

LE MERCURE MUSICAL

Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT..... *Composition inédite pour Simone.*

REMY DE GOURMONT..... *Simone. — IV : Le Brouillard.*
E. MARCHAND..... *J.-S. Bach et Beethoven.*
EMILE VUILLERMOZ..... *Le Dictionnaire (suite).*
PIERRE AUBRY..... *La musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle (suite).*

REVUE DE LA QUINZAINE

Louis Laloy, Ch. Chambellan, M. B., Maurice Fourrier : *Concerts.* —
E. Ansermet : *La musique en Suisse.* — Lef Zeitlin : *Courrier d'Helsingfors.* —
M. M. : *Courrier de Munich.* Du Robec : *Courrier de Rouen.* — *Échos.* — Publications récentes.

TABLE DES MATIÈRES DU PREMIER SEMESTRE

PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^e

ADMINISTRATION :

E. Demets

2, Rue de Louvois

PARIS II^e

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

ABONNEMENTS D'UN AN :

(Du 1^{er} de chaque mois)

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

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

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

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

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

Le Mercredi de 3 heures à 5 heures

Les manuscrits non insérés ne sont pas retournés.

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — PARIS, II^e

CHANT ET PIANO

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

PIANO

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

Rhené-Baton. « Six préludes »

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

Ravel (M.). Jeux d'eau.

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

Vanzande (R.). Marine.

Labey (M.). Symphonie en <i>mi</i> , piano 4 mains.	» 8 »
--	-------

Duparc (H.). Prélude et fugue en

Duparc (H.). Prélude et fugue en <i>la</i> min. (de J.-S. Bach).	» 3 »
---	-------

— Prélude et fugue en *mi* min. (de

— Prélude et fugue en <i>mi</i> min. (de J.-S. Bach).	» 1 70
---	--------

(Transcriptions pour 2 pianos 4 mains).

VIOLON ET PIANO

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

Leclair (J.-M.). 1^{er} Livre de 6 Sonates.

»	15 »
---	------

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

»	1 70
---	------

Munktell (H.). Sonate.

»	8 »
---	-----

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

»	8 »
---	-----

ALTO ET PIANO

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

VIOLONCELLE ET PIANO

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

FLUTE ET PIANO

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

DIVERS

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

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

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

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

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

Agence de la Société Nationale de Musique

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



JEAN-SÉBASTIEN BACH

ET BEETHOVEN

« Lisez les cantates de Bach... Vous étant enveloppé de son style comme d'un manteau, *Il* enchaînera votre âme comme il a fait de celles de nos grands compositeurs Mozart, Beethoven... Il ne les a entourés de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté. »

(Lettre de Robert Franz à Hanslick.)

La première fois que j'ai entendu la musique de Debussy dans *Pelléas et Mélisande*, j'ai été frappée par la construction solide, savante, de cette musique d'apparence si fragile, si aérienne, et, pour mieux la comprendre, je suis remontée à la source intarissable à laquelle tous les musiciens de génie ont puisé, à Bach. — Il m'avait semblé voir une relation étroite dans la façon de comprendre l'harmonisation des paroles, de refaire le texte musicalement. Cela m'a conduite à un travail des plus passionnantes, l'étude du langage musical de Bach dans ses chorals, cantates, motets, passions. Après m'être bien pénétrée de ce langage, m'être rendu compte de la fidélité avec laquelle les notes ou accords rendaient le mot ou l'idée contenus dans le texte, je me suis demandé si la musique soi-disant abstraite, telle que le *Clavecin bien tempéré*, ne cachait pas une idée bien définie ; enfin, si la musique de Bach n'était pas vraiment une langue toujours précise, exprimant un sens toujours déterminé.

Et j'ai pu me convaincre qu'en effet les *Fugues* et les *Préludes* n'étaient que le développement d'un motif expressif.

*
**

Voici comment Jean-Sébastien Bach procède : il choisit une phrase musicale, ayant harmonisé des paroles, ou exprimé une idée déterminée, — ou même quelques notes seulement répondant à un mot : il les prend telles quelles, ou avec de légères variantes qui leur laissent la même physionomie, et en fait le *sujet de la fugue*, ou l'*introduction d'un prélude*. La fugue ou le prélude développera l'idée exprimée par le motif initial.

Par exemple, la fugue en *ré* mineur (II^e cahier).



Et voici dans la cantate profane de *Phébus et Pan* :

Rapides, rapides, tourbillonnez, vents.



Dès le prélude, les vents s'agitent. Dans la fugue, ils tourbillonnent avec rage.

Fugue XXIV (2^e cahier), en *si* mineur :

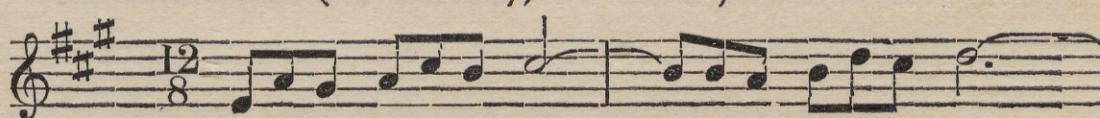


Cantate de *Phébus et Pan*. *Zu Tanze, zu Sprunge, so wackelt das Herz* :

7. Arie. — Pan.



Prélude XIX (2^e cahier), en *la* majeur.



Cantate de *Phébus et Pan*. 9. Aria. Tmolus : « Phebus deine Melodei hat die Anmuth selbst geboren. »



Prélude XII, en *fa* mineur.

Cantate n° 89. (Motif de tristesse que chante le haubois) :

Que te ferai-je, Ephraïm ? Dois-je te préserver ? Te traiterai-je comme Adma ? Te rendrai-je semblable à Tséboüm ? Mais non, mon cœur a d'autres pensées, ma compassion est trop ardente.

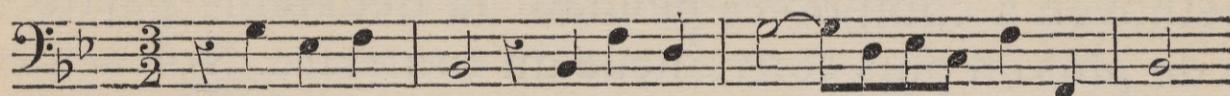


Ce prélude rend l'incertitude ; une phrase moins triste alterne avec la première, et, dans la fugue, les motifs s'agitent, s'entrecroisent ; on sent qu'à la fin la compassion l'emportera.

Fugue XX (2^e cahier), en *la* mineur :

N° 28. Choral de Pâques (basse obstinée, symbolisant le mot *Triomphe*) :

« C'est aujourd'hui le triomphe du Fils de Dieu. »



La *fugue XX* est triomphante.

Son prélude est inspiré du choral VI (31). — Le motif est celui de la résurrection.

*Choral VI* n° 31 (texte de la 1^{re} strophe) :

Jésus-Christ notre sauveur
Qui de nous détourna la colère de Dieu,
Par sa Passion douloureuse
Nous tira des supplices de l'Enfer.

Nous tira des supplices de l'enfer, fantaisie brillante sur le motif de la résurrection :

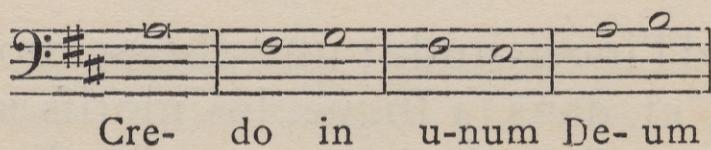


La fugue chante donc le triomphe de la résurrection.

Fugue XII (1^{er} cahier), en fa mineur.



Thème de la fugue du *Credo* (chant grégorien) de la messe en *si* (messe catholique).



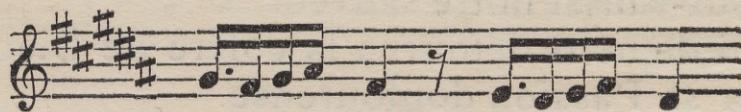
Ces quelques exemples suffisent pour montrer la façon dont Jean-Sébastien Bach s'appuie sur ses propres œuvres pour en créer d'autres ; d'un fragment il crée un tout ; d'une idée il tire tout un développement. Sa musique ne laisse rien dans le vague ; elle est véritablement *un langage*.

*
* *

Mais n'en est-il ainsi que chez Bach ? et le langage dont il s'est servi lui est-il demeuré personnel ? L'étude des œuvres que Beethoven a composées pendant la deuxième partie de sa vie m'a de plus en plus convaincue du contraire. Non seulement, en effet, nous y trouvons la même manière de poser et de développer un motif expressif ; mais les formules sur lesquelles Beethoven construit ses œuvres capitales sont souvent des formules de Bach ; bien plus, elles expriment les mêmes sentiments que chez Bach : la patience dans la douleur, l'accablement sous le poids du Destin, la plénitude de la force, une explosion de joie, la résurrection triomphale de l'âme qui a vaincu la souffrance.

Voyez, en effet, Beethoven à côté de Bach :

Sonate op. 2, n^o 3 (Adagio).



Bach. *Cantate n^o 58 :*



nur genug

BACH : « Une âme meurtrie par la vie cherche le chemin du ciel. »

Soprano. — Ah ! Dieu ! quelle douleur m'accable en ce moment !

Basse. — Patience, mon cœur, patience seulement, patience, mon cœur ! c'est un mauvais temps.

Soprano. — Ce chemin étroit est plein d'affliction, je dois marcher vers le ciel.

Basse. — La marche vers le suprême bonheur entraîne la joie après la douleur. Patience, patience, mon cœur ! c'est un mauvais temps.

BEETHOVEN (*Testament d'Heiligenstad*) : « Patience ! — ainsi dit-on ; c'est elle que je dois maintenant choisir pour guide. Je l'ai. »

Sonate op. 2, n° 1.

Beethoven.



Magnificat.

Bach.



Finale de la sonate op. 10, n° 2.

Beethoven.



Cantate n° 10. « Meine Seele erhebt den Herrn. »

Bach.



Sonate pour piano et violon dédiée à Kreutzer.

Beethoven



Cantate n° 83. « Accours, cœur rempli de joie ! »

Bach.



L'adagio de Beethoven et celui de J.-S. Bach, dans le premier exemple, expriment bien tous deux le même sentiment : une exhortation à la patience. C'était en 1796, Beethoven res-

sentait les premières atteintes de la surdité. On entend dans cet adagio, comme dans celui de Bach, deux voix. Chez Beethoven, l'une est douce et persuasive, l'autre douloureuse et révoltée ; puis, vers la fin, la douce voix seule se fait entendre ; trois petites notes piquées, avec un trille léger sur la première, indiquent discrètement que le cœur révolté est apaisé ; un groupe de notes caressantes, infiniment douces, sert de conclusion.

Et on se ressouvient de ce fragment du testament d'Heiligenstadt : « C'est elle (la patience) que je dois choisir pour guide. Je l'ai. »

Rapprochez le sentiment de cet adagio des paroles chantées dans celui de la cantate de Bach :

- « Quelle douleur m'accable !
- « Patience, c'est un mauvais temps ».

Le finale de la *Sonate op. 10, n° 2*, et la *Cantate n° 10* sont traversés par le même motif :

« Meine Seele ! erhebt den Herrn ».

Le début de l'allegro de la *Sonate à Kreutzer*, l'exposition plutôt, cette phrase qui se pose comme un titre bien arrêté par un point d'orgue : « Accours, cœur rempli de joie », dit Bach. — Beethoven, sans le dire, semble cacher ses mots dans les notes, si semblables à celles de Bach qu'on ne peut les distinguer. Et l'allegro part dans la joie.

Quelle conclusion tirer de là ?

Ces exemples montrent Beethoven se rencontrant avec J.-S. Bach, non seulement dans la façon de poser son sujet, d'indiquer par un motif expressif le sentiment qui sera exprimé, mais dans les motifs eux-mêmes. Ce n'est plus là une simple façon de s'exprimer ; ce ne sont plus des ressemblances seulement d'expression comme il s'en rencontre chez la plupart des musiciens ; c'est un système.

Il serait possible que chez Beethoven la même idée ait germé ; ce qui donne à réfléchir, c'est l'exactitude des motifs de Beethoven qui se rencontrent avec ceux de Bach, ayant même visage, même physionomie. Si cette analogie est l'effet du hasard, c'est merveilleux. Ne vaut-il pas mieux admettre que l'œuvre de Bach n'était pas inconnue de Beethoven ? et que, mieux qu'un autre peut-être, il avait pénétré l'âme de Bach ?

Les exemples que j'ai donnés ne sont pas les seuls. Je citerai entre autres les motifs de Bach qu'on remarque dans l'œuvre la plus caractéristique de Beethoven, dans la *Symphonie en ut mineur*, et qui forment par leur signification précise comme le plan de l'œuvre.

Symphonie en ut mineur.

PREMIÈRE PARTIE

Le fameux motif qui ouvre le drame



ne peut être comparé à nul autre. Mais on sent en lui l'influence du thème de terreur de Bach (5^e cantate de l'oratorio de Noël : « Hérode effrayé de la venue du Messie »).



Il se dessinera plus nettement, ce thème de la terreur, après les accords hachés, terribles, une vraie lutte de Titans, à la fin du premier allegro :

Les mêmes in octa.

Et à travers le scherzo, il retentira comme un cri strident, comme un rauque aboiement de cors :

Bientôt il n'aura plus rien de trop terrifiant, on le sentira qui se diminue, qui s'atténue, enfin qui disparaît. La lutte est finie, la victoire va éclater définitive et triomphante.

Plus loin se trouvent les accords dont la répétition brutale indique encore la terreur, et qu'on rencontre dans la cantate 70 sous les mots : « Soyez terrifiés, vous malfaiteurs ! ».

Beethoven.



Bach.

« Soyez terrifiés, vous malfaiteurs ! »



DEUXIÈME PARTIE

Dans la première phrase de l'andante, on reconnaît Bach dans la *Passion selon saint Matthieu* : c'est la démarche de l'homme qui porte la croix de Jésus, et que rend si parfaitement l'orchestre dans l'air : « Viens, ô douce croix ! »

Andante con moto.

Beethoven.



Passion selon saint Matthieu, n° 66 — andante (Bach) :

« Viens, ô douce croix ! »

L'accompagnement dépeint la démarche de l'homme qui accepte de porter la croix.

Bach.



Puis ce sont les notes qui, dans la mélodie, expriment les mots : « trop lourd, trop lourd... » — et que Beethoven rend ainsi :

Beethoven.



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



Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT



Le Brouillard







Le Brouillard

SIMONE, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

Nous irons vers les îles de beauté où les femmes
Sont belles comme des arbres et nues comme des âmes ;
Nous irons vers les îles où les hommes sont doux
Comme des lions, avec des cheveux longs et roux.
Viens, le monde incrémenté attend de notre rêve
Ses lois, ses joies, les dieux qui font fleurir la sève
Et le vent qui fait luire et bruire les feuilles.
Viens, le monde innocent va sortir d'un cercueil.



Simone, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

Nous irons vers les îles où il y a des montagnes
D'où l'on voit l'étendue paisible des campagnes
Avec des animaux heureux de brouter l'herbe,
Des bergers qui ressemblent à des saules, et des gerbes
Qu'on monte avec des fourches sur le dos des charrettes.
Il fait encore soleil et les moutons s'arrêtent
Près de l'étable, devant la porte du jardin,
Qui sent la pimprenelle, l'estragon et le thym.

Simone, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.

Nous irons vers les îles où les pins gris et bleus
Chantent quand le vent d'ouest passe entre leurs cheveux.
Nous écouterons, couchés sous leur ombre odorante,
La plainte des esprits que le désir tourmente
Et qui attendent l'heure où leur chair doit revivre
Viens, l'infini se trouble et rit le monde est ivre :
Nous entendrons peut-être, en rêvant sous les pins,
Des mots d amour, des mots divins des mots lointains.

Simone, mets ton manteau et tes gros sabots noirs,
Nous irons comme en barque à travers le brouillard.



et qui reviennent constamment comme un gémissement :

Bach. n° 66. *Passion selon saint Matthieu.*



TROISIÈME PARTIE

Enfin, dans l'admirable finale traversé par le scherzo, ce sont les quatre notes triomphantes qui chantent le mot *resurrexit*. Et ce *resurrexit* apparaît victorieux dans le trio sombre, au moment le plus dramatique. C'est Beethoven, victorieux du Destin, qui reprend la pleine maîtrise de lui-même. Et ces notes se répèteront en notes simples, en tierces, en accords ; c'est bien le chant d'allégresse, le cri de victoire.

Et ces notes se rencontrent dans le choral de Bach VI, n° 31, illustrant le mot *resurrexit*. C'est le choral déjà rencontré dans un prélude de Bach : « De l'enfer il nous a sauvés ».

Beethoven (*Trio-Allegro*).



Bach. *Choral VI, n° 31.*



Et tandis que s'ouvre le finale, affirmant le triomphe, on voit ce motif suivi de cette longue suite de notes qui descendent, se plient, se courbent.

C'est le Destin vaincu.

« Je veux saisir le Destin à la gueule, » dit Beethoven.

Et c'est dans la *Passion selon saint Matthieu* que Bach donnera encore à Beethoven cette formule :

Beethoven.



Bach (*Passion selon saint Matthieu*) :

« Le Seigneur se prosterne devant son Père. »



Et la fin de l'*ut* mineur est joyeuse, joyeuse ! C'est bien la victoire !

Vous entendez ces motifs de joie lancés à toute volée :

Beethoven (*finale de l'Allegro*).



Accords de plus en plus joyeux.

Et ces petites notes dansantes :



Et maintenant entendez Bach dans la *Cantate n° 13* :

« Mais celui qui élève ses regards vers le ciel, »



Apercevra une lumière de joie !



E. MARCHAND.

(*A suivre.*)



LE DICTIONNAIRE ⁽¹⁾

— « Me voici de nouveau constraint, Messieurs, de provoquer une discussion générale sur l'article inscrit à notre dernier ordre du jour. Vous vous souvenez que la lettre B avait amené un conflit à propos du mot BERLIOZ, et que l'ensemble de vos lumières avait été nécessaire pour éclaircir ce point douteux de notre travail. Aujourd'hui, nous nous trouvons dans une impasse plus troublante encore avec la lettre D. Le nom d'un certain compositeur de la fin du xix^e siècle vient de soulever toute une série de problèmes historiques d'un si grand intérêt, que j'ai cru de mon devoir de vous réunir en séance plénière pour collationner vos découvertes et en vérifier l'authenticité. Je donne donc la parole aux rapporteurs, et déclare la discussion ouverte. »

Et le président se rassit, tandis qu'à grand bruit de papiers froissés, les membres de la Commission du Dictionnaire se hâtaient d'extraire de leurs serviettes les volumineux dossiers des pièces justificatives.

Le premier rapporteur ayant classé méthodiquement ses notes, se leva et attendit que le silence régnât dans l'assemblée. C'était un homme robuste et haut en couleur qui s'exprimait avec une solennité tranquille et soutenait d'un bras musclé ses périodes majestueuses : « Je vous rappelle, mes chers collègues, commença-t-il, que nos recherches habituelles de biographie, bibliographie et iconographie tendaient aujourd'hui à exhumer un nommé DINDY (Vincent), ou, — pour respecter la naïve orthographe nobiliaire de nos aïeux, — d'INDY, compositeur de musique qui vécu vers la fin du xix^e siècle et le commencement du xx^e. Vous remarquerez, Messieurs, que ce nom, pas plus que celui de Berlioz, n'a su résister à l'épreuve du temps, et que, — coïncidence singulière, — ce sont précisément ces personnalités indécises que nous trouvons à la tête d'impor-

(1) Voir le numéro du 1^{er} mars 1906. — Nous croyons à peine utile de rappeler que la liberté des opinions est absolue au *Mercure musical*, et que l'un des directeurs de cette revue est élève de Vincent d'Indy (N. d. l. R.)

tantes écoles d'art et de curieuses évolutions artistiques du passé ! Des livres et journaux de l'époque, il résulte clairement que ce d'Indy occupa dans l'esprit de ses contemporains une place, sinon prépondérante, du moins nettement significative.

De lui personnellement, nous savons peu de choses intéressantes. Homme de condition élevée, il paraît avoir mené la vie d'un riche amateur, écrivant peu, voyageant au long cours ou se terrant dans une seigneuriale demeure de province. En 1900 la socialisation du capital et le communisme étaient encore à l'état de rêves lointains, et l'on trouvait des exemples suffisamment nombreux de ces existences oisives et privilégiées pour que nul ne songeât à s'étonner de ces distinctions de caste et de naissance qui nous apparaissent aujourd'hui si prodigieusement comiques. Bien plus, une sorte de considération déférente semble avoir accompagné dans toute sa facile carrière le gentilhomme-musicien. Dans l'absurde conception de l'état social qui régnait alors, on était sans doute confusément reconnaissant à cet aristocrate de ne pas se servir de ses capitaux pour opprimer ses semblables, et on lui savait gré d'occuper ses loisirs dorés à un passe-temps aussi inoffensif que le pacifique jeu de la double croche ! On rapporte, d'ailleurs, qu'il était avenant et d'un commerce aimable, et qu'on ne le pouvait fréquenter sans agrément. Mais, encore une fois, c'est moins sa personnalité qui compte en ce débat que le curieux résultat de ses efforts. Non seulement son apport musical est de peu d'importance, mais ce ne sont guère que ses premières compositions qui nous peuvent révéler chez lui une organisation artistique. J'ai retrouvé, signée de son nom, une « Symphonie sur un thème montagnard », qui dut vraiment être, à l'époque, une chose agréable à l'oreille. Les autres œuvres que j'ai pu réunir sont loin de présenter le même intérêt. Nous avons la preuve qu'il s'essaya dans l'art du théâtre, mais, de l'aveu même de ses amis, il le fit avec une telle inexpérience qu'il ne connut guère que des échecs. Pour ma part je confesse n'avoir rien compris aux recherches symboliques et mystiques de ces essais lyriques. Mais si la production de ce compositeur ne nous saurait plus captiver, sa psychologie est prodigieusement attachante. Nous retrouvons en lui un de ces types ancestraux dont on nous a conté souvent les prouesses étonnantes et dont les vertus désuètes nous apparaissent si étrangement lointaines. Car nous avons quelque peine à pénétrer l'âme de ces aïeux si différents de nous, et il nous semble marcher en pleine légende, alors que nous foulons les routes authentiques du passé ! Ce d'Indy fut ce qu'on appelait autrefois, non sans quelque prétention, un professeur d'énergie. Vers le milieu de sa carrière, il se mit en

tête de créer une école dont il serait le chef. Sous le titre un peu imprévu d'*Ecole des Chanteurs*, il ouvrit des cours de musique dans un quartier reculé de Paris et y établit comme professeurs quelques artistes de bonne volonté. L'idée en soi n'avait rien que de très louable, et la création d'un institut artistique de plus ne pouvait être que favorablement accueillie. Mais la nouvelle maison ne tarda pas à trahir son apparente destination. Au lieu de fournir simplement aux jeunes gens le moyen de puiser librement dans les trésors de la science et de l'histoire, elle semble avoir été entre les mains de son chef un instrument de pédagogie systématique, une sorte de champ d'expérience où cet homme volontaire éprouva la valeur de ses dogmes et de ses rigoureuses formules d'art. Autour des nouveaux disciples il éleva de hautes barrières et leur dit : « Vous êtes mes fils bien-aimés en qui j'ai mis toutes mes complaisances : je veux vous créer à mon image, et l'univers vous appartiendra. C'est dans mon jardin que se trouve l'arbre de la science du Bien et du Mal. Quand vous aurez goûté de son fruit, vous serez semblables à des dieux. Ne vous mêlez pas à la foule qui vous environne, car elle se nourrit d'erreurs et vous ne trouverez qu'ici le divin aliment de la Vérité. »

Et avec l'ascendant qu'exercent toujours les caractères bien trempés, cet inflexible capitaine persuada vite ses jeunes concrits que les maisons d'enseignement officielles étaient des foyers d'hérésie et d'imbécillité, et que l'*Ecole des Chanteurs* changerait la face du monde. Les timides, les amateurs, les fils de famille et les jeunes gens refusés aux examens d'entrée du Conservatoire accoururent se ranger autour de lui.

