



No 4040.248. Anon 9.

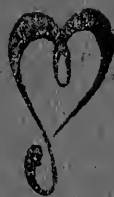
1-15



GIVEN BY

Anon.

LE COURRIER MUSICAL



Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portrait : Guillaume LEKEU (1870-1894)

LETTRES INÉDITES DE . . . GUILLAUME LEKEU
(écrites de 1889 à 1893)

LA RELIGION DE BEETHOVEN

ET LA MISSA SOLEMNIS D^r FRITZ VOLBACH.
(suite)

DES ÉTUDES DE COMPOSITION

MUSICALE A. BERTELIN.

A l'Opéra :

LA RONDE DES SAISONS . . VICTOR DEBAY.

NOTES BIOGRAPHIQUES SUR

GUILLAUME LEKEU . . . P. DE S.

LES GRANDS CONCERTS . . . { JEAN D'UDINE.
PAUL LOCARD

LA QUINZAINE MUSICALE (Société Philharmonique, Concerts Le Roy, Soirées d'Art, Société Bach, Schola, Hautes Études sociales.

Le mouvement musical en Province

et à l'Étranger :

LETTRÉ DE VIENNE J. SAUERWEIN.

Correspondances de : BORDEAUX, BRUXELLES,
LEIPZIG, VERVIERS.

CONCERTS DIVERS.

CONCERTS ANNONCÉS.

ECHOS ET NOUVELLES.

NOUVEAUTÉS MUSICALES.



Administration et Rédaction :
29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts

de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER 15 »»

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Débay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillermoz, etc ..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPÔTS :

Pour l'ALLEMAGNE : MM. BREITKOPF & HÄRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE : MM. BREITKOPF & HÄRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE : MM. BREITKOPF & HÄRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

Edition SCHOTT fils (Mayence)

(FROMONT, 20, rue d'Anjou, Paris)

Œuvres d'Alberto BACHMANN :

Deuxième Suite

Allegro Moderato, Sarabande variée, Scherzo, Rhapsodie auvergnate.

Mazurka sentimentale.

Berceuse.

Chant du Voyageur.

4040-248
Année 9

VA PARAÎTRE :

Première Suite

Allegro, Andante, Scherzo, Allegro assai.

Six caprices de virtuosité.

(no. 1-8, 11-15)

Edition SCHOTT frères (Bruxelles)

Œuvres d'Alberto BACHMANN :

Premier Concerto en *sol mineur*.

Polonaise en *sol majeur*.

Edition LEDUC, 3, rue de Grammont, Paris

Œuvres d'Alberto BACHMANN :

Jola. Aragonaise.

Rêverie.

Serenata Espanola.

L'abeille.

Fileuse.

4040-248
Année 9
no. 1-8, 11-15

Edition HAMELLE, 22, B^d Malesherbes, Paris

Œuvres d'Alberto BACHMANN :

Aria en *si mineur*.

Chant du Printemps

Toccata de Ch. Widor.

Papillon de Fauré.

} *Transcrits par A. Bachmann.*

2384
3

Edition Mutuelle

(En dépôt à la *Schola Cantorum*).

269, rue Saint-Jacques, PARIS.

VIENT DE PARAÎTRE :

R. DE CASTÈRA. -- Trio en ré pour Piano, Violon et Violoncelle.

Prix net : 8 fr.

Album pour Enfants, Petits & Grands

Recueil de pièces de piano à deux et quatre mains, de 130 pages de musique ; ces pièces destinées à initier la Jeunesse à la musique moderne, ont été, dans ce but, écrites pour petites mains par les auteurs suivants : J. ALBENIZ, M. ALQUIER, CH. BORDES, G. BRET, P. DE BRÉVILLE, R. DE CASTÈRA, P. COINDREAU, A. DUPUIS, H. ESTIENNE, J. GAY, A. GROZ, V. D'INDY, M. LABEY, L. PINEAU, A. ROUSSEL, L. SAINT-REQUIER, G. SAMAZEUILH, BL. SELVA, A. SÉRIEYX, D. DE SÉVERAC, F. DE LA TOMBELLE, WITKOWSKY.

Couverture de MAURICE DENIS, gravée sur bois en trois couleurs par J. BELTRAND.

Net : 10 francs.

ŒUVRES DE GEORGES SPORCK

PIANO :

Allegro de Concert.
Etudes Symphoniques.
Orientale.

PIANO ET VIOLON :

Suite (*Allegro - Andante - Final*).
La Fille de Minotti (*chœur pour voix d'hommes*).

PFISTER Frères, Editeurs de Musique

30, BOULEVARD HAUSSMANN, PARIS.

Éditions du " Courrier Musical "

29, rue Tronchet, PARIS.

F. BALDENSPERGER. — CÉSAR FRANCK: L'homme, l'artiste, l'œuvre musical. (Avec catalogue complet des œuvres de Franck). Prix : 1 fr.

Paul LOCARD. — LES MAÎTRES CONTEMPORAINS DE L'ORGUE (C. Franck, Saint-Saëns, Guilmant, Gigout, Widor, Fauré, Boëlmann, etc..) avec portraits de Boëlmann, Fauré, Franck. Prix : 1 fr. 50

M.-D. CALVOCORESSI. — L'ÉTRANGER, de V. d'INDY, avec un portrait de V. d'Indy. » .75

Jean d'UDINE. — BORODINE (*épuisé*). Prix : 1 fr.

G. ROUCHÈS. — TROIS CONFÉRENCES sur l'Histoire de la Musique. Prix : 1 fr.

Jean d'UDINE. — DISSONANCE, roman musical. — Prix : 3 fr.

Numéro spécial consacré à CÉSAR FRANCK, (publié en novembre 1914, à l'occasion de l'inauguration du Monument de C. Franck), avec articles, de MM. VINCENT D'INDY, P. DUKAS, CH. BORDES, CAMILLE MAUCLAIR, A. COQUARD, V. DEBAY, JEAN D'UDINE, etc..., **Autographes musicaux** de C. FRANCK, portraits du Maître, etc. Prix : 75 centimes.

Ces ouvrages seront adressés FRANCO contre l'envoi de leur prix en mandat-poste.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS

SALLE DES CONCERTS : 8, rue d'Athènes

Administration : 32, rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre)

Mardi 16 Janvier 1906, à 9 h. très précises du soir

SIXIÈME CONCERT

M^r Mark Hambourg

M^r Fritz Kreisler

PROGRAMME

- | | |
|---|----------------------------|
| 1. Sonate en la majeur | MOZART (1756-1791) |
| Mrs FRITZ KREISLER et Mark HAMBOURG. | |
| 2. <i>a</i> Pastorale | SCARLATTI. |
| <i>b</i> Capriccio | id. |
| <i>c</i> Prélude et Fugue en ré majeur | J.-S. BACH |
| (Transcription D'ALBERT) | |
| M. MARK HAMBOURG | |
| 3. Allemande, Courante et Double de la Sonate en <i>si mineur</i> , pour violon seul..... | BACH (1685-1750) |
| Mr FRITZ KREISLER | |
| 4. <i>a</i> Ballade | GRIEG |
| <i>b</i> Etude en sol bémol | CHOPIN |
| <i>c</i> Etude en fa mineur | d° |
| <i>d</i> Valse en ré bémol | d° |
| <i>e</i> Polonaise en si majeur | d° |
| Mr MARK HAMBOURG | |
| 5. <i>a</i> Prélude en mi majeur | BACH (1685-1750) |
| <i>b</i> Chanson Louis XIII | Louis COUPERIN (1721-1789) |
| <i>c</i> Humoresque ... | DVORAK |
| <i>d</i> Prélude et Allegro en mi mineur | PUGNANI (1727-1803) |
| Mr FRITZ KREISLER | |
| 6. Fantaisie en ut majeur , pour violon et piano... | SCHUBERT 1797-1828) |
| Mrs FRITZ KREISLER et MARK HAMBOURG | |

PIANO GAVEAU

PRIX DES PLACES :

PARQUET : Fautouils (1^{re} série) : 10 fr. — Fautouils (2^e série) : 7 fr. — Galeries (1^{er} rang), 5 fr. —

Autres Rangs, 4 fr. — Entrée, 5 fr.

Billets à l'avance ; A la SALLE DES CONCERTS, 8, rue d'Athènes ; chez MM. DURAND et Fils, Éditeurs,
4, place de la Madeleine et chez M. GRUS, Editeur, place Saint-Augustin.

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, Rue d'Amsterdam

Salle ERARD, 13, rue du Mail

SONATES Piano et Violon
TROIS SÉANCES

PAR

CESARE GALEOTTI

ET

LUCIEN CAPET

Mercredi 10, Mardi 16 et Vendredi 26 Janvier, à 9 heures précises du soir

PRIX DES PLACES :

ABONNEMENT AUX TROIS SÉANCES : Fauteuil réservé : 50 francs.
PAR SÉANCE : Fauteuil réservé : 20 fr. — Fauteuil de parquet : 10 fr. — Première Galerie (1^{er} rang) : 8 fr. (2^e rang) 5 fr. — Deuxième Galerie : 3 fr.

Billets chez : MM. DURAND et Fils, 4, place de la Madeleine et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam. Télég. 113-25.

Monsieur Cesare GALEOTTI
67, boulevard Haussmann

Monsieur Lucien CAPET
9, rue du Bois (Asnières).

PREMIÈRE SEANCE (Mercredi 10 janvier)

SONATE *ut mineur*, op. 30 n° 2..... BEETHOVEN
SONATE *sol majeur*, op. 78 BRAHMS
SONATE *ré mineur*, op. 121..... SCHUMANN

DEUXIÈME SEANCE (Mardi 16 janvier)

SONATE *sol majeur*, op. 96..... BEETHOVEN
SONATE *la majeur*. CÉSAR FRANCK
SONATE *ré mineur* op. 75. SAINT-SAENS

TROISIÈME SÉANCE (Vendredi 26 janvier)

SONATE *sol mineur*, op. 8. CAMILLE CHEVILLARD
SONATE *la mineur*, op. 13..... GABRIEL FAURÉ
SONATE *ut mineur*, op. 45. GRIEG

SOCIÉTÉ J. S. BACH

Salle de l'Union, 14, rue de Trévise

Administration : 9 bis, rue Mechain

Le Mercredi 17 Janvier 1906, à 9 heures

CONCERT avec SOLI, ORCHESTRE et CHOEURS

(TROISIÈME DE LA SÉRIE A)

AVEC LE CONCOURS DE

Georg WALTER

Ténor solo de la Singakadémie et de la Société BACH, de Berlin

AU PROGRAMME : Première audition de

La Cantat : NUN KOMM, DER HEIDEN HEILAND

LE CONCERTO en LA MINEUR, pour piano, flûte et violon.

LA CANTATE " SEN ARMER MEUSCH " pour ténor solo.

PRIX DES PLACES :

Parquet (1^{re} série) 6 fr. Fauteuils de balcon, 5 fr. Parquet (2^e série) 4 fr.
Par série de 4 billets utilisables en 1 ou plusieurs fois, 18, 15, 12 fr.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE : Portrait : GUILLAUME LEKEU (1870-1894). — Lettres inédites de Guillaume Lekeu (écrites de 1889 à 1893). — La Religion de Beethoven et la *Missa solennis* (suite) (D^r FRITZ VOLBACH). — Des Études de composition musicale (A. BERTELIN). — A l'Opéra : *La Ronde des Saisons* (VICTOR DEBAY). — Notes biographiques sur Guillaume Lekeu (P. DE S.). — Les Grands Concerts (JEAN D'UDINE, PAUL LOCARD). — La Quinzaine Musicale (*Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Soirées d'Art, Société Bach, Hautes Études sociales*). — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Vienne. Correspondances de : BORDEAUX, BRUXELLES, LEIPZIG, VERVIERS. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles. — Bibliographie, Nouveautés musicales.

A nos dévoués Collaborateurs, à nos Amis et à nos Lecteurs, nous offrons nos meilleurs souhaits de nouvel an.

Le *Courrier Musical* entre aujourd'hui dans sa neuvième année d'existence. Nous ferons tous nos efforts, au cours de l'année nouvelle, pour développer, comme par le passé, notre revue, en publiant un nombre toujours croissant d'études et d'articles de critique et d'histoire musicales, de monographies et de portraits de musiciens, en tenant nos lecteurs au courant de la *vie musicale* en France et à l'Étranger, en donnant une importance de plus en plus grande au *bulletin bibliographique*, qui leur signalera la publication de tous les ouvrages de valeur traitant des choses de la musique, ainsi que des nouveautés musicales.

Nous demandons à nos lecteurs de nous aider à faire mieux encore, en nous amenant, par leur propagande personnelle — qui est la plus efficace — de nouveaux adhérents. Nous enverrons volontiers un numéro spécimen à toutes les personnes qu'ils nous signaleront comme susceptibles de s'intéresser au *Courrier Musical*.

A partir d'aujourd'hui 1^{er} janvier 1906, le prix du numéro, composé de 34, 36, ou même 40 pages de texte et illustrations, est porté à 75 CENTIMES.

Le prix de l'abonnement, néanmoins, n'est pas modifié et reste fixé à 12 francs pour la France.

Lettres inédites de Guillaume Lekeu

Nous commençons aujourd'hui, avec l'agrément de la famille de Guillaume Lekeu, la publication d'une série de Lettres inédites du regretté compositeur. Mieux que ne saurait le faire tout essai biographique, elles permettront à ceux qu'a profondément émus sa musique si vibrante et si sincère, de connaître son âme ardente et généreuse, d'admirer ses belles qualités de cœur et d'esprit.

Sa carrière de musicien, — hélas ! si courte, — se trouve retracée dans ces lettres, où l'on verra esquissés bien des projets dont la mort ne permit pas la réalisation. Nous suivrons autant que possible, pour leur publication, l'ordre chronologique.

I. — Lettres écrites à ses parents, au cours d'un voyage en Allemagne (en compagnie de MM. T. de Wyzewa et Guéry) en 1889 (il avait 19 ans).

Munich, le 1^{er} août 1889.

.....
J'ai vu avant hier, à l'Opéra de Munich, un immense chef-d'œuvre : le *Hollandais volant*, de Wagner. C'est tout simplement prodigieux ! Et quelle exécution ! Oui, l'Allemagne est un pays tout ce qu'il y a plus de extraordinaire.

Et la Pinacothèque ! Si le « Bibelot » (1) pouvait voir les pâles vierges de Schaffner l'Adoration des Mages de Bonto, les œuvres d'un vieux maître anonyme, auteur de la *Passion d'Elbersfeld*, les Tryptiques sacrés des vieux de Cologne, les Memling, et la Lucrèce du père Cranach ! Sans parler des deux immenses salles pleines de Rubens exclusivement, d'où l'on sort absolument fou. D'ailleurs, je n'ai encore vu que les six ou sept premières salles et il y en a vingt ou vingt-cinq : je te dis que l'Allemagne est un pays prodigieux.

Mais l'étonnant, c'est la beauté du *Vaisseau Fantôme* — (c'est le nom français du *Fliegender Hollaender*). — Car Wagner a écrit cette œuvre à Paris, il avait tout au plus vingt-cinq ans, c'est une œuvre de jeunesse tout à fait, et c'est admirable : il n'y a pas encore l'emploi étonnant du leitmotiv qui apparaît dans *Tristan*, mais chaque mélodie est superbe de vie, de passion, et toujours conforme au caractère du personnage qui la chante. C'est une œuvre forte et admirable, qui procède sans intermédiaire aucun de *Fidelio*.

Que sera-ce donc à Bayreuth ?...

Je me sauve vers les Primitifs de la Pinacothèque ancienne. Mais je tiens à te dire que München est la meilleure et la plus drôle des villes : partout des édifices grecs, des temples, des portiques, et au milieu de tout cela de grandes brasseries avec des entrées de cave, et de bonnes petites maisons allemandes. Il est vrai aussi que la ville est pleine et entourée de jardins splendides, d'une fraîcheur et d'un calme exquis.

Lundi, nous avons vu défiler un admirable cortège de sociétés de gymnastique qui avaient concouru la veille : des bannières, des drapeaux, et surtout des hommes superbes. A citer les corporations d'étudiants et leurs insignes ; on se croyait au moyen âge...

Je t'embrasse ferme.

(1) Surnom donné à un de ses amis.

Bayreuth, 6 août 89.

Mardi soir.

Ma bien chère petite Maman.

Aujourd'hui, était jour de repos : hier, *Tristan*, demain les *Meistersinger*...

Au lieu d'aller chez Mme Wagner, je suis allé dans la chambre de Jean, qui a un piano, essayer quelques fugues du Clavecin bien tempéré, et j'ai constaté, non sans une certaine joie, que je ne savais presque plus jouer du piano...

...Cependant les meilleures gens du monde sont tous les membres de la famille qui nous loue une chambre, à W... et à moi ; ils sont d'une prévenance, d'une attention délicieuses et tout aussi incroyables. La jeune fille qui s'occupe surtout de nous a remis à W... une petite montre qu'on lui a donnée au jour de l'an, lui disant qu'elle regrettait qu'il n'y eût ni pendule ni horloge dans la chambre, mais que cette montre mise sur la commode tiendrait lieu de ces objets et qu'elle marchait très bien. (Elle avance d'une bonne demi-heure par jour.) ...Pour moi, comme ami de W..., je suis aussi bien soigné ; j'ai la clef de la maison, chaque matin on m'apporte du café et un pot de lait avec deux œufs à la coque ; en guise de pain, ce sont de petits gâteaux délicieux, et chaque fois que l'on me voit, ce sont des « Guten Tag » infinis ! Ce sont de bien braves gens vraiment (dont je ne sais pas encore le nom d'ailleurs), et je me promets bien, si j'ai le bonheur de revenir encore ici, de ne plus aller vivre ailleurs. Et puis, quel rêve réalisé ! Entendre les jeux scéniques en vivant en pleine campagne, dans un pays merveilleux de douceur et de beauté !

... J'ai été présenté à l'unique élève de Vincent d'Indy, M. Albéric Magnard. Il ne m'a pas produit bien bonne impression. Je n'y ai vu ni un musicien, ni un artiste, du moins dans tout ce que je lui ai entendu dire, et c'est, il me semble, avant tout, un esprit très fin, très parisien et boulevardier, qualité prodigieuse peut-être, mais qui ne sert de rien à qui veut s'occuper de choses sérieuses. D'ailleurs, il est probable que je lui ai fait encore une bien plus triste impression. Je crois que je suis peu sociable : c'est dégoûtant !

Quant à d'Indy lui-même, que je comptais bien voir ici, avec ma veine habituelle à son égard, je suis arrivé le lendemain de son départ pour Paris.

M. Jules Massenet est venu, lui aussi, mais il est aussitôt reparti.

De lui un mot délicieux, mais qu'il fera bien de ne pas répéter, car sa réputation de chef des wagnériens en France (??!) pourrait en souffrir. L'anecdote est de Magnard qui la tient de d'Indy. Massenet, sortant tout troublé du premier acte de *Parsifal* rencontre d'Indy : « Mon cher (avec un grand air d'onction artistique), c'est admirable et cette fin est tout à fait comme celle du premier acte de la *Norma* ! »

Alors d'Indy, froidement : « Parfaitement, cher Monsieur, et j'en suis d'autant plus frappé que je ne connais nullement la musique de Bellini. »

Ce fragment de causerie me remplit de joie, car les deux caractères, quand on y songe, s'y révèlent avec une netteté extraordinaire.....

Allons, encore une fois, je vous embrasse tous trois.

*
**

Bayreuth, le 12 août 1889.

Mes bien chers Parents,

..... Quand maman sera-t-elle à Verviers ? Pour moi, j'y arriverai certainement dimanche matin.

Voici ce qui arrive : aujourd'hui lundi commence à Francfort une exécution en-

tière de la *Tétralogie*. J'aurais vivement désiré entendre l'ensemble de ce monument extraordinaire ; mais il n'y faut pas songer. Je préfère entendre ici une seconde fois *Tristan et Ysolde* et les *Meistersinger*. Mais mercredi, après la *Walkyrie*, il y a à Francfort jour de repos, et *Siegfried* et la *Götterdaemmerung* ne seront donnés que jeudi et vendredi, peut-être même vendredi et samedi. Dans tous les cas j'y serai, car nous quitterons Bayreuth mercredi à 11 heures, sitôt après les *Meistersinger*...

Faut-il vous dire que mon voyage est toujours aussi beau, aussi surprenant que jamais !

Je suis allé passer trois jours à Nuremberg : une ville extraordinaire, bien entendu ; mais pas tout à fait ce que je m'imaginai. Que Marcel n'aille pas croire que chaque rue et chaque maison soient comme le merveilleux décor du deuxième acte des *Maîtres*. Les maisons, quoique avec une allure ancienne, ont toutes été restaurées, les unes dans ce siècle, les autres au XVIII^e.

Mais ce qu'on a gardé, ce sont les vues d'ensemble, étonnantes d'originalité, les petites rues contournées et enchevêtrées, les amoncellements de toits pointus, au loin dominés par le vieux château-fort et les tours des fortifications, les ponts couverts de maisons sur la Pegnitz ; mais dans tout cela, trop de gens se promènent et courent pour leurs affaires. Puis une ignoble synagogue laisse voir de partout les boules qui la surmontent. J'ai vu une vieille maison entièrement belle : celle d'Albrecht Durer ; moins intéressante est celle d'Hans Sachs.

En revanche, ce qui a dépassé toutes mes espérances, ce sont les églises, puis le musée. Il est impossible de ne pas devenir profondément religieux devant des chefs-d'œuvre tels que l'église de Saint-Laurent, ou ce divin bijou mystique : Sainte-Marie, et les douloureux bas-reliefs de Saint-Sebald. Puis, dans chacune de ces maisons divines, des tableaux de Primitifs, toujours aussi beaux : tel entre cent, un *Wohlgemuth* à l'église Saint-Laurent.

Je suis allé aussi à Sroabach, un tout petit village à trois quarts d'heure de Nuremberg, où resplendit une miraculeuse église, avec, à l'intérieur, d'étonnants Albert Durer, des *Wohlgemuth*, et des statues en bois stupéfiantes d'expression, de religion, qu'a créées un bienheureux artiste de Nuremberg.

Tout cela, c'est beau, beau comme le monde, et je ne puis que le répéter encore du Musée germanique de Nuremberg où scintillent les Cranach, *Wohlgemuth*, Culmbach, Durer, Zeitblau, Bouts, Altdorfer, etc..., puis les vieux maîtres de Cologne. — Et surtout, dans ce musée, la joie, pour la première fois éprouvée, de n'avoir à regarder que des œuvres de ces bons et doux génies, sans regretter les peintres plus modernes qui sont dans les autres salles. Marcel me comprendra. Ici, pas un Rubens, un Van Dyck, un Rembrandt, rien...

... Ici, à Bayreuth, rien de saillant. J'ai entendu hier, pour la seconde et dernière fois, *Parsifal*. Aujourd'hui, à 4 heures, *Tristan*, demain les *Maîtres*.

Je ne regrette que l'absence de mon vieux Bibelot, de mon seul ami avant Wyzewa ; il comprendrait que Wagner ne peut être compris (absolument pas), au piano ; et qu'entendre ou plutôt voir un de ses drames est entrer dans un monde tout nouveau dont je n'avais jusqu'ici nulle idée. On pleure presque tout le temps ; *Parsifal* m'a fait devenir passionnément religieux, et je me sens des envies étouffantes d'aller à la messe (car c'est la seule chose que rappelle cette rêverie surhumaine !) — Et dire que ce soir je vais encore entendre *Tristan* ! — Puis les *Meistersinger* !...

.



II. — Lettres à M. Kéfer, directeur de l'École de musique de Verviers
(écrites pendant son séjour à Paris, 1889-1890)

Paris, 19 novembre 1889.

Cher Monsieur,

Je ne lis jamais les journaux de Paris, et encore moins ceux de Verviers. Je le regrette aujourd'hui, car j'ai trouvé, par un pur hasard, dans un numéro de l'*Union Libérale*, déjà vieux d'un mois, un entrefilet m'apprenant le succès que vous venez de remporter avec une symphonie.

Mes humbles félicitations vous paraîtront peut-être de la moutarde après souper, et pourtant, Monsieur, je vous prie de les accepter et de croire à leur entière sincérité. Mon oncle vient de m'écrire tout récemment pour me dire avec quelle bonté bienveillante vous lui aviez parlé de moi. Je ne sais vraiment comment vous remercier de cette nouvelle marque d'affection, et je me sens aussi impuissant à vous témoigner toute ma reconnaissance pour la demande d'un travail musical que vous m'adressez par l'entremise de mon oncle. Je voudrais dès maintenant me rendre à votre désir, mais je ne le puis vraiment encore. Voyez plutôt, cher monsieur ce qui m'arrive.

Depuis le mois de mai de cette année, je travaille à une étude scénique à trois personnages (j'en ometts trois autres, mais sans importance pour le sens de l'ouvrage) : étude d'après la charmante comédie d'Alfred de Musset : *Barberine*. Ma partition aura deux actes ; j'espère, dans un ou deux mois (mettons au 1^{er} janvier), avoir terminé le premier acte. Terminé, mais pas entièrement. J'écris sur trois, quatre, cinq ou même huit ou dix portées, en multipliant les indications instrumentales, mais la partition d'orchestre n'est même pas commencée, encore moins l'arrangement pour piano, dont la seule pensée me fait dresser les cheveux sur la tête. Vous voyez que j'ai encore au moins une année de travail, et sérieuse, avant d'arriver au bout de mon petit drame.

Jusqu'à présent je n'ai pas lieu de me plaindre de moi-même, et je vous avouerais en toute franchise que je crois avoir assez bien réalisé mes intentions sans m'illusionner cependant sur la valeur de ce premier ouvrage, car je sens bien que le Maître de Bayreuth pèse de tout son formidable poids sur ma pensée ; mais enfin je n'ai cherché qu'à le suivre fidèlement, à être simple et exact dans la déclamation, à être expressif et musical dans l'orchestration, en outre, à être scénique. Mais voici qu'aujourd'hui un de mes amis, acteur de l'Odéon, m'a affirmé que jamais Mme Lardin, sœur de Musset, ne permettrait l'exécution de l'œuvre (si, par hasard, l'occasion se présentait de la monter à la scène), ni l'exécution de quelques fragments dans un concert. Elle refuse, paraît-il, absolument toute autorisation aux demandes (nombreuses) d'adaptations musicales des drames et comédies de son frère. Me voilà bien ennuyé, et pourtant je veux finir ce que j'ai entrepris, certain d'avance de ne jamais avoir le plaisir de voir la réalisation absolue de ce que je rêve. Mais je pourrai toujours, lorsqu'un orchestre voudra s'y prêter, faire exécuter à mon gré, et sans aucun contrôle de Mme Lardin, les parties purement symphoniques de l'ouvrage. Je ne vois guère que deux fragments propres au concert, et encore le premier perdra, je crois, beaucoup, loin de la scène : un fragment de la deuxième scène du premier acte et le prélude du deuxième acte.

Mon premier acte n'aura pas de prélude ; j'ai cru devoir ainsi faire, car le personnage principal n'apparaît qu'au deuxième acte.

Le Prélude est donc reporté avant cette rentrée au deuxième acte : il doit dépeindre la douceur de *Barberine*, sa bonté honnête, son amour et son dévouement

pour son mari. C'est un bien beau programme, mais... je n'en ai pas encore écrit une note. Sans doute (puisque les quatre cinquièmes du premier acte sont terminés) j'ai plusieurs motifs qui constitueront la base de ce morceau symphonique.

Mais il m'en faut encore deux ou trois autres, inutiles au premier acte, et que j'ai d'avance réservés au deuxième exclusivement ; il me restera alors à ordonner tous ces thèmes en un morceau d'orchestre bien continu.

Je me propose de ne mettre la main à ce Prélude que quand je verrai le deuxième acte sur le point d'être terminé. Lorsqu'il sera achevé, je le montrerai à mon maître Franck, et aussitôt après je me ferai un réel plaisir de vous en adresser la partition. Mais vous voyez que ce n'est pas pour demain. J'ai aussi en tête une introduction à la *Coupe et les lèvres*, mais presque à l'état de projet.

Excusez-moi, monsieur, de vous adresser une lettre si fastidieusement longue, mais cela a été pour moi une si vive joie de vous connaître et de voir surtout qu'en tout point (musical cela s'entend, pour le reste nous n'avons rien effleuré), vos opinions répondaient absolument à mes admirations et à mes haines, — que je laisse maintenant ma plume courir, sans songer que toute mon histoire vous ennueie peut-être et mortellement. Encore une fois pardon.

Franck, de son côté, travaille aussi beaucoup : il aura bientôt terminé la troisième partie d'un Quatuor à cordes qu'il m'a promis de me faire connaître avant de le confier à la gravure. Il est enchanté de son éditeur Hamelle qui va faire paraître la partition d'orchestre de sa Symphonie, et, en outre, il est content de mes devoirs de contrepoint. Je vais avoir fini le contrepoint à trois parties, j'en suis à la cinquième espèce. Ce n'est pas bien amusant, mais je sens que cela donne à l'écriture musicale une aisance incroyable et je m'y applique sérieusement.

G. LEKEU,
83, rue d'Assas.

(A suivre).

LA RELIGION DE BEETHOVEN

et la « Missa Solemnis » ⁽¹⁾

(SUITE ET FIN)

Beethoven avait déjà écrit une messe (celle en *Ut* majeur) à la demande du prince Esterhazy. Cette œuvre du maître est fort intéressante, et mérite d'être prise en considération bien plus sérieusement qu'elle ne l'est, cependant, on ne saurait la juger par comparaison avec la colossale *Missa Solemnis*. Mais certaines de ses pages offrent des idées d'une profondeur et d'une noblesse aussi hautes ; je rappellerai, à titre d'exemple, le saisissant *Qui tollis peccata mundi*.

Bien des années après avoir composé cette œuvre, Beethoven en feuilletait un jour la partition. Lorsqu'il parvint à cet endroit, raconte Schindler : « Les larmes lui tombèrent des yeux », et il dut interrompre sa lecture ; profondément ému par le texte ineffablement beau de la liturgie, il murmura : « Oui, c'est bien ce que j'ai senti lorsque j'écrivis ceci ».

L'une et l'autre de ces messes ont été écrites spécialement pour être incorporées dans le service divin ; elles remplissent toutes deux les conditions que leur destination liturgique imposait.

(1) Nous empruntons, avec l'agrément de l'auteur, ce chapitre au bel ouvrage sur *Beethoven*, du docteur Fritz Volbach, qui vient de paraître chez l'éditeur Kirschaim, à Munich et Mayence.

Il fallait que la *Missa Solemnis* fut de proportions beaucoup plus considérables que la messe en *Ut*, et ce même pour des motifs tout matériels : elle était destinée à un office pontifical, c'est-à-dire un office où l'église catholique déploie ses suprêmes magnificences, et où chaque partie du service dure un temps beaucoup plus long. Si l'on tient compte de ce fait, on ne reprochera guère plus à l'œuvre de Beethoven d'être inutilisable à l'église ; ou du moins cette critique ne subsistera plus qu'en ce qui concerne des parties isolées de cette œuvre.

A ce que je sais, le *Kyrie* et le *Gloria* au moins de la *Missa Solemnis* étaient autrefois exécutés très fréquemment aux offices pontificaux qui se célébraient à la cathédrale de Cologne. Ceux qui contestent à la messe de Beethoven sa destination liturgique ne tiennent pas assez compte du fait que c'est là priver l'œuvre de toute sa raison d'être, lui enlever le terrain nourricier qui seul en peut recevoir les racines. Et alors la *Missa Solemnis* ne serait plus comparable qu'à un bel arbre de Noël, dont la beauté s'épuise en peu de jours. Quiconque veut construire pour l'éternité doit avant tout veiller à ce que les fondements de son édifice soient solidement établis.

Ce qui donne encore à l'œuvre un caractère tout particulièrement ecclésiastique, ce sont les rappels qu'on y trouve de mélodies liturgiques, et notamment de chants grégoriens, — comme par exemple à l'*Et incarnatus est* ; mais les thèmes religieux allemands, que Beethoven, au temps de sa jeunesse, entendait presque journellement à Bonn, et qu'il avait même accompagnés à l'orgue, ces vieux thèmes y sont également rappelés de temps en temps. Chaque fois que j'ai écouté l'œuvre, chaque fois que je l'ai dirigée moi-même, il y a bien des pages — par exemple, l'*Homo factus est*, — qui m'ont évoqué le souvenir des sonorités si souvent étendues au temps de ma propre jeunesse, dans mon pays natal.

Au temps où Beethoven était absorbé par les travaux préparatoires de la composition de sa *Missa Solemnis*, pendant l'été de 1818, il avait noté, sur son journal, ces paroles : « Pour écrire de véritable musique liturgique, étudier les anciens chorals des moines, etc..., et voir aussi, et les césures dans les meilleures traductions et la prosodie correcte des vieux psaumes chrétiens-catholiques, et surtout les chants (1).

Une autre question se présente tout naturellement : cette œuvre de haute subjectivité est-elle conforme à cette conception de musique religieuse que l'Eglise a souvent affirmée, et qu'elle s'attache à établir, aujourd'hui, avec une force nouvelle ? De même, la musique instrumentale est-elle véritablement à sa place dans une église ? A l'époque actuelle, on y interdit presque absolument cette musique, pour n'y permettre que le chant *a capella*, avec, au plus l'accompagnement de l'orgue. Richard Wagner s'est notoirement déclaré en faveur de l'adoption exclusive du chant *a capella*. Beethoven lui-même, en envoyant à Zelter la partition de sa messe, lui écrit, le 25 mars 1823 : « qu'il est préférable de reconnaître, dans le style *a capella*, le seul véritable style d'église ».

Aujourd'hui on voit, dans les œuvres de Palestrina, les suprêmes modèles de la vraie musique liturgique, et à mon avis cette opinion est absolument juste. Toutefois, il y aurait un fort grand danger dans le fait de se complaire uniquement à imiter le style de ce grand maître, et de croire que là seulement est la vérité. Beethoven déjà avait reconnu ce danger, et le proclame nettement.

Je suis persuadé qu'en cette matière, un progrès est possible ; il peut se créer une musique d'église qui soit conforme à l'essence de notre art actuel, c'est-à-dire, une musique d'église moderne qui viendrait remplacer celle qui est conçue en quelque

(1) La phrase allemande est un simple memento, très confus, qui est ici traduit mot pour mot (Note du traducteur).

sorte par arrière-pensée, et réalisée selon des principes vieillis. Lorsque Palestrina écrivait ses chefs-d'œuvres, ceux-ci étaient inspirés par le génie même de l'époque : ils étaient donc *modernes*. Je ne connais qu'une seule composition où s'affirment des tendances novatrices, sans que pourtant il y soit contredit aux tendances essentielles de l'Eglise : la *Missa choralis* de Franz Liszt. On peut, si l'on veut, estimer que le problème n'est pas, dans cette messe, intégralement résolu ; on peut apprécier comme on voudra la valeur de l'œuvre même : mais il reste vrai qu'elle donne l'impulsion, qu'elle montre le chemin par où peut s'accomplir le progrès. Mais revenons à la messe de Beethoven.

Nous avons défini celle-ci, une œuvre liturgique, destinée au service divin. Et c'est bien ce qu'elle est, eu égard aux tendances de son époque, où la messe instrumentale était considérée comme l'expression de la plus haute solennité. Mais il ne faut pas conclure qu'elle ne doive jamais être exécutée hors l'église, en manière d'oratorio. D'ailleurs, Beethoven lui-même le spécifie dans une lettre à Goethe en date du 8 février 1823.

L'œuvre se distingue, à plusieurs points de vue, de toutes les autres messes composées à la même époque : d'abord, par une très haute puissance expressive. Puis par l'ampleur de lignes, par l'unité de l'ensemble comme de chaque partie envisagée isolément. Beethoven s'est abstenu de séparer, comme le firent souvent les musiciens de cette époque, le *Gloria* et le *Credo* en plusieurs numéros. Il les traite comme un bloc, et sait admirablement en réunir, par des moyens purements musicaux, toutes les pensées et toutes les images en une immense et puissante vue d'ensemble. Il donne à chacune des parties une architecture digne d'être comparée, pour la vigoureuse logique du développement et pour la progression intensément consciente, à celle de ses pages symphoniques.

La première partie, le *Kyrie Eleison* avec le mouvement médian, le *Christe Eleison*, affirme d'emblée le caractère fondamental de l'œuvre, « solennelle sublimité » qui s'accompagne d'un suprême éclat, comme il convient pour une grand'messe. L'indication placée en tête de la musique : *Avec recueillement*, montre qu'il faut comprendre cette page comme une prière pleine d'élévation. Le *Christe Eleison*, le premier, contient véritablement une supplication, un appel à la miséricorde. Et là nous voyons le maître harcelé par le destin, isolé dans sa surdité, le cœur alourdi d'un germe de mort, lever ardemment les yeux au ciel, et implorer : « Du fond de l'abîme, je clame vers toi, Seigneur ; Seigneur, daigne écouter ma voix. » C'est là le caractère du *Christe*, et la suite du *Kyrie*, en dépit de toute l'atmosphère de solennité, en reste toujours empreinte.

Suit le *Gloria in excelsis Deo*. Une joie tumultueuse parcourt toute cette partie, et quelquefois à peine s'interrompt pour laisser apparaître de plus graves images. Le motif principal, plein d'élan et presque sauvage, devient un très significatif élément grâce auquel sont obtenues et l'unité de l'ensemble, et la merveilleuse distribution des périodes. Ce motif revient, toujours plein de joie, dans le *Laudamus te*, dans le *Glorificamus te*, dans le *Domine Deus*, à la première et unique entrée des trombones du *pater omnipotens*, et enfin s'exalte de plus en plus dans la péroraison. De magnifiques épisodes viennent, entre ces diverses parties, faire contraste. L'image de la paix, au verset *et in terra pax* ; le mystérieux *Adoramus te* ; le *Gratias agimus* avec toute la tendresse de ses lignes mélodiques et le charme captivant des sonorités ; le fier *Domine fili unigeniti* avec le *qui tollis peccata mundi* si saisissant, si rempli de sainte émotion ; et, avant le dernier retour du thème, après le *Quoniam solus tu sanctus*, la grandiose fugue finale, *in gloria Dei patris, Amen*, où l'on croit percevoir, comme pour un *Te Deum* de victoire, les clameurs abondantes des cloches.

Le *Credo*, avec ses divisions nombreuses et ses phrases dogmatiques, offre la matière la moins propice à la composition musicale, car il comporte malaisément une construction bien homogène. Mais ici encore Beethoven a trouvé le fil rouge qui le guide, et l'a trouvé dans le motif originel du *Credo* même, ce motif qui comme un pilier central supporte puissamment l'édifice tout entier. Je me bornerai à mentionner ici quelques-unes des beautés qui sont particulièrement frappantes. D'abord, je voudrais signaler les tableaux qui sont relatifs à l'Incarnation du Christ ; la caractéristique description du *descendit de caelis* ; *l'Et incarnatus est* profondément émouvant en sa lumineuse simplicité, avec son très antique thème auquel, subitement, vient s'associer un doux et mystérieux papillotement, tout pareil à l'éternelle musique des astres. Ici la tonalité générale pourrait être définie par ce vers du poète : « Le séraphin n'ose parler, l'infini tressaille. » Après, comme un appel d'allégresse, le *et homo factus est*. Puis une autre scène : la Crucifixion, le drame de l'histoire universelle. La terre frémit. Des chocs de marteaux annoncent le meurtre commis sur le Rédempteur des hommes. Il semble que la nature se soulève, et au milieu de ce tumulte, s'élève la plainte émouvante des violons. Puis après que tout s'est apaisé, le silence de mort qui accompagne les paroles *et sepultus est*. Mais Christ est vainqueur de la mort : *Et resurrexit*. La musique illumine ce moment d'un splendide éclat. C'est le jeune soleil du matin, c'est l'aube de Pâques !

L'effet de *l'a capella*, avec les puissants accords à la basse, qui est presque dans le style de Palestrina, et de toute la joie de *l'et ascendit*, jailli vers le ciel, est ici absolument écrasant. Mais c'est un véritable coup de tonnerre qui ébranle le monde, lorsqu'au milieu de cette joie retentissent les trombones du jugement : *judicare vivos et mortuos*. Cependant, le juste ne doit pas craindre la venue de Celui qui jugera l'univers : avec une joyeuse confiance, il regarde ce Juge, et à ses côtés s'envole vers les régions bienheureuses de l'éternelle paix.

Voilà ce que contient cette musique supra-terrestre, pleine de mystère, qui plane si haut au-dessus de notre monde, cette musique que nous offre la fugue terminale : *et vitam venturi saeculi, Amen*.

Les trois premières parties du *Sanctus* se répartissent entre les solistes. La couleur générale de ce morceau est grave et élevée ; on commence à y prendre conscience du mystère qui bientôt va s'accomplir à l'autel. Les sonorités des altos, des violoncelles et des contrebasses (sans violons) s'entrecoupent d'accords très doux aux trombones, et tout cela produit une atmosphère particulièrement solennelle.

C'est seulement au moment du *Pleni sunt Caeli* que les violons et le reste de l'orchestre interviennent en une joyeuse animation, qui s'accroît encore à l'*Hosanna*, activée au plus haut degré par l'emploi de moyens dynamiques remarquablement incisifs.

Je souligne encore le fait que tout le morceau est jusqu'ici tout entier confié aux quatre solistes. La raison de cette particularité n'est point connue, et on ne la peut découvrir nulle part. L'instrumentation, très chargée, du *Pleni* et du *Hosanna* semble indiquer l'intervention des chœurs, mais cependant la partition d'après laquelle l'œuvre a été gravée chez Schott à Mayence, et qui porte une multitude de corrections de la main même de Beethoven, montre sans doute possible que le maître voulut ici les solistes et rien de plus.

Un silence sacré tombe maintenant sur la foule des fidèles en prières, pendant qu'à l'autel s'accomplit le plus saint des mystères, celui de la Transsubstantiation. Notre âme croit voir le Maître de l'univers descendre, entouré de ses légions d'anges. Et soudain, le silence sacré devient sonore, et semblable à la mystérieuse musique des légions célestes. A ces sonorités, le monde qui nous entoure disparaît pour nous, des

espaces infinis et lumineux s'ouvrent, nous voyons le sublime prodige, nous reconnaissons le Rédempteur, qui ouvre ses bras tout grands et nous appelle : « Venez tous à moi, vous dont l'âme est lasse et lourde de peines ». Mais des hauteurs, une voix descend vers nous, comme sortant des lèvres des anges : *Benedictus qui venit in nomine Domini*. Un solo de violon — puis retentit, montant de la terre en manière d'écho, une presque muette prière : *Benedictus qui venit*.

Et transportés de sainte extase, nous nous agenouillons, en priant, anéantis par la douceur de la béatitude.

La fin est formée par l'*Agnus Dei* qui est un chant de plainte, grave et solennel. Dans le chœur interviennent d'abord les seules voix des hommes ; puis s'y associent les altos au timbre chaleureux. La musique y évoque le Sauveur courbé sur le fardeau de tous les péchés de la terre ; l'humanité l'a reconnu, et comme écrasée elle clame : « Pitié, Seigneur, accordez-nous la paix », la paix que nous ne pouvons pas trouver dans le monde ! *Prière pour la paix intérieure et pour la paix au dehors*, a mis en épigraphe Beethoven. Lorsque s'est achevée l'intime prière pour la paix intérieure, la paix de l'âme, on entend soudain, au loin, de sourds roulements de tambour et des fanfares guerrières. Au dessus du frémissant trémolo des cordes, une voix s'élève, et prie avec angoisse pour la paix. Les signaux se rapprochent ; la supplication devient plus intense, comme un cri de détresse retentit l'appel du chœur : « Miséricorde ! »

La Furie guerrière ne se laisse point détourner ; elle approche, précédant la Mort moissonneuse. Mais l'humanité a rassemblé toutes ses forces grâce à la prière ; elle veut résister même au Ciel. La voix des hommes couvre les bruits belliqueux. Une furieuse page d'orchestre. Puis, dans la détresse suprême, un cri strident, interrompu par les bruyantes trompettes, annonciatrices de la victoire.

Le Seigneur n'a point oublié les siens ! Le tumulte de la guerre s'est tu ; doucement, les roulements des tambours et les appels des cors se font entendre, très au loin. Voici que point l'aurore du jour prochain. Un arc-en-ciel étale ses mille couleurs en signe de paix, le ciel s'entr'ouvre, et des voix ravies répètent *Dona nobis pacem*. Les chants s'arrêtent, sans conclusion bien caractérisée, comme s'ils se résolvaient en musiques éternelles, en mélodies des sphères, purifiés de tout ce qui est terrestre, dans la lumière éternelle.

D^r Fritz VOLBACH.

(Traduit de l'Allemand par M.-D. Calvocoressi).

Des Études de Composition musicale

Ce qu'elles sont, ce qu'elles devraient être

Depuis le mois d'octobre dernier, sous l'impulsion du nouveau Directeur, les réformes sont à l'ordre du jour au Conservatoire. Quelques règlements vieillis ont été abrogés, d'autres d'une incontestable utilité, remis en vigueur, le plus grand nombre enfin modifiés en vue de les rendre plus adéquats aux exigences actuelles ; mais ces remaniements, pour la plupart, sont partiels : n'y aurait-il pas lieu de reviser complètement certains programmes d'études pour les rendre plus conformes à l'orientation de la musique moderne ?

Cette question se pose principalement en ce qui concerne la composition musicale, qu'il s'agisse des classes élémentaires (*classes d'harmonie*) aussi bien que des *classes de composition*. Examinons comment sont enseignées actuellement ces différentes matières.

Quiconque veut devenir élève dans une classe d'harmonie, doit, après s'être fait agréer comme auditeur libre par le professeur, suivre les cours de cette classe et étudier, non pas comme on serait tenté de le croire, la science des accords, mais les lois qui régissent les rapports des accords entre eux. Il doit travailler seul et presque sans guide, le professeur n'étant pas tenu de corriger ses essais ; s'il n'est pas assez fortuné ou si un camarade plus érudit ne l'aide de ses conseils il risque fort de prendre en dégoût ces études arides que les explications d'un maître éclairé parviennent rarement à rendre attrayantes. Si pourtant il a le courage de persévérer et de s'assimiler toutes les règles que les harmonistes érigèrent en lois, il peut, à la suite d'un examen, être admis au titre officiel et recevoir les conseils du professeur. Quel genre de travaux lui seront alors imposés ? Des réalisations de *basses* et *chants donnés* plus ou moins étendus ou complexes qui lui serviront à acquérir (pour employer un mot d'argot) le plus de « patte » possible et se mettre en bonne forme pour obtenir un premier prix au concours. Ces exercices il pourra les pratiquer pendant un temps plus ou moins long (cinq ans au maximum) selon les chances qu'il aura de deviner les énigmes à lui proposées sous le nom de *basses* et *chants donnés*. N'est-ce pas ainsi qu'il convient de dénommer ces textes où s'accumulent à plaisir les modulations lointaines, souvent enharmoniques, sortes de rébus plus ou moins musicaux et nullement vocaux, comme ils devraient l'être, car l'élève est tenu d'écrire pour quatre voix : soprano, alto, ténor et basse, dans les clefs qui correspondent à la tessiture de chacune d'elles. Mais comment arriverait-il à écrire *vocalement* puisqu'il doit *toujours* considérer une seule des quatre parties (chant ou basse) comme partie principale, les autres n'étant qu'un accompagnement plus ou moins orné de la partie donnée ? Vocal et mélodique sont synonymes, aucun remplissage ne peut mériter le qualificatif de vocal. C'est là une contradiction qu'il faut signaler, il est impossible d'y remédier avec le plan d'études actuel.

De nombreux inconvénients résultent de cette méthode de travail : voici les deux principaux :

Un esprit peu enclin aux recherches s'assimilera nombre de formules ; il les retrouvera sous sa plume le jour où il s'essaiera à composer ; ses œuvres paraîtront banales, plates et dénuées de personnalité.

Si, au contraire, l'élève possède un esprit curieux, il se laissera aller, afin de rendre son travail plus attrayant, à combiner des enchaînements d'accords bizarres ou illogiques, il abusera du chromatique, des modulations rapides aux tons éloignés : ses réalisations deviendront antitoniales, souvent même antimusicales, résultat diamétralement opposé au but poursuivi. Les complications harmoniques excessives que présentent nombre d'œuvres modernes sont la conséquence directe de ces exercices inutiles.

*
**

Suivons maintenant l'apprenti compositeur dans la classe de contrepoint et fugue (1) ; de nombreuses désillusions l'y attendent. Il lui faut faire table rase des connaissances acquises jusqu'alors, à l'exception de quelques règles fondamentales concernant les accords parfaits, la tonalité et les modulations. Soumis à des lois bien plus sévères, il doit s'astreindre à n'écrire au début qu'à deux parties, son seul objectif étant la marche *mélodique* de ces parties. Ce n'est qu'après de nombreux exercices de ce genre qu'il peut aborder des études moins arides quoique d'un style également rigoureux. Le stage comme auditeur est obligatoire mais sa durée est moins longue

(1) C'était la dénomination que portaient jusqu'au mois d'octobre dernier les classes dites communément : classes de composition.

que dans les classes d'harmonie, il est rare qu'il dépasse un an. L'élève ayant alors pratiqué les espèces de contrepoint les plus variées s'exerce successivement à écrire des fugues à deux, trois et quatre parties. Mais là encore le côté *grammatical* l'emporte de beaucoup sur le côté *rhétorique*. Le plan de la fugue tel qu'on le pratique au Conservatoire, est, à quelques détails près, emprunté aux Maîtres italiens du xvii^e siècle : le thème est composé, le contre sujet obligatoire, les transformations tonales et modales du sujet et de la réponse sont arrêtées d'avance, c'est donc uniquement dans les épisodes destinés à relier les différents aspects du thème que l'élève peut *composer, inventer*, le reste n'étant guère qu'un travail d'harmonisation. Ces règles strictes paralysent toute initiative et tendent à ne faire de la fugue qu'un exercice de virtuosité. Les chances plus ou moins grandes d'un concours apportent une sanction à ce genre d'études et voici un jeune homme sacré compositeur parce qu'il manie correctement, quelquefois avec élégance, l'écriture contrapontale à quatre parties !!

Il est inutile cette fois d'insister sur l'inconvénient d'un pareil procédé. Est-il besoin de dire que lorsqu'il s'agit de fugue tant vocale qu'instrumentale, c'est à J.-S. Bach et non plus haut qu'il faut remonter, n'est-ce pas lui qui a synthétisé et amené à la perfection absolue tous les essais tentés dans le même genre par ses prédécesseurs italiens et allemands ?

Signalons seulement deux graves défauts, conséquences des études actuelles :

1^o L'obligatoire transformation modale du sujet qui peut entraîner à des réalisations antimusicales (1).

2^o L'obligation de la strette qui devient absurde quand le sujet ne se prête à aucune combinaison canonique.

*
* *

Cet exposé succinct du programme des classes d'harmonie et de composition montre les inconvénients qui résultent de la méthode actuelle d'enseignement. Il faut donc élaborer un règlement d'études échappant aux critiques ci-dessus énoncées.

On a souvent adressé aux Conservatoires le reproche de n'avoir jamais aidé à l'éclosion des génies ; c'est une mauvaise querelle qu'on cherche à ces établissements : leur but n'est pas uniquement de faire éclore des talents, mais ils doivent surtout former ce qu'on pourrait définir d'excellents traducteurs de la pensée des maîtres : virtuoses, professeurs, chefs d'orchestre, etc. (2).

Pour cela il est nécessaire de donner à ceux-ci, en outre des principes indispensables à la branche spéciale qu'ils étudient, une sorte de culture générale leur permettant d'être les interprètes *fidèles* des œuvres qui leur sont confiées ; c'est dans l'étude plus ou moins approfondie de la composition qu'ils puiseront les connaissances indispensables pour acquérir cette qualité.

Voici l'énoncé d'un projet qui répondrait assez bien à ce but :

- I. Création de classes d'harmonie et de contrepoint. }
- 1. Etude théorique et pratique des accords.
 - 2. Etude du contrepoint de deux à huit parties.
 - 3. Harmonisation de chorals.

(1) Certains sujets ne se prêtent nullement au changement de mode à cause de leur configuration mélodique et *vice versa*.

(2) Les critiques musicaux gagneraient beaucoup à fréquenter les classes de composition ; une connaissance même superficielle de la *technique* donnerait plus d'autorité à leurs jugements.

(Ces exercices n'ayant qu'un but : initier l'élève à toutes les ressources de la polyphonie vocale.)

- II. Création de classes de fugue et de composition. {
1. Fugue à deux, trois et quatre parties.
 2. Variations sur des thèmes de chorals.
 3. Etude théorique et pratique de la forme symphonique.

Quelques éclaircissements sont nécessaires pour bien faire comprendre la seconde partie de ce programme, notamment en ce qui concerne la fugue. Il serait facile de choisir dans l'œuvre de Bach cinq ou six des fugues les plus parfaites, le plan et la conduite générale de ces morceaux serviraient de guide à l'élève qui, devenu maître de sa plume grâce aux exercices de contrepoint, jouirait d'une certaine liberté. Il aurait le choix entre le style vocal (avec texte obligé) et le style instrumental, les conseils du professeur le maintiendraient dans la bonne voie. La composition du *Choral varié* développerait encore son esprit d'invention en lui laissant une latitude plus grande, il arriverait insensiblement à l'étude de la forme symphonique ayant pratiqué les différents genres de composition, depuis les plus sévères jusqu'aux plus libres.

* * *

Ce plan d'études, d'ailleurs, n'a nullement la prétention d'être inédit, ni même original.

Depuis longtemps l'enseignement de l'harmonie et du contrepoint est mené de front en Allemagne ; M. Vincent d'Indy, dans l'appendice du premier volume de son *Cours de composition musicale*, préconise la plupart des exercices indiqués plus haut. Pourtant, ce qui devrait faire adopter ces idées sans conteste par tous les musiciens, à quelque école qu'ils appartiennent, c'est que la paternité en revient à J.-S. Bach lui-même qui ne pratiqua jamais d'autre méthode d'enseignement (1).

Bach ne faisait pas étudier en premier lieu le contrepoint simple à ses élèves, il leur faisait de suite harmoniser le *Choral* à quatre parties, mais, pour lui, toute leçon d'harmonie était également une leçon de contrepoint. Ses idées sur la réalisation de la *Basse chiffrée* nous sont parvenues de différents côtés : le *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena Bach (1735) contient quelques explications sommaires à ce sujet, mais c'est surtout dans un cours complet sur la même matière (dont fit prendre copie en 1738 un certain Johann Peter), que nous pouvons trouver les renseignements les plus intéressants. Le texte que nous possédons doit être, à quelque détail près, celui que Bach dicta à ses élèves. Il expose d'abord quelques définitions concernant l'accord parfait puis, formule la règle fondamentale de toute bonne réalisation : « Il faut toujours faire marcher les mains par mouvement contraire afin d'éviter les suites de quintes et d'octaves. »

Bach obligeait également ses élèves à réaliser par écrit des basses chiffrées de Sonates étrangères. Quand il les jugeait suffisamment exercés il leur faisait commencer l'étude de la fugue. Pour lui, chaque partie représentait une personne en train de parler ; il défendait de l'interrompre ou de la faire taire avant qu'elle eût exprimé tout ce qu'elle avait à dire, mais il interdisait aussi tout bavardage inutile. La personnalité de chaque partie étant respectée il permettait toutes les libertés, tolérait toutes les audaces pourvu qu'il y eût du raisonnement et des idées. Toutefois, à ses yeux, ces exercices

(1) Les renseignements qui suivent sont tous empruntés au remarquable livre de M. A. Schweitzer : *Bach, le musicien poète*.

ne représentaient qu'un premier apprentissage ; un seul moyen lui paraissait bon pour progresser dans l'art de la composition, c'est celui qu'il avait pratiqué lui-même : l'étude des chefs-d'œuvre.

Ces quelques citations suffiront sans doute à montrer les nombreux points de contact existant entre notre plan d'étude et la méthode d'enseignement de Bach. Pourtant, dans le programme de classes de composition, il faut tenir compte de certains éléments dont le Cantor de Leipzig n'avait pas à se préoccuper puisqu'il nous ont été transmis par ses successeurs ; l'un d'entre eux a une importance capitale : *La forme symphonique*.

Que la paternité doive en être attribuée à Ph. Emm. Bach ou à Jos. Haydn, peu importe ici, l'essentiel est de considérer son rôle dans l'histoire de la musique depuis le XVIII^e siècle jusqu'à nos jours ; c'est à elle que nous devons les manifestations les plus hautes de l'Art, et il est absolument indispensable que tout musicien, quelles que soient ses tendances, l'étudie à fond.

La musique a une grande analogie avec l'architecture, les œuvres fortes et profondes ont pour caractéristique un plan bien établi et une grande pureté de lignes ; ces qualités, si difficiles à acquérir ne s'obtiennent que par une étude réfléchie et approfondie de la *forme* ; une connaissance complète de celle-ci, acquise par la pratique, permet seule au compositeur de créer des œuvres solides, bien construites, quelque soit le genre qu'il aborde. Les exemples d'ailleurs ne manquent pas, qui prouvent l'absolue nécessité de cette étude. Tous les maîtres classiques et romantiques ne sont-ils pas formés à cette école, depuis Mozart, Schubert, Weber jusqu'à Schumann, Wagner et Brahms ? Cela n'a pourtant empêché quelques-uns d'entre eux d'écrire les ouvrages de théâtre les plus remarquables que nous aient légués les siècles précédents ; témoin *Don Juan*, le *Freischütz*, *Parsifal*.

*
* *

Il reste à rechercher pourquoi les études de composition proprement dite ont été laissées jusqu'ici en dehors de tout programme d'enseignement. Cela tient, sans doute en grande partie à la vogue exclusive dont a joui, en France, la musique dramatique depuis la Révolution jusqu'aux dernières années du dix-neuvième siècle. Mais sans s'arrêter à des considérations historiques il faut envisager ce qui *actuellement* empêche la forme symphonique d'occuper dans les études la place à laquelle elle a droit.

La question est assez délicate puisqu'il faut, pour expliquer cette anomalie, s'attaquer à une institution d'Etat dont l'Académie des Beaux-Arts garde jalousement les règlements sans vouloir les modifier : il s'agit du *Prix de Rome*.

Procurer à des jeunes gens sans fortune les ressources matérielles nécessaires à leur entretien, leur permettre, par cela même, de travailler en toute tranquillité, est une idée excellente : elle aurait d'excellents résultats si elle n'était mise en pratique de détestable façon.

Qu'arrive-t-il, en effet, quand un jeune musicien entre dans une classe de composition ?

Il est uniquement hypnotisé par le concours de Rome, sorte de miroir à alouettes qui exerce sur lui une attraction irrésistible. En vain son maître essaie-t-il de lui démontrer qu'avant d'être prix de Rome il faut tâcher d'apprendre à fond son métier, (1)

(1) De 1892 à 1896 dans une des classes de composition dont l'effectif était d'une vingtaine d'élèves deux seulement d'entre eux soumièrent des essais de musique symphonique à la critique du professeur ; l'un une *Ouverture*, l'autre un *Quatuor à cordes* et une *Symphonie*.

il n'écoute pas ses conseils ; son but unique est d'arriver à écrire une fugue suffisante et un chœur passable qui lui permettent d'aborder le second degré du concours. Avec un peu de protection il y arrive sans trop de peine, brosse une cantate qu'il orchestre tant bien que mal, (1) s'il a la chance de la faire bien interpréter et de charmer par quelques élégantes banalités les oreilles d'un jury en grande partie incompetent, il part l'année suivante à Rome lesté de quatre mille francs de rente !

