquée. Et la sonate en *la* n° 2 n'est que le son que rend cette grande âme savante, avec ses alternances régulières de *piano* et de *forte*, son rythme invincible et son style perpétuellement en imitations.

Le vieil Haydn absent serait la transition toujours tranquille au jeune Mozart.

*Mozart*, c'est... Mozart! c'est-à-dire non plus, comme le croyaient naïvement les Romantiques, le petit musicien poudré des pensionnats galants ou le gentil abbé de cour musicale, mais la Musique même, en son essence, avec je ne sais quel angélique sourire disant: mélancolie, sentiment,

sérénité, suavité, féminité... Wagner, mieux que Berlioz, avait compris la *musicalité* de Mozart quand il devinait, sous l'italianisme étincelant de ses *formules*, la tendre éclosion du *lyrisme*; et, comme disait son jargon d'esthète d'outre-Rhin, l'apparition spontanée du *mélos* sous les exigences de la *figuration*. Mozart ! Ses plus belles sonates, telles ses cinq dernières symphonies, démontrent cette loi. Parfaite en son petit cadre, la sonate en *si bémol*, n<sup>o</sup> 15, est le chant d'une âme divine dans une époque heureuse qui découvrit la douceur de vivre. Et c'est à Bagatelle, dans ce temple exquis d'une vieille France idéalement jeune ou plutôt d'une Grèce Louis XVI qu'il faudrait savourer l'intimité de ce menu chef-d'œuvre où, voluptueusement, la forme et l'expression se pénètrent...

L'orage couve au ciel avec Beethoven ; l'horizon pur se rembrunit sans cesser d'être pur... L'orage : la passion dans la nature ; la passion : l'orage dans l'âme... Et pour marquer la transition nouvelle entre Mozart et Schumann, votre souvenir se chantera la *Sonate à Kreutzer* ou mieux encore l'*op. 30, n<sup>o</sup> 2*, que la collaboration musicale, de plus en plus homogène, de M. Parent et de M<sup>lle</sup> Dron nous a ressuscité vigoureusement cet hiver ; ce chef-d'œuvre en *ut* mineur de Beethoven nous livre son secret, comme chacun de ses chefs-d'œuvre : « *Il n'y a rien de tel que d'avoir une belle âme.* » Dans l'*op. 30, n<sup>o</sup> 2*, une IV<sup>e</sup> partie apparaît sous forme de scherzo mis à la troisième place ; l'évolution technique de la sonate subit le contre-coup de son évolution expressive : ainsi l'âme « grave » les traits du visage. Et la musique est une *physionomie* sans pareille au monde...

Avec Schumann, la sensibilité se déchaîne. Autre et nouvel accent. Schumann, le maître aimé de notre Fantin-Latour (dont l'exposition présente est une si haute leçon d'art), c'est déjà l'expression dominant la forme ; c'est une passion chaste et tumultueuse à la fois, c'est le rêve dans l'intimité, — l'intimité délicatement passionnée qui chante... Certaines phrases de Schumann amoureux nous murmurent avec Stendhal : Quel moment qu'un regard, même indifférent, ou que le premier serrement de main de la femme qu'on aime ! Cette mélancolie du bonheur passe dans le premier temps, aux notes si pures, de la poétique I<sup>re</sup> sonate en *la* majeur (op. 105), l'un des portraits les plus ressemblants de l'affectueux génie de son poète-musicien ; rappelez-vous de même le premier quatuor, la première symphonie, en *si bémol*, ou la *Nuit de printemps* !

L'ouragan s'élève avec la II<sup>e</sup> sonate (op. 121), en *ré* mineur (ton cher à Schumann visionnaire et fiévreux !) Revoici l'auteur de *Manfred* et de *Faust*, un Schumann assiégé déjà par les fantômes... mais un poète qui commande encore en maître à sa fièvre ! Interprète ou créateur, c'est le propre de l'artiste que de pouvoir canaliser sa fougue et cloisonner son inspiration : le génie, c'est la pensée ; l'art, c'est la forme. Dès le premier temps, une lutte s'engage ; les rythmes les plus poétiquement dramatiques se succèdent dans tout l'ouvrage ; et, dans le finale, quel tragique hymen de *legato* si tendre et de *staccato* pressant ! C'est bien là le poète qui voulut « chanter jusqu'à la mort » !