Dès leur arrivée on leur apprit à honorer d'un culte éclatant quelques vieux maîtres inattaquables, et ils finirent par s'imaginer qu'ils jouissaient là d'un privilège absolument exclusif. Le prestige du monopole, éternelle faiblesse de l'âme française, servit merveilleusement les desseins du directeur psychologue.

Les écrits du temps nous apprennent que l'on ne pouvait applaudir dans Paris une œuvre de Bach, de Rameau ou de César Franck sans être immédiatement convaincu d'avoir écouté à la porte de l'*Ecole des Chanteurs*. Je n'ai pas besoin de vous rappeler, Messieurs, que Franck, Rameau et Bach étaient connus et honorés bien avant la fondation de l'institut dont il s'agit ; mais rien ne prévalait contre l'intransigeance d'une jeunesse impétueuse, toute fière de ses illusoires conquêtes et tout infatuée de trompeuses victoires !

L'heureux gentilhomme eut, par surcroît, la chance de rencontrer l'appui — alors assez efficace — de la presse. Il eut à sa dévotion plusieurs revues de musique qui l'encensèrent avec dis-

cipline et méthode et qui écartèrent impitoyablement tous ses contradicteurs. Il semble avoir attaché particulièrement à sa fortune trois critiques des grands journaux quotidiens, appartenant, le premier à la noblesse, l'autre à la bourgeoisie et le troisième à la basse populace, grâce à quoi il pouvait régner sur l'opinion publique tout entière. L'un, baron sans doute ou chevalier, répondait au nom pompeux de Gaulthier de Villars, le second, ancien militaire, était le fils du compositeur Lalo, et le dernier, chose curieuse, était une simple femme du peuple, employée subalterne dans un théâtre, qui, chaque semaine, avec un bagout familier et plaisant, consignait des impressions d'art que le public lisait avec sympathie. Malgré toutes mes recherches, je n'ai pu découvrir aucun renseignement biographique sur cette pauvre femme qui eut une si étrange carrière et ne passa à la postérité que sous la livrée de son humble métier : l'Ouvreuse ! Ces trois affidés exaltèrent l'œuvre du nouveau venu, chacun selon ses moyens : le chevalier Gaulthier avec morgue et assurance, le fils Lalo avec respectabilité et componction, et la bonne femme avec toute sa verve populaciére. Tous trois y apportèrent le même enthousiasme têtu, violent et irréductible. Ils furent à l'*Ecole des Chanteurs* d'un puissant secours. La chaîne ininterrompue de leurs articles enflammés encercla Paris : le titre d'élève de cette école devint synonyme de désintéressement, de noblesse, de science et de conscience et, par une conséquence inattendue, les nourrissons et les nourrices des Conservatoires furent bientôt suspects d'ignorance, de vénalité, de cupidité et de bassesse. Une secte était née. Elle florissait : Hussites de la clef de sol, Jansénistes de la quinte augmentée, ses adeptes envahissaient déjà la province. Leur triomphe était certain.

C'est alors qu'enivré de son succès, le professeur d'énergie voulut le couronner inoubliablement. Pas de religion nouvelle sans miracles : il aurait le sien. Le désintéressement, la noblesse, la science et la conscience sont des vertus estimables, mais elles ne valent pas, en musique, le simple talent... et, d'après le peu qui nous en reste, il nous faut bien croire que les talents n'abondaient pas dans la maison. Le Maître résolut d'en créer. Pour cela il eut la coquetterie de se servir des natures les moins musicales de ses classes et les dressa à la composition ! L'entreprise était paradoxale, voici pourtant comment il parvint à la mener à bien. Il commença d'abord par jeter le discrédit sur les études harmoniques qui présentaient pour son expérience l'inconvénient capital de mettre en jeu des facultés sensorielles et innées. Puis il choisit un système d'écriture mécanique, une arithmétique sonore automatique qui

réduisit les jeux divins de l'inspiration à une patiente partie d'échecs. Sous prétexte d'honorer la technique des primitifs, il décréta la pratique du contrepoint à outrance et, au nom de Bach, fit tresser à ses ouailles de longues et cruelles guirlandes de notes ennemis. Le pavillon classique couvrait la détestable marchandise ! Et ainsi se réalisa le plan de l'homme volontaire : après quelques mois d'entraînement, les élèves les plus réfractaires à toute sensation musicale écrivaient, comme en se jouant, des quatuors, des trios, des sonates et des symphonies. Paris en fut promptement inondé : on en vantait à haute voix la forme savante, les joints perfectionnés, l'articulation démontable et l'architecture brevetée. Le miracle était accompli. L'énergique gentilhomme venait de donner à l'univers une magistrale leçon de volonté et pouvait s'enorgueillir d'un résultat prodigieux : du néant il avait tiré des forces vives, de jeunes gens que rien ne prédisposait à une carrière artistique il avait fait des compositeurs, d'un troupeau d'amateurs il avait obtenu un bataillon discipliné d'ardents prosélytes prêts à vaincre ou à mourir, et, chantant un triomphal *Nunc dimittis*, l'organisateur de la victoire pouvait répéter à ses élèves la parole hautaine de Wagner : « Et maintenant, Messieurs, vous avez un Art ! »

Alors pour l'Ecole des Chanteurs sonna l'heure de l'apogée. Sous prétexte de cultiver le noble sentiment de la camaraderie, ses adhérents s'unirent les uns aux autres avec la solidarité étroite qui liait autrefois les « compagnons » de sociétés secrètes. Ils se poussèrent mutuellement, organisèrent ensemble les accaparements et les obstructions, se coulèrent dans les comités, les commissions et les jurys où ils firent sentir le poids de leur puissante organisation. On rapporte que leur discipline était si parfaite qu'ils arrivaient toujours à faire prévaloir leurs décisions même lorsqu'ils constituaient une minorité. J'ai retrouvé une série de procès-verbaux d'une vieille société de concerts nommée « La Société Nationale », qui donnait à Paris des séances régulières de musique nouvelle depuis l'année 1871. Quelques-uns de nos carbonari musicaux s'y étant glissés, la société devint en peu de temps un fief de l'Ecole des Chanteurs, et mes documents me prouvent qu'au mépris des statuts les dignitaires de l'Ecole y tranchaient seuls, en toute tranquillité, les questions qui auraient dû relever du comité. J'ai trouvé trace également d'une certaine société d'édition fondée par eux sur des bases très curieuses. Il serait trop long de vous en exposer le fonctionnement : qu'il vous suffise de savoir, pour reconnaître l'esprit de la maison, qu'elle se nommait Edition « mutuelle » et qu'elle était très fermée et réservée avec un

égoïsme étroit aux seuls pensionnaires de l'institution : car le paradoxe n'était pas pour déplaire à ces conquérants ! Concerts et édition habilement accaparés servirent ainsi également leurs desseins. Joignez à ces succès une action provinciale de plus en plus étendue et florissante, et vous aurez une idée des extraordinaires résultats obtenus par le professeur d'énergie, figure hautaine qu'il était intéressant de faire revivre à vos yeux dans son cadre oublié, dans cette période d'individualisme exaspéré qui permettait à un être isolé de créer de toutes pièces des mouvements, des idées, des castes et des états dans l'Etat sans soulever de protestations. Là d'ailleurs se termine mon rôle. Les dossiers réunis sur le nom de d'Indy ne nous apprennent rien de plus. Cette création d'un milieu musical artificiel, ce tour de force incroyable d'avoir tiré du néant et fait prospérer un groupe de « compositeurs par persuasion », cette magnifique mise en œuvre d'un système conçu *à priori* sont les seules choses qui doivent arracher son nom à l'oubli.

Je n'ai pas besoin d'ajouter que cette organisation reposant sur l'énergie d'un seul homme portait en elle les éléments de caducité des créations trop individualistes. Le dictateur disparu, la dictature s'écroula. Après la mort de d'Indy, fusillé pendant les massacres de la grande révolution de 1913, l'Ecole des Chanteurs périclita et sombra rapidement. Elle était devenue un conservatoire privé, opulent et redoutable : elle en avait les tares et les dangereuses prérogatives. Elle ne pouvait survivre longtemps à son créateur.

Telle est, Messieurs, l'œuvre de cet ancêtre farouche dont l'indomptable volonté fit des miracles. Nos mœurs se sont adoucies, l'instinct de la domination recule chaque jour davantage dans le passé, nous ne comprenons pas plus ce goût effréné du pouvoir que cette docilité à accepter les jougs et les asservissements. Pourtant, quelque inconcevables que nous apparaissent de tels hommes, nous ne pouvons nous dispenser de saluer avec respect ces derniers représentants d'une humanité encore mal dégrossie, mais dont les gestes rudes et autoritaires n'étaient pas dépourvus de grandeur. C'est à ce titre que je vous propose d'ouvrir à d'INDY (Vincent, 1851-1913) les pages de notre encyclopédie et de lui réservé une place à part au milieu de nos candidats à l'immortalité ! »

Et, satisfait de lui-même, le rapporteur se rassit pendant qu'un murmure d'étonnement courait dans l'assemblée. Un petit homme chafouin prit alors la parole. Sa voix pointue traversa la vaste salle pendant que le silence se rétablissait aussitôt, l'orateur étant connu pour l'ingéniosité et l'imprévu de ses hypothèses historiques.

« Il convient, dit-il, de rendre hommage à la documentation précise de notre collègue. Tout ce qu'il vous a exposé est rigoureusement exact, et c'est bien ainsi que se déroula l'étrange aventure de l'Ecole des Chanteurs. Mais je ne suis pas entièrement satisfait des mobiles qu'il attribue à toute cette formidable et minutieuse activité. Pour la musique tous ces efforts, toute cette organisation savante, toute cette admirable administration ?..... A d'autres ! Permettez-moi de n'en rien croire.

N'oublions pas que cette Ecole fonctionna au moment de la loi sur les Congrégations religieuses et de la Séparation de l'Eglise et de l'Etat ! Tout s'éclaire si l'on envisage sous cet angle les travaux et les menées de cette compagnie. Mon avis est que les « dindistes » étaient tout simplement une congrégation non autorisée comme les « maristes » ou les « lazartistes » et cachaient sous une étiquette musicale leur véritable identité. Le contrepoint était pour eux ce que les liqueurs ou le chocolat étaient dans certaines trappes ou chartreuses. Tout nous le prouve : leurs attaches religieuses indiscutables, la piété de leur fondateur, bien invraisemblable chez un prétendu artiste séculier de 1900, le nom de leur école qui ne fut jamais prononcé en français et se perpétua dans la langue rituelle du clergé (*Schola Cantorum*, disait-on sans sourire en plein xx^e siècle !), leurs recherches des traditions du plain-chant et leur collaboration avec certains bénédictins et dominicains connus, l'existence d'une sorte de noviciat à proximité de l'Ecole, maison pieuse, dirigée par des ecclésiastiques et hébergeant les jeunes gens désirant appartenir à l'association, la personnalité mystérieuse d'un des lieutenants du fondateur qui, tout en portant le costume civil, se laissait appeler « Marcel l'Abbé » ou même, significativement « l'Abbé », les manifestations politiques collectives des prétendus élèves de musique en certaines circonstances historiques, les rapports de la maison mère et des succursales de province..., etc., etc. Tout, vous dis-je, démontre que nous avons affaire à un ordre religieux dissimulé et non à une institution artistique. Ecartons donc de nos travaux cette vénérable compagnie et continuons à rechercher des noms d'authentiques musiciens ! »

Une partie de l'assemblée approuva bruyamment cette déclaration inattendue, mais un peu d'incrédulité se manifesta dans quelques groupes. Pendant plusieurs minutes on n'entendit que le brouhaha des discussions particulières. Enfin un philosophe respecté prit la parole et s'exprima en ces termes :

« Je prétends vous soumettre, mes chers collègues, une troisième interprétation de ce curieux point d'histoire. A la vérité, elle emprunte aux deux hypothèses déjà proposées plusieurs de

leurs arguments, mais elle a le mérite de les concilier dans une heureuse mesure. Je crois fermement que ce d'Indy et ses élèves s'occupèrent sérieusement de musique, mais j'estime que leur effort est intimement lié aux dernières convulsions de l'idée religieuse au xx^e siècle. Vous savez combien profondément la religion catholique avait pénétré l'âme de nos aïeux et quelles racines elle avait jetées dans la terre française. A l'époque de la *Schola Cantorum*, ces racines n'étaient pas encore entièrement flétries, et des bourgeons d'arrière-saison pointaient au ras du sol. L'idéal d'art du fondateur de la *Schola* étant nettement catholique, c'est instinctivement et non systématiquement qu'il dirigea ses élèves dans la voie que l'on vous a indiquée. C'était l'époque où le « sensualisme », le « matérialisme » musical commençait à s'avouer. Un goût littéraire du paganisme et de la volupté s'insinuait dans l'art : Fauré en baignait ses lieder et Debussy en imprégnait son théâtre. C'était l'heure où les sens, trop longtemps méprisés par discipline religieuse, prenaient conscience de leur valeur et de leur noblesse ; on commençait à comprendre quels puissants leviers et quelles bienfaisantes énergies dormaient au cœur des hommes sous le nom trompeur de vices et péchés capitaux : on cessait d'appeler « orgueil » la conscience de sa force, « gourmandise » le culte des sensations exquises, « paresse » la faculté du rêve et « luxure » le goût des divertissements fondamentaux ! Toute la musique s'orientait vers les caresses, les effleurements, les douces résonances et les bons frissons. C'était le triomphe de l'harmonie, des accords savoureux, des enchaînements fondants et des succulentes successions. L'écriture harmonique était le langage naturel des musiciens sensuels. Vous comprenez dès lors qu'un pédagogue religieux comme ce d'Indy, élevé à l'école de Franck qui était lui-même une manière de saint, devait chercher d'instinct un moyen de protester contre ce mouvement abominable. Ce fut donc très logiquement qu'il fut amené à choisir comme moyen d'expression une forme austère et purement intellectuelle comme le contrepoint et ses décentes fantaisies. C'est, à mon avis, la seule manière d'expliquer l'orientation de son école si représentative : la *Schola Cantorum* fut l'épisode suprême de la lutte de l'idéalisme contre le matérialisme. La bataille avait été livrée sur tous les autres terrains de la pensée humaine : l'idéalisme succomba partout. Le terrain musical fut l'un des derniers où put s'effectuer l'émouvante rencontre : vous en connaissez le résultat. Je vous propose donc de saluer en ce d'Indy le dernier vaincu de l'Idéalisme ! A ce titre il doit prendre place dans le Dictionnaire, car nous devons impérieusement cet hommage au courage malheureux ! Les dernières

volontés des mourants sont sacrées : l'art de la *Schola* naquit du dernier spasme de la religion expirante, je vous propose de nous découvrir devant ce cadavre ! »

Des applaudissements éclatèrent : on décida à mains levées d'adopter l'avis du philosophe et de lui confier la rédaction de l'article litigieux, puis la séance fut levée.

EMILE VUILLERMOZ.



LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS D'ÉGLISE EN NORMANDIE AU XIII^e SIÈCLE

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

2^o *Littérature et art extra-liturgiques.* — Il faut maintenant rechercher quels étaient dans les monastères normands, au temps d'Odon Rigaud, les éléments de ces fêtes joyeuses.

A la Trinité de Caen, les religieuses récitent des épîtres farcies, le jour des saints Innocents; à Villarceaux, quand le prélat a interdit les danses, les moniales se contentent, ce jour-là, de chanter des cantilènes. A Saint-Amand de Rouen, les proses de l'office sont un ragoût bien ordinaire à côté des pièces farcies, des conduits et des motets qu'on entendait à la Saint-Jean, à la Saint-Étienne comme à la fête des Innocents, dans le cloître de Montivilliers. Enfin, le passage relatif au clergé de Gournay nous fait regretter de n'avoir point vécu quelques siècles plus tôt, pour en être témoin, car ces graves chapelains dansant sur la voie publique, *faciendo LE VIRELI*, durent être une des plus folles visions qui aient jamais pu hanter l'imagination d'un Rabelais.

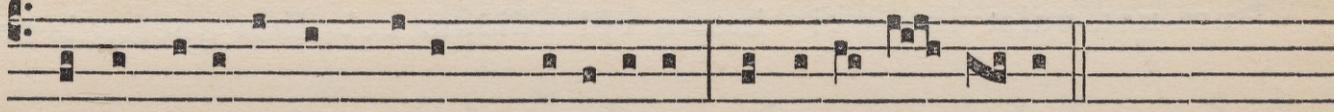
Les proses qu'on entendait dans les monastères bénédictins de la Normandie étaient certainement la manifestation la plus saine et la plus conforme aux règles liturgiques. On sait que l'Église avait admis de très bonne heure ces compositions poétiques adaptées sur les vocalises, *sequela* ou *sequentia*, qui étaient comme le cortège ou la queue de l'*Alleluia*. Et de fait il eût été bien surprenant de ne point rencontrer dans le diocèse même, qu'une tradition communément acceptée désigne comme ayant été leur berceau (2), quelques-unes de ces séquences

(1) Suite. Voir les numéros 8, 10 et 11.

(2) NOTKER, *Prologus*, en tête de son *Liber sequentiarum*, Migne, P. L., t. CXXXI, col. 1003.

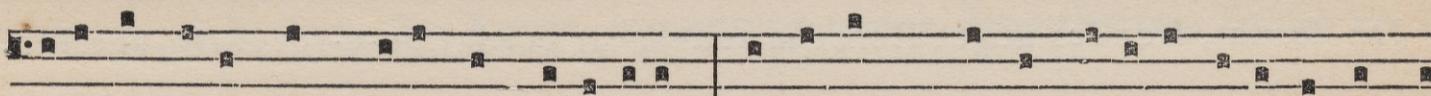
ou de ces proses au jour des saints Innocents. S'il est vrai que les premières séquences aient été composées au monastère de Jumièges, où les moines vivaient sous la règle de saint Benoît, il est bien vraisemblable que les compositions que nous rencontrerons au treizième siècle dans les graduels-prosaires provenant des monastères bénédictins de Normandie appartiendront à cette antique période de production. Veut-on un exemple de prose chantée en ce jour ? Nous le trouverons dans un manuscrit de ce même temps (1).

ENTRÉE



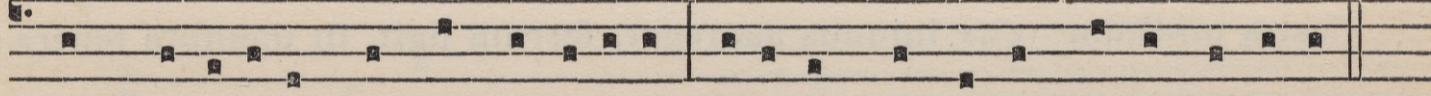
Cel-sa pu-e-ri concrepent me-lodi-a, Al-le- lu- ia!

I



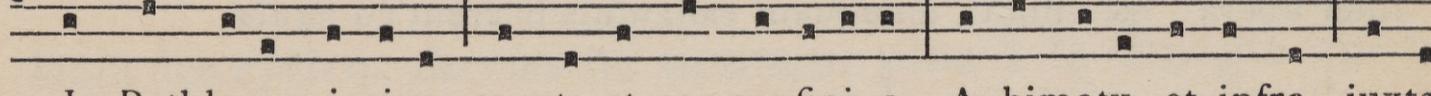
Pi-a Innocentum colentes tripudi-a, Quos infans Xpistus hodi-e uexit ad astra.

II



Quos(s)trucidauit frendens insani-a Herodes fraudis ob nulla crima,

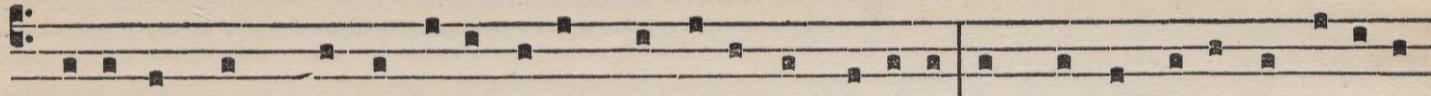
III



In Bethle-em ipsi-us concta et per confini-a, A bimatu et infra, iuxta

nascenti tempora.

