

LE MERCURE MUSICAL

Sommaire

GEORGES D'ESPAGNAT..... *Composition inédite pour Simone.*
CH. LÉANDRE..... *Alejandro Ribó (croquis d'album inédit).*

REMY DE GOURMONT..... *Simone. — V : La Neige.*
ANDRÉ PIRRO..... *Les débuts de J.-S. Bach.*
LOUIS LALOY..... *Pour le Dictionnaire.*
PIERRE AUBRY..... *La musique et les musiciens d'église au XIII^e siècle (suite).*

REVUE DE LA QUINZAINE

L. L. L. : *Théâtres.* — Raymond Bouyer : *Notes sur Risler.* — Ch. Chamberlain, Paul Dubot : *Concerts.* — Jacques Rivière : *Courrier de Bordeaux.* — J. A. : *Courrier du Havre.* — René d'Avril : *Courrier de Nancy.* — Ch. M. L. : *Courrier d'Amérique.* — Correspondance. — Échos.

PRIX DU NUMÉRO :

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

ANNONCES ET PUBLICITÉ :

Ch. Jarlot

14, Boulevard Saint-Michel

PARIS VI^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	» 1 70
(Epigrammes de Cl. Marot).	

PIANO

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

Rhené-Baton. « Six préludes »

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

VIOLON ET PIANO

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

ALTO ET PIANO

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

VIOLONCELLE ET PIANO

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

FLUTE ET PIANO

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

DIVERS

Lacroix (E.). Quintette, pour piano et cordes.	» 1 5 »
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

2^e Année (1906).

Tome second.

Le
Mercure
Musical



PARIS (II^e)

2, Rue de Louvois, 2



LES DÉBUTS DE J.-S. BACH

DANS LA CARRIÈRE D'ORGANISTE (1)

Les études classiques terminées, Bach fut admis à Weimar parmi les musiciens de Johann Ernst, frère de Wilhelm-Ernst, duc de Weimar. Il entra comme violoniste au service de ce prince le 8 avril 1703, jour de Pâques. La musique italienne était en faveur à la cour. Il lui était ainsi permis de continuer son admirable apprentissage des œuvres de toutes les écoles. A Weimar comme à Lüneburg, il pouvait rencontrer un guide pour lui faciliter cette poursuite passionnée des compositions inconnues. Il y avait alors à la cour de Weimar un virtuose de valeur, le violoniste Johann-Paul von Westhof. Fils d'un officier de l'armée de Gustave-Adolphe, professeur de langues étrangères, puis musicien de la chambre à Dresde, Westhof, qui avait fait campagne en Hongrie contre les Turcs, s'était mis à voyager pour donner des concerts. On l'entendit à Florence, à Vienne, en Angleterre. A la fin de l'année 1682, il eut « l'honneur de jouer du violon devant le Roy, et devant toute la Cour » (2). Plus tard, il enseigna les langues à Wittenberg. Depuis 1698, il était secrétaire de la chambre et musicien de cour à Weimar, où il mourut en 1705. Ses compositions ne manquent pas d'intérêt. On y rencontre des passages où l'emploi d'accords à plusieurs parties témoigne de son ha-

(1) Ces pages sont extraites, avec l'autorisation de l'auteur et de l'éditeur, du livre sur Bach que M. Pirro va publier chez Alcan dans la collection des *Maîtres de la Musique*.

(2) *Mercure galant*, de décembre 1682, p. 386 et 387.

bileté d'instrumentiste (1). Bach fut certainement attiré par ce personnage qui avait parcouru les pays où vivaient tant de musiciens renommés.

Bach fréquenta sans doute aussi, à Weimar, un musicien bien connu de sa famille, l'organiste de la cour, Johann Effler, qui avait été, à Gehren, le prédecesseur de Michael Bach, puis, à Erfurt, le successeur de Johann Bach. On peut même admettre qu'il servit quelquefois de suppléant à cet artiste, alors âgé. Il est en effet désigné sous le titre d'organiste de la cour de Weimar, dans un acte qui fait partie des archives de la ville d'Arnstadt. Le 13 juillet 1703, on mentionne la venue dans cette ville du sieur Johann-Sebastian Bach, « organiste de la cour princièrre de Saxe à Weimar ». Il avait été prié d'inspecter et d'inaugurer l'orgue construit à la nouvelle église (2) par Johann-Friedrich Wender, facteur à Mühlhausen en Thuringe. Sa réputation d'organiste commençait ainsi à se fonder. On lui offrit de rester organiste de cette église dont il venait de faire entendre l'orgue pour la première fois. Il accepta et entra en charge au milieu du mois d'août 1703. Son salaire était assez important, si l'on considère qu'il débutait, pour ainsi dire, dans la carrière d'organiste, et qu'il n'avait que dix-huit ans. Le service n'était pas pénible. Bach devait jouer le dimanche matin de huit à dix heures, le jeudi matin de sept à neuf heures et le lundi à la prière. L'orgue renfermait vingt-quatre jeux et avait deux claviers et un pédalier. Le soin de former et de diriger le chœur d'écoliers de l'église était à la charge de l'organiste. Spitta présume que c'est pour ses élèves d'Arnstadt que Bach écrivit la cantate de Pâques *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (3) et qu'il fit exécuter en 1704 cette œuvre qu'il remania plus tard. Il écrivit sans doute vers le même temps, pour le clavecin, une œuvre de caractère descriptif, le *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (4). Cette pièce, à la fois émouvante et pittoresque, fut composée lors du départ de Johann-Jakob, son frère aîné, qui s'était enrôlé comme musicien dans l'armée de Charles XII.

Les auteurs de la notice nécrologique assurent que ce fut à Arnstadt que Bach laissa paraître « les premiers fruits de

(1) Voyez la sarabande, publiée dans le numéro de janvier du *Mercure galant* (1683).

(2) C'était l'ancienne *Bonifaziuskirche*, presque ruinée lors de l'incendie d'Arnstadt (1581) et restaurée depuis 1683. L'orgue avait été entrepris en 1701. On s'en servait déjà avant qu'il fût complètement terminé. Un certain Börner le jouait alors.

(3) Cette cantate porte le n° 15 dans l'édition de la *Bach Gesellschaft*.

(4) B. C., xxxvi^e année, p. 190.

son zèle dans l'étude de l'orgue et dans la composition que, pour la plus grande part, il n'avait apprise que par l'examen des œuvres des compositeurs célèbres et profonds du temps et par sa propre réflexion. Pour l'orgue, il prit pour modèles les œuvres de Bruhns, de Reinken, de Buxtehude et de quelques bons organistes français ». Comme à Ohrdruf, comme à Lüneburg, Bach conserve ici la même méthode de travail, montre la même avidité. Le nom de Reinken, l'organiste de Hambourg, a été cité plus haut (1). Nicolaus Bruhns (1665-1697), organiste de Husum, a laissé des pièces remarquables (2). Dietrich Buxtehude (1637-1707), enfin, est un des plus grands parmi les organistes du XVII^e siècle (3). Quant aux organistes français de cette époque, ils ont laissé des œuvres ingénieuses, d'un joli tour mélodique dans les récits, d'un sentiment harmonique parfois original, et d'une registration généralement habile. Bach put, dans cette période de sa vie, connaître les compositions de François Couperin, oncle du grand Couperin, d'André Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève, de Jacques Boyvin, mort en 1706 organiste à Rouen, de Louis Marchand (1669-1732) et de Nicolas de Grigny (1671-1703), organiste de la cathédrale de Reims (4). Nous savons d'ailleurs qu'il copia presque entièrement le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny (5).

L'influence de Buxtehude sur le style d'orgue de Bach est la plus apparente. Elle agit, pour ainsi dire, à proportion des efforts que Bach avait dû faire pour parvenir jusqu'à l'organiste de Lübeck. Après deux années de recueillement et de service assidu à la nouvelle église d'Arnstadt, il obtint un congé de quatre semaines, au mois d'octobre 1705, et partit à pied pour Lübeck. Il ne revint à Arnstadt qu'au mois de février, enrichi de tout l'art de Buxtehude, et l'imagination

(1) Remarquons que Bach a arrangé pour clavecin les pièces publiées par Reinken dans son *Hortus musicus* (pour quatuor à cordes). D'autres pièces de cet auteur se trouvent dans le manuscrit dit d'Andreas Bach.

(2) Un prélude en *sol majeur* et un choral (*Nun Komm, der Heiden Heiland*) de Bruhns ont été publiés par Commer (*Musica sacra*). Le choral a été réédité par M. A. Guilmant dans l'*École classique de l'Orgue* (n° 3).

(3) Les œuvres d'orgue de Buxtehude ont été rassemblées par Ph. Spitta et publiées en deux volumes (Breitkopf et Härtel). M. le Dr Seiffert en a donné dernièrement une nouvelle édition, revue et complétée.

(4) Les œuvres de ces organistes ont été publiées par M. Alexandre Guilmant dans ses *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

(5) M. le Dr Erich Prieger, qui possède cette copie, juge d'après l'écriture qu'elle date sans doute de l'époque d'Arnstadt. Bach dut avoir entre les mains une édition du *Livre d'Orgue* faite en 1700. Celle que nous connaissons est de 1711. M. A. Guilmant l'a reproduite dans les *Archives des Maîtres de l'Orgue*.

enflammée des cantates qu'il avait entendues à la *Marienkirche*, aux « concerts du soir ». Ces séances de musique religieuse avaient une origine fort modeste. Vers la fin du XVII^e siècle, les bourgeois de Lübeck prirent la coutume, avant de se rendre à la Bourse, de se réunir à la *Marienkirche* où, à certaines époques de l'année, l'organiste jouait pour se faire bien venir d'eux. Puis, comme ce pieux délassement plaisait aux gens de commerce, l'organiste convoqua des violonistes, puis des chanteurs, enfin tout un orchestre. En 1693, cette *Abendmusik*, instituée, dit Buxtehude lui-même, d'après le désir des corporations des marchands, avait lieu entre la Saint-Martin et Noël, cinq dimanches de suite. L'année où Bach put y assister (1705), on exécuta une cantate dédiée à la mémoire de l'empereur Léopold I^{er}. Elle était intitulée *Castrum Doloris*. Un *Lamento* servait d'introduction, que suivait le « chœur de la musique », puis des personnages allégoriques paraissaient successivement, la « Crainte de Dieu », la « Grâce », les « Sciences », etc. Un chœur de pleureuses entonnait *Eheu ! Vana terrigenum sors*, et tout le chœur chantait des strophes du choral *Ach wie nichtig*. Un nouveau *Lamento* en forme de chaconne avec l'orchestre et un jeu de cloches précédait une sorte de dialogue, et l'*Actus* finissait par un choral auquel prenaient part non seulement les musiciens, mais tous les fidèles (1). Le dimanche suivant on donna *Templum Honoris*, pour célébrer le règne de Joseph I^{er}.

Il est fort regrettable que la musique de ces cantates ne nous soit point parvenue. Mais nous pouvons juger des œuvres chantées de Buxtehude d'après les compositions publiées par M. Max Seiffert dans le 14^e volume des *Denkmäler deutscher Tonkunst* (1^{re} série). On est frappé tout d'abord du caractère homophone de l'écriture. La mélodie règne dans ces cantates aux accompagnements transparents. Buxtehude ne s'attarde pas à des développements intrigués, à des artifices compliqués. A cause même de son public, il tend à écarter de sa musique tout ce qui paraîtrait scolastique, obscur ou suranné. Il y a dans cette simplicité un peu courte un effort d'originalité extrêmement remarquable. Seul, un musicien aussi profondément inspiré que Buxtehude, aussi débordant de sentiment et d'imagination pouvait, sans tomber dans la sécheresse et sans rester superficiel, se passer des longues phrases flottantes à reflets et à répercussions de l'ancienne polyphonie. Il fallait que son langage fût d'une densité incomparable et que le relief de ses figures les douât

(1) Voyez l'article de M. le Dr Max Seiffert: *Buxtehude, Händel, Bach*, dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* de 1902, p. 21.

d'une efficace immédiate. Tandis que, dans les motets fugués, le musicien arrive à séduire par une lente incantation lyrique, Buxtehude agit ici par impression. Dès les premiers accords, ses préludes, dont l'harmonie est compacte et grave, retiennent l'attention et semblent promettre de solennelles confidences. Il aime, dans son orchestre, la douceur somptueuse des trombones, associée à la tendresse des violes. Son instrumentation est ainsi d'une sonorité merveilleuse, fondu et nuancée, et les motifs de voix s'y mirent comme dans un lac lumineux qui les embellit. Sans mettre en mouvement le mécanisme de la fugue, il utilise ce qui en fait la substance expressive, cette force de suggestion qui émane de thèmes ressassés. Le moindre dessin mélodique, multiplié de cette manière, devient obsédant et irrésistible. Il suffit d'avoir entendu le début du chœur *Alles was ihr thut* pour en être possédé (1). Dans la cantate *Gott hilf mir*, l'orchestre redit la supplication de la basse et annonce la phrase descriptive où le chanteur évoquera la chute dans l'abîme (2). L'ampleur sonore, une sorte de magnificence, la netteté et l'insistance du discours musical sont les caractères distinctifs de ces cantates. On y trouve aussi, parfois, un éclat soutenu. La composition rayonne alors, toute scintillante, comme rayonnait, aux jours de soleil, l'orgue de la *Marienkirche* en sa châsse dorée. En mélangeant les richesses changeantes de l'orchestre et les richesses vivantes des voix, Buxtehude a su, par des trouvailles de génie, faire sienne une forme d'art d'une essence unique. Elle ne pouvait s'épanouir ainsi que dans le cerveau d'un homme du Nord (3). Mais elle ne pouvait aussi être accueillie et persister que dans une ville telle que Lübeck. Buxtehude s'est révélé comme le poète spontané de la société qui l'entourait. Sa musique de cantates correspond à l'âme de cette bourgeoisie commerçante et de ces navigateurs au corps alourdi, à l'esprit précis, mais nullement spéculatif, chez qui sommeillait cependant une fantaisie tumultueuse et colorée.

Quand Bach revint à Arnstadt, émerveillé de l'habile facilité des cantates et de la science plus apparente des pièces d'orgue de Buxtehude, il fut invité par le consistoire à rendre compte de son absence prolongée. Le 21 février 1706, on lui reprocha d'avoir fait, d'un congé de quatre semaines, un congé de quatre mois, et comme on était en humeur de le tancer, on exposa contre lui d'autres griefs encore. Il mêlait au choral d'étranges

(1) Ed. Seiffert, p. 41.

(2) Ed. Seiffert, p. 60.

(3) Rappelons que Buxtehude était né à Elseneur.

variations, le troublait par de soudains caprices d'accompagnement, et ne prenait aucun souci des élèves du chœur, ce qui privait l'église de « chant figuré ». On lui laissait huit jours de réflexion ; après ce délai, il aurait à se déclarer catégoriquement. A la même séance du consistoire, le préfet du chœur, l'écolier Johann-Andreas Rambach eut à rendre compte des « désordres » qui avaient éclaté à l' « église neuve » entre les écoliers et l'organiste. Rambach déclare que les choristes étaient mis dans l'embarras par l'organiste qui, autrefois, faisait de trop longs interludes et, maintenant, après une observation du surintendant, était tombé dans l'excès contraire, et jouait trop brièvement. Mais le consistoire avait d'autres motifs de plaintes contre Rambach. Il avait quitté le sermon pour se rendre à l'auberge voisine. Ce trait nous laisse deviner quels rêves d'art pouvaient inspirer les collaborateurs de Bach. Et l'on conçoit aisément qu'il se soit lassé bien vite d'exercer, pour des motets ou des cantates, ces élèves grossiers. Certains d'entre eux avaient d'ailleurs, contre lui, une animosité qui se manifestait par des actes violents. Quelques mois avant de partir pour Lübeck, il avait paru devant le consistoire à cause de ses démêlés avec l'élève Geyersbach. Un jour, Geyersbach avait attaqué Bach à coups de bâton, comme il revenait du château à la maison avec sa cousine Barbara-Catharina, la fille de Johann-Christoph Bach. Geyersbach se vengeait ainsi, disait-il, de ce que l'organiste l'avait outragé, et lui en demandait raison. Bach soutint qu'il ne lui avait rien dit, et qu'on en pourrait témoigner. L'écolier prétendit que si Bach ne l'avait pas outragé personnellement, il avait du moins, un jour, « outragé son basson », qu'il prenait l'injure pour lui, et que Bach n'était qu'un « valet de chiens ». Alors Bach tira l'épée, Geyersbach se jeta sur lui pour le maintenir et tous deux luttèrent jusqu'à ce que cinq écoliers, qui étaient avec Geyersbach, se missent entre eux pour les séparer. Il fut établi un peu plus tard que Bach avait en effet donné à Geyersbach un nom injurieux (29 août 1705).