Le drame anonyme a donc envahi la chaste sonate. Après ce drame intérieur, la « sublime » sonate de Franck est beaucoup plus éthérée, tout autrement romantique, et tout autre chose que l'austère poème d'un « Brahms belge » ou, comme on disait à son apparition troublante, l'effort « prétentieux » d'un décadent. La sonate de Franck, un des rares chefs-d'œuvre du genre, c'est, au contraire, la plus ardente candeur unie au savoir le plus inspiré ; c'est l'essor profondément convaincu d'une docte béatitude. C'est une neuvième béatitude, et supérieure aux huit précédentes. Née en 1886, elle n'a que vingt ans ; mais sa brûlante jeunesse a l'auréole sérieuse des plus classiques Muses. Et l'évolution se poursuit :

poème à forme fixe, un peu comme le sonnet, la sonate de régulière, devient irrégulière : ici, le *recitativo quasi fantasia* sert d'*intermezzo* très fantaisiste entre la suave passion du début et la scolastique franchise du finale ; c'est un premier *tercet* de raffinement parnassien, mais de sentiment si haut !

Chaleureuse, dynamique, vivante, un peu banalement jolie dans son andante, avec de fines ondulations en son premier temps où le cantabile du violon plane sur le remous du piano, la sonate d'Alexis de Saint-Victor de *Castillon*, mort à trente-cinq ans en 1873, a précédé chronologiquement la sonate de Franck, mais elle a subi l'influence du maître ; car la sonate contemporaine tout entière a respiré l'atmosphère de ce docteur séraphique. Nous ignorions la sonate chaleureusement intime de *Castillon* ; mais nous connaissions la sonate ineffablement nostalgique de Guillaume *Lekeu* (1870-1894), autre âme aimée des dieux... Nous connaissions les trois parties librement traditionnelles de cette longue élégie wallonne depuis le printemps de 1894, où l'archet d'Ysaye la révélait à notre jeunesse enthousiaste à la salle d'Harcourt : Léon Bazalgette, Adolphe Boschot, nos futurs confrères, étaient nos voisins inconnus...

Avouons-nous, avec notre abominable franchise habituelle, que la première audition de la sonate de Vincent d'Indy, le 3 février 1905, aux séances Parent, ne révolutionna point notre âme, malgré la présence du maître au piano ? C'est un « chef-d'œuvre », pourtant, au gré des artistes qui subordonnent, avec notre Poussin, l'émotion des sens à la délectation de l'esprit... Un ouvrage ne naît point chef-d'œuvre ; il le devient dans la lumière progressive qui finit par le consacrer. Et constatez de *auditu* le bienfait des auditions répétées ! Cette cinquième audition, pour nous, du 4 mai 1906 a mis sa clarté dans cette fière grisaille aux lignes si sereines ; et nous évoquons, reconnaissants, une quatrième audition du 30 mai 1905, à l'une des très artistiques séances de M<sup>me</sup> Mockel : un mardi soir de printemps avec une longue lumière d'été, déjà, la blanche toilette de M<sup>lle</sup> Dron se rehaussait d'une ceinture noire ; vestons et chapeaux de paille aristocratiques se pressaient dans la claire petite salle basse de la Chanterie ; comme l'autre soir, Parent et sa partenaire firent assaut d'élégante puissance ; et l'accord de l'atmosphère avec l'œuvre nous expliqua tout ce que suggère de grave sérénité la cévenole et magistrale sonate dédiée à Parent par Vincent d'Indy, — mystique et pittoresque, grise et nuancée dans sa demi-teinte, et toujours idéalement montagnarde comme les symphonies de l'héritier du maître César Franck, comme son second quatuor (op. 45) et ce pur *Poème des Montagnes* que M<sup>lle</sup> Marthe Dron jouait déjà si passionnément à l'âge où ses compagnes se croyaient satisfaites de jouer aux grâces !