IV

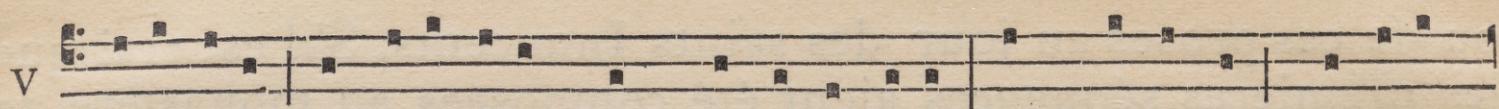


Herodes rex Xpisti na-ti uerens infelix impe-ri-a, Imfremit totus et e-rigit

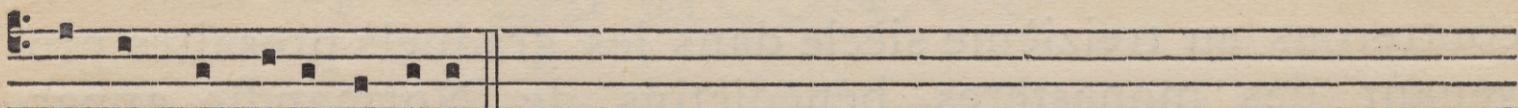
arma superba dextera;

(1) Paris, Bibl. Nat., lat. 904, fol. 23. Provenant de la cathédrale de Rouen, dont il donne tous les usages liturgiques. Ajoutons qu'on prépare à Rouen même une reproduction phototypique de ce précieux gradué.

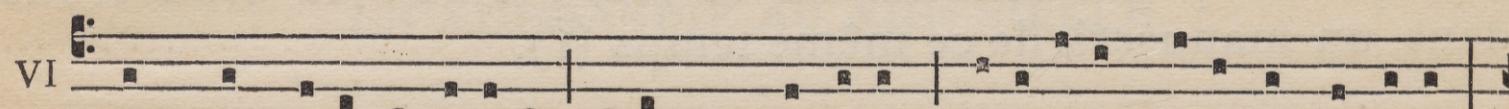
On notera que cette mélodie a été reprise par Notker dans la prose *Sancti Spiritus*. Nous considérons ce fait comme une preuve de plus en faveur du récit de Notker et de la thèse traditionnelle sur l'origine normande des proses.



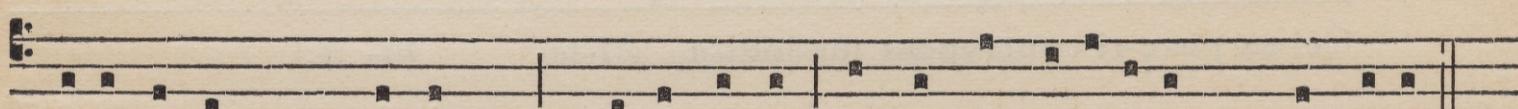
Querit lucis et ce-li regem cum mente turbida, Ut(1) extingat, qui ui-tam



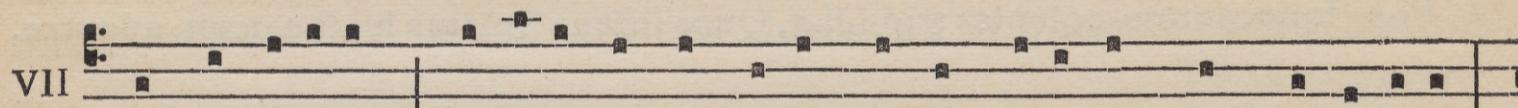
prestat, per su-a iacula.



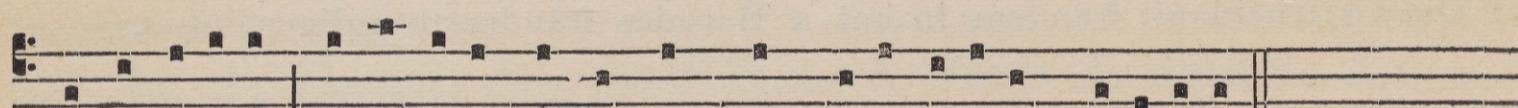
Dum non ualet intu-e-ri lucem splendidam nebulosa querentis pectora,



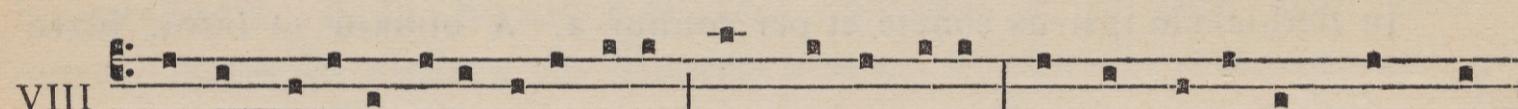
Ira feruet, fraudes auget Herodes seuus, ut perdat pu-e-rorum(2) agmina.



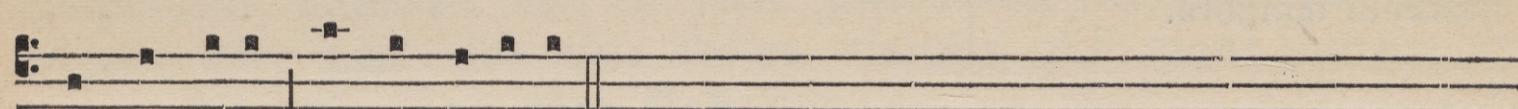
Castra mi-litum dux iniquus aggregat, ferrum figit in membra tenera;



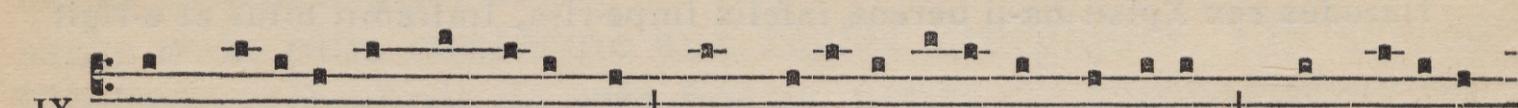
Inter ubera lac effudit, antequam sanguinis fi-erent co-agula.



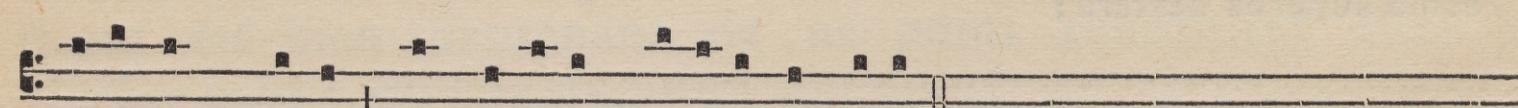
Hostis nature natos euisserat atque iugulat; Ante prosternit, quam e-



tas paruu-li sumat robora.



Quam be-ata sunt Innocentum ab Herode cesa corpuscula! Quam fe-lices



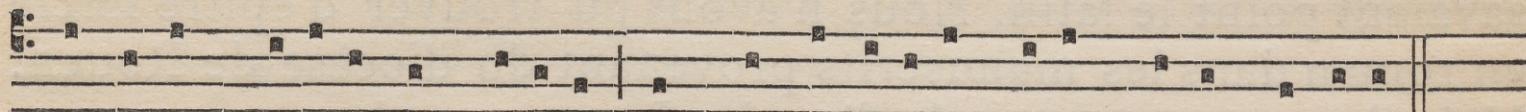
existunt matres, que fuderunt ta-li-a pignora!

(1) Ms. : *Et.*

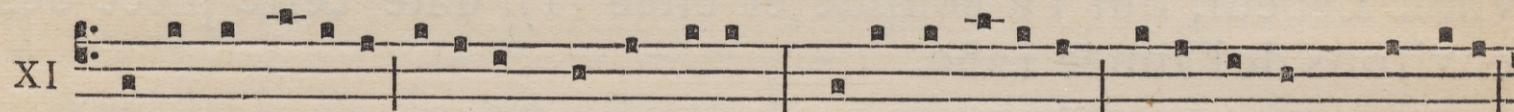
(2) Ms. : *piorum.* Cette correction du texte a permis le remaniement de la mélodie dans la seconde clause sur le type de la première.



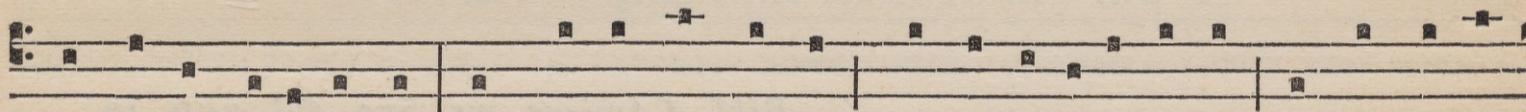
O dulces Innocentum a-ci-es ! O pi-a lactantum pro Xpisto certamina !



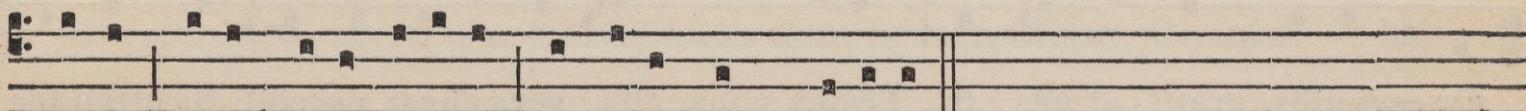
Paruorum trucidantur mi-li-a, membris ex teneris manant lactis flumina.



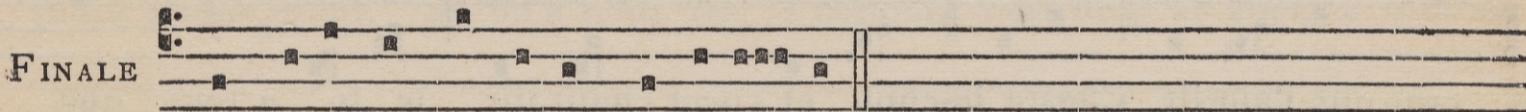
Ciues ange-lici ueni-unt in obui-am. Mira uictori-a ! uite captant premi-a



turba candidissima. Te, Xpiste, que-sumus mente deuo-tissima, Nostra qui ue-



nisti reformare secula : Innocentum glo-ri-a



Perfru-i nos concedas per eter-na.

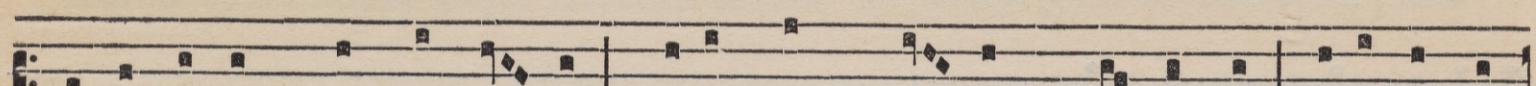
Déjà les épîtres *farcies* ne tiennent plus à la liturgie que par un lien si fragile, par des attaches si incertaines, qu'à diverses reprises l'Église en a proscrit l'emploi. Nous avons dit par ailleurs comment ces pièces se chantaient (1). Rappelons seulement qu'un clerc, le sous-diacre sans doute, se réservait le texte même de l'*Épître*, tandis que deux ou trois enfants de chœur lui répondaient après chaque phrase ou chaque membre de phrase en chantant la farciture, c'est-à-dire l'explication en latin ou en langue vulgaire. Odon Rigaud ne nous dit point si les épîtres qu'il interdit aux moniales de Caen étaient farcies en latin ou en roman. Pourtant nous inclinons à penser que la paraphrase devait être en roman, car d'une manière générale les interdictions ecclésiastiques visaient surtout les farcitures en langue vulgaire. En effet, les tropes latins du *Kyrie*, du *Gloria*, du *Sanctus*, de *Agnus Dei*, étaient d'un usage presque universel dans l'Église, tandis qu'à diverses reprises les compositions qui n'étaient point écrites dans la langue liturgique furent bannies du sanctuaire. Mais voici une autre raison de croire que les épîtres chantées à la Trinité de Caen étaient farcies en langue

(1) *Tribune de Saint-Gervais*, années 1897 et 1898.

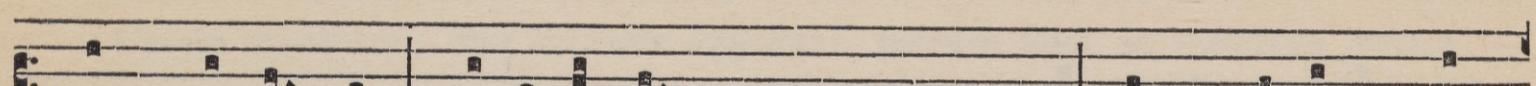
vulgaire : c'est qu'il semble bien que l'idée première de ces compositions, où le français s'entremèle à la langue liturgique, ait été de mettre le texte sacré à la portée de religieuses qui ne savaient point le latin. Nous n'avons pu trouver d'épître farcie en roman dans les manuscrits provenant du diocèse de Rouen. Mais il en est une pour la fête des Innocents dans un manuscrit de l'Église d'Amiens, aujourd'hui à la bibliothèque de cette ville. Lebeuf, qui l'a connue et citée (1), date cette pièce des environs de l'année 1250.

IN DIE SANCTORUM INNOCENCII EPISTOLA

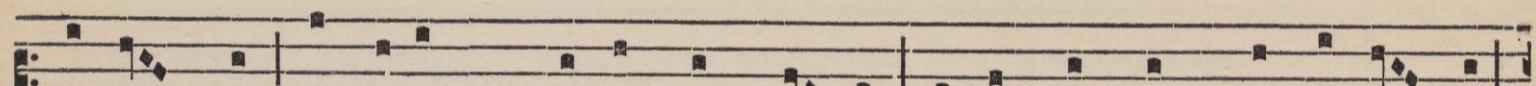
Bibl. d'Amiens, ms. 573, fol. 206, v°.



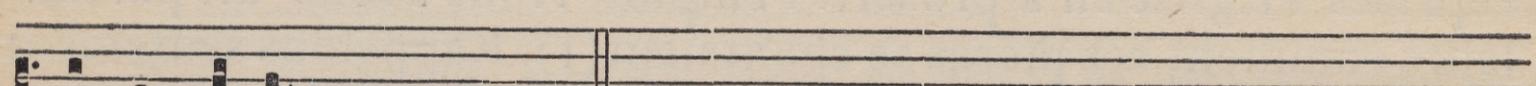
Or escoutés, grant et pe- tit, Traiés vous cha vers chest escript, Si attendés



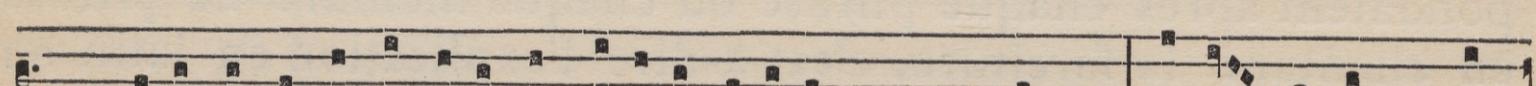
tant que j'iae lit Cheste le-chon et chest chant dit. Je lo a tous que



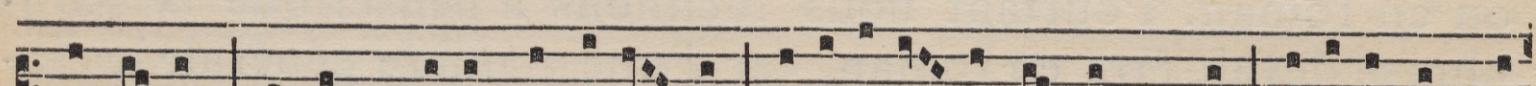
chascun prit Damedieux qu'il en nous ha-bit Et en nos cuers faiche son lit



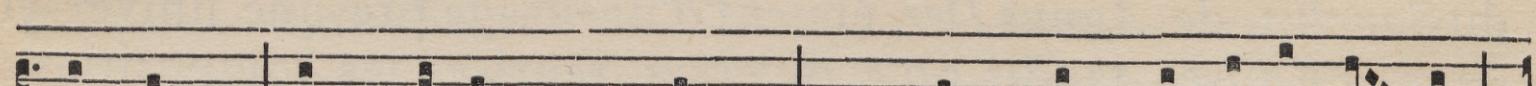
Et nostre fin n'ait en despit.



Lecci-o Libri A-pocalipsis be-a-ti Iohannis Aposto-li. O-iés le sens et

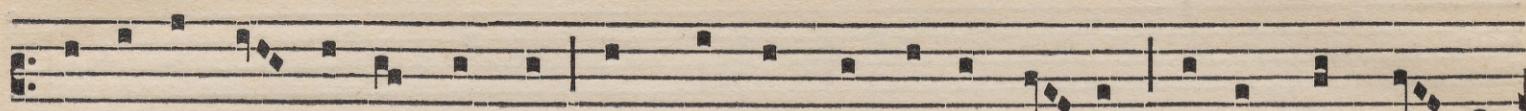


le raison De saint Jehan la visi- on, Apoca- lipse le nom-mon Revelement de

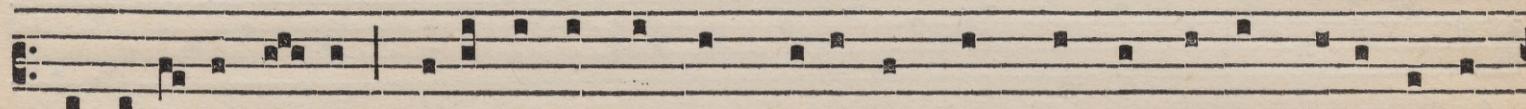


le mai- son Et de le hau-te man-si- on, Que Dieux nous promet en son nom

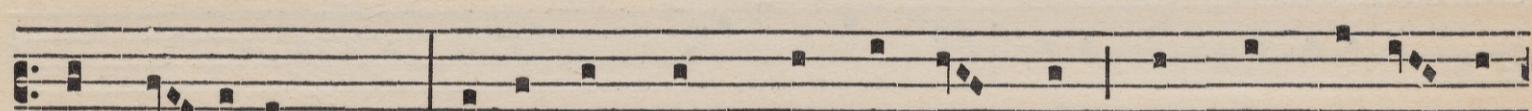
(1) LEBEUF (Abbé), *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, p. 129. Paris, 1741.



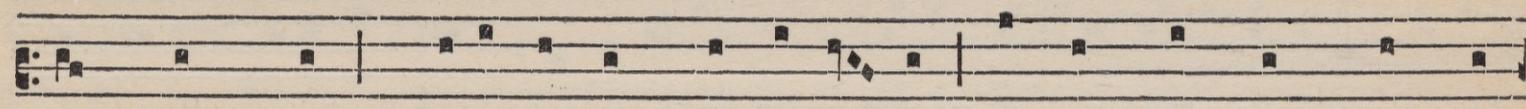
Par Euvangille et par sermon Et che doubter ne de-vri-on Que il nous dit en
sa le-chon.



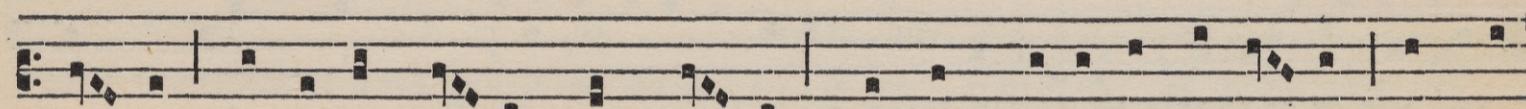
*In di-e-bus il-lis, Vidi supra montem Sy-on agnum stantem et cum e-o centum
quadraginta quatu-or mi-li-a habentes nomen eius et nomen patris eius scriptum*



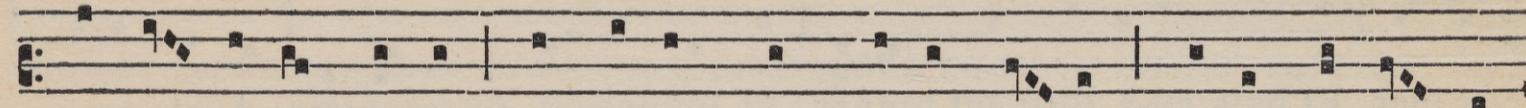
in fron-ti-bus su-is. En icheux jours dont je vous chant, Vit saint Je-han ung



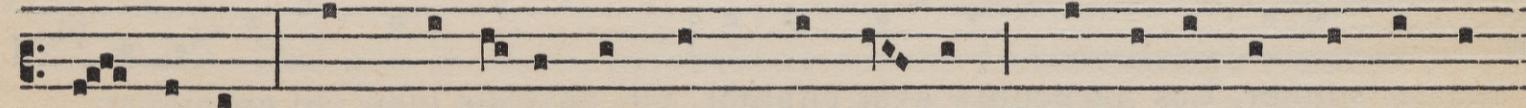
mont monlt grant. Sy-on a nom, sur le pendant Yert ungs ai-gneaux tout en



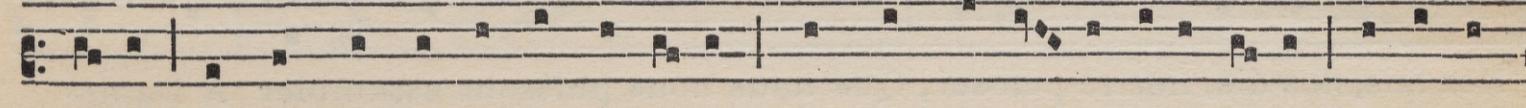
es-tant. O lui es-toi-ent compaignant Cent et quarante mil en-fant Et qua-



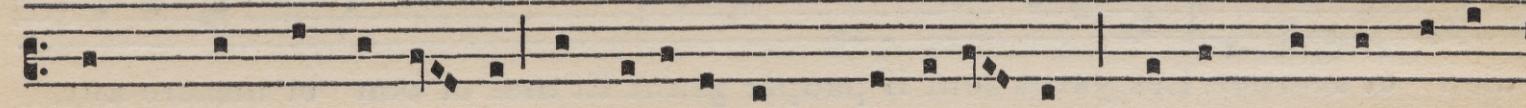
tre mil a-vec chel tant, En-my leur front sus au de-vant Portent le nom de