Ces débats avec les élèves furent sans doute la cause principale pour laquelle Bach se refusa toujours, par la suite, à leur faire exécuter des œuvres de musique. Le 11 novembre 1706, le consistoire se plaignit encore de ce manquement de Bach à ce qu'il était tenu d'accomplir. Le même jour, on lui demanda aussi pourquoi il s'était permis d'introduire, à la tribune de l'orgue, une jeune fille étrangère.

Il ne resta plus que peu de mois à Arnstadt. Le 29 juin 1707, il se présenta devant le conseil pour solliciter son congé et rendit la clef de l'orgue. Il quitta la ville bientôt après, laissant

SIMONE * * * * * * *

poème champêtre * *

par * * * * * *

REMY DE GOURMONT



Dessins de GEORGES d'ESPAGNAT



La Neige







La Neige

SIMONE, la neige est blanche comme ton cou,
Simone, la neige est blanche comme tes genoux.

Simone, ta main est froide comme la neige,
Simone, ton cœur est froid comme la neige.

La neige ne fond qu'à un baiser de feu,
Ton cœur ne fond qu'à un baiser d'adieu.

La neige est triste sur les branches des pins,
Ton front est triste sous tes cheveux châtaignes.

Simone, ta sœur la neige dort dans la cour,
Simone, tu es ma neige et mon amour.





à son cousin Ernst, fils de Johann-Christoph (1), quelques florins de son traitement (2).

Bach venait d'être nommé, quelques jours auparavant, organiste de la *Blasiuskirche*, à Mühlhausen.

(1) Johann-Christoph Bach était le frère jumeau du père de Jean-Sébastien, Ambrosius Bach. On assure que ces deux frères se ressemblaient tellement qu'on ne pouvait les distinguer qu'à leur costume.

(2) Ernst lui avait servi de suppléant pendant son absence.

ANDRÉ PIRRO.



POUR LE DICTIONNAIRE

Je ne sais trop si ces pages tomberont sous les yeux des savants dont un de nos plus spirituels collaborateurs nous rapporte (1), trois cents ans à l'avance, les discussions, les hypothèses et aussi les erreurs (comment n'en pas commettre à pareille distance des événements ?). C'est pour éclairer leur religion que je veux consigner ici quelques remarques qui, venant d'un témoin des faits et d'un ancien élève de la maison, seront peut-être classées au nombre des sources utiles à consulter pour la rédaction de l'article épiqueux.

Je prie d'abord MM. les membres de l'Académie future de vérifier avec grand soin la date de 1913, qu'ils assignent à la grande révolution sociale : selon un historien très sûr et ennemi de la fantaisie comme de l'utopie (j'ai nommé M. Jules Guesde), c'est trois ans plus tôt qu'il faudrait placer cet événement : en 1910. Et s'il est exact que la *Schola* disparut dans la tourmente, il faut remarquer que la musique tout entière, celle du Conservatoire comme l'autre, fut anéantie du même coup : le privilège de l'artiste, étant aussi injuste et révoltant que celui du patron, fut supprimé dans une nuit mémorable où l'on vit M. Camille Saint-Saëns brûler ses dernières partitions aux applaudissements de la nouvelle Constituante. Et les copistes et graveurs de musique furent désormais investis des fonctions de compositeurs, sous la surveillance de M. Bruneau, contre-maître général des ateliers d'opéras, d'opéras comiques, de cantates et d'hymnes révolutionnaires, aux appointements de 60.000 fr. par an. Quelques artistes indépendants ayant voulu continuer à noter, sur du papier à cinq lignes, les inspirations qui leur venaient à l'esprit, furent dénoncés et poursuivis comme contrefacteurs ; condamnés à dix années de travail dans les ateliers nationaux de cordonnerie, de peinture à l'huile ou de puériculture, ils ne recouvrèrent leur liberté qu'après la restauration monarchique de 1916 : et les *Chants de captivité*, que publia alors l'un d'entre eux, nommé Emile Vuillermoz,

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

comptent parmi les impérissables monuments de la douleur humaine.

Ce sont là des faits trop connus pour que j'y insiste longuement, et qui n'échapperont pas, sans doute, à la sagacité de nos futurs érudits. Il est plus difficile de saisir l'esprit d'un homme ou d'une institution que de préciser des dates. Ni l'honorable premier rapporteur, ni l'ingénieux historien qui le contredit, ni le doux philosophe qui met tout le monde d'accord, ne me paraissent avoir bien compris la nature et le rôle historique de la *Schola Cantorum*, et leurs hypothèses à tous trois sont un curieux mélange d'erreurs et de vérités.

Il est parfaitement exact que César Franck fut le saint patron de l'école, et Vincent d'Indy son apôtre. Ceux qui connaissent les détours de la maison ont pu voir, relégué près des combles, un pieux bariolage où un peintre ignoré mais convaincu avait prétendu représenter, en expressifs symboles, *Psyché*, *Rédemption* et les *Béatitudes*. Et ce tableau, s'il eût été meilleur, était digne de décorer le salon aux boiseries blanches où les élèves étaient initiés aux mystères de la forme sonate ou du choral varié. Ce culte de Franck est l'une des plus curieuses et des plus touchantes manifestations de l'instinct religieux à la fin du XIX^e siècle. Par malheur, le Messie disparu, dont il fallait pépétuer les enseignements, avait la fâcheuse habitude (commune à plusieurs fondateurs de religion) de parler peu, et de laisser volontiers sa pensée inachevée. Tout un travail de reconstitution et d'exégèse fut nécessaire pour former un corps de doctrine avec quelques vagues aphorismes : Vincent d'Indy s'en chargea, et le nouvel Evangile de musique fut, pour la plus grande part, son ouvrage. Le principe essentiel, le dogme obligatoire, fut cette parole, tombée un jour des lèvres du vieil organiste : « Il faut souffrir son œuvre. » Et par là, comme le dit fort bien le philosophe de la docte Assemblée, l'esprit catholique le plus austère trouva, dans la divinisation de l'effort et de la peine, son expression artistique. Est-ce un mal ? Sans aucun doute, si l'on prétend proscrire la grâce et le plaisir. Mais ce que l'on voulait combattre alors, c'est la facilité superficielle et l'insincérité si manifeste chez tel maître à succès, connu pour ses élégances fades et ses pâmoisons de commande. Avant d'être une école d'art, le Conservatoire nouveau fut une école de morale. On crut que la musique, comme la poésie, se sentait toujours des bassesses du cœur, et on voulut former les élèves au désintéressement, au scrupule et au respect de leur pensée. On voulut leur donner des âmes hautes et des esprits sans défaillance. Et, au lieu de leur indiquer des recettes pour plaire au gros public ou à tel membre de l'Institut, qui

ne fait même pas partie du gros public, on leur donna comme règle première de n'écrire rien qui ne fût l'expression exacte, précise et totale, de leur sentiment.

Tel fut, à sa fondation (voilà une dizaine d'années), l'esprit de la *Schola Cantorum*. C'était un temps d'héroïque pauvreté, où M. Charles Bordes accomplissait chaque jour en se jouant le triple miracle de former ses chanteurs, d'improviser ses concerts et de payer ses factures... La *Schola* triomphe, aujourd'hui et les anciens ne la reconnaissent plus. Le succès assuré n'a pas la beauté de la lutte, et la maturité perd le charme émouvant de la jeunesse. Il n'importe : la *Schola Cantorum* fut, dès son origine, une affirmation de fierté, de conviction et de désintéressement. De tels actes de foi ne sont jamais perdus, et si l'esprit du Conservatoire n'est plus ce qu'il était voilà dix ans, ce changement n'est-il pas dû à l'exemple du petit Conservatoire libre où l'on ne cherchait ni honneurs de concours, ni succès de théâtre, mais seulement à mieux comprendre et aimer la musique?

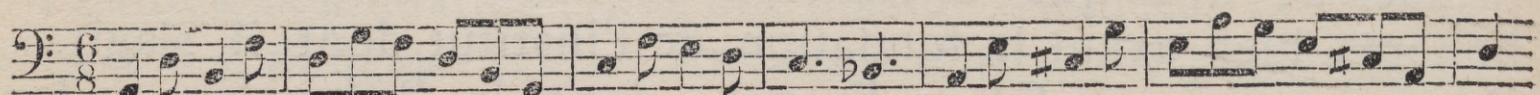
Reste à savoir si l'enseignement technique valut l'enseignement moral. On partit de ce principe excellent, qu'il fallait initier les élèves à la musique par les exemples du passé et non par les recettes de l'école. Le cours de composition fut, avant tout, un cours d'histoire et d'analyse. Le sec volume qui a été publié récemment, et dont on attaquait ici même la singulière théorie harmonique (1), ne peut guère donner une idée de ces leçons vivantes où, après une sommaire chronologie, on entendait une fugue de Bach ou une sonate de Beethoven, illuminée, de-ci de-là, de quelques mots qui rendaient claires la marche de ses développements et la raison de ses modulations, et faisaient retrouver la pensée des maîtres en ce qu'elle eut de formel, c'est-à-dire d'éducateur. Cette méthode est celle des études littéraires, depuis que le *Jardin des racines grecques* et les figures de rhétorique ont fait place à la lecture des auteurs : c'était un grand et un nécessaire progrès, que de l'appliquer à la musique. Plus que personne peut-être, je crois utile de renouveler sans cesse les formes de l'art, afin de le rendre apte à traduire les nuances les plus délicates de la pensée contemporaine ; plus que personne je suis ennemi d'une scolastique abstraite qui, sous prétexte de tradition, prescrirait au créateur un certain style, un certain plan, un certain ordre, fixé et déterminé d'avance, unique et invariable : à chacun de se créer, en toute liberté, sa manière. Mais l'école de la liberté, si elle existe, a toutes ses fenêtres ouvertes sur le passé ; Bach, Beethoven, Rameau, sont ses maîtres, et leurs œuvres bien

(1) Voir les articles de Jean Marnold (*Mercure musical*, 1906, n°s 9 et 11)

comprises sont des leçons de volonté souveraine et de haute indépendance. Ces œuvres étaient, en grande partie, tombées dans l'oubli. La *Schola* les ressuscita. Car il est parfaitement inexact de dire que « Rameau et Bach étaient connus et honorés bien avant la fondation de l'institut dont il s'agit. » Passe encore pour César Franck, dont la *Rédemption* et les *Béatitudes* étaient déjà entrées au répertoire des concerts. Mais que jouait-on de Bach avant l'exemple donné par la *Schola*? L'*Aria* de la Suite en ré, de temps à autre, la *Messe* en si au Conservatoire, à de rares intervalles, et trois motets. A la *Schola* revient l'honneur d'avoir révélé à ses élèves, et aussi au public, les Cantates de Bach ; et ce sont les concerts de M^{lle} Selva qui firent connaître l'œuvre de piano dans toute son immensité. Quant à Rameau, où donc, avant la *Schola*, avait-on eu l'idée d'exécuter des actes entiers de ses opéras ? Et cette représentation de la *Guirlande*, où Claude Debussy criait avec tant d'enthousiasme : « Vive Rameau ! A bas Gluck ! » n'est-ce pas à la *Schola* que nous la devons ? Et l'*Orfeo* de Monteverdi, et le *Couronnement de Poppée* ? Et je ne parle pas de tout le répertoire des Chanteurs de Saint-Gervais, qui nous rendirent Palestrina, Vittoria et Roland de Lassus, avant de s'attaquer au xvi^e siècle français, ressuscité par Henry Expert. S'il est un point sur lequel l'œuvre de la *Schola* ne peut être attaquée, c'est bien celui-ci. Je sais bien — je sais mieux que personne — que les exécutions ne furent pas toujours parfaites ; il faut songer aussi à la pauvreté des ressources, au recrutement hétéroclite de l'orchestre, et à la difficulté que l'on éprouve toujours à monter une œuvre entièrement nouvelle. Mais l'exemple était donné ; d'autres en profitèrent, et si Bach et Rameau figurent, de temps à autre, aux programmes des concerts du dimanche, c'est à la *Schola*, à elle seule, que nous le devons. Le plus beau de tous les rôles n'est-il pas celui du précurseur ?

Ce culte du passé devint-il, chez quelques disciples, exclusif et hargneux ? C'est fort possible ; mais nul ne doit être rendu responsable des excès de ceux qui ont mal compris sa pensée. L'enseignement de Vincent d'Indy a toujours voulu s'inspirer des idées de liberté et de progrès. Et si l'on fit la guerre à l'harmonie, au nom du contrepoint ressuscité, rien ne fut plus méritoire ni plus salutaire en son temps qu'une telle croisade. Car ce que l'on pourfendait, ce n'est pas l'harmonie naturelle, primitive, révélée au seul génie : c'est l'harmonie de l'école, ce fatras de règles inexpliquées, de prohibitions étranges et de formules dépourvues de tout intérêt musical, dont on pourra contempler les absurdités dans le *Traité d'harmonie* de Reber.

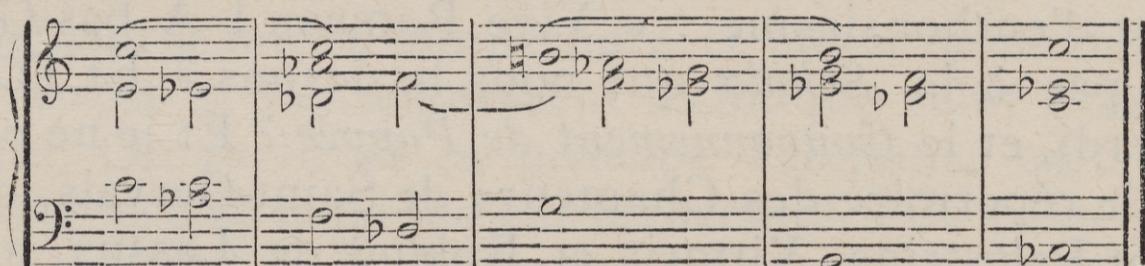
et surtout dans les *Notes complémentaires* de feu Th. Dubois. Peut-on imaginer matière plus ingrate que cette basse de Reber (p. 81) ?



laideur plus prétentieuse et tourmentée que celle de ce « chant donné » de Th. Dubois (p. 137) ?



harmonie plus saugrenue que celle de cet exemple du même auteur (p. 227, n° 11) ?



Il fallait vraiment une vocation robuste pour résister à de pareilles tortures, prolongées pendant plusieurs années. Et l'on comprend la parole amère d'un compositeur à qui nul ne dispute aujourd'hui le nom de subtil harmoniste : « Que j'étais malheureux ! Jamais je ne trouvais l'harmonie de l'auteur (1) ! »

Telle est l'harmonie qui fut sévèrement proscrite de la *Schola*. N'avait-on pas raison, et ne valait-il pas mieux prendre comme thème d'exercices une mélodie grégorienne qu'un chant de Th. Dubois ? Et, en demandant à l'élève d'envelopper cette mélodie avec d'autres mélodies de son invention, ne développait-on pas mieux ses facultés créatrices qu'en le priant de ne pas confondre « la neuvième majeure sans fondamentale avec l'accord du 2^e degré de la gamme mineure », ou en l'avertissant (touchant aveu échappé à la plume candide de Th. Dubois) que fréquemment « des élèves, au sortir de leurs études d'harmonie, d'ailleurs bien et consciencieusement faites, se trouvent fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'écrire le moindre accompagnement à une mélodie quelconque » ?

Sans doute on alla trop loin, comme il arrive lorsqu'il s'agit

(1) On nomme ainsi, dans le jargon de l'école, le corrigé du devoir, donné en général à la fin du traité.

de combattre des erreurs puissamment accréditées. Je suis très loin de croire, comme il est d'usage à la *Schola*, que la « musique doit se lire horizontalement et non verticalement », c'est-à-dire que la conduite des mélodies est tout, et que l'harmonie qui en résulte n'importe pas. J'en suis d'autant plus loin que nul plus que Vincent d'Indy, et en dépit de cette devise de combat, ne se montre sévère pour des enchaînements harmoniques faibles ou peu naturels. Et je ne crois pas davantage que l'harmonie, avant les autres parties de la musique, soit sujette à vieillir. Tel accord de Bach, ou de Couperin, ou même de Roland de Lassus et de Costeley, enchanter encore nos oreilles, alors que telle mélodie de Mozart ou de Lulli nous paraît pauvre, et sonne creux. Dans la lutte engagée contre le monstre de l'école, des coups s'égarèrent et allèrent frapper l'harmonie naturelle et libre, qui est la plus rare, unique et inimitable beauté de la musique. Mais la recherche exclusive des effets de sonorité est un excès aussi, et un danger; il n'est pas mauvais que devant ce sensualisme séducteur, si bien caractérisé par le philosophe du xxiii^e siècle, le vieux rationalisme soit représenté, et s'oppose à la dissolution de la musique tout entière en agréments d'orchestre ou en arabesques de piano. Si l'on veut toute ma pensée, je dirai que je ne suis ni pour les fanatiques adeptes de la *Schola*, ni pour leurs fousgueux adversaires. Les uns et les autres n'aperçoivent qu'un côté de leur art; les uns, préoccupés de construire, oublient ou ignorent la sensation; et les autres, à force de poursuivre leurs impressions fugitives, risquent de tarir en eux les sources du sentiment. La querelle de l'harmonie et du contrepoint semblera peut-être aussi vainc un jour que le fut en son temps la querelle des anciens et des modernes, et le moment serait venu de rappeler notre art à de plus hautes et sereines destinées.