Il y a des vestiges de franckisme, aussi, dans la sonate savamment féminine de Gabriel *Pierné* ; mais, avant l'*agitato* final, où cherche à se renouveler le classique développement des thèmes, quel coloris charmeur dans ses deux premiers temps, dans son exorde au frisson léger où le pianiste compositeur fait ruisseler le piano lumineux sous le chant du violon, puis dans son *allegretto* de légende !

Plus viril et sculptural apparaît l'essor sous la science dans la longue et quelque peu diffuse sonate d'Albéric *Magnard* que nous ont révélée, dès 1905, les concerts de M<sup>lle</sup> Dron et les non moins suggestives séances du Salon d'automne ; loin de l'impressionnisme qui murmure, c'est un retour non sans courage aux formes classiques, avec trop de décousu peut-être dans le *plan* de l'ouvrage, où quelque *lento* vient toujours couper la parole aux belles envolées dynamiques — ou réciproquement.

La sonate classique s'est transformée, apparemment surtout ; mais elle

dure. Et bien longtemps avant les savants des deux mondes qui cherchent, avec Henderson, *How music developed*, Delacroix le peintre mélomane avait remarqué ce processus indéfini, cet élan vers l'expression, qui déserte la gaieté du vieil Haydn pour traverser la belle violence d'un Beethoven.

On pourrait convoquer d'autres sonates encore : les deux de Saint-Saëns, les trois de Brahms, « ce B. n° 3 », et Grieg, et Vreuls, ou M<sup>me</sup> Beach, et le pauvre Max Reger que les nerfs menacent, et l'Op. 27, en ré majeur, du flamand Jonghen, et les septentrionaux Sinding et Sjögren, sans bannir, des roses au front, M. Gabriel Fauré, l'auteur d'un exquis *Requiem* païen : l'idolâtrie de la famille de Marliave ou du quatuor Capet n'est pas obligatoire pour rendre pleine justice aux grâces épicuriennes de sa sonate, à la douce lueur de son quintette aux rêves antiques estompés...

Cependant, même en l'absence de M. Fauré, la vibrante collaboration d'Armand Parent et de M<sup>lle</sup> Dron nous a fait deviner l'évolution de la sonate à travers les âges et son crescendo d'expression violente ou subtile. En sortant du calme sanctuaire de Bach, du temple exquis du divin Mozart, il nous semblait aborder, avec Schumann, avec tous les modernes, l'île pathétique où se dresse noblement le *Temple* de René Ménéard, l'œuvre maîtresse des Salons de 1906 :

Un peu du grand zéphyr qui souffle à Salamine  
Mêle un salubre arôme à l'air de nos prisons...

Dans son atmosphère sobre et sombre, le crépuscule enflamme sourdement les marbres et les monts ; et la mélancolie de la ruine ajoute son poème moderne à l'antique beauté des formes... Tel nous apparaît l'art musical depuis Beethoven ; et, sur la crête rose d'un beau nuage, le génie de César Franck fait frissonner la face de Dieu...