Dieu vivant. Mont de Sy-on est sainte Es-gli-se, Que Dame dieux a faite et



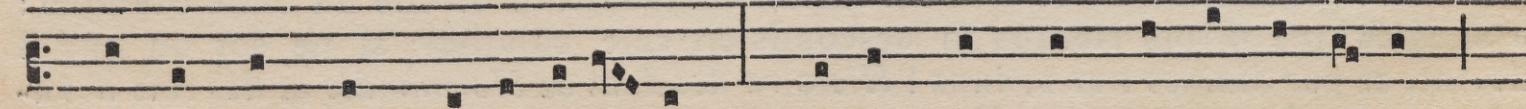
mi-se Sur ferme pierre bien as-si-se Et d'escriptu-re l'a a-prise, Qui les or-



gueulx fraint et de-bri-se Et carité souffle et a-ti-se. Mais aul-tre voie a pie-



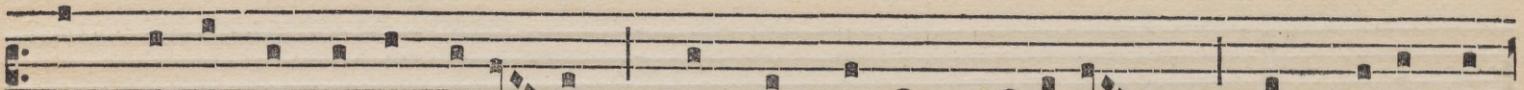
cha pri-se Par mal conseil, par convoiti-se, Pour flamme rent fumé-e bi-se,



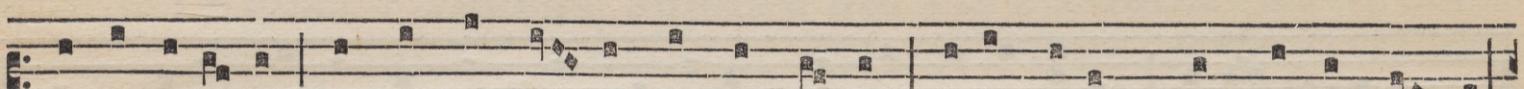
De l'amour Dieu trop se divi-se. Chilz aigneaux est sur la mon-tai-ne



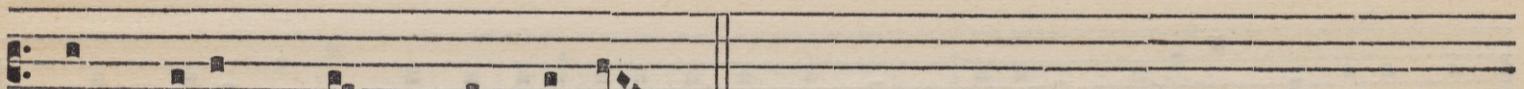
Monlt beaulx, monlt bons, de vraie lai-ne, Avec lui a monlt grant compaigne,



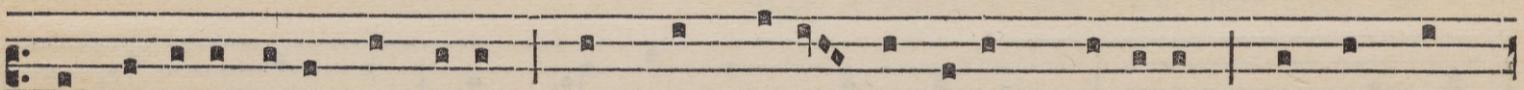
Mais n'y a nul de tel di-ay-ne (1) Qui de beaulté a lui ataigne. Ch'est Jhesu-crist



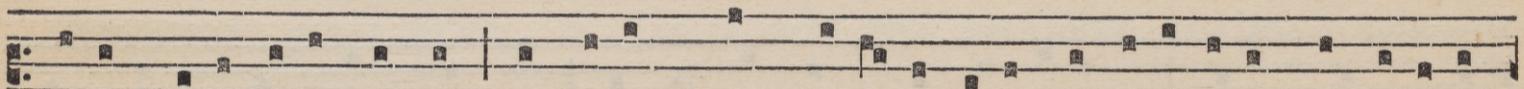
de Nazarine Qui par le chiel en large plai-ne Les innocens maine et ramai-ne :



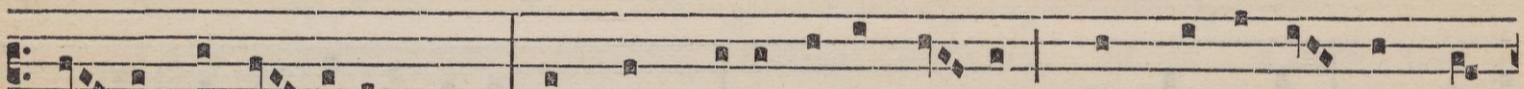
Cheulx lo-ent Dieu de bouche sai-ne.



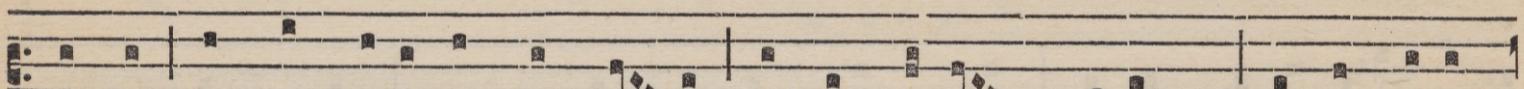
Et audiui uocem in ce-lo tanquam uocem aquarum multarum et tanquam



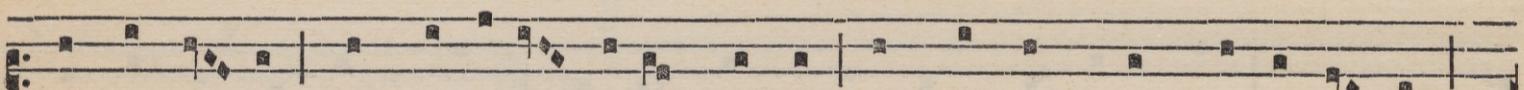
uocem tonitru- i magni et uocem quam audi- ui sicut citharedorum citharizan-



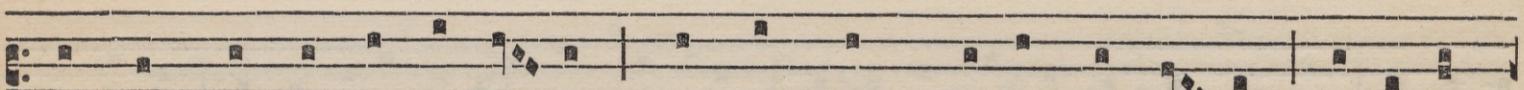
ti- um in ci-tharis su-is. De loins au-y ia-ves ver-ser, Tout autre-si comme



de mer, Et puis au-y forment tonner Et tonnoirres entrecontrer; Après au-y



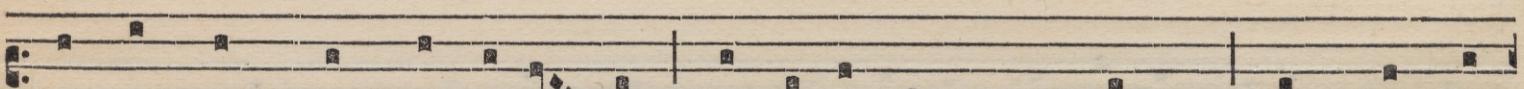
harpes sonner, Les harpeours avec chanter. Or, de-vons bien chi enseigner



Nos fais, nos dis, nostre pen-ser, Que nous nous puissions assambler A Dame-

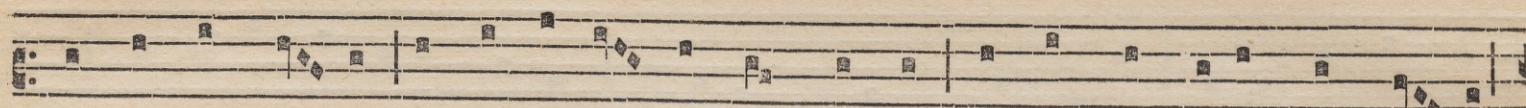


dieu et acorder. Les yaves sont li peuple grant Et mal et bon et mescre-ant,

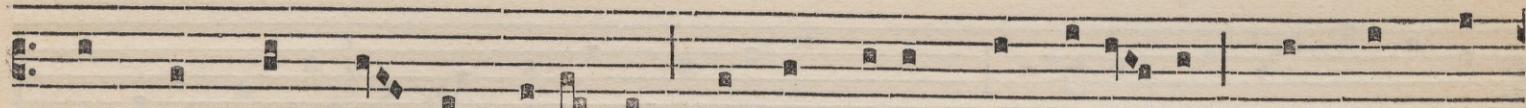


Que Dieux fist naistre en terre tant, Com il a fait d'ya-ve courant. Tous doibvent

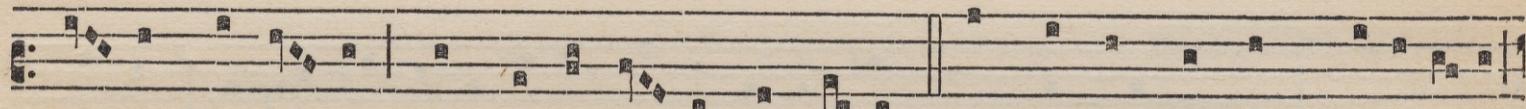
(1) La signification de ce mot est inconnue. Godefroy en cite un autre exemple : « Sachiés que li rois Heraus fu desconfis en cele bataille ; si ne sot on que il devint, se par *diaines* non », dans l'*Histoire des ducs de Normandie et des rois d'Angleterre*, p. 64, publiée par Fr. Michel, 1840, in-8 (Soc. de l'Hist. de France).



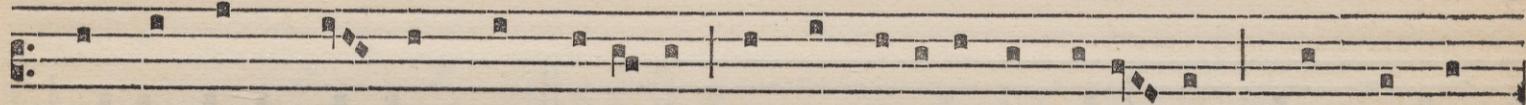
los en leur vi-vant A Damedieu le tout puissant Et che que j'o- y Dieu tonnant,



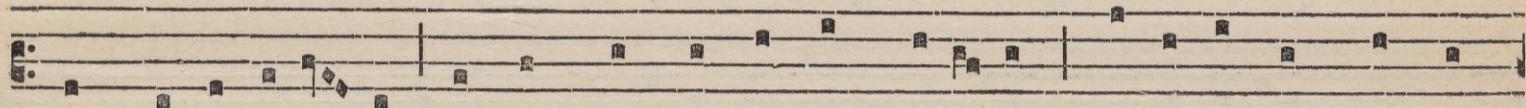
Ch'est che qu'il nous va manechant Et par besongnes de-ba-tant, Par faim, par



guer- re chasto-iant, Comme li pe-res son enfant. Les harpes donnent melodi-e,



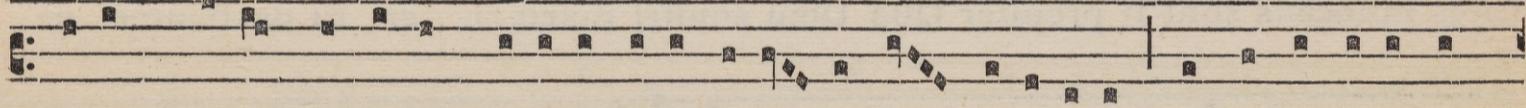
Quant li homs dit sa psal-mo-di-e Et par je-ü-ne se cruci- e, Qu'il n'y ait



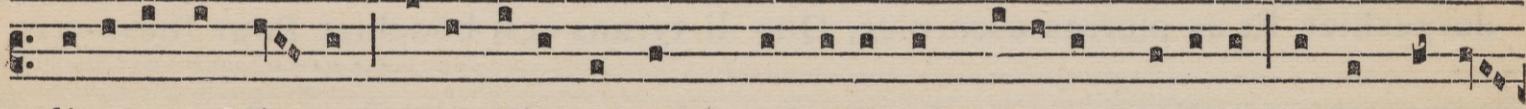
point d'ypo-crisi- e Et sans orgueil et sans envi- e, Chante a Dieu par sym-



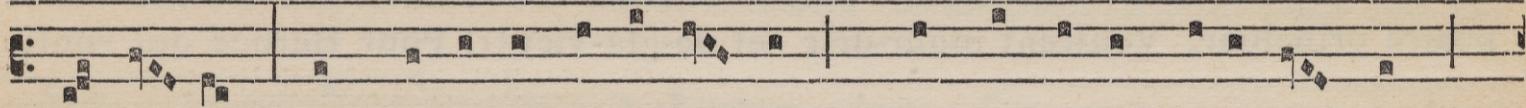
pho-ni- e Et si li rent doulche armo-ni- e. *Et cantabant quasi canticum nouum*



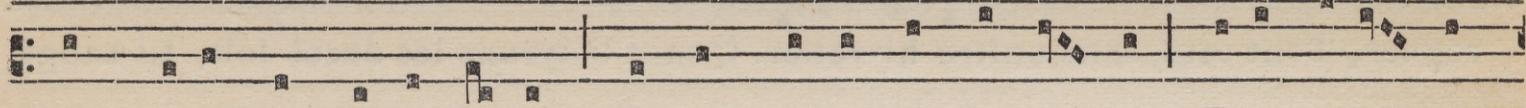
ante thronum et ante qua-tu-or anima-li- a et seni- ores et nemo po-terat



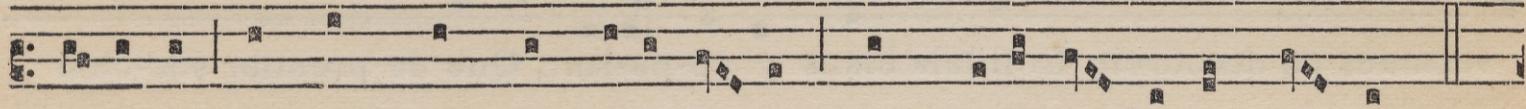
dice-re canti- cum, nisi illa centum, quadraginta quatu-or mi-li-a, qui empti sunt



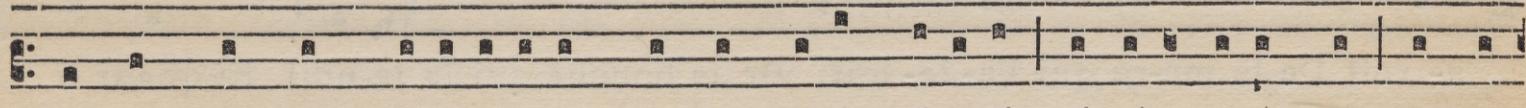
de ter-ra. Chil que je di, li enfanchon, Vont de-cantant une canchon :



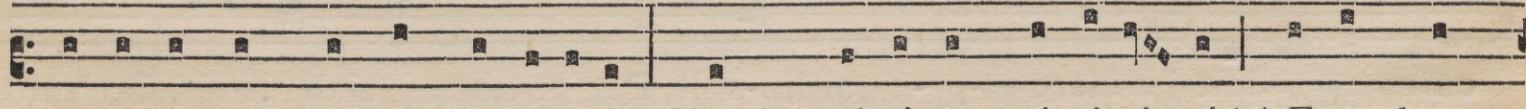
Ainq n'o-y hom de tel fachon. Nouvelle estoit de nouvel son, Euvangille l'ap-



pelle on Et nulz n'en puet tenir le ton, Fors seulement li com-paignon.

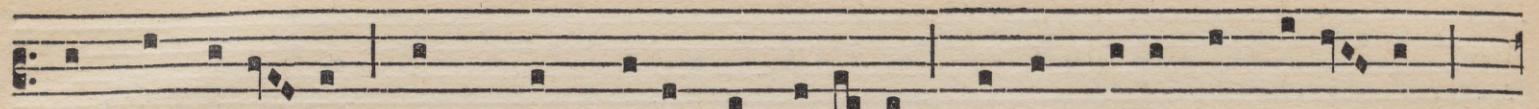


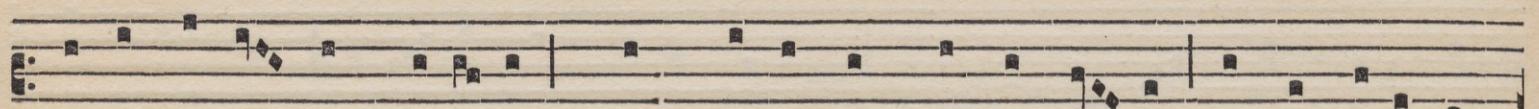
Hi sunt qui cum mu-li- eri-bus non sunt co-in-quina-ti, uirgines enim sunt et se-

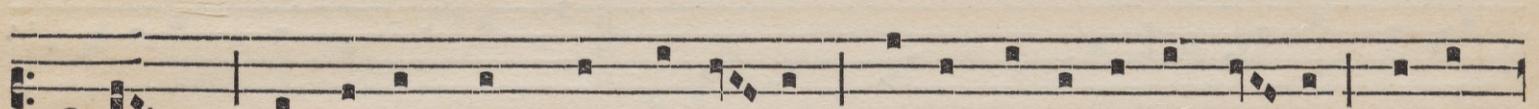


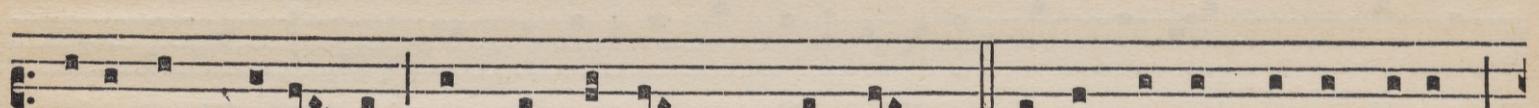
quuntur agnum quocunque i- erit. Cheulx qui aiment virgi-ni- té (1) Et en leurs

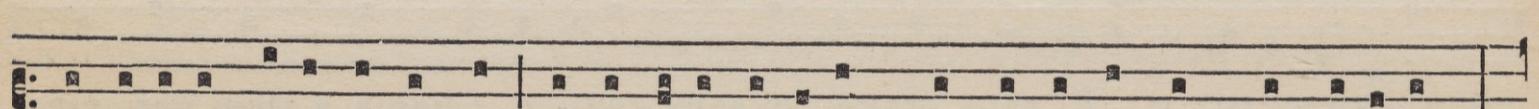
(1) Ms. virginté.

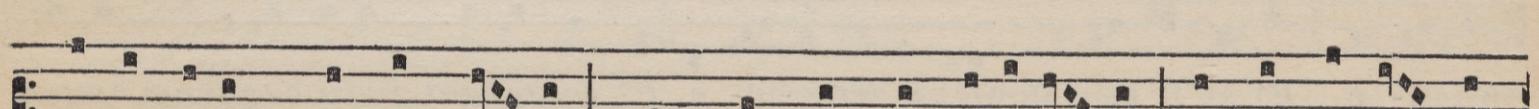

 cuers ont a-fermé Leurs corps tenir en nette-té Peu-ent sie-vir le ma-je-s-té,

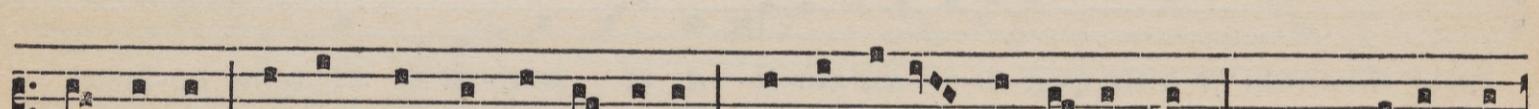

 Qui est de si grant po-es-té. Cheulx qui se sont deshonne- té Et ont je-ü en

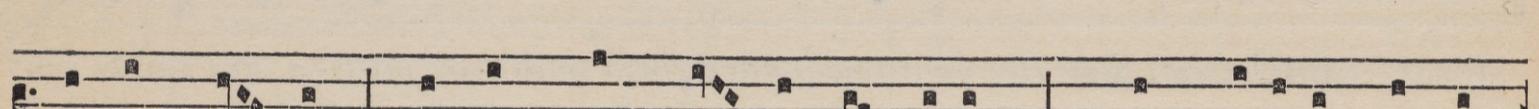

 orde- té Et de che sont bien confes-sé Et espurgé et esmun-dé Porront

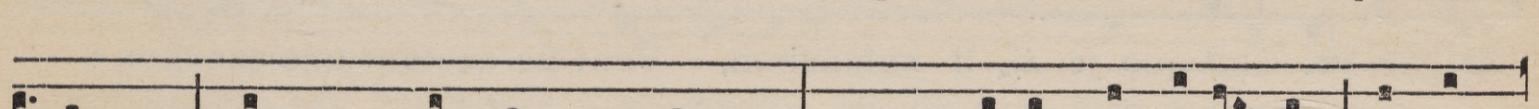

 sievir en qui-e- té L'aignel de si grant sainte- té. *Hi empti sunt ex omnibus*

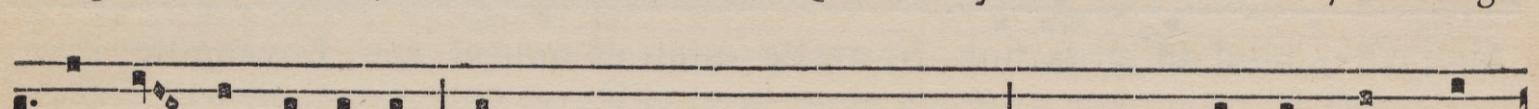

primi-ci- e De-o et agno et in ore ipsorum non est inuentum mendaci-um.