Je n'ajouterai qu'un mot: on voit assez que la *Schola Cantorum* ne met sous le joug que les esprits nés esclaves, puisque l'auteur de ces trop copieuses lignes en fut élève, puisqu'il reste uni à son maître par des liens d'affection respectueuse et presque filiale, de reconnaissance et d'admiration que rien ne pourra dissoudre, et que cependant il a gardé la liberté d'adorer d'autres dieux. Son cas est loin d'être isolé, et rien certes ne réjouit plus le cœur d'un maître véritable que l'originalité de certaines natures et même l'ardeur juvénile de certaines résistances. Il reste que la *Schola Cantorum* n'a pas encore produit un génie. C'est exact: cela ne tient-il pas à ce que la bonne part des énergies musicales était absorbée, et, dans une grande mesure, stérilisée, par le Conservatoire? Et aussi à ce que le génie ne se produit pas à volonté, comme la reine des abeilles?

Ce qui revient à dire que les questions d'enseignement ne sont pas, en art, des plus intéressantes. Je me sens tout confus d'en avoir traité si longuement.

LOUIS LALOY.

P. S. — Un point de fait encore : l'*Édition mutuelle* n'a jamais été réservée aux « seuls pensionnaires de l'institution », puisqu'elle a publié des œuvres de Louis Abbiate, Marthe Ducourau, Charles Tournemire, J. Béesau, Albert Doyen, Ernest Chausson, Joseph Ryelandt, Edmond de Polignac, qui ne furent pas élèves de la *Schola Cantorum*. Je crois même savoir que ses directeurs eussent demandé à Maurice Ravel son *Quatuor à cordes*, sans la crainte de lui nuire auprès du jury du Prix de Rome. Crainte superflue, comme l'événement l'a bien montré.

L. L.





à M. Alejandro Ribo
hommage à
Léandre. Paris
juin 1905.

Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

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

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

Les cantilènes, *cantilene*, que chantent les religieuses du prieuré de Villarceaux, sont elles-mêmes un progrès sur un état de choses antérieur, représenté assez fâcheusement par des danses et des jeux désordonnés : aussi bien Odon Rigaud ne gronde point. En réalité ces *cantilene* sont simplement des chansons, sans aucun caractère liturgique. Ce mot, selon nous, est une désignation d'ordre littéraire. Quand on envisage ces chansons au point de vue musical, les appellations peuvent changer : la forme la plus ordinaire en est alors le *conductus*, le conduit. Nous ne connaissons point de *cantilena* provenant des diocèses soumis à la juridiction de l'archevêque de Rouen, mais une pièce composée sans doute à l'abbaye de Saint-Martial de Limoges et ayant trait à la commémoration des Innocents donnera au lecteur une idée assez précise de ces chansons latines du moyen âge français.

I. Ad infantum
triumphantum
gloriosum transitum,
quis polorum
peruorum
mors parauit aditum.

R^o Sint infantes
festinantes
et sonorus
psallat chorus
nec desistat,
sed insistat
dulcem ferre sonitum.

II. Rex insanus
misit manus
Bethlehem per ambitum,
in furore
de cruore
inquinans exercitum

R^o Sint infantes, *etc.*
III. Sed in uanum
uersat manum,
quod facit est irritum,
nam quod dire
uult ferire,
non est ei licitum.

(1) Suite. Voir les numéros 8, 10, 11 et 12.

R^o Sint infantes, *etc.*

IV. Lictor seuit
nec impleuit
furorem indomitum,
ferit, truncat
et aduncat
morem preter solitum.

R^o Sint infantes, *etc.*

V. Ut est scriptum,
in Egyptum
duxerat transpositum
Joseph pater,
uirgo mater,
sicut erat creditum.

R^o Sint infantes

festinantes
et sonorus
psallat chorus
nec desistat,
sed insistat
dulcem ferre sonitum (1).

La place de ces chansons n'était point à l'office, et sans doute on ne les y entendait guère : c'était à l'heure de la récréation qu'on les disait sous le cloître ou dans les jardins du couvent. Aussi bien les *cantilene* pouvaient-elles être tolérées : elles ne contenaient rien qui dût porter atteinte à la religion, ni aux bonnes mœurs, et tant qu'on les chantait en dehors de l'église, elles ne venaient point rompre la belle ordonnance de la liturgie.

Au contraire, ces clercs de Gournay, qui à certains jours menaient des chœurs de danse en faisant le *vireli*, furent un scandale public.

Ce mot de la langue vulgaire se rencontrant dans un texte latin mérite quelques explications. Lacurne de Sainte-Palaye (2) et Godefroy (3) identifient le *vireli* avec le *virelai*, si fréquent dans la langue poétique du quatorzième siècle, la forme *virelai* n'étant qu'une altération de *vireli*, sous l'influence de *lai* (4). On rencontre encore ce mot différemment écrit : *veyrelit* et *virenli*. En tout cas, on le trouve communément dans l'expression : *faire le vireli*. Voici deux exemples pris dans des textes du même temps :

(1) Paris, Bibl. Nat. lat. 3719. — Cette pièce a été déjà publiée par Dreves, dans les *Analecta hymnica medii aevi*, t. XXI, *Cantiones et Muteti*, p. 69, mais avec une telle incompréhension du rythme, que nous n'hésitons pas à la donner ici à nouveau.

(2) LACURNE DE SAINTE-PALAYE. — *Dictionnaire historique de l'ancien language français*, article *vireli*.

(3) GODEFROY (FRÉD.). — *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, même art. Paris, 1895.

(4) PARIS (GASTON). — *La littérature française du moyen âge*, p. 178. Paris, 1890.

*Par la main sans atargier
prant chascuns s'amie :
si ont fait grand veirelit (1).*

(*Pastourelle, I.*)

*Bele, quar balez, et je vos en pri,
et je vous ferai le virenli.
Le virenli vous covient fere (2).*

(*La châtelaine de Saint-Gilles.*)

Il semble bien, sans aller jusqu'à dire que la véritable acception de *virelai* est *lai en virant* (3), que ce mot désigne une chanson adaptée à un schéma de danse. Les exemples et les définitions que nous possédons du *virelai* sont tous du quatorzième, du quinzième et même du seizième siècle. Il en ressort que lorsque le *virelai* devint un genre à forme définitivement fixée, il comprenait comme éléments essentiels (4) :

- 1^o Un refrain placé en tête de la pièce (à la première strophe seulement) ;
- 2^o Une partie de couplet indépendante du refrain ;
- 3^o Une deuxième partie de couplet correspondant au refrain ;
- 4^o Un refrain.

Or, nous ne connaissons pas de poésies en langue vulgaire du treizième siècle, où cette forme fixe se trouve observée ; mais, dans un précieux manuscrit conservé à Florence (5), l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, il y a un grand nombre de pièces composées vers 1240 à Paris, sans doute à Notre-Dame et à l'intention des écoliers, et dans le nombre, une de celles justement qui ont trait à saint Nicolas nous présente

(1) MEYER (PAUL). — *Rapports sur une mission littéraire en Angleterre*, dans les *Archives des missirs*, 2^e série, t. III et t. V, in-8.

(2) MONTAIGLON (A. DE). — *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles, imprimés ou inédits, publié d'après les manuscrits*, t. I, p. 143. Paris, 1872.

(3) HECQ (G.) et PARIS (L.). — *La poétique française au moyen âge et à la Renaissance*, p. 229. Paris, 1896.

(4) JEANROY (A.). — *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge*, p. 426. Paris, 1889. — Nous croyons volontiers avec M. J. que la forme *vireli* peut être une onomatopée dans le genre de *vaduri*, mais nous y retrouverions comme point de départ le thème de verbe *virer*, ce que M. J. paraît repousser. Signalons ici une amusante méprise dans le *Dictionnaire de Godefroy*. Il cite un texte relevé dans un *Glossaire latino-roman* de la Bibl. Nat. lat. 7692, dans lequel *vireli* traduit le bas latin *Agapallus*. Mais si l'on se reporte à Du Cange on lit « *AGAPALLUS, vireli, plantae genus. Gall. Parvenche, quae Tournefort dicitur...* » Ce *vireli* est un terme de botanique sans rapport avec la langue littéraire.

(5) Florence, Bibl. Laurent. Plut. XXIX. 1. fol. 471 v^o.

un type latin du *vireli* : peut-être les clercs de Gournay la dansaient-ils, quand Odon Rigaud les surprit ? Nous n'avons qu'à rétablir, comme le faisaient instinctivement les musiciens contemporains, le refrain en tête de la première strophe, pour avoir un exemple parfait du *vireli*.

TEXTE MUSICAL ANCIEN

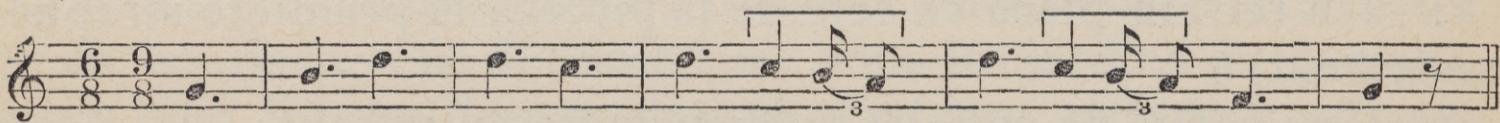


Nicho-la-us est cleri Pro-tec-ti-o! Exultet hec conti- o **In sancti Nicholai**

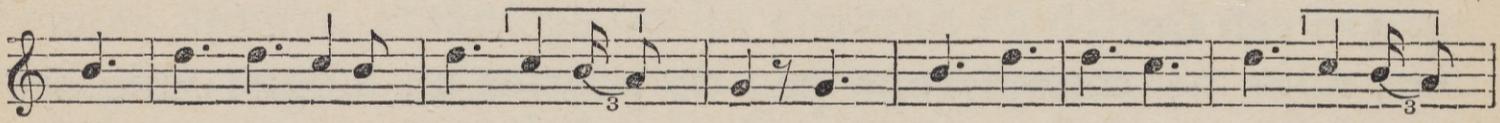


Preco- ni-o: *Nicho-la-us est cleri Protec-ti-o !* (1)

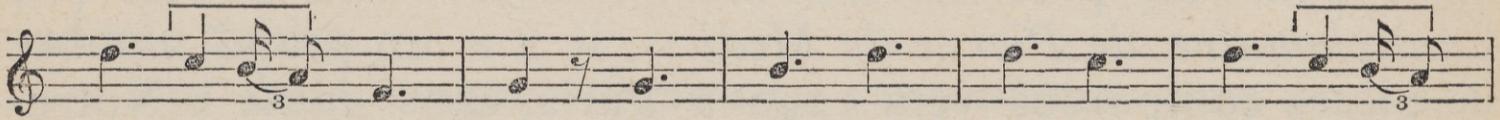
TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE (2)



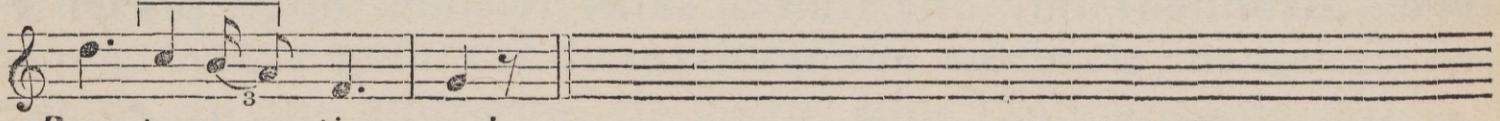
Ni- cho- la- us est cle- ri Pro- tec- ti- o !



E- xul-tet hec con-ti- o In sancti Nicho- la- i



Pre- co- ni- o : Ni- cho- la- us est cle- ri



Pro- tec- ti- o !

*Nicholaus est cleri
protectio !*

I. Exultet hec contio
in sancti Nicholai
preconio :
Nicholaus est cleri
protectio !

II. Olei conspersio
multos curat a morbi
supplitio :
Nicholaus est cleri
protectio !

(1) Nous avons imprimé en *italiques* les deux vers du refrain et en **caractères gras** la partie de la strophe correspondant au refrain.

(2) L'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, où nous avons pris le texte de cette pièce, est un des plus vastes répertoires que nous ayons de la musique mesurée à la fin du treizième siècle. Nous avons donné aux notes les valeurs fixes de la doctrine franconienne suivie dans ce manuscrit. L'*ars mensurabilis* s'oppose ici à la *musica plana* des proses et des épîtres farcies.

III. In maris periculo
proceleuma nautis fit
in iubilo :
Nicholaus est cleri
protectio !

IV. Auri trina datio
puellarum fuit
releuatio :
Nicholaus est cleri
protectio !

Nous avons là une des formes les plus simples de la chanson à danser : elle est composée de couplets chantés par un soliste et suivie d'un refrain repris par le chœur. Nous dirons donc que faire *le vireli*, c'était chanter une chanson accompagnée de danses, un coryphée disait les couplets et les danseurs répétaient le refrain.

Les deux mots *conductus* et *motulus* appartiennent à la terminologie musicale du moyen âge et désignent les compositions polyphoniques et mesurées que l'on appelle communément *conduits* et *motets*.

Avant que l'étude du manuscrit que nous avons cité plus haut, l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, ait mis sous les yeux des musicologues de très nombreux exemples de conduits, on n'avait pu donner de ce genre de composition, sur la foi des théoriciens du moyen âge, que de vagues et fausses définitions. Il apparaît très nettement aujourd'hui que le *conductus* avait pour caractéristique qu'il n'y entrait aucun élément étranger à l'inspiration de l'artiste. C'est une œuvre entièrement originale, tandis que l'édifice harmonique de l'*organum* et du *motet* est toujours construit sur un thème liturgique. Nous ne saurions donner ici des exemples de conduits et de motets sans enfler démesurément ce travail : disons seulement que si l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis* est le plus vaste recueil qui nous soit parvenu de *conduits* du XIII^e siècle, le célèbre *Chansonnier* de la bibliothèque de Montpellier (1) a été le fondement de toutes les études qu'on a pu faire sur les *motets* français de la même époque : ce sont les sources auxquelles il faut puiser pour une étude approfondie de la question (2).

Il nous semble que tous les termes désignant dans les fragments d'Odon Rigaud des formes littéraires et musicales ont été ainsi expliqués. Il reste à dire un mot de ces *inordinaciones* qui dans l'esprit du prélat troublaient la belle sérénité de la vie religieuse et, de fait, ces écarts de discipline nous semblent plus graves que les divertissements littéraires et musicaux dont

(1) Bibliothèque de Montpellier, H. 196.

(2) Comme publications nous renverrons aux beaux travaux de WOOLDRIDGE (H. E.) : *The Oxford History of Music*, vol. I. *The polyphonic Period*. Part. I, Oxford, 1901. — DE COUSSEMAKER (E.) : *L'art harmonique aux XII^e et XIII^e siècles*. Paris, 1865, in-4. — WOLF (JOHANNES) : *Geschichte der Mensural-Notation von 1250-1460*, Leipzig, 1904, 3 vol. in-8.

certaines fêtes étaient le prétexte ; à vrai dire, si un motet du R. P. Lambillotte ou de quelque autre artiste de la Compagnie de Jésus avait offensé ses oreilles, le scrupuleux visiteur aurait été fondé à les proscrire au nom de l'esthétique et du goût ; mais pour notre part, nous avons, à lire ces naïves et gracieuses cantilènes des siècles passés, un plaisir délicat que nous chercherions en vain dans le répertoire ordinaire des couvents.