L'intellectuelle poésie de Sully-Prud'homme et de René Ménéard se présente à nous pour caractériser l'évolution de la sonate interprétée par l'admirable désintéressement de deux volontés : Armand Parent n'a jamais été le violoniste mondain qui cherche des effets d'habit noir devant son pupitre ; M<sup>lle</sup> Dron ne sera jamais la pianiste coquette qui fait la roue devant son clavier ; mais, blanche et brune, et penchée de toute son âme vive sur l'inspiration de ses maîtres, cette jeune fille est devenue la vraie partenaire de l'artiste dévoué depuis seize ans à l'évocation du grand art universel et de l'art français : sa puissance native s'est nuancée de soir en soir au jeu largement classique de son aîné. De là, cette cohésion, cette homogénéité, cette confiance morale qui réalise la vraie musique de chambre et qui remporte les victoires ; Schumann et Franck et Vincent d'Indy sont leurs drapeaux victorieux. Et l'heureux effort que M. Henry Marcel dénomme joliment « la démocratisation de la sonate » apparaît ainsi revêtu de la vie la plus aristocratique. Lecteurs, comprenez-vous maintenant pourquoi, malgré les hautes qualités à la fois expressives et techniques des deux *interprètes*, nous aurions quelque scrupule à les appeler des *virtuoses* ?

RAYMOND BOUYER.



## COURRIER DE BORDEAUX

Concert Pugno-Ysaye.

Nous avons eu, pour terminer la saison, un beau concert. MM. Pugno et Ysaye, dont on ne songe plus à séparer les noms, nous ont offert un pro-

gramme du plus haut goût, la Sonate en *si* bémol (n° 10) de Mozart, le Concerto en *sol* majeur (n° 3) du même, la Sonate pour piano en *ré* mineur (n° 17) de Beethoven, enfin la Sonate de Franck. Il n'est plus besoin d'insister sur l'incomparable talent d'Ysaye. Je me demandais, en l'écoutant : Quel artiste aujourd'hui possède cette plénitude de son et cette intensité d'émotion ? — En revanche, pourquoi M. Pugno a-t-il une tendance à s'effacer, pourquoi prend-il l'air d'« accompagner » ? Il a prouvé cependant, en jouant seul et avec une grande puissance la Sonate de Beethoven, qu'il savait faire résonner un clavier.

A vrai dire, son exécution de la sonate de Mozart fut tout à fait juste et simple.

L'accord des deux artistes se révéla parfait, surtout dans l'admirable *andantino*, où chante la pure mélancolie d'un qui cachait peut-être sous son charme léger l'inquiétude d'un « averti ». Sous les doigts d'Ysaye le concerto se développa — sans que jamais la virtuosité se fît impertinente — avec une sûreté et dans l'*adagio* une profondeur inouïes. Enfin la Sonate de Franck nous fut une vraie joie, et même une vraie souffrance. La sérénité douloureuse en fut merveilleusement traduite et lentement nous pénétra. A la reprise du thème initial, nous frémissions.

Il faut dire, à la louange des Bordelais, que, si la salle n'était pas complètement remplie, les auditeurs présents ont montré un bel enthousiasme. Aussi les deux artistes ont-ils ajouté à leur programme, Ysaye *le Chant du Soir* de Schumann, qu'il a rendu vaporeux à souhait, — Pugno une jolie et difficile *Pièce* de Scarlatti.

JACQUES RIVIÈRE.



## COURRIER DE NICE

*Concerts.* — La salle Bellet est véritablement un petit temple de la musique. Parmi les nombreux concerts que l'on y a donnés, je dois citer surtout :

En février : celui de M. F. Fairbanks, talentueux pianiste américain, très applaudi dans du Chopin, du Rubinstein et du Liszt ; mais surtout dans la *Sonate* de Franck exécutée avec délicatesse et une émotion communicative. La partie de violon était jouée supérieurement par l'excellent violoniste Niçois, M. d'Ambrosio, très apprécié ensuite dans deux de ses compositions, fort jolies. J'ai assez aimé la façon particulière de ces deux artistes de jouer le finale de la *Sonate* dans un mouvement un peu vif, sans mièvrerie.

En mars : le concert donné par M<sup>me</sup> Hélène Cassin, cantatrice très justement estimée, qui avait mis à son programme un *Trio* de Mendelssohn exécuté par MM. Cartier, Lejeune et Chizalet, artistes distingués, du Godard, du Berlioz, du Saint-Saëns, du X. Leroux et des œuvres de harpe exécutées par M<sup>lle</sup> Suzanne Turquetil, charmante et habile exécutante.