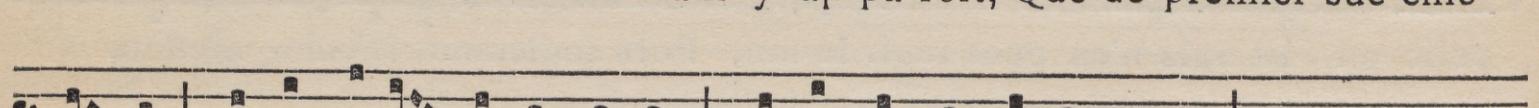

 Ches innocens sont li premier Que Dieu souffri marti-ri- er Et de-bouter et

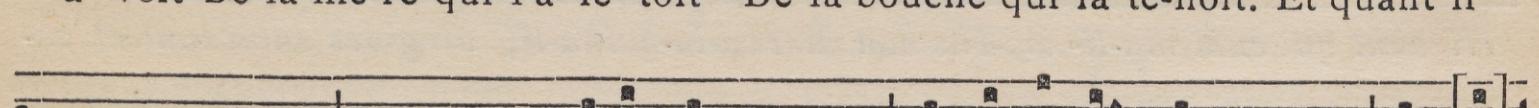

 despechier Et as pierres escarnier, Que li tyrans et li bouchier Pour Jhesu-cris,


 nostre princhier, Voulrent mour-drir et de-gla-vier (1) Pour Herode qui voulut


 regner, Tout seul, sans aultre hi-retier. Quant li tyrans les decol-loit, Li sangs


 vermaus en decouroit Et li lais blans y ap-pa-roit, Que de premier suc-chié


 a- voit De la me-re qui l'a- le- toit De la bouche qui la te-noit. Et quant li


 enfes esgardoit Le clere es-pe-e qui lui-soit, Par enfance si li ri-oit, Car sans

(1) Ms. *deglaver*.

faille pour voir cui-doit Qu'on se ju- ast en chel endroit. *Sine macula sunt*
ante thronum De-i. Pour che qu'il sont sans toute ordure Et de chest mond
 sans toute cu- re, A Dame dieu sainte natu-re Et leur samblant et leur fi-gu-re
 Bien ont offert offrande pu- re. Jamais n'orront parc-le du-re, Si comme dit
 sainte Escriptu-re, A tous les jours que siecle du-re Leur donrra Diex doul-ce
 pas-tu-re: E Dieux, com bonne nourretu- re! Or, pri- ons Dieu monlt sim-
 plement Que il nous doint amendement Et il nous oi- e doulcement, Mener
 nous veulle a son ta-lent De chi qu'a nostre fi-ne-ment, Et pour nous soit au
 jugement; Apres nous doint herbergement En paradis, en son pre- sent.
 Or, dites tous: A-MEN! A-MEN!

Le diocèse de Rouen n'est pas si loin d'Amiens que nous ne puissions conclure de ce qui se passait ici à ce qui se passait là. En lisant cette curieuse *Épître* des saints Innocents, il nous semble entendre derrière la grille du chœur les voix fraîches des religieuses, qui, chantant pour un jour dans leur langue maternelle, dans le parler familier de leurs jeunes souvenirs, retrouvent l'accent d'une foi plus simple en leurs cœurs plus charmés. Il y a donc dans le *hoc inhibuimus* de l'archevêque

quelque excessive sévérité, surtout qu'en d'autres lieux le prélat ne devait point, comme on va le voir, manquer de motifs graves pour exercer ses rigueurs. En ce qui concerne les épîtres farcies de latin, la liturgie rouennaise en a chanté plusieurs, et, à titre documentaire au moins, il nous semble intéressant de donner ici l'Épître farcie de cette même fête des saints Innocents d'après le même manuscrit, auquel nous sommes également redevables de la prose de ce jour. Il y aura lieu de comparer ces deux documents.

Laus, honor, uir-tus De-o nostro, decus et impe-ri-um re-gi nos-tro,

de sanctorum Innocentum tripudi-o, qui quan-to prepol-le-at hono-ris titu-lo

pre-sens no-bis os-ten-dit. *Lecti-o li-bri Apoca-lip-sis Iohan-nis A-*

posto-li, Qui testimoni-um perhibet de his. In di-e-bus illis. Ecce ego

Iohannes. Vidi supra montem Sy-on agnum stan-tem, Qui (s) tol-lit pec-

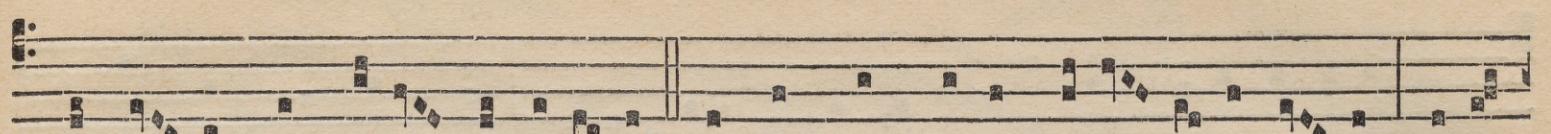
ca-ta mun-di. Et cum e-o centum quadragin-ta quatu-or mi-li-a,

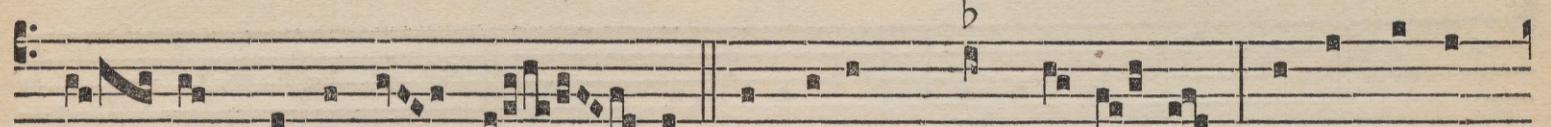
Quos (s) trucidauit frendens insani-a. Habentes nomen eius et nomen Patris

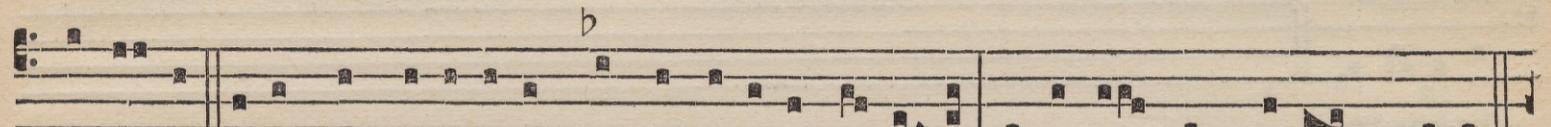
e-ius. In sancti Spi-ritus cle-mencia. Scriptum in fron-ti-bus su-is.

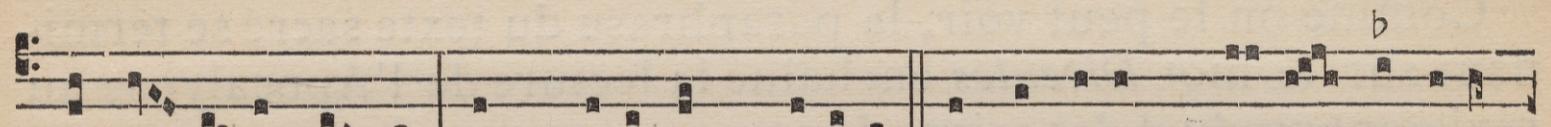
De quo scriptum est e-rit nomen me-um i-bi dicit Dominus. Et audiui

uo-cem de ce-lo. De su-bli-mibus. Tanquam uocem aquarum multa-rum.

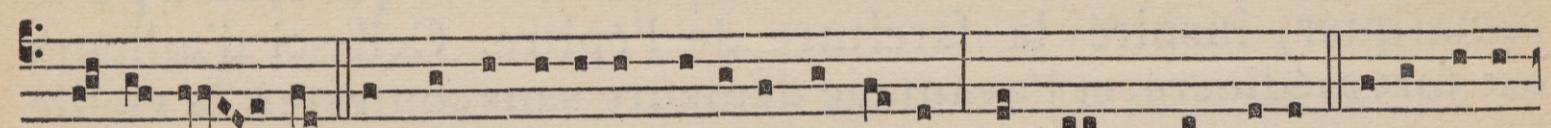

 Que flu- unt impetu de Libano. *Et tanquam uocem toni-tru- i magni;* Sicut

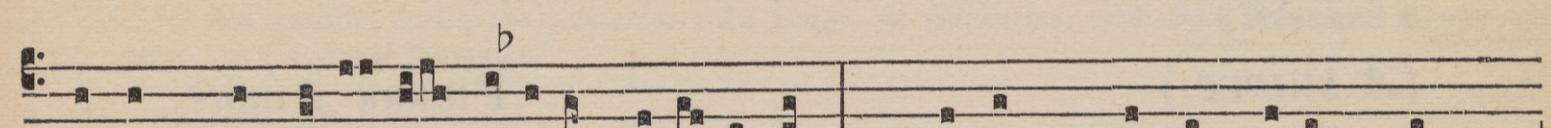

 so- num sublimi De- i. *Et uocem quam audi- ui.* Intentus in

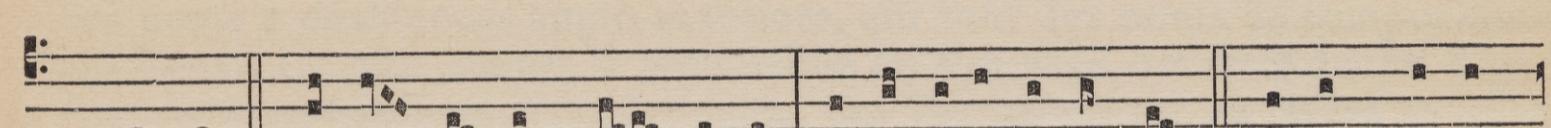

 superna. *Sicut cytharedorum et citharizanci- um,* Dulci-ter sub uoce modula.

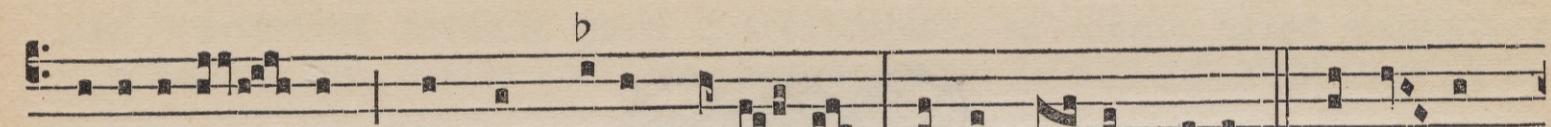

 In cytha- ris su- is, Cum mera symphoni- a. *Et cantabant qua- si canticum*

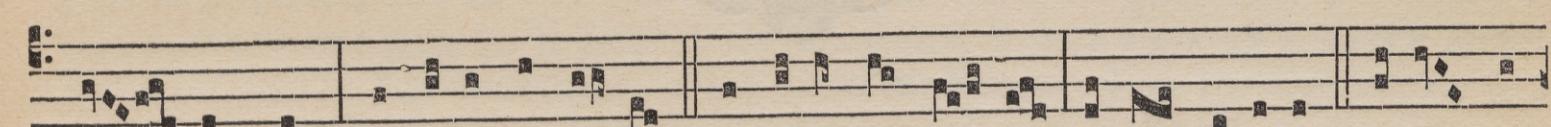

 no- uum Ante se-dem se- dentis su- per thro-num qui gaudent et o-uant

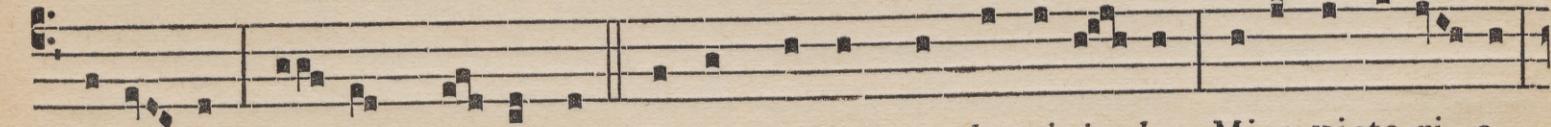

 mo-de-ra- te. *Et nemo poterat dicere canti-cum,* In laude consona. *Nisi illa*

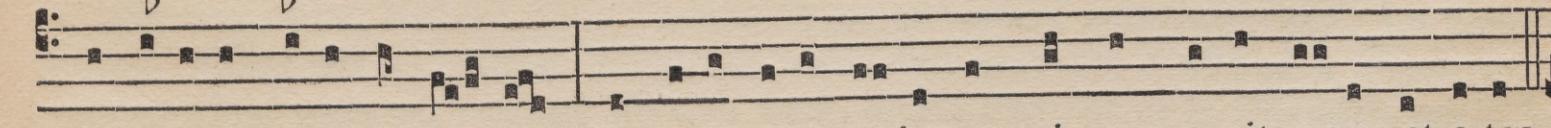

 centum quadragin-ta quatu-or mi-li- a, Quos infans Xpistus hodi-e ue-xit


 ad astra. *Qui empti sunt de terra,* A bimatu et in-fra. *Hii sunt qui cum*


 mu-li-e-ri- bus non sunt co-inquina- ti, Casta ge-ne-ra-ti-o. *Virgi- nes*


 e- nim sunt, In e-terna lu-ce. *Hii secuntur a-gnum Sine macula.* Quocumque


 i- e- rit Ip-sum laudantes. *Hii empti sunt ex homini- bus Mira uicto-ri- a*


 Primi-ci- e De-o et a-gno. Famu-li tu-i cu-ius omnis compe-rit sexus et e-tas.

Et in ore ipsorum non est in-uentum men- da-ci-um Cum nec dum po-tue- runt
 lingua. Sine macu-la sunt, Amicti sto- lis albis. Ante thro-num De- i,
 Dicen- tes.

Comme on le peut voir, la paraphrase du texte sacré se terminant sur le mot *Dicentes* enchaîne la lecture de l'Apocalypse au ravissant graduel des saints Innocents :

R). *Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo uenantium.*
 V). *Laqueus contritus est et nos liberati sumus : adiutorium nostrum in nomine Domini, qui fecit caelum et terram.*

Suit immédiatement l'*alleluia* et son verset, puis vient la prose *Celsa pueri* que nous avons donnée plus haut et qui a, on a pu le remarquer, inspiré la farciture de l'épître. Celle-ci d'ailleurs est fort médiocre, et l'avantage demeure sans conteste à la vieille langue romane : nous ne saurions nous étonner que les moniales l'aient préférée.

(A suivre.)

PIERRE AUBRY.





REVUE DE LA QUINZAINE

CONCERTS

Société des grandes auditions musicales : *Le Songe de Gérontius*, oratorio d'Edward Elgar, sur un poème du Cardinal Newman.

Après deux siècles de stérilité, l'Angleterre renaît à la vie musicale, et, pour la première fois, on voit paraître sur nos programmes de concerts des noms à désinences anglo-saxonnes, qui sont des noms de compositeurs modernes. Le plus connu, le plus estimé en son pays, est sir Edward Elgar, dont nous entendions, l'année passée, des *Variations sur un thème original* aux Concerts Chevillard, et dont la Société des grandes Auditions musicales vient de nous faire connaître l'œuvre maîtresse : le *Songe de Gerontius*. Les Variations avaient paru correctement, et même assez habilement écrites, ce qui certes est un mérite pour un auteur qui s'est instruit lui-même, qui est, comme aiment à le répéter ses admirateurs, un « autodidacte ». Mais le métier n'est pas l'art, il n'en est que la condition première ; peu m'importe, en réalité, que sir Elgar ait ou n'ait pas suivi les cours du Conservatoire ; puisqu'il écrit de la musique, il faut bien qu'il sache écrire. Mais ce que je lui demande, c'est de m'intéresser. Les Variations ne m'avaient pas intéressé : le thème n'a d'original que le nom, et des diverses transformations qu'il subit (et qui évoquent, dit-on, le caractère des différents amis de l'auteur), aucune n'arrive à masquer son incurable banalité, car elles sont ternes, grises et indifférentes comme lui. Avec cela, beaucoup d'honnêteté, de sincérité, de tenue, d'honorabilité : rien ne ressemble plus à l'œuvre d'un bon élève, ou d'un bon fonctionnaire, que la musique de cet indépendant.

On retrouve, hélas ! dans l'oratorio ce caractère administratif. Le poème assez diffus du Cardinal Newman nous fait assister d'abord à l'agonie de Gerontius, puis au voyage de son âme, entre l'Enfer et le Paradis, jusqu'au seuil du Tribunal céleste, sous la conduite de son Ange gardien. Sujet

mystique s'il en fut, qui fait songer à Schumann ou à Franck, et que sir Edward Elgar a traité avec une application soutenue, une correction rigoureuse, une foi raisonnable et une sincère affectation de piété qui sont tout ce qu'on peut imaginer de plus intéressant, comme manifestation du caractère anglais moyen. Musique de dimanche, et de dimanche à Londres ; musique en redingote et en haut de forme, grave et digne, sûre d'elle-même, sans inquiétude, sans trouble, sans élan, sans personnalité, forte de ses conventions bien établies, fière de sa moralité tranquille, ignorante avec candeur de tout ce qui est l'instinct, l'émotion, la passion, la joie libre, la douleur vraie, l'amour humain ou divin : la vie. Mendelssohn règne en maître sur cette musique de prêche, de discipline et de commande, souligné, de ci de-là, par quelques chromatismes wagnériens. Et Gounod n'est pas loin de certaines mélodies. Quant à sir Elgar, il n'est que le metteur en œuvre impersonnel, le scrupuleux fonctionnaire chargé par les circonstances d'organiser un pieux divertissement. Qu'il s'agisse de damnés ou d'élus, de l'âme de Gerontius agonisant ou de cette même âme délivrée de ses liens terrestres, c'est toujours et partout même élégance froide et sans couleur, même perfection de banalité correcte, mêmes chants pareils à des cantiques, même orchestre où l'on retrouve, jusqu'à la voix céleste, toutes les sonorités de l'harmonium. Le tout fort honnête d'ailleurs, sans nulle vulgarité, et d'une sincérité qui touche à l'innocence. Mais si cette œuvre atteste la renaissance, en Angleterre, du goût de la musique, elle ne fait pas encore espérer un génie : car on n'y peut relever la moindre trace d'un sentiment personnel, et la seule mélodie qui possède du charme, à savoir l'*Alleluia* de l'ange, est empruntée au chant grégorien (*Kyrie Orbis factor*). M. Chevillard nous a donné une exécution très précise et vigoureuse, M. Plamondon a été sucré à souhait, M^{me} Croizat agréable, et M. Fröhlich a vociféré avec autant de force et de goût qu'un soufflet de forge.

LOUIS LALOY.

Concert Mel-Bonis-Ravel. — Concerts Jacques Thibaud.

Elève de César Franck et de Guiraud, M^{me} **Mel-Bonis** est une des très rares femmes dont les œuvres peuvent être comparées à celles de nos meilleurs musiciens. Son mérite est d'autant plus grand qu'elle a choisi dans la musique la partie la plus abstraite, la plus sévère et la moins faite pour lui assurer la consécration que donne le grand public à l'auteur de quelque *Anneau d'argent* bien pommadé.

Son œuvre comporte presque exclusivement de la musique de chambre. Après une sonate pour piano et violoncelle, une sonatine pour piano et flûte, elle vient de donner un quatuor pour piano et cordes et des variations pour deux pianos.

Ces deux dernières œuvres, qui attestent la pleine maturité du talent de M^{me} Mel-Bonis, auraient mérité le cadre plus large et la publicité plus grande des concerts de la Nationale. Le quatuor, écrit avec une simplicité pleine de charme à une époque où les dissonances s'accumulent à plaisir, comporte d'ingénieux développements contrapontiques toujours musicaux. L'adagio surtout est d'un charme très féminin, mais non efféminé. Le seul reproche que je pourrais faire à cette œuvre est une certaine maigreur de sonorités dans les parties confiées aux cordes. Les *Variations pour deux pianos*, au contraire, sonnent avec une belle ampleur. Ecrites pour des instruments dont l'auteur connaît à merveille toutes les ressources, elles offrent un intérêt musical dans chacun de leurs développements et représentent un effort artistique en même temps qu'une virtuosité

de métier qu'on ne rencontre que rarement. Les trois pièces pour piano, *Pavane*, *Barcarolle* et *Sarabande*, d'une note à dessein plus moderne, exigeaient une nouvelle audition.

Mme Mel-Bonis, au concert où elle fit exécuter ces différentes œuvres, et dont elle avait assumé toutes les charges, tint, et ce fut ce qu'il y eut de plus féminin, à associer à son succès trois jeunes, MM. Ravel, Ernest Bloch et D. de Séverac. De Ravel, Ricardo Viñes joua les prestigieux *Miroirs* qui viennent de paraître chez l'éditeur Demets, comme lui seul sait et peut le faire. Notre ami J. Marnold vous a déjà dit, lors de leur apparition à la Nationale, toute l'intense poésie de ces cinq pièces. A les considérer on peut mesurer la distance qui sépare Mendelssohn et ses *Romances sans paroles* de la génération présente, assoiffée d'impressions évocatrices et dont les sens plus affinés exigent d'autres condiments que de platoniques accords de septième de dominante. Mme J. Bathori chante de **M. Ernest Bloch** une *Légende* de C. Mauclair, exquise tant par la musique que par la poésie. Cette mélodie qui ne doit rien à personne dénote un musicien d'une sensibilité délicieuse et d'une délicatesse de sentiments infinie. Tout, dans la façon de traiter la voix comme dans l'accompagnement, s'harmonise à merveille avec le petit chef-d'œuvre de poésie de M. Mauclair qui deux fois fut bien inspiré : en écrivant sa *Légende* et en la confiant à M. E. Bloch. Le public lui fit d'ailleurs un accueil enthousiaste, ainsi qu'aux deux épigrammes de Cl. Marot musiquées si finement par Maurice Ravel.

Au premier rang des virtuoses français du violon, **M. Jacques Thibaud** brille du plus vif éclat. Doué de façon surprenante par la nature, Thibaud, après un brillant premier prix, n'a point cessé de travailler, et les trois concerts qu'il vient de donner n'ont été qu'une suite ininterrompue d'ovations.

Après avoir triomphé il y a près d'un mois à la Nationale, dans la difficile *Sonate* de Samazeuilh, il vient de remporter le même succès en des concertos dont l'attrait sur le gros public est plus sûr. Je ne recommencerais point une diatribe déjà mille fois entendue sur ou contre un genre indispensable à l'éducation technique des artistes. En soi, d'ailleurs, le concerto n'a rien de blâmable, c'est un genre qui a ses règles comme la sonate ou la symphonie. Il est de mauvaises sonates, des symphonies qu'on n'écoute qu'en bâillant ; les concertos sont dans le même cas et c'est tout.