Mais c'est ici que commence le côté vraiment comique de l'histoire. Parmi les obligations qu'impose l'Institut à ses lauréats, en échange de l'aide pécuniaire qu'elle leur offre, figure celle d'écrire un *trio* et un *quatuor à cordes* ; voici notre musicien bien embarrassé pour se tirer de ce mauvais pas ! Il cherche à deviner chez les Maîtres classiques les secrets de cette forme symphonique dont il ignore jusqu'aux principes élémentaires, mais comme il manque d'un guide éclairé, autant que d'expérience personnelle il envoie quelque œuvre bâtarde mal équilibrée, qui lui attire les foudres de l'aréopage chargé de la juger.

Il serait pourtant bien facile de réformer les règlements du concours de façon à n'envoyer à Rome que des jeunes gens en pleine possession de leur métier ; ceux-là seuls peuvent travailler avec fruit et profiter des avantages vraiment exceptionnels qu'on leur offre.

Formons, en terminant, le souhait qu'une prompte et complète refonte des règlements permette de tirer de cette institution, indubitablement utile, tous les bénéfices qu'elle est susceptible de donner.

Albert BERTELIN.

ACADÉMIE NATIONALE DE MUSIQUE

La Ronde des Saisons

Ballet légendaire en trois actes. — Musique de Henri BUSSER

Aimez-vous les ballets ? C'est oui ou c'est non, comme pour Venise. J'ose avouer qu'ils me plaisent assez, mais à la condition de ne pas durer trop longtemps. Au bout d'une heure les jambes ne me disent plus rien. Pour compléter mon aveu je vous confesserai que je ne supporte les ballets qu'à l'Opéra. Car si l'on n'y chante pas toujours bien, témoin l'autre soir où un beau ténor fut justement sifflé, on y danse à merveille. Il y a là tout un bataillon de charmantes femmes qui, vouées dès leur plus jeune âge à l'étude de l'entrechat, connaissent jusqu'au bout de l'ongle de leur pied léger les ressources périlleuses de leur art. Je n'ai pas encore vu tomber une danseuse, tout au moins sur la scène, et Dieu sait si, plus que d'autres, elles sont exposées aux chutes. On le regrette presque, elles se relèveraient si joliment.

C'était donc fête ce mardi 19 décembre à l'Opéra où pour la répétition générale de *La Ronde des Saisons* les rats du chant avaient laissé la place entièrement libre aux rats de la danse. La scène leur appartenait. Ils avaient tous les honneurs du programme. L'Académie nationale de musique et de danse prend ces soirs-là un petit air gaillard qui prépare bien les invités de la maison au gracieux spectacle qu'on leur offre. Plus de partitions sous le bras des critiques grincheux, mais des lorgnettes dans toutes les mains. On vient là pour se rincer..... Parfaitement. Et il y a de quoi.

(1) Ceci ne veut pas dire naturellement que tous les prix de Rome ont obtenu cette récompense sans en être dignes, mais les exceptions, même nombreuses, ne confirment-elles pas la règle ?

Après une ouverture qui n'a pas d'importance pour l'abonné dont le cœur palpite, parce que, pour la première fois depuis son passage des quadrilles aux premiers sujets, la petite Zaza Pirouette, à qui il ne veut que du bien, va débiter dans une trop courte variation, le rideau se lève, et les voici toutes qui s'avancent en bel ordre, solidement campées sur les pieds en dehors, d'un coup de main faisant bouffer le tulle de leur jupe un peu froissée par la descente en tourbillon des escaliers des loges. Un courant de sympathie s'établit aussitôt entre la scène et la salle. Par dessus la rampe de jolis yeux cherchent la mèche conquérante ou le crâne d'un ami tout heureux de cette attention. Ce que ces demoiselles ont de belles relations ! Un petit signe de tête ; on s'est reconnu. Et elles dansent, ou plutôt elles s'envolent au rythme d'une musique entraînante. Entre les lèvres de corail brille la nacre des dents, les yeux pétillent de joie et de malice, les bras s'arrondissent en de gracieux mouvements, les corsages ondulent avec souplesse, et les jambes nerveuses ont des battements d'ailes. Tour à tour elles dansent, sourient et bavardent, et souvent cumulent ces trois aimables occupations. Quand tout s'agite, la langue peut-elle demeurer au repos ? Et l'on a de l'esprit dans le monde des pointes.

N'attendez pas de moi que je vous fasse le récit de la *Ronde des Saisons*. Un ballet, cela se laisse voir, mais non raconter. Le scénario de MM. Ch. Lomon et J. Hansen nous développe l'aventure tragique d'Oriel, un joli petit lutin du sexe faible, qui s'éprend d'amour pour un mortel et en meurt, comme l'avait prédit une sorcière du sexe fort. (On a bien fait de donner ce rôle à un vilain homme, aucune danseuse n'aurait jamais pu s'enlaidir et se vieillir assez pour cet emploi). Le libretto, coulé dans le moule classique de ce genre de divertissement, fournit au musicien les plus gracieuses occasions de dépenser son imagination lyrique appuyée sur des rythmes heureux, au peintre décorateur de broser un tableau dans lequel les saisons se succèdent avec leurs effets connus et toujours nouveaux, au costumier d'habiller légèrement de jolies femmes chargées de figurer les fleurs, les oiseaux et les insectes chers à la féerie. Nous avons bien remarqué certaines hirondelles dont le bleu ne pouvait venir que de Prusse, tant il choqua nos yeux de France. Mais ce n'est qu'une petite tache dans un ensemble très harmonieux de couleurs qui se termine par une exposition de blanc et noir avec le vol final, tout à fait réussi, des corbeaux agitant leurs ailes funèbres sous la neige qui tombe.

M. Henri Busser nous excusera de ne pouvoir aujourd'hui parler utilement de sa partition. Je la reçois à l'instant et la nécessité où je suis, à cause des fêtes, d'envoyer tout de suite ma copie, ne me permet pas d'entreprendre, sans une lecture préalable, l'analyse qu'elle mérite. L'autre soir j'ai entendu sa musique à travers ma lorgnette devant laquelle passaient trop de jolies choses. Cependant je ne veux pas envoyer cet article un peu fantaisiste, sans dire que j'en ai rapporté une excellente impression, surtout du premier acte si plein de mouvement, de gaieté, de trouvailles rythmiques qu'animait de son pas, de son geste, de son sourire, de son vol presque la délicieuse Carlotta Zambelli, lutin et femme, et si différente dans ses deux incarnations. Je ne puis nommer toutes les jolies personnes, à la tête desquelles marchaient Mlles Louise Manté et Mathilde Salle, qui contribuèrent au succès de cette œuvre. Il me faudrait ici copier la liste du personnel de la danse. Je me ferai un plaisir, dans notre prochain numéro, de m'occuper de la musique qui permit aux saisons de mener leur ronde et de tourner avec succès. Compositeur et interprètes furent acclamés. |Victor DEBAY.

Nous publierons dans notre prochain numéro le compte rendu des Pêcheurs de Saint-Jean et de la Coupe Enchantée à l'Opéra-Comique, et la fin de l'article sur les Trente-deux Sonates de Beethoven et les Concerts-Risler.

LES GRANDS CONCERTS

Concerts Colonne et Lamoureux

La plus grande curiosité de ces derniers dimanches a été, le 17 décembre, la direction de l'orchestre Lamoureux par M. Safonoff, « chef d'orchestre de la Société impériale et Directeur du Conservatoire de Moscou ». Nous eussions aimé qu'il nous fit entendre des œuvres plus foncièrement russes que la *Sérénade* de Mozart, le *Concerto de violon* de Beethoven, dont la partie de solo fut tenue par Mlle Luboschitz, le *Roméo et Juliette* de Tchaïkowsky, ou même la *Symphonie en ut mineur* de Glazounow. Génial enfant, élève de Rimsky et disciple des « cinq », Glazounow au début de sa brillante carrière fut leur digne émule. Depuis longtemps il est perdu pour la musique russe, et a versé dans les roublardises impersonnelles des écoles occidentales. La *Symphonie en ut mineur* (la sixième qu'il ait écrite, et peut-être cette production énorme est-elle le secret de sa décadence!) ne rappelle en rien le style si original, la forme nationale, les inspirations mauresques ou slaves d'*Antar* ou des symphonies de Borodine. Et même en faisant crédit à cette œuvre de toute couleur locale, on ne saurait lui accorder une admiration bien grande. Elle est divisée en quatre parties : un premier mouvement quelconque, de lyrisme conventionnel et d'écriture touffue, assez schumanesque, un thème avec des variations beaucoup trop longues, mais offrant, par endroits, quelques-uns de ces jeux de flûte spleenétique où se complurent les amis de Balakirew, un intermezzo qui, baptisé du nom de mazurka paraîtrait peu digne d'un grand ouvrage d'orchestre, et un finale dont l'un des thèmes, en forme de marche triomphale, trahit cette singulière propension des Russes à fabriquer de grandes machines clinquantes avec des matériaux de réelle valeur intrinsèque. L'or et les pierres précieuses, chez ce peuple incompréhensible, servent à faire des mosaïques horribles, des chapes barbares ou des cartes de France d'un goût déconcertant. Parfois cette saugerie même ajoute à leur saveur un piment singulier : le finale de la *Symphonie en si mineur* de Borodine, ou les « délices de la Puissance » dans *Antar* en offrent de séduisants exemples. Mais quand la vulgarité de l'expression ne se sauve point par sa bizarrerie même, tout le charme s'évapore et ce n'est vraiment pas la peine d'agencer savamment de beaux thèmes, pour n'arriver à débiter que des lieux communs d'assez mauvais goût...

Si la *Symphonie* de Glazounow n'est pas remarquable, on n'en saurait dire autant de la manière dont M. Safonoff la dirige. La caractéristique de ce chef est de conduire l'orchestre sans bâton. Les mains vides, j'allais écrire nues de toute baguette, il triture librement, avec une aisance incroyable la pâte symphonique. Il l'étire, la fouette, la mélange, la divise et la bouscule suivant les inspirations d'une mimique non point excessive, mais extraordinairement variée. Au lieu de frapper les « ictus », il les arrache, au lieu de marquer les nuances, il les sème, au lieu d'indiquer ses intentions au quatuor, il l'en asperge, au lieu de faire un signe de départ à ses cuivres, il les harangue d'un geste menaçant ou désespéré. C'est assurément un excellent musicien. Son système est-il le meilleur ? Tout d'abord, devant l'apparente efficacité d'un contact si direct entre le chef et sa bande, on est tenté de s'emballer et de proclamer que ce Christophe Colomb a découvert l'Amérique des cappellemeisters. A la réflexion l'on ne tarde point à en rabattre. La baguette paralyse assurément un peu le directeur, mais elle l'assagit, elle diminue sa souplesse mais allège les mouvements, elle morcèle un peu la phrase mélodique, mais elle garantit la précision des rythmes. C'est une grande fille, un peu bourgeoise, raisonnable, rieuse et mutine, qui tempère de son bon sens

l'égarément des imaginations nébuleuses. Elle a de l'esprit. Elle a des muscles aussi, fait courageusement le gros ouvrage et je crois que bien longtemps encore elle restera la bonne ménagère de l'orchestre, qui tient la maison nette, sait mater les emportements du maître, dans l'emballement des finales, égrène gentiment les perles du rire, quand scintille le soleil matinal des scherzos, et sait même rêver avec assez de mélancolie, aux heures poétiques de l'andante.

Et puis je ne vois pas un orchestre de second ordre, même un bon orchestre, par exemple celui du théâtre dans nos grandes villes de province, devant ce chef aux mouvements cabalistiques, qui hèle les bassons, félicite un hautbois, gourmande les cors, agite des phalanges imprécatrices devant la mollesse des violoncelles et finalement bat comme un enragé d'un tambour imaginaire, pour réveiller l'énergie de toute sa troupe, mais oublie, plus souvent qu'il ne siérait, de battre prosaïquement la mesure. Ah ! le beau désarroi auquel nous assisterions !

Le précédent dimanche, M. Chevillard nous avait donné une fort belle séance, dont le clou, un vieux clou qui demeure admirable, fut le *Concerto* de Hændel pour deux violons, violoncelle et instruments à cordes joué d'une façon merveilleuse et remplaçant un *Concerto de violon* de Sinding annoncé au programme.

A cette même matinée l'on nous fit entendre, remarquablement chantées par Mme Marie Mayrand, deux mélodies nouvelles. Je ne tiens pas à rappeler le nom de leur auteur, car je ne saurais dire rien que de fâcheux de ces poèmes aussi informes, confus, agressifs et prétentieux musicalement que poétiquement. Beaucoup de critiques ont admiré cette déclamation cherchée, pénible, monotone, torturée, conséquence normale et fâcheuse du debussysme triomphant. Si c'est là ce qu'on appelle de la musique et de l'agrément pour l'oreille, il faut croire que j'ai les oreilles de Midas, mais je ne sais plus ce que c'est que de la cacophonie. Pas un endroit saillant, pas de commencement, pas de fin ; une perpétuelle décomposition de la couleur à l'orchestre, un pointillisme sec et systématique, un constant souci de n'avoir pas l'air inspiré, une peur du banal qui va jusqu'à la phobie ! Avec toutes ces belles qualités, qui font pâmer les littérateurs musicographes ou picturographes, et tous les bons snobs qui leur emboîtent le pas, on arrive à construire des œuvres tellement impersonnelles que l'on pourrait, sans que le public s'en doute, changer de morceau toutes les vingt mesures, ou coudre bout à bout des fragments de toiles diverses, tous les dix centimètres.

Le concert se terminait par les *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, jouées sans conviction. Ah ! que cela me réjouit désormais, cette bonne musique honnête et vigoureuse, dont je méconnus jadis la fougueuse éloquence un peu triviale, le lyrisme populaire et débordant !... C'est qu'alors je débarquais de ma province, légèrement retardataire, imbu d'un vieux fond de laforguisme et de mallarmisme, que je secouai bientôt dans la capitale, où je revins au sentiment de l'art intelligible et sincère. Et ce m'est une douce joie, mêlée, je l'avoue, d'un peu d'ironie, de voir tant de parisiens, — si parisiens ! — verser à leur tour dans un étrange provincialisme, en gobant, comme une suprême élégance, toutes les beautés absconses qui envahissent maintenant la musique, en retard de cinq ou six lustres sur sa sœur aînée la littérature. On se moque du départemental qui en est encore à tremper un lys symbolique dans les bocks de quelque brasserie d'esthètes et l'on prend, aux guichets de la rue Blanche ou du Châtelet, un bon billet pour le Kamtchatka musical. C'est tout de même rigolo !

Aux Concerts-Colonne, on nous offrit, comme primeur, un certain *Conte d'Avril* de M. Widor, que la symphonie de Glazounow, inscrite pour la même heure au programme des Concerts-Lamoureux m'empêcha d'ouïr, et huit jours auparavant un certain *Toggenburg*, poème de M. Charles Lefebvre, d'après la ballade de Schiller. M.

Carbelli chanta d'une manière assez terne ce *Toggenburg*, habilement écrit, mais pensé sans grande émotion, pittoresque ni nouveauté.

Et tout le reste fut Beethoven, ou peu s'en faut, avec un *bis* enthousiaste pour le délicieux chœur de jeunes filles du *Roi Etienne*.

Jean d'UDINE.

P.-S. — Je parlerai dans ma prochaine chronique de l'admirable *Requiem* de Fauré, que M. Colonne a mis dans nos petits sabots de Noël. Ça c'est un beau cadeau à faire à uné grande personne ! et je ne puis résister au désir d'exprimer tout de suite l'émotion que m'a causée cette œuvre magnifique.

Concerts du Conservatoire

C'est le 17 décembre — mois voué aux coups d'Etat — vers trois heures de relevée, que M. Debussy fit son entrée au Conservatoire entre Haydn et M. Saint-Saëns d'une part, Liszt et Bach d'autre part. Peut-être était-ce la véritable manière de ne point passer inaperçu et même de risquer le scandale ; peut-être aussi était-ce la seule de franchir la porte basse et défiante qui protège la décrépitude de quelques douzaines d'abonnés finissants. N'allez pas m'accuser, je vous prie, de m'exprimer ici avec cette témérité et cette impertinence qui sont la rançon d'une jeunesse insouciant, et que je regrette. Non certes ! Mais, à mon humble avis, il est profondément navrant de penser qu'une œuvre à laquelle il a été donné depuis près de dix ans, une si large hospitalité dans les grands concerts et que la foule, la misérable foule, accueille sans étonnement, fut astreinte à je ne sais quelles exigences sanitaires de par la tyrannie d'une ignorance privilégiée. Je n'ai point le loisir de scruter ici la mentalité de ce public très spécial dont le Conservatoire est si vivement incommodé et où il se trouve des barbares pour bisser « ironiquement » la *Symphonie sur un thème montagnard* de M. d'Indy et pour siffloter, avec une pitoyable maladresse, l'*Après-midi d'un Faune*. Aussi bien cette étude s'accompagnerait-elle d'un certain écœurement. Mais il est nécessaire de dégonfler la solennelle boursoufflure de tant de bonshommes décoratifs, insensibles à autre chose qu'au menuet égrillard ou à la gavotte calamistrée, dédaigneux de toute musique qui n'a point d'ancêtres et jaloux de tout ce qui est libre, jeune, capricieux et vagabond.

A la vérité, je me suis demandé quelquefois comment ces cerveaux réfractaires à l'éclat d'une *Gwendoline* par exemple, pénétraient la dense et massive polyphonie d'un *Allegro* de Bach, comment les velours et les peluches de ces âmes élégantes ne s'égratignaient pas en passant aux fausses relations et aux rudesses inciviles du vieux cantor. C'est qu'ils apportent dans l'éloge ou le dénigrement la même incompétence et la même mauvaise foi. Car je comprends fort bien qu'on puisse ne pas aimer la musique de M. Debussy, qu'on la juge néfaste, inapte à évoluer, condamnée à la répétition des mêmes formules et délicieusement recluse à perpétuité dans la grotte de Pelléas. Mais alors même on ne siffle pas, et si l'on se dépite ou si l'on se querelle un peu, soudain voilà qu'aux sons d'une flûte étrangement modulante, l'instinct, le vieil instinct, nous reprend et que, méprisant les larges routes où l'accord parfait promène sa corulence, nous nous glissons sous bois parmi le jeu des rayons et des ombres et le bruissement lumineux des feuilles, dans les parfums, les clartés, les murmures de tous les êtres et de toutes les choses, à travers les détours égarés de cette mélodie, les glissades décevantes de ces dissonances qui jamais ne se posent, l'ivresse ardente de toute la nature dont se grisent follement les Faunes puérils !

Hélas il faut n'avoir jamais senti, aimé, respiré cette joie innocente pour ne pas

s'abandonner à M. Debussy, abandon cruel il est vrai lorsque brusquement on vient se heurter contre un *Psautre* de Liszt, admirable mais malencontreux. Certes j'admets l'éclectisme d'un programme mais non pas sans un certain art de la transition. Car naïvement je m'imagine que lorsqu'on écoute de la musique, c'est avec tout son cœur, que l'on se donne à elle, qu'on la laisse vibrer profondément en soi, dans une émotion intense qui se prolonge et qui survit au dernier accord. Et alors peut-on sans une souffrance véritable entendre avec le sang-froid d'une saine dialectique un concerto de M. Saint-Saëns puis se mêler, sous le chaud soleil du monde adolescent, au troupeau velu des capripèdes et se retrouver tout à coup prosterné au fond de la cathédrale où Liszt déroule le cortège pompeux de ses versets. Je me sens, pour ma part, incapable de subir de pareilles épreuves et sans doute je ne suis pas le seul car *l'Après-midi d'un Faune* eut des partisans dont je voudrais pouvoir publier ici les noms. Pourquoi dès lors sacrifier la bonne cause au respect un peu enfantin de quelques momies ébréchées ? Pourquoi un orchestre incomparable se laisse-t-il ainsi tenir en lisière ? Pourquoi ces ménagements, ces vaines terreurs ? Que l'on garde certaines traditions, que l'on « conserve » ; assurément je suis le premier à le souhaiter, mais il faut que l'on renouvelle aussi audacieusement. Qu'arrivera-t-il ? Les trainards tomberont en route. — Soit ! Ils seront remplacés par des centaines de recrues enthousiastes. Qu'on aère donc le Conservatoire ! Qu'on en rende l'accès plus facile aux bonnes volontés en peine sur le seuil ! Moins de despotisme et de monopoles et l'on aura restitué à la musique le meilleur peut-être de ses forces comme à M. Marty la paix du cœur que méritent sa fermeté et sa vaillance. Il reste vraiment trop de Bastilles à prendre.

*
* *

Je reviens sur *l'Après-Midi* que vous savez pour dire seulement avec quelle souplesse et quelle subtilité l'orchestre de la Société l'exécute ? Est-il besoin de le louer pour la *Symphonie en ut* d'Haydn, pour l'impérissable *Suite en ré* de Bach et pour le *Psautre XIII* de Liszt inspiré, grandiloquent, magnifique, où les chœurs, eux aussi, excellent. Quant au concerto de M. Saint-Saëns, composition harmonieuse et pure, il eut en M. Boucherit un interprète d'élite, à la virtuosité aisée et agile, où la correction s'allie au charme le plus délicat. M. Boucherit a pu ajouter un brillant succès de plus à tous ceux dont sa jeunesse s'enorgueillit déjà.

*
* *

Il me reste à peine quelques lignes pour les envois de Rome de M. Malherbe et Levadé, que l'Institut faisait exécuter jeudi. M. Malherbe qui s'adonne à la musique picturale et dont le *Jugement de Paris* fit quelque bruit nous offrait *l'Amour sacré et l'Amour profane* d'après le Titien, déjà entendu aux Concerts Chevillard et dont il fut je crois traité dans ces colonnes. Je ne veux pas en quelques mots rechercher ce que le système de M. Malherbe peut avoir de vrai ou de faux. J'observerai seulement que, s'il fait violence à la musique, c'est, comme disait un de mes anciens maîtres en Sorbonne, pour l'idéaliser. Le procédé est singulier mais il peut réussir et il me suffit que M. Malherbe se soit manifesté, principalement dans ses *Illusions perdues*, comme un musicien qui sent profondément, dont l'imagination est riche et colorée et qui manie l'orchestre avec une curieuse habileté pour que je l'absolve et l'admire. M. Levadé, auteur applaudi des *Hérétiques*, dont on nous offrait un *Psautre* conçu dans un respect, très respectable, des traditions et quelques ravissantes mélodies, fleurant bon l'hellénisme, où Mme Raunay fut exquise, M. Levadé, dis-je, n'est pas un compliqué. Il pense et il écrit avec une simplicité qui a son charme et son imagination s'épanche

naturellement et sans effort, encore qu'il lui soit loisible, dès qu'il le voudra, d'atteindre beaucoup plus haut que la distinction. Il a reçu l'accueil le plus sympathique et nous serons heureux de le retrouver dans des œuvres plus importantes, plus caractéristiques encore et que nous espérons prochaines.

Paul LOCARD.

LA QUINZAINÉ MUSICALE

Société Philharmonique

Au quatrième concert se firent entendre Mme Jeanne Diot, M. le docteur Wullner et M. Arthur Rubinstein, ce dernier remplaçant le pianiste Joseph Slivinski annoncé au programme primitif. Mme Jeanne Diot, joua la *Sonate 1 en ré majeur* d'Arcangelo Corelli et le *Prélude et Fugue en sol mineur* pour violon seul de J.-S. Bach. Malgré mon admiration pour l'œuvre du Grand Sébastien, mes prédilections ne vont pas à ces pièces pour violon solo où le talent de l'artiste n'arrive jamais à faire oublier les difficultés de l'exécution. En les écoutant je pense trop à une étude, plus ardue qu'agréable. Mon attention s'égaré dans la broussaille des arpèges et des doubles cordes. Je dois dire que la virtuosité de la charmante violoniste s'en est tirée à son très grand honneur. Mais combien plus j'ai pris de plaisir pendant la sonate de Corelli, une perle que Mme Jeanne Diot a mis si splendidement en valeur par l'ampleur de son style, la souplesse de ses mouvements, l'agilité d'un doigté nerveux, la force et l'émotion d'une belle sonorité qui reste toujours solide sans avoir recours aux grâces faciles qui gâtent trop souvent le jeu des violonistes femmes. Le public a pensé comme moi en rappelant chaleureusement l'excellente artiste.

M. Arthur Rubinstein porte un nom bien lourd pour ses jeunes épaules. A cause de lui peut-être se croit-on en droit d'exiger davantage de ce jeune pianiste. Mais j'estime tout de même que si le Grand Antoine l'avait entendu, il aurait conseillé au petit Arthur de travailler encore et de méditer beaucoup avant de s'attaquer à la *Toccata et fugue* (transcription Tausig) de Bach et à la *Polonaise en la bémol majeur* de Chopin où, dans cette dernière œuvre surtout, les deux mains de l'artiste ne se concertaient pas pour frapper ensemble les accords. Une certaine fantaisie convient à l'exécution du Chopin, mais un peu de clarté ne lui messied pas. M. Arthur Rubinstein fut plus heureux dans les deux *Etudes Posthumes* de Chopin, dans lesquelles il fit preuve de sentiment poétique.

Me voici tout à fait embarrassé pour vous parler du docteur Wullner qui chanta du Schubert, du Mendelssohn, du Schumann, du Brahms, du Wolf et du Strauss. Les Allemands présents à ce concert lui firent un tel triomphe, que je n'ose pas apporter ici mon humble opinion. Catulle Mendès aurait-il raison lorsqu'il prétend que l'art est essentiellement national et n'a toute sa portée que dans son pays d'origine ? Je croyais comprendre et aimer les grands musiciens dont M. Wullner chanta les œuvres. Saurait-ce n'y rien entendre que de rire, lorsque c'est M. Wullner qui les interprète, puisque tout un public se pâmait à cette audition, et que j'estime ce public aussi sincère que moi dans son appréciation opposée à la mienne. Qui avait raison de lui ou de moi qui n'ai pas pu prendre au sérieux les terribles grimaces de ce grand diable aux allures de fantôme, chantant d'une voix caverneuse et gutturale, la bouche tordue et les yeux blancs ? Il ne nous épargne aucune lettre des syllabes qu'il enlaidit à force de précision, et il a les mêmes accents tragiques pour le petit chapeau rose du *Jardinier* de Wolf que pour la chanson haletante du *Tailleur de pierre* de Strauss, deux très curieuses mélodies. Hoffmann aurait apprécié l'art tragico-macabre du Docteur Wullner. Il n'en aurait peut-être pas fait le chanteur de ses rêves, mais à coup sûr il aurait su nous le peindre de façon à nous donner le cauchemar. Pour bien prouver que j'ai tort de parler ainsi, je le répète : M. Wullner a remporté un véritable triomphe.

Victor DEBAY.

Le Concert du 19 décembre présentait un très vif intérêt tant par la composition du programme que par son exécution. MM. Hayot, André, Denayer et Salmon ont interprété avec une précision et un ensemble parfaits le *Quatuor en sol majeur* (op. 77 n° 1) de Haydn, donnant toute la valeur à cette œuvre délicieuse, toute de clarté lumineuse, de charme discret et d'heureuse simplicité. Très bonne exécution également du *Quatuor en ut* de Beethoven (op. 59 n° 3). Ce quatuor composé à la même époque que la sonate 57 révèle par moment une qualité d'inspiration assez voisine de celle de l'*Appassionata*. Beethoven, le dédiant à l'ambassadeur de Russie à Vienne, y introduisit des thèmes populaires russes qui sont d'un fort bel effet. Les alternatives de gaieté exubérante, de mélancolie inquiète, de sentiment d'espoir où la volonté s'efforce de triompher d'un cœur douloureux, puis finalement les affirmations triomphantes de la joie, tout cela fut rendu avec un soin très scrupuleux, et le gros succès que la salle entière fit au Quatuor de Paris fut on ne peut plus légitime.

M. Ernesto Consolo nous a fait entendre la *Fantaisie en fa mineur* de Chopin. Il faut savoir gré à ce pianiste de ne pas abuser des faciles effets auxquels bien peu ont le courage de résister, surtout quand il s'agit des pièces de Chopin. Il ne sacrifie ni aux mouvements arbitraires ni aux rubato maniéré et précieux. Son style est simple et discret, son jeu expressif et sobre, son interprétation très personnelle et fidèle à la fois.

Deux lieder de Brahms *Immer Leiser* et *O Liebliche Wangen*, le *Provenzalisches Lied* de Schumann et la *Vague et la Cloche* de Duparc ont valu de nombreux applaudissements à M. Clark. Le brillant chanteur a révélé une fois de plus les qualités de sa voix souple et chaude en même temps qu'un goût très sûr et une grande intelligence musicale.

La soirée s'est terminée par l'audition du *Quintette* de Brahms pour piano et cordes. La perfection technique du maître ne se montre pas dans cette œuvre, ainsi qu'elle le fait dans tant d'autres, comme se suffisant à elle-même et ne réussissant pas à masquer quelque sécheresse d'idée. Le premier et le troisième mouvement — l'allegro et le scherzo — témoignent d'une spontanéité d'inspiration et d'un enthousiasme chaleureux que l'on chercherait vainement dans d'autres pages, M. Ernesto Consolo et le quatuor Hayot en ont donné une exécution de tous points excellente.

Edouard SCHNEIDER.

Concert Le Rey

10 décembre. — M. Le Rey compose des programmes dont l'éclectisme semble parfois compromettre l'unité. C'est ainsi que Weber et Franck voisinent avec Léoncavallo, ce qui est d'un effet vraiment étrange et déconcertant. — Après l'ouverture de *Freischütz* et la *Chacone et Rigodon* de Monsigny, nous avons entendu le *Prélude du Déluge* de Saint-Saëns, dont M. Cantarelle a joué la partie de violon solo avec une jolie mais froide sonorité. Puis M. Dubois a chanté aussi généreusement qu'ils le permettaient deux poèmes pour chant et orchestre de Mlle Marthe Grunbach, la *Neige* et *Poème de Mai*; les vers d'Armand Silvestre sont un peu vides, et c'est sans doute la raison pour laquelle l'auteur n'a pu éviter une monotone banalité. M. Llorca a exécuté sèchement, sans vigueur et sans couleur le *Quatrième concerto* pour piano et orchestre de Rubinstein. Mais il faut tenir compte à M. Le Rey de la très louable intention qui lui a fait inscrire au programme l'admirable *Symphonie* de Franck; toutefois, l'exécution n'est pas encore au point; elle manque généralement de relief. La phrase musicale n'est pas dessinée avec une suffisante netteté, et l'attaque manque de décision, témoin celle du cor anglais dans l'allegretto. — Pourquoi placer cette symphonie à la fin du concert et après un air de *Paillasse* remarquable par sa sensibilité factice et vulgaire? De trop nombreux auditeurs qui avaient frénétiquement applaudi la musique de *Paillasse* se sont esquivés dès les premières mesures de la symphonie; spectacle significatif et pénible en vérité...

17 décembre. — Nouvelle audition de la *Symphonie* de Franck. Le programme était en partie consacré à la musique de M. Henry Eymieu au sujet de laquelle il est difficile

de s'exprimer à la fois franchement et favorablement. Des pièces que nous avons entendues, *Chanson, Prière et Epilogue du Dieu Vert, Chanson Bulgare*, nous ne saurions conserver qu'une impression pâle de choses convenues et compassées. Mlle Eléonore Blanc a chanté avec son art achevé et son habituelle sûreté de voix l'*Air* du deuxième acte de *Tannhauser*. La *Sonate en ut mineur* de Grieg a été exécutée avec un juste goût, surtout dans le deuxième mouvement, et avec une énergie un peu excessive par Mlle Bernard-Verel. Cette jeune pianiste a ensuite révélé de bonnes qualités de précision et de correction dans le *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns. Elle ne pouvait faire mieux par la faute de cette œuvre ingrate et froide. L'Introduction du troisième acte de *Lohengrin* terminait le concert.

Edouard SCHNEIDER.

Les Soirées d'Art

Aux deux dernières séances, le dixième, le onzième et le douzième quatuors de Beethoven furent exécutés par M. Capet et les artistes qui l'entourent toujours avec la même perfection, et aussi dans un sentiment point assez large. Je serais mal venu de reprocher à M. Maurice Dumesnil, qui figura au concert du 12 décembre, son récent prix de piano au Conservatoire. mais dans la *Sonate Clair de lune* de Beethoven et dans le *Scherzo en si bémol* de Chopin, il nous fit, par son jeu froid, un peu l'impression d'un bon élève dont la personnalité ne s'est pas encore complètement dégagée. M. Debussy l'avait chargé de révéler au public son *Hommage à Rameau* auquel d'autres œuvres de l'auteur de *Pelléas* me semblent préférables.

Le succès de ce concert revient surtout à Mme Mellot-Joubert et au quatuor vocal Bataille. Mme Mellot-Joubert s'est montrée, qu'on me pardonne la banalité de l'épithète, merveilleuse dans son interprétation des *Joies et douleurs*, d'Arthur Coquard, si sincèrement émues, si délicatement passionnées. Et le quatuor Bataille dont les progrès ont été si rapides sembla bien près de la perfection en exécutant : la *Prière* de Beethoven, *Paix du Ciel* de Bach, *Brunetta*, écho délicieux du XVIII^e siècle et enfin ce *Printemps vainqueur* de Léo Sachs, que le public bissa avec un enthousiasme bien compréhensible.

Sans ce même quatuor Bataille, la dernière *Soirée d'art* eut été passablement terne. Mesdames Astruc Doria et Olivier, MM. Drouville et L.-Ch. Bataille (leurs noms méritent d'être cités), nous redonnèrent la *Prière* de Beethoven et *Brunetta* et firent entendre le *Madrigal* de M. Gabriel Fauré, le *Soleil couchant* de Bach, à la poésie large et grandiose et la *Chanson galante* de M. Léon Moreau, d'une mélancolie prenante. Mlle Long, excellente pianiste, figurait au programme ainsi que Mlle Doerken qui chanta diverses mélodies de Hændel, de Lotti, de M. Saint-Quentin et de Chabrier.

GABRIEL ROUCHÈS.

Société J.-S. Bach

La seule critique que nous ayons à faire au sujet du dernier concert, c'est au public qu'elle s'adresse. Il était vraiment trop peu nombreux. La séance d'orgue et de musique de chambre qui a eu lieu le samedi 23 Décembre méritait une toute autre affluence, car elle offrait un très grand intérêt. M. Guilmant a exécuté les *Fantasia et Fugue* en ut mineur, le *Choral* « *Schmücke dich, o liebe Seele* » et les *Prélude et Fugue* en ut majeur. M. Motte-Lacroix a joué le premier livre du *Clavecin bien tempéré* ainsi que la *sixième Sonate* avec M. Gaubert, admirable flûtiste et le *Trio* en sol majeur avec MM. Gaubert et Daniel Herrman. Grâce à tous ces artistes, et en particulier à M. Guilmant, l'âme du vieux maître allemand a chanté en nous, claire et sonore, durant deux heures d'une rare jouissance esthétique.

G. ROUCHÈS.

CONCERTS DIVERS

Mlle Flora Joutard. — C'est avant tout la puissance, la franchise des attaques que l'on remarque dans le jeu de Mlle Joutard. Puis peu à peu on s'aperçoit que le charme mérite aussi d'y être mentionné. Mais c'est surtout le style très noble et l'impression très naturelle que nous avons appréciés dans la *Sonate 110* de Beethoven, que Mlle Joutard interprétera mieux à mesure qu'elle s'éloignera davantage de l'époque de tâtonnement par laquelle doivent passer tous les virtuoses, même ceux appelés à devenir en peu de temps de grands artistes. L'intensité romantique de Liszt et la fantaisie sentimentale de Chopin lui deviendront également plus familières ; dans une *Suite* et un *Scherzo* de sa composition, tout à fait réussis, elle fit montre d'une virtuosité beaucoup plus délicate ; reconnaissons avec plaisir que ce concert, au cours duquel Mlle Marie Lasne chanta frèlement quelques mélodies allemandes de Mlle F. Joutard, nous permit d'espérer qu'un talent déjà cultivé, allait prendre sa place parmi les plus grands.

Mme Roger-Miclos. — Qui déclarerait, aujourd'hui, sans rougir, qu'il n'a jamais entendu Mme Roger-Miclos ? Et qui oserait prétendre que son talent n'est pas charmant, fait d'une grâce très simple et très pure, exempte de maniérisme, assouplie sous l'égide puissante d'une étincelante virtuosité. Enumérer le programme qui a valu l'autre vendredi un si vif succès à cette excellente artiste, nous entraînerait à énumérer et à épuiser les qualificatifs, combien fâcheux en général, qui constituent la garde-robe de la gloire. Et puis nous nous répéterions pour la N^{me} fois ! Disons seulement que dans Schumann, dans Chopin et dans Fauré, Mme Roger-Miclos évoque aussi parfaitement que possible l'image distinguée, délicate, enjouée et sentimentale — très poétiquement sentimentale — de ces séduisants maîtres de l'Expression musicale.

A côté d'elle le Quatuor vocal Bataille, dont les progrès, depuis un an, sont extraordinaires, a chanté idéalement (je n'aime pourtant pas employer ce mot) différentes pages de Bach, Beethoven, Knorr et Fauré, sans compter des fragments exquis d'auteurs inconnus des XVII^e et XVIII^e siècles. Il nous semble difficile de dépasser le degré de perfection auquel sont parvenus Mme Astruc-Doria, Mlle E. Grégoire, MM. Drouville et Bataille, dont les succès ne sauraient être que croissants, maintenant qu'ils sont entrés dans l'ère de la célébrité.

Concerts Lefort. — Toujours suivis par un public aimable, assez facile à contenter, mais au fond très connaisseur, les Concerts Lefort nous offrent des programmes variés, trop variés peut-être, qui réunissent tout ce que la Musique compte de noms célèbres ; de moins célèbres, de pas célèbres. Pour aujourd'hui nous nous cantonnerons dans les « célèbres » avec M. Diémer, l'auteur de la *Fauvette*, de la *Source* et du *Poète* (de quoi faire une fable de la... fontaine) M. Debussy dont la volage Mary Garnier murmure l'*Ariette oubliée*, M. Fugère qui rajeunit délicieusement les *Vieilles de chez nous*, de Levadé. Le Quatuor Lefort (MM. Lefort, G. Catherine, van Waefolghem et Loeb) sont corrects et consciencieux dans les *Quatuors en ut majeur* de Mozart et en *ré mineur* de Schubert.

Les anciennes matinées Danbé. — Placées sous la direction artistique de M. Lugini, les anciennes matinées Danbé, continuent à attirer, par leurs beaux programmes, les auditoires les plus élégants et les plus compacts. Qu'il nous suffise de citer quelques-uns des interprètes des deux premières séances : Mme Carré, MM. Fugère, A. Georges, F. Lemaire, Mmes Raunay et Lucy Vauthrin, le Quatuor Soudant, de Bruyne, Migard et Bedetti, etc.

Mlle Germaine Tassart. — Le concert donné le 22 décembre par Mlle Germaine Tassart a été couronné de succès. Bien que la pleine possession de ses moyens lui ait fait un peu défaut au début, Mlle Tassart n'a pas tardé à redevenir maîtresse d'elle-même ; elle nous a fait entendre successivement le *Concerto op. 16* de Grieg, dans lequel elle ne fut pas toujours bien secondée par l'orchestre ; une *Gavotte variée* de Hæn-

del interprétée dans un pur et joli style classique ; une *Tarentelle* de Moszkowsky, et la *Fantaisie Hongroise* pour piano et orchestre de Liszt dont elle surmonta les multiples difficultés avec une grande sûreté de moyens et une énergie qui paraît être sa qualité dominante.

M. Lucien Berton chanta avec succès le *Soldat* de Schumann, un air de la *Reine Fiammette* de Xavier Leroux et l'*Andalouse* de Bourgault-Ducoudray ; et l'orchestre, sous la conduite de M. Lucien Wurmser exécuta l'ouverture des *Noces de Figaro* et *Deux Danses Hongroises* de Brahms dans un mouvement excellent quoique avec un certain flottement dans l'ensemble.

L'Union Instrumentale. — Je suis heureux de présenter aux lecteurs du *Courrier*, l'*Union Instrumentale*, une jeune société. Elle existe depuis quatre ans et elle a surtout pris son essor depuis le mois de mai dernier. Le but poursuivi par les organisateurs : Mme Durey-Sohy, MM. Tanron, Blanchet, Henry Landowski, est de réunir des amateurs afin de former un orchestre et d'exécuter le plus de musique classique. Leurs efforts méritent vraiment d'être couronnés de succès.

L'*Union Instrumentale* s'est fait entendre au Trocadéro, au Cercle du Luxembourg et dans nombre de réunions privées. Pour le printemps, elle nous promet une manifestation des plus intéressantes à la salle Mors.

Le dimanche 10 décembre, elle exécutait, au Cercle du Luxembourg, la *Messe en ut mineur* de Schumann d'une façon plus que satisfaisante. Mlle Charlotte Durey-Sohy tenait l'orgue. Mmes Landowski-Messner (mezzo), Planès (contralto) ; MM. Drouville (ténor), Ananian (basse) formaient un remarquable quatuor. A l'offertoire, Mme Durey-Sohy fit apprécier son talent et sa voix. En un mot, nous avons pu constater vers quel idéal d'art tendait l'*Union Instrumentale*. Nous souhaitons de la voir persévérer.

G. ROUCHÈS.

P.-S. — L'*Union Instrumentale* ne désire pas former un cercle étroit et restreint. Elle veut au contraire s'élargir et elle fait appel à tous les amateurs sérieux. (Café du Départ). Pour tous renseignements s'adresser au secrétaire général, M. A. Blanchet, 2, place du Théâtre-Français.

Fondation J.-S. Bach. — Nous aurons l'occasion de revenir sur l'ensemble des séances que M. C. Bouvet se propose de nous offrir cette saison comme suite digne des précédentes. Notons tout de suite la remarquable exécution de la *Sonate en sol majeur* de Bach, par MM. Bouvet et Jemain.

Mlle Edna Hoff. — Mlle Edna Hoff concilie deux choses qui jusqu'alors n'avaient pas été remarquées souvent ; une voix *fraîche* et un timbre *chaud*. Dans des mélodies de Gounod, Verdi et Schérsinger, elle nous a véritablement charmés. M. Ch. Fœrster, M. et Mme Gustav Wagner, qui lui prêtaient leur concours, ont contribué au succès de cet intéressant concert.

MM. Dumesnil, Mendels et Bedetti sont tous trois fort joliment doués, mais doués de quoi ? de natures totalement différentes qui ne nous laissent pas croire à une entente très prochaine entre ces trois excellents virtuoses, surtout dans l'exécution d'œuvres aussi *ad libitum*, si j'ose m'exprimer ainsi, que le *troisième trio* de Lalo et surtout celui en *ré mineur* de Schuman. Par contre nous avons assez aimé l'intéressante traduction de la *Sonate* de Franck par MM. Mendels et Dumesnil.

Le quatuor Luquin. — A ce concert le quatuor Luquin (MM. Luquin, Dumont, Roelens et Richet) et M. G. de Launay se surpassèrent dans le *quintette* de Franck qui fut de beaucoup la partie la plus intéressante parce que la mieux mise en valeur de la soirée.

Mlle J. d'Herbécourt. — Audition uniquement consacrée à Franck (*Sonate*), d'Indy (*Poème des Montagnes*), et Lekeu (*Sonate*) ; interprétation sincère et noble, sinon émouvante, par Mlle d'Herbécourt, dont la pureté du jeu n'a d'égale que celle de M. Parent, et par M. Parent dont le style sobre n'a d'égal que celui de Mlle d'Herbécourt.

Mme Max-Soulier. — Concert composé avec le souci de plaire, mais cependant sans la moindre concession. D'ailleurs Mme Max-Soulier du temps où elle prêchait la bonne parole à « la Fronde » aurait-elle admis que l'on put chercher à satisfaire les exigences du public? Comme critique elle a donc fait ses preuves; comme interprète elle vient de les faire en chantant avec goût, justesse et sans s'astreindre aucune école en cours, différentes pages de Bach, Beethoven, Fauré, Pierné, X. Leroux, etc. M. David Blitz pourrait exécuter la *Sonate op. 27* (n° 2) de Beethoven avec plus d'assurance, son solide talent lui en donne le droit. A. L.

Société de Musique nouvelle. — Le Jeudi 21 décembre a eu lieu le premier concert de la Société de *Musique nouvelle*, qui a émigré cette année à la Grande Salle Erard, où les voix puissantes de Mlle Eléonore Blanc et de M. Chanoine-Davranches ont pu plus facilement se développer dans toute leur ampleur.

Mlle Blanc a été acclamée après les *Mélodies bretonnes* de M. Bourgault-Ducoudray, accompagnée par l'auteur et M. Chanoine-Davranches très applaudi dans les *Chansons créoles* de P. Carolus-Duran. Les distingués compositeurs Mlle Hélène Fleury et G. Grovlez, le violoniste Eug. Borrel, Mlle de Mirmont, etc. ont interprété les œuvres de MM. Falkenberg, Destanay, Eymieu, B. Moreau et Péron.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

Nous publierons le 15 janvier l'article de notre correspondant sur la première de Salomé, de Richard Strauss, à l'Opéra de Dresde, cet article nous parvenant au moment de la mise en pages.

LETTRE DE VIENNE

Si je voulais donner une idée de tout ce qui se passe dans une quinzaine de la vie musicale à Vienne, je me trouverais à peu près aussi embarrassé qu'un critique parisien qui voudrait renseigner des lecteurs étrangers sur tous les événements musicaux d'une quinzaine de Paris. Mais d'un autre côté, si j'essaye de faire un choix dans cette abondance d'œuvres et de virtuoses que j'ai entendus et d'en dégager le peu qui par une réelle nouveauté est susceptible de vous intéresser, le champ est singulièrement plus restreint. Et d'abord les concerts de virtuoses sont tous taillés sur le même patron : le Bach, généralement arrangé par Liszt ou Tausig ouvre solennellement la marche, le Beethoven forme le plat de consistance et l'inévitable Liszt ou Chopin sert de bouquet final, sans parler d'autres productions plus locales, d'un niveau que l'on n'admettrait pas dans un concert parisien. Bien entendu les maîtres du violon et du piano défilent tous au cours de la saison viennoise, mais ceux-là vous les entendrez ou vous les avez déjà entendus; inutile donc de vous en parler.

Heureusement il y a à Vienne une compensation, je veux dire d'admirables orchestres qui parviennent à une unité de sonorités et d'intentions incomparables; un autre jour je vous entretiendrai de l'Opéra; pour aujourd'hui je voudrais vous faire connaître le Wiener-Concert-Verein, dirigé depuis sa fondation par Ferdinand Lowe. Imaginez dans une salle d'acoustique excellente, contenant 2.000 places, un orchestre de 100 musiciens qui, devant un public d'abonnés, exécute naturellement toutes les grandes œuvres classiques, mais aussi toutes les nouveautés intéressantes; j'y ai assisté dernièrement à un concert composé exclusivement de nouveautés sous la direction des auteurs mêmes; là le maigre et sautillant Hans Pfitzner nous fit entendre une *Ballade* pour orchestre et voix de basse, les *Lutins familiers*, où l'orchestration infiniment pittoresque, l'écriture hardie et le mépris de la voix décèlent la main qui a signé la *Rose von Liebesgarten*.

Ensuite avec l'air solennel et satisfait d'un maître d'hôtel content de son menu, on vit s'avancer Siegfried Wagner qui nous servit une lamentable valse et une ouverture tirée de son opéra *Herzog Wildfang*, ainsi qu'une déplorable pantomime extraite de *Bruder Lustig*. Heureusement une *Suite* pour orchestre d'un jeune compositeur hongrois Bela Bartok dissipa cette fâcheuse impression par la richesse juvénile de ses motifs et la couleur sauvage de ses rythmes.

Quelques jours après, c'était Ernst de Dohnanyi qui nous exécutait son concerto pour piano et orchestre ; c'est un grand artiste et une grande œuvre et je ne crois pas qu'à cette forme de concerto notre ami Jean d'Udine lui-même pût trouver à redire ; l'union de l'orchestre et du piano est intime, le soliste n'apparaît parmi les autres voix que comme une voix plus humaine et plus expressive ; on n'y trouve point le défaut des concertos habituels où l'orchestre pris en masse s'oppose à l'instrumentiste, chaque instrument garde bien son individualité et le piano par reflet n'en acquiert que plus d'autorité. Dohnanyi est un virtuose dans la plus haute acception du mot et je souhaite que d'ici peu vous ayez la joie de l'entendre.

L'interprétation de Mozart et de Beethoven est naturellement parfaite ; c'est à Vienne qu'il faut entendre les symphonies de Mozart sous la direction de Lowe. La précision des rythmes généralement exagérée jusqu'à l'outrance par les orchestres viennois devient ici une qualité éminente, les moindres dessins de contre-basse ressortent en pleine lumière, les bois n'ont pas à vrai dire le charme pastoral des nôtres, mais les cuivres sonnent avec la plénitude moelleuse des orgues. Le sentiment musical est plus développé que le goût et la curiosité, toutes les nouveautés allemandes sont accueillies mais les écoles russes et françaises contemporaines sont peu connues : il y a quelques jours devant un auditoire de musiciens, aidé de deux excellentes artistes, la comtesse Morsztyn et Mlle Stephie Brunner, j'ai fait entendre quelques œuvres de Debussy accompagnées de commentaires explicatifs ; j'ai eu l'impression qu'elles n'étaient pas comprises ; jusqu'ici il n'y a pas eu entre Vienne et Paris l'échange qui devrait exister entre deux capitales de la musique ; avec le temps une compréhension mutuelle pourra se faire jour.

JULES SAUERWEIN.

BORDEAUX. — Le programme du 2^e concert de la *Société Sainte-Cécile* comprenait la symphonie en *ré* de Brahms, qui fut présentée avec une grande clarté, mais qui enthousiasma aussi peu que possible. Décidément, avec la meilleure volonté du monde, il nous est impossible de « vibrer » à l'audition de cette musique d'un sentimentalisme si spécial et si « contenu » !

Le beau *Concerto* de Lalo, pour violoncelle, fut joué avec aisance et avec une belle sonorité par M. Liégeois, à qui l'on a fait un grand succès, surtout après l'exécution d'un *Nocturne* de Chopin, transcrit pour violoncelle (!) et avec accompagnement de harpe (!!). Le *Feu céleste* n'ajoute rien à la gloire de M. Saint-Saëns, célébrée par M. Baumann ; *Nuit d'été* de G. Marty est un poème symphonique fort réussi, où l'on rencontre quelques jolies idées musicales présentées avec art et dont l'orchestration est parfaite.

Signalons la reprise des séances si artistiques de M. Lespine qui consacre cette année six concerts à la musique allemande, de Bach à R. Strauss. Programmes un peu trop chargés. Le premier concert était consacré à Bach, Haendel et Haydn : c'était un copieux menu ! On a entendu le 2^e *Concerto* de Bach pour trompette, violon, flûte, hautbois et orchestre à cordes, où M. Sicottly se distingua. M. Lespine interpréta remarquablement la *Chaconne*.

R. S.

*
**

Une première au Grand-Théâtre. — Le 5 janvier prochain, afin de fêter congrûment la jeunesse de l'an neuf, le Grand Théâtre de Bordeaux va donner l'œuvre d'un jeune : *L'Anniversaire*, drame musical en un acte, pour les paroles, de MM. Ferval et Harold, pour la musique, de M. Adalbert Mercier, dont le prénom seul est germanique, car son talent est très latin.

M. Mercier est un vrai jeune. On me dit qu'il est encore dans la vingtaine. Pour les débuts au théâtre d'un musicien, c'est à peine l'adolescence.

On décentralise beaucoup par le temps qui court. A Paris, il faut attendre. Trop de talents sollicitent trop peu de directeurs. La Province ouvre ses bras aux éphèbes impatients : ils y volent, ils n'ont point tort. M. Mercier goûtera d'autant mieux l'utile joie d'entendre vivre et chanter son drame qu'il a tous ses cheveux encore et l'âme toute fraîche.

Draine très bref, vibrant de passion italienne.

Nous sommes en Lombardie, chez le fermier Matteo, le jour des Morts. Des cloches pleurent dans le crépuscule. Et Matteo pleure aussi son bonheur défunt. Stella, sa jeune femme qu'il adorait, est morte. A la douleur de l'amour brisé s'ajoute encore, dans son âme inconsolable, la torture de la fureur jalouse : Stella est morte adultère, confessant sa faute à Matteo, sans toutefois lui nommer le coupable, que la haine de l'époux outragé s'acharne depuis à découvrir. Il soupçonne que Séverina, la vieille servante dévouée, connaît le nom du séducteur. Mais ni les prières, ni les menaces du Maître n'arracheront à la pauvre femme une révélation... qui serait la mort de son propre fils. Car Sandro, son cher Sandro, c'est justement le coupable. Son angoisse maternelle, quand Matteo l'a quittée, s'exhale en plaintes haletantes, un instant calmées par une gaie chanson d'avril et de virginal amour qui s'éveille au lointain de la plaine. C'est la voix de Lucia, amie d'enfance de Sandro. La voix approche ; et voici la jeune fille, apportant des branchages et des fleurs dont elle pare, en ce jour des Morts, un petit autel surmonté d'une statuette de la Madone. Dans un tintement de sonnailles arrive aussi Sandro, avec les muletiers ses compagnons. Il est triste, abattu ; un remords l'obsède, que le sourire de Lucia ne parvient pas à dissiper ; et quand le chœur des muletiers et des paysans, à genoux devant l'autel, murmure la Prière des Morts, quand la voix douloureuse de Matteo, revenu, évoque la mémoire de Stella, un sanglot, qu'il n'a pu retenir, révèle tragiquement le nom du coupable à la vengeance qui le guettait. De quel droit Sandro pleure-t-il donc la femme de Matteo ? Bref colloque entre les deux hommes. Ils sortent... et Matteo revient seul, son couteau sanglant à la main. Lucia s'est évanouie ; et tandis que, sur un signe du Justicier, le *De Profundis* recommence, l'atroce douleur de la mère, au dehors, hurle, éperdue, sur le cadavre de son enfant.

On souhaiterait peut-être, dans ce livret d'ailleurs pathétique et théâtral, des images et des vers de qualité plus choisie. Mais que l'intrigue en soit fort simple, c'est tant mieux. La complexité du livret, n'est-ce pas le plus souvent la mort de la partition ? Trop de faits — comme trop de paroles — embarrassent et morcellent le développement lyrique, détournent la musique de son rôle qui n'est point de s'asservir, même au théâtre, à l'enchaînement particulier des événements, mais d'en extraire le sens humain et l'émotion profonde (1).

Des situations et des sentiments que les contrastes du scénario lui présentaient, le musicien a su tirer un fort bon parti. C'est d'abord, au début de l'acte, dans la tristesse du jour tombant, la polyphonie de l'orchestre associant au chant douloureux de Matteo l'éparse compassion de la nature. C'est aussi l'andante où le violon solo, exposant le motif de la disparue, souligne le récit de sa mort et de son aveu suprême. C'est encore, sous le récitatif dramatique de Séverina, la détresse de la mère haletant aux terreurs du quatuor entrecoupé : scène d'angoisse quasi physique, traversée comme d'un rayon de mai par cette jolie villanelle de Lucia qui ferait songer, peut-être, à la manière de Bizet. Les deux chœurs seront applaudis tous deux : le chœur des muletiers, tumultueux, pittoresque, et la Prière des morts, d'une religieuse solennité. Le thème de ce second chœur sert plus loin au développement de la scène funèbre où Matteo prie pour la mémoire de Stella. Il reparait enfin au dénouement, dont il devient le sombre

(1) Voir sur cette question quelques pages de l'étude si curieuse et pénétrante d'Albert Bazaillas : *De la signification métaphysique de la musique, d'après Schopenhauer*, p. 48 sqq (F. Alcan, éditeur).

commentaire, s'apeurant en quelque sorte de l'effroi même du drame jusqu'au moment où l'orchestre, dans toute l'intensité de sa force, reprend la phrase déchirante — et finale — qui caractérise l'amour maternel.

En somme, de la verve et de l'entrain, de la vigueur dans l'accent dramatique, à l'occasion un charme juvénile de mélancolie et de fraîcheur, l'heureux souci de conserver au chant une ligne d'un relief scéniquement mélodique, un orchestre coloré qui ne se réclame d'aucune école, où l'action se reflète avec justesse, où s'approfondit l'analyse des sentiments, n'est-ce point un lot assez coquet de qualités personnelles et, déjà, d'expérience acquise ? Car M. Mercier est un travailleur. Elève, au Conservatoire, de Xavier Leroux pour l'harmonie, de Gabriel Fauré pour les mystères du contrepoint et de la fugue, il a dès maintenant, quoiqu'imberbe, un gentil bagage d'œuvres diverses. Il a donné le vol à de nombreuses mélodies qui ont chanté dans les concerts, notamment, l'an dernier, aux Matinées Danbé. Il a composé, pour le Théâtre de l'OEuvre, la musique de scène du *Roi Candaulé*, d'André Gide, et du *Maître de Palmyre*, de Wilbrandt, avec, dans cette dernière pièce, d'assez importantes parties chantées. Musique de scène, encore, pour le *Jésus à Béthanie* que le Théâtre des Mathurins a joué plusieurs années de suite pendant la semaine sainte, une *Étude Symphonique*, à la salle Humbert de Romans. Critique, il a donné aux journaux et revues plusieurs articles, deux entre autres, récents, sur César Franck et sur les *lieder* de R. Strauss.

Souhaitons donc à M. Adalbert Mercier, pour ses étrennes, l'encouragement, qu'il mérite, d'un bon succès. Interprété par le talent de Milles Ranflaur (Séverina) et Clouzet (Lucia), de M. Lorrain (Sandro), et par M. Fournets, dont l'art éprouvé, tant de fois applaudi à l'Opéra, de chanteur et de comédien excellera dans le rôle de Matteo, l'*Anniversaire* a de plus cette chance précieuse, puisqu'on le joue à Bordeaux, que son destin soit remis aux soins dévoués, au goût très sûr de M. Frédéric Boyer, aussi parfait directeur et metteur en scène qu'il est parfait artiste.

Maurice LÉNA.

BRUXELLES. — CONCERTS YSAYE. — S'ils cherchent un guide dans les appréciations des journaux, les compositeurs doivent être souvent embarrassés. L'auteur de la symphonie qui ouvrirait le troisième concert Ysaye a pu lire, le lendemain de l'audition, dans un des journaux du matin : « La symphonie de M. Louis Mortelmans a le mérite essentiel d'être écrite avec clarté ». — et le même jour, dans un journal du soir : « Ces œuvres (la symphonie précitée et le poème symphonique de M. Joseph Jongen). ne sont pas parfaites ; il leur manque de la clarté, de la précision, de l'ensemble, etc. ». L'heure du tirage — diurne ou nocturne — des journaux influencerait-elle sur le jugement des critiques ?

Quoi qu'il en soit, le public a paru partager l'opinion la plus matinale, si l'on en juge par l'accueil sympathique qu'il a fait à la *Symphonie homérique*, dont il a acclamé l'auteur. — Homérique ? Le programme l'affirme. Le wagnérisme suraigu dont est pénétrée cette partition (son excuse, c'est d'avoir été écrite il y a douze ans, à une époque où Bayreuth obsédait les musiciens) s'accorde mal avec l'évocation de l'Illiade et de l'Odyssée. Les quatre mouvements dont elle se compose semblent célébrer plutôt le jeune Siegfried, le chaste Parsifal, les Filles-fleurs et leurs jardins de volupté. La symphonie n'en est pas moins, au vœu de son auteur, « homérique ». Gageons que c'est un trait de modestie. Sept villes de la Grèce se disputaient, dit-on, l'honneur d'avoir donné naissance au poète. L'impersonnalité de son œuvre, l'incertitude des sources multiples dont elle est issue (car *Manon* s'y mêle polyphoniquement à des réminiscences de la tétralogie) ont sans doute déterminé M. Mortelmans à l'assimiler au classique symbole des origines conjecturales... En quoi il aurait fait preuve d'esprit. Homérique, héroïque ou chimérique, la symphonie est d'ailleurs une œuvre honorable. A défaut d'originalité, elle décèle une main habile à manier l'orchestre et à en faire chanter les cent voix.