Quelles sont donc ces *inordinaciones* blâmables ? En première ligne, nous relèverons le déguisement des religieuses. L'habitude semble très ancienne. Car dès le haut moyen âge, les Pères de l'Église et les sermonnaires s'élèvent contre cet usage. Les païens déjà avaient accoutumé, aux kalendes de janvier, de se revêtir de peaux de bêtes, porcs, vaches, cerfs, d'où le terme de *ceruulus* ou *ceruula* pour désigner ce jeu. Les chrétiens ne



les imitèrent que trop, car tour à tour les conciles, les écrivains ecclésiastiques, les auteurs de pénitentiels en font mention (1) L'évêque Faustin, cité par Du Cange, écrit avec beaucoup de bon sens : « *Quis enim sapiens credere poterit inueniri aliquos sanae mentis, qui ceruulum facientes in ferarum se uelint habitus commutari ? Alii uestiuntur pellibus pecudum, alii assumunt capita bestiarum, gaudentes et exultantes si taliter se in ferinas species transformauerint, ut homines non esse uideantur* (2) ». Le croirait-on ? ce ridicule traverse tout le moyen âge. A la fin du treizième siècle, une curieuse miniature d'un manuscrit nous montre une bande de fous ainsi affublés et menant grand tapage (3). Au quinzième siècle, ces excès devinrent tels qu'ils

(1) Voir DU CANGE, *Glossarium*, art. *ceruula*.

(2) L'évêque Faustin vivait aux environs de l'an 400. Nous n'avons pu identifier ce texte.

(3) Paris, Bibl. Nat. fr. 146, fol. 36 v°. Nous y avons pris les scènes de charivari reproduites ci-dessus.

eurent pour conséquence l'interdiction de la fête des Innocents dans la presque totalité des diocèses de France, car le scandale devenait intolérable de voir les gens d'église, qui *au très grand vitupère et diffame de tout l'estat ecclésiastique, faisoien*



toutes églises et lieux saints, comme dehors et mesmement durant le divin office plusieurs grandes insolences, dérisions, mocqueries, spectacles publics, de leurs corps déguisements en usant d'habits indécents et non appartenants a leur estat et profession, comme d'habits et vestements de fols, de gens d'armes et autres habits séculiers, et les aucuns usants d'habits et vestements de femmes,



aucuns de faux visages, ou autres telles illicites manieres de vestements et apostatant de leur estat et profession (1). C'est un peu ce qui se passait en 1249 au monastère de Villarceaux.

Nous avons dit déjà l'insuffisance de nos connaissances sur les danses du moyen âge : l'érudition a pu arriver à reconstituer par d'ingénieuses hypothèses quelques scénarios de *caroles*,

(1) Lettre de Charles VII, du 17 avril 1445, dans Martène, *Anecd. coll.*, t. I, 1804.

quelques petits fragments de *balleries*, à l'aide d'indications éparses dans l'œuvre immense de nos trouvères (1). Mais nous sommes fort hésitant pour expliquer avec précision le terme de *chorea* et l'expression *ducere choreas* que nous rencontrons assez fréquemment dans le *Journal* d'Odon Rigaud. La latinité classique a employé ce mot au sens de « danse en chœur », disons « danse collective » (2). Du Cange le définit : *processio, ut videntur, quae circa chorum fit* (3), et cite à l'appui un passage d'un cérémonial de l'Église de Chartres. Mais il est évident que nous sommes, ici en présence de danses profanes et populaires. Nous en ignorons les pas, mais nous croyons bien que les danseurs faisaient la chaîne et menaient une manière de farandole, sous la joyeuse conduite des clercs et des moniales, qui, pour endormir les scrupules de leur conscience, concluaient que la danse faisait une partie intégrante du culte des Hébreux et que, dans l'Écriture, on lit en propres termes : « Ce jour-là, David dansait de toutes ses forces devant l'Éternel, et il était ceint d'un éphod de lin (4). »

Odon Rigaud mettait encore au nombre des *inordinaciones*, qu'entraînait dans son diocèse la fête des Innocents, la coutume suivante : ce jour-là, à Saint-Amand de Rouen, tandis que les vieilles moniales s'allaien couché, une fois l'office de complies terminé, les plus jeunes restaient au chœur à chanter l'office et des proses, *cantantes officium et prosas*. Le prélat demande que, jeunes et vieilles, les religieuses se rendent au dortoir à la même heure. Il y avait donc dans cet isolement quelque péril pour les âmes, car, trente ans plus tôt, en 1231, un concile de Rouen avait déjà légiféré dans le même sens :

(1) BÉDIER (J.). — *Les plus anciennes danses françaises*, article publié dans la *Revue des Deux Mondes*, t. XXXI, p. 398 et ss., janvier 1906.

(2) TIBULLE, I, 3, 59. — PROPERCE, II, 19, 15. — VIRGILE, *Aen.*, VI, 644. — AUSONE, *Epist.* IV, 50.

(3) DU CANGE, *Glossarium*, art. *chorea*.

(4) II Samuel, vi, 14. — M. Amédée Gastoué, dont on sait la haute compétence dans les questions liturgico-musicales, nous fait observer que dans la liturgie grecque la danse religieuse existe encore. A la cérémonie du mariage, tandis que le chœur commence le tropaire *Ιταίχ χόρευε*, le prêtre, le diacre, les mariés et les témoins, se tenant par la main et portant des cierges, forment le cercle et tournent lentement au milieu du chœur, chantant avec les psaltes. Nous avons eu, pour notre part, l'occasion de voir à la cathédrale de Séville la curieuse cérémonie des *seises*, qui dansent devant l'autel en semaine sainte et à diverses fêtes de l'année en chantant au son des instruments. Les *seises* sont de jeunes garçons vivant en communauté pour préparer les offices, auxquels ils sont appelés à prendre part ; ils dansent costumés à la mode du temps de Philippe II.

C. XX. *Prohibeant similiter [sacerdotes] ne vigilie fiant in ecclesiis, nisi in festo illius ecclesie sancti* (1).

car, très souvent, nous retrouvons cette interdiction répétée dans les textes conciliaires et, quand les considérations qui l'accompagnent nous en font connaître la cause, c'est toujours parce qu'en ces veillées, la pénombre de l'église est favorable aux *ludi in honesti*, c'est-à-dire aux petits jeux coupables, et que trop souvent *multa turpia insequantur*, ainsi qu'on peut lire en 1260, au canon I du concile de Cognac (2).

Souvent, en effet, dans ces veillées, il se glissait des brebis galeuses, anciens clercs défroqués, qui avaient pris la vie nomade du goliard, ou jongleurs de métier, qui avaient suivi la route bohémienne, celle des truands et des ribauds, et en aucun cas ne pouvaient se poser en professeurs de morale. Les uns et les autres furent, à cette époque de notre histoire, l'effroi des mères de famille, qui, quand un de ces vagabonds passait, faisaient rentrer leurs filles, et des hauts dignitaires de l'Église, qui s'efforcèrent constamment de garder les clercs de leur contact. Ces diseurs de chansons s'introduisaient dans les églises et même dans les abbayes sous le prétexte, apparemment honnête, de chanter des petits vers, *versiculi*, sur le *Kyrie* ou sur l'*Agnus Dei*, puis insensiblement ils quittaient l'air sérieux sous lequel ils s'étaient fait admettre et s'acheminaient vers la satire de plus en plus acerbe, de plus en plus violente, de tout ce que l'Église propose au respect de ses fidèles, de toute autorité établie, et nul n'était épargné, ni l'évêque, ni le roi, ni même la papauté. Nous n'en finirions pas de relever tous les textes où interdiction est faite aux clercs de se trouver mêlés avec les goliards, les histrions et les jongleurs (3).

Odon Rigaud nous en fournit un de plus, quand il invite spécialement, en 1268, l'abbé de Jumièges à défendre l'accès de son église aux artistes vagabonds, dont le métier habituel n'était pas précisément de louer le Seigneur et d'exalter sa gloire. Combien, à l'heure présente, voyons-nous de braves curés, sans malice et sans défiance, organiser avec le concours de chanteurs et d'actrices en renom ces absurdités liturgiques qu'un euphémisme mondain appelle la *messe en musique* des villégiatures d'été, et célébrer avec émotion cette entente cordiale de l'autel et du théâtre ! Odon Rigaud, prélat plein de bon sens, venez visiter vos curés des plages normandes et promettez le paradis à ceux

(1) MANSI, XXIII, 216.

(2) MANSI, XXIII, 1033.

(3) Dans un prochain travail, nous publierons la législation ecclésiastique sur ce point.

qui ne mériteraient pas de s'entendre dire, comme feu l'abbé de Jumièges : *monuimus eum quod histriones ab officio suo arceret et consortia mulierum quarumcumque penitus euitaret* ; faites cette promesse, saint archevêque, vous ne vous engagerez guère et ne risquerez point d'encombrer le paradis !

3^e *Comment un chantre doublait son traitement.* — On connaît le subterfuge des employés d'administration, qui utilisent leurs heures de bureau à faire des travaux supplémentaires payés en sus de leurs appointements. L'artifice n'est point nouveau, nous en avons un exemple dans le cas de ces clercs appartenant au chapitre de Saint-Mellon de Pontoise, qui s'en allaient chanter dans les églises voisines au détriment du service pour lequel ils étaient rémunérés.

Mardi, 6 juillet 1249.

Visitauiimus capitulum Sancti Mellonis Pontisarensis... Inhibuimus ne Henricus, capellanus altaris regis, locet operas suas in aliis ecclesiis, nec cantet alibi nisi in ecclesia sua assidue. [p. 42]

Lundi, 6 mars 1256.

Visitauiimus capitulum Sancti Mellonis Pontisarensis... Item inhibuimus dicto Luce ne de cetero cantet in capellania castri : quod si contra uenire presumpserit, ipsum animaduersione debita puniemus... [p. 240]

On voit qu'à Pontoise une confusion tendait à s'établir entre le chapitre de Saint-Mellon et la chapelle du château royal, dont le chapitre, à ce qu'il paraît, assurait le service. Odon Rigaud désigne-t-il par le mot *opera sua*, comme le croit l'éditeur du *Journal*, M. Bonnin, les livres liturgiques copiés par les scribes du monastère ? Il nous semble bien plutôt que le chapelain Henri louait, non les manuscrits, mais ses propres services, ainsi que le contexte, *cantet alibi*, le laisse entendre.

(A suivre.)

PIERRE AUBRY.





REVUE DE LA QUINZAINE

THÉATRES

OPÉRA-COMIQUE : *Le Clos*, opéra comique en 4 actes, de MM. Michel Carré et Charles Silver.

C'est avec *Le Clos*, de MM. Carré et Silver, que l'Opéra-Comique termine une saison où il nous éblouit de la magnificence décorative d'Aphrodite. En dépit de son allure quasi dramatique, *Le Clos* rappelle par plus d'un côté les pièces de tout repos que nous entendîmes jadis dans l'édifice matrimonial de la place Boieldieu. Habillement cuisiné par un maître en la matière, M. Michel Carré, chef incomparable et au tour de main prestigieux, le livret est tiré d'un roman fort oublié d'Amédée Achard : *Le Clos pommier*. Bibliothèque rose ou Bibliothèque des Chemins de fer, comme vous voudrez. Voici l'histoire :

Il y a un vieux Normand, le méchant et rapace Hennebaut, dont le fils Pierre, grand beau gars qui ne connaît point de cruelles, courtise Geneviève, la fille du garde champêtre Gervais, fonctionnaire aussi riche en fierté que pauvre en écus. Il y a aussi le tendre et héroïque fiancé de Geneviève, le marin Jean Simon, gueux plein de noblesse, mais destiné, hélas ! à être roulé. (Nous sommes en Normandie.) Il y a de gais lurons et une gaillarde nommée Margot, que les susdits lurons troussent à qui mieux mieux ; il y a, enfin, un délicieux clair de lune avec de vrais pommiers et sans doute de vraies pommes, et un huissier d'ombres chinoises du plus pur « opéra comique ».

« Opéra comique » dans toute sa saveur traditionnelle, s'affirme le premier acte situé sur la place de Dives ensoleillée et joyeuse ; on entre, on sort, on babille, on se dispute, des chœurs évoluent selon la formule d'antan. Les Gervais, père et fille, n'ont-ils point l'audace de repousser le fils Hennebaut, Geneviève préférant à ce richard son fiancé Simon ! Mais les Hennebaut possèdent plus d'un tour au fond de leur sac, et leur opu-

lence ne va pas sans quelque canaillerie ; ils jurent de se venger et feront vendre le Clos de leur débiteur, l'infortuné Gervais.

Au 2^e acte, nous assistons à cette cruelle opération ; pendant qu'on instrumente et que le vieux Gervais se lamente, Simon arrive ; il vient de prendre héroïquement un parti cornélien ; il sacrifiera son bonheur à la tranquillité de Gervais et de sa fille, et disparaîtra devant Pierre Hennebaut.

Le 3^e acte montre Geneviève et Pierre mariés ; intérieur de ferme cosse ; dans la cour, une vraie charrette pleine de vraie paille que des drilles dénués de tristesse déchargent en chantant comme il sied. Les époux ne sont pas heureux ; Geneviève penserait-elle encore au pauvre hère qui s'est dévoué pour elle ? Justement, Simon est revenu, et c'est de plus l'anniversaire de la mort du père Gervais. Geneviève veut aller revoir ce Clos où s'écoula son enfance. Simple ruse, pense Pierre Hennebaut, qui, affolé de jalouxie, suit sa femme, le fusil à la main.

Nous revoici enfin dans le Clos tout baigné d'une tendre lumière azurée. Pierre est à l'affût, et nous le sentons prêt aux pires déterminations. Geneviève arrive, bientôt rejoints par Simon, dont les voyages n'ont point éteint la flamme ; mais Geneviève résiste aux assauts de son amoureux ; soudain retentit un coup de feu. Sans nul doute, Pierre s'est tué, s'écrie Geneviève éperdue en chassant l'infortuné et importun Simon au moment où Pierre sort tranquillement de sa cachette ; il a simplement voulu éprouver sa femme, et, avec une déconcertante bonhomie, il scelle d'un baiser son bonheur définitif. Le rideau tombe sur ce truc misérable.

La psychologie d'un pareil sujet s'avère assurément bien sommaire, dépourvue non seulement de nuances, mais encore d'explications indispensables, et le personnage central de Geneviève figure tout uniment une intéressante girouette ; cependant, la main experte du librettiste a fourni à M. Silver nombre de scènes qui se prêtent fort bien à un commentaire musical.

M. Charles Silver, grand prix de Rome en 1891, s'était déjà fait connaître par un opéra-féerie en 4 actes représenté à Marseille, Bruxelles et Lyon, *La Belle au bois dormant* ; on avait encore entendu de lui au concert une *Ouverture de Bérénice*, une *Rapsodie sicilienne*, un *Poème carnavalesque*.

Dès les premières mesures du *Clos*, nous sommes fixés ; la musique, ici, n'affiche aucune tendance, je ne dirai pas révolutionnaire, mais seulement actuelle ; elle se contente d'être élégante et correcte, et de s'aventurer en dehors des sentiers battus juste assez pour pimenter son honnêteté bourgeoise, pour relever d'un peu de fantaisie sa tenue de bon aloi. La partition du *Clos* est incontestablement l'œuvre d'un excellent musicien ; nous l'aurions seulement voulue plus « opéra comique » et moins « drame lyrique », nous l'aurions désirée plus franche comme esthétique et moins incertaine dans son orientation. Nous lui trouvons souvent des accents en complète disproportion avec le sujet ; nous lui reprochons une tension, une grandiloquence presque continues. Les auteurs désignent le *Clos* sous le vocable classique d'*opéra comique* ; or, la partition de M. Silver ne serait point déplacée dans quelque drame scandinave et métaphysique, tout tissé d'héroïsme et saturé de sublime, alors que le sublime est fort malmené à Dives, et que l'on tient à nous rappeler que s'il y a des pommes en Normandie, on y trouve aussi des poires.

Sans doute, le musicien a eu d'heureuses inspirations ; au premier acte, il a fort ingénieusement utilisé des motifs populaires, et sa ronde normande sonne à merveille dans la paysannerie de la place de Dives. Plus tard, les lamentations de Gervais, les adieux de Jean Simon et son dialogue avec Pierre ne manquent pas de pathétique. Tout le troisième acte est très bien

venu, musicalement parlant : il y a là de petits coins d'orchestre véritablement délicieux ; la musique ne se hausse pas désespérément au-dessus des situations ; elle s'y accorde et s'y ajuste au plus près ; écoutez ces amusants dessins de basson durant la scène entre le vieil Hennebaut et Geneviève : ne dirait-on pas quelque souvenir lointain des *Maîtres-Chanteurs* ? Tout ce passage respire une exquise bonhomie. Le Madrigal de la Soupe aux choux, *La Soupe aux choux, c'est ton image*, s'épanouit dans une atmosphère de grosse joie bien portante qui fait plaisir.

Mais à côté de ces oasis que de tumulte, que d'encombrement musical ! L'orchestre alourdi par l'emploi presque constant du quatuor s'enfle démesurément, déborde et submerge la frêle historiette. Un exemple de cette enflure, c'est le long, le trop long prélude instrumental du quatrième acte, montagne qui va accoucher d'une souris. A quel cataclysme, à quels écroulements de Walhalla, à quel phénomène tétralogique allons-nous assister, grands dieux ? Vers quel but terrifiant et lointain s'emporte cet orchestre haletant ? Que signifie cette course à l'abîme ? Tout simplement l'annonce d'une grosse farce de Normand finaud... En vérité, ceci manque d'équilibre, et l'ironie n'est point le fait de la musique.