Quoi qu'il en soit, je ne vous étonnerai guère en déclarant sans égale la qualité de son de Jacques Thibaud. Il réussit à donner une vague allure musicale au concerto en *si mineur* de Saint-Saëns et supprime la cadence du concerto de Beethoven. C'est là une besogne peu banale dont il convient de le féliciter et que ses collègues feraient bien d'imiter.

Par contre, je ne vois pas l'utilité de l'accompagnement de piano que Mendelssohn, ainsi que Schumann, a jugé bon d'accorder à la *Chaconne* pour violon seul de Bach. C'est là une œuvre dont l'harmonie est complète et où un accompagnement ne sert qu'à alourdir une musique qui se suffit amplement. Si des Français avaient tenté pareille absurdité, nos dogmatiques voisins d'outre Rhin eussent crié au sacrilège et accusé la légèreté welche bien connue de gâter un immortel chef-d'œuvre. Nous leur avons laissé ce soin, et ils s'en sont doublement acquittés sans scrupules. C'est assez leur habitude.

J'aurais préféré lui voir jouer le concerto en *mi majeur* de Bach, dont l'*adagio* est la plus sublime et la plus poignante invocation que le vieux *cantor* de la Thomas Kirche ait écrite, à la place du concerto de Mendelssohn, dont le finale est d'une vulgarité sans égale. Cette évocation d'une vague joie populaire, selon une conception contemporaine des pantalons de

casimir blanc et des chapeaux en forme de tromblon, est macabrement réjouissante. Dans le concerto de Bach, J. Thibaud est d'ailleurs merveilleux, et son succès eût été au moins aussi grand. Plus grand certainement que dans le *Chant d'Hiver*, d'E. Ysaye, qui fut applaudi sans grande conviction. Bien écrit pour le violon, ce poème qui vise à être symphonique tombe dans le fatras dès que l'orchestre s'essaie dans un envol qui ne s'élève guère. Le poncif et le maladroit sont bien ennuyeux dans le style dit classique, où les modulations vont bien sagement de la tonique à la dominante, puis à la sous-dominante pour revenir à la tonique, où tous les accords ont leur résolution immédiate ; mais dans le genre prétendu impressionniste, la gaucherie et le manque d'inspiration produisent des résultats lamentables. Le *Chant d'Hiver*, aux prétentions wagnero-debussystes, fait perdre aux auditeurs vingt minutes d'air frais et pur. En cette saison, c'est criminel.

Vous ne doutez pas qu'Ysaye ne prît une revanche anticipée en jouant avec Thibaud le *Concerto pour deux violons* de Bach et que tous deux durent revenir saluer la foule enthousiaste plus qu'ils ne l'auraient voulu. J. Thibaud en avait l'air bien triste, et n'oublions pas de mentionner le succès de son frère dans les *Variations* du père Franck.

CH. CHAMBELLAN.

M. J.-J. Nin.

L'audition de **J.-J. Nin**, le 30 mai, à la salle Æolian, est la troisième dans la série de douze que ce distingué et érudit pianiste appelle « *Etude des formes musicales au piano* ». Cette fois-ci c'est l'histoire de la lente élaboration de la forme « *suite* », comme groupement tonal de danses différentes. La Volte, le Rigaudon, la Musette et le Tambourin sont prises dans les danses françaises, la Passacaille et la Pavane dans les danses espagnoles, la Chaconne et probablement la Gigue dans les danses italiennes ; seule l'Allemande doit être d'origine saxonne. Mais l'éclosion réelle, au point de vue du groupement des morceaux, doit être recherchée en Allemagne : la conception nouvelle d'un certain nombre de morceaux, destinés à composer un tout, c'est-à-dire une suite, variée dans ses mouvements, unique dans sa tonalité.

Tout le programme, depuis Ant. Cabezon (1510-1566) jusqu'à Händel (1685-1759), a été exécuté avec une noblesse peut-être un peu froide, mais très haute et très pure, et une correction absolue, précieuses qualités pour un pianiste qui se voue, comme M. Nin, à l'étude et à la résurrection des formes du passé. On sent, à l'entendre, que l'esprit religieux de la *Schola Cantorum* est en lui.

M. B.

54^e Récital Moussorgski donné par M^{me} Olénine d'Alheim.

Qu'un virtuose de forte cote annonce, à grand renfort d'affiches éclatantes, le *Concerto* de Mendelssohn, la *Sonate à Kreutzer*, une transcription de l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs*, ou de la *Mort d'Ysolde...* et, docile aux admirations conventionnelles, un public nombreux, très chic, accourt s'entasser dans le hall incommodé, poussiéreux, étouffant, où les rois de la corde et de l'ivoire ont coutume de pratiquer leurs exercices favoris. Mais sur un programme sans tapage, deux grands noms, que la mode n'a pas encore admis aux applaudissements de commande, cela en vérité ne vaut pas que Paris se dérange !

C'est ainsi que l'autre soir, Salle de l'Union, nous étions à peine deux cents venus pour écouter M^{me} **Marie Olénine d'Alheim** dans son récital Moussorgski ; et pendant près de deux heures, nous sommes restés attentifs, captivés, *sous la domination* de cet art libre comme la Vie, naïf, raffiné, douloureux, où vibre la sensibilité la plus aiguë qui se soit encore manifestée.

Le programme très intelligemment composé et gradué permettait d'embrasser la riche variété de l'œuvre du maître, et, par les *Chants et Dits populaires*, la *Chambre d'Enfants*, les *Chants et Chansons*, nous menait aux *Lieder* : *Sans Soleil*, *Chants et Danses de la Mort*, étreignants, terrifiants de souffrance condensée.

On connaît M^{me} Olénine, son charme étrange, son intelligente ferveur, son émouvante simplicité ; elle est bien l'expression idéale de la pensée de Moussorgski.

— « La réalisation artiste de la beauté seule, vue dans la matière, est une grande puérilité, une conception infantile de l'art. La recherche des traits intimes de l'individu et de la masse, l'incursion dans les régions inexplorées, et l'apport des beautés qu'on y trouve, — telle est la mission de l'artiste. « Vers de nouveaux rivages ! » Sans crainte, au travers de la tempête, malgré les tourbillons et les rochers, « vers de nouveaux rivages ! »

« Dans les foules, dans les individus, il y a des trésors que nulle main n'a approchés. Les pressentir, les chercher, les trouver, par la lecture, par l'observation et en nourrir l'humanité comme d'un plat sain que nul n'a encore goûté, — voilà le problème, et la joie des joies... » (Pensées de Moussorgski, 1872.)

Nous souhaitons ardemment que, prochainement encore, M^{me} Olénine nous apporte cette joie des joies.

MAURICE FOURRIER.



LA MUSIQUE EN SUISSE

Il y a chez nous un endroit où les deux bras d'un ruisseau qui se bifurque suivent deux pentes opposées. L'une dévale vers le nord, et l'eau qui l'a choisie va se jeter dans le Rhin. L'autre regarde le midi, et cette branche du ruisseau qui la suit va se jeter dans le Rhône. Quel peut être le caractère d'un pays que les hasards de la politique ont si curieusement situé aux sources, à la limite, ou au contact de deux races essentiellement différentes ? Les invasions germaniques lui ont donné deux langues et deux peuples dissemblables : l'allemand venu avec les Allemanes en Helvétie orientale ; le latin — aujourd'hui le français — conservé en Helvétie occidentale en dépit des Burgondes vainqueurs, et adopté par ceux-ci. Un siècle de querelles religieuses lui a donné deux confessions — nouvelle scission, très marquée et d'ailleurs différente de l'autre. Point critique ethnique et linguistique, il semble que la Suisse soit encore, géographiquement, un point critique de la surface de l'Europe. Les aspects différents de la Gaule et du Nord, du Midi et de l'Orient s'y rencontrent et s'y mêlent. Chacune de nos régions a son caractère propre dont sa population porte l'empreinte. Chacune aussi, — et peut-être même chacun de nos cantons, surtout en Suisse romande, — a son histoire. Cela donne à penser que nos artistes ne

sauraient produire l'œuvre d'un pays ou d'un peuple, mais celle d'une région et presque d'un clocher.

Toutefois, si les aspects de nos régions sont dissemblables, ils sont voisins. Le citadin genevois est trop près des Alpes Vaudoises pour ne pas les connaître et s'y sentir un peu chez lui. Et si nos histoires diffèrent, elles suivent souvent des routes parallèles. Nos cantons ont combattu côté à côté ; ils ont combattu chacun de leur côté, mais c'était souvent pour soutenir le même principe de liberté et d'autonomie ; ils ont combattu l'un contre l'autre, mais c'était pour conserver, au sein de leur alliance, leurs traditions séculaires et leur indépendance absolue. Un fond commun d'aspirations les unit. Et M. William Ritter écrivait il y a quelque temps : « Je crois de toutes mes forces à un *art suisse*, en dehors même des artistes suisses parfois. Il a été, il est et il sera... Il vit en autant de langues et de patois qu'on voudra, et se fait livre, tableau, statue ou édifice, à son gré. Il s'appelle Holbein ou Friess, Buchser ou Boecklin, Gottfried Keller ou Conrad-Ferdinand Meyer, Monnier des *Pages genevoises* ou Reynold du *Pays des aieux*, etc... A vos retours de l'étranger, cet art vous attend dans les quartiers intacts de vos vieilles villes, à Schaffhouse et à Stein-am-Rhein comme à Sion et à Brigue, à Fribourg comme à Lucerne. Il se fait pont et il se fait beffroi. Il est festspiel et il est feuilleton et il est almanach avec Diestli ; où diable ne va-t-il pas se nicher ? Parfois là où on le cherche le moins ». William Ritter le dit fort bien : « Il est festspiel ».

Il est festspiel, et il est chœur d'hommes ; ou plutôt il fut chœur d'hommes ; il est et sera festspiel. Il fut chœur d'hommes en Suisse allemande, en vertu d'une tradition de plusieurs siècles. Mais cette forme se survit à grand'peine ; et pour tout dire, je crois bien qu'elle est épuisée. L'utilisation meilleure du goût de notre peuple pour la musique vocale, qu'est le festspiel, date aussi de loin. Mais ce n'est qu'en ces dernières années que s'est développé ce spectacle de plein air où la poésie, la musique et la danse concourent pour célébrer le travail, la patrie ou la légende. Et les meilleurs d'entre nos compositeurs ont bien compris que là sans doute devait se continuer l'évolution de l'art musical suisse. Cet art, qui est chœur et festspiel en Suisse allemande, — et qui y est symphonie aussi, chez Hans Huber par exemple, — a donné jusqu'ici peu de fruits en Suisse romande. On l'y rencontre ici et là, dans quelques-unes des plus naïves chansons de Jaques-Dalcroze, chez Doret quelquefois, et chez Lauber. Peut-être n'est-il point tout à fait absent du *Devin du village* ? C'est tout ce qu'on peut dire. La musique romande n'a pas d'histoire, ou du moins son histoire est courte et bien attristante.

Retournons donc en Suisse allemande. Avant d'inspirer les compositeurs de chœurs d'hommes du XVIII^e et du XIX^e siècle, l'art suisse avait donné au XVI^e siècle, dans les motets et les messes de Senfel, qui d'ailleurs vécut à Munich, quelques-uns de ses plus beaux accents. Au XV^e siècle, il inspirait les *Minnesinger*, — et je ne sais plus qui a dit que Wolfram d'Eschenbach était d'origine helvétique. Enfin, au XIII^e siècle, on en trouve les premiers essais ou les premières influences dans les séquences que Notker le bègue écrivait au couvent de Saint-Gall. Ce moine l'avait appris en écoutant les pâtres sonner de leur *alphorn*. Et c'est ici sans doute qu'il faut chercher l'embryon et le caractère de ce qu'il peut y avoir d'essentiellement suisse dans notre musique. Ces vieux airs de l'*alphorn*, adaptés plus tard à des paroles, doivent être l'origine de nos *ranz des vaches* et des *jodler* de nos montagnards. Entre eux et le *Hameau* de Jaques-Dalcroze, ou telle œuvre de Barblan, de Huber ou de Lauber, il y a certainement une différence de forme ; mais ici et là ce doit être le même sentiment ; c'est la montagne, c'est la forêt, et c'est le petit lac près des glaciers. Comme les chants ty-

roliens, mais à l'inverse de beaucoup d'autres chants nationaux, les chants suisses sont du mode majeur. Il faut voir dans cette particularité leur origine instrumentale, beaucoup plus, me semble-t-il, qu'un caractère de gaieté et de joie de vivre ; — ils sont plus naïfs, tendres, idylliques, qu'exubérants ou gais. Et d'autre part, ils semblent s'étendre et se développer sur des accords longuement tenus, à cause sans doute de l'écho qui devait pouvoir ramener leur mélodie sans troubler l'effet harmonique.

Cette musique où semble palpiter comme un dernier écho du *taureau d'Uri* et de la *vache d'Unterwald* n'est pas toute notre musique. Elle en est peut-être la meilleure partie, mais elle en est la plus petite. Plus souvent, comme je vous le faisais prévoir, l'œuvre d'un compositeur suisse paraît refléter le caractère d'une région, ou d'une contrée. C'est le cas surtout des œuvres romandes. Plus souvent encore elle essaie d'être tout simplement de la musique — j'ai dit « tout simplement » par étourderie. Et alors, elle ne sera plus seulement chœur ou festspiel, elle sera symphonie, quatuor ou sonate, lied, opéra ou oratorio. Qu'elle révèle chez un Suisse allemand l'influence de l'école d'outre-Rhin contemporaine, cela n'a rien qui doive nous étonner. Mais qu'elle la révèle encore chez un Romand, voilà qui serait étrange ! C'est pourtant le cas, bien souvent. L'éclat de la musique allemande du xix^e siècle jusques et y compris Wagner a fasciné nos mélomanes au point de leur faire oublier ou dédaigner tout autre art. Et nos jeunes musiciens romands, cédant à ce fâcheux exclusivisme, méconnaissant leur nature et trahissant leur talent, ne s'aperçoivent pas qu'en délaissant Paris pour Berlin et en demandant aux Allemands contemporains l'influence qu'étaient dignes d'exercer leurs prédecesseurs, ils laissent l'aube déjà féconde et rayonnante encore de promesses pour le crépuscule de fatigue où point la nuit glaciale. Pourtant, à cet aveuglement général, il y a quelques exceptions. Et dernièrement encore, le jeune Genevois Ernest Bloch publiait des œuvres où l'on sent le large souffle d'un art libre.

En même temps que la Suisse voyait naître, vers la fin du siècle passé, une génération de compositeurs assez abondante pour qu'on puisse parler d'une « musique suisse », l'art musical devenait en ce pays l'objet d'une préoccupation plus grande. D'une préoccupation plus grande, oui, mais pas toujours intelligente. La plupart de nos villes un peu importantes ont aujourd'hui un orchestre satisfaisant. Mais aux mains de qui le laisse-t-on, trop souvent ! Et pour servir quel programme ! Et si nos sociétés chorales donnent parfois d'admirables exécutions d'une *Passion selon saint Matthieu* ou d'une *Messe en ré*, combien de fois le concours de tant de dévouements et de très estimables talents est-il consacré à quelque ennuyeux oratorio mendelssohnien ou à quelque sotte cantate à prétentions patriotiques ! De ces mortelles solennités je ne vous ennuierai point, ni de ces séances où les maîtres très fêtés du virtuosisme viennent répéter des programmes que vous n'allez pas entendre à Paris. Mais peut-être ne vous est-il pas absolument indifférent de connaître l'effort et la physionomie particulière de nos compositeurs dont j'ai essayé de vous dire le caractère commun, de ceux surtout qui, comme Ernest Bloch, n'ont pas seulement les promesses de la vie présente, mais celles de la vie à venir. Et je vous annoncerais comme avec l'allégresse d'une victoire le jour où la musique française ne sera plus uniquement, aux yeux — ou aux oreilles — de notre public celle de Massenet et de Saint-Saëns.

Ce jour, d'ailleurs, est peut-être proche. Gustave Doré est venu diriger à Genève, il y a quelques années, les principales œuvres de Debussy, Chausson, Dukas, Charpentier, etc. Et d'une manière générale, on n'ignore plus absolument Franck, Fauré ou Duparc. Mais on écoute encore leurs œuvres avec plus de curiosité ou d'étonnement que d'émotion et de plaisir. Patience !

L'*Après-midi d'un Faune* a été fort bien accueilli cet hiver à Bâle et à Lausanne. Et peut-être le jeune chef d'orchestre lausannois, M. Birunban, nous réserve-t-il encore d'heureuses surprises ? Me pardonnerez-vous alors, le jour où je pourrai vous dire le triomphe en Suisse de l'école française de la liberté, de vous avoir entretenu trop longtemps de mon pays, de ses concerts et de ses musiciens ?

E. ANSERMET.



COURRIER D'HELSINGFORS

Le 23 décembre, au Théâtre national, nous eûmes un concert consacré aux œuvres d'**Ekki Melartin**, jeune compositeur de grand talent, d'inspiration délicate et un peu maladive : le Gabriel Dupont de la Finlande. Le programme comprenait d'abord cinq romances, dont les plus remarquables sont *Ritorno* et *Morgoosang*. Puis la basse Grandolfi — un Italien gagné par le charme de la Finlande et fixé depuis vingt ans ici — a chanté de sa voix chaude et puissante la *Torre di Nerone*, qui fut bissée par l'auditoire enthousiasmé. L'orchestre exécutait ensuite l'Ouverture pour *Hannele Mattern* et trois morceaux de la *Princesse Thomrōsa*. Et enfin les artistes du théâtre jouèrent *Salomé*, avec la musique de scène de Melartin. De cette belle soirée, nous est restée à tous une admiration émue pour le jeune et intéressant compositeur.

Le 1^{er} février, le compositeur Palen organisait un concert au profit des ouvriers russes sans travail : aussi se terminait-il par la *Marseillaise*, et Gor'ki y prêtait son concours. On y entendit en outre l'*Ouverture pour la Grande Pâque russe* de Rimski-Korsakof, l'*Intermezzo* de Moussorgski, et deux belles pages de **Sibelius** : *Chanson du Printemps*, pour orchestre, et *Légende finnoise*, chantée par M^{me} Elena Beck.

Le concert du 12 février était dirigé par M. **Schneivoigt**, qui fut naguère violoncelliste ici même avant de devenir un chef d'orchestre de tout premier ordre : au programme, la 5^e Symphonie de Bruckner, un concerto pour orchestre à cordes de Hændel et des fragments de Wagner.

Le concert du 19 était dirigé par le compositeur suédois Alfvén et consacré à ses œuvres, dont j'ai beaucoup goûté la forte saveur nationale : témoin ce thème de sa *Rapsodie*, exposé par la clarinette, orchestré et développé ensuite avec l'art le plus délicat :

Le 27 février, le *Poème* de Chausson (violon solo : L. Zeitlin) obtenait un grand succès, et, peu après, le concert au profit de la Caisse des retraites

de l'orchestre, consacré aux œuvres de **Sibelius**, donnait la 2^e *Symphonie* de cet auteur, le *Concerto* pour violon et orchestre, à qui il ne manque, pour me charmer, que de n'être pas un concerto, et la Suite pour *Pelléas et Mélisande*, d'une couleur mélancolique et délicate, digne en tout point d'être connue à Paris.

Citons enfin, pour terminer, le concert donné par M^{me} Moberg, qui compose et dirige elle-même ses œuvres, avec une assurance qui n'en fait que mieux apprécier la puérile incohérence.

LEF ZEITLIN.

(*Traduit du russe par Louis LALOY.*)



COURRIER DE MUNICH

Echos.

A Munich, à Prague, chaque hiver on donne à l'intention spéciale de la jeunesse des écoles un ou plusieurs concerts dont les programmes, composés avant tout d'œuvres classiques, nettes et claires, sont choisis de façon à éduquer le goût et à former l'oreille des enfants. On sait qu'en Autriche, en Allemagne, les élèves des écoles primaires sont souvent appelés à chanter — ne fût-ce même qu'aux offices du dimanche — en chœurs à plusieurs voix. Néanmoins il se commet des erreurs : le programme du second « concert des enfants » à Prague (programme *approuvé par l'impérial et royal Conseil des Ecoles*) fait une part regrettable à une musique de divertissement d'un parfait faux goût. Aux côtés de *Chansons* « à la portée des petites intelligences », écrites expressément pour ces concerts et fort bien exécutées par l'octette des dames de la Société *Hlahol* sous la direction de M^{me} Svoboda, nous relevons de menus morceaux ; *Romance*, *Rondinetto*, *Aubade*, plus qu'insignifiants ; puis une *Fantaisie* pour la harpe de Saint-Saëns, la *Danse et sérénade* pour deux pianos à huit mains de Moszkowski, le *Sabbat des sorcières* pour piano et violon de Paganini surtout, où le déploiement de virtuosité tient presque plus de l'acrobatie et du spectacle que de l'audition et qui sont, pour des enfants, plus curieux à voir jouer que directement instructifs ; enfin, le bouquet, une *Fantaisie brillante* pour contrebasse, exécutée par l'auteur M. Kuchynka, qui obtint, bien entendu, un succès fou de clownerie. Ce titre ne fait-il pas songer immédiatement à la « Première Communion du jeune M. Félicien Rops, grand galop brillant », etc. ? Un semblable concert va droit à l'encontre de son but éducateur ; pourquoi pas tout de suite mener les classes à des matinées aux *Variétés* ?

Fonds Wagner. — Ce 22 mai, comme chaque année, un grand concert a lieu à l'Odéon (Munich) au profit du fonds Wagner, que lui-même institua en 1882 pour faciliter ou, suivant les cas, complètement payer le voyage de Bayreuth à ceux qui n'ont pas les moyens d'accomplir le pèlerinage ; et en réalité un grand nombre de places sont chaque année accordées gratuitement sur demande motivée. Le fonds se monte aujourd'hui à près de 200 000 mark ; on espère beaucoup atteindre le million en 1913, pour le centième anniversaire (déjà !) de la naissance du Maître.