Chez M. Joseph Jongen il y a, outre une parfaite connaissance du métier, un tem-

pérament musical réel. Diverses pages symphoniques, plusieurs œuvres de musique de chambre ont mis en vedette ce nom liégeois à désinence flamande (la voilà peut-être réalisée, l'âme belge dont il fut tant question ces temps derniers !). Son nouveau poème symphonique *Lalla Roukh*, inspiré de Thomas Moore, s'inscrit parmi ses meilleures partitions d'orchestre. Classiquement construite sur deux thèmes précédés d'une introduction destinée à situer l'action (et d'un orientalisme dépouillé de l'exotisme de pacotille propagé par les expositions universelles), l'œuvre se développe logiquement, avec une gradation d'effets parallèles au *crescendo* pathétique du poème. On sait que les deux héros, tels Tristant et Yseult, s'aiment au cours de la traversée qui doit amener à l'époux la princesse lointaine. Mais au lieu d'un roi Marke, celle-ci trouve sur le trône l'amant qu'un subterfuge lui avait fait prendre pour un messager de son futur maître.

La musique dont M. Jongen a commenté ce récit légendaire a de la vie, de la chaleur et de l'éclat. Elle est riche et sonore, abondante et expressive. L'auteur y affirme une personnalité libérée de souvenirs, sinon d'influences : celles-ci apparentent l'œuvre à certaines compositions de M. d'Indy, spécialement à *Saugefleurie* avec laquelle elle présente des analogies d'écriture.

Les Divertissements russes de M. Henri Rabaud, qui clôturaient le programme, n'offrent qu'un intérêt pittoresque, — de ce pittoresque un peu superficiel mis à la mode par les recherches moins folkloriques. Instrumentés avec goût, ils n'en forment pas moins un numéro de concert chatoyant et animé.

A l'attrait de ces trois auditions nouvelles, M. Eugène Ysaye avait ajouté le charme caressant du violon de Jacques Thibaud. Celui-ci joua avec la pureté, le sentiment et le style admirables qu'on lui connaît le Concerto en *si* mineur de Saint-Saëns. Et le triomphe devint du délire quand M. Eugène Ysaye, passant à l'improviste le bâton directorial à M. Gustave Huberti, interpréta avec M. Thibaud, pour remplacer la *Chaconne* annoncée, le Concerto pour deux violons de J.-S. Bach. Rien ne peut donner une idée de la beauté émouvante de cette exécution. La salle entière, transportée, ovationna frénétiquement les deux virtuoses et ne se lassa de les rappeler sur l'estrade que pour écouter et applaudir, encore et toujours, M. Jacques Thibaud, revenu seul, cette fois, et qui ajouta gracieusement au programme la *Habanera* de Saint-Saëns, merveilleusement jouée.

Octave MAUS.

*
* *

Concerts Populaires. — Au deuxième concert populaire, M. Sylvain Dupuis nous a donné dans la même séance, les esquisses de Gilson et de Debussy sur *la Mer*. Il faut avouer que le public bruxellois, ému par la mer flamande et si dramatique de Gilson, a été profondément déconcerté par l'art étrange de Debussy, bien que l'interprétation en ait été excellente.

Au programme figuraient encore deux œuvres nouvelles : *Paris la Nuit*, de F. Délius, et *Morgane*, d'Auguste Dupont, œuvres intéressantes, mais sans grande importance.

La virtuose, Mlle Stefi Geyer, fut très applaudie, bien qu'elle ne jouât que des œuvres sans intérêt musical.

*
* *

Concerts divers. — Mentionnons, parmi les derniers concerts intéressants, celui de la *Société des instruments à vent*, de Paris qui nous a fait entendre le *Quintette* de Mozart, un délicieux *Trio* de Haendel, une sonate pour flûte et clavecin de Bach, des œuvres de Gounod et E. Bernard. On a admiré la merveilleuse sonorité et la superbe virtuosité de ces excellents artistes.

M. Emile Bosquet et Mme C. Kleeberg ont donné des récitals de piano très suivis. A la *Société des Ingénieurs*, M. Engel et Mlle Bathori ont chanté avec l'art que l'on sait des mélodies de Charpentier, R. Strohl et joué la *Princesse jaune*, de Saint-Saëns, œuvre charmante et qui gagnerait à être plus connue.

MM. Bosquet et Chaumont continuent avec succès l'historique de la Sonate piano et violon.

C.

*
**

A la Monnaie. — *Chérubin* est le succès du jour. On travaille d'autre part à la *Damnation de Faust* (adaptation scénique de R. Gunsbourg). *Armide* continue toujours à faire salle pleine.

L EIPZIG. — *Fin Novembre.* — Le mois de novembre nous a apporté comme œuvres modernes, au Gewandhaus, la *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky, *der Tanz in der Dorfschenke* de Liszt, et les *Variations* d'Elgar : cette dernière œuvre consiste en une série de « portraits musicaux » à l'aide desquels Elgar a voulu dépeindre ses amis : il semble qu'il y ait assez bien réussi.

Le nouveau *Concerto* pour piano d'Hugo Kann reçut un accueil sympathique. Mlle Vera Maurina l'interpréta dans un sentiment exact et fit preuve d'une brillante technique. Comme solistes, citons encore M. Wollgandt qui exécuta d'une façon suffisante le *Concerto* de violon de Brahms et Mmes Johanna Kiss et Antonia Dolorès.

Les *Concerts Philharmoniques* de Hans Winderstein nous donnèrent la *Symphonie de Manfred*, de Tchaïkowsky et le *Cygne de Tuonela* de Sibélius. Comme nouveauté, *die Champagner-Ouverture* de W. von Baussnern. Mlle Münchhoff chanta avec succès. Richard Burmeister exécuta brillamment le *Concerto pathétique* de Liszt, et Ad. Rebner nous présenta fort bien le *Concerto* de violon de Dvorak.

Le *Riedelverein* a donné une audition assez bonne du *Messie* de Hændel. — F. Thieriot nous a fait connaître de ses œuvres : elles n'ont éveillé qu'un intérêt relatif. — De même M. Jenner, de Marburg a donné un concert consacré à ses compositions : la *Sonate* pour violoncelle et piano a prouvé immédiatement son manque absolu d'imagination.

Les séances de musique de chambre du Gewandhaus ont offert un réel intérêt, avec des quatuors de Beethoven, l'*Octette* de Schubert, le *Quatuor* avec piano de Dvorak. MM. Friedberg et Hegner jouèrent avec grand succès les cinq sonates pour violoncelle et piano. — Max Reger remporta, à son concert, un véritable triomphe avec un lied et ses *Variations* sur des thèmes de Bach et de Beethoven.

M. M. Oberdœrfer interpréta parfaitement des mélodies de Wilhelm Berger : ce dernier joua sa belle *Sonate* et plusieurs pièces pour piano.

Citons encore les *Récitals* de piano de Max Pauer et de Mlle Anny Eisele.

E. SEGNITZ.

V ERVIERS. — Rares se ont les manifestations artistiques en notre bonne ville : depuis le concert Vreuls dont nous avons parlé et qui marqua le début de la saison et en dehors des soirées des cercles privés, c'est le néant. On ne parle point jusqu'à présent de la reprise annuelle des *Nouveaux Concerts*, et nous ne pouvons plus guère considérer comme une solennité d'art le Concert annuel de notre Ecole de musique qui fut autrefois le prétexte de maintes auditions mémorables où l'on applaudissait des lauréats remarquables et des œuvres belles et fortes et dont on a fait cette année une assez vulgaire « représentation dramatique ». Décidément le niveau artistique baisse et notre Ecole délaisse ses belles et nobles visées : déjà l'an dernier on avait vu se glisser, aux concerts dont nous n'avons pu parler ici des « monologues » entre les symphonies de Beethoven et les pages wagnériennes. Cette année c'est complet et on bannit totalement la musique pure, jadis si adorée. Que les temps sont changés ! Il est vrai qu'il s'agissait de présenter, après deux années d'incubation, les résultats des classes de diction et de déclamation lyrique, nouvellement installées à l'Ecole ! Nous avons parlé jadis ailleurs de cette innovation que nous trouvions, non sans raison, plutôt inutile et même nuisible à l'Art et aux élèves eux-mêmes : notre avis n'est point modifié, d'autant plus qu'on a tout fait pour enlever un caractère sérieux à ces cours tout en les favorisant à tout propos. Contrairement à la coutume justifiée d'exiger une distinction de chant pour suivre ces cours, on les a peuplés en les rendant obli-

gatoires à tous les élèves des classes de chant et en y admettant même des élèves qui ne suivirent jamais un cours de chant.

Aujourd'hui ces heureuses classes accaparent tout le programme, et quel programme ! Point de ces œuvres classiques qui sont cependant toujours, si on n'en abuse, la base de l'enseignement et qui par leur caractère auraient été mieux de mise dans un concert d'École. Non ! ce sont des scènes du *Maître de Chapelle*, des scènes de *Faust* (dont a expurgé le rôle de Siebel qui n'a point trouvé d'amateur parmi nos pudiques jeunes filles) et une saynète plutôt médiocre de MM. Aderer et Ephraïm « 1806 ! »... Ce que fut l'exécution ?... une exécution, plus ou moins passable, d'amateurs, comme en fournissent chaque jour les multiples sociétés d'amateurs qui sévissent ici pour le plus grand dam de l'Art et des solennités artistiques, comme en donnent les collégiens au jour de la distribution de prix... Mais des qualités dramatiques, des connaissances « techniques » du théâtre, armant les élèves pour le but réel des cours, « la scène », peu ou prou !... Et si ce n'est que pour améliorer des « amateurs » qu'avions-nous bien besoin de ces classes dispendieuses qui font tourner la tête à bien des cervelles ? Nous n'irons pas jusqu'à détailler ces exécutions ni à émettre nos justes critiques sur les malheureux élèves fourvoyés dans cette galère : d aucuns ont du talent peut-être, des ressources vocales, d'autres, par contre, ignorent tout du chant (nous ne dirons pas de la scène, pour cela ils sont à peu près tous au même point), d'autres enfin ont été inconsidérément engagés dans des rôles trop lourds pour leur organe. Nous ne citerons donc personne, sauf peut-être M. Simon qui chanta excellemment le *Maître de Chapelle*, et dans la classe de diction Mlle Delfortrie qui nous a surpris et M. Moulan qui n'y a du reste rien appris.

Grand succès du reste pour ce concert qui avait attiré une foule inaccoutumée et très prodigue de ses bravos : cette fois, croyez-nous, ce n'est pas le public qui eut raison — il a un tas de motifs spéciaux et il applaudissait des « amateurs » sans rien y chercher d'autre. — Mais pour nous l'expérience est faite et bien faite et la conclusion facile à en tirer.

Ajoutons que l'orchestre accompagna lourdement, sous le bâton de M. Kefer lui-même et joua avec conviction une intéressante page symphonique de notre concitoyen Gaillard, l'ouverture de l'opéra wallon *Li May d'amour*.

Nous parlerons prochainement de la soirée de musique de chambre organisée par M. Alph. Voncken.

J. D.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à notre prochain numéro l'École des Hautes Etudes sociales, ainsi que les correspondances de : Angers, Le Havre, Montpellier, Marseille, Nancy, Nice, Rouen, et divers échos.

Concerts Annoncés

Salle Pleyel

Janvier 1906

- 11 M. Riccardo Prati, pianiste
- 13 Mlle Carcassonne, id.

Salle Erard

- 6 La Société nationale.
- 10 MM. Galeotti et Capet (Voir le programme sur notre encartage).
- 11 Mme Bréma.
- 12 M. Decq.
- 13 M. Barat.
- 15 M. J. Hoffmann.
- 16 MM. Galeotti et Capet. (Voir le programme sur notre encartage).

Châtelet

- 10 The London Symphony Orchestra, à 2 h. 1/2.
- 12 id. id. id.

Salle des Agriculteurs

- 11 Les Soirées d'Art.
- 16 Société Philharmonique (Voir le programme sur notre encartage).

Ambigu

- 10 Société des Anciennes matinées Danbé, 4 h. 1/2.

Salle Æolian

- 5 Le Quatuor Parent.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra. — La reprise de *Tristan et Ysolté* avec M. Van Dyck a évoqué le souvenir des meilleures représentations de cette œuvre qui serait depuis longtemps entrée dans les phases de l'agonie, si M. Alvarez avait continué à en interpréter la moindre mesure, à plus forte raison un rôle aussi énorme que celui de Tristan.

-- Le début de Mlle Chenal dans *Sigurd* a quelque peu déçu ceux qui partageaient l'opinion enthousiaste de notre confrère Catulle Mendès, au moment des concours du Conservatoire. Nous préférons attendre pour nous prononcer plus définitivement.

— Le mois prochain, on reprendra les *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, avec une distribution en grande partie nouvelle. Le rôle d'Eva sera chanté par Mlle Lindsay et celui de Magdeleine par Mme Caro-Lucas.

M. Delmas conservera son rôle de Hans Sachs, de même que MM. Chambon et Barret reprendront les rôles qu'ils ont déjà chantés. Le ténor Muratore abordera pour la première fois le rôle de Walter et M. Nuibo celui de David.

A l'Opéra-Comique. — La rentrée de Mlle Marié de l'Isle a été accueillie par les plus vibrantes ovations. Que sera celle de Mlle Garden dans *Aphrodite* ! Du délire alors ! A ce propos, savez-vous comment l'on appelle Mme Carré — (O Sparklet, ne ronchonnez pas !) : *Garden-Party*. N'est-ce pas charmant et... rosse en même temps ? D'ailleurs à notre époque l'un ne va jamais sans l'autre.

Société J.-S. Bach. — Le prochain concert avec orchestre aura lieu le mercredi 17 janvier (répétition publique le mardi 16) avec le concours du célèbre ténor allemand Geog Walter. Voir le programme sur notre encartage intérieur.

La réouverture des matinées musicales Maxime Thomas a eu lieu avec le concours de M. Bourgault-Ducoudray.

Parmi les œuvres du maître particulièrement goûtées et même bissées, nous citons : le magnifique *Duo de Thamara* ; les *Chants de la Bretagne* ; la *deuxième Gavotte* et le *Passe pied* pour piano ; les *Chœurs d'Almées*, pleins de charme, d'originalité et d'entrain ; le ravissant *Quintette* pour flûte et instruments à cordes ; le chœur, *Hymne à la Patrie*, dont une mélodie grandiose et une harmonie puissante soulignent et encadrent les immortels vers de Victor Hugo, etc.

Les interprètes de toutes ces belles œuvres étaient Mme Gallet, la remarquable cantatrice mondaine. Mlle Alice Deville, le réputé contralto des Concerts Colonne ; Mme Bleuzet, une pianiste de talent supérieur ; Mlle Horon, une aimable et talentueuse violoniste ; Mme Balia et M. Lubet, des Concerts Lamoureux ; MM. Gomé, L'Hommeau et de Passillé, instrumentistes impeccables complétaient la série des vrais artistes dont avait su s'entourer le vaillant organisateur de ces éclectiques concerts, le violoncelliste émérite Maxime Thomas.

Une nombreuse et élégante assistance applaudit le 8 décembre, dans les salons de Mme Postel-Vinay, Mlle Gagniet, de la Schola Cantorum, dans des œuvres de Monsigny et Haendel, le *Quintette* de Brahms, joué par Mlle M. Jacquard, MM. Tracol, Etchecopar et Gauthier, un *Trio* de Saint-Saëns, joué par Mme Monnier, MM. Tracol et Gauthier, et surtout la *Sonate* de Franck que Mlle Boutet de Monvel et M. Sechiarì exécutèrent avec une chaleur et une émotion admirables.

Nous apprenons que le *Quatuor vocal français*, composé de Mlle Mary Pironnay, soprano, Mme Marthe Philip, contralto, M. Delit, ténor, M. Gébelin, basse, et fondé par M. Paul Landormy, professeur d'histoire de la musique à l'École des Hautes Etudes sociales, a donné le 15, le 17 et le 19 décembre à Venise et à Milan quatre auditions

consacrées à l'école française ancienne et moderne. Nous relevons au programme les noms de nos plus notables contemporains : Fauré, Vincent d'Indy, Chausson, Duparc, Massenet, Debussy, Paul Locard, celui d'un grand compositeur depuis longtemps déjà disparu : Castillon, sans parler des ancêtres Jeannequin, Costeley, Charpentier, Rameau.

Voilà un excellent essai de propagande artistique tout au bénéfice de l'art français.

Après d'excellentes représentations de *Werther*, *Carmen* et *Cavalleria*, dans différentes villes où son succès fut considérable, Mlle Cécile Thévenet nous est revenue plus en voix et en beauté que jamais. Dans la charmante opérette d'Offenbach, *les Brigands*, qu'elle a accepté de jouer, bien que sa jolie nature d'artiste la porte vers les systèmes d'un art plus élevé, la brillante cantatrice a remporté un triomphe, bien mérité d'ailleurs.

M. Ernesto Consolo qui a remporté un si brillant succès, l'autre mardi, à la Société Philharmonique, et le mois dernier à Zurich, Fribourg, Montreux et Genève, vient d'exprimer à MM. Gaveau toute la satisfaction qu'il éprouve à jouer leurs pianos, qui, écrit-il, « ne laissent rien à désirer au point de vue de la qualité, du son et du mécanisme ». Voilà, en vérité, une jolie manifestation du sentiment de reconnaissance.

Aussi bien en Hollande qu'à Hambourg et à Dresde, le violoniste A. Bachmann a été accueilli par les plus chaleureuses ovations surtout après le *Concerto* de Lalo qu'il a joué partout durant cette importante tournée.

M. Alexandre Georges, termine en ce moment l'importante musique de scène, avec chœurs et soli, d'une pièce en cinq tableaux, *En Perdition*, de M. Edouard Bureau-Guéroult.

La *Croisade des Enfants* de M. G. Pierné vient de remporter deux nouveaux et énormes succès à Bruxelles et à Rotterdam. Sous la direction de M. Huberti, dans la première de ces villes, et de M. Georg. Rijken, dans la seconde, ces auditions, comprenant jusqu'à 500 exécutants, ont été parfaites en tous points.

César Franck vient d'être fêté solennellement, le 24 décembre, à Angers, où l'on a donné un *Festival Franck* avec la Symphonie en ré et *Rédemption* (Mme Auguez de Montalant, M. Béguin), — et à Lyon, où la *Société des Concerts de Lyon* vient de faire entendre *Rédemption* sous la direction de Witkowsky (soliste : Mlle de la Rouvière),

M. Charles Tournemire, présenté en Hollande par M. Daniel de Lange, l'éminent directeur du Conservatoire d'Amsterdam, vient de diriger deux brillantes auditions de son œuvre, le *Sang de la Sirène*. A Leyde, le 8 décembre, et à la Haye, le 12 décembre, avec le concours du merveilleux orchestre royal de la Haye, et des splendides chœurs de la Toonkunst de Leyde, les solistes, tous remarquables : Mmes Madier de Montjau, D. Brunings, Jacoba Dhont. MM. Martien Smits et Jos. M. Orelia, surent faire valoir les récits de l'œuvre. La critique hollandaise a été extrêmement élogieuse.

A ces deux séances de Leyde et de la Haye, M. Daniel de Lange a dirigé en très grand mucicien deux chœurs admirables de R. Strauss à 16 parties réelles, chantés à la perfection par la célèbre société *La Toonkunst* de Leyde. Le concert commençait par l'ouverture d'*Egmont*, de Beethoven, admirablement rendue par l'orchestre royal de la Haye.

Nos compositeurs et artistes français en Amérique. — On sait que M. Vincent d'Indy vient de faire un séjour de trois semaines en Amérique où il a dirigé l'orchestre de la *Boston Symphony* et tait connaître des œuvres de musique française moderne. Notre correspondant de New-York nous parlera bientôt de ces concerts.

M. Tiersot, engagé pour une série de conférences par l'Alliance française aux Etats-Unis, a donné les trois premières les 14, 16 et 23 novembre à Boston et a déjà débuté à

New-York. Il parle exclusivement de la musique française et en particulier de nos « vieilles chansons ».

Mme Emma Calvé fait une tournée de concerts (la première de sa vie!) Elle a comme accompagnateur l'excellent pianiste Decreus, et a demandé également le concours du flûtiste Fleury pour la « flûte olligato » de certains de ses morceaux.

Pugno est en Amérique pour tout l'hiver : il n'a pas de tournée organisée, et habite New-York, d'où il rayonne dans toutes les autres villes. Il a débuté à New-York à la *Russian Symphony* avec le deuxième Concerto de Rachmaninoff, jouera à la *New-York Symphony* la *Symphonie* de V. d'Indy sur un air montagnard et les *Variations symphoniques* de Franck, et a déjà donné plusieurs récitals ; à New-York il a joué surtout des œuvres de compositeurs anciens (Couperin, Rameau, Bach, etc.), à Boston, des œuvres modernes (Schumann, Franck, Fauré, d'Indy).

M. George Barrère, l'éminent flûtiste, est également à New-York où il est engagé comme flûte-solo au *New-York Symphony Orchestra* et à l'*Institute of musical Art*, dirigé par Frank Damrosch, nouvellement fondé, où certains de nos compatriotes sont également professeurs : Giraudet, Stojowski, Leroy, Ménard, etc.... M. Barrère a l'intention de créer là-bas une *Société d'instruments à vent* et de jouer les œuvres des « jeunes » qu'il a déjà fait entendre à Paris.

Harold Bauer a débuté avec grand succès à Boston.

La *New-York Symphony* a à sa tête un chef très actif, M. Walter Damrosch, qui a fait connaître l'*Après-midi d'un Faune*, *Schéhérazade*, *Namouna*, l'*Apprenti sorcier*, des œuvres de Franck, d'Indy, etc.

La Musique Française à l'Étranger. — Les *Béatitudes*, de C. Franck, ont été données au concert du 7 décembre, au Gewandhaus de Leipzig pour la première fois. Solistes : Mlles Gerhardt, F. Schaefer, Léa Stadgger ; MM. Georges A. Walter, A. Dietzel, F. Rapp.

L'*Après-midi d'un faune*, de Debussy, vient d'être exécuté aux Concerts philharmoniques de *Hambourg* (direction M. Fiedler). Le public a été désorienté : « Fur das grosse Publikum war Debussy auch hier Caviar », dit le correspondant de la *Neue Zeitschrift*. Il est vrai que ce même public se réjouissait entièrement, quelques minutes après, à l'audition du *Scherzo* de Sgambati !

La musique de Berlioz figure un peu sur les programmes de toutes les sociétés musicales importantes d'Allemagne.

Dans un genre... spécial, Eugénie Buffet fait florès à Berlin, à Hanovre, etc., avec ses *Chansons des rues* si « parisiennes », n'est-ce pas ?...

A Genève, Marteau et J. Baume font entendre la *Sonate* de G. Samazeuilh. — A Zurich, on révèle la *Sonate* de d'Indy.

Werther, de Massenet, vient d'être représenté pour la première fois à Leipzig le 16 décembre. Du même auteur, le *Jongleur de Notre-Dame* a été brillamment monté, à l'Opéra-Comique de Berlin. — La *Cabrera* de G. Dupont est à l'étude.

La Saison d'Opéra à Monte-Carlo : Elle s'annonce particulièrement brillante. M. Raoul Gunsbourg a voulu faire, cette année, encore mieux que les années précédentes. Voici le beau programme élaboré par lui : La saison s'ouvrira avec *Tannhäuser*, interprété par Van Dyck, Renaud, Mmes Farrar, Lindsay ; puis ce seront : le *Roi de Lahore*, de Massenet, avec Mme Farrar, Renaud, Rousselière, Ananian, Mlle Zambelli et Mata-Hari.

Le « clou » de la saison sera la première de l'*Ancêtre*, l'œuvre nouvelle du maître C. Saint-Saëns, qui sera créée par Mmes Litvinne, Farrar, Charbonnel, MM. Rousselière, Renaud, Lequien. Ajoutons à ce programme la reprise de *Don Procopio*, œuvre de jeunesse de Bizet, celle de *Samson et Dalila*, la création de *Mlle de Belle-Isle*, l'œuvre nouvelle de Spiro Samara, enfin le *Don Carlos*, de Verdi, le *Mefistofele* de Boïto, et le *Démon*, de Rubinstein, si rarement entendu.

MONTE-CARLO. — C'est avec une œuvre délicieuse de M. Justin Clérice, *Mimosa*, que M. Coudert a inauguré la série des représentations de ballets. La musique en est originale, chatoyante, bien rythmée pour la danse.

L'exécution, grâce à l'habile maître de ballet, M. Saracco, et grâce à la pléiade d'ar-

tistes dont se compose la troupe chorégraphique de Monte-Carlo, fut d'une absolue perfection, en même temps que d'un grand luxe.

L'étoile, Mlle Charles, de l'Opéra, est une admirable danseuse, du plus pur style, et elle mime avec un art délicieux : son succès fut triomphal.

Autour d'elle, toute une gerbe de premières danseuses : Mlle Fabris, fine et gracieuse ; Mlle Charbonnel, travesti sculptural ; Mlles Ly Simons, Cavini, Bertrand, Legrand, chacune digne du titre d'étoile, forment un groupe merveilleux, qui suffirait déjà à établir la haute renommée du Ballet de Monte-Carlo.

Signalons la magnificence des décors de M. Visconti, et la richesse éblouissante des costumes.

M. Désiré Thibault dirigeait l'orchestre.

— Au quatrième concert classique, M. Léon Jehin a fait une très large place aux jeunes musiciens : il a donné, tout d'abord, une longue symphonie, les *Quatre saisons*, de M. Henry K. Hadley, un jeune compositeur américain. Cette œuvre prouve une réelle maîtrise. M. Hadley possède au plus haut degré la science de développement et de l'orchestration. Le succès en fut éclatant.

Puis, les *Pages d'orchestre* de M. Georges de Seynes ont profondément charmé l'auditoire. Les trois pièces qui forment cette « suite symphonique, *Près du Rouet, Heure d'automne et Idylle aux champs*, d'une inspiration bien personnelle, d'une facture où la délicatesse confine à la virtuosité, sont trois purs bijoux d'une ciselure extrêmement fine.

M. Vuillermoz a remporté un vif succès dans la *Romance pour cor et orchestre* de Saint-Saëns : sa puissance de son et sa pureté de style lui ont valu d'unanimes applaudissements.

— La nouvelle soirée chorégraphique fut triomphale pour le ballet de Monte-Carlo.

Au programme, la *Mariska* et *Puppenfee*.

La *Mariska*, de M. Jean Lorrain, musique de M. Marici, fut un des clous du printemps dernier, lors de sa création à Monte-Carlo. Depuis, la *Mariska* a fait son tour de France, et a trouvé à Paris la définitive consécration.

On a revu, avec infiniment de plaisir, cette œuvre étrange, poétique et si vivante. C'est la superbe créatrice, Trouhanowa, tant acclamée partout, qui faisait sa rentrée dans ce rôle où elle est admirable : ses danses caractéristiques, sa mimique expressive, lui ont fait retrouver tout son succès de la création.

Venait ensuite *Puppenfee* (la Fée des Poupées), le célèbre ballet applaudi dans toute l'Europe. Sa musique, fort jolie, et que tous les orchestres ont popularisée, prend une vie nouvelle aux feux de la rampe, tandis qu'évoluent, en un tourbillon féérique les premières danseuses, dignes d'être étoilées, les coryphées, les quadrilles, la figuration, dans un mouvement admirablement réglé par M. Saracco, et dans un éblouissant bariolage de costumes.

Les premières danseuses, Mlles Fabris, Charbonnel, Bertrand, Cavini, Legrand, Ly Symons, ont rivalisé de talent pour composer une interprétation d'éclat exceptionnel.

Les décors de M. Visconti, les costumes de M. Le Maire, ont brillamment collaboré pour l'enchantement des yeux.

M. Désiré Thibault conduisait l'orchestre.

NANTES. — Il vient de se former à Nantes, sous le patronage de MM. Fauré, d'Indy et Romain Rolland, une société musicale, dite *Association des Concerts historiques de Nantes*. Elle est fondée et sera dirigée par M. de Lacerda, professeur à la *Schola Cantorum*, et donne cette saison deux concerts, le 29 décembre et à la fin de février. Nous en rendrons compte.

D'autre part on annonce la fondation d'une *Société des Concerts de Nantes*, qui organisera deux concerts annuels. Cette société est administrée par des représentants des deux sexes, l'aimable et le laid. La présidente est Mme Liébeaux ; le président, M. Gustave Baillergeau. La présidence d'honneur a été offerte à M. Bourgault-Ducoudray.

Voilà d'intéressantes tentatives artistiques sur lesquelles on ne saurait fonder trop d'espoir.

LILLE. — Au *Deuxième concert populaire* Mme Riss-Arbeau, pianiste de talent sobre et consciencieux, a remarquablement exécuté le *Concerto en mi* de Chopin. L'orchestre, assez flottant, a exécuté tant bien que mal l'*Héroïque*, la *Jota* de Glinka et de la musique d'E. Ratez.

— Le *quatuor Rieu* donne des séances très intéressantes : il vient de jouer le *quatuor* de Svendsen et de faire entendre la belle *Sonate* de G. Fauré.

— Colonne et son orchestre ont donné ici deux concerts : grand succès pour les excellents artistes et pour le remarquable chef d'orchestre.

LE HAVRE. — Le cours d'histoire de la musique professé par M. Woollett est de plus en plus suivi et apprécié. Toutes les formes musicales, depuis les origines les plus éloignées, y sont étudiées avec soin et accompagnées d'auditions du plus haut intérêt. Voilà un bel exemple à suivre pour nos villes de province bien mal partagées sous le rapport de l'érudition musicale !

REIMS. — *Concerts éclectiques*. — Le quatrième concert de cette société marquera parmi les plus beaux de la saison.

M. H. Dallier, le distingué organiste de la Madeleine, était venu très amicalement prêter son gracieux concours aux artistes rémois. Aussi les amateurs étaient-ils venus nombreux rendre un juste hommage au beau talent de notre concitoyen qui fut très fêté et très acclamé. Ses diverses compositions firent une délicieuse impression sur le public.

Mlle Dallier interprétait les jolies mélodies de son frère qu'elle a fort gracieusement dites. Cette aimable artiste a été très justement applaudie.

MM. Vaysman et Aubert furent aussi les dignes interprètes de M. Dallier et méritent des félicitations toutes spéciales.

L'orchestre, pour terminer, nous donna une splendide exécution de l'ouverture du *Vaisseau fantôme* de Wagner.

— *Salle Degermann*. — La Société internationale des concerts de musique ancienne, classique et moderne, donnait mercredi soir un superbe concert. Les noms des artistes annoncés étaient un sûr garant de réussite.

Mlle H. Sirbain possède une voix de mezzo-soprano d'un timbre exquis et d'une étendue exceptionnelle.

Mlle Sandrini, étoile de l'Opéra, a fait revivre les danses anciennes en costume de l'époque. Gracieuse à souhait, Mlle Sandrini a traduit avec finesse et intelligence l'expression musicale des célèbres auteurs Hændel et Glück.

M. G. Rabani est un des bons violonistes actuels ; il se distingue par son jeu classique, sa brillante sonorité et son grand sentiment artistique. Nous avons fort goûté son style bien correct, surtout dans la *Sonate* de César Franck. M. Ricardo Vinès, pianiste, a obtenu un véritable triomphe, car ce très remarquable virtuose atteint la perfection et son mécanisme lui permet d'aborder avec une aisance absolue les plus grandes difficultés.

Nous informons nos abonnés que Emile Mennesson, Éditeur de musique à Reims, leur enverra gratuitement, sur leur demande, accompagnée de 0 fr. 15, l'Agenda-memento Sainte-Cécile qu'il vient de publier pour 1906.

ARRAS. — Au dernier concert de la *Société Philharmonique*, M. Georges Dantu a véritablement captivé l'auditoire en chantant, avec sa voix si franche et si enveloppante, des fragments de la *Walkyrie* et de jolies mélodies de A. Dubois.

NIORT. — La *Société Philharmonique* donnait lundi, 11 décembre, son premier concert. Mlle Van Gelder, cantatrice de l'Opéra-Comique et le violoncelliste P. Destombes, professeur au Conservatoire d'Athènes, encadrés par l'orchestre ordinaire de la société, composaient la partie principale du programme.

En toute sincérité je dois avouer que l'orchestre, malgré ses 25 violons, et les nombreuses rangées de cuivres et de bois ne s'est pas montré à la hauteur de sa tâche.

Les instruments à vent ont détonné franchement dans l'ouverture de *Patrie* de Bi-

ze... les imiter dans l'hymne à *Sainte-Cécile*
... de Saint-Saëns l'excellent violon solo. M.
... est vu absolument submergé par le flot de ses
... pas que de temps à autre des passages et effets
... les défauts signalés plus haut et j'approuvais de tout
... Conte, chef de cet orchestre trop nourri... d'amateurs.
... une voix peu sympathique surtout dans l'intonation a
... grâce à la science consommée de sa diction, un excellent accueil:
Ap... *Nil* de Leroux, un air d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau, un air
de la... strophes de *Muguette*, elle a dû biffer *Il Neige* de Bemberg, d'une
interpr... mieux réussie.

Pierre Bestombes a été incontestablement le roi de la soirée. De la *Sonate* d'Hændel, en passant par l'*Élégie* de Fauré, la *Romance de l'Etoile* de Wagner, jusqu'au *Concerto* et la *Tarentelle* de Popper, il a fait preuve, dans ces divers morceaux, de grandes qualités et d'une maîtrise incontestable. Son expression est d'une rare distinction, son style et sa technique sont impeccables. Chaque morceau a valu à ce véritable artiste des ovations méritées.

M. Jean Déré a tenu à la satisfaction générale le rôle obscur et difficile d'accompagnateur.

P.-S. J'ai entendu parler d'une tournée en France pour février du grand violoniste P. de Sarasate.

Peut être pourrait-on...

WAF.T.

DRESDE. — La *Salomé* de Richard Strauss (d'après O. Wilde), si impatiemment attendue du monde musical allemand, vient enfin d'être donnée à l'Opéra : tous les journaux musicaux sont enthousiastes à son égard.

— Au dernier concert de la Chapelle Royale, sous la direction de E. Schuch, on a donné comme nouveauté l'*Humoreske* de K. de Kaskel, qui a obtenu ici le même brillant succès qu'à Munich.

MUNICH. — C'est décidément M. Hermann Bahr qui est nommé régisseur en chef des Théâtres Royaux, en remplacement de M. von Possart. A ce propos reproduisons la note que l'Intendance des théâtres de la cour vient de communiquer au sujet de l'entente entre Bayreuth et Munich :

Le festival d'été aura lieu en 1906. Du 2 au 12 août, six œuvres de Mozart seront représentées au Residenz-Théater. Du 13 août au 7 septembre, seize représentations d'œuvres de Richard Wagner auront lieu au Prinz-Regenten-Theater. *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* seront joués cinq fois, *Tannhäuser* trois fois et *l'Anneau de Niebelung* deux fois.

— Sous la direction de Max Reger, vient d'être donnée une audition de la musique de *Prométhée* de Liszt. — Aux concerts Kaim, Schneevogt fit entendre la *Finlandia*, de Sibélius et le *Poème tragique*, de Walther Lampe ; à l'Académie, Mottl dirigea, comme nouveautés, la *Vie est un rêve*, symphonie de F. Klose et l'*Humoresque*, de K. de Kaskel.

— *Festivals de 1906.* — Les œuvres suivantes de Richard Wagner seront représentées du 13 août au 7 septembre 1906 au Prinzregententheater à Munich : cinq fois les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg*, trois fois *Tannhäuser* et deux fois *l'Anneau du Niebelung*. Au théâtre de la résidence on donnera six représentations des œuvres de Mozart du 2 au 12 août.

Pour prospectus détaillés qui paraîtront au commencement de janvier et pour billets d'entrée s'adresser à l'Agence Générale, bureau des voyages Schenker et Co, Munich, 16 Promenadeplatz.

LONDRES. — On nous annonce le grand succès remporté à Queen's Hall et à la salle Æolian par le pianiste *Richard Buhlig* ; son interprétation des œuvres de Bach, de Brahms et de Beethoven, fut excellente à tous points de vue ; mais il nous parut surtout remarquable dans des œuvres de Chopin, qu'il joua avec une émotion sincère et distinguée, un charme exquis, et aussi avec une belle puissance. Le public lui fit une magnifique ovation.

BIBLIOGRAPHIE

Weltgeschichte in Charakterbildern. — Die Zeit des Klassizismus : BEETHOVEN, von FRITZ VOLBACH.

München, Kirchheim, 1905, gr. in-8 de 118 p. impr. à 2 colonnes, avec 63 fig. dans le texte et 4 pl. en fac-simile.

Dans une collection d'environ quarante volumes signés d'autant de « spécialistes » et destinés à former une « Histoire universelle », racontée en « portraits caractéristiques », cette nouvelle vie de Beethoven représente « l'époque du classicisme », ce qui, au premier abord, n'est pas sans nous étonner quelque peu. C'est que nous ne nous entendons pas sur les mots. Ou bien nous appelons « classiques » des œuvres ou des auteurs qui se meuvent en de certaines formes très claires, très nobles et très régulières : et alors le « classicisme » se personnifie, en France, dans le « grand siècle » et pour les irrespectueux, dans la perruque de Boileau ; ou bien nous appliquons cette épithète à tout ce qui, pour avoir de quelque manière atteint la perfection, mérite d'être « regardé comme un modèle » et, ajoute Littré, « par extension : fait autorisé ». Sous le premier point de vue, l'histoire de la littérature allemande désigne comme classique, ainsi que l'expose M. le D^r Volbach, l'époque où s'affranchit la pensée nationale, et où Goethe, Schiller, Lessing, Kant, Winckelmann, s'inspirant soit des auteurs antiques, soit de Shakespeare (l'antipode de notre classicisme français), furent les créateurs d'une poésie, d'une philosophie, d'un théâtre allemands. En musique, M. le D^r Volbach définit comme point culminant de la période classique le moment où « la forme reçut un contenu », c'est-à-dire celui où les formes musicales constituées par le travail de plusieurs siècles, perfectionnées et « arrondies » par Mozart, atteignirent « l'idéal le plus élevé » avec Beethoven, qui « exprima en elles son âme grande et magnifique ».

« L'esprit de contradiction » qui réside en tout critique nous souffle bien à l'oreille qu'il y a là un gros grain d'injustice à l'égard des prédécesseurs de Beethoven, et qu'avant lui, chez Mozart, chez Bach « le musicien-poète », chez Schütz, chez beaucoup d'autres plus vieux, beaucoup plus vieux, la « forme » avait déjà reçu un « contenu ». Et sans doute, il n'est pas entré dans la pensée du D^r Volbach de le contester, pas plus qu'il n'a songé à enfermer Beethoven, — le génie même de la liberté dans la musique — dans les limites d'école ou de doctrine, plus ou moins étroitement définies, que l'on associe d'ordinaire à l'idée du « classicisme ».

C'est, au contraire, par une grande largeur de vues, en même temps que par le ton chaleureux de l'exposition, que se distingue le livre de M. le D^r Volbach. Écrivant dans un but de « vulgarisation », l'auteur a réduit au strict nécessaire les détails biographiques, s'est abstenu de toute note en bas de page, et a limité la liste finale des « sources » à un très petit nombre de titres exclusivement choisis dans la littérature allemande (le livre capital de sir George Grove sur les Symphonies de Beethoven n'y est pas mentionné). C'est, avec raison, à l'étude des œuvres de Beethoven, et de son âme « grande et magnifique », que l'auteur s'est attaché de préférence.

Grâce à la traduction qui leur a été offerte du fragment relatif à « la religion de Beethoven et la *Missa solemnis* », les lecteurs de cette revue ont déjà pu se rendre compte par eux-mêmes de la méthode de M. le D^r Volbach : à ceux qui connaissent la langue allemande, il est donc à peine besoin de recommander la lecture de l'ouvrage tout entier, qu'achèvent de rendre attrayant une soixantaine d'illustrations et d'intéressants fac-simile d'autographes.

M. BRENET.

Les Maîtres de la Musique : PALESTRINA, par MICHEL BRENET

(Félix Alcan, Editeur, Paris)

La librairie Alcan a commencé de faire paraître, sous la direction de notre distingué confrère M. Jean Chantavoine, une série de volumes consacrés aux maîtres de la musique ancienne et moderne, qui comblera, dans l'histoire de notre art, une regrettable lacune et dont les auteurs ont été élus avec un tact rare et un sentiment très vif de ce que doit être la critique musicale à notre époque. Comme on l'indiquait ici-même, la musique a cessé d'être une matière commode à de creuses et sonores dissertations ; elle

a conquis sa juste place dans les programmes d'enseignement et elle attire à elle des savants qui ne dédaignent pas d'appliquer à son étude les méthodes les plus rigoureuses de la critique littéraire. Le *Palestrina* de M. Michel Brenet, qui ouvre l'ère de cette publication, justifie les plus favorables augures. M. Brenet que son érudition patiente, sa vaste culture et sa sensibilité délicate prédestinent à de pareilles tâches, a su tout à la fois, avec un art aussi personnel que discret, faire revivre la lointaine et noble figure du « prince des musiciens », caractériser en un ensemble de formules définitives son œuvre immense et divers et élucider avec une étonnante sûreté d'intuition ou de dialectique quelques redoutables problèmes d'exégèse. Rarement la science unit ainsi la certitude à la simplicité.

De la multitude des faits et des observations, M. Brenet excelle à dégager l'idée générale sans nulle indulgence pour le paradoxe. Il recrée autour de Palestrina l'atmosphère lumineux de l'histoire, il le suit pas à pas dans sa vie en épargnant les détails oiseux, les dates superflues ; il détermine les influences auxquelles il a obéi, rectifie en passant l'erreur comme touchant la prétendue réforme de la musique religieuse dont Palestrina serait l'auteur, souligne d'un trait précis et sans complaisance suspecte, certaines particularités de son caractère, retrace les destinées posthumes de tant de chefs-d'œuvre oubliés pendant près de deux cents ans, principalement en France et si magnifiquement ressuscités de nos jours ; il analyse enfin avec une précision, un bonheur d'expression sur lesquels on ne saurait trop insister le style palestrinien si différent dans les messes et les motets ainsi que dans les madrigaux ou les nécessités de l'expression du sentiment individuel entraînent peu à peu, ainsi que le remarque ingénieusement l'auteur, la substitution de la mélodie accompagnée à la polyphonie impersonnelle et collective de la musique religieuse.

On lira avec un intérêt spécial tout ce qui touche au *Motu proprio*, à l'œuvre du Concile de Trente, aux origines des thèmes employés par Palestrina qui, n'en déplaise à Fetis, à Gounod ou à Taine, ne rassembla jamais, pas plus que ses contemporains, dans un accouplement sacrilège, les textes sacrés et les textes profanes, voire licencieux, dont les chansons populaires, traitées liturgiquement, étaient primitivement ornées.

L'amateur qui ne sait rien de cette période musicale (et malgré les beaux travaux de M. Bordes et de M. Expert, il y en a encore) trouvera dans le livre de M. Brenet des notions élémentaires distribuées avec une telle adresse qu'elles n'offusqueront pas ou ne feront pas sourire les adeptes de la confrérie. J'ai dit ce que l'auteur a réservé à ceux-ci et je ne parle pas de la terrifiante bibliographie qui termine l'ouvrage et ajoute à la salubrité d'une lecture d'où l'on sort à la fois plus instruit et plus humble.

Paul LOCARD.

Paris als Musikstadt par ROMAIN ROLLAND (Collection *die Musik*, publiée sous la direction de RICHARD STRAUSS. — Berlin).

Nouveautés musicales

M. Paul Locard vient de faire paraître chez Hamelle, une *Pièce symphonique* pour orgue, d'une facture solide et d'une écriture très soignée. La ligne mélodique, toujours distinguée et très pure, reflète peut-être par instants le souvenir de Franck, et ce n'est certes pas un reproche que nous lui adressons.

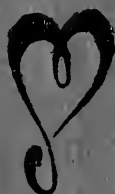
Tous les organistes voudront connaître cette œuvre de très réelle valeur.

Du même auteur, paraît chez Demets, un délicieux chœur, à quatre voix mixtes, *Hiver*, (sur une poésie d'Albert Samain), d'une charmante inspiration, déjà entendu dans plusieurs concerts.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle

LE COURRIER MUSICAL



Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portraits : MOZART, enfant (à l'âge de onze ans.)

Portrait de MOZART par son beau-frère, l'acteur Lange

Mozart : *L'Œuvre et le génie* CAMILLE BELLAIGUE.
 Mozart : *Silhouette* IDEM.
 MOZART ET LE CATALOGUE DE SES ŒUVRES CHARLES MALHERBE.
 A PROPOS DE LA FLUTE ENCHANTÉE HENRY GAUTHIER-VILLARS
 LES 32 SONATES DE BEETHOVEN (*fin*) PAUL LOCARD.
 Les Premières : *Les Pêcheurs de la Saint-Jean*
La Coupe enchantée, à l'Opéra-Comique VICTOR DEBAY.

LES GRANDS CONCERTS : { JEAN D'UDINE.
 Colonne, Lamoureux, Conservatoire. { INTÉRIM.

LA QUINZAINE MUSICALE (*Concerts Le Rey, Nationale, Schola Cantorum, Soirées d'Art, Quatuor Parent, Hautes études sociales*).

Le mouvement musical en Province

et à l'Etranger :

Salomé DE RICHARD STRAUSS, à l'Opéra de Dresde L. PONNELLE.
 Correspondances de : ANGERS, MONTPELLIER, NANCY, NICE, ROUEN, TOULOUSE, VERRIERS.
 CONCERTS ANNONCÉS.
 ECHOS ET NOUVELLES.
 BIBLIOGRAPHIE, NOUVEAUTÉS MUSICALES.

Administration et Rédaction :
 29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi et Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts .
 de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le numéro : 75 centimes
 Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS... 12 francs l'an
ÉTRANGER... 15 »»

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Sérveix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillemoz, etc ..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malboraugh-Street, LONDON-W.





W. A. MOZART : A l'âge de onze ans
D'après le tableau de Dominique van der Smissen (peint en 1766)



W. A. MOZART
Peint par son beau-frère, l'acteur Lange

Ces deux photographies appartiennent à la Société du *Mozarteum* de Salzbourg, dont l'Administration a bien voulu nous les communiquer. Nous lui adressons ici nos plus sincères remerciements.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE : Portrait : MOZART, enfant (à l'âge de onze ans). — Portrait de MOZART par son beau-frère, l'acteur Lange. — MOZART : L'œuvre et le génie (CAMILLE BELLAIGUE). — MOZART : Silhouette (CAMILLE BELLAIGUE). — MOZART et le catalogue de ses œuvres (CHARLES MALHERBE). — A propos de la flûte enchantée (HENRY GAUTHIER-VILLARS). — Sur les 32 Sonates de Beethoven (*fin*) (PAUL LOCARD). — Les Premières : *Les Pêcheurs de la Saint-Jean*, *la Coupe Enchantée* à l'Opéra-Comique (V. DEBAY). — Les Grands Concerts, *Colonne*, *Lamoureux*, *Conservatoire* (JEAN D'U-DINE, INTÉRIM). — La Quinzaine Musicale : *Concerts Le Rey*, *Nationale*, *Schola Cantorum*, *Soirées d'Art*, *Quatuor Parent*, *Hautes études sociales*. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : SALOMÉ, de Richard Strauss, à l'Opéra de Dresde (L. PONNELLE). — Correspondances de : ANGERS, MONTPELLIER, NANCY, NICE, ROUEN, TOULOUSE, VERVIERS. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles. — Bibliographie, Nouveautés musicales.

Par suite d'une erreur dans la pagination, les quarante pages de texte du numéro du 1^{er} janvier ont été numérotées de 721 à 760, alors qu'elles auraient dû l'être de 1 à 40. Nous prions nos lecteurs de vouloir bien rétablir eux-mêmes la pagination exacte.

Nous publierons, avec le numéro du 1^{er} février, la table des matières de l'année 1905.

Dans quelques jours (le 27 janvier) sera célébré le 150^e anniversaire de la naissance de **Mozart** (Salsburg 1756). Nous sommes heureux de pouvoir offrir aujourd'hui à nos lecteurs la primeur de pages encore inédites de M. **Camille Bellaigue**, d'articles originaux de MM. **Charles Malherbe** et **Henry Gauthier-Villars** sur l'immortel musicien.

MOZART

L'ŒUVRE ET LE GÉNIE ⁽¹⁾

Aussi bien que dans l'ordre de la forme, dans celui du sentiment ou de l'*étos*, l'œuvre de Mozart est un concert.

Le génie de Mozart est à la fois idéal et familier, supérieur et prochain, sans que jamais un choc, ou même un froissement, résulte de cette rencontre. Il arrive au sublime tantôt par la grandeur, tantôt — plus souvent même — par la grâce. Et je ne sais que les Grecs, et Raphaël après eux, qui sachent y

(1) Nous publions, avec l'agrément de M. Camille Bellaigue, ce fragment de l'ouvrage de l'éminent écrivain sur *Mozart*, qui paraîtra très prochainement chez l'éditeur *Laurens*. Nous adressons à M. Laurens nos remerciements d'avoir bien voulu autoriser cette publication.

atteindre par ce dernier chemin. Regardez le Parthénon ou l'École d'Athènes : écoutez, non pas un chant de Mozart, mais dix, mais vingt, que nous pourrions citer : le *Voi che sapete* et tel air de ténor de l'*Enlèvement au Sérail*, le trio de la fenêtre de *Don Juan*, ou le second motif de la « romance » du concerto en ré, pour le piano ; vous éprouverez que le charme vous touche aussi profondément que la force, que certains sourires attendrissent jusqu'aux larmes et qu'il y a pour la beauté plus d'une manière d'être infinie et divine.

Plenum gratiæ et veritatis. L'alliance de ces deux mots sied à Mozart et le définit tout entier. Les vérités les plus hautes ou les plus profondes, il les exprime avec grâce. Il a le secret de tout dire, même le terrible, sans enfler la voix, et peu de moyens lui suffisent. Que la lettre, en la matière, est donc peu de chose en son œuvre, auprès de l'esprit ! Il ne faut, pour jouer *Don Juan*, qu'un orchestre de vingt-cinq musiciens. Celui de notre Opéra ne fait que grossir et dénaturer le chef-d'œuvre. Que dirons-nous du ballet, de cette postiche et de cette bosse, qui, pour être aussi brillante que celle des polichinelles que le ballet met en branle, n'en demeure pas moins une bosse, autrement dit une difformité. Cet intermède a tous les inconvénients et toutes les impertinences. Il désorganise et déséquilibre le finale ; il en fausse les proportions et le sens. Afin d'assortir, ou d'égaliser la musique à la chorégraphie et à la mise en scène, on a fait du *Viva la libertà!* de ce salut cordial et familier, je ne sais quel mélodramatique et formidable appel à la liberté. « Que de bruit, disait l'autre, pour une omelette au lard ! » On pourrait presque le redire, puisqu'il s'agit ici de faire plus : d'un repas sur l'herbe offert par un seigneur à une noce de paysans.

Mozart est la nature même. On pourrait dire de lui, continuant de le chercher et de le trouver dans un texte sacré, « qu'il a habité parmi nous ». Si grand qu'il soit, il reste ce que nous sommes à quelques personnages qui nous dépassent (*Sarastro*, la *Reine de la Nuit*, en maint endroit *Don Juan*). Combien, et beaucoup plus nombreux, n'en a-t-il pas mêlés de plus modestes, plus humains, qui nous ressemblent, qui vivent de notre vie moyenne et meurt de notre commune mort ! Qui décidera, par exemple, si la fin du commandeur est plus admirable de noblesse et de pathétique, ou de simplicité. Pour honorer un vieillard, un inconnu, qui ne fait que paraître et mourir, il n'y avait point à déployer les magnificences funèbres qui font du convoi de Siegfried, héros de toute une épopée, un deuil presque divin. L'épée de Don Juan et l'épée de Hagen ont assurément tranché d'inégales destinées. Mozart ne consacre qu'un trio de quelques lignes, un épilogue instrumental de quelques mesures à la médiocrité, j'allais dire à la banalité d'une mort obscure. Mais ce peu de mesures, ce peu de notes, qui perlent goutte à goutte, comme du sang ou comme des pleurs, sont d'une telle beauté, si large et si profonde, que ce n'est pas une mort, mais la mort même, dont elles expriment l'horreur.

Quoi de plus simple encore, et d'obtenu à moins de frais, que la couleur fantastique ! *Viendras-tu souper ? — Oui.* De quels éclats d'orchestre, de quelles harmonies extravagantes un musicien moderne aurait-il souligné l'acceptation d'outre-tombe ! Mozart la glisse en passant dans la trame souple et courante du duo, et, pour l'en distinguer, l'en détacher cependant, froide et sentant le sépulcre, il suffit d'une note de cor dont nous parlions tout à l'heure et d'une modulation que nos écoliers peut-être mépriseraient. Il en est de l'œuvre entière de Mozart comme du duo du *Cimetière*. La plus haute beauté n'y a jamais rien d'ambitieux, encore moins d'affecté ; rien qui nous étonne et nous effarouche, rien qui nous tienne à distance et nous défende d'approcher. Sur les

choses graves, et mêmes saintes, Mozart a porté des mains aussi pures, mais aussi libres, que celles d'un enfant. Non seulement dans un opéra, mais dans un rôle, dans un air, partout il a, comme en se jouant, mêlé le pathétique avec le comique parfois, toujours avec le naturel. C'est le secret des grands idéalistes, celui du musicien de *Don Juan* aussi bien que du peintre de *l'Héliodore* et de la *Messe de Bolsène*, de réserver ainsi jusque dans les pages grandioses, un asile et comme un coin familial à la vie intime, à la plus modeste, à la plus humble réalité.

Mozart contente pleinement l'esprit et la raison. Les plus savants parmi les savants n'en savent pas plus que lui, car il sait tout. Son talent est égal à son génie. Bizet disait volontiers, en parlant de la musique : « Il faut toujours que cela soit fait ». Rien n'est mieux « fait » que la musique de Mozart, que *l'Ave verum* ou le *Trio des Masques*, le quintette avec piano en *sol* mineur ou la *Flûte enchantée*. Enfin, il suffit de comparer au premier finale des *Noces de Figaro* le finale du *Barbier de Séville*, pour décider aussitôt, de Mozart et de Rossini, lequel est le grand compositeur, l'architecte des sons.

La beauté pour ainsi dire intellectuelle de la musique de Mozart occupe donc et remplit tout notre entendement. Elle ne l'excède et ne l'accable jamais. On dirait que Mozart a le souci constant de nous tenir, ainsi qu'il se tient lui-même, au-dessus de son œuvre, et comme il ne nous donne pas trop, de ne pas trop nous demander. « Vous le nommez grand », s'écriait un jour Grillparzer. « Il l'est, en effet, parce qu'il s'est limité. Ce qu'il a fait et ce qu'il s'est interdit pèsent du même poids dans la balance de sa renommée. Parcequ'il n'a jamais voulu plus que ne doivent vouloir les hommes, l'ordre : « Il le faut ! » sort de tout ce qu'il a créé. Il a préféré paraître plus petit qu'il n'était, plutôt que de s'enfler jusqu'au monstrueux. Le royaume de l'art est un second monde, mais existant et réel et soumis à la mesure. »

Mozart y a soumis la sensation non moins que la pensée. Un des miracles et non le moindre, de son génie, est de tempérer l'une par l'autre et de les porter ensemble jusqu'à la perfection. Dans l'immense domaine des sons, il n'y a peut-être rien de plus délicieux à l'oreille qu'une phrase de Mozart. Grillparzer encore l'a dit, et fort bien : « Il t'attachait fermement à des éternelles énigmes, ô toi, l'œil de l'âme, oreille qui sens tout. Ce qui n'entraît point par cette porte lui paraissait un caprice de l'homme et non la parole divine, et demeurait banni de son cercle de lumière. »

Autant qu'à notre esprit, Mozart plaît donc à nos sens. Loin de les offenser jamais, de leur demander le moindre sacrifice, il les charme et les ravit toujours. Le comprendre est une joie et c'est une volupté de l'entendre. Une mélodie, ou seulement le début d'une mélodie, comme les premières mesurent du trio de la fenêtre dans *Don Juan*, celles du premier morceau de la symphonie en *sol* mineur, comptent parmi les plus purs chefs-d'œuvre de la plus sensuelle beauté. Oui, de la plus sensuelle, et pourtant les plus purs. Jamais *l'Amari aliquid* du poète latin ne surgit du fond du plaisir qu'ils nous causent. « La musique la plus physique que je connaisse », disait Stendal de certaine musique de Rossini. On le dirait peut-être mieux encore de la musique de Mozart, mais à la condition d'ajouter aussitôt qu'elle est également la plus morale, qu'en sa forme, en sa figure, j'écrirais volontiers, en son corps divin, habite une âme divine, enfin, qu'une phrase de Mozart est peut-être la ligne idéale où se rencontrent et s'accordent le mieux l'ordre de la matière et celui de l'esprit.

Camille BELLAIGUE.

M O Z A R T ⁽¹⁾

En 1790, lorsque Haydn partit de Vienne pour Londres, Mozart, qui l'aimait, se jeta dans ses bras en sanglotant : « O mon cher papa, s'écria-t-il, ce baiser sera le dernier ! Nous ne nous reverrons plus. » Et quelques mois après, quand Haydn apprit que Mozart était mort : « O mes amis, dit-il en pleurant à son tour, le monde retrouvera-t-il jamais un pareil artiste ? »

Le monde ne l'a jamais retrouvé.

Mozart, comme Pascal, eut une enfance prodigieuse. A l'âge de 5 ou 6 ans, son père, un jour, l'ayant surpris en train d'écrire, lui demanda ce qu'il faisait. — « Un concerto pour le clavecin », répondit le petit bonhomme. Et le père, ayant lu par-dessus son épaule et voyant qu'il disait vrai, se prit à pleurer d'émotion et presque d'effroi. Alors, il l'emmena par toute l'Europe, et toute l'Europe applaudit aux miraculeux essais de l'enfant sublime. Il allait gracieux et souriant, avec son habit de drap lilas brodé d'or, sa perruque frisée et sa petite épée ; il allait chantant, jouant du violon, du piano, improvisant sonates et fugues, composant des symphonies et des opéras, exposant aux hasards des chemins le fragile trésor de son génie.

Revenu à Salzbourg, il entra au service du prince-archevêque. Il y subit toutes les humiliations de la domesticité des grands, et il était déjà l'auteur d'*Idoménée*, qu'il soupait encore à la table des valets.