En avril : M. Gennaro Loveri, harpiste au jeu absolument surprenant qu'il a fait valoir dans des œuvres d'Hasselmans, Godefroid, van Vesterhout et de sa composition. A cette même séance M<sup>lle</sup> Ninck, MM. d'Ambrosio et Blaës, très bon violoncelliste, ont exécuté très correctement et avec chaleur le *trio* (op. 63) de Schumann.

En avril encore : M<sup>me</sup> Anna Laidlaw nous a fait connaître la première

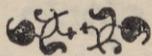
partie de la *grande Sonate en ré mineur* de Raoul Pugno. Cette œuvre s'inspire de ces vers de M. Grandmougin :

L'océan bleu s'apaise et rugit tour à tour...  
Tantôt plein de sanglots, tantôt plein de sourires...

On sent qu'elle a été écrite par un pianiste, et M<sup>me</sup> Laidlaw l'a exécutée avec beaucoup de goût et de piété (M. Pugno a été son maître).

Enfin je dois une mention toute spéciale au récital de M<sup>lle</sup> **Germaine Arnaud**, une fillette de quinze ans qui a obtenu l'année dernière son premier prix au Conservatoire. Cette pianiste est certainement très jeune, mais son talent est déjà mûr. Elle a un jeu ferme et concis — qualités rares chez les pianistes femmes ; — son interprétation des maîtres est sobre, intelligente et variée. Elle a passé avec une souplesse étonnante de Bach à Beethoven, de Mendelssohn à Schumann et à Chopin, et elle a été absolument éblouissante d'énergie et de fantaisie dans la *Toccata* endiablée de Saint-Saëns et la *Campanella* de Liszt. Elle a enthousiasmé son auditoire. Je ne crois pas me tromper en voyant en elle une future grande artiste.

Pour être complet, je dois encore, parmi les concerts classiques, trop rares, donnés à la Jetée par le très bon orchestre Gervasio, mentionner d'intéressantes exécutions de la *Symphonie pathétique* et du *Caprice italien* de Tchaikowsky ; des *symphonies pastorale* ; en *ut mineur* de Beethoven ; *italienne*, de Mendelssohn ; *espagnole*, de Lalo ; de *Rédemption* (C. Franck) ; des préludes des *Maîtres Chanteurs*, de *Tristan et Yseult* (1<sup>er</sup> et 3<sup>e</sup> acte) ; de *Loreley* (M. Bruch), etc. Trois séances du célèbre violoniste Hubermann avaient en outre attiré un nombreux public.



## COURRIER DE SAINT QUENTIN

C'est faire œuvre saine et généreuse que de répandre le goût de la grande et belle musique. Nous tenons à signaler, à ce point de vue, la très intelligente initiative due à M<sup>me</sup> et M<sup>lle</sup> **Marchand**, qui, cet hiver, au cours de *douze auditions publiques*, ont exécuté, à Saint-Quentin, des œuvres de J.-S. Bach, Beethoven, Liszt, Mozart, Scarlatti, Schubert, Chopin, Schumann, Wagner, Debussy, César Franck.

La matière des programmes était disposée dans un ordre logique. M<sup>me</sup> E. Marchand voulait prouver avant tout que J.-S. Bach « fut le créateur de la musique moderne et de l'art de jouer du piano ». Dans les premières séances consacrées principalement au « Clavecin bien tempéré », des explications précises et des exemples nombreux firent comprendre aux auditeurs ce que fut le langage expressif de Bach dans sa musique pure. Puis M<sup>me</sup> Marchand étudia l'influence de J.-S. Bach sur Beethoven, Wagner, Debussy ; elle montra chez Beethoven la réapparition de maintes expressions musicales de Bach pour exprimer la même idée.