On peut, du reste, se demander si les vociférations, la déclamation hystérique et la gesticulation éperdue qui se rencontrent dans maint drame lyrique contemporain apportent vraiment quelque agrandissement au sujet, si tous les condiments de la musique, prodigués sans mesure, s'accordent bien avec le besoin d'un art sincère et juste qui nous possède, si, en un mot, le commentaire musical, loin d'ajouter à l'émotion dramatique, ne compromet point celle-ci en poussant à la charge, à la caricature. Il est un verbiage musical qui paraît insupportable, et Saint-Evremond avait peut-être raison en critiquant le genre opéra.

L'interprétation du *Clos* est excellente ; l'orchestre de M. Luigini a détaillé avec soin la partition. L'aimable voix de M^{me} Marie Thiéry est mise parfois à une rude épreuve, car cette jeune Normande de Geneviève crie autant qu'elle roucoule ; M. Clément dans le rôle ingrat de l'amoureux berné a fait valoir sa belle voix de ténor, et dans le Pierre de M. Dufranne nous reconnûmes avec joie les accents de Golaud. Il n'y a que des éloges à adresser à tous les artistes chargés des rôles secondaires ; quant à la mise en scène, nous n'étonnerons personne en la déclarant parfaite.

L. L. L.



NOTES SUR RISLER, INTERPRÈTE DE BEETHOVEN.

Conviction, conscience, simplicité, sonorité, sérénité, fraîcheur, poésie, timbre extraordinaire aux résonances cristallines, légèreté vigoureuse ou vigueur légère, force intérieure qui se dérobe sous la caresse de l'enveloppe, émotion d'autant plus vive qu'elle est plus indépendante et discrète, et d'abord, et surtout, cette probité, cette grande honnêteté qui s'exprime dans la correction sans attitude et dans les bons yeux bleus de l'artiste autant que dans le toucher merveilleux du pianiste : nous tâcherons de définir bientôt ce crescendo délicat dans l'exquis, ce printemps de charme après cet automne de force, cette résurrection merveilleusement originale des trente-deux sonates beethovénienes sur la morbidesse robuste et contrastée de l'Erard après leur étonnante évocation sur la sonore monochromie du Pleyel : une expérience d'interprète...

Nous parlerons sans parti pris : ce sera notre seule originalité. Voici, d'ailleurs, seulement, les quelques mots crayonnés par abréviations sur nos huit programmes.

*
**

Au NOUVEAU-THÉÂTRE, les dimanches 6, 13 et 20 mai 1906. — Quel Théophile Gautier musicien saurait faire le parallèle entre ces deux versions ? Deux traductions ; un même traducteur. Et toujours Beethoven, — avec les candides audaces de l'op. 2, le 6 mai, les promesses accentuées par l'op. 10, le 13 mai, et cette déjà si beethovénienne *Pathétique* (op. 13) d'un radieux 20 mai 1906, immédiatement suivie du double sourire estompé de l'op. 14 où ce bon Viennois de Schindler voyait plus tard la lutte amoureuse de deux principes ! Aussi bien la sonate op. 14, n° 2, en *sol majeur*, exhale poétiquement la malice féminine et la coquetterie native de Marcelline dans la première scène d'intimité d'un futur *Fidelio* sublime ! Beethoven sait sourire et Risler aussi.

Nos snobs ne le savent pas tous. Mais ils sont confondus, ici, dans la foule devenue légion sacrée des Beethovéniens.

Revoici donc, dans la fraîche pénombre du Nouveau-Théâtre, tous les fidèles des chaudes soirées de la salle Empire de Pleyel : Diémer et ses disciples, M. et Mme Camille Bellaigue, le comte Vitelschi, Jean Chantavoine, Albert Dayrolles, Théodore Dubois, Alphonse Duvernoy, Reynaldo Hahn, l'éditeur Chapelot, Paul Gaultier, René Brancour, « tête fine de poète », et Vuillermoz, et l'Ouvreuse entrevue, et l'assiduité sérieuse de Mlle Marthe Dron, trop loyalement artiste pour ne plus s'intéresser au piano de ses grands aînés ! On entrevoit la rousseur pâle de Paderewsky, venu de loin... Les partitions bruissent dans le silence d'un adagio méditatif... Tout le monde suit sur le texte, sauf l'exécutant. Et combien la lutte électorale apparaît lointaine ! Enfin, souhaitons le prompt retour de Georges Vanor en cette famille improvisée par une ardente sympathie, où quelques vieillards sourds sommeillent seuls avec le Poète aveugle, alors que la Musique nous met au front son baiser de reine...

*
**

Au NOUVEAU-THÉÂTRE, le dimanche 27 mai et le jeudi soir 31 mai. — Hélas ! non, Georges Vanor ne reviendra plus dans la famille improvisée des admirateurs de Risler ! Le cher conférencier mélomane ne s'extasiera plus avec ses voisins enthousiastes et ses amis inconnus, silencieusement transportés par une *Pathétique* aux pédales bouillonnantes, immédiatement suivie du double sourire humoristique de l'op. 14 !

Le décor lui-même ne sera plus bientôt, puisqu'ici-bas tout meurt — sauf le génie... Dans cette poussière funèbre, on se croirait dans un nouveau Pompéi menacé par un invisible Vésuve... C'en est fait du Nouveau-Théâtre, où Risler, interprète de Beethoven, nous a proposé, depuis quatre ans, de si beaux souvenirs ! Et l'Ouvreuse ou Willy, qui se dit myope pour mieux voir, a vu Risler entrer avec un galon de plâtre... Les frises effilochées, les herses penchées, les loges délabrées, les fauteuils branlants comme le chef des vieux qui somnolent, une veilleuse entrevue dans les profondeurs, — le décor a pris l'aspect d'un chantier décadent... Quand le monde finira, faute de soleil, c'est ainsi que les derniers Beethovéniens se grouperont frileusement dans une ruine sordide afin d'entendre, une dernière fois, l'une, au moins, des trente-deux sonates immortelles et périssables, — puisque tout passe, même le génie...

En attendant cette grande nuit, — ou plutôt notre propre mort, moins lointaine, jouissons sans arrière-pensée de cette délicatesse qui contient tant de puissance; applaudissons ce *bis* formidable et charmant: éternellement fugitives, éternellement renaissantes, les trente-deux sonates de Beethoven interprétées par Risler ont pris une physionomie nouvelle en passant du clavier résistant d'un Pleyel au clavier plastique d'un Erard; et, croyez-moi, ce n'est pas une simple question d'étouffoirs! Dans une traduction, n'oublions jamais la personnalité du traducteur.

Les derniers romantiques seraient tentés de reprocher à la *Pathétique* (op. 13) de Risler, et même à son *Clair de lune* (op. 27, n° 2) de ne pas être assez romantiques; d'autres intransigeants sembleraient enclins à s'en prendre au fini des nuances, aux curiosités du détail: nous tâcherons de démontrer que ces deux légers griefs, qui paraissent de proches parents, sont contradictoires; mais, après le *bis* des trente-deux sonates beethovénienes, personne n'osera plus redire, avec les petites filles au catogan moqueur d'antan: « Risler vise à l'effet; Risler joue moins bien. » — Il joue peut-être autrement; ce qu'il faudrait démontrer. Mais la langue française, ou toute langue humaine, est bien pauvre pour parler musique.

Acclamons brièvement, pour nous faire comprendre, la marche funèbre, aux émouvants contrastes, de l'op. 26, et les deux fantaisies, si contrastées, de l'op. 27 avant le retour classique de Beethoven à la *Pastorale* (op. 28), où l'andante a des lointains si mélancoliquement purs et de si cristallines perspectives! Enfin, le poétique op. 31 n° 3 fut délicieusement notre adieu définitif au Nouveau-Théâtre...

*
* *

SALLE ERARD, les 7, 12 et 16 juin. — Dans ce décor nouveau pour l'interprète, la famille se retrouve, la famille est complète... Georges Vanor seul est absent.

Revoici tous nos Beethovéniens et Rislériens habituels, en ces soirs de printemps aussi froidement maussades rue du Mail que lessoirées d'automne étaient lourdement pluvieuses ou neigeuses aux alentours de Pleyel... Revoici M. et Mme José de Charmoy, Charles Malherbe, qui se réserve pour les grands soirs, et Prod'homme, qui vient d'écrire sur Beethoven après avoir écrit sur Berlioz, savamment toujours. Maurice Dumesnil, le jeune pianiste, lauréat de 1905, applaudit à tout rompre non loin de Mme Dandelo. De jeunes prix récents ou des concurrents prochains font un beau tapage. Comme Paderewsky, le premier dimanche, Planté se faufile afin d'entendre l'*Appassionata*; Cortot vient pour la 106. Et tout un bataillon de jeunes espoirs du piano: Germaine Arnaud, qui donna deux récitals au printemps; Antoinette Lamy, qui s'est auréolée de gracieuse gloire dans les vingt-quatre préludes de Chopin; et Lucie Caffaret, blonde et rose, penchée sur le grand cahier des sonates avec un gentil mouvement d'ange musicien de Giovanni Bellini... Leur maître Alphonse Duvernoy se réjouit homériquement dans son cœur.

Et sa joie d'amoureux d'art doit se surprendre plus vive encore en écoutant, dans cette atmosphère exceptionnellement excellente d'une salle décorative, ces belles ou sublimes ressuscitées qui se nomment l'*Aurore* (op. 53); l'*Appassionata* (op. 57), qui semble la vaillance même et qui faisait pleurer Bismarck; l'op. 78, en *fa* dièse majeur, trop délicat hommage à la glaciale Thérèse, comtesse de Brunswick, qui n'eut point le cœur de se dévouer au génie souffrant; le badinage de l'op. 79, intermezzo préféré par l'ironie qui redoute le crescendo du sublime; les *Adieux*, l'*Absence* et le *Retour* (op. 81 a), trilogie plus explicite, qui dramatise volontairement

la chaste sonate; et l'op. 90, non moins tendre et si pur, et l'op. 101, où l'influence de Bach et la fugue renaissante apparaissent; enfin, ce quadruple testament du génie, qui n'a d'égal que le langage, surnaturel à force d'être humain, des derniers quatuors ou que la robuste élégie chantée par l'adagio cantabile de la *Neuvième*: les trois-quarts d'heure ineffablement langoureux ou puissants de la 106, les incomparables variations de la 109, la débordante mélodie de la 110, le paysage d'âme de la 111, ce chef-d'œuvre entre les derniers chefs-d'œuvre, cet éclair en *ut* mineur, où l'on dirait :

Qu'un Sinaï descend sur la campagne en pleurs...

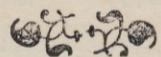
Voilà le grand art émancipé qui n'est plus que l'effusion d'un grand cœur ! Voilà le vrai Beethoven, et le vrai Risler, — pendant cent cinq minutes consacrées à l'imperturbable résurrection de quatre chefs-d'œuvre, — *ultima verba* !

Pour mieux distinguer encore l'*interprète du virtuose*, nous reviendrons un jour sur le cher grand souvenir de ces exemplaires séances où tant de flamme s'unissait à tant de sagesse.

En écoutant Risler, on oublie le traducteur ou l'intermédiaire lumineux, pour apercevoir l'ombre géante de Beethoven à son piano nocturne... Et voilà pourquoi, spontanément, au lieu de lui crier *bravo*, nous lui disons *merci*.

RAYMOND BOUYER.

Paris, mai-juin 1906.



CONCERTS

CONCERT A. CORTOT. — En un triptyque musical, M. Cortot évoqua les romantiques du piano. Après Chopin et Schumann, Liszt nous fut présenté dans sa musique de chambre. Nul musicien n'était moins apte à traiter cette branche d'un art où l'austérité doit s'allier à une sensibilité sans exagération comme sans faiblesse. Liszt, qui fut un dieu du piano, a laissé pour cet instrument des œuvres qui témoignent d'une rare connaissance de ses ressources, mais qui portent trop ce cachet fébrile qui caractérise ses poèmes symphoniques.

La *Sonate en si mineur* dédiée à Schumann est un amalgame brillant où gisent pêle-mêle souvenirs de la steppe hongroise, mystiques harmonies parsifalesques et traits redoutables. On peut trouver cela très beau, on peut avoir une opinion tout opposée, ce qui est mon cas : la question est affaire de tempérament. Cependant on ne peut que rendre hommage au talent de M. A. Cortot, qui, dans ses bons jours, est un de nos plus merveilleux pianistes. Son jeu coloré et vibrant s'accorde d'ailleurs de cette musique où sa virtuosité peut se donner libre cours. Dans le *Concerto en mi b*, M. Enesco tint avec une maestria surprenante le piano d'accompagnement et se couvrit de gloire en exécutant une belle série de traits en octave à la main gauche. Bientôt, nous applaudirons M. Enesco jouant alternativement dans un concert du violon et du piano.

M. Cortot nous présentait en plus de cette attraction des poèmes vocaux fort peu connus et dont M^{me} Adiny donna une interprétation bien allemande.

Les *Trois Bohémiens* perdent beaucoup à être accompagnés au piano, même par M. Cortot, et les autres mélodies sur des poèmes de Goethe et de Lenau sont peu intéressantes. Déclamés avec cette ampleur théâtrale que les Allemands apportent à la moindre bluette, ils fatiguent et exaspèrent et ne laissent point cette impression d'exquise fraîcheur que donne la *Bonne Chanson*.

CH. CHAMBELLAN.

SÉANCE YSAYE-PUGNO. — Pour terminer avec toute la solennité et la pompe voulue l'année artistique, M. Dandelot aurait eu à chercher longtemps avant de trouver mieux.

Le 30 mai, Ysaye et Pugno se sont fait entendre au Nouveau-Théâtre devant une salle comble, où près de 2.000 personnes les ont chaleureusement acclamés.

Il est matériellement impossible de faire de ce mémorable concert (qu'en toute justice on doit placer à la tête des grandes auditions artistiques de la saison entière) un compte rendu assez enthousiaste pour communiquer au lecteur la vingt-millième partie de l'impression qu'il a produite.

Je me bornerai donc à le relater d'une façon pour ainsi dire officielle. Ces lignes ne pourront que rappeler aux heureux assistants une soirée quasi historique ; ainsi, le plus petit vase rapporté d'un pays étranger où il fut fêté, permet à un artiste de goûter bien longtemps après, comme une seconde fois, les joies de cet ancien triomphe que la vue du bibelot évoque, vivaces dans son imagination.

Bien secondés par la bonne volonté et les qualités remarquables de MM. Ten Have, Denayer et J. Salmon, les deux monarques de l'archet et du clavier (comme dit Willy) ont interprété d'abord le *Quintette* de Franck.

Eug. Ysaye a joué ensuite comme lui seul sait le faire la sonate 3 de Händel ; c'est pourquoi on l'a obligé à ajouter un morceau au programme.

C'est alors le tour de celui auquel les auditeurs et la presse des grands centres artistiques du nouveau monde viennent de confirmer le titre de Roi des Pianistes qu'on lui donnait depuis longtemps déjà chez nous. Il était d'autant plus désiré que l'op. 31 (n° 2) qu'il devait jouer était inscrit pour le lendemain sur les affiches de Risler.

M. Pugno a dépassé, si c'était possible, tout ce que son glorieux passé permettait d'espérer de lui. Son interprétation a soulevé une tempête d'applaudissements, de vivats et de trépignements — une petite émeute. Il a dû revenir, et avec l'admirable délicatesse nonchalante qui lui est propre et qu'aucun n'a jamais pu atteindre, il a enlevé comme en se jouant une petite pièce que tous auraient voulu encore entendre.

La soirée a fini par le quintette de Schumann qui a porté l'émotion à son plus haut point ; particulièrement le 2^e mouvement (*in moddo d'una marcia*) dont les sonorités mystérieuses ont été admirables.

Ce concert est, je pense, d'une valeur et d'un intérêt un peu plus considérables que certains festivals de cet hiver, car, jamais peut-être depuis que leurs deux noms sont mis sur l'affiche, les deux célèbres virtuoses n'ont eu un succès plus grand ni plus mérité.

RENÉE CHEMET ET CAMILLE DECREUS. — Deux jeunes artistes français ont montré que l'Ecole française pouvait rivaliser non sans avantages avec les Ecoles étrangères.