Chassé comme l'un d'entre eux, il connut la pauvreté. L'amour l'en consola ; l'amour conjugal, qui fut son unique amour : car Mozart vécut purement. Il souffrit le froid, presque la faim, les dédains et les rebuts, mendiant en vain les plus humbles places et n'obtenant qu'après les *Noces*, après *Don Juan*, la charge à peine rétribuée de compositeur de la chambre impériale. Sa femme, sa chère Constance, était malade et ne vivait que par ses soins ; aux eaux de Bade, près de Vienne, où elle fut envoyée, un humble chantré du village lui donna l'hospitalité : « Tu vois, lui écrivait alors Mozart, sur un feuillet taché de larmes, tu vois qu'en t'écrivant j'ai beaucoup pleuré. Mais nargue du chagrin !... Il voltige autour de ma tête une innombrable quantité de baisers. »

Le chagrin fut le plus fort. Et pourtant, en proie à la misère, le doux maître entendit chanter une dernière fois les esprits heureux ; les génies et les fées lui dictèrent la *Flûte enchantée*. La gloire venait enfin, et la fortune. Elles venaient trop tard. A trente-cinq ans, un matin de décembre, il mourut. On l'enterra pauvrement. Sa femme, malade, ne put le suivre, et comme la neige et le vent faisaient rage, les rares amis qui l'avaient accompagné d'abord, ne l'accompagnèrent plus jusqu'au bout. Il entra seul au cimetière et son corps fut déposé dans la fosse commune. Quelques jours plus tard, sa femme vint et interrogea le fossoyeur. Il répondit qu'il ne connaissait pas ce mort, et depuis, pour prier sur la tombe de Mozart, nul n'a su jamais où ployer les genoux. Sa vie ne fut que souffrance, et son œuvre n'est que bonheur. Son art, qui n'eut pas la confiance de son martyr, n'en porte ni la trace, ni le témoignage. En dehors, au-dessus de sa misère, Mozart a rêvé l'idéale félicité. C'est de formes heureuses qu'il a peuplé « où demeurent, dit Hoffmann, les enchantements célestes des sons ». Ses mélodies vivent comme des fleurs, sans trouble ni peine ; quand elles meurent, quand elles tombent, c'est encore en souriant, et leur chute, leur mort, n'est

(1) Extrait des *Portraits et Silhouettes de Musiciens* de Camille Bellaigue, grâce à l'amabilité de l'auteur et à l'obligeance de l'éditeur Delagrave.

que la dernière et non la moins exquise de leurs grâces. Dieu fait entre les grands artistes le partage de la beauté. Il assigne à chacun son lot dans l'âme humaine, à chacun sa place dans la maison où il y a plusieurs demeures. Heureux les simples ! Heureux les doux ! Heureux les purs ! Le génie de Mozart a été marqué par ces trois béatitudes.

Mozart est pur. Aucun mélange ne le gêne ni le corrompt. Il ressemble à cette source dont parle Bossuet, qui jamais n'agite assez violemment la terre sur laquelle elle passe, pour en détacher quelque partie qu'elle entraîne avec elle parmi ses caux.

Mozart est doux. Le pauvre fou, que Georges Sand enfant voyait errer dans la campagne et qui cherchait partout la tendresse, l'aurait trouvée enfin dans la musique de Mozart. Tendresse heureuse, tendresse mélancolique, toute tendresse y surabonde. Il y a dans ce trésor d'amour de la paix pour toutes les inquiétudes, de la consolation pour toutes les souffrances.

Mozart est simple, et parce qu'il est simple, il ne se décomposera jamais ; il demeurera tout entier. Il entre aussi peu de matière que possible dans son œuvre ; elle n'est qu'esprit et âme. Pour entendre Mozart, l'oreille, n'est pas assez fine ; les doigts sont trop lourds pour le jouer, et les mots sont impuissants à parler de lui.

Il est mort en écrivant le *Requiem*, en demandant pour lui et en nous laissant à nous le bien par excellence, le repos. Il n'a rien fait de laid, ou seulement d'obscur et de trouble. Il n'est pas le musicien de ce que nous sommes, mais de ce que nous rêvons d'être, de ce que nous serons : le musicien de l'avenir, au sens éternel du mot. Il est le dernier des génies heureux. Après lui viendra Beethoven, le sublime patient, l'héroïque vainqueur de soi-même, exemplaire sans égal de l'humanité ; Beethoven, beau comme la passion, comme l'orage infini et comme la douleur.

Mozart est au-dessus de l'humanité ; il est beau comme la paix, comme l'azur infini, comme la joie. Il est le jeune homme divin.

Camille BELLAIGUE.

MOZART

Et le catalogue de ses œuvres

Tous ceux qui étudient Mozart connaissent le catalogue de ses œuvres rédigé par Kœchel : c'est l'ensemble des compositions du maître, présentées chronologiquement, avec une notation thématique de chaque morceau, et des renseignements relatifs aux principales éditions, ainsi qu'aux autographes. L'auteur, Ludwig Alois Friedrich von Kœchel, n'était pas un professionnel de la musique classique. Né à Stein (Autriche), le 14 janvier 1800, mort à Vienne le 3 juin 1877, il avait d'abord choisi la carrière de l'enseignement, puis appliqué aux sujets les plus variés son goût pour l'étude ; on lui doit notamment d'importants travaux sur la botanique et la minéralogie. Comme il aimait la musique en général, et celle de Mozart en particulier, il s'était mis à rechercher tout ce qu'avait écrit son compositeur favori ; esprit méthodique, il s'adonnait volontiers aux classifications ; ainsi, la réunion progressive des matériaux aboutit à la rédaction d'un catalogue qui l'occupa longtemps et parut enfin à Leipzig, chez Breitkopf et Hærtel, en 1862. Depuis cette époque, on le devine, la musicographie s'est développée largement en tous sens et en tous pays ; grands et petits, les maîtres ont été l'objet d'investigations minutieuses, celui de Salzbourg, autant et plus que bien

d'autres ; peu à peu les ténèbres se sont dissipées ; on a fixé certains points, jusque-là douteux, corrigé des erreurs, réparé des oublis. Pour que le livre de Kœchel conservât toute sa valeur et toute son utilité, il fallait le tenir à jour. Le comte Paul von Walderssee s'est imposé la tâche de cette révision, et il a publié chez Breitkopf et Hærtel une seconde édition, qui date de quelques semaines. On ne saurait trop lui rendre hommage pour le soin et la compétence dont il a fait preuve en ce travail difficile. L'élégance typographique ajoute encore au prix d'un volume qui se recommande ainsi doublement par la forme et par le fond.

*
**

Pour faire comprendre l'importance d'un ouvrage de ce genre et les services qu'il peut rendre, il convient d'en expliquer le plan, ou tout au moins la division en deux parties.

La première, de beaucoup la plus développée, donne le thème de toutes les œuvres terminées, en y joignant les renseignements suivants : titre exact du morceau, instruments employés, nombre de mesures, date de composition, description de l'autographe, s'il existe, avec le nom du possesseur, quand on le connaît, mention des copies à défaut de l'original, remarques relatives à l'œuvre et empruntées, la plupart du temps, à l'ouvrage devenu classique d'Otto Jahn sur Mozart.

La seconde, sous le nom de Supplément, comprend cinq subdivisions : 1° Œuvres perdues ; 2° Œuvres incomplètes ; 3° Œuvres transformées (soit par substitution des paroles ou changement de titre, soit par adaptation du chant aux instruments, ou *vice versa*) ; 4° Œuvres douteuses ; 5° Œuvres faussement attribuées à Mozart.

Le catalogue est complété par une table des matières et noms cités ; plus une liste alphabétique des airs, rangés d'après leur premier vers.

En parcourant cette suite de 921 numéros (627 dans la première partie et 294 dans la seconde) on éprouve un respect mêlé d'admiration pour le probe ouvrier qui, pierre à pierre, a patiemment élevé l'édifice. Toutefois, sans diminuer son mérite, il faut reconnaître que la besogne lui avait été facilitée, et même préparée, d'un côté par la présence des autographes dont l'ensemble n'était pas encore dispersé, de l'autre par l'existence de catalogues dont l'un émanait de Mozart lui-même. Sur ces deux points, quelques explications ne paraîtront pas superflues.

Mozart, on le sait, était soigneux et ordonné pour sa personne, comme pour ce qui l'entourait ; la graphologie révèle dans son écriture une certaine coquetterie qu'il appliquait aussi bien à la notation de ses pensées musicales qu'à l'élégance de ses habits. Il inscrivait, par exemple, en tête de ses œuvres, la date et le lieu de leur composition, suivant en cela l'exemple que son père lui avait donné dès le plus jeune âge. Il finit même par éprouver le besoin de mentionner ses travaux, au jour le jour, sur un cahier spécial : sorte de registre qu'il tint avec exactitude du 9 février 1784 au 15 novembre 1791, soit vingt jours avant sa mort. Ce catalogue primitif a été publié deux fois par l'éditeur André, à Offenbach-sur-le-Mein, en 1805 et en 1825 ; il devait servir de base certaine à tous les travaux ultérieurs.

Au moment de son décès, Mozart possédait encore la moitié environ de ses manuscrits originaux, notamment presque toutes ses partitions d'orchestre. Pour les œuvres de l'enfance, souvent tracées dans des albums, elles avaient été soigneusement gardées par le frère d'abord, puis par la sœur ; pour les œuvres de l'adolescence, souvent considérées comme des études préparatoires, elles n'étaient point destinées à la publicité et demeuraient obscurément dans les papiers de famille ; pour les œuvres de la maturité, celles-là surtout manquaient à l'appel qui avaient été éditées, comme les pièces pour piano et les mélodies ; les ouvrages dramatiques, symphoni-

ques, concertants n'avaient pas trouvé d'éditeur. Ils en trouvèrent un, lorsque le conseiller danois Nissen épousa la veuve de Mozart, et que tout l'héritage musical du grand homme fut cédé, moyennant un prix minime d'ailleurs, à la maison André, fondée à Offenbach dans les dernières années du XVIII^e siècle. Des milliers de pages musicales furent alors inventoriées, classées et publiées ; quarante ans s'écoulèrent, jusqu'au jour où Johann André s'avisa qu'une telle collection représentait un capital dont on pouvait tirer parti. Il avait déjà cédé quelques pièces, mais il lui en restait encore 276 qu'il mit en vente, au moyen d'un catalogue à prix marqués, portant ce titre : « *Catalogue thématique des manuscrits originaux de Mozart que possède le Conseiller André à Offenbach-sur-le-Mein. Prix net, 1 florin. Offenbach-sur-le-Mein. 1841.* » Cette brochure de 77 pages, devenue assez rare, comportait un Avant-propos qui se peut traduire ainsi :

Das Traumbild.

Lied

16

Das Traumbild (*la Vision*)
lied composé à Prague le 6 Novembre 1787 (N^o 530 du Catalogue Kœchel)
Autographe de Mozart,
obligeamment prêté par M. Charles Malherbe pour la reproduction ci-dessus.

Pour répondre enfin aux désirs manifestés de divers côtés par les admirateurs de Mozart, le possesseur des manuscrits originaux de l'immortel compositeur, inscrits au présent catalogue, s'est décidé à les vendre. A cet effet, il a divisé ces manuscrits par classes, et rangé chronologiquement toutes les œuvres dans chaque classe : se servant pour cela du catalogue thématique rédigé par Mozart, et aussi des remarques qui se trouvent sur la plupart de ces manuscrits, voire même imprimant mot à mot ces remarques, qu'elles émanent de Mozart ou de son père.

Le possesseur (Conseiller André) a fixé pour toute la collection, somme pour cha-

que œuvre en particulier un prix très modéré, mais en rapport avec la valeur d'une chose aussi précieuse qu'un manuscrit de Mozart, prix au-dessous duquel il ne sera rien cédé. Jusqu'au 31 décembre, celui qui fera l'offre la plus élevée pourra acquérir toute la collection ou les manuscrits séparément. Un exemplaire imprimé des prix exigés sera remis à tous ceux qui, par lettre affranchie, en feront la demande à la maison Johann André. — Offenbach-sur-le-Mein, le 1^{er} mai 1841.

Cet appel ne fut pas entendu. Le goût des autographes musicaux était alors si peu répandu qu'il ne vint nulle proposition, concernant l'ensemble.

Les bibliothèques publiques s'abstinrent autant que les collections privées; à peine quelques morceaux trouvèrent-ils preneur, en Angleterre notamment, à titre de relique ou de curiosité. En septembre 1854, la mort du chef de famille fit de la dispersion des pièces une nécessité; il y avait sept enfants, six fils et une fille mariée; il y eut donc sept lots que l'on égalisa tant bien que mal, d'après les estimations laissées par le père, et le tirage au sort détermina l'attribution des parts. Les héritiers négocièrent alors la vente, comme ils purent, chacun pour soi. C'est ainsi que par un intermédiaire la partition originale de *Don Giovanni* fut présentée en 1855 à Mme Viardot, qui se trouvait alors à Londres et qui l'acquît pour la somme de 180 livres, soit 4.540 francs; or, dans le catalogue d'André, elle était cotée 350 carolins, soit 8.312 fr. 50. Depuis, l'illustre cantatrice a voulu assurer à la France la possession de ce précieux trésor; elle en a fait don à la bibliothèque du Conservatoire de Paris: éternel sujet de regrets et de rage pour l'Allemagne musicale, obligée de ne s'en prendre qu'à elle-même et de reconnaître son indifférence, car à Berlin comme à Vienne les offres d'achat avaient été repoussées. En 1861, la première de ces deux villes ne montra guère plus d'empressement; on y mit en vente tout le lot de l'un des fils André; le libraire Stage publia un catalogue à prix marqués, comprenant 34 ouvrages complets formant un total de 14.705 francs. Ces prix n'avaient rien d'exagéré; on pouvait encore se procurer une Symphonie autographe de 30 pages pour 200 francs; et pourtant, non seulement personne ne se présenta pour l'ensemble, mais quelques numéros, tout au plus, prirent, comme en 1841, le chemin de l'Angleterre. C'est après la guerre de 1870 que les choses changèrent de face. Sur l'indemnité payée par la France, une somme avait été prélevée pour les musées. La bibliothèque de Berlin profita de cette aubaine pour traiter avec ceux qui gardaient encore entre leurs mains les autographes de Mozart; cette fois, elle s'adjugea la part du lion, puisqu'elle possède, à l'heure actuelle, presque exactement le tiers de tous ceux qui existent.

*
* *

Les deux éditions du catalogue de Kœchel présentent quelques différences; il n'est pas sans intérêt d'en consigner ici plusieurs, au risque de donner trop de place aux chiffres; les statistiques ont parfois leur utilité.

La première édition mentionnait 627 ouvrages complets ou soi-disant tels, 12 regardés comme perdus et 98 incomplets: en tout 737 numéros (sans parler des arrangements et fausses attributions).

La seconde édition semble présenter le même nombre de chiffres, mais en apparence seulement, car beaucoup de numéros se sont augmentés de *bis* et de *ter*, tandis que d'autres disparaissaient, ou du moins n'étaient laissés à leur place que pour mémoire; on ne pouvait, en effet, remanier de fond en comble ce numérotage primitif, sans amener la confusion, et compromettre l'utilité pratique d'un répertoire utilisé déjà pour maints travaux.

Il est juste, au surplus, de constater que les erreurs, portant sur les ouvrages réputés complets, se bornaient à *dix*:

N^{os} 140. Une messe brève, dont l'attribution à Mozart, déjà douteuse, a été recon- nue définitivement fausse.

54. Six variations pour piano, tirées d'une sonate pour piano et violon n^o 547.

226, 227, 235. Trois canons dont les véritables auteurs sont Bird, Muller et Ph. Emmanuel Bach.

350. La trop fameuse *Berceuse*, dont l'honneur doit être restitué au compositeur Flies.

206 et 362. Deux marches pour orchestre, qui font partie d'*Idoménée* et ne doivent pas être comptées séparément.

342. Un Offertoire qui appartient à un autre ouvrage du même genre, n^o 177.

514. Un Rondo pour cor qui est le final du Concerto pour ce même instrument, n^o 412.

Ces dix numéros éliminés ont été remplacés par onze autres qui constituent la partie vraiment nouvelle du catalogue, savoir :

N^{os} 9 a. Allegro pour piano (ut, C.) 1763.

9 b. Andante pour piano (sol mineur, 2/4) 1763.

25 a. Menuet pour orchestre (ut majeur), 1765.

65 a. Sept menuets pour deux violons et basse (sol, ré, la, fa, ut, sol, ré) 26 janvier 1769.

89 a. Canon à cinq parties, et cinq canons énigmatiques, 1770.

154 a. Deux petites fugues pour piano ou orgue (sol, C, et ré, 3/4), 1772.

271 a. Concerto pour violon et orchestre (ré, C; sol, 3/4; ré 2/4), 16 juillet 1777.

315 a. Huit menuets pour piano (ut, sol, ré, ut, fa, ré, la, sol), 1779.

486 a. Récit et air avec orchestre *Basta Vincesti*, 27 février 1778.

511 a. Rondo pour piano (si bémol, 6/8), date inconnue.

535 a. Trois contredanses pour orchestre (ut, sol, sol, 2/4), date inconnue.

Dans les suppléments, ont été ajoutées quatorze œuvres inachevées et six dou- teuses,

Pour les raisons ci-dessus énoncées, la nouvelle édition a respecté certaines bi- zarreries, dont Kœchel s'était rendu coupable, sans qu'on en comprit trop la raison ; par exemple, il ne comptait pas comme œuvres incomplètes, certaines pièces qu'avaient terminées des disciples ou amis du maître, tels que l'abbé Stadler, Sussmayer, Simon Sechter et André ; d'autre part, il ne rangeait pas parmi les œuvres perdues, certains morceaux dont on savait l'existence, mais dont on ne connaissait plus que les pre- mières notes. Il convient de procéder autrement si l'on veut obtenir un bilan exact, et voici le résumé très simple que l'on peut mettre sous les yeux du lecteur :

| | | |
|---------------------------|-----|--------|
| Œuvres terminées. | 622 | } 754. |
| Œuvres non terminées. . . | 132 | |

Parmi ces 754 œuvres, il en est 26 qui ne se sont pas retrouvées jusqu'à ce jour, et 14 qui n'ont pas encore été publiées, sans parler des incomplètes (pour la plupart inédites).

A ces renseignements j'en ajoute un qui a trait plus particulièrement aux manus- crits et à leurs possesseurs.

Les manuscrits originaux que l'on connaît sont au nombre de 507, soit presque exactement les deux tiers des ouvrages composés par Mozart. De toutes les Bibliothè- ques publiques, c'est celle de Berlin qui en possède le plus grand nombre, et de beau- coup : 215. Le Mozarteum de Salzburg vient ensuite avec 50. La Bibliothèque impé-

riale de Vienne et le British Museum de Londres font encore figure très honorable ; les bibliothèques de Paris, de Pétersbourg, de Munich, ne comptent que quelques unités ; le reste se répartit entre plusieurs collections particulières :

En Allemagne, celles du duc de Saxe-Cobourg, de Sonnleithner et des éditeurs Peters, Cranz, André ;

En Angleterre, celles de Plowden, de Randegger, de Jules Marshall ;

En France, une seule, mais riche de 32 numéros, celle du signataire de ces lignes ;

Charles MALHERBE.

A propos de la « Flûte Enchantée »

Il fut un temps où les critiques musicaux se faisaient un devoir et une joie d'écraser les compositeurs nouveaux venus sous l'accusation de wagnérisme ; Massenet, de longues années, encourut les invectives de ces misonéistes ; Bizet ne fut pas épargné davantage, lui que le bon Larousse — en 1877 — accusait de « donner de gages aux apôtres de la musique de l'Avenir en rompant avec l'harmonie... »

La plupart de ces nigauds étant morts, ce qui reste des antiwagnériens enfourchent un autre dada : ils opposent l'auteur de *Don Juan* à celui du *Ring* et déclarent les malheureux « adonnés aux musiques savantes » incapables de goûter « les suaves mélodies de Mozart ». Généralement, c'est du pavillon de M. Saint-Saëns qu'ils couvrent leur marchandise...

Or, quelqu'un a dit, excellemment : « Les belles harmonies et les belles mélodies sont également le produit de l'inspiration... On a cherché à répandre cette idée que l'harmonie était le produit de la réflexion, de la science, et que l'inspiration n'y était pour rien : la vérité, c'est que les vrais musiciens trouvent les belles harmonies comme les belles mélodies, spontanément, sans que la science ait rien à y voir. » Le nom de ce quelqu'un ? Précisément M. Camille Saint-Saëns.

Je pourrais citer d'autres textes encore, rappeler que Wagner écrivit un jour : « La musique n'est que mélodie », Wagner qui porta sur Mozart des jugements admiratifs que les antiwagnériens caudataires de M. Saint-Saëns ne seraient même pas capables de comprendre !

Dans *Beethoven et Wagner*, M. Théodore de Wyzewa, bayreuthien de la première heure, analyse avec infiniment de sagacité le charme de Mozart « le poète », comme il l'appelle, « celui qui sait toujours exprimer ses sentiments, si intenses qu'ils soient en beauté ».

Et mon cher ami Ernst ne sépara jamais dans son admiration *Tristan et la Flûte enchantée* dont la reprise lui inspira jadis, (quand il mettait sa tête avec la mienne sous le bonnet de l'Ouvreuse), une délicieuse étude attendrie où il souhaitait que, laissant à cette œuvre véritablement « enchantée » son caractère féérique, on fit apparaître la Reine des Nuits, non à la rampe, mais aux hauteurs du décor, toute scintillante sur l'azur sombre, dans un fourmillement d'étoiles, pour que les folles vocalises de Mozart pussent étinceler alors, comme un bouquet de lueurs stellaires, vives fulgurations de quelque musicale voie lactée.

De quelle tendresse exaltée l'auteur de *l'Art de Richard Wagner* entourait cette exquise merveille, qu'il aurait souhaité voir sous la forme presque familière qui fut sienne tout d'abord, sur un théâtre de hasard, avec la misère de décors invraisemblables, dans son atmosphère primitive de gaieté toute viennoise — *Wiener Lust* —

gaieté sentimentale, enfantine même, où la noblesse des grandes pages religieuses s'exalte plus puissamment !

Il disait vrai : on aimerait voir la *Zauberfloete* d'autrefois, mise en scène par son propre librettiste, ce Schikaneder échappé du « Roman Comique », mais d'un Roman Comique plus atténué, plus fade, qui serait au premier ce que la bière est au vin. Je voudrais qu'on ne nous épargnât ni le serpent empaillé de la scène initiale, ni les plumes de perroquet de Papageno, ni aucune des platitudes du texte, préférables en leur touchante bêtise, à toutes celles que la traduction leur substitue. L'autre soir, en écoutant, les souvenirs me revenaient en foule d'une audition de la *Flûte enchantée* à Munich, à la fois plus intelligente et plus naïve. Et je retrouvais, avec une franchise meilleure, embaumés de leur fragrance première, ces refrains si charmants, frais bouillons cueillis par Mozart aux haies vives de la chanson populaire allemande, épanouis en fleurs précieuses au tiède souffle de son génie. *Der Vogelfaenger bin ich ja* : c'est moi le charmeur d'oiseaux : » Comme l'aimable mélodie s'applique bien au maître lui-même, et comme nous comprenons qu'elle soit revenue un peu plus tard, pendant les heures dernières — innocent adieu de la vie — sur les lèvres tremblantes du mourant.

Le sourire de Mozart... C'est peut-être la spéciale tendresse de sa musique, la richesse absolument originale qui éclate, au milieu de tant d'autres, dans le vaste trésor de son œuvre. Ce sourire de lumière est doux et pénétrant, ému, comme trempé de larmes claires. C'est lui qui fait d'un thème scénique insignifiant, *Cosi fan tutte*, une idéale petite merveille ; c'est lui qui rayonne aux andantes des sonates, des trios et des quatuors et dans ces lieder pieux ou tendres qui préparent ceux de Beethoven et de Schubert. Le voici dans la deuxième partie de la *Symphonie en mi bémol* ; plus loin c'est la grâce de Zerline, c'est Chérubin et c'est Suzanne... Notez en passant les transformations qu'opère un génie vraiment créateur, et voyez comment Mozart sait faire de la comédie de Beaumarchais, railleuse, aigre et puissante, un chef-d'œuvre de douceur indicible, pur et passionné tout à la fois.

C'est un prodige de ce genre que Mozart accomplit dans *la Flûte*. Grâce à lui, la stupidité de la fable, compliquée des niaiseries maçonniques chères à Schikaneder (et, il faut le reconnaître, au musicien lui-même) s'ennoblit au point de toucher au mystère et d'évoquer, à notre esprit, des symboles. Les sottises aventures de Tamino et de Pamina deviennent la périlleuse ascension des âmes, à travers les embûches de l'erreur, les séductions et les menaces du vice, jusqu'à la région supérieure de la vérité et de la bonté. Et, parallèlement, comme une transposition de l'action poétique dans le monde familier, voici les amours de Papageno et de Papagena, traversées des mêmes obstacles, égayées de rires, de plaisanteries, de mimiques bouffonnes et sauvées pourtant de toute bassesse par le prestige vainqueur de la musique.

Ce sourire dont nous parlions tout à l'heure, il rayonne plus divinement que jamais aux trios des fées, des initiés bienfaisants. Ici le charme est si intense qu'il devient générateur d'émotion. Tout à côté, voici les accents admirables de Sarasto et de ses prêtres, la puissance contenue des trombones, allant du pianissimo le plus voilé à de larges sonorités vibrantes ; tantôt leur timbre soutient et colore les hymnes, aux parvis d'Isis ; tantôt, aux ultimes épreuves que doit vaincre Tamino accompagné de Pamina, il se prolonge en grands accords, pleins d'une autorité mystérieuse, sous la lente mélodie de la flûte magique. Et c'est le tintement du glockenspiel, gai carillon de cristal, ayant lui aussi sa magie. Et je rappellerai, en finissant, le libre style du discours musical dans le dialogue de *Tamino* et du *Sprecher*, au seuil redoutable du sanctuaire...

Ça n'empêchera pas certains critiques de prétendre que les wagnériens « en veulent » à Mozart. Mais qu'importent les critiques ?

Henry GAUTHIER-VILLARS.

Sur les trente-deux Sonates de Beethoven

A propos des Concerts Risler

Suite (1)

Si les derniers quatuors de Beethoven ont été jugés par quelques-uns de ses contemporains comme une mystification, on a vu, je crois, de tout temps, dans les Sonates de la « troisième manière » une énigme dont le secret devait nous demeurer impénétrable. Elles apparaissent à l'heure où Beethoven est emprisonné sans rémission au fond de cette surdité qu'un fanatisme cruel a dite bienheureuse ; mais, au rebours de quelque conquérant déchu, il ne sera jamais plus grand et plus libre que dans la captivité. Inaccessible désormais à toute chose artificielle ou éphémère et surtout au commerce des hommes, que les cahiers de conversation transforment pour lui en une humiliation et en une souffrance, livré perpétuellement au tumultueux assaut de sa pensée, il ne se mêle plus, il se brise contre les âmes les plus proches, il est à lui-même son propre confident, son univers, il s'élance désespérément vers la vérité lointaine, peut-être vers la chimère et il se manifeste uniquement et tout entier dans une musique prodigieuse qui est à la fois le rêve, le verbe et l'action. N'a-t-il pas écrit, au cours d'une de ces lettres dont la lecture est si périlleuse pour quiconque reste rebelle à l'émotion musicale, que les notes ont, à ses yeux, une signification plus précise que les mots et que par elles il exprime tout ?

Sans doute nous sommes encore inaptes aujourd'hui à traduire littéralement ces pages redoutables ; du moins essayons-nous d'en scruter le sens. Où la parole finit, dit-on quelquefois, la musique commence. Or il semble ici que ce soit la musique elle-même qui finisse. Peut-être faudrait-il les lire plutôt que de les écouter, tant il est à craindre que toute exécution ne les trahisse ; car jamais la pensée et l'expression ne se livrèrent un combat aussi rude. Déjà depuis longtemps le *Scherzo* a cessé d'être un motif ornemental pour devenir l'un des éléments les plus passionnés du drame, tels le *Scherzo* en fa mineur de l'œuvre X n° 2, le *Scherzo* en mi mineur de l'œuvre XIV n° 1, le *Scherzo* en mi bémol, à deux temps, de l'œuvre XXXI n° 3. De la Sonate on ne retrouve plus guère que le nom ; presque rien ne demeure de ce moule où la matière de la psychologie musicale se coulait avec une séduisante variété et une harmonieuse aisance. Les plans, les développements, les modulations semblent moins obéir à des lois inconnues et éternelles pourtant qu'à la plus fantasque des tyrannies. Les divisions s'effacent, les mouvements s'entrechoquent, les idées s'étreignent et se terrassent dans ces *Adagios*, dans ces *Allegros* entrecoupés et comme inachevés, dans les récitatifs hallucinants de la *Sonate* op. 110 par exemple, ou bien elles s'élargissent jusqu'à l'infini comme dans la colossale *Sonate* op. 106 dont l'*Adagio* défie toute musique.

Et l'on ne s'étonne plus qu'au terme de cette évolution Beethoven soit ramené fatalement à des formes scholastiques telles que la Variation et la Fugue qui, si l'on excepte les variations de la *Sonate* en la bémol op. 26, l'*Andante* en ut de l'œuvre XIV n° 2 et le *Presto* fugué de l'œuvre X n° 2, tiennent si peu de place dans ce cycle et dont il semble au contraire que son libre génie eût dû secouer le joug avec plus

(1) Voir les numéros des 1^{er} et 15 mai 1905.

d'emportement que jamais. Ajoutons qu'il les bouleverse de fond en comble. Il ne faut en effet chercher dans les trois grandes fugues des *Sonates* 101, 106 et 110 nulle trace des chères réminiscences que les impressions reçues tout le long d'une jeunesse ardente et studieuse font éclore à l'âge mûr et, par dessus tout, il faut reconnaître dans ce retour moins l'effet d'un choix volontaire que celui d'une obscure détermination. Car l'idée, l'idée obsédante qui fut chez Beethoven assez forte et assez tenace pour consommer la ruine de la Sonate traditionnelle, cette idée tend à l'absolu et, pour ainsi parler, elle y atteint en restaurant violemment le principe monarchique de la fugue où elle envahit tout, où elle est partout réellement et manifestement présente, où elle se multiplie par la magie des renversements, des marches rétrogrades, par le redoublement simultané sous deux formes contraires d'un même thème, par l'absorption d'éléments épisodiques dénués en apparence de toute affinité avec elle et qu'elle s'amalgame, par tout ce qu'il y a d'impératif encore dans ce style figuré, tardivement et victorieusement ressuscité, dans l'entêtement des imitations et dans la rigueur des développements canoniques. Et elle est aussi partout dans la Variation, dont la fugue représente peut-être le type essentiel, et bien qu'elle reste parfois invisible on la sent imminente, toute l'atmosphère sonore émane d'elle, la répercute et l'amplifie, parmi le frémissement impatient des trilles et la pullulation de ces myriades de notes, dans le chaos d'un ébranlement universel.

Il semble que l'arietta de la *Sonate* 111, l'une des plus formidables créations de la variation beethovenienne, épuise toute l'énergie du rythme comme la fugue de la *Sonate* 106 entraîne le piano à un trépas héroïque. On dit souvent, à la manière des augures, que Beethoven ne sait pas écrire pour le piano. En réalité ce n'est point là un souci qui le préoccupe. Nulle influence extérieure, consciente ou secrète, ne peut agir sur le développement de sa pensée ou de son style ; il ne faut pas espérer qu'il cède ; il ne s'adapte pas, il transforme et le piano est fait orchestre. Il procède exactement à l'inverse de Liszt ou de Chopin et sa violence téméraire a la même efficacité que leur ingénieuse souplesse. Rappellerai-je les conquêtes sonores de la *Sonate* en ut dièse mineur et de la *Sonate* en fa mineur (appassionata), ce pressentiment merveilleux des timbres que le piano recèle, ce don de prolonger l'accord, de créer, je le répète, une atmosphère de vibrations et d'emplir les silences même de musique ? Faut-il insister sur tout ce qu'il y a de nouveau, de pianistique et d'orchestral à la fois dans ces éboulis d'arpèges où risque de s'écrouler le final de la *Sonate* en ut dièse mineur, dans la disposition de ces chants de basse dont l'*Adagio* de la *Sonate* 106 offre un des exemples les plus caractéristiques, dans l'extraordinaire vibrato de ces notes syncopées que l'*Adagio* de la *Sonate* 110 nous révèle ?

On chercherait inutilement dans la série des Sonates la trace de quelque complaisance pour la virtuosité vaine. Là encore la pensée se refuse à toute concession et, au fur et à mesure que l'on avance, les vestiges de ces formules techniques dont les premières œuvres ne pouvaient pas être exemptes, disparaissent. Ces gammes perforantes, ces octaves et arpèges brisés, ces accords ambitieux et volontaires ont un sens expressif. Bientôt la rectitude du trait classique va fléchir et, après avoir retrouvé dans ce même final en ut dièse mineur, et coloré de la même tonalité, la gamme rompue haletante et douloureuse de l'*Impromptu Posthume* de Chopin, on ne sera pas surpris de s'accrocher dans l'allegro initial de l'œuvre 106, alors que la septième diminuée semble avoir perdu le monopole de l'expression pathétique, à un arpège descendant hérissé d'appoggiatures, dont le chromatisme trébuchant revivra quelque jour dans *Tristan* ou dans *Parsifal*.

Beethoven, nous raconte l'histoire, jouait du piano « très vite et avec une grande force ». Son exécution était « précise, solide et dure », mais il ne recherchait que l'ex-

pression et était indulgent aux défaillances du mécanisme. J'ajoute qu'il n'interprétait jamais deux fois de suite la même œuvre de la même manière. M. Risler sait tout cela et mille autres choses encore. Depuis plusieurs années, sans négliger aucun des chefs-d'œuvre modernes, il s'est voué à la propagation de la foi beethovenienne qui lui est précieuse entre toutes et spécialement à la divulgation des dernières sonates. Il s'est longuement et intimement pénétré de cette pensée et l'a faite sienne avec la sûreté d'une intelligence éclairée et guidée par l'amour. Tout ce qui était prémédité, réfléchi, volontaire, est devenu spontané, naturel et comme inné, et lorsqu'il s'abandonne à l'inspiration du dieu, l'incohérence et l'erreur sont absentes de son délire. Ainsi que je l'écrivais, il y a déjà plusieurs années, il réalise cette union mystérieuse de l'âme et du corps où celle-ci plane, domine, asservit l'autre, où, par je ne sais quelle voie secrète, elle lui donne le pouvoir d'éveiller au fond du piano les voix de l'orchestre, d'évoquer à l'aide d'un artifice inconscient tout un monde de sensations et de sentiments, de même que les inflexions de la voix rendent sans études, les nuances de la pensée. Il a traduit avec rudesse, parfois avec une certaine brutalité, comme il fallait, les révoltes de ce cœur perpétuellement inquiet et bouleversé, qu'on ne connut jamais sans une passion portée au paroxysme et dont M. Romain Rolland a dit « qu'il s'éprenait furieusement, rêvait de bonheurs aussitôt déçus et suivis de souffrances amères ». M. Risler est allé chercher là, lui aussi, « la source de ses inspirations ». Il a conçu les sonates de Beethoven non pas comme une peinture ou un commentaire, mais comme un drame ; il s'est efforcé de faire surgir de cette musique tout ce que Beethoven y a mis, ainsi qu'on le sent et qu'il l'a dit, la parole et le geste, la vie qui se joue dans l'explosion magnifique d'un *Allegro*, dans l'éternelle lamentation d'un *Largo* ou même parmi les menuets, dans le chuchotement étouffé des basses confidentielles. Et c'est, en écrivant ces lignes, au *Minuetto* de la *Sonate en fa* dédiée à Haydn que je pense, alors que, dès le premier soir, M. Risler nous prit tour à tour par la profondeur, la puissance ou la subtilité délicate de son interprétation. Ce *Minuetto* qu'on dédaignerait presque, et dont il fit le plus délicieusement tendre et enjoué des dialogues, lui valut, avec l'*Adagio* en mi majeur de la sonate en ut, dédiée aussi à Haydn, une quasi ovation. Et après la désillusion que ne m'épargna guère l'un des plus illustres de nos musiciens — je ne dis pas seulement de nos pianistes — j'ai eu la joie d'entendre enfin jouer comme je le rêvais, sans heurt, sans fièvre, avec une résignation infinie, l'*Adagio* en ut dièze mineur, plainte lente et si lourde d'une immense lassitude. Je ne parlerai pas des auditions inoubliables de la *Sonate* avec variations en la bémol et de ce final, auquel M. Risler garda, avec une extraordinaire maîtrise du rythme et de la sonorité, avec un art incomparable de dégrader et de décolorer les timbres, sa grâce exquise, vaporeuse et comme lointaine ; auditions inoubliables, dis-je, celles des *Sonates* en ré majeur (*Pastorale*), en ré mineur op. 31, en ut majeur (*Aurore*), en fa mineur (*Appassionata*), en mi bémol (les *Adieux*), étapes glorieuses de la route triomphale qui mène aux cinq dernières sonates.

Ce n'est pas, à mon sens, une étrange façon d'exalter M. Risler que de dire comment il put nous convaincre qu'ici les œuvres dépassent l'instrument. On a trop souvent parlé de la magnificence de son exécution dans les *Sonates* 106, 110 et 111, pour que je m'attarde à des louanges superflues et vagues. D'ailleurs le prétexte ne me manquera pas pour y revenir. Je ne lui ferai pas non plus l'injure de vanter l'habileté et la perfection de sa virtuosité. J'aime mieux dire avec quelle pudeur elle s'effaçait. J'aime mieux dire aussi avec quelle simplicité, avec quelle sincérité, avec quel recueillement M. Risler servit le maître, comme il se refusa, redoutant les applaudissements qui brisent l'idée ou rompent le charme aux *bis* les plus tentateurs, comment enfin dans l'œuvre 90 il coupa court à une manifestation naissante en enchaînant les

deux mouvements, par pur souci d'une plus grande vérité psychologique et d'une opposition plus saisissante. Un seul mot caractérisera ces séances : elles furent une révélation. Tout ce que notre délection avait découvert ou deviné était peu de chose auprès de ce que M. Risler nous apporta, auprès de ce qu'il sut faire sourdre et jaillir non seulement des *Sonates* favorites, pour ainsi dire, mais encore de celles qu'on feuillette avec une moindre assiduité. Et si la reconnaissance d'une foule qui lui doit les meilleures et les plus salutaires de ses émotions, quelques heures d'oubli, de rêves chimériques et de surnaturelle confiance, est comme je le crois, toute son ambition, il sera certes justement et exactement payé de son labeur, labeur colossal, labeur titanique ainsi qu'on se plaisait à le répéter, s'il est vrai qu'il faille posséder la force éternelle et paisible d'un Atlas, pour soutenir l'œuvre accablant de celui dont Wagner a dit qu'il fut « un monde marchant dans un homme ».

Paul LOCARD.

Errata. — Je prie qu'on veuille bien lire dans mon précédent article « court et tragique » au lieu de « correct et tragique ». On lira également dans la notice bibliographique que j'ai consacrée au *Palestrina* de M. Michel Brenet dans le numéro du 1^{er} janvier : « erreur commune » et non « erreur comme ».

P. L.

Nous reprendrons dans notre prochain numéro la publication des Lettres inédites de Guillaume Lekeu et de l'École des Amateurs, de Jean d'Udine.

A L'OPÉRA-COMIQUE

Les Pêcheurs de Saint-Jean

La Coupe enchantée

J'arrive un peu tard pour parler des *Pêcheurs de Saint-Jean* que l'Opéra-Comique laissa si longtemps mariner dans ses cartons. Voici des années que le programme les annonce au commencement de chaque saison, et je ne pense pas qu'ils aient gagné à mûrir ainsi sur les rayons des placards de la direction. A quelque époque qu'on se fût décidé à les produire au grand jour de la rampe, ils seraient toujours venus trop tard ou trop tôt. Le drame en aurait toujours semblé quelconque, et la musique indifférente. Le poème, si poème il y a, est un de ces faits divers dont M. Henri Cain, librettiste express, s'est fait une facile spécialité. Il doit puiser ses inspirations dans les colonnes de quelque Petit Journal. Il y ajoute sous prétexte de couleur locale, les circonstances possibles et prévues au milieu desquelles peut se mouvoir l'action, dans l'espèce il nous offre un baptême de bateau, des processions, des danses de sardinières, des scènes de cabaret, une veillée de Noël avec toutes les lanternes nécessaires. Sous prétexte de vérité il met dans la bouche des personnages un langage qui n'a d'exact que sa platitude. Et le tour est joué. Il passe la main au musicien qui s'en tire comme il peut.

Le drame de M. Cain n'est pas autre chose qu'une histoire de sauvetage qui mé-

riterait un prix de l'Académie, si le héros n'était déjà récompensé par la reconnaissance un peu forcée de celui qu'il arracha au naufrage. Il se voit accorder la fille qu'on lui refusait parce qu'il était pauvre. La chose est édifiante, et la vie nous fournit rarement d'aussi beaux exemples, mais de là à servir de matière à un opéra en quatre actes, il y a peut-être un peu d'excès d'admiration. Sans les trop longs détails qui remplissent l'œuvre et dont j'ai déjà énuméré les principaux, un seul acte aurait suffi pour développer la psychologie des personnages à la manière dont M. Cain la comprend.

La partition de M. Charles Widor vaut mieux que le poème, car elle témoigne d'un effort de travail dont celui-ci paraît exempt. On y trouve beaucoup de musique : chansons, marches, danses, cantiques, prières, hymnes liturgiques, romances, duos, scènes lyriques, symphonies maritimes et abondante ouverture quelque peu bruyante. Mais l'inspiration de M. Ch. Widor, dans ses différents avatars, manifeste si peu de personnalité, qu'en maints endroits on peut l'apparenter à des pages définitives de maîtres précédents qu'il n'y avait pour lui nul avantage à rappeler d'aussi évidente façon. On a prétendu que c'était de la musique d'organiste. Bach, César Franck, Fauré et combien d'autres sont là pour protester contre un pareil jugement qui les atteindrait s'ils ne planaient pas au-dessus de toute étroite classification. C'est plutôt de la musique d'excellent professeur. Toutes les bonnes recettes y sont employées qu'il enseigne utilement aux autres. Il n'y manque que le génie particulier qui permet de différencier la personnalité de celui-ci de la personnalité de celui-là. On n'y saurait rien reprendre, mais on n'en désire rien garder. Et de toute cette partition qui se réveille de sa somnolence pour mener un inutile vacarme pouvant parfois donner l'illusion de la force, il se dégage une impression d'ennui. En beaucoup d'autres œuvres M. Ch. Widor fut plus heureux. Le théâtre n'est vraiment pas son genre.

Mlle Friché à la belle voix sonore, M. Salignac, meilleur comédien que chanteur, M. Vieuille artiste consciencieux ont défendu vaillamment ce drame lyrique pour lequel la direction a planté un unique décor maritime, plus réussi dans l'obscurité de la tempête que sous la lumière du jour. Je dois louer les heureux groupements de la mise en scène où se sentait la main habile de M. Albert Carré et les vagues furieuses dont l'écume s'envole par dessus le mur du môle.

Avant le plat de résistance des *Pêcheurs de Saint-Jean*, M. Gabriel Pierné nous avait présenté un délicat hors-d'œuvre dont La Fontaine, arrangé par M. Matrat, lui avait fourni les éléments. M. Gabriel Pierné comprendra qu'à son opéra-comique je préfère beaucoup d'autres œuvres dues à sa plume savante, telle la *Croisade des enfants*, pour n'en citer qu'une. Mais il faut voir l'intention du musicien, lorsqu'il écrivit, il y a longtemps déjà, cette œuvre presque de jeunesse, ceci n'est pas un reproche, et je suis heureux de reconnaître qu'il a atteint avec talent le but qu'il poursuivait, et qui était d'illustrer de musique, par des moyens légers et spirituels, l'amusante aventure de notre grand conteur. La *Coupe enchantée* pourra, avec avantage pour nous, remplacer certains opéras-comiques en un acte qu'on a peut-être trop entendus. C'est une jolie chose où le postiche sait discrètement emprunter ce qui convient au sujet et où l'inspiration subtile du maître montre le bout de son nez malin aux bons endroits. On a pris plaisir à la comédie dont les pauvres maris font les frais, et l'on a beaucoup goûté la musique qui souligne finement des couplets qui ne sont pas hélas de La Fontaine. Par la voix de ses interprètes, Mmes Fairy, A. Launay et Dangès, MM. Allard, Caze-neuve, Delvoye, Mesmacker et Gourdon, M. Gabriel Pierné a gagné sa cause. A l'encontre des maris trop curieux, le public fut enchanté de la *Coupe*.

P.-S. — Je reviens de la *Ronde des saisons*. Une seconde audition de la partition de M. Henri Busser a confirmé l'impression que j'en avais tout d'abord rapportée. Sans présenter des motifs bien caractéristiques le premier acte plaît par son mouvement et par son entrain. Certaines variations du thème populaire y sont gracieuses. Mais la répétition trop fréquente au cours de l'œuvre de ces motifs finit par gêner le plaisir qu'on y prenait. Au tableau des saisons le renouvellement de la même situation n'a pas permis au compositeur de ranimer un intérêt qui languit. Peut-être M. Busser a-t-il été gêné par le scénario et par les exigences tyranniques d'un art ou plutôt d'un métier où le maître à danser commande au maître de musique. Dans les quelques pages de pantomime, l'acte de la sorcière, où sa lyre ne fut pas obligée de suivre servilement les pas qu'elle aurait dû conduire, M. Busser a montré qu'on pouvait mieux attendre de lui. Son orchestre prit alors plus d'éclat, de couleur et d'originalité. Avec cette courte partition M. Henri Busser a témoigné qu'il était habile à faire danser, nous espérons une prochaine occasion où il lui sera loisible de prouver à notre émotion qu'il sait aussi faire chanter le sentiment et la passion.

V. D.

LES GRANDS CONCERTS

Concerts Colonne et Lamoureux

Remontons d'abord à l'année dernière. La veille de Noël tandis que M. Chevillard donnait, avec son habileté coutumière, un festival Wagner, où M. Van Dyck triompha, m'a-t-on dit, par la maîtrise de son style et sa grande autorité, l'association des Concerts-Colonne nous gratifiait d'une séance « spirituelle » composée d'un certain nombre de fragments religieux ayant plus ou moins de rapports avec l'évangile du lendemain : le morceau symphonique de *Rédemption*, la nuit de Noël, première partie du *Christus* de Liszt, page sans grand intérêt, où les hautbois pastoraux jouent leur rôle traditionnel, l'admirable Aria de la *Suite en ré* de Bach, la deuxième partie de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, et enfin le trio « tecum principium » de l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns. Le programme nous servait sur cette page un commentaire, que lui consacre, dans un récent livre, certain admirateur quelque peu forcené. Je m'en voudrais de priver mes lecteurs des lignes suivantes qui terminent ce savoureux morceau : « ...Les trois voix entremêlent leur hymne ; en s'unissant, elles dépassent leur première ardeur ; elles se suspendent dans une psalmodie, tandis que la harpe décrit la parabole d'une gamme vertigineuse. Par une modulation en majeur, la splendeur s'épure, l'extase plonge plus avant dans la source de son rayonnement et s'y perd enfin, balbutiante, au fond d'un suprême pianissimo. » C'est beau la littérature !... Je regrette, je l'avoue, de n'être plus d'humeur à en faire, non point pour célébrer ce trio, tout de facture et de style conventionnel, mais pour parler du superbe *Requiem* de M. Fauré, avec le lyrisme dont mon cœur débordait à son audition. Mais des phrases seraient fort déplacées quand il s'agit de célébrer une œuvre si noble dans sa grâce, d'un charme si austère et si religieux. Je ne voudrais pas avoir l'air de découvrir un chef-d'œuvre connu depuis fort longtemps, que j'entendais, il est vrai pour la première fois, avec une émotion qui fut très vive et très profonde. Mais pour venir un peu tardivement déposer ma palme au pied de ce magnifique ouvrage, je n'en ai pas moins le droit, ce me semble, d'exprimer quelque étonnement sur les éloges qu'on lui dresse d'ordinaire. On parle de piété païenne, d'esprit antique, « d'enterrement de

jeune duchesse », à propos de cette musique si grave, qui pousse la pudeur et la réserve jusqu'à se priver du concours des violons pendant l'*Introït*, le *Kyrie* et l'*Offertoire*. Je me demande si ce n'est point là quelque cliché assez étourdiment reçu et transmis par la critique. Sous prétexte que M. Fauré a été le premier et délicieux chantre des nuances verlainiennes et le véritable instaurateur des subtilités debussystes, on en conclut que sa musique religieuse doit forcément refléter les côtés un peu trop profanes de sa délicieuse nature et l'on tient pour obligatoire de respirer des senteurs de violettes et de pétales de roses dans une musique d'où s'exhalent bien plutôt les mystiques parfums de l'encens... L'esprit religieux chrétien diffère-t-il essentiellement d'ailleurs de l'esprit religieux païen ?

J'en doute et je ne crois pas que la musique soit un langage assez concret pour trouver des formes très différentes, qu'il s'agisse de chanter sur le parvis du temple d'Apollon, ou sous les voûtes d'une cathédrale. Je ne me pique pas d'érudition. Je me suis pourtant laissé dire que certains chants chrétiens, celui du *Parce Domine!* par exemple, nous viennent en droite ligne de certains hymnes grecs et je me souviens d'avoir entendu naguère, dans une église de province, un motet d'une grâce tellement inquiétante, presque massenetiste, que je fus, à l'issue de la messe, demander au jeune prêtre, fort pieux et fort bon musicien, qui dirigeait les chœurs, où il avait pris une telle mélodie. Je n'oublierai jamais l'accent de foi profonde avec lequel il me répondit : « Mais, mon ami, c'est un motet grégorien. Sa tendresse et sa douceur vous étonnent. Vous oubliez que l'église catholique n'est point l'ennemie des sentiments les plus affectueux et les plus délicats. Elle soupire avec amour vers le bon Dieu ! » et, dans un sourire exquis, il ajouta : « Nous ne sommes point des protestants ! » Le *Requiem* de M. Fauré est catholique et je trouve même que par son style, par le caractère de ses mélodies, par son recueillement, il cadre à merveille avec le texte liturgique qu'il commente, où les terreurs de l'au-delà se mitigent par l'espérance triste, mais douce et calme, d'une miséricorde infinie. Dans une religion où l'Agneau est le symbole de la divinité en son plus profond, en son plus touchant mystère, on a le droit d'être idyllique et pastoral sans friser l'hérésie, et cet Agneau, M. Fauré l'a imploré dans la page la plus belle peut-être de sa partition, au son de cors terriblement forts et mâles. Il a chanté le *Libera* avec des accents superbes, une progression d'effets qui exprime admirablement le cri de détresse de l'humilité chrétienne, Un rythme robuste et soutenu accompagne la déclamation du *Dies iræ* et devant toutes ces qualités qui requièrent des épithètes vigoureuses, je ne songe guère au jeune Adonis, ni à l'enfant Atys ; et je ne vois point que l'orthodoxie la plus scrupuleuse doive s'alarmer des délicates réponses de l'orchestre aux « *dona eis requiem* » de la soprano, réponses mystiques et moyennâgeuses à la manière des balbutiantes harmonies de *Pelléas*, et tenant par ce côté archaïque à l'essence même du catholicisme.

Sans discuter plus avant ce problème, qui nécessiterait une incursion dans un autre domaine que celui de l'art, on peut dire qu'aucune œuvre française n'est plus pleinement, plus élégamment ni plus solennellement musicale que celle-ci. Il faut remercier grandement M. Colonne de nous l'avoir donnée avec ardeur, avec soin, avec conviction, ...mais aussi, hélas ! avec ces chœurs insuffisants auxquels nous sommes condamnés à Paris, dans tous les théâtres, toutes les églises et tous les concerts... Souhaitons du moins que la Messe de M. Fauré s'inscrive définitivement aux programmes de nos grandes sociétés symphoniques. Il serait bon de l'entendre plus souvent, et, à l'heure où certains musicographes prétendent — bien à tort — faire de son auteur une sorte de porte-drapéau du décadentisme, de rappeler ce qu'il y a, au contraire, dans ce génie, de sincèrement classique ; quelle force, quelle grandeur et quelle énergie se cachent sous ses délicieux sourires !

Pour la Saint-Sylvestre on joua les *400 coups du Diable* au Châtelet. Au Nouveau-Théâtre, entre une audition... redemandée de la *Symphonie* de César Franck et des fragments wagnériens, où l'orchestre fut admirable comme de coutume, et où M. Froelich chanta les *Adieux de Wotan* en grand artiste, mais pas toujours très juste, deux nouveautés complétèrent le programme : *Une nuit sur le Mont-Chauve*, fantaisie symphonique de Moussorgski et quatre *Esquisses* de Schumann, pour le piano à pédales, orchestrées par M. Chevillard.

J'ai parlé jadis du *Mont-Chauve*, quand M. Winogradski le donna au Trocadéro, pendant l'Exposition de 1900. Cet ouvrage qui rappelle les qualités pittoresques des grands maîtres russes, ne les égale point. On n'y trouve ni le coloris chatoyant de *Shéhérazade*, ni la profonde désespérance d'*Antar*, ni la puissance classique des admirables symphonies de Borodine. Elle est fort amusante cependant et se rattache au genre de poèmes symphoniques tels que la *Danse Macabre* de Saint-Saëns ou que *l'Apprenti sorcier* de M. Dukas, sans être solidement construite comme la première, ni hautement comique ainsi que l'autre.

Les *Esquisses* de Schumann ont plu très vivement, grâce à l'excellente instrumentation dont les a dotées M. Chevillard. Les deux dernières surtout remportèrent tous les suffrages, par la délicatesse élégante et nourrie de leur orchestration. Les gammes légères de la clarinette, le babillage des bois mariés suivant une effusion toute schumannienne aux caresses des cordes font de ces petits morceaux de charmantes pages, que leur premier auteur eût tenues volontiers pour filles adoptives. Mais, en les acclamant avec chaleur, nous n'avons pas seulement témoigné de notre satisfaction artistique, nous payâmes encore un tribut de reconnaissance au parfait musicien dont le zèle, l'activité, l'ardeur simple et digne, le grand talent surtout ménagent depuis plus de six ans, tant d'heures excellentes à ses habitués. Et nous regrettons seulement qu'une excessive discrétion de sa part les prive du plaisir de témoigner plus souvent à M. Chevillard, compositeur, la gratitude ressentie pour le méticuleux et brillant chef d'orchestre des Concerts Lamoureux.

Un autre musicien que nous applaudîmes ces temps derniers avec bien de l'entrain, c'est M. Gabriel Pierné. Contrairement aux autres chefs d'orchestre, celui-ci abandonne quelquefois, — trop rarement à notre gré, — ses charmants travaux de composition, pour prendre la baguette que veut bien lui prêter M. Colonne. Le 7 janvier, il dirigeait au Châtelet la *Damnation de Faust*. On était curieux de voir comment il se tirerait d'une œuvre que le maître de la maison a faite sienne à tout jamais en la marquant si puissamment de son génie romantique. C'était une dangereuse gageure. S'il n'a pas gagné la partie, M. Pierné ne l'a pas perdue davantage, car semblable au preux Roland, dont M. Anatole France nous conta jadis le « gab » téméraire, il nous a si bien distraits par sa direction poétique, fougueuse et tendre tour à tour, merveilleusement musicale toujours, que nous avons oublié de faire des comparaisons, en nous abandonnant à la parfaite jouissance de l'heure. Son succès a été très vif et très légitime. Je ne crois pas d'ailleurs que l'on puisse graduer plus habilement la *Marche Hongroise*, en ménager plus savamment, ni en mener avec plus de chaleur l'explosion finale. On ne saurait donner une plus aérienne traduction de la Scène des Gnômes et des Sylphes, ni mettre plus d'emportement dans la Course à l'abîme. Mais là où M. Pierné m'a semblé particulièrement remarquable, c'est d'abord dans le duo et le trio de la troisième partie, inférieurs assurément au point de vue musical au reste de l'œuvre, et qu'il anima, l'autre jour, d'une vie imprévue, en leur imprimant un caractère dramatique et franchement théâtral, et c'est ensuite dans le Chœur des Soldats et des Etudiants de la quatrième partie, dont je n'avais jamais entendu accentuer avec une si heureuse audace le caractère volontairement trivial... Je ne puis me lancer ici

dans une étude détaillée de cette direction. Cela m'amuserait fort, car j'ai remarqué bien des petites choses ; mais en les exposant j'aurais l'air d'un vilain pédagogue et je passerais pour plus malicieux que nature. Toutefois je tiens à redire, comme l'an dernier, quel admirable tempérament musical possède M. Pierné. Avec quelle flamme, quelle joie communicative, quelle intuition et quel respect de la pensée des maîtres il dirige leurs œuvres et comme il possède à un degré exceptionnel le sens de la pesanteur rythmique ! Comme il soupèse avec sensibilité ce que l'on est convenu d'appeler les temps forts et que l'on nommerait plus justement les temps lourds ! C'est précisément le contraire de M. Mottl, et ce sont deux conceptions de la musique diamétralement opposées. Je serais donc bien content si j'entendais jamais M. Pierné diriger *Tristan et Yseult* et le jour où ce plaisir me serait offert, je vous promets de m'engager bravement dans le sentier périlleux des comparaisons...

J'ai tant bavardé qu'il me reste à peine dix lignes pour noter qu'à la même heure M. Chevillard donnait, lui aussi, une excellente audition du chef-d'œuvre de Berlioz. Si j'en crois un rapport dans lequel j'ai grande confiance, les chanteurs y furent très bons : M. Laffitte, un peu froid peut-être, mais doué si merveilleusement au point de vue vocal, M. Delmas excellent... et très convaincu de l'être, bien qu'assez mal à l'aise dans la *Chanson de la Puce* et Mme Gaëtane Vicq, un peu écrasée dans les ensembles par ces chanteurs de théâtre, mais exquise de grâce, d'émotion et de simplicité prenante dans ses deux soli. On avait malheureusement confié le petit rôle de Brander à un chanteur insuffisant.

J'aurais tort d'oublier les solistes du Châtelet qui, M. Daraux mis à part, furent notoirement au-dessous de leur tâche. Un ténor qui rate la moitié de ses notes aigües et une mezzo qui pour tenter de se faire entendre est contrainte de changer en *o* la plupart des voyelles, c'est tout de même par trop piètre pour un tel cadre et pour une telle œuvre... Mais quelle affreuse manie ont donc tant de cantatrices de truquer ainsi toutes les syllabes ! Mlle Pregi chante : « Autrofois un rat de Thaulow... » et dans la *Procession* de Franck, Mme Auguez nous qualifie régulièrement d'un superbe « Dieu s'avance à travers les chats ! » que je recommande à votre malveillante attention.

Idola theatri.

Jean d'UDINE.

Concerts du Conservatoire

Je regrette pour mes lecteurs qu'ils soient aujourd'hui privés de lire la chronique si avertie et si joliment rédigée de M. Paul Locard. Je m'en console un peu en songeant que l'indisposition de notre ami n'est pas grave. Et puis, j'ai eu tant de plaisir à écouter, en son lieu et place, le bel orchestre de la Société des Concerts, à admirer l'incomparable direction, souple, précise, lucide, de M. Georges Marty.

Vous pensez bien que l'Ouverture de *Léonore* (N° 1) a été exécutée de superbe manière ; mais je voudrais trouver d'autres expressions pour caractériser la force, la vérité de l'interprétation de M. Georges Marty : ce fut un moment d'émotion intense que nous dûmes à l'orchestre et à son chef.

La 3^e symphonie de M. Magnard fut aussi jouée merveilleusement. Mais je suis embarrassé pour vous parler explicitement de l'œuvre, pour en louer les grandes qualités et en critiquer les quelques défauts que j'y trouve : ce n'est point là l'affaire de l'être impersonnel qui signe *Intérim*. Par exemple, je puis bien vous conter que M. Albéric Magnard, en qui tous ou à près s'accordent à reconnaître un des plus intéressants musiciens de notre jeune école, fut élève, il y a longtemps, de M. Théodore Dubois. Son maître un jour lui conseilla, paternellement, de ne point s'obstiner à vouloir écrire de la musique, chose pour laquelle, affirmait le sagace directeur, il

n'avait pas la moindre disposition. Et, coïncidence curieuse, M. Théodore Dubois n'a pas quitté le Conservatoire depuis six mois, qu'on y exécute une œuvre dudit M. Magnard, et que cette œuvre, déjà applaudie à Paris et ailleurs, y obtient un unanime et mérité succès.

Sans doute, M. Locard pourra-t-il assister au deuxième concert où elle sera jouée, et vous en parlera-t-il dans le prochain numéro, comme du *Défi de Phébus et de Pan*. Au sujet de cette cantate, une remarque seulement : le bon Midas qui y péroré n'est-il point l'ancêtre de Beckmesser (que Wagner faillit appeler Hans Lick) et du « Classique » de Moussorgski ?