Théâtre du Prince-Régent. — Pour les « wagnéries » de cet été, le théâtre du Prince-Régent (Munich) s'est assuré le concours de M. Richard Strauss, qui dirigera trois représentations de *Tannhäuser*. Pour la persistance de

ces *Fetspiele* et à la condition que chaque fois plusieurs exécutions du *Ring* et une de *Tristan* en fassent partie, la municipalité de Munich verse à la caisse du théâtre un subside annuel de 61.000 mark. — Signalons à ce propos, dans le dernier numéro (avril) des *Süd-deutschen Monatshefte*, un article important de M. Manfred Semper, fils du grand architecte, qui apporte avec des dates précises, des renseignements authentiques, extraits des lettres mêmes de Wagner et de Semper, sur le projet de construction à Munich en 1865-1869 du *Festspielhaus* devenu depuis le théâtre de Bayreuth.

On y voit le projet, pour lequel le roi Louis II est tout feu et flammes, tomber peu à peu devant l'opposition du cabinet et les machinations hostiles, et finir par misérablement échouer. Pas besoin d'insister sur les regrets actuels des Munichois : la « *Kunststadt* » déjà pleine de ressources et si avenante n'aurait-elle pas conquis dès lors le titre âprement disputé de Métropole d'art ? Et comme elle aurait meilleure grâce que d'autres à s'en targuer !

La petite ville de Linz (Haute-Autriche), d'une coquetterie baroque si joliment conservée, a désormais ses festivals exclusifs, périodiques, définitivement organisés. Grâce à l'initiative de M. Auguste Göllerich, directeur de musique (élève et biographe de Liszt et qui prépare sur Bruckner un ouvrage capital), le conseil communal de Linz a créé un fonds à l'effet de donner tous les deux ans, à des prix populaires, par les soins dévoués du *Musikverein*, un concert solennel d'œuvres du symphoniste : Bruckner passa en effet vingt ans de sa vie, ses années de préparation musicale (1845-68), comme organiste à Linz. Le cinquième de ces concerts avait lieu ce mois d'avril ; au programme figurait une œuvre de début encore inédite : *Psaume 114* pour soprano, deux altos, ténor, basse et trois trombones, la viii^e symphonie et le *Te Deum*.

M. M.



COURRIER DE ROUEN

M. A. Dupré dirige avec un véritable goût artistique et une conviction enthousiaste une société chorale qu'il baptisa très spirituellement « l'Accord parfait » ; et jamais appellation ne fut mieux méritée.

Dans un concert donné au Cirque, cette société montra de grandes qualités de justesse, de cohésion, et nuance, d'une façon diverse mais toujours délicate, la *Fantaisie* pour chœur, piano et orchestre de Beethoven, les *Bohémiens* de Schumann, la marche du *Tannhäuser*, et un chœur de la *Cantate pour tous les temps*. M. Marcel Dupré, premier prix de piano du Conservatoire, exécuta avec un très beau style l'ouverture des *Maîtres chanteurs*, et se fit applaudir dans diverses pièces de Chopin. M^{me} A. Dupré partagea le grand succès de son fils en jouant avec lui d'une façon délicieuse le *Concerto en ut mineur* de Bach pour deux pianos et orchestre.

L'Accord parfait fit entendre, dans l'église Saint-Vivien, *Rédemption* de Franck, dont l'excellente interprétation nous rappela les auditions des dernières années : *Ruth*, *Elie*, *le Messie*, le *Requiem* de Brahms, la *Passion selon saint Jean*. Avec un tel passé et sous la direction d'un artiste aussi compétent que M. A. Dupré, on peut attendre beaucoup de cette société

qui nous promet, pour l'an prochain, la *Passion selon saint Matthieu* et la *Damoiselle élue*.

Une autre société chorale, « la Gamme », dirigée très habilement par M. Hœlling, chanta des chœurs délicieux des *Festes d'Hébé*. Mlle Selva joua des pièces de piano ou clavecin de Bach, Rameau, Couperin, Scarlatti. Nous préférons de beaucoup le talent de pianiste de Mlle Selva à son jeu sur le clavecin, qui nous a semblé un peu lourd. Dans un concert spirituel, la Gamme exécuta d'une façon très pure et très émouvante deux chorals *a cappella* de Bach, un chœur de la *Passion* de Schütz, et des fragments des *Béatitudes* de l'abbé Bourdon, maître de chapelle de la métropole. M. Hœlling consacra plusieurs récitals d'orgue à l'œuvre du grand Bach et de quelques vieux maîtres français parmi lesquels il choisit notamment Titelouze qui fut, au XVIII^e siècle, son prédécesseur comme titulaire du grand orgue à la cathédrale de Rouen.

M. Heptia, professeur de violon, a eu la très heureuse idée de fonder ici un quatuor avec le concours de MM. Ch. Herman, G. Drouet et F. Thibaud. Nous les avons entendus avec un vif plaisir dans des quatuors de Haydn et de Beethoven : MM. Thibaud et Masson jouèrent d'une façon remarquable une sonate pour violoncelle et piano de Beethoven. A ce même concert, Mme M. Herman, tour à tour candide, enjouée, puis douloreuse, chanta d'une voix pure la *Vie d'une femme* de Schumann, ainsi que quelques lieder de compositeurs modernes. Cette soirée restera parmi les meilleures de cet hiver, et nous espérons que M. Heptia continuera l'an prochain l'œuvre si bien commencée.

Au théâtre des Arts, parmi toutes les nullités qui encombrèrent la fin de la saison, nous noterons seulement une reprise d'*Orphée*, que la contralto Mme d'Hasty chanta remarquablement. Nous ne sommes malheureusement pas habitués à applaudir souvent à Rouen de telles artistes.

Nous partageons, à propos de Paderewsky, l'opinion de Monsieur Vallas (*Revue musicale de Lyon*, dans le *Mercure musical* du 1^{er} mai). Nous ajouterons cependant que, parmi les artistes en tournée entendus ici cet hiver, Paderewsky nous a semblé, par ses qualités et ses défauts, le plus grand *virtuose* du piano.

L'orchestre Colonne se fit applaudir dans un très beau programme : *Impressions d'Italie*, *Rapsodie norvégienne*, *Symphonie fantastique*. Et, bonheur inespéré, dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, nous entendîmes moduler la flûte champêtre de l'Ægipan, chantant les murmures des ruisseaux, les frissons de la forêt sous le vent, les bourdonnements d'insectes, le parfum de l'aubépine et de la terre chaude sous le soleil ardent, la beauté à peine entrevue des nymphes...

DU ROBEC.



ÉCHOS

Doctorat. — Un de nos plus chers collaborateurs (dont la modestie recourt trop volontiers au pseudonyme), M. Jules Écorcheville, vient de soutenir avec le plus grand succès, en Sorbonne, les deux thèses suivantes : *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle, publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel* ; — *De Lulli à Rameau (1690-1730)*. Après une vive et intéressante discussion, à laquelle prirent part MM. Alfred Croiset, C. Saint-Saëns, Emmanuel, Gazier, Lemonnier,

R. Rolland et G. Séailles, le jeune érudit fut proclamé *dignus intrare* avec la mention honorable.

Nous lui adressons ici nos plus vives et sincères félicitations.

M. Fr. de Lacerda nous promet pour bientôt les *Chansons et Danses d'un petit peuple disparu.*



PUBLICATIONS RÉCENTES

Jules Écorcheville : *De Lully à Rameau (1690-1730). L'esthétique musicale.* — Paris, Fortin.

Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français (1640-1670), publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel et précédées d'une étude historique. Paris, Fortin.

William Ritter : *Études d'art étranger* (Mehoffer, Rimski Kórsakof, Mahler, Böcklin, etc.). Paris, *Mercure de France*.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

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

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS (1)

1906

	M. A.
R. Q. Courrier de Nantes	384
CH. ADRIANNE	
R. Q. Les Concerts : Concert Y. Morpain.	370
E. ANSERMET	
R. Q. La Musique en Suisse.	573
PIERRE AUBRY	
La Musique et les musiciens d'église en Normandie au xiii ^e siècle.	337, 455, 505, 556
RENÉ D'AVRIL	
R. Q. Courrier de Nancy : Conservatoire : 5 concerts de l'abonnement.	279
— Conservatoire. — Musique de chambre	481
	A. B.
R. Q. Courrier de Reims.	235
— Les Concerts : Concert Brunold	320
	E. B.
R. Q. Les Concerts : Soirées d'art.	31
	L. B.
R. Q. Courrier de Reims.	386, 485
	M. B.
R. Q. Les Concerts :	
— Auteurs modernes.	367
— A la Sorbonne. — Société Bach.	521
— M ^{me} O. d'Alheim. — M. J.-J. Nin.	572
	E. BAILLY
R. Q. A propos de la résonance inférieure.	379
	ALBERT BAZAILLAS
R. Q. La Musique à Bordeaux : Adalbert Mercier : l'Anniversaire.	229
	X.-MARCEL BOULESTIN
R. Q. Accords anglo-français : Exportation et importation.	125
— Courrier de Londres.	46
— Deux « biggest show on earth ».	282

(1) Les lettres R. Q. sont l'abréviation de *Revue de la Quinzaine*.

RAYMOND BOUYER

Impressions musicales : A propos d'une symphonie pathétique.	57
R. Q. Le Quatuor Parent.	122, 218, 266, 323, 363
— L'évolution de la Sonate.	526
Les Concerts :	
— M ^{me} Jane Arger.	216
— M ^{me} Landormy Plançon.	265
— Concerts Kleeberg. — Société Beethoven.	366
— Concert avec orchestre, donné par M ^{me} Geneviève Dehelly	473
— Les Théâtres : Opéra-Comique : <i>Le Roi Aveugle</i> , légende musicale; livret de Hugues Le Roux, musique de Henry Février.	515

MICHEL BRENET

R. Q. Berlioz et ses derniers biographes : Adolphe Boschot : <i>Hector Berlioz (1803-1831)</i>	173
— Les livres : Albert Soubies : <i>Les Membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut</i>	476

C. C.

R. Q. Les Revues : Le Ménestrel. — Revue musicale de Lyon. — Revue de Paris.	220
---	-----

R. C.

R. Q. Les Théâtres : Une nouvelle Carmen.	467
--	-----

RICCIOTTO CANUDO

Origine de la Danse et du Chant.	49
--	----

CH. CHAMBELLAN

R. Q. Les Concerts.	
— Concerts Colonne : M. Enesco.	118
— — — M ^{me} Wanda-Landowska. — <i>Jour d'été à la montagne</i> , de V. d'Indy.	212
— — — L'Angelus, de M. Trépart.	260
— — — M ^{me} Schumann-Heink. — Ricardo Viñes.	314
— — — <i>Symphonia domestica</i> de Richard Strauss.	357
— — — — —	422
— Schola Cantorum.	262, 475
— Schola Cantorum. — M. Sauer. — M ^{me} Landowska. — M. Duttenhoffer.	369
— La Saison des Concerts Colonne.	467
— M ^{me} Blanche Selva. — M. Ch. Bordes. — M. Kreisler.	519
— Concert Mel-Bonis-Ravel. — Concerts Jacques Thibaud.	570

JEAN CHANTAVOINE

R. Q. Les Concerts :	
— Ecole des Hautes Etudes sociales.	34
— F. Busoni.	319

C. D.

R. Q. Les Concerts : Gaston Revel.	321
— Courrier de Saint-Quentin.	532

RAOUL DAVRAY

R. Q. Le Théâtre en province.	86
--	----

PAUL DUBOT

R. Q. Virtuoses.	236
Les Concerts :	
— Schola Cantorum. — Virtuoses.	321
— M. Llorca.	370
— Virtuoses.	426
— M. Luzzati et M ^{me} M. Mac Evily. — Germaine Arnaud. — W. Bastard et A. de Montrichard. — J. Hollmann et E. Gigout. — Société des Concerts de chant classique. — M ^{me} M. Capoy. G. Loth. M. Hewit. — Antoinette Lamy.	523

G. P. E.

- R. Q. Courrier de Bruxelles : Sixième Concert Ysaye. 478

GEORGES D'ESPAGNAT

- Composition inédite pour Simone : I. Les Cheveux. 400 bis
 II. L'Aubépine. 448 bis
 III. Le Houx. 496 bis
 IV. Le Brouillard. 544 bis

EDMOND FLEG

- R. Q. Musique nouvelle : Ernest Bloch : *Historiettes au Crépuscule* (C. Mauclair). 376

MAURICE FOURRIER

- R. Q. A l'Opéra : Reprise de l'*Etranger*, de V. d'Indy. — M^{me} Bréval. 269
 — Concerts : Société Nationale. — Festival G. Fauré. — Le Quatuor Capet. 522
 — M^{me} Olenine d'Alheim. 573

A. G.

- R. Q. Correspondance à propos d'*Armor* 88
 — La musique à Lyon. 132, 187, 277, 383, 437

H. G.

- R. Q. La Musique à Lille. 179, 334

GUIDO GASPERINI

- L'Art italien avant Palestrina. 241, 348

HENRY GAUTHIER-VILLARS

- Le vieillard et le jeune homme. 3
 R. Q. Saint-Saëns contre Willy 272

REMY DE GOURMONT

- Mélodie sur des vers de Paul Verlaine. 150
 Simone, poème champêtre : I. Les Cheveux. 400 bis
 II. L'Aubépine. 448 bis
 III. Le Houx. 496 bis
 IV. Le Brouillard. 544 bis

F. H.

- R. Q. Courrier de Strasbourg. 388

ELISABETH D'IRVEL

- R. Q. Courrier de Manchester. 188, 284, 480

E. J.

- R. Q. Courrier du Havre. 479

LOUIS LALOY

- Paroles sur Claude Debussy. 193

- R. Q. Les Livres : J.-G. Prodhomme : *Hector Berlioz*. — Pierre Aubry et Emile Dacier : *Les Caractères de la Danse*. 41

- Polémiques grégoriennes 274

- Au Salon de la Société Nationale. 427

Les Concerts :

- M. Safonof. — Société de Concerts d'Instruments anciens. — Société Bach. — Quatuor Luquin. — Fondation Bach. 29

- Concerts Chevillard. — Schola Cantorum. — M^{me} Yvette Guilbert et les Chanteurs de Saint-Gervais. — Soirées d'Art. — M. Calvocoressi. 79

- Concerts Chevillard : Liszt et M. Arthur Coquard. — Schola Cantorum : M^{me} Selva. — Hautes Etudes sociales : MM. Henry Expert et Romain Rolland. — Société Nationale : J. Poueigh et D.-E. Inghelbrecht. — Ricardo Viñes. 116

R. Q. Concerts Chevillard : le Faust de Schumann. — L'œuvre de Cl. Debussy (M ^{me} Camille Fourrier, M ^{le} Lucienne Bréval, MM. Jean Périer, Ricardo Viñes, A. Delacroix, A. Petit et Louis Laloy). — Aux Mathurins. — Hautes Etudes sociales : Musique ancienne. — <i>L'Orfeo</i> , de Monteverdi et F. de Lacerda.	164
— Concerts Chevillard : <i>la Cloche fêlée</i> , de M. Pécoud; les <i>Nocturnes</i> , de Claude Debussy.	210
— Concerts Chevillard : <i>Entr'acte symphonique</i> , de M. Auzende.	259
— Hautes Etudes sociales : M. Pirro. — M. Henry Expert.	265
— Concerts Chevillard. — Miguel Llobet.	312
— Joseph Bonnet. — Wanda Landowska.	318
— Concerts Chevillard. — Société de musique de chambre pour instruments à vent. — Société de Concerts d'Instruments anciens. — M ^{les} Suzanne Labarthe, Lucile Bartzi. Œuvres de M. de Saussine.	360
— Société Nationale : <i>Trio</i> , de Ch. Tournemire; <i>Quatre Poèmes</i> (Henri de Régnier), de Albert Roussel; <i>Trois Valses pour piano</i> , de Florent Schmitt; <i>Poèmes en musique</i> , de Albéric Magnard; <i>Sonate</i> , de G. Samazeuilh. — Félix Weingartner.	426
— Société Nationale : <i>La Fée des Ondes</i> , de de Crèvecoeur; <i>Historiettes au Crépuscule</i> (Camille Mauclair), de Pierre Kunc; <i>Pénombre</i> , de Cl. Guillon; <i>Sarabande</i> , de Mel-Bonis; <i>Rimes Tendres</i> (Armand Sylvestre), de Louis Aubert; <i>Funn</i> , suite d'orchestre (d'après G. d'Esparbès), de Jean Poueigh; <i>Scherzo</i> , de la <i>Symphonie en ré</i> , d'Eugène Lacroix; <i>Noël des Jouets</i> , de Maurice Ravel; <i>Poème</i> (J. Mornand), de D.-E. Inghelbrecht; <i>Paysage d'hiver</i> , de Henri Mulet; <i>Musiques en plein air</i> , de Fl. Schmitt. — E. Ysaye et R. Pugno. — <i>Le Maestro piano</i>	470
— Max Reger. — Musique française ancienne. — M. Alfred Cortot. — M ^{le} H. Zielinska. — M ^{me} Kutscherra. — Le Conservatoire.	517
— Société des grandes auditions musicales : <i>Le Songe de Gérontius</i> , oratorio d'Edward Elgar.	569
 Les Théâtres :	
— Opéra : <i>La Ronde des Saisons</i> , ballet de Ch. Lomon, musique de Henri Busser.	35
— Opéra-Comique : <i>Les Pêcheurs de Saint-Jean</i> , scènes de la vie maritime; livret de Henri Cain, musique de Ch.-M. Widor. — <i>La Coupe enchantée</i> ; livret de Matrat, d'après La Fontaine, musique de G. Pierné.	83
— Opéra-Comique : <i>Aphrodite</i> , pièce musicale; livret de Louis de Gramont, musique de Camille Erlanger.	372
— Nouveau-Théâtre : <i>Le Clown</i> , nouvelle musicale, livret de V. Capoul, musique de I. de Camondo	465
 Les Revues :	
— Revue générale des Sciences. — Revue des Deux-Mondes.	328
— Revue musicale de Lyon.	428
 Correspondance :	
— A propos d' <i>Armor</i>	88
— Une lettre de M. C. F. Kahnt-Nachfolger.	190
— Une lettre de Frédéric Hellouin	238
— Une lettre de Zahidé-Hanum.	390
— A propos du <i>Concert d'élèves</i> de la Schola Cantorum : une lettre de Louis de Serres.	439
— Lettres de Léon Vallas et Sylvio Lazzari.	534
 LIONEL DE LA LAURENCIE	
Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon.	441
R. Q. Musique du XVIII^e siècle : les Maîtres français du violon au XVIII ^e siècle.	40
— Musique des XVII ^e et XVIII ^e siècles : Musiques pastorales. — Les Maîtres français du violon au XVIII ^e siècle.	375

CH. LÉANDRE

Croquis d'album : René de Castéra	16 bis
Dédat de Séverac.	112 bis
Maurice Dumesnil.	208 bis
Miguel Llobet.	408 bis
P. Coindreau.	504 bis

JEAN LEROUX

R. Q. Les Concerts : Hautes Etudes sociales : M. Quittard, M ^{me} Landowska et M ^{me} Babaïan.	319
---	-----

CH.-M. LOEFFLER

R. Q. La Musique aux Etats-Unis : Vincent d'Indy et l'école française moderne.	222
---	-----

M. M.

R. Q. Courrier de Munich.	577
--	-----

P. M.

R. Q. La Musique à Dijon.	45, 227
--	---------

C. DE MALARET

R. Q. Les Concerts :

— Société Nationale : <i>Sonate</i> , de J. Jongen ; <i>Mélodies</i> , de Raoul Bardac ; <i>En Languedoc</i> , de Dédat de Séverac ; <i>Trio</i> , de P. Coindreau. — Conservatoire : le Quatuor Capet.	168
— Conservatoire : Hillemacher et Balakirew. — Société Nationale : <i>Mélodies</i> , de Marcel Labey ; <i>Mélodies</i> , de G. Corbin ; <i>Pièces pour piano</i> , de Albert Roussel.	214
— Société Nationale : <i>Suite pour instruments à vent</i> , de Wailly ; <i>Sonatine</i> , de Mariotte ; <i>Chants de la Jungle</i> (Rudyard Kipling), de Jean d'Udine ; <i>Images</i> , de Claude Debussy, exécutées par Ricardo Viñes ; <i>Chansons et Danses</i> , de Vincent d'Indy.	263
— Conservatoire.	313, 422
— Société Nationale : Miguel Llobet et Ricardo Viñes.	316
— Société Nationale : M. Henri Thiébaut ; <i>Chanson</i> , de Daniel Lamotte ; <i>Poème lyrique</i> , de Léon Saint-Requier ; <i>Sonatine</i> , de Maurice Ravel ; <i>Mélodies</i> , de Chausson ; <i>Mélodies</i> , de P. de Bréville ; <i>Quatuor à cordes</i> , de César Franck	362

E. MARCHAND

Jean-Sébastien Bach et Beethoven.	537
---	-----

JEAN MARNOLD

Les sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann	11, 289, 399, 494
Cloches.	55
Dialogues des Morts : VI. Terpandre, Palestrina.	97
R. Q. A la Nationale : <i>Miroirs</i> , de Maurice Ravel	121
— Coulissiana.	270
— Gerolsteiniana	417

MARCEL MONTANDON

R. Q. Courrier de Munich.	133, 575
--	----------

NEZEU

R. Q. Les Concerts : Conservatoire : <i>La Belle au bois dormant</i> , de Georges Hue. — Concert Galeotti Capet.	120
---	-----

L'OUVREUSE

R. Q. Lettre de l'Ouvreuse.	463
--	-----

PAN

R. Q. Echos :

— Société Nationale. — Quatuor vocal français. — Revue illustrée. — Société J.-S. Bach. — Bordeaux. — Le Journal. — La harpe chromatique. — M ^{me} Fanny Guimaraès.	46
--	----