L'influence directe de J.-S. Bach sur Beethoven est un fait qui n'a jamais été mis en lumière ; cette idée toute nouvelle, que M<sup>me</sup> Marchand appuie sur de nombreux rapprochements et sur de très puissants arguments historiques, est exposée pareille dans un article très documenté qui paraîtra prochainement dans le *Mercure musical*.

Les dernières auditions ont été consacrées spécialement à Beethoven ; il s'agissait, d'après les Symphonies et surtout d'après les Sonates, de montrer

les divers aspects et le développement de ce génie profondément humain. M<sup>me</sup> Marchand s'est surtout attachée à faire ressortir le caractère essentiel de la musique de Beethoven : *elle est l'expression de sa vie ; elle repose sur le sentiment pur*. De nombreuses explications historiques, la lecture de maints passages de la correspondance de Beethoven et d'écrits de R. Rolland, sont venues éclairer des œuvres trop souvent interprétées à contresens.

Deux séances furent particulièrement intéressantes : l'une, où furent exécutées par M<sup>lle</sup> Marchand, et avec une grâce et une délicatesse infinies, les Sonates de Beethoven dans lesquelles il exprima la joie et la tendresse ; l'autre, consacrée aux *dernières Sonates*, si profondément originales et douloureuses, sereines et triomphantes ; c'est avec une extraordinaire puissance d'expression que M<sup>me</sup> Marchand interprète ces œuvres dont elle est une admiratrice passionnée.

Deux séances (hors série) avaient été particulièrement réservées à Chopin et à Schumann ; la mélodie douloureuse, les harmonies subtiles de la musique de Schumann furent rendues avec un rare bonheur dans l'Andante à deux pianos, la Sonate en *la mineur*, le *Carnaval de Vienne*. M<sup>lle</sup> Marchand sut exprimer le charme délicat, poétique, maladif, des plus belles œuvres de Chopin, les préludes, impromptus, fantaisies.

Le public d'amateurs et de professeurs qui assistait à ces auditions paraît s'y être vivement intéressé. C'est l'admirable Beethoven qu'il a surtout appris à comprendre et à aimer, non seulement ses œuvres, mais sa personnalité même dont elles sont l'expression adéquate ; et la fréquentation d'un tel génie, dont tous les actes et toutes les œuvres avaient « pour unique source une surabondance de générosité et de grandeur », est de celles qui, tout en développant le sens artistique, élèvent et fortifient les âmes.

Espérons qu'encouragée par le succès de ses auditions, M<sup>me</sup> Marchand continuera, l'hiver prochain, l'œuvre si bien commencée cette année, et qui, répétons-le, est une œuvre intelligente et généreuse.

Une auditrice assidue, sûre d'être l'interprète fidèle de tous ceux qui assistèrent à ces séances, exprime ici, aux deux artistes, toute sa reconnaissance, pour les vives jouissances d'art qu'elles lui ont procurées, toute son admiration pour leur beau talent et leur profonde science musicale.

C. D.



## COURRIER DE TOURS

Si difficile qu'il soit de donner le compte rendu d'un concert organisé par soi-même, il me faut — sous peine de me rendre coupable d'injustice et d'ingratitude — parler ici de la soirée du 9 mai, exclusivement consacrée aux œuvres de M<sup>me</sup> Cécile Chaminade, au cours de laquelle j'eus l'honneur de jouer avec l'auteur plusieurs pièces à deux pianos, et où M<sup>lle</sup> Reine Gabriac, dans plusieurs mélodies, dont une inédite, *Un souffle a passé*, M. Berquet et M. Masson, le premier avec le *Capriccio* pour violon, le second en exécutant deux petites pièces de violoncelle, se firent très longuement applaudir par le nombreux auditoire qui avait bien voulu répondre à mon appel.