Le grand nombre de virtuoses d'outre-frontières que nous avons eus cet hiver n'a servi qu'à nous montrer que nous possédions en M^{lle} R. Chemet

et M. Cam. Decreus deux véritables artistes. M^{lle} R. Chemet, qui possède un tempérament fougueux et un mécanisme très à l'aise, a joué l'andante du *Concerto* de Max Bruch avec une émotion et une ampleur de son remarquables ; elle a montré de réelles qualités dans le scherzo de la *Symphonie espagnole* de Lalo.

M. Decreus est simple en même temps qu'émouvant. On a fort apprécié son exécution des *Variations* de Liszt sur un motif de Bach ainsi que son interprétation de l'op. 27 (n^o 2) de Beethoven.

Je devrais citer le programme entier s'il me fallait annoncer les morceaux que le public a applaudis. Encore une fois, l'Ecole française peut être fière de M^{lle} Chemet et de M. Decreus.

CERCLE MUSICAL. — Le Cercle musical (Gabriel Fauré, président ; Ch. Domergue, Dr) nous a fait passer le 18 une agréable après-midi. M. Plamondon, dans un fort bon style très pur et un peu vieillot, a soupiré l'air de *Cosi fan tutte* déjà entendu la veille au soir, aux « *Agriculteurs* ». Il a ensuite chanté deux compositions de M. Domergue dont la 2^e (*Lettre*) qui a été bissée ne manque pas d'originalité. — Grâce au talent de M^{lle} H. Renée, nous avons applaudi sa transcription de la 2^e *Arabesque* de Debussy (jouée avec la 1^{re}, à son concert, le 13 février, chez Erard). Puis une élégante *Contemplation* signée H. Renée ; enfin un *Impromptu* de Fauré. — M^{lle} Lindsay a dit d'une façon dramatique, un peu théâtrale peut-être : *Après un Rêve*, de Fauré, ensuite, *Dans les Ruines d'une abbaye*, que son interprétation gracieuse et souriante a fait bisser. — Pour finir je relaterai seulement l'exécution chaleureuse que M. F. Touche et M. Lucien Würmser ont donnée de l'immortelle *Sonate* de Franck. Car si je disais tout le bien que je pense de la manière dont M. Würmser a remplacé dans le quatuor M. Fauré empêché, je serais certainement taxé d'exagération et de parti pris. — Bonne interprétation du 13^e quatuor de Beethoven.

PAUL DUBOT.



COURRIER DE BORDEAUX.

LA SAISON THÉATRALE. — Il faut être juste, même envers un directeur de théâtre. Celui de Bordeaux, M. Frédéric Boyer, est aux prises avec un public qui met de la férocité dans l'incompréhension, et qui, depuis *Manon*, s'est refusé à accepter aucune nouveauté. *Louise* même n'a pu se faire adopter ; ce n'est pas que la vulgarité et le pathos en aient déplu : on a trouvé cela « trop savant ». — On s'est résigné à subir deux représentations par an de *Lohengrin* ; mais seuls les « révolutionnaires » y assistent. — C'est assurément à cette inertie du public qu'est due la monotonie de notre saison lyrique.

Cette année, la troupe d'opéra était médiocre. M. Gautier (de l'Opéra-Comique) est l'homme des *Huguenots* : mais son intelligence musicale reste problématique et sa voix forte manque par trop de distinction. M. Auber est un baryton volontaire, mais inégal ; il n'arrive pas toujours à la justesse. M^{lle} Thérèse Clément fait preuve d'une bonne volonté désarmanante ; elle me donnait envie de pleurer, tant elle avait l'air de peiner pour faire marcher sa triste voix. M. Sylvain, basse uniforme mais convenable, et M^{lle} Marguerite Dhumon (contralto), qui, à défaut d'une voix ferme,

montrait de l'habileté dramatique, valaient mieux que les autres. Mais la troupe d'opéra comique était excellente dans l'ensemble. Si M^{me} Rolland, pas sotte, manquait de voix, M. André Morati, qui fut, je crois, de l'Opéra-Comique, avait un très joli timbre. M. Cotreuil chantait avec un art consommé ; M. Lestelly, un débutant, se révélait fort adroit ; enfin et surtout M^{me} Magne déployait une voix encore un peu inculte, mais d'une plénitude magnifique. Le théâtre de la Monnaie, qui a du goût, nous enlève, paraît-il, cette remarquable artiste ! Nous perdons beaucoup.

Dès le 15 novembre, M. Boyer nous a donné la *Damnation de Faust*. Ce n'est pas, on le voit, par de l'inédit que s'est ouverte la saison. La *Damnation*, à peu près inconnue du public qui fréquente le théâtre, a obtenu un succès colossal. Mais attendons la fin. La mise en scène était très soignée et l'on admirait au 2^e acte une valse des Sylphes dansée par des ballerines aériennes, celles mêmes qu'on vit jadis au théâtre Sarah-Bernhardt. Malheureusement leur engagement ne durait que deux mois. Et quand elles partirent, l'enthousiasme si imprévu des Bordelais pour Berlioz, par une étrange coïncidence s'apaisa soudain. Des gens qui avaient estimé que dans le ballet des Sylphes « la musique aussi était bien jolie », dédaignèrent cette même musique dès qu'elle ne souligna plus que les évolutions terrestres des habituelles danseuses. La *Damnation* ne fut plus jouée que deux fois à moitié prix. Si j'ose risquer ici un paradoxe, qui fera bondir les Berlioziens sérieux, j'avancerai que ce bon public, dans sa franchise un peu brutale, n'avait pas tout à fait tort. Pour se faire écouter jusqu'au bout, la *Damnation* me semble avoir besoin de la mise en scène. Berlioz, en entreprenant de mettre en musique le *Faust* de Goethe, s'inquiétait sans doute fort peu du sens philosophique de l'œuvre. Son imagination ardente mais superficielle entrevoyait dans un délire rapide une foule de scènes pittoresques, qu'il s'agissait de présenter successivement au spectateur comme les tableaux d'une lanterne magique. Et c'est bien en effet un défilé de lanterne magique, une collection de gravures bonnes ou mauvaises, une rhapsodie de thèmes hétérogènes que cette étonnante *Damnation*. Aucune liaison intérieure, aucune continuité, aucun drame. Dès lors il faut bien que l'œuvre, pour conserver son identité, se développe en un seul lieu, il faut que l'on reconnaîsse les personnages sur la scène pour savoir que c'est toujours des mêmes qu'il s'agit ; en un mot, il faut que l'unité extérieure remplace l'unité profonde. — Et puis il n'est pas mal que la couleur du décor rehausse la couleur musicale, un peu défraîchie déjà. Sur notre théâtre, cette collaboration du machiniste avec le musicien fut réalisée avec tact ; de là le grand succès ; de là aussi la chute, quand la mise en scène perdit son plus bel ornement. — La *damnation* fut chantée par M. Cotreuil, excellent Méphistophélès, et tantôt par M. Morati et M^{me} Clément, tantôt par M. Gautier et M^{me} Magne. L'orchestre, dirigé par M. Montagné, montra de la vaillance et de la cohésion.

Avant que le succès de la *Damnation* fût complètement épuisé, M. Boyer nous offrit le *Chérubin* de Massenet et l'*Henri VIII* de Saint-Saëns. Cette dernière œuvre est assez connue pour qu'il me suffise d'en noter l'interprétation convenable par la troupe d'opéra. Le ballet (*la Fête du Houblon*) fit fortune et survécut à la pièce, qui obtint seulement six représentations. — Quant à *Chérubin*, les Bordelais lui firent, bien inconsciemment, expier le crime d'avoir supplanté *Pelléas* l'an dernier à l'Opéra-Comique ; à la troisième représentation la salle était vide : il y a une justice immanente. Très éphémère fut également l'*Anniversaire* de M. Adalbert Mercier, si éphémère que je ne pus l'entendre.

Puis vinrent des œuvres un peu plus intéressantes. A la place d'*Orphée* qu'on nous promet depuis vingt ans, nous eûmes *Les Girondins* de M. Le

Borne. Ce drame lyrique, encore inconnu à Paris, a depuis quelque temps une certaine vogue en province. Il a été représenté successivement à Rouen, à Lyon et, cette année même, à Marseille. A vrai dire, je crains que son succès ne provienne surtout de ce qu'on y entend la *Marseillaise* et la *Carmagnole*, et aussi de ce que la déesse Raison y exhibe un costume historiquement sommaire. Cependant l'œuvre mérite l'attention. Le livret en pouvait être original ; il n'est que stupide. Mais M. Le Borne est consciencieux ; il a travaillé sa musique avec grand soin ; il s'est appliqué, trop appliqué peut-être, et, comme il est encore sous la domination wagnérienne, son Ducos et son Boyer-Fonfrède s'expriment un peu trop selon les formules de Siegfried et de Wotan. C'est de la bonne copie, mettons de la bonne transposition : ce n'est guère davantage. Sans doute M. Le Borne n'ignore pas nos grands artistes contemporains ; mais il a trop peu écouté leur enseignement. De là sans doute cette lourdeur, cet embarras et ce manque de distinction qui sont les défauts les plus apparents de son œuvre. — Puis le musicien paraît avoir un penchant naturel à l'enflure : c'est pourquoi son lyrisme ressemble par trop à l'éloquence amphigourique des héros révolutionnaires. Mais il faut lui être reconnaissant d'avoir fait un grand effort vers la puissance et la solidité. Les *Girondins* furent bien chantés par M. Cotreuil, passablement par M. Auber et M^{lle} Dhumon, mal par M. Gautier et M^{lle} Clément. Les chœurs firent des tentatives désespérées pour attraper de temps en temps la mesure et même la tonalité. L'orchestre se montra hésitant. Six représentations épuisèrent le succès.

Quant à *la Troupe Jolicœur* de M. Arthur Coquard, on la joua seulement trois fois. M. Coquard offrit pourtant aux auditeurs de la première une intéressante conférence. J'en retiendrai non pas l'exposition de sa « poétique », qui apparut assez simpliste, disons même assez candide, mais l'aperçu général sur l'histoire de la musique, qui servit de conclusion à l'orateur. Suivant M. Coquard, la musique a procédé par périodes successives de complication et de simplification. Le chant grégorien — pur et uni — a donné naissance à la polyphonie touffue du xvi^e siècle. Puis Monteverdi a ramené la clarté mélodique. Mais Bach et Hændel, ayant de nouveau compliqué l'harmonie, ont provoqué la réaction nécessaire de Mozart et de Haydn ; et ainsi de suite jusqu'à nos jours. M. Coquard n'entend pas préférer les périodes simples aux périodes complexes ; mais, en présence de notre musique contemporaine, il ne peut s'empêcher de souhaiter un libérateur qui nous mène hors de l'obscur forêt wagnérienne. — A vrai dire, il nous semble que ce libérateur est venu et qu'il s'appelle Debussy. Car, malgré les apparences, ce sont bien les plus primitives et les plus simples sonorités que Debussy reconstitue ; si elles semblent à quelques-uns si étranges et si « savantes », c'est qu'une éducation factice les égare et que leur oreille, ayant perdu sa sensualité première, juge « naturelles » les combinaisons les plus artificielles. Mais c'est là une opinion que M. Coquard repousserait avec énergie (1) ; il n'y faut donc point insister. — La musique de *la Troupe Jolicœur* m'a semblé difficile à caractériser. Le sentimentalisme en est déplaisant ; et pourtant il n'y manque pas absolument de distinction. Ce n'est pas le gros mélo ni le bagout, parfois puissant, de *Louise*. C'est quelque chose de plus mièvre, de plus étriqué, de plus à l'usage des jeunes filles qui viennent d'entrer dans le monde. Il n'y a pas une faute de mauvais goût ; mais on y sent perpétuellement un je ne

(1) Voyez dans le *Correspondant* du 10 septembre 1905 : *La Mélodie à travers les âges*, où, tout en rendant hommage au grand art de Debussy, M. Coquard proclame son œuvre dangereuse (p. 989-90).

sais quoi d'un peu bêtête. D'ailleurs M. Coquard écrit pour l'orchestre avec une grande habileté et il a, bien plus que M. Le Borne, le tour de main. — *La Troupe Jolicœur* donna occasion à Mme Magne (Geneviève) de faire admirer sa splendide voix. Mlle Dhumon fut rude et maternelle à souhait dans Mme Jolicœur ; on crut s'apercevoir que le dénouement lui avait arraché de vraies larmes ; on ne sait jamais. M. Lestelly (Jean Taureau) se montra bon comédien et bon chanteur. Les autres, y compris M. Granier (Jacques) qui frisa le grotesque, restèrent au-dessous du médiocre. M. Ernaldy conduisait très convenablement l'orchestre.

L'œuvre de M. Coquard fut la dernière pièce nouvelle de la saison. M. Boyer, voyant que le public rechignait sur tout ce qu'on lui offrait, revint à l'ancien système des représentations extraordinaires avec le concours d'artistes étrangers. Il appela successivement Mme Gerville-Réache, Mlle Chambellan, M. Scarembert, Mme Passama, Mlle Lalla Miranda, enfin M. Delmas et Mlle Mendès. — Mlle Lalla Miranda est une de nos anciennes pensionnaires ; elle tenait jadis des rôles très modestes ; son séjour à la Monnaie lui a donné du prestige. D'ailleurs, sa voix a gagné en ampleur et en netteté ; mais la prononciation reste inintelligible. Elle chanta *Lucie de Lammermoor* ; j'avoue que cette musique, qui n'y entend pas malice et qui se livre dans sa nudité ingénue, m'agace cent fois moins que les maquillages massénétiques ; je n'aime pas le faisandé. — C'est pourquoi je déteste *Thaïs*, que M. Delmas vint nous chanter. Tous les trucs, toutes les ficelles y sont mis en œuvre avec une habileté qu'on pourrait dire satanique, si l'on ne craignait de lui faire trop d'honneur. La passion, la volupté, la couleur locale même, tout est en simili ; il ne faut que gratter du doigt, cela s'écaille. Il y a même cette facilité déplorable, qui s'arrange pour singer la spontanéité. Et par instants on se laisse presque prendre, tout cela est si prestigieusement arrangé, rabiboché, plâtré, que l'on se demande parfois si ce n'est pas « du vrai ». Mais ce n'est pas « du vrai », et tout l'art de M. Delmas ne suffira jamais à rendre supportable le grand air d'*Alexandrie* ou le duo de l'*Oasis*. Delmas, qui obtint l'an dernier un grand succès dans *Wotan*, a eu tort de se représenter chez nous sous les traits d'*Athanaël*. Comme pour l'en punir, sa voix se montra, ce soir-là, quelque peu réfractaire. Quant à Mlle Mendès (*Thaïs*), elle chante bien mal et son timbre est bien désagréable.

Il n'en est pas de même de Mlle Maria Gay, qui se fit entendre dans *Carmen* avant de chanter à Paris l'œuvre de Bizet. J'ai vu bien des *Carmen*, mais aucune, je crois, qui fût aussi parfaite. D'abord Maria Gay a l'art de ces gestes violents, ingénus et pervers, qui sont essentiellement espagnols ; elle a le tour de rein, le « *salero* » national. Et puis elle a sa voix si souple, si murmurante, si brûlante, si tragique par instants. Elle distille la *habanera* avec des inflexions subtilement provocatrices, elle emporte la *séguidille* dans un tourbillon de rage sensuelle, et si elle faillit un peu dans la *Chanson Bohème*, elle donne à l'air du *Trio des Cartes* une intensité dramatique insoupçonnable : vers la fin on sent comme la fatalité de la mort se déployer sur l'éclat sombre des cuivres. Je n'ai pu malheureusement l'entendre dans le duo final. — Le rôle de Dalila convenait moins à Maria Gay que celui de *Carmen*. Elle y a été cependant fort intéressante, et personne n'a songé à lui reprocher de ralentir un peu la mesure, comme si elle se complaisait à dérouler les grandes caresses de sa voix ; cependant son jeu un peu fébrile contrastait désagréablement avec les lenteurs où elle s'attardait en chantant.

La saison théâtrale s'est achevée par une reprise du *Jongleur de Notre-Dame*. M. Frédéric Boyer lui-même a chanté avec art le rôle du Frère

Boniface. Mais que cette musique est plate et que ce « miracle en 3 actes » est interminable !

Peut-être pensera-t-on, en achevant de lire ce compte rendu, que j'ai fort exagéré la monotonie de notre saison lyrique. Mais il faut songer que chacune des pièces nouvelles, que j'ai seules analysées, a obtenu — la *Damnation* mise à part — un maximum de six représentations. Tout le reste du temps nous avons eu pour nous régaler : *Manon*, *Carmen*, *Faust*, *les Huguenots*, *l'Africaine* et *la Vie de Bohème*. Autant dire que, si les concerts nous avaient manqué, nous serions morts d'inanition. C'est ce qui ne devrait plus être possible, dans une grande ville comme Bordeaux. Mais je répète que la faute en est presque uniquement à la paresse inconcevable du public.