Excusez-moi de ne point insister sur la comparaison : j'ai juste la place de louer, en peu de mots, les excellents interprètes de l'œuvre de Bach : Mmes de Montalant, Lacombe, MM. Engel, Frœhlich, Plamondon et Bouvet.

INTÉRIM.

LA QUINZAINÉ MUSICALE

Concerts Le Rey

L'orchestre était dirigé le 24 décembre par M. Fernand de Léry. Nous avons entendu le *Septuor* de Beethoven, exécuté avec une certaine précision mais aussi avec une excessive lenteur de mouvement. Mlle Revel chantait un air d'*Œdipe à Colonne* de Sacchini, le *Noyer* de Schumann et le *Nil* de Xaxier Leroux ; son succès fut vif et mérité : une expression distinguée, une diction intelligente, une voix au timbre frais et pur sont des qualités qui font de Mlle Revel une chanteuse pleine de charme et d'intérêt. Un *Prélude symphonique* conduit par l'auteur M. Sporck avec une vigueur qui troubla la douce quiétude de l'orchestre est à notre avis un peu écourté, ce qui est regrettable, car cette composition renferme des idées personnelles et des motifs, comme ceux du hautbois, qui sont fort jolis. Quant à Mlle Henriette Picot, elle possède, outre une assurance que l'on dirait d'un vieux maître plus qu'habile, de réelles qualités de mécanisme ; aussi la *Tarentelle* de Gottschalk lui convint-elle à souhait ; mais la *Sonate op. 27 n° 1* de Beethoven est quelque peu différente d'une tarentelle ; c'est ce dont Mlle Picot ne paraît pas autrement convaincue ; de là une interprétation bien fantaisiste et superficielle.

Le dimanche suivant M. Le Rey nous a donné deux premières auditions : une *Suite villageoise* de M. Théodore Dubois aussi dénuée d'imprévu et d'originalité que possible, puis un poème symphonique de M. Paul Viardot, *la Source*, dont l'eau s'écoule tantôt avec douceur tantôt avec violence entre des rives d'aspect varié et agréable ; sans présenter un grand intérêt cette pièce témoigne d'une écriture facile. L'interprétation du *Concerto en ut mineur* de Beethoven par Mlle Marcelle Weiss manque un peu de caractère ; il faut ajouter, il est vrai, que loin d'aider à sa tâche l'orchestre la lui rendait sensiblement difficile par sa tendance à ralentir le mouvement. Enfin la partie la mieux exécutée du programme fut le troisième acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. MM. Carbelly et Dubois se sont montrés l'un et l'autre très chaleureux dans le duo passionné où s'exalte l'amitié d'Oreste et de Pylade. En revanche Mme Lina Star ne nous a pas semblé posséder la force et le souffle nécessaires au rôle d'Iphigénie.

Mieux que jamais le concert du 7 janvier nous donne l'occasion de présenter quelques observations à l'orchestre des concerts Le Rey. Loin de nous la pensée de lui être désagréable ; mais nous croirions manquer de sincérité en ne lui signalant pas des défauts incompatibles avec l'idée que l'on se fait d'un « grand concert ». Pourquoi ne pas essayer de surmonter la tiédeur qui fait de cet orchestre quelque chose comme une petite confrérie de dévôts sommeillant avec béatitude

sous le geste onctueux et bienveillant d'un chanoine pacifique ? Pourquoi ne pas obtenir d'une façon régulière que les instruments jouent en mesure et avec ensemble, que les cuivres n'éclatent pas en sonorités incorrectes et douteuses, que les cors ne détonnent pas sans cesse, que les mouvements ne soient pas ralentis parfois au point d'être défigurés ? — Ces défauts apparurent en toute évidence dans l'*Ouverture de Phèdre* de Massenet, dans celle d'*Iphigénie*, de Gluck et surtout dans l'exécution de la *Marche Troyenne*, de Berlioz. Ceci dit nous nous empressons de noter que l'orchestre ne mérita pas ces reproches dans le *Chant du soir*, de Saint-Saëns : c'est la meilleure preuve qu'il est capable de l'effort qu'on est en droit d'attendre de lui. — Une autre prière doit être adressée à M. Le Rey : c'est de ne plus nous faire entendre de chanteuses comme Mlle Lise d'Ajac qui fut aussi mauvaise dans l'air d'*Hélène et Paris*, de Gluck, que dans celui de *Samson et Dalila*. Cette chanteuse semble ignorer l'art du chant et le vacillement de sa voix est tel que le tympan de l'auditeur s'en trouve momentanément déséquilibré.

Nous avons été heureusement dédommagés par Mme Toutain-Grun et aussi par Mme Bureau-Berthelot et M. Dubois. Mme Toutain-Grun a interprété la *Fantaisie Hongroise* pour piano et orchestre de Liszt avec un charme tout à fait délicieux. Tout en exquise simplicité, en délicate coloration, en séduisante poésie, son jeu servi par un très souple et très fin mécanisme a conquis naturellement la salle entière. Dans des fragments de l'*Armide*, de Gluck, M. Dubois remporta un légitime succès et Mme Bureau-Berthelot fit applaudir le timbre doux et joli de sa voix délicate et pure.

Eduard SCHNEIDER.

Société Nationale

Moins de monde que d'habitude à ce concert initial de la saison, salle Erard ; et ce fut dommage, car le programme était extrêmement intéressant. Il comprenait des mélodies populaires bretonnes, recueillies et harmonisées par M. Ladmiraull et chantées par Mlle Lasne, le premier quatuor de M. V. d'Indy, qu'exécutèrent MM. Lejeune, Claveau, Drouet et de Bruyn, une sonate, piano et violon, de M. P. Le Flem, et une suite de piano de M. Maurice Ravel, *Miroirs*.

M. Le Flem, qui, si je ne me trompe, présente pour la première fois une œuvre au public parisien, débute d'une façon qui permet de fonder sur lui d'excellentes espérances. Sa sonate offre de sensibles qualités, de grandes qualités même, et les défauts qu'on pourrait, par contre, y signaler, ne sont point inquiétants pour l'avenir. Ce sont des faiblesses de facture, et rien de plus. Mais le sentiment musical du compositeur est incontestable.

Le thème initial de cette sonate, thème de belle allure, est — simple coïncidence sans doute — extrêmement analogue à celui de la *Symphonie inachevée* de Borodine, et cela tant par la coupe et l'harmonie que par la valeur expressive. Il est traité de manière intéressante.

Le deuxième thème est de qualité plus médiocre, et introduit quelque inégalité dans le développement.

Le mouvement lent est vraiment beau, expressif, et tout le temps plein d'émotion. Le final, bâti sur un thème de ronde populaire et où reviennent les thèmes du début, est moins personnel, moins bien venu aussi — autant qu'on le peut apprécier après une seule audition. Mais, somme toute — le seul *Andante* l'atteste amplement — l'ensemble est d'un véritable musicien dont le talent peut se développer très vite, puisque le don primordial, et assez rare, de la pensée musicale ne lui fait point défaut.

MM. Masson et Lefeuvre présentèrent fort bien l'œuvre de M. Le Flem. J'ai goûté surtout la belle et ample sonorité et le bon style du jeune violoniste.

Les *Miroirs* de M. Maurice Ravel sont peut-être ce que le jeune compositeur a écrit de plus complet jusqu'ici, au point de vue de la technique autant qu'à celui du sentiment. La seule facture de ces pièces est extrêmement intéressante : je ne parle point exclusivement de l'écriture pour l'instrument — on sait que M. Ravel y est passé

maître — mais de l'invention et de la forme. Les *Oiseaux tristes* sont quelque chose d'extrêmement neuf, une étude (au sens que donnent à ce mot les peintres) assez poussée et d'une parfaite vérité de notation. Il en est de même de la *Vallée des Cloches*. Au contraire, *Barque sur l'Océan* est un véritable petit poème symphonique, très vigoureusement charpenté, et l'*Alborada* est un scherzo, un grand scherzo indépendant à la façon de ceux de Chopin et de Balakirew. *Noctuelles* est, si je ne me trompe, une sorte d'étude (cette fois au sens pianistique) réalisée de façon très neuve aussi.

En ce qui concerne l'écriture pour le piano, il est à remarquer que tout dans ces cinq pièces est extrêmement bien compris, et convenable à l'instrument. Des effets comme ceux de la *Vallée des Cloches*, où d'un brouillard sonore, des vibrations de cloches, graves, aiguës, lointaines, proches, se dégagent, jaillissent peu à peu, se répondent, se superposent, se résolvent en mélodies ; dans *Noctuelles*, ce continuel murmure léger, moelleux comme celui d'un quatuor d'orchestre très divisé ; toutes les somptuosités d'écriture aussi de la *Barque sur l'Océan* : tout cela est du véritable piano, n'offre rien de forcé, de mal réalisé au point de vue des doigts.

De même, les harmonies toujours expressives et riches, où apparaissent des choses qui semblent dures à l'œil et sont très douces à l'oreille, où chaque élément se fond en d'ingénieuses figures ; les rythmes si divers, si souples qui, suivant une phrase illustre, « célèbrent leur orgie » surtout dans *Noctuelles* et dans *Alborada* : voilà plus qu'il n'en faut pour attester l'exceptionnelle valeur de l'invention de M. Maurice Ravel.

Mais ce que je trouve de plus remarquable dans ces diverses pièces, c'en sont les qualités d'émotion. Il y a dans *Oiseaux tristes* et dans la *Vallée des Cloches* une grande profondeur de sentiment, d'un sentiment intime et dénué de toute grandiloquence. *Barque sur l'Océan* est encore de belle, d'intense poésie. L'« humour », la franche et vivante fantaisie de l'*Alborada* méritent les plus absolus éloges.

Le public accueillit très chaudement ces cinq pièces, et fit bisser l'*Alborada*. L'interprète, d'ailleurs, en était M. Vinès, et nul ne pouvait mettre mieux en valeur les charmantes créations de M. Maurice Ravel que cet artiste inégalé, dont j'ai eu maintes fois à dire les louanges, et pour qui l'on voudrait, tant il s'affirme sans cesse supérieur à lui-même, trouver sans cesse des épithètes inédites et qui soient dignes de son art si simple et si efficace.

M.-D. CALVOCORESSI

Concerts de la Schola Cantorum

29 décembre. — Un beau concert à l'actif de la *Schola*. Ce n'est pas le premier qu'ait entendu la haute salle de la rue Saint-Jacques, à l'austérité quasi religieuse. Sous la direction de M. Armand Gastoué, sept pièces de chant grégorien ont été exécutées ; je n'ai pas besoin de dire avec quelle justesse et quel souci du détail, les soli tenus dans l'*Alleluia* par Mme Jumel, dans l'*Omnes de Saba* par M. Gibert et dans le *Dirigatur* par Mme Gastoué.

Le cours d'ensemble vocal, professé par M. de Lacerda, interpréta « *a capella* » quatre motets : *Ave Maria*, de Josquin de Près ; *Exultate Deo*, de Palestrina ; *Jesu dulcis*, de Vittoria, et un cantique de la passion, *Loué sois-tu*, de Schütz.

Après un intermède populaire, un Noël flamand du xv^e siècle, qui permit à Mmes Marthe Legrand et Maurat de se faire apprécier, l'*Actus tragicus* de Bach nous fut offert.

Je n'ai point la place nécessaire pour parler longuement de cette œuvre surhumaine, le plus merveilleux acte de foi qu'ait écrit un artiste mettant tout son génie au service de sa croyance. Je renvoie le lecteur à l'excellente analyse que M. Le Flem a donnée dans les dernières *Tablettes de la Schola*. Le prélude est d'une admirable sérénité : c'est une sonatine dans le style de l'époque, d'une allure plutôt gracieuse, comme d'ailleurs la majeure partie du chœur qui suit. La fin devient tragique. Elle évoque la vanité de ce monde et sa faiblesse devant le Tout-Puissant. Le ténor (M. Cazeneuve) exprime son angoisse : « Seigneur, rappelle-nous sans cesse » ; la basse reprend cette

idée, montrant combien « nos jours sont comptés ». Le chœur suivant est peut-être le point culminant de la partition. Les voix graves commencent : « Telle est l'antique loi » puis les soprani chantent seuls ensuite, avec une infinie tendresse. Rude redevient la prière des ténors, que reprend le chœur entier.

Après un air suppliant du contralto (Mme Legrand), la basse prononce enfin les paroles de rédemption : « Aujourd'hui tu seras avec moi », que M. Louis Bourgeois a dites remarquablement. Un choral et un chœur joyeux sous forme de fugue constituent la fin, exprimant les sentiments d'allégresse et d'apaisement qu'éprouve l'humanité pardonnée et assurée.

Il est inutile de dire la façon dont M. d'Indy a dirigé l'orchestre et les chœurs. M. Guilmant tenait l'orgue avec sa maîtrise habituelle et, dans les nombreux passages de flûte, M. Blanquart s'est montré excellent.

Gabriel ROUCHÈS.

Les Soirées d'Art

A la *Soirée d'art* du 28 décembre, M. Diémer a eu un très grand succès. Il ne pouvait en être autrement. Le programme portait : *les Variations sur un thème de Beethoven* par Saint-Saëns (M. Georges de Lausnay tenait le second piano d'une façon remarquable) *la Chaconne variée* en sol majeur, de Haendel et *la Source et le Poète*, une composition de M. Diémer, dont on a goûté la délicatesse et l'ingéniosité.

M. Louis Froehlich, avec une voix sonore au service d'un style sobre et ému, a interprété, comme elles doivent l'être, les *Six mélodies religieuses* de Beethoven, surtout l'admirable « chant de repentir : « Seigneur, envers toi, je suis coupable. »

Mlle Grégoire a une voix exquise, elle chante d'une façon délicieuse. Ce sont deux qualités dont l'exagération constitue des défauts. Accompagnée par M. Diémer, elle nous a présenté dans *l'Amour et la Vie d'une femme* un Schumann inattendu, sucré et édulcoré.

A Mme Stiévenard, qui paraissait au concert du 4 janvier, on peut reprocher un jeu peut-être trop exempt de chaleur — on s'en est aperçu principalement durant l'exécution de *l'Impromptu* en fa dièse majeur de Chopin, mais dont la sûreté, la précision et l'autorité ont été très appréciées. Mme Stiévenard a remarquablement joué *la Bourrée fantasque* de Chabrier et elle a partagé le succès de M. Fernand Gillet, très bon dans *la Deuxième sonate* pour hautbois et piano de Haendel.

Mme Raunay s'est montrée, à son ordinaire, tout à fait supérieure, soit dans le divin *Mariage des roses* composé par César Franck sur des paroles réjouissantes :

« Un seul phare est allumé
L'amour nous éclaire »

soit dans deux mélodies de M. Boussion *Les paroles à l'absente*. Je ne connaissais pas l'auteur. Il m'a vivement intéressé. Sur deux poèmes de M. Aubry, d'une bonne littérature, M. Boussion a écrit une musique tout ensemble sincère et raffinée. Le sentiment exprimé dans ces œuvres est, plutôt qu'une douleur déchirante, une mélancolie d'une douceur triste. Mme Raunay en sut faire ressortir les nuances. Et combien aussi elle se montra la digne interprète de Beethoven, dans *A la bien aimée absente* que Mme Stiévenard accompagnait.

Au cours de ces deux séances, le treizième et le quatorzième quatuors de Beethoven ont été exécutés par MM. Capet, Tourret, Bailly et Hasselmans. Il convient de leur adresser les mêmes éloges que précédemment et aussi les mêmes critiques légères.

Gabriel ROUCHÈS.

Quatuor Parent

Le Quatuor Parent a donné le 5 janvier la première des huit séances qu'il doit consacrer chaque vendredi à Beethoven. On ne saurait trop le louer de cette nouvelle entreprise, et s'il est vrai que l'on a rarement parlé de Beethoven avec autant d'abondance qu'à l'heure actuelle il n'est pas moins juste de penser que la musique de chambre qui forme une partie considérable de l'œuvre du Maître n'est généralement connue que d'une façon extérieure et parfois toute nominale. Aussi bien les programmes du Quatuor Parent sont-ils composés d'une manière fort intelligente et vraiment instructive. On en jugera par celui de la première séance.

Dans une causerie toute d'élégance et de clarté M. Paul Landormy nous a indiqué dans quel esprit avaient été choisies les œuvres à exécuter. Il s'agissait d'exposer les trois manières de Beethoven tout en montrant combien il est arbitraire de vouloir leur assigner à chacune de trop rigoureuses limites et jusqu'à quel point elles présentent entre elles des rapports parfois étroits. Comme exemple de la première manière, Mlle Marthe Dron, MM. Parent et Fournier ont exécuté le *Trio pour piano et violoncelle*, op. 1 n° 1, dont le finale révèle déjà le caractère tragique de Beethoven. Puis nous avons entendu le *Quatuor à Cordes* op. 59, n° 2, composé en 1807, c'est-à-dire dans la deuxième période et enfin la *Sonate* op. 111, datée de 1822, la dernière des sonates pour piano. Mlle Marthe Dron s'est brillamment acquittée de l'exécution difficile de cette œuvre. Trois lieder, la *Partenza* (1798) de goût italien, *Wonne der Wehmuth*, d'un accent profond et passionné, *Senfzer eines Ungeliebten und Gegenliebe*, ou « Les soupirs d'un amant dédaigné », écrit en 1795 et contenant déjà le motif du finale de la *Neuvième Symphonie*, ont été chantés par Mlle Delka dans un joli style bien que d'une voix un peu frêle. Quant au Quatuor Parent ne semble-t-il pas superflu d'ajouter que son succès a été unanime ?

Edouard SCHNEIDER.

Ecole des Hautes études Sociales

L'école des Hautes études sociales rouvrait ses portes le 30 novembre avec une savoureuse et substantielle conférence de M. A. Boschot sur *Lesueur*, maître de Berlioz. M. Boschot qui vient d'achever, je crois, un important ouvrage de critique à la gloire de Berlioz en avait extrait un des chapitres les plus originaux pour le fidèle public des Hautes études sociales. Il a pensé qu'en dehors de quelques professionnels studieux, bien peu de gens connaissent Lesueur et surtout se doutaient qu'il ait eu une influence sur l'auteur de la *Damnation*. Il nous a donc retracé sa vie, ses études ; il a surtout analysé ses écrits, quatre-vingts volumes en manuscrit, des articles inédits pour le dictionnaire des Beaux-Arts ; rédigés vers 1824 ils témoignent de ce que l'auteur transmet alors au jeune Berlioz. C'est la tradition gluckiste. La musique est une expression de sentiments mais pour Lesueur la musique pure est lettre morte ; elle est incompréhensible si elle ne s'accompagne pas d'un commentaire quelconque, texte littéraire, action dramatique ou programme. Le pire ennemi de la musique est à son avis le contre-sens, et puisque la musique est imitative, le pire contre-sens est le manque d'expression. Il s'attache à la valeur expressive des rythmes qu'il faut s'efforcer de varier sans cesse ; il recommande le mélange des styles, l'absence de partis-pris et Berlioz mettra à profit cette incertitude pour peindre avec plus de variété son âme bigarrée. La mélodie populaire n'est pas pour Lesueur ou Berlioz une source d'inspiration, un germe, mais seulement un ornement extérieur, un artifice, tout comme la superposition des thèmes. A tout prendre conclut M. Boschot, les écrits de Lesueur ont sombré parce qu'ils seraient inutiles aujourd'hui. Ce qu'ils renfermaient de bon a passé dans ceux de Berlioz pour qui Lesueur fut le seul maître possible, un maître merveilleux, providentiel.

M. Boschot, orateur précis, spirituel et disert, intéressa vivement ses auditeurs qui ne lui ménagèrent pas les applaudissements, non plus qu'à Mlle Andrée Allard, à

MM. Cazaux, Nansen et Piffaretti, interprètes très goûtés de deux fragments des *Bardes* et de l'*Hymne pour la fête de la Vieillesse*.

..

Le 7 décembre M. Paul Landormy parlait de Brahms. Il s'est attaché à montrer que la musique n'est pas une langue universelle, que les musiques très anciennes sont des « langues mortes » incompréhensibles pour nous si nous ne les apprenons pas et que plus la musique se libère des formules consacrées pour devenir l'expression immédiate des individualités, plus il apparaît que la musique d'un pays est une langue étrangère pour le pays voisin. Prenant ensuite Brahms pour exemple, il a recherché quelles sont les raisons qui le rendent d'ordinaire peu sympathique aux Français. Il en a trouvé trois principales, dans la nature de la mélodie, le caractère des rythmes, la couleur de l'inspiration ; mais ici nous ne pouvons reproduire, même en l'abrégeant, l'analyse technique qui, seule, pourrait mettre en valeur la thèse que M. Landormy a défendue avec l'éclat et l'ingéniosité que l'on sait.

La conférence était coupée d'auditions diverses. Mlle Elisabeth Delhez a chanté avec beaucoup d'intelligence, de finesse, et en musicienne, cinq lieder de Brahms : elle fut surtout remarquable dans *Feldeinsamkeit* et dans *Vergebliches Staendchen*. Mme Landormy-Plançon joua au piano un *Intermezzo* de Brahms dans un sentiment très délicat, et avec un juste souci des demi-teintes. Enfin la séance se termina par la *Sonate* en sol de Brahms, que Mme Landormy-Plançon et M. Parent détaillèrent avec un art exquis, qui n'excluait pas l'émotion.

Paul LOCARD.

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro les **Concerts divers** (*Concerts Clémandh, Anciennes Matinées Danbé, Concerts des Instruments anciens, Mme Saillard-Dietz, Mlle A. Abran, du Lied Français*), ainsi que les correspondances de Liège et du Havre.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

Théâtre Royal de Dresde

Première Représentation (création) de

SALOMÉ

Drame musical en un acte de RICHARD STRAUSS
d'après le poème d'Oscar Wilde

Rarement « première » fut attendue du public avec plus d'impatience et de curiosité que la *Salomé* de Richard Strauss. Pour une certaine partie de la presse, la représentation en elle-même ne restait malheureusement qu'un inutile accessoire, un élément d'appréciation superflu. Le nouveau drame musical du grand maître allemand n'était-il pas jugé d'avance, condamné d'office sur un mot d'ordre parti je ne sais d'où ? Dès que le projet de Strauss, de mettre en musique la *Salomé* d'Oscar Wilde, fut connu, la critique, ou du moins une certaine critique, s'emparait de cette nouvelle et commençait à faire rage. Sans rien connaître de la partition, pas la

moindre mesure, on ne craignait pas de répandre au jour le jour les insinuations les plus perfides sur le compte de l'artiste et de son œuvre.

A s'abstenir de tous commentaires sur un drame musical dont la réalisation leur était étrangère jusque dans le moindre de ses détails, la dignité professionnelle des gens du métier en eût-elle donc été diminuée? Qu'importe! On sortit de l'arsenal tout le vieux stock des armes qu'on avait jadis dirigées contre Wagner : immoralité du sujet, interdit jeté par la censure, musique injouable, grève des musiciens de l'orchestre, désertion des chanteurs. Et *Salomé*, bien avant de connaître les feux de la rampe dut subir les plus rudes assauts. On batailla autour d'elle comme jadis autour de *Tannhäuser*, de *Tristan*, — mais cette fois la cabale ne devait pas avoir le dernier mot.

A la veille de la première à Dresde, l'effervescence redouble. Les attaques se multiplient, surtout du côté des partisans de la « moralitaet ». La fureur de ces derniers ne connaît pas de bornes. Elle s'exhale en des brochures indignées où l'on maudit Strauss comme un esprit frappé de perversion. Le plus violent de ces opuscules, *Salomé an den Deutschen Hofbühnen*, dont l'auteur se cache sous le voile d'un pseudonyme ad hoc, *H. Ernstmann* (l'homme sérieux!!) décele un état d'âme lamentablement troublé par le fanatisme. Dis-moi ce que tu composes, s'écrie l'homme sérieux, et je te dirai qui tu es (sic); et il ne prend pas moins de quarante pages pour éreinter *a priori* le drame musical de Strauss. On a pincé toutes les cordes sensibles, celles qui, chez nos voisins, vibrent le plus fortement, pour les détourner d'un tel spectacle où la Bible est profanée, travestie, la royauté bafouée en la personne d'Hérode, veule, inquiet et titubant sous l'empire de l'ivresse. Mais le public, au soir de la première et des représentations suivantes, — le bon public que l'on s'évertuait à circonvenir, a pris sa revanche sur les professeurs de morale, les pasteurs, et les affiliés des cours! C'est avec un enthousiasme indescriptible, voisin du délire, qu'il accueillit la magnifique création de Richard Strauss. Des tonnerres d'applaudissements emplissaient la salle, bondée de spectateurs jusqu'aux derniers hémicycles, tandis que les bravos, les cris d'admiration, les *Strauss! Strauss!* partaient de toutes les poitrines. Après les émotions dominatrices de cette musique troublante et passionnée jusqu'à vous ébranler les nerfs, quel soulagement de pouvoir crier à tue-tête, de trépigner comme un forcené! Le compositeur, ses interprètes, le chef d'orchestre, le régisseur furent l'objet d'interminables ovations. On les rappela plus de trente fois. La presse musicale du monde tout entier s'était fait représenter. On était accouru d'Amérique, d'Angleterre, d'Italie, d'Autriche. Il y avait huit Français. On remarquait aussi la présence de Hans Sommer, Max Schillings, les réputés compositeurs allemands, et celle de Robert Ross, l'ami d'Oscar Wilde. L'Allemagne réunissait là tout son contingent d'intendants royaux, de directeurs de théâtre, de kapellmeister, de chanteurs. Strauss fut acclamé par une élite internationale, — couvert d'applaudissements par tout ce que son pays compte de notabilités artistiques.

Quant à cette fraction de la critique, à laquelle je faisais allusion plus haut et qui s'était rendue à Dresde dans un esprit ouvertement hostile, elle en fut pour ses diatribes. On avait décrété depuis longtemps, en petit comité (et ce n'était un secret pour personne), que Strauss n'était pas un dramaturge, — qu'il ne pouvait pas être un dramaturge. On savait par de vagues indications que *Salomé* se tournait vers une orientation nouvelle du drame musical allemand. Il ne s'agissait rien moins que de faire obstacle, de propos délibéré, à cette audacieuse tentative et de renvoyer le compositeur à ses poèmes symphoniques. Mais les instigateurs de cette campagne, adeptes de la sainte routine, champion de toutes les réactions, avaient compté sans le génie d'un Strauss, sans la beauté tragique et les séductions enivrantes d'un drame

musical merveilleusement scénique, très fortement conçu. Les plus farouches d'entre eux n'échappèrent pas à l'empire du maître. Force leur fut, pour ne point faillir à la consigne, pour dénigrer, de se rabattre sur le livret, d'invoquer à nouveau l'immoralité de la pièce, d'en flétrir la perversité et d'agiter à leur tour la vieille question de la morale dans l'Art.

Il y aura désormais dans les annales de l'histoire de la musique un « cas Salomé », intimement lié au chapitre de la critique arriérée.

Le sujet, quel est-il ? Nous le connaissons tous par le comte de Flaubert, Hérodiades, dont le poème d'Oscar Wilde n'est que la dramatisation puissante. Inutile de l'analyser en détail. Ce n'est point la Salomé des Léonard de Vinci, des Tintoret, des Ghirlandgo, des Rubens, des Albert Dürer, la juive au charme languissant que Wilde nous représente, c'est la Salomé de Gustave Moreau, la fille de Sodome et de Babylone, vouée à toutes les corruptions, à tous les vices, l'animal impudique et superbe qui inspira le Cantique des Cantiques. Nous touchons au paroxysme de l'érotisme, à toutes les contradictions de la folie. C'est la tragédie du mal, du mal le plus dévorant de tous, la sensualité et la luxure, en conflit avec le bien représenté sous les traits austères et calmes du Prophète Jochanaan. De l'antithèse des deux forces opposées jaillit tout l'intérêt du drame, et voilà ce qui, chez le musicien, provoqua la « Stimung ». Une fois de plus le génie du *poète des sons* a bondi par dessus la réalité, par dessus l'exotisme du sujet pour saisir la vérité en elle-même et tracer de l'amour charnel le plus violemment exaspéré en des harmonies brûlées d'une passion ardente et féroce, le tableau le plus coloré, le plus chaud, le plus vibrant, le plus émouvant que musicien ait peut-être jamais brossé. Les orgies dyonisiaques de Vénusberg, l'implacable amour de *Tristan et Ysolde*, sont dépassés par cette frénésie de volupté. Toute la fureur, toute la folie de la chair et du sang se rue à l'orchestre et aux voix. Nul soupçon de langueur ou de morbidesse orientale ne vient effleurer cette musique écrite en traits de feu. Des mélodies enivrantes montent en bouffées capiteuses des sables ardents de l'orchestre. Elles s'élancent comme lâchées au travers d'une symphonie en délire. On dirait des résonances d'une nature inconnue et sauvage, des palpitations étranges.

Rien de plus nouveau pour l'oreille. Rien de plus empoignant pour l'imagination. Pourtant, Strauss ne se pique pas de couleur locale. Loin de lui la pensée de se livrer à des reconstitutions archéologiques, de se perdre dans la recherche des effets pittoresques et décoratifs et des sonorités rares. La note exotique n'a pas d'écho dans *Salomé*, si ce n'est dans la danse où l'on en perçoit le tintement éloigné. Strauss s'impose à l'émotion des spectateurs par le choc furieux et tumultueux de la passion, — par la fougue, par l'emportement et la rapidité vertigineuse de ses combinaisons sonores.

Ni prélude, ni entr'actes. L'action se déroule logiquement, impétueusement, en l'espace d'une heure et demie, dans un décor baigné par la lumière argentée de la lune. La musique s'adapte étroitement au poème d'Oscar Wilde. Elle le suit pas à pas. Strauss a brisé toutes les formules passagères ou factices. *Salomé* marque le point de départ d'une proche évolution de la musique dramatique en Allemagne. Cette nouvelle manière à laquelle nous a si bien préparés *Pelléas et Mélisande*, le maître allemand la reprend pour son propre compte et l'implante au-delà du Rhin. Il apporte à l'œuvre entreprise par Claude Debussy la contribution de son prodigieux talent polyphonique et de son inépuisable inspiration. Car, en écrivant *Salomé*, son dessein était moins de marcher sur les traces de Wagner, de suivre les sentiers battus et rebattus par ses successeurs que de s'inspirer des tendances de notre école française moderne. Il vous confie, d'ailleurs, non sans une certaine coquetterie, pour peu que vous ne

soyez pas allemands, qu'il a composé sa musique sur le mot à mot du texte français. Les paroles allemandes restent une traduction d'après coup. Voilà certes qui n'est pas banal, mais la particularité la plus curieuse de *Salomé*, la nouveauté, réside dans l'écriture toute originale du style vocal.

Strauss n'a point traité les voix à l'allemande. Sa mélodie se réclame manifestement de notre déclamation lyrique, — tout d'abord par la courbe prononcée de la ligne sonore qui se développe à l'aise et aussi par la valeur, par l'autorité, par l'accent que prend ici la voix. Le chant se déploie en toute liberté mélodique, témoin les plaintes délicieuses du soupirant Narraboth, les phrases d'une amplitude si magnifique dans la bouche du Prophète, les élans passionnés de Salomé ; ses accès délirants de volupté à la vue de Jochanaan, toute cette scène finale, longue de 236 mesures, où la sensualité de son amour s'exaspère au baiser de la tête de Baptiste, et j'en passe, les supplications d'Hérode, toutes pleines des convoitises allumées par l'ivresse, etc., etc. Chez Wagner, la parole humaine s'avouait le plus souvent incapable d'exprimer les mouvements de l'âme et en confiait le soin à l'orchestre. Chez Strauss, elle reprend tous ses droits. Elle se jette à toute volée dans le gouffre de l'orchestre. Elle y allume à tous les coins une flamme qui circule, bondit et rebondit. Qu'elle soit emportée sur les sommets ou plongée aux abîmes, la voix émerge toujours et s'étend souverainement, au-dessus même du tumulte de toutes les forces déchainées. Rien ne l'arrête, rien ne l'essouffle.

Quel orchestre cependant ! 120 musiciens, 16 premiers violons, autant de seconds violons. Les bois sont au nombre de 19, parmi lesquels le fameux *Heckelphone*. Le groupe des cuivres compte 15 instruments. Harpes en plus, orgue, harmonium, deux paires de timbales, glockenspiel, triangles, tambourins, etc. Rien n'y manque. Dans le maniement de ce formidable organisme sonore, Strauss déploie une incomparable virtuosité. Par le mélange des sonorités, l'élaboration et la combinaison des motifs, la psychologie des timbres, l'entrelacement audacieux d'un prestigieux contrepoint, par toutes les ressources d'une polyphonie grandiose, unique, colossale, *Salomé* se place au premier rang des compositions du célèbre « Tonkünstler ». C'est peut-être le point culminant de toute la production lyrique depuis Richard Wagner. C'est la floraison musicale d'une imagination, d'un génie tout rempli de l'éternelle jeunesse. Rarement l'inspiration de Strauss se montra si luxuriante, si étincelante. Il faut remonter jusqu'à *Guntram*, à *Zarathustra* pour retrouver cette vigueur, cet élan, cette fougue dévorante, cette prodigalité d'invention.

Je n'insiste pas autrement sur l'éclat de l'instrumentation. Le nom seul de Strauss en dit assez dès qu'on aborde le domaine de la polyphonie. Ce qui, en dernière analyse, donne à *Solomé* une portée exceptionnelle c'est la prépondérance de l'élément vocal dans une œuvre où la symphonie atteint en même temps sa plus haute expression.

Au point de vue de l'interprétation et de la mise en scène, l'intendant général, le comte de Seebach a monté la pièce avec le faste coutumier du théâtre de Dresde. Sous la direction de l'éminent kapellmeister von Schuch l'orchestre s'est vaillamment dépensé. Il a fait des miracles. Il n'est pas conduit d'ailleurs, mais électrisé, tant Schuch y met de vigueur, de souplesse et d'entrain. Et que de science, que de talent, que d'autorité ne faut-il pas pour équilibrer des forces aussi complexes.

Mme Wittich prête au rôle de Salomé son soprano souple et puissant. Elle incarne superbement l'héroïne du drame avec une intensité d'expression inouïe. On ne peut rêver d'un art plus accompli, d'une voix plus délicieusement timbrée. Elle obtint un succès personnel très vif. La voix si prenante de Perron sonne merveilleusement, prophétiquement, j'allais dire, dans le rôle de Jochanaan. Quant à Bunian, il a fait d'Hé-

rode une création de tout premier ordre. Il a été simplement merveilleux. Voilà un ténor intelligent, un maître dans l'art de composer son personnage. Sa voix est magnifique d'étendue, de souplesse et de force.

Les rôles de second plan sont fort bien tenus par Mmes von Chavanne (Herodias), Eibenschütz (le page) et par MM. Jaeger (Narraboth), Wachter (le cappadocien). Je m'en voudrais de passer sous silence MM. Rüdiger, Saville Grosch, Erl, Rains qui rendirent de façon remarquable, avec la plus grande sûreté, l'épisode fugué de la dispute des Juifs.

Le décor signé Rieck, peintre de la Cour, évoquait toute la poésie des nuits de l'Orient. La mise en scène était réglée avec beaucoup de goût par M. Wirk qu'on avait spécialement mandé de Munich.

L. PONNELLE.

ANGERS. — *Troisième concert populaire.* (541^e) 25 novembre. — Le public angevin, malgré sa méfiance coutumière, devant les œuvres des jeunes, dont la réputation n'est pas encore consacrée en province, a bien accueilli la *Fantaisie sur deux noëls wallons*, de M. Jongen. Cette belle œuvre remarquablement architecturée autour de deux thèmes populaires essentiels, est toute revêtue de religiosité orgueilleuse. Elle suit une ligne de pensée profonde que nul élan inattendu, nul essor immodéré ou excessif ne fait dévier. Elle est amenée vers son dénouement à travers les ressources d'une savante instrumentation, avec une mesure et une réflexion qui dénotent une admirable cérébralité musicale et se tient souvent entre l'angélisme un peu monotone d'un Franck et la passion latente d'un Lekeu.

Mlle Marguerite Long a enchanté le public du troisième concert et provoqué des enthousiasmes bien mérités par son talent de pianiste impeccable et pourtant poétique. Elle a joué le *Concerto* de Liszt en le disciplinant hautainement, sans en réduire toutefois la fantaisie, sans en atténuer la couleur ni le romantisme de bon aloi. Sa technique est à la fois ferme et délicate, forte et séduisante. Elle trouve les sonorités émouvantes et atteint l'extrême grâce et l'extrême légèreté dans les traits. De plus elle a répandu à travers les *Variations en ut mineur* de Beethoven un noble élan d'âme, un sentiment haut et pur, éloignant classiquement les exagérations de sensiblerie coutumières aux virtuoses.

La *Symphonie en ut mineur* de Haydn, l'*Ouverture de Faust* de Wagner et la *Marche Héroïque* de Saint-Saëns, étaient également inscrites au programme.

— *Quatrième concert populaire*, 10 décembre. — Le quatrième concert débutait par une exécution parfaite de la *Symphonie Italienne* de Mendelsshon. L'orchestre y a répandu les coloris, la vivacité et la sentimentalité qui conviennent et en a fait ressortir avec une souveraine maîtrise, les contrastes et les effets.

Titania, suite symphonique de M. Georges Hüe, (dirigée par l'auteur), inspire confiance tout de suite, grâce aux belles sonorités nourries et vibrantes sur lesquelles elle s'ouvre et derrière lesquelles on sent palpiter la lointaine légende. La couleur musicale du début pourrait se comparer, sans qu'il y ait pastiche, à celle qui tremble autour du Vénusberg dans *Tannhäuser*. Tout le long de son œuvre M. Hüe joue magistralement de la totalité des ressources orchestrales et des heureuses plénitudes sonores. Son habileté est extrême. Je note un délicat dessin de flûte retombant sur des gouttelettes de violoncelle, quelques fluctuations montantes bien Shakespeariennes dans la trame symphonique, des moments où la féerie légère se déploie comme un voile diapré et des harmonies bien soutenues à l'arrière-plan de deux ou trois essors mélodiques. La fin du Prélude est peut-être un peu flou et de temps en temps on voudrait un rythme plus catégorique s'imposant. Mais ces imprécisions mêmes sont d'accord avec le sujet merveilleux et légendaire choisi par M. Hüe.

M. A. Hekking nous apportait le *Concerto en la mineur* pour violoncelle, de Saint-Saëns. Sa virtuosité riche et robuste, sa superbe éloquence sonore y ont trouvé l'occa-

sion de se révéler triomphalement. Il rendit le solo de violoncelle le plus dominateur du monde, sans trop l'isoler de l'ensemble ; il en déroula chaleureusement la ligne et son grand talent a embelli l'*Ave Maria* de Max Bruch, qui est une chose médiocre en soi, mais où les qualités particulières de M. Hekking, longueur, abondance et ferveur des résonnances, s'imposèrent victorieusement. Rappelé par le public M. André Hekking joua l'*Aria* de Bach, où l'on pourrait peut-être si l'on voulait absolument formuler une critique, lui reprocher de n'avoir pas mis assez d'intériorité discrète et profonde.

La Danse des Sylphes et le *Menuet des Follets* empruntés à la *Damnation de Faust* (Berlioz) se sont envolés de l'orchestre avec une grâce souple et mille frivolités pompeuses.

L'Ouverture de Léonore (Beethoven), est une des œuvres que l'orchestre possède le mieux. Elle plane toujours en pleine lumière et en pleine beauté, et bien que terminant le concert, elle a forcé l'attention silencieuse et continue du public.

— *Premier Concert extraordinaire. — Festival Franck.* — Le Festival Franck eut lieu le 24 décembre devant une salle comble. Cent-soixante choristes avaient pris place sur l'estrade et il faut admirer la somme d'efforts donnée par les organisateurs du festival pour mettre au point le difficile poème-symphonie de *Rédemption*. Les choristes et l'orchestre ont fait preuve de tant de talent et de bonne volonté que le public fut soulevé d'un enthousiasme inaccoutumé. L'angélisme de l'œuvre fut délicieusement rendu et synthétisé dans les quelques motifs chantés par les voix d'ange qui semblaient choir d'un ciel indulgent et proche. Les parties symphoniques d'orchestre ont vibré d'une superbe éloquence. Les chœurs d'ensemble et le chœur d'hommes ont été chantés avec une précision et une ferveur qui faisaient le plus grand honneur aux exécutants et à leurs répétiteurs habituels. Mme Auguez de Montalant a interprété la partie vocale de l'*Archange* en très grande artiste, en cantatrice habile et sûre. Son école de diction est parfaite, sa voix pleine et égale, son autorité magistrale. Elle a été à la fois hautaine et évangélique donnant ainsi superbement la double note psychologique de l'œuvre. Mme Béguin s'est acquittée de son rôle de récitant à la satisfaction générale.

Le concert débutait par une bonne exécution de la *Symphonie en ré mineur* de Franck, qui avait déjà été entendue plusieurs fois à Angers et marque l'apogée de puissance musicale du maître belge, le sommet de son ascension spirituelle et le suprême élan de son noble et touchant idéalisme.

Eva.

MONTPELLIER. — La *Schola* récemment fondée par M. Charles Bordes et qui semble promise aux meilleures destinées, a été honorée, dernièrement, de la présence de Mme Roger-Miclos-Bataille et de M. Alexandre Guilmant.

L'impératrice du piano, pour parler comme les sujets de M. Roosevelt, perfectionne avec adresse et courage un talent un peu court, son jeu demeure empreint d'une séduisante féminité, ses doigts toujours de fée font sourdre harmonieusement de l'ivoire les timbres de Couperin et de Schumann, elle semble descendue d'une toile d'Henner pour faire surgir du noir cercueil sonore le fantôme de la Grâce, sœur cadette de la Beauté.

M. Guilmant, qui, l'après-midi, en un admirable récital d'orgue, avait interprété des pages de Bach, de Nicolaï de Grigny, de Frescobaldi, de Buxtehude, a interprété sur le piano pédalier un choix d'œuvres intéressantes et a improvisé sur des thèmes donnés. Cette belle soirée d'art nous a valu d'entendre, en même temps que le premier des organistes d'aujourd'hui, M. Georges Borne qui s'est joué des difficultés pianistiques accumulées dans la curieuse et originale *Fantaisie rythmique* de M. Ch. Bordes, et M. Henri Rohart, qui a traduit, avec une intense expression et dans un style délicat, des mélodies de Chausson, de Fauré et de Bordes.

*
*
*

Notre scène lyrique, qui se prépare à remplacer l'obsédante barcarolle de *Guillaume Tell* par le chant des bateliers du Volga et à « méridionaliser » résolument son réper-

toire en nous offrant nombre de partitions *alla Sonzogno*, nous a fait entendre Mlle Simone d'Arnaud dans *Manon*, *Mireille* et *Rigoletto*. L'estimée diva a été accueillie avec sympathie.

— Mlle Blanche Selva a donné, le 22 décembre, dans les salons de la *Schola* dirigée par M. Charles Bordes, un récital de piano qui a mis pleinement en lumière la fidélité, la vigueur et la netteté de son interprétation des grands écrivains. Elle a obtenu un succès du meilleur aloi en traduisant, avec une maîtrise dont je sais peu d'exemples, la *Fantaisie chromatique et Fugue* de Bach, la *Sonate op. 111* de Beethoven, le *Prélude, Aria et Final* de Franck, le *Poème des Montagnes* de d'Indy, *En Languedoc* de Déodat de Séverac et *l'Islamey* de Balakirew. Nous devons louer la diversité et la carrure de son style, la probité de son jeu adéquat à la pensée des musiciens, sa ferme volonté d'art pur. Mme Selva nous a fait vivre une heure inoubliable pendant laquelle nous avons entendu de la beauté.

RAOUL DAVRAY.

NANCY. — Le nom de M. A. Geloso figurait sur le programme du troisième concert, au-dessous du *Concerto en la majeur* de Saint-Saëns et de l'*Adagio et Gavotte* de J.-S. Bach. Malheureusement un accident survenu à l'un des siens empêcha le sympathique violoniste de se rendre à Nancy, et ses deux numéros où il devait paraître furent remplacés par l'intermède symphonique de *Rédemption* et par l'*Adagio* de M. Guy Ropartz. La symphonie de *Rédemption* fut jouée avec l'ampleur, la tendresse et l'éclat qui conviennent à cette musique divine. Quant à l'*Adagio*, grave et passionné, il fut l'occasion d'un beau succès pour M. René Polain qui sut tirer de son alto les accents les plus pathétiques.

Pour débiter, la trilogie de *Wallenstein*, qui restera, je crois, l'une des plus belles œuvres de M. Vincent d'Indy et de toute la musique française moderne. Que préférer du truculent tableau du camp, de l'idylle tragique de la deuxième partie, où le thème jeune et viril de Max s'allie à la grâce mélancolique de celui de Thécla, ou de la *Mort* qu'illuminent de clartés mystérieuses les accords sidéraux et qu'enveloppe une inquiétante atmosphère de fatalité? Je ne connais rien de plus impressionnant que la descente des instruments à cordes qui, après le fracas de la catastrophe et la formidable puissance du *Chant fatal*, s'éteint doucement en un long *pianissimo*. C'est la sérénité des choses, la nature impassible, reprenant leurs droits après les bouleversements des drames humains.

Le programme comprenait encore la *Symphonie en ré mineur* de Schumann, qui fut exécutée avec une aisance brillante et la *Danse macabre* dans laquelle M. A. Heck, violon solo, fit admirer une pureté de son tout à fait remarquable.

Au quatrième concert de l'abonnement, trois numéros seulement : *La troisième Symphonie* de M. A. Magnard, le *Concerto en ut mineur* de Beethoven et, pour la seconde fois, la trilogie de *Wallenstein*.

La *Troisième symphonie* de M. Magnard est une belle œuvre, au plan très classique et dont les quatre mouvements intitulés *Ouverture, Danses, Pastorale, Final*, ont chacun une couleur bien particulière, quoique leur réunion forme un ensemble d'une parfaite unité. La première partie, d'où se dégage une impression d'austérité et de calme, débute par un majestueux choral qui se retrouve dans la conclusion. Entre temps, plusieurs idées mélodiques donnent lieu à d'ingénieux développements.

Les *Danses*, aux rythmes populaires, s'interrompent pour laisser la clarinette, puis les violons, se passer un chant d'une belle ligne simple et d'une couleur agreste. Tel, dans les anciennes symphonies, le *Scherzo*, encadrant entre deux reprises d'allure vive la douceur tendre du *Trio*. Mais, ici, les redites, au lieu d'être identiques, varient de tonalités d'orchestration.

Pastorale, c'est le chant d'un pâtre interprété par le hautbois et qui, par sa mélancolie paisible, évoque la sérénité d'un beau soir. Il est interrompu par un épisode sombre et l'arouche, dessiné par les basses et signifiant sans doute la menace d'un dan-

ger, d'un malheur. Puis tout se calme ; le chant pastoral s'élève de nouveau et le morceau s'achève dans la sérénité du début.

Le *Final*, animé, brillant, coloré de fanfares de trompettes et de cors, avec des rappels du choral de la première partie, termine dans la joie cette belle et intéressante symphonie.

Mlle Geneviève Dehelly a fait preuve, dans le *Concerto en ut mineur* de Beethoven, d'un talent délicat, ennemi des gros effets. Son jeu est fin, très perlé, mais il manque de puissance. Je suis sûr qu'aux derniers rangs des auditeurs, la partie de piano devait à peine se faire entendre.

La trilogie de *Wallenstein* a été jouée avec une verve, une sûreté, un éclat, qui ont valu à M. Ropartz et à son orchestre une véritable ovation.

X.

NICE. — *Représentation de SIBERIA*, poème d'Illica (traduction Milliet), musique de Giordano.

L'opéra de Nice vient de représenter avec éclat et devant un public enthousiaste la belle œuvre du compositeur italien Giordano, qui s'affirme cette fois d'une façon définitive comme un musicien de théâtre en pleine possession de son métier et de son talent. Quoique le premier acte soit assez médiocre et composé avec des formules musicales ayant déjà servi, les deux actes suivants ont emporté le succès par l'accent, la couleur et l'inspiration chaleureuse qui les animent.

M. Saugey, directeur de l'Opéra, a donné tous ses soins à monter dignement cette œuvre intéressante, interprétée pour la première fois en français : les décors signés Contessa sont superbes, notamment la plaine neigeuse du deuxième acte ; les costumes sont également de la plus grande exactitude.

L'interprétation est fort bonne dans son ensemble : le ténor Zocchi a vaillamment chanté le rôle du déporté Vassili. Mlle Mazarin, servie par une voix généreuse et sans faiblesses a fait une ardente Stephana ; M. Séveilhac, baryton, joint à un organe chaud et vibrant un vrai talent de comédien. A côté de ces protagonistes il serait injuste d'oublier Mlle Dereyne, une agréable Vikona et Mlle Romanitza, fort touchante : puis encore MM. La Taste, de bonne tenue en Walitzin, Saldon (prince Alexis), etc. Les chœurs ont fait preuve d'une homogénéité inaccoutumée, et l'orchestre sous la baguette de M. Dobbelaer a droit à des éloges.

Le nom de Giordano a été acclamé et son œuvre est incontestablement l'une de celles qui font le plus honneur à l'école italienne moderne.

Alfred MORTIER.

ROUEN. — Le Théâtre-des-Arts continue brillamment son ascension vers le néant ! Les représentations d'*Amica*, bien que défendues énergiquement par quelques artistes de valeur, ont été navrantes au point de vue artistique ! Peut-on trouver en effet une œuvre plus plate, plus écœurante qu'*Amica* ? Quant à la reprise de la *Reine Fiammette*, je me demande ce qui serait arrivé au cours de cette mémorable soirée si Mme Chassang n'avait été là pour supporter tout le poids de l'œuvre et de l'interprétation. Le succès de Mme Chassang a été considérable, et les acclamations dont elle a été l'objet témoignaient de la reconnaissance que le public lui devait, d'aider à maintenir la vieille réputation — aujourd'hui bien chancelante — du Théâtre-des-Arts. Enfin comment se fait-il qu'un directeur de théâtre, qui devrait être un homme éclairé, digne des plus hautes responsabilités artistiques, commette des erreurs qui paraissent d'autant plus lourdes qu'il les commet généralement avec une prétention et une fatuité n'ayant d'égale que son insuffisance d'éducation artistique ? C'est ainsi que M. Camoin vient d'interrompre, après trois ou quatre représentations, la carrière de l'*Etranger*, alors que de tous côtés le désir était très vif de réentendre cette œuvre. Après de nombreuses demandes, il consacra enfin une soirée à l'action musicale de M. d'Indy, mais c'était trop tard : le temps, c'est-à-dire l'oubli, avait fait son œuvre.

R. D.

*
*
*

Concerts. — En première ligne, nous devons noter la magnifique séance donnée au Cirque par Marcel Dupré, premier prix de piano du Conservatoire, par M. et Mme Albert Dupré, Mme Raunay et par « l'Accord Parfait ».

Marcel Dupré fut un des artistes les plus précoces de notre ville : à huit ans, il donna sa première séance d'orgue à l'Exposition de 1896 ; à douze ans, il était organiste à l'église Saint-Vivien ; à quinze ans il exécutait un oratorio remarquable, le *Songe de Jacob*, de sa composition ; à seize ans, il entra au Conservatoire, dans la classe du maître Diémer : il y obtenait un premier accessit à la fin de la première année et le premier prix de piano, à la deuxième. Il est aujourd'hui âgé de dix-neuf ans.

Au concert du Cirque, un public nombreux a pu applaudir la virtuosité, le mécanisme extraordinaire de ce jeune musicien dans la *Ballade en fa* de Chopin, la *Valse de concert* de Diémer, dans la *Toccatà* de Saint-Saëns, la *Toccatina* de Lack, la *Dixième Rhapsodie* de Liszt, et l'*Ouverture des Maîtres Chanteurs* ; nous avons pris part de tout cœur à l'enthousiasme des auditeurs. Ce qui fait que nous lui devons tout particulièrement notre reconnaissance, c'est qu'il a associé, pour ainsi dire, la célébration des compositeurs de génie à son très légitime succès ; nous dirions presque qu'il s'est même un peu sacrifié ; on comprend la valeur de cet éloge, quand on pense à la vanité d'une foule d'acrobates-ès-instruments à cordes ou autres, qui semblent croire que leur gymnastique est l'art unique et que les compositeurs n'ont pas d'autre raison d'être que de les faire valoir. Ce mauvais goût est une de nos plaies modernes.

Quand nous aurons dit que Marcel Dupré s'est fait le traducteur de la pensée de Bach dans le *Concerto en ut mineur* à deux pianos et orchestre, de l'inspiration de Beethoven dans la *Fantaisie* pour piano, chœurs et orchestre, et du génie de Wagner ; quand nous ajouterons aux morceaux déjà cités le reste du programme, c'est-à-dire le premier chœur de la *Cantate de Noël* (J.-S. Bach) ; les *Enfants de Bohême* de Schumann ; la *Marche du Tamhauser*, on se rendra compte que les organisateurs de ce beau concert ont été inspirés avant tout par un réel souci d'art. Mme Raunay a eu un grand succès dans ses mélodies. Quelle admirable artiste !

*
*
*

Séances d'orgue à St-Godard. — A noter deux très intéressantes séances d'orgue consacrées par M. Hælling, l'une aux œuvres de Bach, l'autre à diverses compositions d'organistes des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Le respect des maîtres qu'il interprète et des nuances indiquées, l'absence de gros effets, l'honnêteté artistique sont, avec son talent aujourd'hui incontestable, les qualités essentielles de M. Hælling qui, nous l'espérons, continuera la série de ses belles auditions.

MARIDORT.

TOULOUSE. — Les concerts battent leur plein dans notre ville : c'est d'abord la *Société des Concerts du Conservatoire* qui, dans sa dernière audition nous faisait entendre la *Symphonie héroïque* de Beethoven ; *Phaëton* de Saint-Saëns, plus une sélection de M. Rabaud sur des *Chansons russes* ; voilà pour la partie purement symphonique. Comme solistes : Mme Auguez de Montalant interprétant les *Rêves*, de Wagner, puis M. Cornélis Liégeois, remportent un beau succès dans le *premier Concerto* pour violoncelle, de Saint-Saëns. Je n'ai pas à décrire de nouveau ce que sont les exécutions de la *Société des Concerts du Conservatoire*, car je ne veux pas tomber dans des redites : il me suffira de constater le fini, dans le rendu de la *Symphonie héroïque* — surtout dans le *Scherzo* — et de complimenter M. Crocé-Spinelli, pour le succès toujours croissant de son entreprise artistique. Quelques jours plus tard, Mlle Blanche Selva et Mlle de la Rouvière donnaient une audition dans la salle de l'Athénée. Ce n'est pas aux lecteurs du *Courrier Musical* qu'il faut découvrir le talent de ces deux artistes de tout premier ordre ; mais n'ayant jamais entendu Mlle Blanche Selva il me sera permis de dire que rarement, dans ma carrière de critique, je vis une femme sachant *La*

Musique comme celle-là. Sans doute son mécanisme est merveilleux, mais, ce qui l'est davantage, c'est la compréhension des œuvres diverses, qu'elle interprète non seulement en musicienne, mais encore en harmoniste.

Dans la salle Rouget, la *Société de musique de chambre* a repris le cours de ses séances annuelles. Au programme du premier concert se trouvaient : le *neuvième Quatuor* à cordes de Beethoven, fort bien joué par MM. Jeanson, Ménetchet, Pujol et Balaresque, puis le *Quintette* de Schubert, la *Trinité* avec Mme Tourraton-Vannier comme pianiste — on connaît depuis longtemps le talent de cette artiste — qui s'était fait applaudir auparavant dans une verveuse interprétation d'un *Nocturne* de Listz.

Au Théâtre du Capitole le succès du *Jongleur de Notre-Dame* prend de très vastes proportions ; le délicieux ouvrage de Massenet est joué deux fois par semaine devant des salles combles.

Omer GUIRAUD.

VERVIERS. — Pour la deuxième fois, M. Alphonse Voncken, l'un de nos plus distingués professeurs de musique, organisait une séance de musique de chambre. L'an dernier déjà il en avait ouvert la série par un intéressant programme qu'il exécutait en compagnie d'une remarquable artiste, Mlle Marie Joliet ; cette année, le menu n'était ni moins intéressant ni moins attractif.

Il comportait d'abord une page de César Franck, son admirable *Sonate* pour piano et violon, d'une intensité d'émotion si poignante et d'une si grande pureté de lignes ; un *Duo de concert* pour deux violons, de Léonard, œuvre assez peu intéressante sinon au point de vue des difficultés techniques à surmonter ; le grand *trio en si bémol* de Beethoven pour piano, clarinette et violoncelle, et enfin deux parties du très intéressant *Quintette* avec piano (op. 44) de Schumann qui porte bien l'empreinte du sombre et inquiet compositeur.

M. Alph. Voncken tenait avec sa maîtrise habituelle la partie de violon dans la *Sonate* de Franck, très bien secondé par un pianiste amateur de tout premier mérite, Mme B. L., élève du virtuose vervietois M. Jean Sauvage ; l'habileté technique du réputé violoniste qu'est A. Voncken se fit aussi brillamment jour dans le *Concerto* de Léonard et dans le *Quintette* de Schumann ; délaissant l'archet dans le *Trio* de Beethoven il s'y révéla clarinetteste non moins expert, et artiste aussi consciencieux.

Mme B. L. participa avec autant de succès au *trio* de Beethoven et au *quintette* de Schumann, se montrant artiste délicate, soucieuse de rendre la pensée intime des auteurs ; M. J. Lejeune, le jeune violoncelliste dont nous avons déjà signalé le talent, interpréta avec âme, les admirables phrases du *trio* et contribua à la très correcte interprétation du *quintette*. Enfin, M. Bonjean au violon et M. L. Voncken à l'alto complétèrent consciencieusement ce groupe musical auquel nous devons l'une de nos trop rares soirées musicales.

*

**

Quelques jours plus tard, le *Cercle musical d'amateurs* offrait à ses membres son deuxième concert où on a pu applaudir — fortune rare ! — le réputé quatuor Schoerg. MM. Franz Schoerg, Hans Daucher, Paul Méry et notre concitoyen Jacques Gaillard, forment un *vrai quatuor*, et c'est tout dire ; tant sont admirables leur compréhension et leur homogénéité. Au programme un *Quatuor en la mineur* de Glazounow, une romance de W. Wres et une *Danse hongroise* de Brahms, toutes deux pour violon, et enfin le *Quatuor en fa majeur* (op. 135) de Beethoven ; l'interprétation en fut admirable et nous regrettons de ne pouvoir y insister.

Mme Méry-Merek prêtait le concours de sa jolie voix et de son talent remarquable qui excelle surtout à « interpréter » les compositeurs et à en faire pénétrer l'intimité expressive : son succès fut très grand dans le *Lied* de Franck et dans les *Cloches du soir* surtout.

J. D.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

- Janvier *Grande Salle*
17 Quator Laval-Clément.
18 Trio R. Epstein.
19 M. Pomposi (Voir le programme sur notre encartage).
20 La Société nationale de Musique (1^{re} séance).
21 M. Philippe Courras (Elèves).
22 M. Joseph Debroux (1^{re} séance).
23 Mme Avice.
24 M. et Mme J. Salmon.
25 La Société des compositeurs de Musique (1^{re} séance).
26 M. Hemmersbach.
26 Mme Cam. Chevillard (Elèves 1^{re} séance).
29 M. Paul Viardot.
30 Mlle Renée Lénars
31 M. Joseph Boulnois. (Voir le programme sur notre encartage).

Salle des Quatuors

- 17 Quatuor Calliat (2^e séance).
20 Mlle d'Albas et M. J. Dumas (2^{me} séance).
21 M. Paul Hérard (Elèves).