Il me faut également signaler une spirituelle et poétique causerie de M. Suzanne inspirée par l'une des compositions les plus répandues de M<sup>me</sup> Chaminade que j'ai été heureux — m'unissant en cela à toute la salle — de bisser après son exécution, de sa romance sans paroles, *Automne*,

et de sa chatoyante *Courante*. Et c'est avec joie que je rends à l'auteur de ces jolies choses et aux artistes qui l'entouraient l'hommage que leur méritent leurs talents et que leur offre ma reconnaissance.

JAN RUER.



## CORRESPONDANCE

Lyon, le 8 mai 1906.

*Mon cher Confrère,*

*Le Mercure musical (numéro du 1<sup>er</sup> mai) me fait l'honneur de signaler, avec trop de bienveillance, l'éreintement minutieux et pédant que j'ai récemment consacré dans ma Revue à l'illustre Paderewski.*

*Je voudrais, à ce propos, rectifier un détail. Vous me qualifiez de Docteur Vallas. Encore que je sois très flatté de ce titre, j'ai de bonnes raisons de ne pas le porter : d'abord, je ne le mérite point, car j'ai abandonné, avant d'y entrer, une carrière réputée sacerdotale; ensuite, cette épithète pourrait créer une confusion avec mon éminent homonyme et compatriote, le docteur Maurice Vallas, professeur à l'Université, chirurgien des hôpitaux et président de la Société des grands concerts de Lyon, fondée par M. Witkowski.*

*C'est pourquoi je tiens à rester, tout court,*

LÉON VALLAS.

Suresnes, 30, route Stratégique.

*Monsieur le Directeur,*

*Certains journaux ont publié des extraits du rapport sur le budget des Beaux-Arts (présenté au Sénat par l'honorable M. Gérard) concernant la gestion de l'Opéra-Comique, gestion qui fut attaquée, à la Chambre, par M. le député Levraud, avec preuves à l'appui, notamment en ce qui concerne la question de l'Ensorcelé, dont, avec Henry Bataille, je suis l'auteur.*

*« Ces extraits constituent, paraît-il, le plaidoyer le plus probant, le plus clair, que pourrait rêver le sympathique directeur de l'Opéra-Comique, la justification la plus éclatante de sa gestion. Tous seront d'accord pour féliciter l'excellent rapporteur de son travail si étudié, si compétent et féliciter aussi le directeur et lui demander de faire comme le nègre célèbre... continuer. » (sic!)*

*Pour l'édification de vos lecteurs, auriez-vous l'extrême amabilité de publier ces lignes, auxquelles j'ajoute cette simple observation : l'honorable rapporteur n'ayant pas entendu les auteurs lésés par les procédés en usage dans ce théâtre national, ces musiciens considèrent les conclusions de M. Gérard, qui se trouvent en contradiction absolue avec celles de son éminent prédécesseur M. Déandréis, comme nulles et non avenues.*

*Veillez agréer, Monsieur le Directeur, avec mes remerciements d'avance, l'expression de ma considération la plus distinguée.*

SYLVIO LAZZARI.



## ÉCHOS

**Une enquête.** — Un de nos confrères, plus connu pour la richesse de ses illustrations que pour le talent de ses collaborateurs, vient d'adresser aux plus renommés de nos compositeurs la missive suivante :

Paris, le 5 mai 1906.

*Cher Maître,*

*J'ai eu l'honneur d'ouvrir une enquête sur l'art du chant résumée par les quatre questions suivantes :*

*1<sup>o</sup> Que pensez-vous de la révolution accomplie dans l'art du chant par le mouvement wagnérien ? Constitue-t-elle pour vous un progrès ou une erreur ?*

*2<sup>o</sup> Croyez-vous à une renaissance en France du chant italien (ou bel canto) ?*

*3<sup>o</sup> Quelles objections faites-vous à la manière d'écrire pour les voix qu'affectionnent certains compositeurs contemporains ?*