JACQUES RIVIÈRE.



COURRIER DU HAVRE

Cercle de l'Art Moderne.

Nous avons signalé récemment l'intéressante conférence faite sous les auspices de ce cercle par M. G.-Jean Aubry sur *Paul Verlaine et la musique contemporaine*. Le cercle vient d'ouvrir sa première exposition. Nous trouvons au catalogue, qui indique une centaine d'envois, les noms de Monet, Renoir, Guillaumin, d'Espagnat, Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Matisse, Signac, Cross, Luce, etc., et la plupart des plus intéressants d'entre les jeunes qui exposent au salon d'automne ou aux Indépendants. C'est le premier groupement homogène nettement et originalement moderne organisé au Havre en ce qui touche les arts plastiques; mais le cercle a organisé une autre innovation pour notre ville: celle d'auditions de musique de chambre données dans la salle de l'exposition même.

La première de ces auditions a été donnée le 8 avec un complet succès, grâce au dévouement et aux qualités profondément artistiques de MM. Henry Woollett, Maurech et Boin, en ce qui concerne la partie instrumentale, et grâce à l'intelligence et au charme de la voix de M^{lle} Merville, l'une de nos meilleures « amateurs ».

Voici le programme de cette audition :

1^o *Sonate en sol mineur*, de Guy Ropartz.

2^o *Mélodies* { 1) *Aurore*, de G. Fauré.
2) *Au bord des eaux*, de H. Woollett.
3) *Nocturne*, de César Franck.

3^o *Trio* (op. 29) pour piano, violoncelle et clarinette, de Vincent d'Indy.

Ces œuvres furent excellemment rendues par ces quatre artistes dont le dévouement aux idées nouvelles, l'enthousiasme et la conscience artistique sont ici unanimement reconnus.

Les idées vraiment modernes du Cercle de l'Art Moderne, qui s'étaient déjà affirmées lorsque M. G.-Jean Aubry faisait chanter du Chausson et du Debussy lors de sa conférence sur Verlaine, lorsque M. Frantz Jourdain fit la conférence d'ouverture, s'affirment encore aujourd'hui et par l'ensemble des noms des peintres inscrits au catalogue de son exposition et par le programme de cette audition et d'auditions prochaines où l'on annonce

des œuvres de Lekeu, Castillon, Chausson, Debussy et d'encore plus modernes compositeurs.

J.-A.



COURRIER DE NANCY.

CONSERVATOIRE : Derniers concerts de l'abonnement.

XI^e CONCERT. — Les paroles savoureuses du vieillard au jeune homme que nous rapporta Willy, en cette revue même, me reviennent à l'esprit devant l'opposition très caractéristique d'un *Concerto pour instruments à archets* de J.-S. Bach et du fameux *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy. Ils sont typiques, ces deux exemples, l'un de « l'écriture en largeur » du maître ès fugues, écriture rendue plus manifeste encore en une œuvre où concertent les instruments, et de « l'écriture en hauteur » du père de *Pelléas*. Bach a ses partisans — et fort nombreux — à Nancy, où l'on eut la primeur, pour la France, de plusieurs de ses cantates et de son admirable *Passion selon saint Jean*. Mais, et précisément parce qu'on le connaît susceptible d'émotion humaine, et même quasi surhumaine, l'audition d'une œuvre purement scolaire — à laquelle manquait d'ailleurs un peu l'assiette rigoureuse — ne laisse pas que de surprendre le public, tout en ne parvenant pas à l'enthousiasmer.

Ce fut donc « l'écriture en hauteur » qui triompha. Je dois écrire, aussi, que l'orchestre fut, en ce concert, si exquis dans le détail, si attentif à ne rien laisser perdre du charme, distillé goutte à goutte, des arômes silvestres émanés de l'églogue mallarméenne, que plus d'un auditeur, soudain subjugué, oublia qu'il avait jadis médit d'un tel art, et se surprit à murmurer, avec une mélancolie tendre et complaisante : C'était donc joli !

De même, le *Requiem* suave, consolant, embaumeur de choses défuntes, de Gabriel Fauré, parut prendre une importance autre qu'à la première audition. Je me souviens qu'à cette époque (10 février 1901) je fus interviewé M^{me} l'Opinion.

M^{me} l'Opinion est une aimable petite vieille qui s'efforce, avec une louable persévérance, de parfaire son éducation musicale. Elle possède, rue du Chanoine, derrière la cathédrale, un piano carré d'Ignace Pleyel, facteur du roi, et, dans un recul très lointain d'âges qui en font presque des objets d'art, se profilent en sa mémoire les mélodies : *Fleuve du Tage* et *l'Homme à la carabine* :

« Je croyais, dit M^{me} l'Opinion, qu'un *Requiem* devait toujours être quelque chose de terrible, d'éclatant et d'effroyable, et que la Providence y affectait volontiers des airs inflexibles de créancier. M. Fauré m'a enlevé cette idée ; je m'acheminerai désormais vers la mort avec plus de douceur. Du reste, ce n'est pas l'image de la mort qui se dégage de cette musique si fine, si enveloppante, mais la pensée du repos, de l'éternel repos : *Requiem aeternam*. C'est pourquoi la beauté capitale de cette œuvre est vraiment dans l'idée du pardon. Je sais bien que, au moment du *Libera*, résonne la trompette du jugement, mais c'est moins, je crois, pour frapper de terreur le faible accusé que pour annoncer, avec pompe, l'ineffable Juge. »

Chœurs bien conduits et bons. *Offertoire* et *Libera* posés avec autorité, phrasés avec émotion par M. Paul Daraux, dont une jeune et charmante élève, M^{me} Cécile Winsback, se faisait entendre pour la première fois en

ce concert. Elle y soupira joliment le *Pie Jesu* du *Requiem*. Beaucoup de goût, aussi, dans les *Roses d'Ispahan* et le *Lamento* interprétés par cette cantatrice d'avenir.

Si, des demi-teintes exquises de Fauré, nous passons au clair-obscur, magistral et puissant, de **Ropartz**, c'est grâce au baudelairien *Chant d'Automne* déclamé par M. Daraux.

L'âpre plainte du vent dans les arbres, et celle de la mort, au cœur du poète, traversent toute la première strophe de ce *Chant*. La deuxième, qui, dans les *Fleurs du mal*, passe, sans transition, de la révolte contre l'agonie des choses, à la soumission envers l'aimée au long regard « verdâtre », produit un grand effet, dans la musique de M. Ropartz. L'apaisement est ci moins subit que dans le texte littéraire, car on peut en suivre la gradation, très subtile, depuis les deux derniers vers de la première strophe. Page désespérée et cependant hautaine, triste mais ne demandant du dehors aucun apaisement : on sent très bien l'allure tendue de l'esprit du poète que la vie trouble et déchire, qui ne pleure pas, toutefois, parce qu'il ne voudrait pas pleurer devant une femme.

M. Ropartz, en nous donnant cette remarquable traduction baudelairienne, s'impose à nous, autant comme psychologue intelligent et profond que comme musicien en pleine possession de la maturité de son talent.

Réauditions : de l'*Ouverture de Léonore* (n° 3) qui me plaît extrêmement et de l'*Alleluia du Messie*, qui, cette fois encore — Hændel me pardonne ! — ne me plaît guère.

X^e CONCERT. — L'avant-dernier concert de la saison est d'ordinaire, à Nancy, uniquement symphonique. Le X^e concert n'a pas failli à cette tradition.

Il était encadré entre deux ouvertures, celle de *Fidelio* pour terminer le cycle, à nouveau parcouru, des quatre *Léonore* de Beethoven ; et celle de *Tannhäuser*, superbe dans l'évocation de Venusberg (à l'Opéra de Paris, cela n'a ni ligne ni couleur !), avec la partie curieuse — et rarement entendue ailleurs qu'en Allemagne — de la petite flûte.

Comme poème symphonique, *Saugefleurie* de M. Vincent d'Indy, œuvre ancienne déjà, exécutée en 1895 à Nancy, dans un festival consacré à son auteur. Cette page paraît dater d'hier (*l'Après-Midi d'un Faune* semble connaître aussi les bienfaits d'une Jouvence). Dans *Saugefleurie* les sonorités sont exquises ; les thèmes ont une saveur mi-légendaire, mi-populaire, d'une rare originalité. Et je songe qu'il en faut, de l'originalité, pour traiter une chasse avec appels de cors, sans évoquer soit l'*Obéron* de Weber, soit le *Chasseur maudit*, soit de nombreuses pages de Wagner. Le thème de la rêverie de la jeune fée, aux bords du lac bleu semé de jonquilles, apparaît, d'une frêle et délicate transparence, aux violoncelles divisés. *Saugefleurie* reste un modèle de poème symphonique, presque uniquement musical, inspiré largement d'un texte littéraire, mais trouvant, en lui, un simple support, et non des bornes étroites et singulières, ce qui est le cas des œuvres de ce genre de l'école russe.

Première et fort belle audition de la *Symphonie en ut majeur* de Schubert, celle qui fut son tombeau, l'œuvre « aux divines longueurs », selon Schumann. Il est regrettable qu'entre l'*Inachevée* et cette symphonie nous ne puissions reconstituer la chaîne qui, dans Beethoven, réunit neuf chefs-d'œuvre.

L'on comprend que Schumann ait été enthousiasmé par ces pages, si nettement révélatrices de la nature impulsive et rêveuse de Franz Schubert. Elles relèvent d'une esthétique semblable à celle de l'auteur de *Manfred*, une esthétique régionaliste, si j'ose ainsi dire. Cette symphonie évoque Vienne, au même titre que la troisième de Schumann célèbre Cologne.

D'ailleurs, Schumann est le premier à reconnaître que le talent de Schubert manque de lime, que l'*andante* de la *Symphonie en ut* gagnerait à être écourté, et que l'auteur des suaves lieder, ignorant, toujours, de l'art de conclure, méconnut la science des proportions.

Reconnaissons, d'ailleurs, que, malgré sa durée et ses longueurs esthétiques, cette symphonie ne parut ennuyer ni le public, qui l'applaudit fort, ni les musiciens, qui, conduits merveilleusement par M. Ropartz, donnèrent de l'œuvre une exécution précise, mouvementée (le *scherzo* idéal !), chaleureuse et d'une charmante couleur.

XI^e CONCERT. — *Scènes de Faust* de Robert Schumann.

Ayant eu, à Nancy, la *Damnation* de Berlioz, *Faust-symphonie* de Liszt, la *Procession nocturne* de Rabaud (*Faust* de Lenau), il n'était que temps, pour nous, d'ouïr, enfin, le poème qui se rapproche le plus exactement de la pensée gœthienne, et en particulier du second *Faust*, écrit par celui dont Napoléon disait qu'il était vraiment « un homme ».

Ce haut caractère d'humanité transcendante se retrouve dans les scènes de la première, et surtout de la deuxième partie de l'œuvre de Schumann. La mort de Faust est d'une grandeur émue qui fait songer à Euripide ; la scène à la cathédrale, avec le cri poignant de Marguerite, est d'une sincérité expressive particulièrement heureuse. Il faut admirer le courage, en quelque sorte intérieur, de *Faust*, assailli par *le Souci* ; son hymne panthéiste — d'un panthéisme actif, et non rêveur et passif comme celui de Jean-Jacques — prête un éclat de plus à ce lever du soleil, dégagé des brumes au chant des Elfes, et déjà magnifié par la voix mystérieuse d'Ariel.

Deux grandes idées dominent tout le poème : l'idée d'amour, et celle de volonté. La dernière ne suffirait pas à éléver l'âme de *Faust* aux suprêmes hauteurs célestes ; mais ajoutée à la rédemption par « l'éternel féminin », elle le sauve, non seulement de Méphistophélès, que les anges ensevelissent sous les roses, mais encore de la bénédiction un peu incertaine et embryonnaire dans laquelle s'agitent les « anges novices » et les « garçons bienheureux »... Il est essentiel de se redire toutes ces choses, si l'on veut comprendre parfaitement la musique, à la fois si savante et si simple, dont Schumann para toutes les parties de l'œuvre. Ainsi s'expliquent l'*Ouverture* qui dépeint l'esprit actif et volontaire de Faust, et le *Finale* où la grâce mélodique, bien schumanienne, se déroule sur un rythme — à la longue un peu fatigant — de marche entêtée (et bien allemande !) vers le ciel enfin conquis.

Le finale est le deuxième, le plus long, le moins souvent exécuté, et peut-être le plus caractéristique, par ses défauts mêmes, apparents surtout à des Français.

A M^{lle} Winsbach, dont nous avions accueilli avec faveur les récents débuts à nos concerts, était échue la tâche bien lourde de chanter le soprano de Marguerite. La scène de l'église demeura — par suite d'un *trac* soudain de la jeune cantatrice — inférieure à ce qu'elle aurait dû être comme puissance pathétique, et à ce qu'elle aurait pu être comme intensité vocale. Mais le duo du jardin fut exquis de fraîcheur et de netteté comme un gazon après l'orage, et les phrases mélancoliques du *Souci*, ainsi que celles, radieuses, de *la Pénitente*, furent mises en valeur avec une diction d'une école excellente.

Dans une deuxième de *Faust*, M^{lle} Winsback, en possession entière de ses moyens, eût été, nous n'en doutons pas, digne de tous points d'être admirée. L'on ne demande, à Nancy, qu'à la réentendre.

M. Daraux, chantant *Faust*, qui est dans sa tessiture, cela ne peut manquer d'être parfait, et le bel air qui précède la mort du héros a été, par lui, dit merveilleusement.

Mais qu'on l'entende encore, M. Daraux — et toujours admirable ! — égrener les notes de ténor auxquelles parvient le chant du *Doctor Marianus*, cela ne laisse pas de surprendre. M. Clamer a rendu avec assez de sobriété — mais avec une émission si rude ! — les figures, un peu effacées, de *Méphistophélès* et du *Pater profundus*.

Et M. Warmbrodt fut un délicat et mystique *Pater extaticus*, autant qu'un *Ariel* plein de féerique séduction.

Grâce à Dieu, l'on eut recours largement, pour les quatuors vocaux et quelques soli, aux éléments de la ville : M. Bauer, M^{lle} Galtier et René se firent apprécier de façon flatteuse, ainsi que M^{lle} Serrière, dont le solo des *Roses effeuillées* parut délicieusement clair à ses notes d'eau courante et transparente.

Mater Gloriosa, Marie l'Egyptienne étaient incarnées par M^{lle} Croiza, alto, de riches ressources vocales, qui créa avec grand succès, au théâtre de Nancy, le rôle de *Messaline* dans la pièce d'Isidore de Lara.

Les chœurs, sages et disciplinés, gagneraient à fouiller davantage les détails que le *lied* de Schumann réclame pour être, à l'exécution, tout à fait suave.

La traduction employée était celle de M. Amédée Boutarel. Elle serre de près le texte, quelquefois aux dépens de l'euphonie, et rend fort estimable le *Faust*, très correctement édité à Paris chez Costallat (avec les deux versions du Finale).

Que l'orchestration de Schumann ne soit pas celle de Berlioz ou celle de Glazounow ou de Claude Debussy, cela ne fait aucun doute ; mais telle qu'elle est — et bien rendue dans sa massivité par l'orchestre des concerts du Conservatoire, — je ne la déteste pas, avec sa prédominance d'altos et de violoncelles, ses trompettes presque jamais éclatantes, ses coups de timbales marquant plus le rythme qu'ils ne le colorent.

Un tel effort, de la part de M. Ropartz et de ses collaborateurs, ne peut être dépensé en une seule journée. A l'an prochain, donc, avec d'autres merveilles, la reprise de ce *Faust* qui enchantera toujours les poètes !

RENÉ D'AVRIL.

P.-S. — Je n'apprendrai pas aux lecteurs du *Mercure* que M. J.-Guy Ropartz a remporté le prix Crescent avec une œuvre colossale : sa *Symphonie avec chœurs* (n° 3). Les Nancéiens se préparent avec joie à aller entendre la 1^{re} de cette symphonie au Conservatoire de Paris, pour, ensuite, la mieux goûter encore à celui que l'auteur dirige avec tant de compétence.

R. D'A.



COURRIER D'AMÉRIQUE.

Nouvelles musicales de Boston.

Le concert symphonique du 28 avril a terminé la saison musicale de Boston. En voici le programme :

Berlioz.

Ouverture du *Carnaval romain*.

J.-S. Bach.

Prélude, Adagio et Gavotte (arrangé pour cordes par Bachrich).

Tchaïkovsky.

Ouverture pour *Roméo et Juliette*.

Beethoven.

Symphonie en ut mineur.

La liste suivante donnera une juste idée de ce que furent les 24 concerts de la saison dernière.