Salle Erard

- 17 M. Bosquet (Voir le programme sur notre encartage).
18 Mlle Guy.
19 M. J. Hoffmann.
20 M. R. Havas.
21 Matinée des élèves de Mlle Légréney.
22 Mme Copreaux.
23 La Tarentelle.

- 25 Mlle Y. Péan.
26 Mejora Galeotti et Capet.
27 M. Bomveno van der Boijen.
29 Mlle Gellée.
30 M. D. Lederer.
31 M. Gabrilowitsch.

Salle des Agriculteurs

- 16 Société Philharmonique (MM. Mark Hambourg et Kreissler).
18 Les Soirées d'Art.
20 M. Hegedüs (Voir le programme sur notre encartage).
23 Société Philharmonique (Mme Boyé-Jensen, Rotterdamsche-Trio).
25 Les Soirées d'Art.
30 Société Philharmonique (M. Plamondon. Le Quatuor de Paris).

Schola Cantorum

- 16 Mlle B. Selva (œuvres de Bach).
24 MM. Lejeune, De Bruyn, Mlle Selva (Trios modernes).
30 Mlle B. Selva (œuvres de Bach).

Salle de l'Union

- 17 Société J.-S. Bach (Soli, Orchestre et chœurs).

Salle Æolian

- 19 Le Quatuor Parent.
26 id.

Ambigu

- 17 Ancienne Société des matinées Danbé, 4 h. 1/2.
24 id. id.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra. — M. Dujardin-Beaumetz vient de prolonger d'une année la durée du privilège de M. Gailhard comme directeur de l'Opéra. D'autre part, nous apprenons de source autorisée que la personnalité artistique dont les frères Isola se sont assuré la collaboration en vue de leur candidature à l'Opéra, est M. Gunsbourg, et que cette candidature Isola-Gunsbourg aurait beaucoup de chances d'être agréée.

A l'Opéra-Comique. — A propos de la *Coupe enchantée*, de M. Gabriel Pierné, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que Ferdinand Poise, avait traité musicalement le même sujet. M. Carvalho, l'ancien directeur de l'Opéra-Comique, avait reçu le manuscrit de la partition et se préparait à monter l'œuvre, comme il avait fait pour la *Surprise de l'Amour*, *Joli Gilles* et *l'Amour médecin*, quand survint l'incendie du théâtre. La partition de Poise fut brûlée avec le reste, et on n'en parla plus.

— M. Albert Carré a mis à l'étude l'*Aphrodite*, de M. Camille Erlanger.

C'est Mlle Mary Garden qui créera le rôle d'Aphrodite et M. Léon Beyle celui du ténor.

Voici la distribution des autres rôles : Timon. Allard ; Philodème, Devriès ; le grand-prêtre, Guillamat ; le géôlier, Huberdeau ; Colidès, Ghasnc ; Myrto, Mathieu-

Lutz ; Phodis, Demellier ; Bacchis, Vallandri ; Chimairis, Brohly ; Seso, Brozla ; Tryphéra, Guionie ; Monsarion, Henriquez ; Philotis, Gonzalès ; Corinna, Miral ; Sélevé, Velder ; Héliope, Costès ; Hermione, Comès ; Crobyté, Borga ; Diocède, Vuilefroy ; Joessa, Duchêne ; Théano (danseuse), Badet.

On s'occupe également du *Clos*, la partition nouvelle du jeune compositeur M. Charles Silver, et dont Mlle Marie Thiéry doit créer le rôle principal.

Le livret du *Clos* a été écrit par M. Michel Carré d'après le roman du *Clos-Pommier*, d'Amédée Achard.

Entre temps, l'Opéra-Comique donnera une série de représentations du *Fidelio* de Beethoven.

La Société J.-S. Bach donnera le mercredi 24 janvier prochain, à la salle de l'Union (14, rue de Trévise), un concert d'orgue et de musique de chambre, avec le concours de Mme Rey-Gaufrès, de MM. Krauss, Tournemire et du remarquable violoncelliste Pablo Casals. Au programme : *Suite* pour violoncelle seul, *Sonate* piano et violon, œuvres pour orgue et pour piano.

Mlle Blanche Selva commencera demain mardi, 16 janvier, à la Schola Cantorum, une série de six séances consacrées à J.-S. Bach, dont les suivantes auront lieu les 30 janvier, 13 et 26 février, 13 et 27 mars, à 9 heures du soir.

Notre collaborateur M.-D. Calvocoressi fera le 31 janvier à 8 h. 1/2 du soir, à la Coopération des idées, 157, faubourg Saint-Antoine, une conférence sur *les origines de la musique de clavier*.

Cette conférence sera accompagnée d'une audition par M. J.-Joachim Nin : œuvres de Cabezon, Byrd, Frescobaldi, Kuhnau, Couperin, Bach, etc.

Les trois récitals annuels de M. Joseph Debroux sont fixés au 22 janvier, 19 février et 13 mars prochains, salle Pleyel, à 9 heures du soir. C'est la quinzième année que le remarquable violoniste donne avec la conscience artistique qui n'a d'égal que son immense talent, ces intéressantes auditions au cours desquelles revivent pour un moment — combien attachant. — les vieux Maîtres français du xviii^e siècle. Il y aura cette année vingt-cinq ans que Joseph Debroux a donné son premier concert à Ruremonde (Hollande).

L'École de piano Lucien Wurmser, 23, rue Ballu, nous prie d'annoncer que l'audition semestrielle d'élèves, aura lieu le dimanche 4 février, à 1 heure, salle Pleyel. Cette école compte maintenant comme succursales : Amiens, Beauvais, Bourges, Cherbourg, Clermont-Ferrand, Grenoble, Lille, Le Havre, Lyon, Nantes, Nevers, Oran, Poitiers, Tours, Troyes. De plus, par suite d'une entente entre M. le professeur Gustav Holleander, directeur du Conservatoire Stern à Berlin et M. Lucien Wurmser, l'École de Piano de Paris et le Conservatoire Stern de Berlin sont correspondants.

M. Georges Quévremont, l'excellent professeur au Conservatoire de Lyon, sera examinateur à Paris à côté de M. Joseph Morpain.

Nous extrayons avec plaisir un passage du précieux certificat que l'éminent violoniste Joseph Joachim a remis à son élève Joseph Zeligmann lorsque celui-ci a quitté Berlin pour venir s'installer à Paris tout récemment : « Les succès qu'il a remportés auprès du public, écrit Joachim, m'ont prouvé qu'il était digne de la confiance que j'avais mise en lui... Je le recommande chaleureusement comme soliste et comme professeur de violon... » Combien de violonistes préféreraient une pareille recommandation à un premier prix de Conservatoire. Et comme ils auraient raison.

M. Massenet, qui a terminé sa partition d'*Ariane*, destinée à l'Opéra, travaille en ce moment à un ouvrage qui sera donné l'hiver prochain pour la première fois à Monte-Carlo. L'auteur du livret est M. Jules Claretie. Le sujet est emprunté à un épisode de la Révolution.

Nécrologie

M. Vincent d'Indy vient d'avoir la douleur de perdre sa femme, Mme la comtesse d'Indy, née de Geis de Pampelonne. Nous le prions de vouloir bien accepter nos respectueuses condoléances et de croire à la vive part que nous prenons au malheur qui l'a frappé. A. D.

— La célèbre cantatrice, Mme G. Krauss, est décédée la semaine dernière à Paris, après une longue et douloureuse maladie.

Marie-Gabrielle Krauss, qui était née à Vienne, débuta à l'Opéra Impérial en 1860, dans *Guillaume Tell*. Après avoir passé cinq ans dans ce théâtre, où elle obtint de grands succès, elle joua ensuite en Italie, et ne vint à Paris qu'en 1875.

Elle interpréta successivement *La Juive*, *Aïda*, *Le Tribut de Zamora*, *Henri VIII*, *Patrie*, *Les Huguenots*, etc., où ses triomphes furent chaque fois plus grands.

Depuis 1888, elle se consacrait au professorat.

— L'auteur dramatique bien connu, Edouard Blau, vient de mourir âgé de soixante-dix ans. Il était surtout connu comme librettiste, bien qu'il ait fait jouer plusieurs pièces sans musique, entre autres *Maître Andréa* à l'Odéon. Comme poète d'opéra, il a écrit, en collaboration avec Louis Gallet, la *Coupe du Roi de Thulé* (musique d'Eugène Diaz), le *Chevalier Jean* et *Lancelot* (musique de Victorin Joncières), le *Cid* (musique de Massenet). Edouard Blau signa également, avec M. Paul Milliet, *Werther* (Massenet), avec Blum et Toché, *Belle Lurette* (Serpette) et seul le *Roi d'Ys* et la *Jacquerie* (Lalo). C'est à tort qu'on lui attribue le poème d'*Esclarmonde*, qui est de M. Louis de Grammont et son homonyme et cousin Alfred Blau.

REIMS. — *Concerts éclectiques*. — M. Vaysman, musicien aussi éclairé qu'infatigable, renouvelle ses manifestations artistiques avec un succès toujours croissant ; la séance de dimanche est une des plus remarquables qui nous aient été données jusqu'ici. Aussi le public, par une ovation méritée, lui a fait comprendre combien son œuvre l'intéressait et quels vœux il formait pour qu'il en continuât le développement. La première partie du concert comportait la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven : nous féliciterons chaudement les artistes qui ont interprété cette œuvre grandiose.

L'élément spirituel du concert était représenté par l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns.

Nos compliments les plus sincères à Mme Marie Petit, cantatrice de grand talent, ainsi qu'à Mlles Sallier et Adam et à MM. Wolff et Richard.

En terminant, remercions M. Vaysman d'avoir doté la ville de Reims d'un orchestre capable d'initier le public aux plus belles œuvres du grand maître.

LYON. — Le maire de Lyon vient de désigner MM. Flon, le distingué chef d'orchestre et Landouzy, comme directeurs du Grand-Théâtre, qui sera administré dorénavant en régie mixte.

NIORT. — Nous avons reçu de M. Conte, chef d'orchestre de la *Société Philharmonique* de Niort, une lettre où il nous prie d'insérer quelques rectifications à l'article publié par nous ici même le 1^{er} janvier. M. Conte nous affirme :

1^o Que l'orchestre de la Société n'a que 16 violons *en tout* ;
2^o Que les « nombreuses rangées de cuivres et de bois » dont parlait notre correspondant se réduisent à un pupitre de hautbois, un de basson, 4 cors, 2 pistons, 3 trombones ;

3^o Que l'exécution de l'*Hymne à Sainte-Cécile* a été très bonne ;

4^o Qu'il en a été de même de celle de la *Danse Macabre*.

Nous insérons bien volontiers ces rectifications : nous ajoutons que les critiques (très légères en somme) que contenait la note de notre correspondant éventuel, ne nous paraissent en rien devoir exciter la susceptibilité des excellents instrumentistes qui composent la *Société Philharmonique* et de leur chef, estimé de tous.

M. Suter, notre correspondant habituel à Niort, nous prie de faire observer que l'article en question n'était pas de lui, mais d'un correspondant occasionnel. Voilà qui est fait.

N. D. L. R.

MONTE-CARLO. — Les représentations de ballet continuent à attirer le public qu'émerveillent la magnificence de la mise en scène et la rare perfection artistique du « Ballet de Monte-Carlo ».

Dans l'œuvre exquise de M. Justin Clérice, *Au temps Jadis*, le succès fut triomphal pour l'admirable danseuse russe Mlle Trouhanowa, encadrée par une pléiade de ballerines, parmi lesquelles les premières danseuses, Mlles Bertrand, Cavini, Charbonnel, Fabris, Legrand et Ly Symons ont été fort applaudies, dans leurs danses remarquablement réglées par M. Saracco.

L'excellent mime M. Paglieri, et la charmante divette parisienne Mlle Miriam Manuel contribuèrent brillamment à l'éclat de la soirée.

L'orchestre était dirigé par M. Désiré Thibault.

— M. Léon Jehin vient de faire entendre, aux Concerts classiques, deux œuvres de jeunes musiciens : un *Poème Lyrique* de M. Théodore Akimenko, élève de Rimsky-Korsakow, et *Le Pêcheur*, de M. Georges de Seynes, élèves de MM. Massenet et Gabriel Fauré.

Le *Poème Lyrique* de M. Akimenko plaît par ses phrases mélodiques, sa fougue passionnée et son instrumentation sévère mais bien sonore ; c'est l'œuvre d'un artiste sincère, inspiré et savant.

Le *Pêcheur*, de M. Georges de Seynes, est un poème symphonique de grande ligne, nette et pure, d'une remarquable intensité d'expression qui atteint à une réelle puissance. L'orchestration en est d'une variété et d'une délicatesse des plus intéressantes, et abonde en trouvailles de détails ingénieux.

Le succès de ces deux œuvres fut très vif.

BIARRITZ. — M. Gaston Coste, le distingué chef d'orchestre, vient d'être nommé directeur artistique du Casino municipal de Biarritz.

BERLIN. — Il est question de monter ici *Miarka*, d'Alex. Georges. M. Hans Gregor, directeur de l'Opéra-Comique, y paraît disposé.

— Le dimanche 7 janvier, les membres du *Philharmonisches Orchester*, les administrateurs de l'agence Hermann Wolff, entourés de plus de 250 personnes, tout ce que Berlin compte de notabilités artistiques et musicales, célébraient le jubilé directorial du sympathique M. Fernow. Voilà 25 ans que l'éminent directeur préside aux destinées de la célèbre Concert-Direction, servant avec une rare intelligence la cause des artistes et de l'art.

L. P.

MUNICH. — Au Théâtre de la Cour viennent d'être mises en scène, comme nouveautés, la *Feuersnot*, de Rich. Strauss (sous la direction de l'auteur), et la *Cabrera*, de G. Dupont.

Aux *Concerts Kaim*, G. Schneevoigt a brillamment conduit la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

BOLOGNE. — Voici les nouveautés qui seront données cet hiver aux *Concerts Mugellini* (dirigés par Bruno Mugellini) : *Quintette* de C. Franck ; *Concerto* pour deux pianos de Bach ; E. Bossi : *Trio Sinfonico* ; *Sonate* de violon de Rich. Strauss ; *Concerto* de violon de Brahms ; *Finlandia* de Sibélius ; *Turandot* de Busoni, etc.

PÉTERSBOURG. — Les prix de la Fondation Glinka viennent d'être attribués par MM. Rimsky-Korsakow, Glazounow et Liadow, aux compositeurs dont les noms suivent :

M. A.-S. Arenski, pour l'introduction de son opéra *Nala et Damajanti*, 300 roubles ; M. J.-J. Withol, pour des variations sur un chant populaire, 300 roubles ; M. R.-M. Glière, pour son sextuor. op. 1, 500 roubles ; M. N.-A. Szokolow, pour deux chœurs à trois voix de femmes, 400 roubles ; M. A.-N. Scriabine, pour sa deuxième symphonie, op. 29, 1,000 roubles ; M. Serge Tanejew, pour son ouverture de l'opéra *Orestie* 100 roubles.

VIENNE. — Mme Wanda Landowska vient d'être acclamée ici après sa délicate interprétation des plus charmants chefs-d'œuvre de J.-P. Rameau, Couperin-le-Grand,

Scarlatti, de Chambonnières, etc., groupés poétiquement dans un programme général comprenant : 1° *Dans la Forêt* ; 2° *A travers les Prairies* ; 3° *Fête du Village*.

BARCELONE. — On vient de représenter au Théâtre Principal un ouvrage de M. Felipe Pedrell, l'éminent compositeur et critique, dont le *Courrier Musical* a longuement parlé dans son numéro du 1^{er} février 1905. Cet ouvrage très remarquable est intitulé : *La Matinada*.

TOURNAI. — Vif succès pour M. Boucler, l'autre dimanche, dans l'intéressante exécution de la *Marie-Madeleine* de Massenet, brillamment dirigée par M. H. de Loose.

MONACO. — Un grand concours international de musique aura lieu à Monaco les 2, 3 et 4 juin 1906 sous le patronage de S. A. S. le Prince de Monaco et avec le concours des sociétés musicales de Monte-Carlo et de la Principauté. Demander tous les renseignements à M. Percheron, secrétaire général.

HANOÏ (Tonkin). — Une *Société Philharmonique* vient d'être fondée à Hanoï ! L'orchestre se compose de 37 musiciens, sous la direction de M. Cornet : ce dernier annonce l'audition d'œuvres de Beethoven, Berlioz, Bizet, d'opéras de Massenet, Puccini, Mascagni, etc...

Nouveautés musicales reçues

Six mélodies, de Mlle Germaine Corbin : *Le Soir* (Albert Samain), *Chanson roumaine* (Hélène Vacaresco), *Menuet* (Fernand Gregh), *Sérénade Vénitienne* (A. de Bigault), *Madrigal* (Jean Lahor), *Nuit d'Eté* (Paul Bourget). Empreintes d'une distinction et d'un charme confinant à une séduisante originalité, ces mélodies sont écrites avec élégance, — non sans péril pour l'interprète qui ne les aurait pas attentivement approfondies, — et dénotent une nature de musicienne infiniment délicate.

Editées chez Grus, Paris.

Sérénade pour Piano, de Joseph Jongen, dont la solide écriture et l'exquise poésie confirment le talent et les pensées caressantes que de précédentes œuvres nous avaient déjà révélés.

Editée par l'« Edition Mutuelle », Paris.

VERLAG VON RAHTER (LEIPZIG)

RICH. FRICKE : *Alles Mogtliche*. Pièces pour piano.

ARTHUR HINTON : *4 Bagatelles* pour piano.

MAX LAURISCHKUS : *Esquisses* pour piano.

AUGUST NOLK : *Morceaux mélodiques* pour piano.

L. SCHYTTÉ : *6 morceaux* pour piano.

E. WOLF-FERRARI : *Impromptus* pour piano.

PAUL ZILCHER : *Esquisses* pour piano.

Ouvrages reçus

F. de Ménil : L'ECOLE CONTRAPUNTIQUE FLAMANDE AUX XV^e ET XVI^e SIÈCLES

C'est la réunion en un volume des articles parus en 1904 et 1905 dans le *Courrier Musical*.

Marcel Clavié : BENJAMIN GODARD, étude biographique.

D^r Johann Branberger : MUSIKGESCHICHTLICHES AUS BÖHMEN.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle

Salle ERARD, 13, rue du Mail

Le MERCREDI 17 JANVIER 1906, à 9 heures du soir

RÉCITAL DE PIANO

DONNÉ PAR M.

Emile Bosquet

Prix Rubinstein Wien 1900

PROGRAMME

- | | | |
|----|--|------------|
| 1. | Toccata et Fugue en <i>ut mineur</i> , pour piano | J.-S. BACH |
| 2. | Sonate en <i>mi</i> , Op. 109 | BEETHOVEN |
| 3. | Prélude, Aria et Finale | C. FRANCK |
| 4. | <i>a</i> Impromptu en <i>fa mineur</i> | G. FAURÉ |
| | <i>b</i> Jardins sous la pluie | C. DEBUSSY |
| | <i>c</i> Rhapsodie en <i>mi bémol</i> | J. BRAHMS |
| | <i>d</i> Quatre Études, Op. 25, <i>la bémol, fa mineur, fa majeur, ut mineur</i> | CHOPIN |

PRIX DES PLACES :

FAUTEUIL DE PARQUET : 10 FR. — GALERIE : 5 FR.

Billets à l'avance ; A la SALLE ERARD ; chez MM. DURAND et Fils, Éditeurs, 4, place de la Madeleine et à la SOCIÉTÉ MUSICALE, 32, rue Louis-le-Grand. — Tél. 277-20

SOCIÉTÉ MUSICALE (H. ASTRUC & Cie), 32, rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre) PARIS

SALLE PLEYEL, 22, rue Rochechouart

Vendredi 19 Janvier 1906, à 9 heures précises (Ouvertures des Portes à 8 heures 1/2)

CONCERT donné par M^r POMPOSI

AUDITION D'ŒUVRES DE

César Franck, Vincent d'Indy & C. Debussy

PROGRAMME

- | | | |
|---|---|-------------|
| 1 | Sonate, Piano et Violon | C. FRANCK. |
| | Mlle B. SELVA et M. POMPOSI. | |
| 2 | Quatuor à cordes | C. DEBUSSY. |
| | MM. POMPOSI, DE BRUYNE, MIGARD, SCHIDENHELM. | |
| 3 | Valses pour Piano | V. D'INDY. |
| | Mlle B. SELVA. | |
| 4 | Quintette, Piano et instruments à cordes. | C. FRANCK, |
| | Mlle B. SELVA, MM. POMPOSI, DE BRUYNE, MIGARD et SCHIDENHELM. | |

PRIX DES PLACES :

Fauteuil de Grand Salon 10 fr. — Fauteuil de Petit Salon 5 fr.

On trouve des Billets chez MM. A. DURAND et Fils, 4, Place de la Madeleine ; à la Salle PLEYEL, 22, rue Rochechouart et à l'Agence E. DEMETS, 2, rue de Louvois

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, rue d'Athènes
LE SAMEDI 20 JANVIER 1906, à 9 h. très précises du soir

CONCERT

Donné par le Violoniste

HEGEDÜS

Avec le Concours de Madame

Lily HENKEL, Pianiste

PROGRAMME

- | | | | |
|---|---------------------|---|--------------|
| 1. SONATE, pour Piano et Violon, en ré majeur, Op. 12, n°1 M. HEGEDÜS et Mlle Lily HENKEL. | BEETHOVEN | 5. a ADAGIO DU CONCERTO en ré majeur | R. STRAUSS |
| 2. CONCERTO en ré mineur | TARTINI (1692-1770) | b PERPETUUM MOBILE | NOVACEK |
| 3. a ARIA | BACH | M. HEGEDÜS. | |
| b MENUET | MOZART | 6. SÉRÉNADE MÉLANCOLIQUE . . | TSCHAIKOWSKY |
| M. HEGEDÜS. | | M. HEGEDÜS. | |
| 4. a ÉTUDE POSTHUME. | CHOPIN | 7. ADAGIO ET RONDO DU CONCERTO en fa dièze min. | VIEUXTEMPS |
| b ÉTUDE, Op. 25, n° 1. | id. | M. HEGEDÜS. | |
| c FANTAISIE-IMPROMPTU | id. | | |
| Mlle Lily HENKEL | | | |

Au Piano d'Accompagnement : M. Eugène WAGNER

PRIX DES PLACES : Parquet : Fauteuils (1re Série), 10 fr. — Fauteuils (2me Série), 5 fr. — Galerie (1er Rang), 3 fr. — Autres Rangs, 2 fr.

Billets à l'avance : A la Salle des Concerts, 8, rue d'Athènes; chez Mrs DURAND & FILS, Editeurs, 4, place de la Madeleine et à la Société Musicale, 32, rue Louis-le-Grand. — Téléph. 277 20

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE PLEYEL

MARDI 23 Janvier 1906, à 9 heures du soir

CONCERT donné par Madame Marie AVICE

PROGRAMME :

- | | | | |
|--------------------------------------|--------------|--|--------------|
| 1. a Plaisir d'Amour | MARTINI. | 6. a Salut, ô beau jour | GEORGE HÛE. |
| b Ophélie | A. TARIOT. | (Extrait de Rubenral, Légende symph.) | |
| Violon : M. Louis DUTTENHOFER. | | b Tristesse | G. PIERNÉ. |
| Piano : L'AUTEUR. | | c Félia | C. ERLANGER. |
| c Pourquoi je pleure | LOUIS ANGEL. | Mme Marie Avice. | |
| d Les trois oiseaux | id. | 7. a Le Désert. | Adaptations |
| Mme Marie Avice. | | (Poésie de Leconte de l'Isle) | musicales |
| 2. Fantaisie | GEORGE HÛE | b Ariette oubliée | de |
| M. Louis Duttonhofer. | | (Poésie de Paul Verlains) | |
| 3. a Iphigénie en Tauride | GLÜCK. | c Soir de Printemps | A. TARIOT |
| (Air du Songe). | | (Poésie de A. Samain) | |
| b Haï Lulli | A. COQUARD. | Violon : M. Louis DUTTENHOFER. | |
| Mme Marie Avice. | | Piano : L'AUTEUR. | |
| 4. Joies et Douleurs (Poème d'amour) | A. COQUARD | M. Brémont. | |
| (Poésie de Cécile Fournery-Coquard). | | 8. a Mes yeux pleuraient en rêve.. | SCHUMANN |
| 5. a Andante. | L. LALO. | b Dans la Forêt | id. |
| b Danse Hongroise. | BRAHMS. | c J'ai pardonné. | id. |
| M. Louis Duttonhofer. | | d En songe, dans l'ombre, je te vois ! | id. |
| | | Mme Marie Avice. | |

Au Piano d'Accompagnement : M. Paul HÉRARD

PRIX DES PLACES : Grand Salon : 40 francs. — Salon de Côté : 5 francs.

SALLE PLEYEL

MERCREDI 31 JANVIER 1906 à 9 heures du soir

CONCERT DONNÉ PAR

Mademoiselle Jane CHEVALIER

M. Joseph BOULNOIS

Avec le Concours de

M^{lle} Marguerite REVEL, Soliste des Concerts Lamoureux et d'un DOUBLE QUATUOR

- | | | | |
|--|---------------|---|--------------|
| 1. a Fantaisie et Fugue (sol mineur). | J.-S. BACH. | 5. a Les Berceaux | G. FAURÉ. |
| 2. b Choral Agnus Dei. | id. | b Anrore | id. |
| Orgue : M. Joseph Boulnois. | | Mlle Marguerite Revel. | |
| 2. a Le Noyer | SCHUMANN. | 6. a Schezoz | CHOPIN. |
| b Air de Judas Macchabée | HAENDEL. | b Romance (la bémol). | G. FAURÉ. |
| Mlle Marguerite Revel. | | c Imromptu | id. |
| 3. Sonate, Op. 57 (fa mineur). | BEETHOVEN. | Mlle Jane Chevalier. | |
| Mlle Jane Chevalier. | | 7. Andante et Finale de la 1 ^{re} symph. | L. VIERNE. |
| 4. a Pièce symphonique | J. BOULNOIS. | Orgue : M. Joseph Boulnois. | |
| b Marche Nuptiale. | AL. GUILMANT. | 8. Wedding Cake. | SAINT-SAËNS. |
| c Schezoz de la 2 ^{me} symphonie. | L. VIERNE. | Mlle Jane Chevalier et le Double Quatuor. | |
| Orgue : M. Joseph Boulnois. | | | |

PRIX DES PLACES : Fauteuils (1re série) 40 fr. — Fauteuils (2me série) fr.

BILLETS : Salle PLEYEL et à l'Administration des Concerts A. DANDELLOT.

Edition **RICORDI**, 12, Rue de Lisbonne, PARIS

Méthode complète de Violon.

Par **Alberto Bachmann**

NET : 8 Fr.

Edition **ASTRUC & Cie**, 32, Rue Louis-le-Grand

Œuvres d'**Alberto Bachmann**

Chanson Provençale.

Chanson Bohémienne.

Eglogue.

Zapateado (Danse Espagnole)

2^e Mazurka de Concert.

Librairie **FISCHBACHER**, 33, Rue de Seine

Pour paraître prochainement :

LE VIOLON

LUTHERIE — ŒUVRES — LES VIOLONISTES

Par **Alberto Bachmann**.

PRÉFACE DE

HENRY GAUTHIER-VILLARS

Edition **SCHOTT Fils**, Mayence

Œuvres d'**Alberto Bachmann**

Concertino *en ré*.

Mazurka sentimentale.

NET : 3 Fr. 75.

Edition **HAMELLE**, 22, Boulevard Malesherbes, PARIS

Œuvres d'**Alberto Bachmann**

Séville.

Suite pour deux violons et piano.

Elégie.

Mazurka de Concert *en mi*.

Pavane.

BAZAR DE LA CHARITÉ

25, rue Pierre Charron

Le DIMANCHE 28 JANVIER 1906, à 3 heures précises

SOLENNITÉ ARTISTIQUE

AU PROFIT DE

L'œuvre des petites filles abandonnées et sans asile

Orphelinat de Vaugirard

Autorisée par arrêté préfectoral, subventionnée par la Ville de Paris

M. Sully-Prud'homme, *Président d'Honneur.*
M. le Général Février, *Vice-Président.*
M^{me} la Comtesse de Clarens, *Présidente.*

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

- | | |
|--|---------------------|
| 1. Sonate | F. DE LA TOMBELLE. |
| <i>L'Auteur et M. Alberto Bachmann.</i> | |
| 2. a Chant des Fileuses | ABRIÈS-BACHMANN. |
| b Air de Louise | CHARPENTIER. |
| <i>Mlle Darmières, de l'Opéra-Comique.</i> | |
| 3. a Arietta variée | HAYDN. |
| b Polonaise | CHOPIN. |
| <i>Mme Roger-Miclos.</i> | |
| 4. a La Jolie Fille de Perth (Air de l'Yvette) | G. BIZET. |
| b L'heure d'azur | A. HOLMÈS. |
| c Nos Deux Grenadiers | SCHUMANN. |
| <i>M. Louis-Charles Bataille</i> | |
| 5. Poésies | |
| <i>Mlle Lherbay, du Théâtre Français.</i> | |
| 6. a Il faut aimer | LOUIS URGEL. |
| b La Fiancée | H. DE CALLIAS. |
| c Tir de la Naïde (Armide) | GLUCK. |
| <i>Mme Pauline Smyth, de l'Opéra-Comique.</i> | |
| 7. La Streghe (Danse des Sorcières) | PAGANINI. |
| <i>M. Alberto Bachmann.</i> | |
| 8. a Le Cid | BARBEY D'AUREVILLY. |
| b Nativité | JEAN GUISELIN. |
| <i>M. Maurice Gerval, du Théâtre Sarah-Bernard.</i> | |
| 9. Duo de la flûte enchantée | |
| <i>Mlle Nina Varney et M. Bouvet.</i> | |
| 10. La Peur. (Pièce en 1 acte) | DUQUESNEL. |
| <i>Mlle Dorziat et MM. XXX, du Vaudeville.</i> | |

DEUXIÈME PARTIE

- | | |
|--|----------------|
| 1. a Sur le lac | B. GODARD. |
| b Tarentelle | D. POPPER. |
| <i>M. Choinet, violoncelliste-solo des Concerts Colonne.</i> | |
| 2. a Le Prophète (Air) | MEYERBEER. |
| b Le Barbier de Séville (Air) | ROSSINI. |
| <i>Mlle Jenny Passama, de l'Opéra.</i> | |
| 3. a La Valse | THEURIET. |
| b L'Épingle sur la Manche | NADAUD. |
| <i>Mme Ducellier-Monod.</i> | |
| 4. a La Cigale et la Fourmi (Duo du Petit Noël) | AUDRAN. |
| <i>Mlles Dubois, de l'Opéra-Comique et Nina Varney.</i> | |
| 5. a Humoresque | A. DVORRAK. |
| b Zapateado (Danse espagnole) | A. BACHMANN. |
| <i>M. A. Bachmann.</i> | |
| 6. a Romance de Joconde | VICOLO. |
| b Plaisir d'amour | MARTINI. |
| 7. M. Dominique Bonnaud dans ses œuvres | |
| 8. La Bourrasque (Pièce en 1 acte) | Charles FOLET. |
| <i>Mme Ducellier-Monod et M. Davin, du Palais-Royal.</i> | |

M. LUZZATI tiendra le Piano d'Accompagnement.
Piano PLEYEL

On trouve des billets au Bazar de la Charité; au Secrétariat de l'Œuvre, 9, rue Lauriston; dans les agences de Théâtres et chez MM. DURAND, GRUSS et ENOCH, Editeurs.

EAU DE
QUININE
 ED. PINAUD
 PLACE VENDÔME
 18



LA
 REINE DES
LOTIONS
 ED. PINAUD
 PARIS

GRAINS
 DE
VALS

Affections
 DU
 Foie
 ET DE
 l'Estomac

Institut Musical de France

12, Place de la Nation, PARIS (12^e)


TÉLÉPHONE 924-70

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique, etc. **Gravure et Edition**

Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants et consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et les Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous les travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.

LIQUEUR
BÉNÉDICTINE



LE COURRIER MUSICAL



Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

LETTRES INÉDITES (suite) DE GUILLAUME LEKEU
 L'ÉCOLE DES AMATEURS
 (suite) VII..... JEAN D'UDINE
 "L'ÉTOILE", fragment.... VICTOR DEBAY.
 LES GRANDS CONCERTS :
 Colonne, Lamoureux, }
 Conservatoire. }
 I.
 LA QUINZAINE MUSICALE (Les Concerts du
 London Symphony orchestra, Société Philhar-
 monique, Concerts Le Rey, Société Nationale,
 Société J.-S. Bach, Les Soirées d' Art, Quatuor
 Parent.
 CONCERTS DIVERS : Sona-
 tières et alentours D'JINN.

Le mouvement musical en Province

et à l'Étranger :

LETTRE DE MUNICH..... E. DE STÖCKLIN
 LETTRE DE BERLIN..... L. PONNELLE
 Correspondances de : LE HAVRE, NANTES, NANCY,
 FRANCFORT-SUR-MEIN.
 CONCERTS ANNONCÉS.
 ECHOS ET NOUVELLES.
 BIBLIOGRAPHIE..... { MICHEL BRENET
 M.-D. CALVOCORESSI
 NOUVEAUTÉS MUSICALES, OUVRAGES REÇUS.
 Table des Matières de l'année 1905

Administration et Rédaction :

29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts

de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les Mardi, Jeudi
et Samedi, de 10 heures à midi.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »»

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguettant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Deire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillelmoz, etc ..

Le *Courrier Musical* est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Lettres inédites de Guillaume Lekeu (*suite*). — L'Ecole des Amateurs (*suite*) VII (JEAN D'UDINE). — *L'Etoile*, fragment (VICTOR DEBAY). — Les Grands Concerts : *Colonne, Lamoureux, Conservatoire* (JEAN D'UDINE, I.). — La Quinzaine Musicale : *Les Concerts du London Symphony Orchestra, Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Société Nationale, Société J.-S. Bach, Les Soirées d'Art, Quatuor Parent*. — Concerts divers : *Sonatières et les alentours* (D'JINN). — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Munich (E. DE STÖCKLIN). Lettre de Berlin (L. PONNELLE). — Correspondances de : LE HAVRE, NANTES, NANCY, FRANCFORT-SUR-MEIN. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles. — Bibliographie (MICHEL BRENET, M.-D. CALVOCORESSI). — Nouveautés musicales. — Ouvrages reçus. — Table des matières de l'année 1905.

Lettres inédites de Guillaume Lekeu

(*Suite*) (1)

II. — Lettres à M. Kéfer, directeur de l'Ecole de musique de Verviers (écrites pendant son séjour à Paris en 1889-1890)

(*Suite*)

Paris, samedi 15 décembre 89.

Cher monsieur et ami,

Pardonnez-moi, je vous prie, le silence que je garde depuis votre si aimable lettre ; mais je suis, depuis quelque temps, vraiment surchargé de besogne. Franck, de plus en plus satisfait de mon contrepoint à 3 parties, m'a brusquement planté dans les enchevêtrements du même contrepoint à 4 parties, alors que je comptais me promener encore un bon mois au moins dans les sentiers (peu remplis d'ivresses) du fleuri à 3 voix.

En outre, Franck veut me précipiter le plus rapidement possible dans la fugue. Aussi, c'est à chaque leçon le même conseil : « Cela marche sur des roulettes ; apportez-moi beaucoup de travail, de façon à abattre une espèce ou un mélange d'espèces à chaque fois. » Et, trois jours après, j'entre chez lui avec des dix, douze pages de musique !

Ne croyez pas que cela soit tout. Je me suis amusé à recopier de la musique de Franck : le prélude de *Ruth* et le morceau symphonique qui ouvre la deuxième partie du poème *Rédemption*. Celui-ci est absolument un colossal chef-d'œuvre. Le connaissez-vous ? C'est pour moi (les œuvres de Wagner mises à part bien entendu), l'œuvre la plus pleinement géniale que puisse compter la musique religieuse depuis la *Messe en*

(1) Voir notre numéro du 1^{er} janvier renfermant également une notice biographique sur G. Lekeu.

Ré du Dieu Beethoven. A ce propos, permettez-moi de vous parler encore de Franck : je sais ainsi ne vous ennuyer nullement. C'est un arrangement à deux pianos, fait par son élève Pierre de Bréville, que j'ai recopié. En lui reportant le morceau gravé (édité chez Hartmann), j'en ai demandé à Franck la partition d'orchestre ; et, comme je m'étonnais qu'elle ne fût pas encore éditée, Franck me dit ces mots navrants : « Mon ami ne comptez pas l'avoir, maintenant du moins. C'est là, pour un éditeur, une grosse dépense ! Si le morceau se jouait à Paris, cela lui donnerait un petit cachet (sic !). Alors, *peut-être*, Hartmann consentirait à le publier, ou si, par hasard, je devenais célèbre... Non, vraiment, n'y comptez pas. »

Cela pourrait se passer de tout commentaire. Mais vous voyez, n'est-ce pas, cet homme étonnant, l'auteur du *Quintette en fa mineur*, celui dont l'âme géniale et sereine n'est faite que de bonté, de religion et de simplicité grandiose, — disant à soixante ans : « Si je devenais célèbre... » et parlant avec un ineffable sourire du « petit cachet » que donnerait à son œuvre une exécution devant l'ignoble public parisien !... Il est difficile de ne pas se sentir le cœur glacé et serré jusqu'à la mort, quand on pense à ces choses, quand on pense qu'*Esclarmonde* est l'œuvre du jour !...

Vous savez aussi que l'Opéra a repris *Lucie* ! Vous devez en être bien heureux. Pour moi, je ne m'en sens pas d'aise... En voilà assez, trop même, sur un sujet aussi pénible. Vous me demandez bien amicalement de vous tenir au courant de tout ce que je fais. Je m'exécute avec la plus entière franchise : je travaille les *Toccatas* pour piano, de Bach, et je relis sans cesse les quatuors et les trios du mage Beethoven.

Vous m'annoncez pour cet hiver des concerts admirables qui n'ont rien de commun avec les abominables salmis antimusicaux que servent hebdomadairement X. Y. à des publics appropriés. Dites-moi, je vous prie, vers quelle date vous pensez donner les 12^e, 13^e, et 14^e quatuors ? Si vous donnez l'un d'eux avec le quintette du maître et un trio de Beethoven, vous pourriez être assuré d'avoir pour auditeurs un de mes amis, docteur en droit, et moi-même, tous deux archi-fous de ces divines musiques. Nous avons décidé de faire à cette occasion le voyage de Verviers. Je vous prie bien instamment de nous accorder cette grande joie.

J'ai lu à Franck votre bonne lettre. Elle l'a rempli de joie. Son quatuor n'est pas entièrement terminé ; dans huit ou dix jours il espère l'avoir fini. Ce sera le digne frère du *Quintette*, car Franck me l'a fait entendre au fur et à mesure qu'il le travaillait. Je vous en annoncerai la publication dès qu'elle me sera connue. Recevez, pour la demande que vous en faites, tous les remerciements de mon maître.

J'ai votre trio et l'ai lu. J'ai essayé, mais vainement, d'y saisir le moindre rapport avec la non-musique du cuistre Bazin. Peut-être l'ai-je encore trop peu lu. Je n'ai vu tout simplement qu'une œuvre saine, franche, bellement musicale, pleine de passion, de mélancolie (dans le final, se transformant en douleur énergiquement dominée), en un mot, tout expressive. Vous avouerez-je que je ne puis trop admirer à mon gré la transformation que subit, dans le discret et charmant *Intermezzo*, un motif mélancolique qui devient un choral pleinement religieux ? J'ai retrouvé là un phénomène psychologique par moi-même bien souvent ressenti : la rêverie partant d'une joie très douce et très calme, devenant mélancolie et conduisant invinciblement à l'idée de Dieu. Et vous avez indiqué cette grande vérité de la façon la plus sobre et aussi la plus précise. Pardonnez-moi tous ces compliments. Vous me demandez de dire franchement mes pensées : je vous obéis, tout simplement. Ce n'est certes pas ma faute si votre œuvre me séduit ; vous n'avez à accuser ici que vous seul. Voilà à quoi on s'expose en écrivant de la musique pour soi-même. On est expressif et on entre dans le sanctuaire de l'Art. (L'expression est peut-être bien vieille, mais elle exprime toute ma pensée, car elle est aussi éternellement jeune.)

Pour les traités de contrepoint, Franck me charge de vous dire qu'il apprend le contrepoint *sans traité*, rien que par les conseils oraux ; il trouve d'ailleurs tous les traités déplorables. Il ne connaît que très peu celui de Bazin, qui m'a paru ne pas lui inspirer grande confiance ; c'est celui qu'on suit au Conservatoire.

Franck fait travailler le contrepoint en prenant pour thèmes des chants religieux : *Stabat Mater, Dies iræ, Jesu Redemptor, etc.* Il veut que le travail brodé sur ces admirables mélodies :

1° Sonne bien (soit musical, si vous préférez) ;

2° Soit *expressif* (surtout !)

C'est ce qu'il appelle, avec raison, introduire la vie dans une étude qui, autrement comprise, est la sécheresse suprême.

Je me vois obligé de commencer une troisième feuille pour vous dire que le contrepoint est bien loin de me faire oublier ce à quoi je me dois moi-même : la composition musicale. J'ai terminé aujourd'hui une fugue à quatre voix pour piano. Si vous me le permettez, je la recopierai et vous l'adresserai. En toute franchise, je vous avouerai qu'elle me satisfait moi-même ; je crois qu'elle forme un tout et que chaque mesure y dit quelque chose. Peut-être n'est-ce là que pure illusion ; si vous le désirez, je vous mettrai à même d'en juger. — Je vous ai parlé de mon futur essai scénique : *Barberine*, que j'ai dû abandonner. J'ai écrit pour ce drame tout intime un Prélude que j'ai montré à Franck : il en a été fort content et ne m'a pas épargné les compliments (loin de là !) Mais il m'a recommandé de ne pas écrire de suite pour l'orchestre. Je suivrai son conseil. Néanmoins ce Prélude a son orchestration entièrement esquissée ; il ne me reste vraiment plus qu'à en écrire la partition. De même pour une Etude symphonique en forme de *Chant de triomphale délivrance* (1) qui est terminée depuis bientôt un mois, sur quatre ou cinq portées surchargées d'indications instrumentales. Ces deux morceaux et ma fugue, voilà mon travail depuis le mois d'octobre.....

*
*
*

Paris, 18 janvier 1890.

... Je pourrai plus tard répondre à la question que vous me posez dans votre dernière lettre : *Que pense Franck de la musique à programme ?* Je n'ai pas encore touché ce sujet avec lui ; cependant, d'après sa tournure d'esprit habituelle, je me crois déjà autorisé à vous dire que son avis sur cette question (plus facile, au fond, qu'elle n'en a l'air), que cet avis, dis-je, est identique à celui de Beethoven sur le même sujet, avis que ce génie extraordinaire a exposé avec son habituelle concision au haut de la première page du manuscrit de la *Symphonie pastorale* : « Peinture de sentiments et non de sensations. » (Cf. l'article publié par mon ami T. de Wyzewa dans la livraison du 15 septembre 1889 de la *Revue des Deux Mondes*, article intitulé : « Beethoven », mais qui n'étudie que la jeunesse du divin Maître, de 1770 à 1780, je crois ; c'est, à mon avis, la meilleure étude, surtout la plus musicalement intelligente qui ait paru (en français) sur ce sujet.)

Pour ne pas quitter Beethoven, quand espérez-vous pouvoir donner l'op. 130 ou 131, ou tout autre des Quatuors Suprêmes, avec le Quintette de César Faanck ? Vous m'avez promis une audition de ces œuvres aimées ; je vous rappelle votre promesse.

(1) *Première étude symphonique*, exécutée pour la première fois le 13 avril 1890, au Concert de l'Ecole de musique de Verviers, sous la direction de M. Kéfer, à lui dédiée.

Vous recevrez par ce courrier un manuscrit qui vous paraîtra sans aucun doute d'une longueur déraisonnable. Excusez-moi et pour sa longueur et pour la liberté que j'ai prise de vous dédier ma première œuvre orchestrale ; mais j'ai cru que cette dédicace vous revenait de droit, pour toute la bonté que vous m'avez déjà témoignée, et aussi parce que cette Etude Symphonique est, de tout ce que j'ai barbouillé jusqu'ici, la seule chose dont je sois réellement content. Depuis le mois de novembre j'y travaille. Pour la dernière partie (5 ou 6 dernières pages de la partition), je l'ai bien recommencée six ou sept fois, et n'ai gardé en dernier lieu que la version qui m'a paru la plus précise et la plus concise.

Je vous prierai donc simplement de lire, dès que vous en aurez le temps, cet essai pour orchestre et de me dire sincèrement ce que vous en pensez. Vous remarquerez que dans la première moitié, je fais changer de ton à mes trompettes, pour les garder en fa. C'est une faute, je le sais, j'aurais dû les écrire en fa d'un bout à l'autre ; cela serait facile à corriger, mais je crois qu'à l'exécution, cela ne créera aucune difficulté nouvelle.

Je m'arrête ; je ne vous tiendrai que trop longtemps par mon envoi musical ; si je vous fatiguais par une de ces lettres de quinze pages dont je garde le déplorable secret, vous m'en voudriez éternellement, et éternellement j'en demeurerais inconsolable.

Votre ami, G. LEKEU.

*
* * *

Paris 1^{er} février 1890.

... Je ne puis que souscrire aveuglément à tout ce que vous me dites touchant Vincent d'Indy. Je viens de passer un mois à être malade, et cela m'a empêché d'aller à la Société Nationale où Franck doit me présenter au jeune maître, au si parfait musicien que vous comprenez si pleinement, et je vous avoue que des bouffées d'orgueil me montent au cerveau quand je me prends à songer au bonheur qui m'est échu de travailler sous la direction du génie qui a si parfaitement développé les extraordinaires qualités de Vincent d'Indy.

Je sors à l'instant de chez mon admirable maître, qui, pendant une demi-heure, m'a bombardé de compliments sur les quatre premières pages (tout ce que j'ai écrit depuis un mois !) d'un trio pour piano, violon et violoncelle. — Mais passons. J'ai donc causé avec lui : sa symphonie vient de paraître chez Hamelle en grande partition d'orchestre. Pour le Quatuor, on ne l'aura pas avant mai ou juin prochain : il ne sera joué à la Nationale qu'en avril.

J'ai parlé du beau concert que vous prépariez, et il en a eu, vous le pouvez aisément croire, la joie la plus vive. Je lui ai enfin demandé son opinion sur la *Musique à programme* et voici franchement sa réponse :

« Que la musique soit descriptive, c'est-à-dire s'attarde à éveiller l'idée d'une donnée matérielle, ou qu'elle se borne simplement à traduire un état purement interne et exclusivement psychologique, *peu importe !* Il faut seulement que l'œuvre soit *musicale* et avant tout *émotionnelle*. »

Je ne sais ce que vous penserez de cette opinion, parfaitement raisonnable d'ailleurs ; mais, pour vous donner franchement mon avis, il m'a paru que le maître Franck n'avait pas souvent, ni sûrement réfléchi à ce problème qui, pour moi, mal résolu, a égaré Berlioz, et qui, pourtant, ne me paraît pas d'une difficulté insurmontable.

Quoiqu'il en soit, je préférerais toujours la moindre page du *Quintette*, du premier *Trio*, de la *Symphonie*, du *quatuor* de Franck, à ses *Djinns*, encore que l'expression y

soit, en bien des endroits, merveilleusement musicale. — Je ne sais si vous serez satisfait de ces renseignements, mais je me suis borné à être un consciencieux et fidèle rapporteur de la parole de mon maître.

Et maintenant, cher Monsieur, puisqu'il me faut vous parler de moi, je vous prierai, bien sincèrement de me dire si vous croyez que l'œuvre que je vous ai dédiée mérite ces études et une exécution publique. Je voudrais parler de tout cela avec vous ; malheureusement nous sommes un peu trop éloignés l'un de l'autre. Que si toutefois vous jugez ce travail assez intéressant pour mériter une telle récompense, je crois que je pourrai prendre pour moi tout au moins une partie des frais de copie. — Mais dites-moi bien franchement ce que vous en pensez, car je suis très jeune, et jamais, à vingt ans, on n'a le bonheur de rencontrer un ami si complaisamment dévoué que vous l'êtes : c'est vous dire qu'il ne me serait nullement pénible, même après les nouvelles si heureusement imprévues que vous me faites parvenir, d'attendre encore quelque temps, quelques années même, avant de me faire connaître. Je dois me mûrir avant tout.

.....
(A suivre).

L'ÉCOLE DES AMATEURS

PAR

Jean d'UDINE

VII

LES SYNESTHÉSIES

22 janvier 1906.

Je ne vous ai pas écrit depuis plusieurs semaines, les fêtes du premier de l'an ayant désorganisé ma vie régulière d'étudiant. Mes parents sont venus passer quelques jours près de moi et j'en ai profité pour aller avec ma sœur entendre beaucoup de musique, soit au théâtre, soit au concert. Nous avons pris un grand plaisir d'art à écouter ensemble des œuvres de toutes sortes et un grand plaisir intellectuel à en causer ensuite. Vous voyez, mon cher oncle, si je deviens votre disciple !... J'ai lu et relu plusieurs fois votre dernière lettre, qui me prêchait le sensualisme artistique et, cette fois, je commence pour tout de bon à ne voir dans vos paradoxes apparents que l'expression d'une sensibilité ardente et personnelle, mais très raisonnable en somme, et dépourvue de cette sorte d'hypocrisie idéaliste, dont on enveloppe systématiquement certaines émotions, sous prétexte de les ennoblir.

Quelques points cependant me chiffonnent encore un peu. Celui-ci notamment.

Selon vous la part vraiment artistique de toute œuvre, musique ou peinture, réside exclusivement dans les phénomènes matériels, rythmes ou sons, lignes ou couleurs, de ces œuvres. Or si j'interroge loyalement les impressions que j'éprouve au concert (pour m'en tenir au seul domaine des arts acoustiques), chaque fois que j'ai eu du plaisir, l'émotion musicale éprouvée, sous l'influence des sonorités de la voix ou de l'orchestre, a toujours été accompagnée de visions d'un autre ordre ; j'ai pensé à des couleurs, à des parfums, j'ai imaginé des paysages, des danses, j'ai songé à des

architectures de tel ou tel style. Mon ami Ludovic et le frère des jeunes métamusiciennes s'indignent fort quand, après une symphonie ou une sonate, je leur dis les images que ces pièces ont éveillées dans mon esprit. « Quelle rage, s'écrient-ils de chercher toutes ces formes, tous ces mouvements, toute cette transcription plastique des harmonies ou des mélodies, au lieu de jouir simplement de leur musicalité ! »

Je sais que ce dernier mot vous fait bondir. Mais, au fond, vous devez être de leur avis, puisque vous ne voulez pas que les idées exprimées dans les œuvres d'art participent à l'essence de l'émotion esthétique. Et cependant, au début de notre correspondance, vous m'avez écrit que puisque en entendant un quatuor de Beethoven je croyais voir « des mouvements énergiques, faisant surgir divers spectacles dans mon imagination, » vous trouviez que, pour une première séance de musique de chambre, je n'étais pas un trop mauvais auditeur.

Alors je ne vois pas comment concilier ces deux principes : « la musique et la peinture ne sont artistiques qu'en tant que groupements de sons et de couleurs, et à proportion des impressions physiques agréables qu'elles nous procurent ; » et « l'on est sensible à la musique dès l'instant qu'elle éveille en notre esprit des impressions extra-sonores ? » Vous ai-je mal compris dans l'un des cas, ou bien estimez-vous que ces deux points de vue ne sont point contradictoires ?

De grâce, une fois encore, tirez votre neveu de l'incertitude !

Paris, le 25 janvier.

Mon bel ami, nous sommes restés un peu trop longtemps sans nous écrire, et je t'avoue franchement que je reprends aujourd'hui la plume avec un médiocre enthousiasme, parce que je sens que je vais laisser des lacunes dans mon argumentation ou l'encombrer de redites inutiles. Essayons pourtant de renouer le fil rompu de notre duel épistolaire, et puisse la nouvelle année nous mettre tout à fait d'accord.

Tu admets donc, avec moi, que la part artistique de la musique et de la peinture ce sont bien les sons et les couleurs. J'ai un peu oublié comment j'ai pu te convaincre de ce point capital. Pour le moment tenons-le pour démontré, quitte à y revenir plus tard. La musique et la peinture peuvent servir et servent en effet très fréquemment à exprimer des idées ou à célébrer des croyances, mais ne sont pas artistiques à raison de la nature ou de l'élévation de ces idées et de ces croyances. Une œuvre purement décorative peut être aussi *belle* qu'un tableau religieux. Un netzké du Japon, un sonnet d'Hérédia, un menuet de Mozart ne sont pas moins *beaux* respectivement qu'une fresque de Fra Angelico, que les Psaumes de la Pénitence ou que les « Béatitudes » de Franck. Voilà qui est provisoirement convenu. Tu t'étonnes cependant de ressentir à l'audition de toute musique des impressions extra-musicales, visions colorées ou images motrices, peut-être même sensations olfactives ou sapides, qui ne paraissent se rattacher par aucun lien réel aux sonorités en jeu. Il me suffirait pour te rassurer, mon cher neveu, de te faire observer que des *sensations suggérées* ou des *idées exprimées* sont choses tout à fait différentes, et que, par conséquent si la valeur artistique d'une œuvre demeure absolument indépendante des idées qu'elle exprime, elle peut fort bien, au contraire, se mesurer à l'intensité des sensations qu'elle suggère.

Mais je tiens à étudier plus longuement avec toi le second terme du problème et je pose tout de suite ce principe : *une œuvre musicale est artistique à raison du nombre, de la variété et de l'intensité des sensations non sonores qu'éveille en nous son audition.* Tu verras bientôt comment et pourquoi je comprends les émotions sentimentales elles-mêmes

dans les sensations non sonores. De ce principé je tire comme corollaire qu'on ne peut parler congrûment d'un art qu'avec des termes empruntés aux autres arts.

Cette évocation de sensations non sonores au moyen de sons, se rattache à la catégorie de phénomènes connus par les psychophysiciens sous le nom de *synesthésies*. La synesthésie est le ressort primordial de l'émotion artistique et, pour bien l'étudier, il convient de l'examiner d'abord sous sa forme la plus simple.

Étymologiquement *synesthésie* veut dire *sensations associées*. Trouver le son de la clarinette jaune d'or, ou le ton de *ré bémol* bleu d'outremer, attribuer à l'odeur du réséda le timbre de la flûte, assimiler au goût de la mangue la dissonance de quinte augmentée, voilà autant de synesthésies. Si nous faisons de la psychologie nous pourrions examiner si ces synesthésies sont morbides ou non. Je te montrerai la très juste différence que M. Victor Ségalen établit entre les synesthésies maladives qui ont le caractère fatal d'une *hallucination* et celles qui n'ont qu'une valeur d'*analogie* et sont une façon artistique de s'exprimer. Enfin je pourrais t'exposer la très originale hypothèse que formait sur leur origine objective le docteur Louis Laurent, dont je te parlais dernièrement, et qui est mort depuis, au retour d'une campagne coloniale, laissant inachevés ses intéressants travaux de psychologie. Un jour ou l'autre j'exposerai cette hypothèse qu'il n'a, je crois bien, écrite nulle part et qui est extrêmement ingénieuse... Mais tout ceci n'est que le point de départ rudimentaire de l'émotion artistique, et n'est guère artistique en soi. Les anciens y attachaient peu d'importance et il a fallu la subtilité moderne pour s'attarder à noter ces « correspondances » chantées par Baudelaire. Hüysmans est le maître du genre, et son livre *A Rebours* demeure la bible de la synesthésie brute. Des Esseintes, le héros de ce roman, ergote à perte de vue sur la couleur des rubans qu'il convient d'attacher à la reliure de tel livre de Mallarmé, et invente un « Orgue à bouche », qui témoigne, dans cette sorte de transpositions arbitraires, d'une subtilité merveilleuse. Je n'ai pas l'ouvrage sous la main, mais, de mémoire, je puis te citer sûrement la composition du quatuor, dans cet orchestre-cabaret : comme violons les cognacs au timbre asexué et neutre, comme altos les rhums de sonorité plus âpre, pour basse le vespéto « long et déchirant comme un soupir de violoncelle » — ça, c'est une merveille ! — et pour contrebasse le vigoureux arôme des kummels. Depuis on a continué ces exercices. Claudine, nièce rurale de des Esseintes, ne mange probablement pas les crayons bleus, l'encre et le papier buvard pour la saveur propre de ces substances, mais comme évocateurs de sensations plus subtiles : elle pratique la synesthésie. Et quand Marius-Ary Leblond écrivit naguère l'histoire de cette jeune femme qui veut donner son cœur à celui de ses prétendants capable de deviner, parmi ses robes de diverses couleurs, laquelle lui plaît davantage, il jouait également de la synesthésie.

Au-dessus de ces associations simplistes où, de part et d'autre, il n'y a guère qu'un seul terme, qu'une seule impression en jeu, se classe, suivant la loi universelle de l'évolution, une série complète et indéfinie de sensations associées de plus en plus complexes. L'art consiste presque uniquement à provoquer de ces correspondances mystérieuses.

Il y a des cas où cela ne semble pas douteux. Quand un musicien intitule une pièce de piano *Coucher de Soleil* ou *Clair de Lune*, personne ne met en doute son intention d'évoquer par certaines analogies, au moyen de certains groupements de sons, le spectacle mélancolique ou grandiose du crépuscule ou de la nuit lumineuse. Et tes amis ne se moqueront pas de toi si tu affirmes l'efficacité descriptive de ces morceaux, en constatant l'intensité des visions picturales qu'ils te procurèrent. Quand on considère d'autres formes musicales, celles qu'on est convenu d'appeler pures, — par purisme, — ou que l'on remonte aux vieux maîtres, la synesthésie est moins appa-

rente et pourtant elle est plus directe encoré, mais c'est, en ce cas, une synesthésie tellement naturelle et nécessaire qu'on ne songe même plus à la constater : la synesthésie *sous-mouvements*. Les mouvements humains, les gestes qui sont à l'origine de toute musique possèdent avec elle un élément commun : le rythme ; et c'est pourquoi rendre des mouvements par des sons a été le but constant et presque unique de la musique à ses débuts. On a traduit, soit par le chant vocal, soit par le chant instrumental, les rythmes de la marche, de la course, du galop des cavaliers, la manœuvre des avirons ou le halage des barques, le long des grands fleuves, tous les actes de la vie, en un mot, et surtout ce mouvement décoratif et passionné cher à l'humanité impulsive : la danse ! Née de la danse, toute musique est forcément chorégique, et toute symphonie est avant tout la synesthésie de gestes lyriques.

Les enfants le savent bien, qui dansent spontanément à la musique militaire ; Isadora Duncan recompose cette synesthésie amputée de l'un de ses termes, en dansant des Nocturnes de Chopin et des Sonates de Beethoven, et c'est également le secret des capellmeisters à la forte mimique, MM. Winogradski et Weingaertner par exemple, que Riccioito Canudo, ingénieux exalté, qualifie justement de danseurs d'orchestre.

Ces danseurs ne dansent pas seulement des rythmes, comme on le fait dans nos bals stupides et agonisants, ils dansent tous les éléments de la musique, la mélodie avec tous ses accidents, les modulations, les harmonies elles-mêmes, et c'est une synesthésie complète. Lorsque nous disons qu'une musique est juste d'expression, cela revient précisément à constater qu'elle est parfaitement synesthésique, qu'elle évoque avec vivacité certains mouvements, qu'elle représente certains gestes avec bonheur. Méhul qui, dans sa jeunesse a connu Gluck, raconte qu'il l'a vu danser ses ballets et jouer, avec des chaises pour partenaires, les scènes de ses opéras quand il composait, afin de trouver les inflexions capables de traduire le mieux le texte du librettiste.