*4<sup>o</sup> Quelle orientation donnez-vous à l'art du chant ?*

*Il nous a semblé que cette enquête, qui sera faite avec impartialité et qui ne taira aucune vérité, si dure qu'elle puisse être, peut rendre de réels services. C'est pourquoi je vous prie instamment d'y répondre avec toute l'autorité que vous donnent votre caractère et tant de services rendus à l'art. S'il vous plaisait mieux d'être interviewé que d'écrire, je serai à votre disposition les jour et heure qu'il vous plaira de me fixer.*

*Dans l'espoir d'une toute prochaine réponse, je vous prie d'agréer, cher Maître, l'hommage de ma haute considération.*

Voilà certes, on peut le dire, des questions brûlantes, et qu'il importait de mettre à l'ordre du jour. La réforme wagnérienne est un sujet que personne, croyons-nous, n'avait encore traité depuis quarante ans. Et la renaissance du chant italien paraît imminente en effet, surtout après la mémorable saison italienne de l'an passé. Quant à la provocation à la médisance contenue dans la troisième question, aggravée par la promesse de ne taire aucune vérité, elle ne saurait manquer de séduire quelques-uns de nos maîtres qui, à défaut d'autre génie, ont celui de l'envie. Détail charmant : la lettre entière est écrite à la machine, sauf les mots *Cher Maître*, que le distingué rédacteur a tenu à tracer de sa belle main. Qui pourrait résister à une aussi délicate attention ?

**Un projet.** — Connaissez-vous M. Knosp ? — Hé bien, M. Knosp — un nom bien parisien — est un homme de génie qui s'est avisé de vouloir fonder une *section française* de la Société internationale de musique !... Malheureusement la section parisienne de la S. I. M. se voit obligée de protester de son existence parfaitement vivace, et d'alléguer son bureau très bien portant, et ses 80 membres tous valides, parmi lesquels figurent nos deux directeurs et une bonne part de nos collaborateurs. Pauvre M. Knosp !

**M. Maurice Ravel** travaille en ce moment à un drame musical dont le sujet sera la *Cloche engloutie*, de G. Hauptmann (traduction Hérold).

**Médisances.** — Le prix Diémer a été décerné à M. Batalla et deux mentions à M. Garès ; le tout à l'unanimité.

Ici une petite remarque s'impose :

N'est-il pas étrange de proclamer à l'unanimité, quand, depuis l'exécution de M. Lortat-Jacob jusqu'à la fin, M. Safonoff, placé à côté de

M. Lenepveu, n'a cessé de ronfler, au grand ébahissement de la majorité des auditeurs qui se faisaient une maligne joie d'attirer l'attention de leurs voisins sur ce juge fossile qui nous vient certainement en ligne droite des *Plaideurs*.

On rapporte aussi que, dans une conversation qu'il a eue après le concours avec le directeur d'une des grandes maisons de Paris, M. M<sup>\*\*\*</sup>, un des membres du Jury, M. R<sup>\*\*\*</sup> a déclaré que les examinateurs avaient été choqués de voir un candidat décoré et possédant une coiffure aussi artistique que celle de Dumesnil reproduite dans la charge de Léandre (*Mercur musical*, 1<sup>er</sup> mars).

Sans commentaires.

Pour les palmes, passe encore, mais pour les cheveux, il n'est guère que M. Lenepveu qui ait pu être jaloux.

**M. Alfred Cortot** donnera le 8 juin, salle Pleyel, son troisième concert romantique, consacré aux œuvres de Liszt.



### PUBLICATIONS RÉCENTES

**Ad. van Bever** : *Œuvres poétiques du Sieur de Dalibray*. Paris, Sansot.

**Vincent d'Indy** : *César Franck*. Paris, Alcan.

**A. Brugnoli** : *Mazurka italienne*. — *Minuetto*. — *Valse*. Paris, Demets.

**A. Mariotte** : *Sonatinas d'automne*. Paris, Demets.

**Jean Poueigh** : *Sonate* pour piano et violon. Paris, Demets.

**Maurice Ravel** : *Miroirs*, cinq pièces pour piano. Paris, Demets.




---

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

---