Oeuvres exécutées aux concerts symphoniques pendant la saison 1905-1906 :

- J.-S. Bach.** *Suite en ré majeur* n° 3 pour orchestre.
Prélude, Adagio et Gavotte (transcrits pour cordes par Bachrich).
Pastorale de l'*Oratorio de Noël*.
Toccata en fa majeur pour orgue (Wallace Goldrich).
Symphonie en ré majeur.
Symphonie en mi bémol majeur (Héroïque).
Symphonie en ut mineur.
Symphonie en fa majeur (Pastorale).
Symphonie en fa majeur n° 8.
Ouverture d'Egmont.
Concerto en ré majeur pour violon (Willy Hess).
Concerto en mi bémol majeur pour piano (Adèle aus der Ohe).
- Berlioz.** *Ouverture du Carnaval romain*.
Boëhe. *Départ d'Ulysse et naufrage*, épisode pour orchestre.
Brahms. *Symphonie en ré majeur*.
Symphonie en mi mineur.
Concerto en ré majeur pour violon et orchestre (Hugo Hermann).
- Busoni.** *Ouverture pour une Comédie*, en do majeur.
Chausson. *Les Harnachés*, suite pour orchestre.
Coleridge-Taylor. *On away ! Awake, Beloved*, de la *Fête nuptiale d'Hiawatha* (Ben Davies).
- Converse.** *La Belle Dame sans merci* (d'après le poème de Keats).
 Ballade pour solo de baryton et orchestre.
- Debussy.** *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*.
Dukas. *L'Apprenti Sorcier*, scherzo pour orchestre.
Dvorak. *Le Pigeon de la Forêt*, poème symphonique.
Ouverture Nature.
Concerto en si mineur pour violoncelle (Henri Warnke).
- Elgar.** *Ouverture Au Midi*.
Fauré. *Pelléas et Mélisande* (dirigé par V. d'Indy).
C. Franck. *Psyché et Cupidon*, de *Psyché*, poème symphonique, dirigé par d'Indy.
Les Jardins de Cupidon, de *Psyché*, poème symphonique, dirigé par d'Indy.
- Glazounof.** *Le Kremlin*, tableau symphonique en trois parties.
Goldmark Ch. *Ouverture de Sakountala*.
Ouverture Au Printemps.
Concerto en la mineur pour violon (Jacques Hoffmann).
Ouverture de Hiawatha.
Concerto en la mineur pour piano (Olga Samaroff).
 Air : *Oh ! si j'avais la lyre de Jubal*, de l'*oratorio Josué*.
 (Mary Ilissem de Moss).
- D'Harcourt.** *Ouverture de l'opéra Le Tasse*.
Haydn. *Symphonie en ré majeur*.
Symphonie en si bémol majeur.
- Humperdinck.** *Introduction du 3^e acte de Les enfants du roi*,
Humoresque.

- V. d'Indy.** *Symphonie sur un air montagnard.*
Symphonie en si bémol majeur.
Variations Istar (ces trois œuvres dirigées par l'auteur).
- Jaques-Dalcroze.** *Concerto en ut mineur, pour violon et orchestre* (H. Marteau).
- Liszt.** *Faust-symphonie.*
Le Tasse, poème symphonique.
Concerto en mi bémol majeur pour piano et orchestre (Rudolph Ganz).
Concerto en la majeur pour piano et orchestre (Walde-mar Luetsche).
Chant Loreley avec orchestre (Louise Homer).
Orphée, poème symphonique.
La Villanelle du Diable, fantaisie pour orgue et orchestre d'après le poème de Rollinat.
- Loëffler.** *Lancelot et Elaine, poème symphonique.*
- Mac Dowell.** *Symphonie n° 5.*
- Mahler.**
- Marschner.** *En ce jour, air pour baryon de Hans Heiling* (D. Bispham).
- Mendelssohn.** *Symphonie en la majeur* (italienne).
Ouverture du Calme de la Mer, du Retour au Pays et de la Belle Mélusine.
Concerto en mi mineur pour violon (Marie Hall).
Symphonie en sol mineur.
 — en do majeur.
 Scène *Il est parti* et aria de *Cosi fan tutte* (Emma Eames).
 Air de la *Flûte enchantée* (Mary Hissen de Moss).
 Prélude des *Oiseaux* d'Aristophane.
- Paine.**
- A. Rubinstein.** *Concerto en ré mineur pour piano et orchestre* (Ernest Hutcheson).
- Saint-Saëns.** *Concerto en la mineur pour violoncelle et orchestre* (Elsa Ruegger).
- Schillings.** Prélude au 3^e acte des *Pipers Holiday*.
- Schubert.** *Symphonie inachevée en si mineur.*
Symphonie en ut majeur.
Concerto en la mineur pour piano et orchestre (Harold Bauer).
Concerto en la majeur pour violon et orchestre (Félix Winternitz).
- Sinding.** Ouverture de l'opéra *Libussa*.
- Smetana.** *Italie, fantaisie symphonique.*
- R. Strauss.** *Mort et Transfiguration, poème musical.*
Till Eulenspiegel, symphonie.
- Strube.** *Concerto en fa dièse mineur, pour violon et orchestre* (Timothée Adamowski).
- Tchaïkowsky.** *Symphonie en fa mineur.*
Francesca de Rimini, fantaisie orchestrale.
Roméo et Juliette, ouverture-fantaisie.
Thème et Variations de la Suite n° 3 en sol majeur.
- R. Wagner.** *Huldigungs Marsch.*
 Bacchanale de *Tannhäuser*.
 Air d'Elisabeth de *Tannhäuser* (Johanna Gadski).
 Chant de concours des *Maîtres Chanteurs*.
 Dernier acte du *Crépuscule des Dieux* (Johanna Gadsky et Ellison Van Hoose).

- R. Wagner. Vendredi Saint de *Parsifal*.
 Scène et air de *Rienzi* (Louise Homer).
 Webber. *Symphonie en ut mineur*.
 Weber. Ouverture du *Freyschütz*.
 Ouverture d'*Euryanthe*.
Concerto en fa mineur pour piano (Alfred Reisenauer).
 Air du *Freyschütz* (Ben Davies).

La question importante du moment est le changement de direction de cet orchestre, M. Sericke ayant donné sa démission après plusieurs années de travail sérieux et remarquable. Le nom du nouveau chef d'orchestre sera connu dans une semaine ou deux probablement.

La première exécution de *The Pipe of desire*, opéra en un acte (musique de F.-S. Converse, paroles de E. Barton, tous deux Américains), a été un événement de grand intérêt. Le libretto est charmant à la lecture, mais, hélas ! à la scène il est lourd et obscur et manque d'action et d'intérêt. Par contre, la musique mérite tous les éloges ; l'orchestration en est presque toujours intéressante et euphonique, et l'expression dramatique souvent remarquable.

Le critique du *Boston Herald* parle de M. Converse comme d'un « compositeur qui possède des dons rares pour la musique dramatique : une nature à la fois impressionnable et virile, mais d'une virilité sympathique, une science des effets orchestraux unie à un sens fin et poétique des harmonies, des rythmes et du coloris, et, par-dessus tout, de l'imagination. Ajoutez à toutes ces qualités une facilité technique qui lui donne une grande autorité. »

CH. M. L.



CORRESPONDANCE

Paris, 10 juin 1906.

Mon cher Confrère,

Voudriez-vous avoir l'obligeance d'insérer dans le prochain numéro du Mercure musical la communication suivante que j'ai adressée, sans succès, à M. Mangeot, il y a quinze jours ?

A titre documentaire simplement.

Merci d'avance et bien à vous.

J.-G. Prod'homme.

Paris, 22 mai 1906.

Monsieur le Rédacteur et cher Confrère,

Voulez-vous me permettre de vous adresser une rectification au sujet de la belle lettre de Berlioz à Liszt, du 22 janvier 1839, que vous venez de publier dans le Monde musical ? Cette lettre, qui vous est communiquée par

MM. Calmann-Lévy, éditeurs des œuvres littéraires de Berlioz, est loin d'être inédite, comme vous le croyez certainement, en la donnant comme telle aux lecteurs du Monde musical. Elle a déjà été publiée trois fois au moins, en français, depuis dix ans, avec deux autres lettres de Berlioz à Liszt (25 janvier 1836 et 30 juillet 1837) :

1^o Dans le Gaulois du 2 janvier 1896, par les soins de M. Emile Ollivier, à qui appartiennent les originaux ;

2^o et 3^o Presque simultanément, par M^{me} La Mara et par moi-même, dans les Briefe an Liszt (3. Folge, Leipzig, 1906) ; et dans la Rivista musicale italiana d'avril 1905.

En outre, j'ai reproduit dans ma biographie : Hector Berlioz (1803-1869), parue l'an dernier, une partie de la lettre que vous venez de réimprimer. Comme vous le voyez, les éditeurs des œuvres littéraires de Berlioz ne vous ont communiqué que des pages rien moins qu'inédites en vous faisant reproduire une des trois lettres à Liszt, puisque celles-ci sont connues depuis plus de dix ans, et qu'en outre elles ont été traduites, si je ne me trompe, dans des périodiques anglais et allemands.

Timeo Danaos et dona ferentes,

répétait parfois notre Hector, qui savait par cœur l'Enéide et connaissait ses contemporains.

Vous m'excuserez de terminer par cette citation virgilienne, et, en vous demandant d'accueillir favorablement cette rectification, je vous prie d'agrémenter, Monsieur le Directeur et cher Confrère, l'assurance de mes sentiments dévoués.

J.-G. PROD'HOMME.

Nous avons résolu, pour notre part, de ne plus jamais nous étonner des procédés du *Monde Musical*.



ÉCHOS.

Les ennemis de Vincent d'Indy. — Ils sont nombreux, mais inégaux en talent, ainsi que le montrera ce savoureux extrait d'un de nos confrères, voué à la littérature orphéonique :

A Monsieur H. Rénier.

Mon cher et honoré Confrère,

A votre curieux article publié dans *Le Journal Musical* au sujet de l'antipathie du sieur Vincent d'Indy à l'égard des Orphéonistes, article judicieux et spirituel dont nous avons tous apprécié et admiré la logique, permettez-moi, je vous prie, d'ajouter ces quelques lignes.

En 1893, au Concours musical de Roanne (Loire), dont je faisais partie du jury, voici les charmantes (lisez ignobles) appréciations que ledit sieur Vincent d'Indy a faites dans son rapport présidentiel au sujet de l'exécution de la Société de Varenne-sur-Allier, 3^e division : « Pourquoi choisir cet

insipide et vulgaire air de bastringue qu'est l'ouverture du *Voyage en Chine*, de Bazin ? » (sic).

Attendez, cher Monsieur Rénier, ce n'est pas encore tout.

A ce concours de Roanne prenaient part aussi deux autres sociétés, celle de Saint-Chaume et celle de Tarare. Or, le sieur Vincent d'Indy, toujours aussi poli et aussi convenable à l'égard des vrais maîtres reconnus et sacrés ceux-là, dit ceci (toujours dans son rapport présidentiel) : « Le temps n'est plus où des malfaiteurs comme Adolphe Adam s'arrogeaient la licence d'ajouter des trombones aux œuvres de Grétry, de Monsigny, de Mozart, de Beethoven qui n'en ont jamais écrit » (sic). Parbleu ! ils n'en avaient pas encore. Et puis, en outre, leur orchestration n'était pas destinée à celle des morceaux de concours pour harmonies et fanfares où le trombone est absolument indispensable.

Eh bien ! cher Monsieur H. Rénier, que dites-vous de ces belles et respectueuses appréciations ? Traiter Bazin de bastringueur et Adolphe Adam de malfaiteur... oh ! ignoble, trois fois ignoble, n'est-ce pas ?

Allons, Monsieur Vincent d'Indy, assez, assez, bon Dieu ! de votre mot ignoble : gardez-le pour vous si cela vous convient, mais ne le jetez pas à la tête vénérée et illustre de nos maîtres du passé, du présent et de l'avenir, ni à celle si sympathique de nos chers et braves enfants d'Orphée et de Sainte-Cécile.

Agréez, je vous prie, cher et honoré confrère, mes salutations distinguées et cordiales.

ANTONY LAMOTTE,
Compositeur de musique.

« M. Antony Lamotte, ajoute notre estimable confrère, est trop connu des orphéonistes pour qu'il soit besoin d'ajouter un commentaire quelconque. Disons seulement, qu'après Bazin bastringueur et Adolphe Adam malfaiteur, nos génies modernes ont qualifié d'*empoisonneurs publics* Meyerbeer, Gounod et autres. Le mieux n'est-il pas d'en rire ? »

Nous n'avons pas la science des orphéonistes : nous ignorions M. Antony Lamotte. Mais nous savons aujourd'hui que ce compositeur défend ses dieux avec autant d'ardeur que d'esprit, et qu'il ne s'est jamais avisé que le trombone était d'un usage courant dès le xvi^e siècle.

Encore le spectre du Commandeur. — Nous avions déjà dit que M. Bruneau avait fait paraître seulement dans une Revue, lue par quelques virtuoses et professeurs de province, une circulaire invitant les compositeurs, désireux d'être joués au salon d'Automne, à faire parvenir à son domicile des œuvres inédites, en même temps qu'un bulletin de vote avec deux noms de musiciens. Le jury, déjà composé de MM. Gabriel Fauré, A. Bruneau et A. Parent, devait s'augmenter des deux noms qui auraient réuni le plus de suffrages. — Le résultat du scrutin est maintenant connu : M. Vincent d'Indy est passé en tête. C'est là un témoignage de la sympathie et de la confiance en son impartialité de jugement qu'inspire aux artistes le grand compositeur. Cette élection est d'autant plus significative que nous croyons savoir que les musiciens de la *Schola* n'ont pas participé à ce concours. — Oh ! ce Vincent ! toujours lui ! Quelle est donc cette force qui le pousse malgré lui sur le piédestal où invariablement M. Bruneau — ce Préfet de musique — s'installe lui-même pour mieux assouvir ses haines et ses rancunes ?

Le deuxième élu est M. Massenet.

M. Combarieu a obtenu une voix, et pourtant on avait stipulé qu'il fallait élire un musicien.

César Franck, par Vincent d'INDY. Un vol. in-8° écu de la collection *Les Maîtres de la Musique*, 3 fr. 50 (Félix Alcan, éditeur).

Un livre sur *César Franck*, par le plus illustre disciple du maître, devenu un maître à son tour, tel est l'ouvrage impatiemment attendu que donne aujourd'hui M. Vincent d'Indy.

Après une bibliographie pour laquelle les héritiers de César Franck ont bien voulu fournir d'importants documents, M. Vincent d'Indy montre la carrière du maître se développant, avec une harmonieuse puissance, en trois périodes de progrès constants, pour aboutir à ces chefs-d'œuvre absolus, le *Quatuor*, les *Chorals* d'orgue, les pièces pour piano, les *Béatitudes* enfin. Inutile de dire avec quelle compétence et quelle sûreté M. Vincent d'Indy analyse, en illustrant son commentaire de frappantes citations musicales, les œuvres principales de Franck.

Ayant étudié l'homme et l'artiste, M. Vincent d'Indy rend ensuite hommage au maître admirable que fut César Franck, dont l'école constitue l'une des plus solides phalanges de la musique française contemporaine.

Ce livre, où l'intérêt du sujet n'a d'égal que celui qui s'attache au nom de son éminent auteur, continue d'une manière vraiment sensationnelle la collection des *Maîtres de la Musique*, qui, dirigée à la librairie Félix Alcan par M. Jean Chantavoine, fut inaugurée par le magistral *Palestrina* de M. Michel Brenet et qui s'augmentera sous peu d'un *Bach* dû à la plume savante de M. André Pirro.

Du danger des programmes. — Un de nos confrères, qui manie en virtuose le style des communiqués officieux, annonce en son numéro du 1^{er} juin que M. Sautelet, au concert Mel Bonis, « chanta avec une grâce fine deux mélodies de Ravel sur des poésies de Marot »... qui furent chantées par M^{me} Bathori. Entre le délicat baryton et l'exquise diseuse, la confusion est étrange, mystérieuse, inquiétante. Plutôt que d'admettre un pareil défaut de discernement, nous voulons croire que le critique à qui nous devons ces lignes ne s'est inspiré, pour les écrire, que d'un programme falacieux. Mais que penser alors de son enthousiasme pour le quatuor de M^{me} Mel Bonis, « d'une facture si souple et si ferme », et d'un « art si délicatement expressif et séduisant » ?

Le Sottisier musical. — « L'orchestre... a exécuté la symphonie en ré majeur de Bach. » — *Le Courrier Musical*, 1^{er} juin, p. 392.

« ... La scène finale du *Crépuscule des Dieux*, précédée de la *Marche funèbre de Siegfried*... » — *Le Courrier Musical*, 1^{er} juin, p. 399.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.