Quand une musique n'exprime pas des actes, mais des émotions, lorsqu'elle est pathétique et non descriptive, elle repose encore sur cette même sorte de synesthésie. Je l'ai déjà dit quelque part : « On ne peut exprimer un sentiment qu'en peignant les mouvements et les attitudes dont il s'accompagne d'ordinaire. Peindre symphoniquement ou mélodiquement l'amour, la valeur guerrière, l'abattement moral, ce n'est en somme, rien autre chose que traduire en sons des gestes amoureux, guerriers ou abattus. » Je me rappelle avoir été frappé très vivement de ceci, certain jour où je vis pour la première fois l'un des compositeurs modernes les mieux doués, le plus lyrique de tous à coup sûr. Il faisait répéter à une jeune fille un air d'opéra quelconque, un air de *Mireille*, si j'ai bonne mémoire. Je n'oublierai jamais de quels mouvements expressifs il appuyait ses indications, combien il mimait les phrases de la mélodie, purement sentimentales cependant, serrant le bout des doigts, comme pour tenir une fleur et l'élever lentement vers le ciel, en offrande virginale. C'était exquis de simplicité un peu emphatique. Toutes les nuances de la musique se trouvaient traduites dans ce geste et je devinai que ce compositeur lui-même, quand il écrit sa musique sensible et passionnée, doit se la représenter d'abord sous cette forme motrice d'une touchante et naïve sincérité... Je me souviens aussi d'une caricature de Caran d'Ache où, tout petit sur une cime énorme, un émule d'Hugo, courant après l'inspiration, ouvre vers le ciel des bras épiques et ridicules. Ces grands gestes ne sont pas une condition suffisante du génie artistique, je me demande s'ils n'en sont pas une condition nécessaire. Je ne dis point qu'il soit indispensable au créateur ou à l'auditeur artiste de les réaliser extérieurement, s'il veut saisir les mystérieux rapports qui nous lient au monde sensible, mais il doit sûrement se les représenter dans son cœur. Pour parler un lan-

gage moins poétique, je crois que tout véritable artiste possède au plus haut degré ce que M. Pierre Bonnier appelle « le sens interne des attitudes ». Il faut pouvoir ramener à des mouvements les phénomènes sensibles, si l'on veut les reconstituer ensuite. Le peintre qui construit avec le pouce des tableaux imaginaires dans l'espace, le musicien qui trace en l'air la courbe idéale d'un chant, obéissent à des réflexes profonds et sûrs, à la loi souveraine des synesthésies.

Comment la musique en est venue à ne plus se contenter de synesthésies sons-mouvements et à chercher peu à peu les synesthésies sons-couleurs, et même sons-parfums et sons-saveurs, comment les raffinements de timbre correspondent d'une manière tout à fait objective aux raffinements de la polychromie, comment il est faux de dire, ainsi que le fait M. Max Nordau, que les progrès des synesthésies artistiques soient la marque d'une décadence et d'une régression physiologique vers l'époque où les êtres doués d'organes moins spécialisés discernaient en moins grand nombre les cantons sensoriels, tout ceci serait trop long à t'expliquer. D'ailleurs tu n'es pas compositeur et ces démonstrations ne t'intéresseraient qu'à demi. Je puis donc passer outre, non sans te prévenir toutefois contre une erreur fâcheuse dans laquelle tombent beaucoup de théoriciens lorsqu'ils pratiquent personnellement un art. Par l'analyse on arrive, en effet, à se convaincre sans peine que les groupements artistiques de lignes, de couleurs ou de sons traduisent en quelque sorte des sensations d'autres ordres. De là il n'y a souvent qu'un pas à prétendre opérer systématiquement de telles traductions et obtenir mécaniquement de belles impressions dans un art en traduisant littéralement de belles impressions d'un autre art. Que l'on puisse *s'inspirer* d'un tableau pour écrire une symphonie, et d'une symphonie pour peindre un tableau, rien de mieux, et l'on ne fait guère autre chose, que de telles transpositions, quand on est *inspiré*. Mais c'est un sophisme que d'entreprendre des versions « littérales et juxtalinéaires » comme nous disions au collègue. J'ai entendu parler d'un monsieur qui mettait en vitraux les mélodies de Schubert, je connais un orfèvre qui vous présente des broches comme étant des secondes majeures, et des bracelets comme des accords de sixte et quarte, et nous avons maintenant un musicien qui met en symphonies des tableaux et des fresques, personnage par personnage. Les rapports d'art à art ne peuvent être que des rapports de sensation à sensation, non des rapports de forme à forme ; il y faut l'intermédiaire du sujet sensible. Si je veux traduire en broderie un intervalle d'octave, je puis essayer de représenter, par le choix des laines colorées, ou du dessin, l'impression de calme et de repos que nous donne cette consonnance parfaite. Il serait stupide de prétendre la représenter par la courbe lumineuse en forme de 8 que projettent sur un écran deux diapasons munis de miroirs et vibrant perpendiculairement l'un à l'autre. Autant donner tout de suite cet intervalle musical pour leitmotiv à un personnage d'opéra qui s'appellerait Octave.

Ne t'attarde donc point aux synesthésies purement verbales des esprits dogmatiques, non plus qu'aux synesthésies élémentaires de des Esseintes et des décadents. Ce ne sont que jeux futiles. Mais n'aie pas peur de t'abandonner aux synesthésies complexes et inanalysables que ton instinct infailible te dicte en présence des œuvres d'art ! N'aie pas peur de goûter la musique en peintre, et la peinture en musicien ! C'est la vraie manière de les savourer. Ne te confine pas dans l'amour d'un seul art. Réjouis-toi que tout en ce monde s'enchaîne par des liens mystérieux tellement innombrables qu'un homme vibre tout entier quand vibre une seule de ses cordes sensibles ! Et sois bien persuadé que cet instinct synesthésique est encore le guide le plus sûr de notre sensibilité.

L'autre soir Mme Landowska, l'exquise et intelligente artiste que je te citais dans ma dernière lettre, jouait en ma présence l'andante du *Concerto en mi bémol majeur* de

Mozart. J'écoutais avec une émotion profonde cette page adorable, toute pleine d'une joie grave mais infinie, recueillie et chastement voluptueuse, et, tout à coup, sentant autour de moi comme une nuit douce et tiède, « une ombre solennelle, auguste et nuptiale » je connus l'intime parenté de cette œuvre avec la Nuit de la Saint-Jean d'été des *Maîtres-Chanteurs*. A l'affirmation de cette parenté imprévue l'examen des formes dit : non ! ma sensibilité synesthésique dit : oui. C'est elle, mon petit, qui a raison par rapport à moi. Ceci j'en suis sûr ; et, en art, c'est la seule certitude qui m'intéresse, parce que c'est la seule qui fasse monter à mes paupières les larmes d'un émoi divin !...

Jean d'UDINE.

L'ÉTOILE

Nous sommes heureux de publier, avec l'autorisation de l'éditeur Victor Havard et C^{ie}, le début d'un des chapitres de L'Étoile, le beau et émouvant roman de notre collaborateur Victor Debay, qui est appelé à remporter auprès des amis de la musique le même succès que l'Amie Suprême.

Lorsque les solides garçons de la maison Erard ouvrirent les battants de la porte de l'estrade du grand salon devant Mme Salliaux-Reccini, il y avait déjà trente bonnes minutes de retard sur l'heure annoncée. La pianiste n'avait désiré commencer qu'en présence de tout son monde. Cependant elle constata de nombreux vides. Son sourire à l'assistance dissimula l'ennui qu'elle en concevait. Les galeries étaient remplies par la clientèle habituelle des organisateurs de concerts. Les noms d'Anna Le Cozan, de l'Opéra-Comique, et de Maurice Fombreuse, imprimés en petits caractères sur les billets d'invitation au-dessous de celui plus apparent et très inconnu de Mme Salliaux-Reccini, leur promettaient un régal qui n'était pas leur ordinaire. Les fauteuils au fond du parquet, donnés aux amis et connaissances, étaient à peu près tous occupés. Mais, aux belles places, des rangs entiers laissaient voir le velours rouge des sièges. Les gens riches, que des services rendus à leur soirée avaient obligés à prendre quelques billets à vingt francs, ne montraient pas le même empressement que le public gratuit. L'impression première fut fâcheuse pour Mme Salliaux-Reccini.

Elle s'avança vers le piano, tandis que ses amis par des applaudissements discrets saluaient son entrée. Dans la toilette à falbalas, traîne opulente, dentelles, plissés, guipures, petits nœuds, pour laquelle elle avait voulu qu'on ne négligeât ni l'étoffe ni les fournitures, on reconnaissait à peine la *maîtresse de piano* qui, du matin au soir, courait les leçons en petite robe retroussée de trottin, coiffée d'un chapeau de feutre mou dont une voilette féminisait la forme masculine, toujours pressée, qu'on ne voyait guère en corsage clair et demi décolleté sur sa poitrine sèche, que lorsqu'elle accompagnait dans les salons et les concerts quelque chanteur ou instrumentiste et surtout Mlle Le Cozan qui rendait justice à ses précieuses qualités musicales. Mme Salliaux-Reccini pour cette manifestation de virtuose avait fait comme la chrysalide en devenant papillon. Elle avait déchiré sa modeste carapace et s'était épanouie, toutes voiles dehors.

A mesure qu'elle approchait du piano, elle était prise de vertige devant le gouffre de la salle. Les jambes lui fléchissaient sous le corps. Quand elle s'assit sur le tabouret, elle eut la sensation qu'on lui fauchait les genoux. De plus, son corsage neuf la serrait, et elle eut peur d'être gênée dans ses mouvements par les longues dentelles de ses manches à la juive qui balaièrent le clavier. Des craintes puériles l'envahis-

saient. Le trac allait-il encore s'emparer d'elle ? Elle eut le regret subit d'avoir cédé à un mouvement d'orgueil en donnant ce concert qu'elle ne se sentait plus la force de mener jusqu'au bout. Si elle allait manquer de mémoire ! Si ses doigts se raidissaient ! Elle s'affolait de soudaines et sourdes inquiétudes d'entrailles. Elle enviait la foule de braves gens qui à cette même heure étaient assis tranquillement en leur foyer ou couchés dans un bon lit, sans autre préoccupation que de dormir tout leur soulé. Étaient-ils heureux ! Elle pensa à fuir. Heureusement cela ne dura qu'un éclair de temps, mais ce fut presque douloureux. Enfin elle se décida, comme on se jette à l'eau d'un navire qui naufrage. Elle sécha ses mains à un mouchoir qu'elle posa à sa droite près du pupitre abaissé, donna un coup d'œil vers les derniers rangs des fauteuils où des amis et des élèves lui souriaient, et commença la *grande Fantaisie avec Fugue en sol mineur* de Jean-Sébastien Bach. Sous ses doigts tremblants les touches semblèrent s'amollir, et le son dans la salle parut cotonneux à ses oreilles bourdonnantes. Comme la machine était montée, Mme Salliaux continua. Elle évitait de regarder en face d'elle, dans la loge de la famille, son mari qu'elle apercevait au milieu de l'angle formé par la caisse du piano à queue et le couvercle levé. Il avait si piteuse figure en comptant les vides des premiers rangs, qu'il eût enlevé à la pianiste le peu qui lui restait de courage. Elle s'obstinait à fixer le clavier sur lequel ses doigts nerveux reprenaient de l'assurance. Les arpèges s'envolaient maintenant dans un mouvement dont elle était maîtresse, et, quand arriva la fugue, elle la mena dans un bon rythme rigoureux qui permit aux motifs de s'exposer clairement et d'affirmer leur rentrée nécessaire au milieu de la polyphonie dont chaque chant demeura bien distinct. L'exécution s'acheva par un *crescendo* savamment gradué qui provoqua de vifs applaudissements, quoique la majeure partie de l'assistance eût baillé aux cornes pendant cette somptueuse et abondante musique qui exige une attention méditative et de la culture musicale. Pour beaucoup d'auditeurs l'accord final sonnait la délivrance, et ils en témoignaient bruyamment leur satisfaction.

Mme Salliaux-Reccini salua, resalua et souffla, pendant que s'engouffrait un flot de retardataires qu'il fallut placer. Cela demanda quelques minutes. Il restait toujours beaucoup de fauteuils inoccupés. Ses belles relations, et particulièrement la comtesse de Rudennis, ne l'entendraient pas dans la sonate en *ut dièze mineur* (*Clair de lune*) de Beethoven. Elle dut commencer, le cœur navré, ce qui ne contribua pas peu à donner à l'interprétation de *l'adagio sostenuto* la mélancolie qui lui convient. Mme Salliaux-Reccini se rencontrait avec Beethoven pour exprimer les amertumes de la désillusion. Elle savait accommoder à sa mesure les sentiments grandioses du génie. Le public fut satisfait. On entra encore pendant les bravos. L'arrivée de quelques personnes dont elle escomptait la présence, lui apporta du réconfort pour *l'allegretto* qu'elle conduisit joyeusement. On applaudit derechef, et le garçon en profita pour introduire une nouvelle fournée de personnes. C'était maintenant le *presto agitato* où elle allait déployer l'agilité de ses doigts. Mme Salliaux-Reccini s'assura que l'ordre était rétabli dans la salle, et le garçon ferma la porte, contre la vitre de laquelle elle vit s'arrêter, obéissant à la consigne, la comtesse de Rudennis suivie d'un cortège de jolies madames. Elle retint l'élan de ses mains prêtes à frapper l'accord, mais le garçon laissa close la porte impitoyablement. Mme de Rudennis n'allait entendre le *presto* qu'à travers la glace. Faire des signes au garçon était impossible. Envoyer M. Salliaux qui regardait sans comprendre, c'était dépêcher un maladroit. Force lui fut donc de s'exécuter. Elle partit d'un train d'enfer que sa mauvaise humeur ne lui permit pas de modérer. Ses doigts tricotaient, entraînés par la routine, tandis que son esprit demeurait tout à sa contrariété. Quelques fausses notes et des traits sans netteté augmentèrent sa nervosité. Le trac qui la

guettait s'empara d'elle. A la fin de la reprise, elle ne se souvint plus de l'accord d'ut dièze majeur et recommença les arpèges du mineur, jouant ainsi trois fois de suite le début de *l'Allegro*. Dès lors elle perdit la tête. Enfermée dans ce cercle, elle en sortit comme elle put, par un saut d'une trentaine de mesures. Mme Salliaux poussa un soupir de soulagement, quand elle fut au bout de la sonate et de son martyre. Elle quitta la salle comme une affolée, suivie par sa traîne à laquelle la précipitation de ses petits pas imprimait un mouvement désordonné de *gauche-droite* qui balayait l'estrade. Des amis la rappelèrent, elle revint et vit que les premiers rangs étaient garnis et qu'une foule se pressait dans l'allée centrale. On arrivait pour Anna Le Cozan. D'un ton un peu pincé elle dit à la cantatrice :

— C'est maintenant plein comme un œuf pour vous applaudir.

LES GRANDS CONCERTS

Concerts Colonne et Lamoureux

De nouvelles auditions de la *Damnation de Faust* ont occupé au Châtelet et à la Rue Blanche, la matinée du 15 janvier. Le dimanche suivant M. Chevillard nous offrait une suite symphonique de M. Coquard : *En Norvège* et un *Concerto* de violon de Sinding, interprété par M. Johannès Wolff. Retenu au coin du quai par l'œuvre nouvelle de M. Enesco, j'arrivai trop tard malheureusement pour entendre le premier de ces ouvrages, dont on a célébré partout le caractère pittoresque et le sentiment de fine poésie, et heureusement pour subir les ébats de la virtuosité triomphante. La *Faust-Symphonie* de Liszt terminait la séance. Si remarquable que soit l'orchestration de cette œuvre, l'insignifiance de ses thèmes (comparez l'admirable thème d'*Antar* avec celui de *Faust* !) et leurs interminables développements l'emportent à mes yeux, dans la balance de l'ennui, sur ses qualités de structure. Mon esprit se refuse à suivre les aspirations de Faust et les rêveries de Gretchen, même interprétées avec les soins minutieux qu'on y apporte au Nouveau-Théâtre. J'ai sans doute l'âme trop germanique pour me plaire à ces contemplations intérieures, car je vois force musiciens excellents férus de ce poème symphonique, sans compter notre ami Calvocoressi, auteur de la très belle biographie de *Liszt* récemment parue dans la collection des « Grands Musiciens » et qui montre pour les grandes œuvres du maître une tendresse si éclairée et si chaleureuse !

Quand je songe aux divergences d'opinions qui peuvent se produire sur des ouvrages déjà anciens et généralement admirés comme celui-ci, je me refuse de plus en plus à « juger » les productions nouvelles, et ne conçois pas au nom de quel principe mystérieux on se permet d'attribuer à ses impressions une valeur objective... Ce que j'en dis c'est à propos de la symphonie de M. Enesco, très importante et très savamment construite, donnée avec beaucoup de flamme et de conviction par M. Colonne, à son concert du 21 janvier. Personnellement je n'aime guère cette œuvre, dont la fougue indéniable et le lyrisme plus dramatique que symphonique auraient dû me séduire, mais où je ne perçois nettement ni une individualité libre, ni une grande richesse thématique. Seule la première partie du mouvement lent m'a vivement charmé par sa grâce très fine et son émotion sincère. Mais elle tourne bientôt au wagnérisme absolu, une atmosphère tristesque y dominant toute autre inspiration. Les deux autres parties étouffent, sous un abus de sons et de polyphonie, les idées qui cherchent à s'y épanouir et c'est toujours, à mon sens, la grande erreur de notre

époque de vouloir étonner par l'habileté de la forme, au lieu de charmer par la justesse et l'individualité de l'inspiration...

Au risque de passer pour monomane, je ne cesserai de répéter que mon souhait le plus ardent à tous les jeunes musiciens, souvent si bien doués, c'est qu'ils sachent moins, beaucoup moins de choses, et qu'ils laissent chanter leur cœur, naïvement, simplement, sans aucune préoccupation de « métier ». En certains endroits j'ai cru deviner ce que serait M. Enesco libéré de son talent. L'usage très fréquent des pizzicati, quelques mesures charmantes de valse lente, dans le premier mouvement je crois, l'élan même de l'ensemble, tout démontre quel beau tempérament spontané, quelle ardente couleur, quelles trouvailles distingueraient cet auteur, s'il osait être lui-même, c'est-à-dire écrire moins bien. L'écriture, cette infernale écriture qui a égaré des hommes comme Flaubert et les Goncourt, pauvres forçats du verbe, on en est à peu près revenu, fort heureusement, dans les lettres. Puisse-t-on en revenir bientôt dans la musique, où elle paralyse les audaces et ankylose l'inspiration !

Jean d'UDINE.

Concerts du Conservatoire

Je me bornerai à consigner ici quelques notes brèves, espérant que M. Locard reviendra sur ce programme, dès que l'indisposition qui le tient momentanément éloigné de nous, le lui permettra.

La *Symphonie en si bémol* de Beethoven fut bien exécutée surtout l'*Adagio* et le *Scherzo* où la précision la plus parfaite n'enleva ni le moelleux, ni l'esprit, ni l'expression en un mot, qui conviennent à ces belles pages. M. Pablo Casals interpréta merveilleusement le *Concerto* pour violoncelle de Schumann, phrasant l'*adagio* avec une expression rêveuse de la plus intense poésie. Ce *Concerto*, d'un intérêt médiocre, a pris, grâce à M. Casals, la proportion d'une œuvre profonde.

La première audition de la *Belle au bois dormant* de Georges Hue a été bien accueillie, surtout les deux morceaux intitulés le *Rouet* et l'*Oiseau bleu* où MM. Hennebains et Bleuzet firent applaudir leurs jolis talents de flûtiste et de hautboïste. Mais nous avons eu l'impression que cette œuvre, dans son ensemble, effleurait une certaine monotonie. La musique d'accessoire en principe devient au concert trop essentielle pour suffire à présenter la pensée dans tout son charme. Les chœurs, en continus progrès grâce aux dévoués efforts de M. Em. Schwartz, furent entendus dans un *Cantique de Racine*, délicieusement orchestré par l'auteur, M. Gabriel Fauré ; enfin notons une vivante et brillante exécution de l'ouverture du *Vaisseau-fantôme* qui valut à l'orchestre et à son vaillant chef, M. Marty, le plus vif succès.

INTÉRIM.

LA QUINZAINE MUSICALE

Les Concerts du London Symphony orchestra

L'orchestre symphonique de Londres est un assez bon orchestre, auquel on pourrait surtout reprocher quelque manque de souplesse, et les chœurs de la Ville de Leeds chantent toujours très juste et vont toujours très en mesure. Leur seul défaut est qu'ils vont trop en mesure, mesure par mesure, insistent sur chaque temps fort, et ne construisent point la musique qu'ils chantent en périodes. N'empêche qu'ils sont infiniment meilleurs que ceux que nous entendons d'ordinaire, ceux du Conservatoire et les Chanteurs de Saint-Gervais exceptés.

Quant au programme, il comprenait toute une partie d'un intérêt musical ordinaire : était-il bien utile de nous faire entendre, dirigées par des chefs français bien connus, MM. Messager et Colonne, des œuvres comme le *Phaëton* de M. Saint-Saëns, l'ouverture des *Maîtres-Chanteurs*, celle de *Benvenuto Cellini*, voire le *Don Juan* de M. Strauss ? Il eut été meilleur de nous offrir une interprétation à laquelle eut participé le chef habituel de l'orchestre anglais — car je suppose que cet orchestre a un chef titulaire. C'est d'ailleurs ce qui arriva en ce qui concerne la *Neuvième Symphonie* de Beethoven. Là il est intéressant de discuter l'exécution, parce que M. Stanford était au pupitre : je ne puis d'ailleurs pas en faire des éloges excessifs. J'ai trouvé un peu lente, un peu grise l'interprétation des trois premiers morceaux ; mais la fin, au point de vue vocal surtout, fut très bien rendue, et ce tant par les chœurs que par les solistes, Mmes Allen et Brema, MM. Coats et Braun.

Parlons maintenant de la musique anglaise qui fut jouée à ces festivals. Ici encore, l'intérêt a été tout au plus moyen. Je ne crois pas que la sélection offerte représente bien exactement l'état actuel de la musique anglaise. Si je ne me trompe, la plupart des œuvres qu'on nous fit entendre ont été écrites il y a un certain temps déjà — ce qui en l'espèce est extrêmement important, puisque c'est tout récemment qu'on a recommencé, en Angleterre, à créer de la musique symphonique.

Ainsi, M. Elgar, le plus illustre des compositeurs anglais, n'a été représenté que par un extrait d'un de ses moins bons oratorios, *le Roi Olaf*. Pourquoi ne pas avoir exécuté des fragments de son *Rêve de Gérontius*, qui est certainement son œuvre la plus intéressante ?

Elle n'est pas bien riche non plus, la musique des autres compositeurs choisis pour représenter l'école : elle n'a ni beaucoup d'originalité, ni beaucoup de force. La moins médiocre des pages qu'on nous offrit — elle était de M. Cowen — ressemble incroyablement au scherzo de la *Reine Mab* de Berlioz ; le *Benedictus* de M. Mackenzie est assez fade, comme dans un autre genre une *Danse* de M. Sullivan. De bien discrètes et toutes « mendelssohniennes » qualités, au plus, rehaussent la *Symphonie irlandaise* de M. Stanford ou l'*Ode Blest pair of Sirens* de M. Parry ; le *Requiem* de M. Stanford est d'une bonne tenue, mais pas très neuf non plus (j'entends parler des fragments exécutés).

On me trouvera bien modérément enthousiaste : mais je transcris ici mon opinion, sans l'atténuer comme sans l'exagérer. Il n'y a d'ailleurs point lieu de se désintéresser des tentatives de l'école anglaise, au contraire : par le seul fait d'avoir revécu, après une longue inexistence, cette école affirme des éléments de vitalité : je sais d'ailleurs des œuvres de jeunes compositeurs anglais qui valent d'être connues. Mais d'une façon générale, la génération dont on vient de nous faire connaître la musique est surtout transitoire, et l'effort en paraît destiné principalement à préparer le terrain du renouveau qui sans doute est proche.

J'ajouterai cependant (mais ceci nous entraîne bien loin de notre compte rendu) que les influences les plus dangereuses de toutes, celles de la musique de Brahms, de Tchaïkowsky et, je crois bien, de M. Richard Strauss, menacent, si l'on n'y prend garde, de mal orienter l'effort des musiciens anglais : ces trois, en effet, sont, de tous les

symphonistes modernes, ceux qui semblent impressionner le plus profondément la génération anglaise actuelle. Et je crains bien qu'aucun des trois n'offre à cette génération les principes de vie et de force qui lui seraient nécessaires.

M.-D. CALVOCORESSI

Société Philharmonique

Le sixième concert réunissait les noms de MM. Fritz Kreissler et Mark Hambourg. Enregistrons tout d'abord la profonde admiration qu'excitèrent en nous ces grands artistes. Nous ne nous souvenons pas d'avoir entendu de violoniste supérieur à M. Fritz Kreissler. Bien que scrupuleusement sobre son jeu se montre d'une richesse extraordinaire. Les attaques sont toujours d'une franchise et d'une sûreté impeccables, le coup d'archet d'une robustesse vigoureuse et aussi d'une délicatesse infinie, le son d'une pureté parfaite et d'une chaleur enveloppante. Des fragments de la *Sonate en si mineur* de Bach, les *Chansons Louis XIII et Pavane* de Couperin, le *Menuet* de Porpora, le *Prélude et Allegro en mi mineur* de Pugnani furent interprétés tour à tour avec une ampleur magistrale, une grâce ravissante et une maîtrise supérieure. Ce furent également des minutes délicieuses que celles où il fit chanter sur son violon, douce et chaude caresse de pénétrante volupté, la belle *Humoresque* de Dvorak. Si c'est un enchantement d'entendre M. Fritz Kreissler c'est aussi un plaisir séduisant que de l'observer. Le visage d'aspect un peu froid s'anime dès les premières mesures d'une vie et d'une lumière qui le transfigurent. La beauté qui naît de la pure inspiration gagne soudainement chacun de ses traits, éclaire les yeux d'une flamme ardente, et si nous osions avouer fidèlement notre impression, nous dirions que par moments M. Kreissler évoqua l'un de ces jeunes dieux qu'offrent à notre admiration les allégories de certaines frises grecques. D'autre part, nous avons applaudi la prodigieuse virtuosité et l'étonnante puissance de M. Mark Hambourg. Si nous ne savions que c'est là un dessein arrêté de sa part, nous contesterions peut-être son interprétation du *Prélude et Fugue en ré majeur* de Bach. Le maître de la Fugue semble exiger un style d'où soit absent un excès de personnalité. Ce parti-pris qui ne paraît pas convenir à Bach devient au contraire une qualité que M. Mark Hambourg porte au plus haut degré dans l'exécution des autres œuvres. A la place d'une *Gavotte* de Rameau inscrite au programme il nous fit entendre la *Ballade* de Grieg, évitant toute joliesse facile et donnant libre cours à son tempérament emporté et sauvage. La *Ballade en fa majeur*, un *Nocturne*, deux *Etudes*, la *Polonaise op. 22* de Chopin nous permirent d'admirer cette énergie si personnelle qui transforme le piano en un véritable orchestre, ce mécanisme incomparable et cette profonde pénétration musicale qui font de M. Mark Hambourg l'un des plus merveilleux pianistes de ce temps. Si son attitude n'éveille pas la même vision que celle de M. Kreissler, elle rappelle de façon assez saisissante celle du grand Rubinstein dont il pourrait d'ailleurs se réclamer à d'autres points de vue. — La *Sonate en la majeur* de Mozart, sereine, substantielle et pleine de santé, et celle de Beethoven à *Kreutzer* furent interprétées par ces deux artistes comme bien l'on pense.

Le concert suivant donné avec le concours de Mme Boyé-Jensen et du Trio de Rotterdam fut intéressant quoique sans éclat particulier. Nous ne savons si les brumes du Nord en sont la cause, mais le Trio de Rotterdam semble affectionner une exécution de demi-teinte favorable sans doute aux impressions légères et délicates mais insuffisantes quand il s'agit d'exprimer des sentiments d'un autre ordre. Il nous donna le *Trio en fa mineur op. 65* de Dvorak, de couleur poétique et populaire, et le *Trio en si bémol op. 97* de Beethoven au grave et douloureux *andante cantabile*. MM. Verhey et Wolff jouèrent la *Sonate* pour piano et violon, op. 100 de Brahms, d'intérêt médiocre et ennuyeuse à la longue. Le Trio de Rotterdam se signale par l'unité de son ensemble et la sobriété de son exécution; pourtant il gagnerait parfois à se départir d'une réserve qui peut être à sa place dans une pièce restreinte mais qui satisfait moins aux exigences d'une salle de concert. Enfin, Mme Boyé-Jensen, accompagnée avec discrétion

et opportunité par M. Olaf Jensen, chanta des lieder de Schubert et de Brahms. Cette chanteuse ne possède pas une voix très puissante, mais sa grande qualité est d'interpréter avec simplicité et une excellente intelligence. D'une expression dramatique et concentrée elle « dit » parfois plus qu'elle ne chante les profonds et beaux lieds de Schubert : *l'Eternel*, *Scène de Faust*, *Méphistophèle*, *la Mort et la Jeune fille* qui fut bissée, et *Groupe du Tartare* ; elle montra également beaucoup de finesse, de style et de grâce, quoique un peu trop de placidité, dans *Cinq chansons Tziganes* de Brahms animées d'un joli accent populaire et d'une très agréable fantaisie.

Edouard SCHNEIDER.

Concerts Le Rey

L'orchestre Le Rey nous a prouvé qu'il est capable, quand il le veut, de secouer la placidité somnolente que nous lui reprochions tout récemment. Le concert du 14 janvier fut en effet sensiblement supérieur aux précédents par le souci apporté à l'exécution du programme. Celui-ci comprenait une composition un peu longue de M. Alexandre Bernn, le *Massacre de Wassy* ; les procédés de l'auteur ne décèlent pas une excessive originalité et son œuvre présente le caractère de la musique de scène bien plus que celui d'une pièce symphonique écrite pour le concert. M. Le Rey la conduisit avec précision, disons même avec une certaine énergie. Quant à la *Légende pour piano et orchestre* de M. Pfeiffer dont c'était la première audition, elle nous parut bien incolore et indifférente. Mlle Antoinette Lamy fit preuve dans la *Troisième ballade* de Chopin, d'un toucher délicat et d'une fine intelligence musicale. Notons enfin la bonne exécution de la *Mort d'Ase* et de la *Danse d'Anitra* de Grieg et celle du troisième acte de *Iphigénie en Tauride*, chanté avec succès par Mme Lina Star, M. Carbelly et surtout M. Dubois.

Le dimanche suivant, M. Le Rey nous a donné d'importants fragments des *Noces de Figaro* de Mozart. Mme Bureau-Berthelot, qui dut bisser l'air de Chérubin, chantait également le rôle de la comtesse d'une façon charmante, et Mme Max-Soulier, Suzanne fort aimable, triompha aisément de sa partie difficile. Parmi les chanteurs, citons MM. Boucrel, Nagelle et Carbelly qui malgré sa bonne voix fut un Figaro un peu lourd. Une œuvre symphonique de M. Gervais Durand, *Désillusion*, que l'auteur conduisait avec une belle ardeur, ne nous produisit guère d'autre effet que celui d'une légère déception. Enfin dans le *Concerto* de Beethoven, Mme Ysabel Barnard, quoique ne montrant peut-être pas une énergie suffisante, fit applaudir un bon mécanisme et un jeu délicat. L'orchestre, qui soutint un peu mollement Mme Barnard, se montra comme au précédent concert plus éveillé que d'habitude. Souhaitons-lui d'entrer résolument dans la voie du progrès.

Edouard SCHNEIDER.

Société Nationale

Le programme comprend, outre un Quatuor à cordes de M. Ropartz et des mélodies de M. Fauré, quelques nouveautés : une *Sonate* (piano et violon), de M. Jean Poneigh ; un *Nocturne* de violoncelle de M. Inghelbrecht ; et de petits *Tableaux campagnards* (piano et chant) de M. Claude Guillon. La première de ces œuvres décèle un tempérament musical assez intéressant, mais qui ne s'est pas encore dégagé et qui n'est point encore sûr de son métier. Il en faut retenir surtout le troisième mouvement, qui est le moins morcelé, le plus clair.

Le *Nocturne* de M. Inghelbrecht au contraire est clair, élégant, adroitement bâti et écrit : J'en dirai autant des petites mélodies de M. Guillon, qui ont par contre, à ce qu'il m'a semblé, le défaut de manquer de personnalité, et de lyrisme.

Parmi les interprètes, félicitons MM. Aubert et Enesco, M. Stenger et Mme Jeanne Auger.

C.

Société J.-S. Bach

17 janvier. — Le public était nombreux, disons-le à sa louange, car ce concert offrait un intérêt de premier ordre. Au programme, figuraient, seules, des œuvres inédites pour les Parisiens. L'exécution a été parfaite, si parfaite que me voilà très embarrassé, réduit à épuiser tout mon vocabulaire d'éloges. A tout seigneur, tout honneur : je commence par M. Gustave Bret, l'âme de la Société, qui a dirigé avec religion — c'est le mot qui convient — un orchestre et des chœurs restreints mais excellents. Le concerto en la mineur, pour piano, flûte et violon a été fort bien joué par Mlle Ritter et MM. Hennebains et Daniel Herrmann. Mlle Eléonore Blanc et M. Louis Bourgeois, à la basse sonore, furent, comme d'habitude, d'excellents solistes, avec, dans la cantate *Nun Komm Haiden Heiland*, M. Georg Walter comme protagoniste. M. Georg Walter appartient à la *Singakademie* et à la *Société Bach* de Berlin. Il était, je crois inconnu à Paris. C'est, physiquement, un grand garçon gauche, au type germanique assez accentué et d'une physionomie peu expressive. La voix, médiocre comme qualité, est d'un registre peu étendu. Mais il chante avec infiniment d'intelligence et d'art. Son style excellent et la sûreté de son goût ont vivement impressionné l'auditoire qui n'a cessé de lui faire fête.

La cantate *Nun Komm Haiden Heiland*, telle qu'elle nous a été présentée, dans sa première manière, est une œuvre de jeunesse conçue sous l'influence de la musique française. C'est une longue prière adressée au Rédempteur.

Les *Geistliche Lieder* ne sont pas de Bach à proprement parler. Bach les a remaniés, mais de telle façon qu'on peut lui en attribuer la paternité en grande partie. M. Georg Walter les a interprétés en leur conservant leur ferveur et leur naïveté. Notamment, dans le lied *O mon doux petit Jésus*, où il nous a vraiment émus. Il est impossible de trouver rien de plus suave, de plus enfantin, dirai-je, dans le bon sens du mot. Dans la cantate *Ich armer Mensch*, il a traduit merveilleusement les inquiétudes de la pauvre humanité pénétrée de terreur et d'inquiétude à la pensée du jugement suprême. Et que de beautés dans cette œuvre d'un génie à son apogée, que d'accents dramatiques et surtout quelle hauteur à laquelle si peu de musiciens sont parvenus !

Gabriel ROUCHÈS.

*
**

24 Janvier. — M. Tournemire doit être un organiste plein de talent, mais il est bien regrettable qu'il l'emploie à déformer les plus belles œuvres de Bach : je ne sais quelle « tradition » peut l'autoriser à allonger systématiquement toute première note d'un groupe au détriment des suivantes ; cette exécution donne au *Prélude et Fugue* en si mineur une allure contournée et nerveuse. La belle ligne du Choral *An Wasserflüssen Babylon* a été également altérée par une registration compliquée. Pour servir Bach, il faut oublier tout système personnel, il faut s'effacer, être religieux.

C'est précisément pourquoi M. Pablo Casals est un virtuose de génie. Inutile de dire la perfection incroyable de sa technique, la splendeur de sa sonorité, la sûreté de son mécanisme : M. Pablo Casals est plus qu'un virtuose ; aucune impression d'art ne peut surpasser celle qu'il nous a donnée en jouant la *Suite* pour violoncelle seul en ut majeur.

Le programme était complété par Mme Rey-Gaufrès dont le talent de pianiste nous a paru solide et souple à la fois, et par M. Krauss, flûtiste aux exquisés sonorités.

G. L.

Les Soirées d'Art

11 janvier. — Le quinzième quatuor de Beethoven ouvre le concert. Dans le dernier mouvement : « Alla Marcia, assai vivace, allegro appassionato », les exécutants se montrent tout à fait remarquables, particulièrement M. Capet, qui a des sons d'une beauté merveilleuse. M. de Saint-Quentin accompagne M. Cazeneuve qui chante deux

de ses mélodies : *Rêves envolés!* et *Adoration*, deux petites œuvres d'une jolie ligne, délicates et point banales.

Mlle Cornelis nous montre comment on apprend la harpe chromatique au Conservatoire de Bruxelles, où elle a eu un premier prix. C'est une toute jeune et toute charmante artiste, d'une virtuosité qui sait se montrer aimable soit qu'elle joue une *ballade* de G. Pfeiffer un peu sans commencement ni fin, soit qu'elle interprète une fantaisie d'E. Bach, ou bien une *gigue* du grand Bach ou encore une romance de J. Rislér.

Puis M. Georges Hüe nous présente lui-même ses *Lieds dans la forêt* chantés par M. Cazeneuve et par Mme Astruc-Doria. Ce qui semble avoir intéressé l'auteur du poème et le compositeur, c'est plus que la forêt, la vie qui y règne, les oiseaux, les insectes, les fleurs ont leur rôle. Le papillon ne manque pas de se montrer frivole et taquin. La musique de M. Georges Hüe est, comme toujours, élégante, claire, cristalline. on ne peut que lui reprocher une certaine monotonie. Tous ces différents lieds se ressemblent un peu. Citons les *Vers luisants* où il y a une très jolie impression de fraîcheur nocturne, les *Lys* et le duo des *Eternels baisers* où les deux amoureux sur le « vieux banc de pierre envahi par la mousse et les fleurs » essaient de se figurer l'avenir lointain. M. Cazeneuve et Mme Astruc-Doria ont été vivement applaudis.

18 janvier. — Tout d'abord, un pianiste : M. Richard Buhling. Il paraît tout jeune et tout à fait à ses débuts. Son mécanisme est excellent, mais son jeu est trop souvent nerveux et point exempt de confusion. Il a joué la sonate *Appassionata*, de Beethoven, sans grand relief. Il a été bien meilleur dans le *Prélude choral et fugue*, de César Franck, interprété avec chaleur et puissance.

Mlle Grandjean paraissait au même concert. La belle Isolde, de l'Opéra, a chanté en allemand les *Tracume* (Rêves), de Wagner et le célèbre *Ich grolle nicht*, qu'on finira par déplorer, à force de l'exécuter partout et trop souvent. Mlle Grandjean l'a pris d'ailleurs, à mon avis, dans un mouvement trop lent.

Je l'ai appréciée dans trois fort jolies mélodies de M. Léo Sachs : *Solitude*, le *Bateau rose* et le *Retour à l'aimée*. La première traduit la douleur de l'amant seul désormais, parmi la tristesse de la nuit et le calme de la nature indifférente ; le *Bateau rose*, au contraire, dans sa légèreté aérienne, chante la griserie de la volupté et enfin le *Retour à l'aimée*, inspiré par Uhland, dans une note un peu schumanienne, exalte la saine et forte passion, victorieuse des obstacles. J'ai été très heureux de connaître ces trois œuvres vraiment intéressantes et pas banales.

Pour finir, je ne veux pas oublier le quatuor Capet, toujours égal à lui-même et d'une perfection qui ne va pas sans quelque maniérisme.

Gabriel ROUCHÈS.

Quatuor Parent

Le programme du 12 janvier était particulièrement composé, si l'on excepte la *Sonate op. 90*, d'œuvres de la jeunesse de Beethoven. Le *Trio op. 87* pour deux hautbois et cor anglais fut très joliment exécuté par MM. Bleuzet, Bourbon et P. Brun. M. Lazare Lévy, tout en se montrant soucieux du style, nous a paru manquer de sensibilité dans la *Sonate op. 90*. Nous l'avons préféré dans la *Sonate op. 24* pour piano et violon qu'il interprète ainsi que M. Parent avec la grâce et la finesse qui l'animent. Malgré le timbre agréable de sa voix, Mile Delhez ne donna pas assez de relief aux *Quatre lieder de l'op. 52* si charmants de simplicité tendre et naïve. Enfin la *Société de musique de chambre pour instruments à vent* s'est fait très justement applaudir dans l'*Octuor op. 103* qui date de 1796 et où circulent la fantaisie et la jeunesse du Maître.

La troisième séance était consacrée à la musique moderne. Les *Quatuors à cordes* de Maurice Ravel et de Debussy sont trop connus pour que nous pensions en devoir parler. Il suffira de signaler la très bonne exécution qui nous en fut donnée. L'intérêt de la soirée se portait particulièrement sur le *Trio pour piano, violon et violoncelle* d'Alberic Magnard. Une robuste volonté semble être le caractère dominant de cette œuvre ; elle se révèle dès les premières mesures de l'allegro, ardente et passionnée ; re-

paraît dans l'adagio de forme méditative, plus consciente d'elle-même ; enfin après des hésitations et des luttes intérieures, elle s'affirme calme, heureuse et triomphante. Le dernier mouvement gagnerait sans doute à être écourté ; les répétitions de la même phrase au violon et au violoncelle ne paraissent pas s'imposer avec nécessité. Quoiqu'il en soit, cette œuvre se recommande par sa construction solide et son inspiration profonde. Mlle Marthe Dron, MM. Parent et Fournier en étaient les consciencieux interprètes. Trois lieder de Gabriel Fauré, célèbres pour leur charme subtil, *Clair de Lune*, *la Fée aux chansons*, *les Roses d'Ispahan* furent chantés par Mme Gandrey avec intelligence et goût, mais d'une voix à laquelle manquaient peut-être la souplesse et la sûreté nécessaires.

Edouard SCHNEIDER.

CONCERTS DIVERS

Sonatières et les alentours

On se donne vraiment bien du mal en ce monde, et je vous demande un peu pourquoi ! Au fond, chaque chose ou chaque être, et même toutes les choses et tous les êtres ont bien peu d'importance, quand on y réfléchit un instant. Mais voilà, c'est justement parce que ce peu d'importance nous crève les yeux que l'on ne veut pas l'accepter et que l'on cherche par mille moyens, généralement burlesques à se donner l'illusion que l'on existe utilement. Aussi de quels fatras d'obstacles et d'illogismes ne complique-t-on pas les choses les plus simples ! C'est à se tordre et à pleurer. Et puis le mot d'ordre est : « arriver ». Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire, arriver ? Arriver à quoi ? à être un crétin ou un génie ? Pour atteindre l'un ou l'autre de ces deux buts il n'y a rien à faire. Le premier surtout me paraît n'impliquer aucun effort de volonté : il faut se laisser aller. Quant au second, vous y êtes transporté tout naturellement si tel l'a voulu l'effroyable hasard de la Conception. Pour certains — oh, ils sont rares ! — « arriver » veut dire simplement vivre intelligemment, se donner le plus de satisfactions possible, les reporter sur ceux qui vous sont chers, tout en ne faisant de peine à personne. Le compositeur qui travaille pour lui, dans son cabinet, et non entre Pousset et le Napolitain, celui qui, par surprise, sans préparation aucune, livre sa pensée à deux ou trois amis, de temps en temps, pas trop souvent, et qui vit sainement, enveloppé d'une tendre affection qu'il rend généreusement, me paraît être un homme arrivé. Arriver par le travail et par l'amour à se procurer le bonheur élevé qui rend fort et bon, voilà quelle sorte d'arrivisme j'ai la naïveté de préconiser.

Vous me pensez très loin, n'est-ce pas, du sujet que j'ai à traiter ici : et au contraire j'en suis terriblement près ; j'en suis si près que je ne vois pas très bien comment je vais pouvoir parler des talentueux artistes qui m'ont charmé ces temps-ci, sans avoir l'air de les ranger dans la catégorie qui m'a inspiré ces réflexions. Et pourtant peut-on dire que M. Joseph Hoffmann n'est pas un sympathique pianiste, modeste et tout plein mignon. D'abord quand on a les yeux malins de Joseph Hoffmann, on va partout, même sans être un vilain petit arriviste. Au surplus, je préfère vous entretenir de son talent déjà solide dans la *Sonate en si mineur* de Chopin, qu'il joue cependant « un peu menu » et avec fragilité. Sauer y est gigantesque ! J'ai tout à fait aimé son interprétation colorée du *Caprice espagnol* de Moszkowski ; on me dit que son premier récital a été parfait en tous points : je le crois aisément ; mais je n'ai entendu que le second. On me communique sur les Anciennes Matinées Danbé (aujourd'hui Matinées Luigini) des notes où je relève que la suggestive Mary Garnier a prouvé une fois de plus que les femmes ne devraient jamais chercher à imiter les rossignols (pas même celui d'Alabiéff) sous peine de produire des sons n'ayant que de lointains rapports avec la musique ; on ajoute que Mlle Renié a du tempérament (personne n'en doutait) et un jeu pur, net et vibrant, ce qui Erard chez une harpiste ; le quatuor Soudand, de Bruyne, Migard et

Bedetti se distingue toujours par une probité artistique qui est un précieux appoint pour l'attrait de ces matinées. On me dit encore tant d'autres choses que... je veux en garder pour la prochaine fois.

Ricardo Prati se montre amateur de l'Heure de Musique dans toute l'acception du mot. Une "heure de musique", voilà un titre dont on s'est servi bien souvent pour annoncer ces quantités de moments d'Art, que Mme Roger-Miclos a définitivement rangés parmi ses "Intimités d'Art". C'est bien trouvé, pas vrai ? Quant à M. Prati, il nous a offert exactement 60 minutes de musique, de 9 h. 1/4 à 10 h. 1/4, avec toute la qualité que devait comporter cette insuffisance de quantité. Il interprète avec une égale impeccabilité et aussi avec une égale froideur Bach et Brahms. MM. Galeotti et Capet, au contraire, calorisent (?) la *Sonate* de Franck dont j'ai rarement entendu une aussi parfaite et brillante exécution ! Et pourtant on l'entend souvent cette admirable page, qui perd chaque jour de sa beauté, précisément à cause de ces auditions impitoyablement multipliées. C'est comme l'Ouverture de *Tannhäuser* ! et c'est comme... Beethoven. Pauvre Beethoven ! Est-il permis d'en vouloir à un homme au point de manipuler dans tous les sens ce qui constitue son immortalité, et cela dans l'espoir d'un maximum de rendement. O musique ! O vaste *chant* d'affaires !! Heureusement que les ficelles sont toujours apparentes : ainsi, Capet, le remarquable violoniste Capet, a été très supérieur dans la *Sonate* de Franck à ce qu'il est dans les quatuors de Beethoven. Pourquoi ? Parce que, pour lui, l'interprétation beethovenienne est devenue une affaire, "sa chose", ou du moins, il a cherché à ce qu'il en soit ainsi, d'où un amoindrissement inconscient de sa force émotive, tandis que, jouant incidemment Franck avec le sincère Galeotti, il a pensé uniquement à son acte d'artiste, et il est "arrivé" à la grandeur, parce qu'il n'a pas eu le temps de calculer quel genre d'arrivisme il allait pratiquer...

Je savais bien que je n'étais pas si éloigné que cela de mon sujet tout-à-l'heure. Mais voilà que sans pitié pour moi, sinon pour mes lecteurs, la place va me manquer, et que, sous prétexte de considérations plus sociales que musicales, je vais, une fois de plus, faillir à mon devoir de critique. J'aurais bien voulu cependant, faire plaisir à Boquel, en portant au septième ciel et plus haut si possible le New-Trio de Londres (MM. Epstein, Zimmermann et Ludwig) qui a sévèrement exécuté le *Trio* en si majeur de Brahms et M. Théo Lierhemmer dont l'interprétation des lieder de Schumann et de Brahms fut sensiblement supérieure à celle de l'air de *Xérès* ; le prestigieux violoniste Hegedus aurait droit aussi à mes plus enthousiastes dithyrambes, mais j'y reviendrai puis qu'il rekubelise le 10 février prochain. Et puis, pourquoi se donner tant de mal ; car tout cela, "est-ce bien important ?", comme nasillent les bandarlog des *Chants de la Jungle* de mon ami d'Udine...

DJINN.

Concerts Clémandh. — Les Concerts Clémandh, sans faire d'autre bruit que celui d'une musique parfois très agréable, continuent leur tentative, non sans succès. Notons la satisfaisante exécution de *Rédemption*, de la *Fantaisie Hongroise* de Liszt avec Mlle Juliette Toutain-Grün au piano (succès énorme, est-il besoin de le dire ?) ; Mlle André Lorec interpréta avec goût deux charmantes mélodies de M. Leo Sachs, *Si j'étais Roi* et le *Retour* ; et pour terminer ce concert une entraînante audition du Trio final de *Faust*, dont le besoin ne se faisait vraiment pas sentir.

R. D.

Société de Musique Nouvelle. — La *Société de Musique Nouvelle* nous a fait entendre le 20 janvier le cycle musical que M. Gabriel Grovlez a composé sur la *Chambre Blanche* d'Henry Bataille. Cette œuvre que l'influence debussyste n'a que légèrement atteinte a su conserver sa place à la ligne mélodique si souvent sacrifiée dans l'école nouvelle ; elle traduit avec beaucoup de personnalité et de fidélité à la fois les poèmes auxquels Henry Bataille confia un peu de son âme nostalgique et tourmentée. Tout en poésie intime et délicate, en sensibilité discrète et sincère, la musique de M. Gabriel Grovlez fit mieux que nous envelopper de son charme profond, elle nous pénétra de l'émotion douce et attristée que l'on éprouve au contact silencieux des choses dont l'âme

souffre d'être muette. Elle exprime délicieusement ce qui, en apparence semble inexprimable et nous lui savons un gré infini de l'exquis plaisir qu'elle nous fit goûter. Ce n'est que justice d'associer au succès de l'auteur Mlle Bathory qui l'interpréta avec le grand talent et la parfaite intelligence musicale que tout le monde apprécie en elle.

A ce même concert, fut exécutée par M. Jemain une *Sonate* pour piano de M. Cha-noïne-Davranches. Je ne pus malheureusement l'entendre, mais je serais heureux qu'une occasion prochaine me permit d'en parler, étant données les excellentes impressions qui m'ont été rapportées.

E. S.

Mme Marie Avice. — Mme M. Avice a eu raison de se faire entendre, car elle possède une belle intelligence musicale; si elle interprète d'une façon intéressante ce qu'elle chante, elle ne chante pas toujours de même ce qu'elle interprète. A vrai dire j'aime mieux cela; la souplesse et la sûreté d'émission lui viendront par le travail, tandis que la compréhension ne peut s'acquérir. Dans *Joies et Douleurs* de Coquard et surtout dans *Fédia* d'Erlanger, le succès de Mme Avice a été très vif et très mérité. M. Louis Duttenhofer a remarquablement exécuté une *Fantaisie* pour piano, de Georges Hüe, brillante et bien écrite.

R. D.

Mlle Blanche Selva. — Mlle Blanche Selva a repris ses séances de piano consacrées cette année au grand Bach. La célèbre pianiste compte donner six séances dans lesquelles elle interprétera avec le souci d'art qui la caractérise les œuvres du *Cantor* de Leipzig.

Mlle Selva a acquis une réputation de grande artiste. Elle déteste le virtuosisme et il lui répugne visiblement de réduire l'art du piano à la recherche de moyens purement extérieurs. Elle possède le secret de mettre les thèmes en relief, de ne pas les noyer sous le flot continu des détails de l'écriture contrapuntique. L'accentuation est impeccable, la maîtrise du clavier incomparable. Soit qu'elle interprète la souple et fluide fugue en *ut dièze majeur* du *Clavecin bien tempéré*, soit qu'elle fasse gémir sous ses doigts la *Fugue en ut dièze mineur*, soit enfin qu'elle veuille rendre l'expression émouvante de la *Toccatte et fugue en ut mineur*, Mlle Selva sait toujours nous saisir par la sincérité et la pureté toute classique de son goût.

M. Nestor Lejeune qui prêtait son concours à ce concert. exécuta avec sobriété les *sonates* pour piano et violon en *si mineur* et en *ut mineur*.

Paul LE FLEM.

M. Emile Bosquet. — Bien que le mécanisme de M. Bosquet soit excellent, nous n'avons pas trouvé une parfaite égalité d'exécution dans les différentes œuvres qu'il a interprétées, entre autres, dans *Prélude, Aria et Finale* de Franck et dans la *Rhapsodie en mi bémol* de Brahms. Mais nous avons aimé toute la finesse avec laquelle il a brodé quatre *Etudes* de Chopin et l'*Impromptu en fa mineur* de G. Fauré.

B.

M. Pomposi. — Avec une conscience et une conviction que contraria malheureusement une émotion apparente, M. Pomposi donna avec Mlle Selva une très noble interprétation de la *Sonate* de Franck. Le *Quatuor* de Debussy bénéficia d'une délicate exécution avec MM. Pomposi, de Bruyne, Migard et Schidenhelm. C'est une caresse suggestive, un murmure enveloppant qui monte et vous enivre, parfois même vous agace singulièrement. C'est de la musique essentiellement voluptueuse, moins raffinée et plus fantaisiste que celle de Fauré. Debussy est un peu le Vielé-Juffin musical, et, comme l'exquis poète de *Vieland-le-Forgeron*, il évoque parfois toute une féerie agreste hantée de nymphes lascives, gracieuses et blondes dans le frissonnement de la Nature. Les *Valses* de d'Indy s'égrenèrent, fugitives, sous les doigts magiques de Mlle Selva. Il ne m'appartient pas de dire les beautés du *Quintette* de Franck; œuvre profonde, intense, qui pénètre les plus intimes pensées, qui renouvelle les plus grandes, les plus vibrantes émotions de l'âme, qui impressionne et bouleverse l'Être entier. Debussy excite les sens et l'imagination, Franck passe sur le cœur et l'esprit comme un aigle aux ailes éployées passe au sommet des monts éblouissants de neige et de lumière.

M. G.

LETTRE DE BERLIN

J'enregistre, sans regret, l'insuccès complet du *Jongleur de Notre-Dame* au Nouvel Opéra-Comique de Berlin. La première est restée sans lendemain.

Une autre « première » également malheureuse que celle de la *Sinfonietta* de Max Reger. Là, c'est la trop grande complication harmonique et rythmique qui, à défaut d'inspiration, engendre à la longue l'ennui. L'écriture est serrée, embrouillée, l'orchestration étouffante, la mélodie peu caractérisée. Les violons grincent à plaisir, en sourdine, et crispent. Il faut tout le talent d'un Nikisch pour animer un bloc aussi froid, et rendre l'audition supportable jusqu'au bout.

Le cinquième concert philharmonique et la *Faust-Symphonie* inscrite au programme, procurait au génial chef d'orchestre l'occasion de dépenser toute sa virtuosité au service d'une des plus resplendissantes créations de Franz Liszt. La voix magnifique du ténor solo, *Félix Senius*, fit merveille dans le rôle de Faust.

Les violonistes de l'Ecole française et belge sont de plus en plus en faveur auprès du public berlinois. Par l'apport de leur grand talent, Ysaye, Marteau, Thibaud ont popularisé les traditions et les qualités nationales de leur art. Ils ont créé, dans la capitale allemande, un courant d'admiration continu pour tous les virtuoses qui se réclament de leur Ecole. Le succès tout récent des deux récitals d'Ysaye a été énorme. Les concertos de Bach n° 2, de Mozart n° 3, l'op. 61 de Beethoven formaient le programme de la première soirée. La seconde séance nous apportait les concertos de Saint-Saëns, de Vieuxtemps et de Max Bruch. Je ne ferai pas au grand artiste l'injure de vanter la perfection de son jeu, la grandeur incomparable de son interprétation. Il est autre chose et plus qu'un violoniste. C'est un poète dont les chants nous élèvent bien au-dessus de l'humanité. De telles soirées restent inoubliables. Inoubliable aussi l'enthousiasme de ces 2,500 auditeurs se livrant aux plus frénétiques acclamations.

Le surlendemain, *Willy Burmester*, s'attaquait à son tour au concerto de Bach, dans cette même salle de la Philharmonie (concert Oskar Fried). Le technicien, chez lui, fait obstacle à l'artiste. L'interprétation manque de relief autant par la sécheresse du jeu que par la froideur et l'étroitesse de la compréhension. Les mouvements d'ailleurs étaient considérablement altérés et le grand Jean-Sébastien ne s'y fût pas reconnu lui-même à l'intempestive vivacité de l'allegro transformé en un sautillant presto.

Au dernier Elite-Concert, *Marteau* remportait un véritable triomphe dans l'exécution de la *Folie*, de Corelli. *Armand Forest* se taillait également un superbe succès à la Beethoven-Saal. Il interpréta avec beaucoup d'autorité le *Concerto* de Lalo. Il a rendu de jolie façon la sentimentalité vaporeuse de l'andantino, enlevé avec une merveilleuse sûreté le finale d'inspiration si vivante, de couleur si chaude. La qualité de son était des plus pures. La *Berceuse*, de Fauré, valut à notre compatriote un redoublement de bravos.

Le violoniste russe, *Michaël Press*, a fait entendre au Troisième Orchester-Abend de Ferruccio Busoni, le *Poème Elégiaque* d'Ysaye et la *Fantaisie de concert sur des thèmes russes* de Rimsky-Korsakoff. On sent en lui une haute personnalité d'artiste. Par la noble expression, par l'impeccable netteté de son jeu, Press se place au rang des meilleurs virtuoses.

Sous l'archet d'*Alexander Sebald*, le *Concerto* de Brahms m'a semblé plutôt terne. La justesse est loin d'être parfaite. Une attaque dure de la corde dans les passages de force choque désagréablement l'oreille.

Frir̄ Kreisler, par contre, s'est affirmé une fois de plus, par une merveilleuse exécution d'un concerto de Viotti, comme le grand protagoniste de ses collègues français. Un son velouté et riche, une souplesse d'archet extraordinaire, une délicatesse exquise de sentiment et par dessus tout une émotion communicative rendent son interprétation pleine de charme. Sa virtuosité technique tient du fabuleux.

Le jeune *Mischa Elman* continue de tenir les promesses que ses récitals de l'an

passé faisaient entrevoir. J'oserai dire qu'il les dépasse, tant il est surprenant, ce gamin qui, malgré le surmenage des tournées, se montre en progrès constant sur lui-même et conquiert les sommets les plus hauts de son art. Il exécutait à la Philharmonie, devant une salle remplie par la seule attraction de son prodigieux talent, le *Concerto* de Beethoven et celui de Glazounoff. Cette dernière composition, dédiée à Léopold Auer, le maître du petit phénomène, était une nouveauté pour Berlin. C'est une œuvre colorée, éminemment suggestive où les images neuves, les richesses mélodiques abondent, régies par une maîtrise d'écriture incontestable. Elle sert à merveille le tempérament si chaleureux de l'enfant prodige.

Je mentionnerai, pour terminer, les deux récitals d'*Albert Spalding*. Mme *Jeanne Diot* nous arrive couverte des lauriers qu'elle a recueillis à Munich et à Dresde. Nous l'entendrons le 30 janvier. A quand Lucien Capet ?

Le second des *Nouveaux Concerts* eût été excellent si Burmester n'était pas resté au-dessous de sa réputation, et si le ténor Ludwig Hess, à l'émission gutturale et rauque, savait mettre un peu plus de charme dans ce qu'il chante. Quant au chef d'orchestre, Oskar Fried, il a droit aux éloges les plus vifs. Sous son habile direction, la *Huitième symphonie* de Schubert. *Mort et Transfiguration* de Richard Strauss furent magistralement et lumineusement exposés. Fried est un capellmeister de race et de tempérament qui fera beaucoup parler de lui. Il lui reste encore, néanmoins, à contenir les désordres d'une gesticulation par trop violente.