R. Q. Documents historiques. — Armand Parent. — Charles Tournemire. — Société J.-S. Bach. — Bruxelles. — Nantes. — Grand Concours de Composition musicale. — Nécrologie.	94
— Société Nationale. — Société J.-S. Bach. — L'autre joue, ou de la musique à l'assyriologie. — Intimités d'art. — Auditions. — Le cas d'un Maestro. — Munich.	142
— Entente cordiale. — Avis. — Le Havre. — Lyon. — Quatuor Parent. — Auditions d'élèves.	190
— A l'Opéra-Comique : <i>Le Cœur du Moulin</i> , de Déodat de Séverac. — Mondanités. — Le Courrier de la Presse. — La vie des Saints. — Un nouveau roman de Willy.	239
— A l'Opéra-Comique : Au Trocadéro. — A Monte-Carlo. — L'Annuaire des Artistes. — Concerts Barrau. — Autriche-Hongrie. — Société J.-S. Bach. — J.-J. Nin. — Cours Chevillard-Lamoureux.	287
— Une lettre de C. Saint-Saëns. — Schola Cantorum. — Mondanités. — Edouard Risler. — Laïcisons les orgues ! — Société philharmonique.	335
— Orgues. — Les Intimités d'Art. — Mondanités. — Concessions. — G. Mahler. — Munich. — Concerts annoncés.	390
— Mondanités. — Orgues. — Concerts annoncés. — Les grandes Auditions.	440
— A l'Opéra-Comique. — Orgues. — A la recherche d'une salle. — Chansons populaires grecques. — La musique au Salon d'Automne. — Concours. — Schola Cantorum.	488
— Une enquête. — Un projet. — Maurice Ravel. — Médisances. — A. Cortot.	536
— Doctorat : J. Ecorcheville. — François de Lacerda.	579
— Publications récentes.	48, 144, 192, 240, 288, 488, 536, 580
— Calendrier des Concerts.	144, 192, 288

UN PASSANT

R. Q. Courrier de Berlin.	189
--	-----

SALVATOR PEÏTAVI

Esquisses musicales d'outre-Manche : IV. La Harpe d'Erin.	248
---	-----

L. PERNY

R. Q. Courrier de Tours.	235
---	-----

EDOUARD PERRIN

R. Q. La Musique à Nice :

— La Saison théâtrale.	42
— Société Bach. — M. Sarasate. — La Saison italienne.	281
— On décentralise.	329
— <i>Manon Lescaut</i> , de Puccini. — Concerts.	484
— Concerts : Germaine Arnaud.	531
— La Musique à Monte-Carlo.	
— <i>L'Ancêtre</i> . — <i>Don Procopio</i> . — <i>Mlle de Belle-Isle</i> . — <i>Don Carlos</i>	332

EDGAR SULL POE

Le Corbeau (Version nouvelle).	145
--	-----

ARMANDE DE POLIGNAC

Pensées d'ailleurs : Ars et humanitas.	110
Conversations.	198
Musique pure.	299
<i>L'art est une périphrase</i>	489

JEAN POUÉIGH

Au pays des Neuvièmes	310
---------------------------------	-----

R. Q. Les Concerts :

— Société Philharmonique. — Société J.-S. Bach. — Matinées Danbé.	32
— Société Nationale : <i>Chansons bretonnes</i> , de Paul Ladmiraut; <i>Miroirs</i> , de Maurice Ravel, exécutés par Ricardo Viñes; <i>Sonate</i> , de P. Le Flem.	82

R. Q. Société Philharmonique. — Société Bach. — Matinées Danbé	119
— Société Philharmonique. — Matinées Danbé. — Miguel Llobet.	217
— Société Bach. — <i>La Nursery</i> , de D.-E. Inghelbrecht; <i>Chansons populaires</i> et <i>Chansons canadiennes</i> , de Emile Vuillermoz.	263
— Société Philharmonique. — Société Bach.	317
— Concert J.-Joachim Nin.	318
— Société Philharmonique. — M ^{me} Marie Mockel et M. Stéphane Austin.	361
Courrier de Nantes :	
— M. Paul Ladmirault.	483
J. R.	
R. Q. Les Concerts : Concert Revel.	170
R. R.	
R. Q. Les Concerts : Hautes Etudes sociales : Société Caucasiennes de Paris.	265
JEAN RAGE	
Salade rosse : Une répétition des chœurs.	114
Une répétition générale.	161
R. Q. Simples avis.	237
MAURICE RAVEL	
Noël des Jouets.	454
JACQUES REBOUL	
R. Q. La Musique à Lyon :	
— Concerts et Théâtres.	36
— Grand-Théâtre : Représentations de M ^{me} Kutcherra. — <i>Sibéria</i>	129
— Les Concerts : Société des grands Concerts. 3 ^e concert de l'abonnement.	
— <i>Tiphaine</i> , drame lyrique ; livret de Louis Payen, musique de V. Neuville.	185
— <i>Tristan et Yseult</i> . — Le Quatuor Rinuccini.	276
— <i>Le Crépuscule des Dieux</i> . — M ^{me} Litvine. — Les Concerts.	380
— Les Concerts.	480
WILLIAM RITTER	
R. Q. La Musique tchèque : état actuel de la musique tchèque.	433
JACQUES RIVIÈRE	
R. Q. La Musique à Bordeaux :	
— Concerts mondains. — Concerts populaires.	430
— Quatuor Zimmer. — E. Risler.	477
— Concert Pugno-Ysaye.	530
DU ROBEC	
R. Q. La Musique à Rouen :	
— <i>L'Etranger</i> , de V. d'Indy. — <i>Les Girondins</i> , de F. Le Borne.	177
— M. Albert Mahaut. — Virtuoses divers.	386
— Courrier de Rouen.	579
ROMAIN ROLLAND	
L'Opéra populaire à Venise : Francesco Cavalli.	60, 115
R. Q. Les Concerts : Festival Mozart (Société musicale, G. Astruc).	362
JAN RUER	
R. Q. Courrier de Tours.	389, 486, 533
G. S.	
R. Q. Société moderne des Instruments à vent.	476
M. S.	
R. Q. Les Concerts :	
— Société des Instruments à vent: M. H. Viollet et D.-E. Inghelbrecht. .	167
— M ^{me} Hanna Marie Hansen.	320
— Courrier de Varsovie.	486

Sous-Off

R. Q. La Musique à Stuttgart :	
— A. M. Karl Beutter (Rosenfeld).	90
— Interprètes et mise en scène.	138
— Les concerts.	180

MAGNUS SYNNESTVEDT

R. Q. Musique d'Extrême-Orient : Conférence de Louis Laloy au Cercle du Luxembourg.	170
--	-----

MARTIAL TENEZO

Miettes historiques : Correspondance théâtrale du XVII ^e siècle : III.	21
Correspondance théâtrale du XVII ^e siècle : IV.	71
Une vocation faussée. — Le théâtre de censure	302
Maître de chant psychologue. — Une figure peu connue.	409

BARON DE TRÉMONT

Une visite à Beethoven.	393
-------------------------	-----

JOSEPH TRILLAT

R. Q. Les Concerts :	
— Soirées d'Art. — M ^{me} Landormy-Plançon. — Joseph Hofmann.	120
— Concerts Barrau. — M. et M ^{me} Salmon.	169
— Concerts Barrau. — M. Reitlinger.	218
— Théo Delacroix. — Concerts Barrau.	264
— Edition Mathot. — Hautes Etudes sociales.	368
Les Revues :	
— Revue hebdomadaire. — Revue musicale de Lyon. — Le Guide Musical.	
— Revue d'Egypte et d'Orient. — Sonntags-Zeit.	128

EMILE VUILLERMOZ

Le Dictionnaire.	202, 547
------------------	----------

COLETTE WILLY

Les Vrilles de la Vigne : Toby-Chien et la Musique.	8
R. Q. La mort de Tintagiles.	83

WILLY

Musique de chambre.	208
R. Q. A propos de « Don Procopio ».	327
— Lettre de Willy.	513

LEF ZEITLIN

R. Q. La Musique en Finlande : Les concerts d'Helsingfors. — Sibelius.	39
— Courrier d'Helsingfors.	576

TABLE DES SOMMAIRES

1906

N° 1. — 1^{er} JANVIER.

CH. LÉANDRE.	<i>Croquis d'album : René de Castéra.</i>	16 bis
HENRY GAUTHIER-VILLARS.	<i>Le vieillard et le jeune homme.</i>	3
COLETTE WILLY.	<i>Les Vrilles de la vigne.</i>	8
JEAN MARNOLD.	<i>Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann.</i>	11
MARTIAL TENEZO.	<i>Miettes historiques : Correspondance théâtrale du XVII^e siècle, III</i>	21

Revue de la Quinzaine : JEAN CHANTAVOINE, LOUIS LALOY, E. B., JEAN POUÉIGH : *Les Concerts*, 29. — LOUIS LALOY : *A l'Opéra : La Ronde des Saisons*, 35. — JACQUES REBOUL : *La Musique à Lyon*, 36. — LEF ZEITLIN : *La Musique en Finlande*, 39. — LIONEL DE LA LAURENCIE : *Musique du XVIII^e siècle*, 40. — LOUIS LALOY : *Les livres*, 41. — EDOUARD PERRIN : *Courrier de Nice*, 42. — P. M. : *Courrier de Dijon*, 45. — X.-M. B. : *Courrier de Londres*, 46. — PAN : *Echos*, 46. — *Publications récentes*, 48.

N° 2. — 15 JANVIER.

RICCIOTTO CANUDO..	<i>Origine de la Danse et du Chant.</i>	49
JEAN MARNOLD.	<i>Cloches.</i>	55
RAYMOND BOUYER.	<i>Impressions musicales.</i>	57
ROMAIN ROLLAND.	<i>L'Opéra populaire à Venise.</i>	60
MARTIAL TENEZO.	<i>Miettes historiques : Correspondance théâtrale du XVII^e siècle, IV.</i>	71

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, JEAN POUÉIGH, COLETTE WILLY : *Les Concerts*, 79. — LOUIS LALOY : *A l'Opéra-Comique : Les Pêcheurs de Saint-Jean*, 83. — RAOUL DAVRAY : *Le Théâtre en province*, 86. — A. G. et L. L. : *Correspondance à propos d'« Armor »*, 88. — SOUS-OFF. : *La Musique à Stuttgart*, 90. — J. R. : *Courrier de Lyon*, 93. — PAN : *Echos*, 94. — *Nécrologie*, 96.

N° 3. — 1^{er} FÉVRIER.

CH. LÉANDRE.	<i>Croquis d'album : Déodat de Séverac.</i>	112 bis
JEAN MARNOLD.	<i>Dialogues des Morts : VI. Terpandre, Palestrina.</i> . .	97
ARMANDE DE POLIGNAC. .	<i>Pensées d'ailleurs : Ars et Humanitas.</i>	110
JEAN RAGE.	<i>Salade rosse.</i>	114

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, JEAN POUÉIGH, JOSEPH TRILLAT, NEZEU : *Les Concerts*, 116. — JEAN MARNOLD : *A la Nationale*, 121. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 122. — X.-MARCEL BOULESTIN : *Accords anglo-français*, 125. — JOSEPH TRILLAT : *Les Revues*, 128. — JACQUES REBOUL, A. G. : *La Musique à Lyon*, 129. — MARCEL MONTANDON : *Courrier de Munich*, 133. — SOUS-OFF. : *Courrier de Stuttgart*, 138. — *Courrier de Reims*, 140. — *Courrier de Nantes*, 140. — PAN : *Echos*, 142. — *Publications récentes*, 144. — *Calendrier des Concerts*, 144.

N° 4. — 15 FÉVRIER.

EDGAR SULL. POE.	<i>Le Corbeau (version nouvelle)</i>	145
REMY DE GOURMONT.	<i>Mélodie</i>	150
ROMAIN ROLLAND.	<i>L'Opéra populaire à Venise</i>	151
JEAN RAGE.	<i>Salade rosse</i>	161

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, C. DE MALARET, M. S., JOSEPH TRILLAT, J. R. : *Les Concerts*, 164. — MAGNUS SYNNESTVEDT : *Musique d'Extrême-Orient*, 170. — MICHEL BRENET : *Berlioz et ses derniers biographes*, 173. — DU ROBEC : *La Musique à Rouen*, 177. — H. G. : *La Musique à Lille*, 179. — SOUS-OFF. : *La Musique à Stuttgart*, 180. — EDOUARD PERRIN : *La Musique à Nice*, 183. — J. R., A. G. : *Courrier de Lyon*, 185. — ELISABETH D'IRVEL : *Courrier de Manchester*, 188. — UN PASSANT : *Courrier de Berlin*, 189. — *Correspondance*, 190. — PAN : *Echos*, 190. — *Publications récentes*, 192. — *Calendrier des Concerts*, 192.

N° 5. — 1^{er} MARS.

CH. LÉANDRE.	<i>Croquis d'album : Maurice Dumesnil</i>	208 bis
LOUIS LALOY.	<i>Paroles sur Claude Debussy</i>	193
ARMANDE DE POLIGNAC. . .	<i>Pensées d'ailleurs : Conversations</i>	198
EMILE VUILLERMOZ.	<i>Le Dictionnaire</i>	202
WILLY.	<i>Musique de chambre</i>	208

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, C. DE MALARET, RAYMOND BOUYER, JEAN POUÉIGH, JOSEPH TRILLAT : *Les Concerts*, 210. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 218. — C. C. : *Les Revues*, 220. — CH.-M. LOEFFLER : *La Musique aux Etats-Unis*, 222. — P. M. : *La Musique à Dijon*, 227. — ALBERT BAZAILLAS : *La Musique à Bordeaux*, 229. — A. B. : *Courrier de Reims*, 235. — L. PERNY : *Courrier de Tours*, 235. — PAUL DUBOT : *Virtuoses*, 236. — JEAN RAGE : *Simples avis*, 237. — *Correspondance*, 238. — PAN : *Echos*, 239. — *Publications récentes*, 240.

N° 6. — 15 MARS.

GUIDO GASPERINI.	<i>L'Art italien avant Palestrina</i>	241
SALVATOR PEÏTAVI.	<i>Esquisses musicales d'outre-Manche : IV, La Harpe d'Erin</i>	248

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELLAN, C. DE MALARET, JEAN POUÉIGH, JOSEPH TRILLAT, RAYMOND BOUYER, R. R. : *Les Concerts*, 259. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 266. — MAURICE FOURRIER : *Les Théâtres*, 269. — JEAN MARNOLD : *Coulissiana*, 270. — HENRY GAUTHIER-VILLARS : *Saint-Saëns contre Willy*, 272. — LOUIS LALOY : *Polémiques grégoriennes*, 274. — JACQUES REBOUL, A. G. : *La Musique à Lyon*, 276. — RENÉ D'AVRIL : *Courrier de Nancy*, 279. — EDOUARD PERRIN : *Courrier de Nice*, 281. — X.-MARCEL BOULESTIN : *Courrier de Londres*, 282. — ELISABETH D'IRVEL : *Courrier de Manchester*, 284. — PAN : *Echos*, 284. — *Publications récentes*, 288. — *Calendrier des Concerts*, 288.

N° 7. — 1^{er} AVRIL.

JEAN MARNOLD.	<i>Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann (suite)</i>	290
ARMANDE DE POLIGNAC. .	<i>Pensées d'ailleurs : Musique pure</i>	299
MARTIAL TENEZO.	<i>Miettes historiques : Une vocation faussée. — Le théâtre de censure</i>	302
JEAN POUÉIGH.	<i>Au pays des Neuvièmes : En guise de préface</i> . . .	310

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, C. DE MALARET, CH. CHAMBELLAN, JEAN POUÉIGH, JEAN CHANTAVOINE, JEAN LEROUX, A. B., M. S., C. D., PAUL DUBOT : *Les Concerts*, 312. — RAYMOND BOUYER : *Le Quatuor Parent*, 323. — WILLY : *A propos de « Don Procopio »*, 327. — LOUIS LALOY : *Les Revues*, 328. — EDOUARD PERRIN : *La Musique à Nice et à Monte-Carlo*, 329. — H. G. : *Courrier de Lille*, 334. — PAN : *Echos*, 335.

N° 8. — 15 AVRIL.

PIERRE AUBRY.	<i>La Musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle.</i>	337
GUIDO GASPERINI.	<i>L'Art italien avant Palestrina (suite et fin).</i>	348
Revue de la Quinzaine : Ch. CHAMBELLAN, LOUIS LALOY, JEAN POUÉIGH, ROMAIN ROLLAND, C. DE MALARET, RAYMOND BOUYER, M. B., JOSEPH TRILLAT, Ch. ADRIANNE, PAUL DUBOT : Les Concerts, 357. — LOUIS LALOY : A l'Opéra-Comique : Aphrodite, pièce musicale en sept tableaux, 372. — LIONEL DE LA LAURENCIE : Musique des XVII^e et XVIII^e siècles, 375. — EDMOND FLEG : Musique nouvelle, 376. — EDMOND BAILLY : A propos de la résonance inférieure, 379. — JACQUES REBOUL, A. G. : La Musique à Lyon, 380. — M. A. : Courrier de Nantes, 384. — L. B. : Courrier de Reims, 386. — DU ROBEC : Courrier de Rouen, 386. — F. H. : Courrier de Strasbourg, 388. — JAN RUER : Courrier de Tours, 389. — Correspondance, 390. — PAN : Echos, 390.		

N° 9. — 1^{er} MAI.

GEORGES D'ESPAGNAT.	<i>Composition inédite pour Simone, de Remy de Gourmont.</i>	400 bis
CH. LÉANDRE.	<i>Croquis d'album : Miguel Llobet.</i>	408 bis
REMY DE GOURMONT.	<i>Simone, poème champêtre. — I. Les Cheveux.</i>	400 bis
BARON DE TRÉMONT.	<i>Une visite à Beethoven.</i>	393
JEAN MARNOLD.	<i>Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann (suite)</i>	399
MARTIAL TENEZO.	<i>Miettes historiques : Maître de chant psychologue.</i>	
	<i>Une figure peu connue.</i>	409

Revue de la Quinzaine : JEAN MARNOLD : Gerolsteiniana, 417. — C. DE MALARET, Ch. CHAMBELLAN, PAUL DUBOT, LOUIS LALOY : Les Concerts, 422. — LOUIS LALOY : Au Salon de la Société Nationale, 427. — L. L. : Revue des Revues, 428. — JACQUES RIVIÈRE : La Musique à Bordeaux, 430. — WILLIAM RITTER : La Musique tchèque, 433. — A. G. : Courrier de Lyon, 437. — Correspondance, 439. — PAN : Echos, 440.		
--	--	--

N° 10. — 15 MAI.

GEORGES D'ESPAGNAT.	<i>Composition inédite pour Simone.</i>	448 bis
REMY DE GOURMONT.	<i>Simone. — II. L'Aubépine.</i>	448 bis
LIONEL DE LA LAURENCIE. . .	<i>Jacques Aubert et les premiers concertos français de violon.</i>	441
MAURICE RAVEL.	<i>Noël des Jouets.</i>	454
PIERRE AUBRY.	<i>La Musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle.</i>	455

Revue de la Quinzaine : LETTRE DE L'OUVREUSE, 463. — LOUIS LALOY, R. C. : Théâtres, 465. — CH. CHAMBELLAN : La Saison des Concerts Colonne, 467. — LOUIS LALOY, RAYMOND BOUYER, CH. CHAMBELLAN, G. S. : Les Concerts, 470. — MICHEL BRENET : Les Livres, 476. — JACQUES RIVIÈRE : Courrier de Bordeaux, 477. — G. P. E. : Courrier de Bruxelles, 478. — E. J. : Courrier du Havre, 479. — J. R. : Courrier de Lyon, 480. — ELISABETH D'IRVEL : Courrier de Manchester, 480. — RENÉ D'AVRIL : Courrier de Nancy, 481. — JEAN POUÉIGH : Courrier de Nantes, 483. — EDOUARD PERRIN : Courrier de Nice, 484. — L. B. : Courrier de Reims, 485. — JAN RUER : Courrier de Tours, 486. — M. S. : Courrier de Varsovie, 486. — PAN : Echos, 486. — Publications récentes, 488.		
---	--	--

N° 11. — 1^{er} JUIN.

GEORGES D'ESPAGNAT.	<i>Composition inédite pour Simone.</i>	496 bis
CH. LÉANDRE.	<i>Croquis d'album : P. Coindreau.</i>	504 bis
REMY DE GOURMONT.	<i>Simone. — III. Le Houx.</i>	496 bis
ARMANDE DE POLIGNAC. . .	<i>Pensées d'ailleurs.</i>	490

JEAN MARNOLD.	<i>Les Sons inférieurs et la théorie de M. Hugo Riemann</i> (suite).	494
PIERRE AUBRY.	<i>La Musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle</i> (suite).	505
Revue de la Quinzaine : LETTRE DE WILLY, 513. — RAYMOND BOUYER : <i>Théâtres</i> , 515. — LOUIS LALOY, CH. CHAMBELEAN, M. B., MAURICE FOURRIER, PAUL DUBOT : <i>Les Concerts</i> , 517. — RAYMOND BOUYER : <i>L'évolution de la Sonate</i> , 526. — JACQUES RIVIÈRE : <i>Courrier de Bordeaux</i> , 530. — EDOUARD PERRIN : <i>Courrier de Nice</i> , 531. — C. D. : <i>Courrier de Saint Quentin</i> , 532. — JAN RUER : <i>Courrier de Tours</i> , 533. — <i>Correspondance</i> , 534. — PAN : <i>Echos</i> , 535. — <i>Publications récentes</i> , 536.		

N^o 12. — 15 JUIN

GEORGES D'ESPAGNAT.	<i>Composition inédite pour Simone</i>	544 bis
REMY DE GOURMONT.	<i>Simone</i> . — IV. <i>Le Brouillard</i>	544 bis
E. MARCHAND.	<i>J.-S. Bach et Beethoven</i>	537
EMILE VUILLERMOZ.	<i>Le Dictionnaire</i> (suite).	547
PIERRE AUBRY.	<i>La Musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle</i> (suite).	556

Revue de la Quinzaine : LOUIS LALOY, CH. CHAMBELEAN, M. B., MAURICE FOURRIER : <i>Concerts</i> , 569. — E. ANSERMET : <i>La Musique en Suisse</i> , 573. — LEF ZEITLIN : <i>Courrier d'Helsingfors</i> , 576. — M. M. : <i>Courrier de Munich</i> , 577. — DU ROBEC : <i>Courrier de Rouen</i> , 578. — PAN : <i>Échos</i> , 579. — <i>Publications récentes</i> , 580.		
--	--	--