Le baryton américain *Ch.-W. Clark* possède un organe souple et généreux. La voix est à la fois bien timbrée et puissante. La diction ne laisse rien à désirer. Pourquoi donc s'attarde-t-il parfois à des effets discutables ? Plus sobre, mieux stylé m'apparaît le ténor *Georg Walter*, interprète sans égal des cantates et des airs de Bach père et fils.

Wilhelm Backhaus, à qui le Prix Rubinstein fut décerné à l'Université (1905), nous révéla dans son concert de la Sing-Académie, le plus bel ensemble de qualités pianistiques que l'on puisse rêver. Backhaus pétrit le clavier avec une maëstria et une fugue dévorantes. Le *Concerto* de *Tchaïkowsky* semble écrit tout spécialement pour lui tant il y déploie d'ardeur, de bravoure et de verve originale. Le mécanisme de ce jeune virtuose est transcendant, la sonorité amplement nourrie. Backhaus donne l'impression d'une nature musicale très profonde. Souhaitons que son beau succès de Berlin ait sa répercussion aux quatre coins du monde musical.

Edouard Risler vient de donner sa première séance, consacrée aux Sonates de Beethoven, avec un magnifique succès. Je reviendrai sur ces beaux concerts.

L. PONNELLE.

L E HAVRE. — Le violoncelliste C. Liégeois dont le beau talent est des plus appréciés dans notre ville où il compte de nombreux élèves, a donné le 15 un intéressant concert. Il s'est fait applaudir dans la *Sonate* de Franck, dont le premier mouvement gagne un charme encore plus rêveur dans la sonorité grave et pénétrante du violoncelle. Les autres parties me semblent moins se prêter à cette transcription. L'éclat y perd beaucoup et les thèmes sont comme empâtés et noyés dans les arabesques du piano.

Dans le *Concerto* de Lalo et dans un exquis *Menuet* de Boccherini, l'éminent artiste a su faire apprécier toute sa virtuosité et son large phrasé noble et soutenu. Il a de jolies finesses de nuances sans afféterie. Son jeu est exempt de tout charlatanisme et il est certainement un des beaux violoncellistes de notre époque.

Mme Auguez de Montalant est toujours la cantatrice de grand style que nous connaissons. Elle a dit à la perfection deux nobles airs de Gluck et un air de Mozart d'une grâce merveilleuse. Elle s'est fait bisser dans une jolie romance de Vidal.

Mlle Dehelly m'a déconcerté. Je ne crois pas que c'est au Conservatoire qu'on apprenne à désarticuler ainsi la musique de Schubert. Le beau thème en *si bémol* de l'Impromptu si calme et si pur, si simple surtout, est devenu une sorte de polka sautil-

lante. Les variations ont été jouées à la Tzigane, avec des retards et des pressés continus qui sont là un véritable non sens musical. Mlle Dehelly a pourtant fait preuve d'un mécanisme brillant dans la *Sonate* de Franck et surtout dans la *Rhapsodie espagnole* de Liszt, et malgré cela elle a joué d'une façon bien quelconque le menuet de l'*Arlésienne*, d'une transcription pianistique très ingrate il est vrai, avec des accrochages nombreux dans la main gauche — je veux croire que la jeune artiste qui peut certes mieux que cela, était fort troublée. — Elle s'est d'ailleurs ressaisie dans l'œuvre de Liszt qu'elle a jouée avec verve et coloration.

* * *

Deux beaux concerts, à deux jours de distance, nous ont permis d'apprécier le talent hors de pair de deux pianistes également remarquables. L'un Ricardo Vinès, d'une merveilleuse correction, chez lequel pour ainsi dire la virtuosité ne se fait plus sentir tant est grande l'aisance, le naturel, l'apparente facilité de son mécanisme ; pianiste admirable mais musicien plus admirable encore, comprenant et faisant comprendre la musique de tous les temps depuis Bach et Scarlatti jusqu'à Fauré et Debussy, jouant simplement, sobrement, sans gestes inutiles et toujours avec un sentiment très intense et très juste ; l'autre Alfred Cortot, tout aussi brillant virtuose, mais plus extérieur, plus fougueux, doué d'une sensibilité profonde, connaissant tout de la musique et l'exécutant tantôt avec une délicatesse infinie et un toucher moëlleux, tantôt avec une énergie farouche et une sonorité vibrante, toujours avec toute son âme et sa pensée. Et ce fut par deux fois un beau régal d'art, et le triomphe des deux artistes fut grand et justifié. Mais il ne faut pas que ce triomphe nous fasse oublier les autres numéros de ces deux concerts.

Le concert organisé par M. Rabani doit être loué pour la belle composition du programme divisé en deux parties, l'une classique et l'autre moderne.

Dans la première nous avons applaudi la belle sonate de Bach jouée avec style par MM. Rabani et Vinès. Mlle Sirbain, quoique fâcheusement enrhumée, a dit avec une belle expression et un art très réel les *Elfes* de Mendelssohn, *Je l'aime*, de Beethoven et *Mon cœur tu frémis, tu doutes...*, une des plus angoissantes mélodies de Schumann. Et Vinès souleva l'enthousiasme par la façon admirable dont il dit des pièces de Scarlatti, Schumann et Chopin. Dans la seconde partie la Sonate de Franck obtint son succès coutumier, Mlle Sirbain chanta excellemment une mélodie de M. Rabani, distinguée de facture, et deux autres : *Amor* et *A la Mer*, de l'auteur de ces lignes. Mais Vinès triompha une fois de plus par sa merveilleuse exécution de l'*Isle Joyeuse*, de Debussy, où les thèmes semblent enveloppés d'une poussière d'harmonies changeantes et chatoyantes, dans la *Poste* de d'Indy, dans le *Troisième Nocturne* de Fauré, tendrement élégiaque et dans la *Tarentelle* de Moskowski, moins purement musicale mais si pianistique.

Des danses complétaient ce programme. Mais des danses exécutées par Mlle E. Sandrini, de l'Opéra, gracieuse et séduisante au possible dans ces reconstitutions de l'art grec et de l'art plus maniéré du XVIII^e siècle. Mais était-ce bien des reconstitutions ? Des adaptations tout au plus... et il me semble bien que le style d'Opéra, ou plutôt de l'Opéra, Académie nationale de danse s. v. p., avait exercé là-dedans une influence légèrement regrettable. N'importe Mlle Sandrini est une exquise danseuse, et ses pointes sont irréprochables.

— La Société Sainte-Cécile vient de nous offrir son premier concert. L'orchestre ne fut pas exempt de reproches dans l'Ouverture (n° 2) de *Léonore* qui ouvrait la séance pas plus que dans la *Cosatchoque* de Dargomijsky sur laquelle on termina. Mais il se réhabilita dans les pièces extraites du *Voyage imaginaire* de René Lenormand, dont le Prélude, le Ruisseau de Fatahona et la Chapelle Bretonne furent bien nuancés et dont les deux lieds : *Nocturne tahitien* et *Chanson de Pêcheurs*, bien dits par Mlle Merville, sont deux admirables poèmes d'un auteur qui a tout simplement écrit quelques-uns des plus beaux lieds français contemporains.

L'orchestre exécuta également de très honorable façon les exquis et séduisantes pages de la *Demoiselle Elue*, où Debussy semble préluder aux nouveautés de Pelléas.

Ah ! l'adorable musique ! et qu'elle suit admirablement le texte, en soulignant, en en développant toutes les beautés, en les enveloppant aussi d'ombre et de mystère quand il le faut. Il était courageux de présenter cette œuvre à un public non encore préparé, non encore initié à toutes les finesses, à toutes les subtilités d'un musicien aussi résolument novateur ; l'accueil fut pourtant excellent, et si tout ne fut pas compris, on se sentit plus d'une fois conquis par le charme prenant qui se dégage de toutes les œuvres du jeune maître.

Les chœurs de dames se distinguèrent tout particulièrement dans cette exécution bien nuancée et Mlle Gogne-Mancini en exprima les soli avec sentiment et distinction.

Un beau chœur de d'Indy : *Sur la Mer* fut aussi fort goûté et le public s'associant à un hommage sympathique fait à Mlle Mancini (une Havraise) après son air de Sapho, en souvenir de son double et récent succès au Conservatoire, lui témoigna toute sa satisfaction par une chaleureuse ovation.

Mais que dire encore de Cortot ? Superbe de tenue, de conviction, de respect pour l'œuvre dans le *Concerto en ut mineur* de Beethoven, où il eut la fière abnégation de supprimer l'habituelle cadence, susciteuse de bravos mais si inutile ; il électrisa réellement le public par une magistrale exécution des *Maîtres-Chanteurs*, d'une sonorité orchestrale véritablement stupéfiante ; par la douceur caressante de la *Berceuse* de Chopin, du vrai Chopin, sans crise d'hystérie, sans pâmoison, sans poses prétentieuses, par la fantaisie et la maëstria d'une *Rapsodie* de Liszt jouée avec un mécanisme foudroyant. Et un triple rappel (unique dans les annales du public havrais, toujours si froid d'ordinaire) vint le récompenser de s'être livré avec tant de sincérité et tant d'âme à toute la fougue heureuse de son tempéramment musical.

Ai-je dit que l'orchestre fut tour à tour conduit par M. Paul Cifolelli et par votre serviteur.

H. WOOLLETT.

NANTES. — L'Association des *Concerts Historiques*, fondée à Nantes par M. F. de Lacerda, sous les auspices d'un Comité Nantais et le patronage artistique de MM. G. Fauré, V. d'Indy et R. Rolland, a donné son premier concert le 29 décembre.

Enorme succès, dont le plus grand mérite revient certainement à M. de Lacerda, si méritoires que soient les efforts individuels qui préparèrent sa venue à Nantes et y secondèrent son action. Dès le premier soir qu'il prit en main la direction des études, il conquit d'emblée la confiance de ses collaborateurs, par sa très correcte simplicité, l'expressive élégance de son geste, l'heureux choix des images dont il ornait ses explications, toujours claires et sans pédanterie. D'un orchestre composé surtout d'amateurs, il obtint vite des résultats que les plus optimistes n'attendaient que d'un persévérant effort. Les chœurs, constitués d'éléments déjà entraînés à la musique d'ensemble inquiétaient moins. Bientôt, entre eux et leur chef, dans un élan de confiance réciproque, s'établit cette précieuse communication sympathique, indispensable, gage des parfaites interprétations.

M. de Lacerda, pour bien caractériser le souci d'enseignement historique de l'œuvre, avait consacré la première partie du programme à d'anciens maîtres peu connus en dehors des cercles musicaux. Il ne pouvait mieux débiter que par la belle ouverture de *Scylla et Glaucus* — unique opéra de J.-M. Leclair, l'aîné — qui, réveillée par son heureuse initiative, d'un sommeil de cent soixante ans et mise par lui en partition moderne, était vraiment pour nous, en dépit de son âge, une intéressante nouveauté. Elle nous montre, en Leclair, à côté du brillant maître de l'Ecole Française du violon au XVIII^e siècle, une composition de grand talent. L'orchestre y fut excellent, et par ailleurs, ne se démentit pas : soit seul, dans l'exquise Sarabande de la *Suite en ré* de d'Indy, et dans deux charmantes *Mélodies Norvégiennes* de Grieg ; soit comme partenaire du piano ou accompagnateur des chœurs et soli, il se maintint au niveau de la tâche assumée, attentif et docile aux indications que lui dispensait, avec une inlassable aisance, la maîtrise de son chef.

Les chœurs furent presque parfaits. Le puissant et magistral *Loué sois-tu* de la *Passion selon Saint-Mathieu*, de H. Schütz, fut chanté avec une conviction, un ardeur, un enthousiasme irrésistible ; et le *Chant Élégiaque* de Beethoven, admirable page si noblement humaine du plus puissamment humain des génies musicaux fut interprété avec une très impressionnante intensité d'émotion.

Le charmant et spirituel *Madrigal* de Fauré a été aussi fort bien chanté ; mais c'est avec la *Vierge à la Crèche*, chœur pour voix de femmes, œuvre de tendresse exquise et touchante, du simple et pur César Franck, que le mieux fut atteint. L'auditoire le bissa d'enthousiasme.

Les solistes furent justement appréciés.

Mme Caldaguès a chanté avec un art merveilleux, une excellente diction et une justesse d'émotion sobrement exprimée, tout à fait dans le style qui convient, l'air de Télémaque : « Tristes apprêts », de *Castor et Pollux*, un des plus beaux qu'ait écrits notre grand Rameau, page de rare vérité, expressive et d'un profond sentiment dramatique.

Mlle Lénars nous fit admirer, sur la harpe chromatique, qui triompha à Nantes, sa technique impeccable et son excellent style en jouant la *Fantaisie* de Saint-Saëns et *Prélude, Valse et Rigaudon* de Raynaldo Hahn.

Le D^r Bonjour fit valoir sa virtuosité de violoncelliste et ses dons de très compréhensif musicien en exécutant un *Andante* de Corelli et un *Largo et allegro* de Porpora. Et nous voici arrivé à l'œuvre capitale de cette belle séance : le Concerto en ré mineur de J.-S. Bach — et au parfait artiste qui en fut l'excellent interprète : J.-J. Nin. Effacé au milieu de l'orchestre, y mêlant ou en détachant avec un art consommé et une merveilleuse entente des valeurs, les sonorités du piano, J.-J. Nin chante de toute son âme, forte, intelligente et tendre, les admirables inspirations du maître immortel. Ce fut une révélation, et le public acclama l'œuvre et l'interprète. Auparavant Nin avait joué, avec un art d'une délicatesse exquise, deux charmantes pièces de Rameau : *Villageoise* et *l'Enharmonique*.

En résumé, début sensationnel d'une noble tentative artistique, dont l'éclatant succès n'est que la juste récompense de tous ceux à qui nous la devons, et en particulier à M. de Lacerda.

S...

NANCY — A mon grand regret, je n'ai pu assister au concert du 7 janvier, qu'il illustrait la présence d'Ysaye. Je n'en parlerai donc que par ouï-dire. Quelques amateurs grincheux ont reproché au célèbre violoniste une trop grande liberté d'interprétation dans le *Concerto en sol majeur* de Mozart ; mais tous ont admiré sans restriction le sentiment intense avec lequel il a joué l'émouvant *Poème pour violon* de Chausson.

La belle et intéressante *Symphonie pour orchestre et violon* de M. Victor Vreuls a conquis, elle aussi, tous les suffrages, avec ses trois parties si solidement construites, si pittoresquement orchestrées. Comme le disait le programme, le violon, dans cette symphonie, « joue le rôle d'un personnage intimement mêlé à l'action » et le grand artiste a tenu cette partie avec l'autorité, la puissance et le charme que l'on sait. C'est par une tempête d'applaudissements qu'a été accueillie la magnifique péroraison de l'œuvre, où le thème initial du premier mouvement reparaît, affirmé par les cuivres avec un grandiose éclat.

Le programme, très copieux et savamment composé, comprenait en outre, l'*Ouverture du Roi d'Ys*, le *Prélude du 3^e acte de Tristan*, les *Murmures de la Forêt* et un fragment de *Psyché* de César Franck ; l'adorable scène d'amour entre Psyché et son céleste amant.

En comparaison de ce rutilant programme, celui du 21 janvier semblait un peu sévère ; il réservait cependant au public de vives satisfactions.

D'abord, l'*Ouverture de Gwendoline*, de Chabrier, fracassante, il est vrai, mais héroïque, exubérante et du coloris le plus riche. Puis, le *Concerto en fa majeur* de

J.-S. Bach, pour violon, hautbois et deux cors, empreint, dans ses quatre parties, de cette allégresse sérieuse, si je puis m'exprimer ainsi, qui est comme la signature du grand Allemand. C'est la manifestation d'une âme sereine, pure et forte.

Le *Concertstück* pour harpe et orchestre de Pierné, a surtout un intérêt de curiosité car il n'existe que de rares pièces pour harpe et orchestre complet. La sonorité un peu agaçante de l'instrument principal, n'est pas sans donner, à la longue, une impression de monotonie. Ce morceau fut cependant l'occasion d'un très légitime succès pour Mlle Bressler.

Le concert se terminait par la *Symphonie Pastorale*. Si l'exécution de la première partie n'a pas été absolument parfaite, celle des quatre autres a été excellente. Il faut une somme d'efforts considérable pour mettre au point cette œuvre longue et difficile et en rendre les multiples beautés. Ce n'est pas un médiocre honneur pour l'orchestre de Nancy d'être arrivé à ce résultat.

X.

FRANCFORT-SUR-MEIN — Depuis que S. M. l'Empereur d'Allemagne a institué un concours national de chant avec un prix à la « Gordon-Bennett », l'intérêt que l'on porte au chœur d'hommes en Allemagne a beaucoup augmenté. A Francfort le *Saengerchor des Lehrervereins* jouit de la plus grande faveur auprès du public, et ses concerts prennent place à côté de ceux de la *Museumsgesellschaft* et des premiers chœurs mixtes de la ville. Son premier concert offrait un attrait particulier, car il s'agissait de fêter le vingt-cinquième jubilé de son excellent directeur, prof. Maximilien Fleisch.

Au programme figuraient des œuvres de Mozart, Schubert, Schumann, etc., ainsi que les plus jolis « Volkslieder ». Il est impossible de rendre ces « perles » de la littérature musicale de chœurs d'hommes avec plus de finesse, de poésie et une plus belle sonorité ; aussi cela a-t-il été pour l'auditoire une vraie jouissance artistique en même temps qu'un repos d'esprit (chose rare dans nos salles de concert) que d'écouter cette musique interprétée à la perfection et composée uniquement pour le cœur et les oreilles.

Le cinquième concert de la *Museumsgesellschaft* sous la direction de Sigmund von Haussegger était consacré à la musique formale : Bach, Haendel, Mendelssohn et Brahms. M. Froelich de la Cruz, de Paris, s'est fait applaudir surtout dans un *aria* de Haendel où sa voix sonore et sa technique de respiration ont fait merveille.

Au programme du sixième concert de la société figuraient exclusivement des compositions d'auteurs modernes : le prélude des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, *Tasso* de Liszt et *Don Quichote* de Richard Strauss, puis quelques *Lieder* de Ludwig Hess et de Haussegger. Le *Don Quichote* de Strauss est une caricature musicale qui illustre d'une façon géniale ce héros de Cervantes que l'on suit avec intérêt dans ses différentes aventures. C'est une musique spirituelle et amusante, où la poésie coudoie la banalité.

Le public s'est montré froid.

Le ténor Ludwig Hess a chanté trois lieder de sa composition, avec lesquelles il n'a malheureusement pas enrichi la littérature musicale, puis trois autres de Von Haussegger qui ont davantage intéressé.

Parmi les concerts particuliers il faut citer celui de Frédéric Lamond qui a su intéresser son public pendant deux heures de temps en jouant du Beethoven, dont il est sûrement un des meilleurs interprètes.

G. A.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro les correspondances de Bordeaux, Lyon, Liège, Le Caire et Orléans.

Les chœurs furent presque parfaits. Le puissant et magistral *Loué sois-tu* de la *Passion selon Saint-Mathieu*, de H. Schütz, fut chanté avec une conviction, une ardeur, un enthousiasme irrésistible ; et le *Chant Elégiaque* de Beethoven, admirable page si noblement humaine du plus puissamment humain des génies musicaux fut interprété avec une très impressionnante intensité d'émotion.

Le charmant et spirituel *Madrigal* de Fauré a été aussi fort bien chanté ; mais c'est avec la *Vierge à la Crèche*, chœur pour voix de femmes, œuvre de tendresse exquise et touchante, du simple et pur César Franck, que le mieux fut atteint. L'auditoire le bissa d'enthousiasme.

Les solistes furent justement appréciés.

Mme Caldaguès a chanté avec un art merveilleux, une excellente diction et une justesse d'émotion sobrement exprimée, tout à fait dans le style qui convient, l'air de Télémaque : « Tristes apprêts », de *Castor et Pollux*, un des plus beaux qu'ait écrits notre grand Rameau, page de rare vérité, expressive et d'un profond sentiment dramatique.

Mlle Lénars nous fit admirer, sur la harpe chromatique, qui triompha à Nantes, sa technique impeccable et son excellent style en jouant la *Fantaisie* de Saint-Saëns et *Prélude, Valse et Rigaudon* de Raynaldo Hahn.

Le D^r Bonjour fit valoir sa virtuosité de violoncelliste et ses dons de très compréhensif musicien en exécutant un *Andante* de Corelli et un *Largo et allegro* de Porpora. Et nous voici arrivé à l'œuvre capitale de cette belle séance : le *Concerto en ré mineur* de J.-S. Bach — et au parfait artiste qui en fut l'excellent interprète : J.-J. Nin. Effacé au milieu de l'orchestre, y mêlant ou en détachant avec un art consommé et une merveilleuse entente des valeurs, les sonorités du piano, J.-J. Nin chante de toute son âme, forte, intelligente et tendre, les admirables inspirations du maître immortel. Ce fut une révélation, et le public acclama l'œuvre et l'interprète. Auparavant Nin avait joué, avec un art d'une délicatesse exquise, deux charmantes pièces de Rameau : *Villageoise* et l'*Enharmonique*.

En résumé, début sensationnel d'une noble tentative artistique, dont l'éclatant succès n'est que la juste récompense de tous ceux à qui nous la devons, et en particulier à M. de Lacerda.

S...

NANCY — A mon grand regret, je n'ai pu assister au concert du 7 janvier, qu'il illustrait la présence d'Ysaye. Je n'en parlerai donc que par ouï-dire. Quelques amateurs grincheux ont reproché au célèbre violoniste une trop grande liberté d'interprétation dans le *Concerto en sol majeur* de Mozart ; mais tous ont admiré sans restriction le sentiment intense avec lequel il a joué l'émouvant *Poème pour violon* de Chausson.

La belle et intéressante *Symphonie pour orchestre et violon* de M. Victor Vreuls a conquis, elle aussi, tous les suffrages, avec ses trois parties si solidement construites, si pittoresquement orchestrées. Comme le disait le programme, le violon, dans cette symphonie, « joue le rôle d'un personnage intimement mêlé à l'action » et le grand artiste a tenu cette partie avec l'autorité, la puissance et le charme que l'on sait. C'est par une tempête d'applaudissements qu'a été accueillie la magnifique péroraison de l'œuvre, où le thème initial du premier mouvement reparaît, affirmé par les cuivres avec un grandiose éclat.

Le programme, très copieux et savamment composé, comprenait en outre, l'*Ouverture du Roi d'Ys*, le *Prélude du 3^e acte de Tristan*, les *Murmures de la Forêt* et un fragment de *Psyché* de César Franck ; l'adorable scène d'amour entre Psyché et son céleste amant.

En comparaison de ce rutilant programme, celui du 21 janvier semblait un peu sévère ; il réservait cependant au public de vives satisfactions.

D'abord, l'*Ouverture de Gwendoline*, de Chabrier, fracassante, il est vrai, mais héroïque, exubérante et du coloris le plus riche. Puis, le *Concerto en fa majeur* de

J.-S. Bach, pour violon, hautbois et deux cors, empreint, dans ses quatre parties, de cette allégresse sérieuse, si je puis m'exprimer ainsi, qui est comme la signature du grand Allemand. C'est la manifestation d'une âme sereine, pure et forte.

Le *Concertstück* pour harpe et orchestre de Pierné, a surtout un intérêt de curiosité car il n'existe que de rares pièces pour harpe et orchestre complet. La sonorité un peu agaçante de l'instrument principal, n'est pas sans donner, à la longue, une impression de monotonie. Ce morceau fut cependant l'occasion d'un très légitime succès pour Mlle Bressler.

Le concert se terminait par la *Symphonie Pastorale*. Si l'exécution de la première partie n'a pas été absolument parfaite, celle des quatre autres a été excellente. Il faut une somme d'efforts considérable pour mettre au point cette œuvre longue et difficile et en rendre les multiples beautés. Ce n'est pas un médiocre honneur pour l'orchestre de Nancy d'être arrivé à ce résultat.

X.

FRANCFORT-SUR-MEIN — Depuis que S. M. l'Empereur d'Allemagne a institué un concours national de chant avec un prix à la « Gordon-Bennett », l'intérêt que l'on porte au chœur d'hommes en Allemagne a beaucoup augmenté. A Francfort le *Saengerchor des Lehrervereins* jouit de la plus grande faveur auprès du public, et ses concerts prennent place à côté de ceux de la *Museumsgesellschaft* et des premiers chœurs mixtes de la ville. Son premier concert offrait un attrait particulier, car il s'agissait de fêter le vingt-cinquième jubilé de son excellent directeur, prof. Maximilien Fleisch.

Au programme figuraient des œuvres de Mozart, Schubert, Schumann, etc., ainsi que les plus jolis « Volkslieder ». Il est impossible de rendre ces « perles » de la littérature musicale de chœurs d'hommes avec plus de finesse, de poésie et une plus belle sonorité ; aussi cela a-t-il été pour l'auditoire une vraie jouissance artistique en même temps qu'un repos d'esprit (chose rare dans nos salles de concert) que d'écouter cette musique interprétée à la perfection et composée uniquement pour le cœur et les oreilles.

Le cinquième concert de la *Museumsgesellschaft* sous la direction de Sigmund von Hausegger était consacré à la musique formale : Bach, Haendel, Mendelssohn et Brahms. M. Froelich de la Cruz, de Paris, s'est fait applaudir surtout dans une *aria* de Haendel où sa voix sonore et sa technique de respiration ont fait merveille.

Au programme du sixième concert de la société figuraient exclusivement des compositions d'auteurs modernes : le prélude des *Maîtres Chanteurs* de Wagner, *Tasso* de Liszt et *Don Quichote* de Richard Strauss, puis quelques *Lieder* de Ludwig Hess et de Hausegger. Le *Don Quichote* de Strauss est une caricature musicale qui illustre d'une façon géniale ce héros de Cervantes que l'on suit avec intérêt dans ses différentes aventures. C'est une musique spirituelle et amusante, où la poésie coudoie la banalité.

Le public s'est montré froid.

Le ténor Ludwig Hess a chanté trois lieder de sa composition, avec lesquelles il n'a malheureusement pas enrichi la littérature musicale, puis trois autres de Von Hausegger qui ont davantage intéressé.

Parmi les concerts particuliers il faut citer celui de Frédéric Lamond qui a su intéresser son public pendant deux heures de temps en jouant du Beethoven, dont il est sûrement un des meilleurs interprètes.

G. A.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro les correspondances de Bordeaux, Lyon, Liège, Le Caire et Orléans.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

Grande Salle

Février

- 1 Mlle Germaine Arnaud.
- 2 M. Rodolphe Plamondon.
- 3 La Société nationale de musique.
- 6 Mlle Jeanne Réol.
- 7 M. Paul Minssart.
- 9 Mme Juliette Ducher.
- 10 Mlles Eminger.
- 11 M. Emile Decombes.
- 12 Mlle Gabrielle Steiger.
- 13 M. Paul Minssart.
- 14 Mlle Grégoire.

Salle des Quatuors

- 2 M. Charles Bouvet.
- 7 Le Quatuor Calliat.
- 14 La Société des Compositeurs de musique.

Salle Erard

- 1 M. Hertz.
- 2 M. Enesco.
- 3 M. Reitlinger.
- 5 Mlle Corranza.
- 6 Mlle H. Barry.
- 7 M. Gabrilowitsch.
- 8 M. Enesco.
- 9 M. Hertz.
- 10 M. Staub.
- 12 Mme Gousseau d'Almeida.
- 13 Mlle H. Renié.
- 14 Mlle Clément.

Salle des Agriculteurs

Février.

- 1 Les Soirées d'Art.
- 6 Société Philharmonique.
- 7 M. Edouard Bernard.
- 8 Les Soirées d'Art.
- 10 M. Hegedüs.
- 12 M. Edouard Bernard.
- 13 Société Philharmonique.

Schola Cantorum

- 2 L'Orfeo de Monteverde.
- 13 Mlle Blanche Selva (œuvres de Bach).

Salle de l'Union

- 7 Société J.-S. Bach.

Salle Æolian

- 2 Le Quatuor Parent.
- 9 id.
- 14 Mme Uriarté.
- 15 Mme Landormy-Plançon.

Salle du Conservatoire

- 4 Le Quatuor Capet.

Ambigu

- 7 Ancienne Société des matinées Danbé, 4 h, 112.
- 14 id. id.

Théâtre-Royal (rue Royale)

- 3 Les Intimités d'Art, à 3 h.
- 10 id.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra.— *L'Etranger* de V. d'Indy, sera repris, à l'Opéra, vers la fin du mois de février.

A l'Opéra-Comique. — Les répétitions d'*Aphrodite* de Camille Erlanger sont activement poussées à l'Opéra-Comique. Nous avons donné dernièrement la distribution des rôles; nous apprenons aujourd'hui que, sur la demande des auteurs et de M. Carré, Mlle Claire Friche avait bien voulu accepter de créer le rôle important, mais relativement court, de Bacchis. L'interprétation s'annonce comme devant être hors de pair. La première d'*Aphrodite* aura lieu vers le 10 mars.

Société J.-S. Bach (Salle de l'Union, 14, rue de Trévise). — Le mercredi 7 février, concert avec soli, orchestre et chœurs (4^e de la série A). Programme : *Premier concert brandebourgeois*, pour violon principal, deux cors, neuf hautbois, basson et orchestre (audition redemandée), cantate, *Ach wie flüchlig* (1^{re} audition), *Suite en si mineur*, cantate : *Hen wie du wilt*, solistes. MM. Plamondon, Sigwalt, etc.

La Société des Concerts du Conservatoire fera entendre, à ses séances des 11 et 18 Février, la belle cantate composée par M. Balakirew, pour les fêtes du centenaire de Glinka.

La traduction française de l'œuvre est due à notre collaborateur M.-D. Calvocoressi. C'est Mme Mellot Joubert qui chantera les soli.

Dimanche prochain, 4 février, à 10 h. 1/2, les Chanteurs de Saint-Gervais se feront entendre à l'Eglise de la Sorbonne, sous la direction de M. Ch. Bordes, dans la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina.

Les concerts Le Rey donneront à partir du 8 février prochain, des matinées tous les jeudis à 4 heures, au Théâtre Marigny.

Jeudi soir, 15 février prochain, aura lieu Salle des Fêtes du *Petit Journal*. le premier concert de la *Camaraderie*, association des élèves de la classe Pessard, au Conservatoire. Au programme, des œuvres de MM. Gustave Charpentier, Moreau, Georges Sporck, Clérice, Selz, Jacob, Mouchet, Durand, Bayer et Mollo, avec le concours de Mme Kunc, MM. Douaillier de l'Opéra, Pecquery et l'association symphonique l'*Orchestre*, sous la direction de M. Victor Charpentier et des auteurs.

MM. Willaume et Feuillard donneront leur première séance de musique de chambre le mardi 20 février. salle Erard, avec le concours de Mlle Henriette Renié et de MM. Camille Chevillard, P. Monteux et Morel. Nous publierons le programme dans notre prochain numéro.

La réouverture des Concerts-Berlioz aura lieu vers la fin de février, dans une nouvelle salle avec orgue Cavaillé-Coll et contenant 500 places, sise 55 rue de Clichy. Les concerts auront lieu les mardi, jeudi et samedi.

Mlle Berthe Ginoux, violoniste, donnera le 18 février à 8 heures 1/2 du soir, à la Coopération des Idées, 234, faubourg Saint-Antoine, un concert avec le concours de Mme A. Wolff, pianiste.

Au programme, œuvres de Schumann, Weber, Schubert, Lalo, Saint-Saëns et Georges Sporck.

Musique dans l'intimité, le 21 Janvier, chez la Princesse de Polignac : le quatuor Gelson a exécuté de fort belle façon le 1^{er} quatuor de Borodine et celui de M. Claude Debussy. Mlle Louise Thomasset a obtenu un grand succès en chantant des mélodies de Balakirew et des airs populaires grecs harmonisés par M. Maurice Ravel.

L'«Heure de Musique» du *Figaro* présente presque toujours le plus vif intérêt. C'est ainsi que le 23 janvier dernier le programme consacré aux œuvres de MM. Eymieu et Marsick a obtenu le plus grand succès, remarquablement interprété d'ailleurs par Mlle Germaine Tassart, très applaudie après la *Suite Villageoise* de M. Eymieu, Mlle Poignant, MM. Laforge et Droghmans.

On nous prie de rappeler aux compositeurs qui veulent prendre part au « Salon musical de la Société nationale », que les envois doivent être effectués le 17 février, avant six heures du soir, au Grand-Palais, porte B.

Le *Juif Polonais*, de M. Camille Erlanger, fait en ce moment son tour de France, et de la façon la plus brillante. A Nantes et à Brest le succès a été considérable ; la première à Toulouse aura lieu le 7 février prochain.

Raoul Pugno vient de jouer à New-York avec l'Orchestre de Damrosch la Symphonie avec piano, de V. d'Indy. Le public a chaleureusement applaudi cette belle œuvre qu'il entendait pour la première fois et a rappelé l'éminent pianiste qui, ensuite, a joué délicieusement *Helvetia*, de V. d'Indy.

AMIENS. — La nouvelle *Société des Concerts de musique ancienne, classique et moderne* a donné un très beau concert, salle Godbert : M. G. Rabani, violoniste, a fait apprécier son beau style dans la *Sonate en la majeur* de J.-S. Bach et la *Sonata* de C. Franck, ainsi que dans des pièces de Beethoven et Leclair.

M. Ricardo Vinès est un éblouissant pianiste, interprète admirable des classiques et des modernes tels que d'Indy et Debussy ; Mlle Sirbain a chanté avec beaucoup d'art des mélodies de Schubert, Schumann, Fauré, Rabani.

Mlle E. Sandrini, l'étoile de l'Opéra, est une admirable danseuse. son succès fut éclatant dans les *Danses grecques* sur la musique de Bourgault-Ducoudray.

NANTES. — Au Grand Théâtre, Mme Duvall-Melchissédec remporte d'immenses succès surtout dans *Sigurd*, où sa voix tendre et extraordinairement puissante tour à tour, donne un relief insoupçonné au rôle de Brunnhilde.

LILLE. — Le jeune et déjà remarquable pianiste Marcel Dupré, dont le *Courrier Musical* signalait dernièrement le succès à Rouen, vient de triompher véritablement au cours d'un concert organisé ici par le quatuor Rieu. La *Toccata* de Saint-Saëns, lui a valu de nombreux rappels.

ROUEN. — On vient de représenter ici avec succès les *Girondins* de Fernand Le Borne.

Une dépêche du Lavandou, dans le Var, où M. Ernest Reyer passe depuis de longues années tous ses hivers, annonce que l'auteur de *Sigurd* serait sérieusement malade.

NICE. — La première de *William Ratcliff* de Xavier Leroux, vient d'avoir lieu, à l'Opéra, avec M. Delmas et Mme Héglon. Nous en reparlerons.

— Les concerts du matin et de l'après-midi, inaugurés par le Casino municipal, obtiennent un superbe succès. Une jeune cantatrice parisienne, qui est en même temps une pianiste et une musicienne remarquable, Mlle Germaine Chevalet, s'est fait entendre ces jours derniers et a été très applaudie. Il est regrettable qu'elle n'ait pu rester plus longtemps à Nice. A signaler également le succès du ténor Vernet dans des fragments d'opéras modernes.

MONTE-CARLO. — *Les concerts D. Thibault*. — Par une innovation qui a conquis de suite la faveur du public, l'excellent chef d'orchestre, M. Désiré Thibault, entouré d'une phalange de virtuoses, a dirigé mardi, au Palais des Beaux-Arts, son premier concert.

Les exécutants sont tous des premiers prix du Conservatoire National de Paris.

Quant à M. Désiré Thibault, c'est un musicien consommé : élève de Ch. Dancla et de Litolf, il obtint son prix de violon, au Conservatoire de Paris, en 1864 ; après avoir été premier violon à l'Opéra, puis à l'Opéra-Comique, il devint chef d'orchestre des Folies-Dramatiques, puis du Théâtre Lyrique. Au cours de sa carrière de chef d'orchestre à Paris, il a monté deux cent vingt ouvrages. Membre de la Société des Concerts du Conservatoire pendant trente années, il fut élu second chef en 1891, et depuis lors fut toujours réélu. En dernier lieu, il était chef d'orchestre aux Bouffes-Parisiens. Il est chef d'orchestre au Casino de Monte-Carlo depuis sept ans. Il était donc tout désigné pour diriger les nouveaux concerts des Beaux-Arts qui, d'ailleurs, portent son nom.

La première séance a eu un énorme succès d'art. Il est impossible de rêver, pour un orchestre de quatorze musiciens, une sonorité plus ample. Ne parlons pas de la disci-

plaine : avec de tels artistes, elle est d'une précision admirable. Les œuvres de Mozart, Delibes, Gounod, Strohl, Schumann, Haydn, ont été interprétées magnifiquement.

Dans la première partie, M. Carlos Salzedo a joué en virtuose incomparable, deux pièces pour harpe, *Nocturne* et *Petite valse* d'Hasselmans, avec une pureté de style, une souplesse de nuances et un brio, qui lui ont valu une chaude ovation.

M. Henri Richet, violoncelliste, n'a pas remporté un succès moindre, dans la seconde partie, pour sa merveilleuse exécution du *Cygne* de Saint-Saëns et du *Mennet* de Becker (avec accompagnement de harpe par M. Salzedo). La chaleur du son, la beauté du style, le profond sentiment de cet artiste l'on fait acclamer.

Et tous, dans ce petit orchestre, sont virtuoses au même titre. Tour à tour, chacun jouera seul. Il est absolument rare qu'un tel ensemble puisse être réuni. C'est là un véritable tour de force réalisé par l'administration, et qui réserve au public de pures joies d'art.

— On a vivement applaudi, en *Concert classique*, Mme Marthe Chassang, qui, d'une voix très pure, avec un charme délicieux, et un style impeccable, a chanté l'air de *Thaïs*, en véritable tragédienne, et le *Nil* de M. Xavier Leroux, avec une mollesse exquise.

Le brillant violoniste, M. Deszo Lederer, dans le *Concerto en ré mineur* de Max Bruch, qu'il a interprété très classiquement, et dans trois pièces de Chopin, de Léon-cavallo et de sa propre composition, où il a déployé toute sa virtuosité, a remporté un succès éclatant.

Signalons aussi le succès d'un délicieux poème symphonique de M. Léo Sachs, *Babil d'Oiseaux*, d'une grande fraîcheur d'inspiration et d'une orchestration pleine de détails ingénieux.

LIERRE. — La *Grande Harmonie* offrait l'autre soir à ses membres un concert d'un caractère artistique remarquable. Le Quatuor vocal mixte *Pour l'Art* en faisait les frais tant par ses exécutions d'ensemble que par des productions personnelles de chacun de ses membres. Nous avons fort goûté les qualités d'ensemble, de cohésion et d'infini souci artistique dont le quatuor a fait preuve dans un *Ave Maria* de Smulders, le curieux *Chant des oiseaux* de Jannequin, une suite intéressante de Massenet, les *Chansons du bois d'Amaranthe*, un *Lied*, page d'intense poésie du jeune compositeur belge Albert Dupuis, enfin dans diverses succès anciennes dites avec tout leur charme archaïque.

On a fait grand succès au Quatuor *Pour l'Art* qui forme un groupe artistique de toute première valeur.

Mlle Al. Hermann et Mme Jobé, deux excellentes pianistes complétaient le programme de cette soirée qui marquera dans les annales artistiques lierroises.

LAMAJEUR.

BRUXELLES. — Le *Concert jubilaire* Ysaye a été un succès énorme : public trépidant d'enthousiasme. Au programme, rien que des œuvres belges : *Symphonie* de Franck, *Fantaisie sur des airs angevins* de G. Lekeu, *Concerto* de Théo Ysaye (M. de Greef), entracte de Jean Michel, d'A. Dupuis, *Chant d'hiver* et *Caprice-Valse* d'E. Ysaye (Jacques Thibaud).

Une ovation superbe a été faite à Ysaye.

— *A la Monnaie*. — Le 27 janvier vient d'avoir lieu, à bureaux fermés, la représentation des *Noces de Figaro* de Mozart, sous la direction de M. Fritz Steinbach. l'éminent capellmeister de Cologne. On a lu à l'orchestre la partition de *Déidamia*, l'œuvre nouvelle de M. F. Rasse. La *Damnation de Faust* passera vers le 15 février.

Les Théâtres lyriques en Allemagne : Nous donnons par curiosité, le programme de quelques Théâtres lyriques d'Allemagne, dans la semaine du 15 au 21 janvier.

BERLIN : OPÉRA DE LA COUR : 15 janvier : *Ondine* ; 16 : *Manon* ; 17 : *l'Enlèvement au Sérail* ; 18 : *Lohengrin* ; 19 : *Mignon* ; 20 : *les Noces de Figaro* ; 21 : *Der Wildschütz*.

LEIPZIG : NOUVEAU THÉÂTRE : 16 : *Enoch Arden* ; 17 : *Les Contes d'Hoffmann* ; 18 : *Undine* ; 21 : *Lohengrin*.

DRESDE : 15 : *Bajazzo, Cavalleria rusticana* ; 16 : *Carmen* ; 17 : *Preziosa* ; 18 :

Salomé; 19 : *Le Barbier de Séville*; 20 : *Die Meistersinger*; 21 : *Les Contes d'Hofmann*.

MUNICH : 16 : *Joseph*; 17 : *Margarethe (Faust)*; 18 : *Le Postillon de Longjumeau*; 20 : *Les joyeuses commères de Windsor*; 21 : *Tannhäuser*.

COLOGNE : 15 : *Rheingold*; 16 : *die Walküre*; 17 : *Siegfried*; 19 : *Prinzess Wascherin*; 20 : *le Trouvère*; 21 : *Gotterdaemmerung*.

FRANCFORT-SUR-MEIN. — *Exposition Mozart*. — Nous avons déjà annoncé ici qu'une Exposition de documents se rapportant à la vie et aux œuvres de Mozart aurait lieu à Francfort, au *Musée historique* bien connu de M. Nicolas Manskopf. Parmi les très nombreuses « pièces » qui ont été exposées, citons : une jolie gravure représentant *Mozart chez le prince de Conti* (1763), (le jeune Mozart au piano avec, près de lui, le célèbre chanteur Jéliotte). Cette gravure, faite d'après le peintre Barthélémy Olivier, est très rare. — Parmi les manuscrits de Mozart, celui du *Concerto à 3 cembali* et accompagnement d'orchestre à cordes, la *Sonate pour piano et violon* (Kœchel n° 301). Nous voyons aussi l'affiche de la première de *Don Juan* (15 juin 1788). Une autre affiche annonce une des premières de *Don Juan en allemand*, à Dresde (16 octobre 1795). Nous ne pouvons malheureusement, donner ici une idée de la richesse de cette exposition qui est aussi brillante que fut naguère l'*Exposition Berlioz*, organisée également par M. Manskopf, dans son Musée. Z...

— L'éminent violoniste Hugo Hermann, dont certains journaux français ont annoncé la mort, est heureusement vivant, bien vivant.

De retour d'une brillante tournée en Australie et en Amérique, Hugo Hermain a repris la direction de son Quatuor et de son Ecole de violon. Nous l'entendrons bientôt à Paris, aux concerts de la *Société Philharmonique*.

BERLIN. — Edouard Rislér vient de donner ici trois séances consacrées à l'audition de Sonates de Beethoven. Succès triomphal pour le grand artiste. Nous reviendrons sur ces concerts prochainement.

Mme Jeanne Diot donne le 30 janvier un concert à la Beethovensaal avec le concours du pianiste Vianna da Motta : Sonates de Bach, Beethoven, Rich. Strauss et César Franck.

On nous écrit de Suisse pour nous signaler le grand succès remporté à Lausanne et à Genève, aux Concerts Marteau, par Mme Georges Marty, qui vient d'y interpréter des lieder de Franz Liszt et d'Alexis de Castillon.

BUCAREST. — La distinguée cantatrice Yvonne de Tréville vient de remporter un immense succès dans *Lakmé*, avec sa troupe française d'opéra.

BIBLIOGRAPHIE

Musik-geschichtliches aus Boehmen, von Dr. Johann Branberger

Prag, Verlag von I. Taussig, 1906, in-8 de 51 pages

Dr Jan Branberger. K. Dejinam Sborového Zpěvu

Praha, « Slavia » 1905, in-8 de 30 pages

Dans un petit volume qui nous est présenté comme le premier d'une série promettant d'être fort intéressante, M. le Dr Branberger a réuni quatre brèves, mais substantielles études sur divers épisodes de l'histoire, encore trop peu connue, de la musique en Bohême. Tout d'abord il nous révèle un maître du XVI^e siècle, Johann Trajan Turnovsky, dont les œuvres conservées à Prague en manuscrit et datées de 1574-1576, offrent cette particularité passablement rare en ce temps, d'être écrites à 3, 4, 5 ou 6 voix, uniquement pour des chœurs d'hommes.

En second lieu, l'auteur trace un tableau rapide de l'état de la composition religieuse en Bohême au XVIII^e siècle ; ses principaux représentants nationaux furent Czernohorsky, Zach, Tuma, Segert et Habermann, dont les noms et un petit nombre d'œuvres se sont imposés déjà à l'attention des historiens, et sur lesquels sans doute M. Branberger nous apportera bientôt d'utiles détails. Ceux qu'il nous donne sur « Une Académie noble de musique à Prague, en 1715-1717 » montrent avec quel zèle la haute société bohême de cette époque s'occupait de musique. Si l'on se rappelle que la première symphonie de Haydn fut écrite en Bohême pour un orchestre privé, tout ce qui touche à la culture de la musique instrumentale dans ce pays acquiert de l'importance. — Les dernières pages du petit volume concernent le séjour de Paganini à Prague en 1828 et les cinq concerts qu'il y donna. Quoiqu'il eût abandonné le bénéfice du troisième à une institution charitable, il laissa là, comme partout, le double souvenir d'un virtuose extraordinaire et d'un prudent « homme d'affaires ».

En langue tchèque, dans une autre brochure, M. le D^r Branberger publie le programme, accompagné de divers commentaires, d'un concert historique donné à Prague en 1905, par la société de chant *Skroup*. Toutes les écoles de composition vocale polyphonique du XVI^e siècle étaient représentées par leurs maîtres les plus célèbres, dans cette audition combinée à l'instar de celles du chœur d'Amsterdam (D. de Lange), de la Société dirigée par M. Emile Bohn, à Breslau, et des chanteurs de Saint-Gervais. Nous retrouvons aux pages 11-13 la notice qui concerne J. Trajan Turnovski. A la fin de la brochure, quelques lignes renseignent sur la société *Skroup*, ainsi nommée en souvenir du chef d'orchestre François Skroup dont un petit portrait orne l'avant-dernière page.

M. BRENET.

Voici, publié chez l'éditeur Jurgenson, de Moscou, un charmant recueil de reconstitutions de musique ancienne, par M. A. Kastalsky. Je ne saurais dire avec quelle vérité de couleur et quelle simplicité de moyens l'auteur a tracé ces tableaux musicaux, et comme il obtient, avec le seul piano, jolies impressions. Ce ne sont point des pastiches, ni des documents : c'est de la musique, qui évoque tour à tour la Chine, l'Inde, l'Égypte, la Judée, la Grèce et l'Arabie. Ce petit recueil mérite d'être chaudement recommandé.

De Russie aussi m'arrive, récemment parue (chez Zimmermann), une sonate de piano de M. Mili Balakirew. C'est une œuvre importante et dont on ne saurait parler convenablement dans ce court bulletin. J'y reviendrai lors de sa prochaine exécution.

Chez MM. Augener et C^{ie} de Londres a paru un fort joli *Capriccio* de piano de M. Frank Bridge. L'écriture en est légère, l'invention heureuse, l'allure discrètement originale et agréablement souple. Le nom de ce jeune musicien anglais me paraît digne d'être retenu.

M.-D. C.

Les éditeurs DURAND & FILS viennent de publier une édition in-16 de la partition d'orchestre de *L'Apprenti sorcier*, de PAUL DUKAS. C'est là, à tous points de vue, une heureuse idée (prix : 5 francs).

NOUVEAUTÉS MUSICALES

Les Maîtres Français du violon au XVIII^e siècle. — Edition J. JONGEN et J. DEBROUX.

B. Rondanez, éditeur, 9, rue de Médicis, Paris.

Poursuivant avec zèle et intelligence la publication des œuvres de nos violonistes du XVIII^e siècle, si heureusement tirées de l'oubli, M. Joseph Debroux nous donne aujourd'hui quatre nouvelles sonates de : Jacques Aubert (1678-1753), J.-P. Guignon (1702-1774), Jean-Ferry Rebel (1664-1747), Branche (1722-?). Elles sont toutes intéressantes, à des points de vue divers, et témoignent comme les sonates de Leclair, de Francœur, de Labbé, de la liberté d'inspiration de nos violonistes du XVIII^e et du développement de l'originalité même qu'ils imprimèrent à la technique de leur instrument. Nous ne saurions donc trop les signaler aux violonistes et à tous les musiciens.

Nous avons reçu de MM. DOTÉSIO, éditeurs à Bilbao, les trois *Quatuors*, à cordes du compositeur espagnol J.-C. de Arriaga, élève de Fétis, mort à 19 ans en 1825. L'édition nouvelle de ces quatuors est bien présentée, et nous les signalons aux amateurs de musique de chambre.

VIENT DE PARAÎTRE :

POUR PIANO A DEUX MAINS

César Franck

DANSE LENTE (1885).

Petite Pièce facile Net : 1 fr. 50.

Joseph Jongen

SÉRÉNADE (OP. 19).

Moyenne difficulté. Net : 3 francs.

Edition Mutuelle, 269, rue Saint-Jacques, PARIS

Ouvrages reçus :

Hugues Imbert : JOHANNÈS BRAHMS, sa vie et son œuvre, 1 vol. *Fischbacher*, éditeur. Paris.

Lionel de la Laurencie : L'ACADÉMIE DE MUSIQUE ET LE CONCERT DE NANTES à l'Hôtel de la Bourse (1727-1767) 1 volume de 211 pages. — *Société Française d'Imprimerie et de Librairie*. Paris.

Victor Debay : L'ÉTOILE, roman, *Victor Havard*, éditeur. Paris.

Beethoven : par A. GOELLERICH.

Zur Geschichte der Programm-Musik, von W. KLATTE.

Bayreuth, von HANS VON WOLZOGEN.

Die Russische Musik, von ALFRED BRUNEAU

Ces 4 volumes ont paru dans l'édition *die Musik*, chez *Bard-Marquardt et C^o*, éditeurs à Berlin.

Maurice Morel : L'ÂME DE L'ENFANCE (*Perrin & C^{ie}*, éditeurs).

Alex. Cormier : LE LIVRE DES FÉES, DES FANTÔMES ET DES SAGES.

— MAÎTRE BELGIRATTE.

— DON FERNAND DE CATALOGNE.

(E. Sansot & C^{ie}, éditeurs).

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle

SALLE PLEYEL

JEUDI 1^{er} FÉVRIER 1906, à 9 heures

RÉCITAL de PIANO

donné par Mlle

Germaine ARNAUD

PROGRAMME

- | | | | |
|---|-------------|--|----------------|
| 1. <i>Sonate</i> op. 31 n°3, <i>mi bémol majeur</i> | BEETHOVEN | c. <i>Étude mi majeur</i> | CHOPIN |
| 2. a. <i>Prélude et Fugue fa mineur</i> | BACH | d. <i>Troisième Ballade</i> | id. |
| b. <i>Novellette mi majeur</i> | SCHUMANN | 4. a. <i>Arabesque</i> | SCHUMANN |
| c. <i>Pièce mi majeur</i> | MENDELSSOHN | b. <i>Humoresque</i> | Alph. DUVERNOY |
| d. <i>Toccata</i> | SAINT-SAËNS | c. <i>Chœur des Fileuses</i> | WAGNER-LISZT |
| 3. a. <i>Nocturne ut mineur</i> | CHOPIN | d. <i>Campanella</i> | LISZT |
| b. <i>Étude la mineur</i> | id. | | |

PRIX DES PLACES : Grand Salon : (1^{re} série) 10 francs. - (2^{me} série) 5 francs. - Petits Salons : 3 francs

BILLETS : A la Salle PLEYEL et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam (Téléphone 113-25)

SALLE ERARD

MARDI 6 Février 1906, à 9 heures

CONCERT donné par M^{lle} **Hélène BARRY**

Avec le Concours de MM.

François DRESSEN

Premier Violoncelle-Solo des Concerts Lamoureux

Henri LEFEBVRE

Clarinete-Solo des Concerts Lamoureux

Louis BAILLY

Alliste du Quatuor Capet

PROGRAMME

- | | | | |
|---|-------------|---|-------------|
| 1. <i>Sonate en sol mineur</i> | HAENDEL | 3. a. <i>Impromptu III</i> | CHOPIN |
| pour Violoncelle et Piano | (1685-1759) | | (1810-1849) |
| M. François DRESSEN | | b. <i>Kreisleriana</i> | R. SCHUMANN |
| Mlle Hélène BARRY | | N° 0, 2, 1, 4, 5. | (1810-1856) |
| 2. a. <i>Récitatif et Air</i> | J.-S BACH | Mlle Hélène BARRY | |
| b. <i>Chœur</i> (Cantate 30) | (1685-1750) | 4. <i>Trio en mi bémol majeur</i> | MOZART |
| <i>Chrétiens, réjouissez-vous.</i> | | pour Piano, Clarinette et Alto | (1756-1791) |
| Transcrit par SAINT-SAËNS | | Mlle Hélène BARRY | |
| c. <i>Sonate</i> , op. 53, <i>ut majeur</i> | BEETHOVEN | MM. Henri LEFEBVRE | |
| Mlle Hélène BARRY | (1770-1827) | Louis BAILLY | |

PRIX DES PLACES : Fauteuil de Parquet : 10 francs - Première Galerie : 5 francs - Deuxième Galerie : 2 francs

BILLETS : Chez Mlle BARRY, 5 Place des Ternes ; à la Salle Erard, 13, Rue du Mail ; et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam (Téléphone 113-25).

SALLE PLEYEL

MARDI 6 FÉVRIER 1906, à 9 heures

Concert donné par Mlle **Jane RÉOL**

Avec le concours de Mlle **Marthe DOERKEN**

et d'un Orchestre d'instruments à cordes sous la direction de M. **Edouard NADAUD**

PROGRAMME

- | | | | |
|--|-------------|---|-----------|
| 1. <i>Concerto en sol mineur</i> | MAX BRUCH | 4. a. <i>Orfeo</i> | HAYDN |
| Mlle Jeanne RÉOL | | b. <i>En Prière</i> | G. FAURÉ |
| 2. <i>Iphigénie en Tauride</i> | GLUCK | c. <i>Lied Maritime</i> | V. D'INDY |
| <i>Le Songe, récit et air.</i> | | Mlle Marthe DOERKEN | |
| Mlle Marthe DOERKEN | | 5. <i>Symphonie espagnole</i> | Ed. LALO. |
| 3. 6 ^{me} <i>Sonate</i> pour Violon seul. | J.-S. BACH. | Mlle Jeanne RÉOL | |
| Mlle Jeanne RÉOL | | | |

Au Piano : Mlle CHASSAING, du Conservatoire

PRIX DES PLACES : Grand Salon (1^{re} série) : 10 francs. - (2^e série) : 5 francs. - Petits Salons : 3 francs

BILLETS : chez Mlle RÉOL, 150, Faubourg St-Martin, à la Salle PLEYEL et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, Rue d'Amsterdam.

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE PLEYEL. — SAMEDI 10 FÉVRIER 1906

Concert donné par Mesdemoiselles Nelly et Alice EMINGER

Avec le concours de MM.

Francis THOMÉ et BRÉMONT

PROGRAMME

- | | |
|---|--|
| 1. Sonate op. 12. n° 1 (Piano et violon)..... BEETHOVEN <i>Mlles NELLY et Alice EMINGER.</i> | 6. a. Hallucinations SCHUMANN b. Pourquoi ? » c. Paraphrase sur le Songe d'une Nuit d'Été MENDELSSOHN-LISZT (Marche Nuptiale — Ronde des Elfes). <i>Mlle Nelly EMINGER.</i> |
| 2. Introduction et Ronde Capriccioso SAINT-SAËNS accompagné par Mlle MARIE EMINGER. <i>Mlle Alice EMINGER</i> | 7. Poèmes hongrois (1 à 6).... J. HUBAY. accompagnés par Mme MARIE EMINGER. <i>Mlle Alice EMINGER.</i> |
| 3. Sonate , op. 35 CHOPIN <i>Mlle Nelly EMINGER</i> | 8. Rapsodie pour 2 pianos).... FRANCIS THOMÉ (1 ^{re} Audition) <i>L'AUTEUR et Mlle Nelly EMINGER.</i> |
| 4. Le Triomphe VICTOR HUGO Adaptation symphonique de..... FRANCIS THOMÉ <i>M. BRÉMONT.</i> Au Piano : L'AUTEUR. Violon : Mlle ALICE EMINGER. Une voix : Mlle BEAUBOUCHEZ. | 9. a. Rappelle-toi VICTOR HUGO b. Incantation » Adaptations musicales..... FRANCIS THOMÉ <i>M. BRÉMONT.</i> Au Piano : L'AUTEUR. Violon : Mlle ALICE EMINGER |
| 5. Intermezzo (1 ^{re} audition) .. FRANCIS THOMÉ accompagné par l'AUTEUR. b. L'Abeille SCHUBERT <i>Mlle Alice EMINGER.</i> | |

SALLE ERARD. — VENDREDI 16 FÉVRIER 1906

Concert donné par M^{me} Georges MARTY

Avec le concours de

Mlle Henriette RENIÉ

De MM. Louis BLEUZET, Hautbois Solo de la Société des Concerts de Conservatoire et Georges MARTY

PROGRAMME

- | | |
|---|--|
| 1. Sonate en sol majeur HAENDEL pour Hautbois et Piano. <i>MM. BLEUZET et Georges MARTY.</i> | g. Fédia C. ERLANGER. b. Dans les ruines d'une abbaye GABRIEL FAURÉ <i>Mlle Georges MARTY.</i> |
| 2. a. Air de la Cautate : Freue dich J.-S. Bach b. La Jeune Religieuse SCHUBERT c. La Loreley F. LISTZ <i>Mme Georges MARTY.</i> | 5. Scènes Ecossaises , p. Hautb. B. GODARD a. <i>Légende Pastorale</i> b. <i>Sérénade à Mabel</i> c. <i>Marche des Highlanders</i> <i>M. L. BLEUZET.</i> |
| 3. a. Fantaisie pour harpe SAINT-SAËNS b. Le Rappel des oiseaux » J. Ph. RAMEAU c. Légende » H. RENIÉ (d'après les Elfes de LECONTE DE LISLE) | 6. a. Echange P. PUGET b. Adieu LÉO SACHS c. Les Marionnettes G. PIERNÉ d. Invocation CH. M. WIDOR e. Sône BOURGAULT-DUCOUDRAY f. La Pavane Chanson à danser). A. BRUNEAU g. Le Cavalier L. DIÉMER <i>Mme Georges MARTY.</i> |
| 4. a. Dans la Steppe CH. LEFEBVRE. b. Berceuse philosophique G. ALARY c. Nuit étoilée A. DUVERNOY d. Ballade de Barberine G. DE SAINT-QUENTIN e. Haï Luli A. COQUARD f. Offrande XAVIER LEROUX | |

SALLE PLEYEL. — VENDREDI 16 FÉVRIER 1906

CONCERT donné par M^{lle} Alice GOGUEY

AVEC LE CONCOURS DE

Mlle Marthe DOERKEN et de M. Marix LOEVENSOHN

PROGRAMME

- | | |
|---|--|
| 1. Sonate en ut Op. 2, n° 3. ... BEETHOVEN <i>Allegro. — Adagio. — Scherzo. — Finale.</i> <i>Mlle ALICE GOGUEY.</i> | 5. Sonate pour Violoncelle ... BOCCHERINI <i>M. MARIX LOEVENSOHN.</i> |
| 2. Sonate en sol pour violoncelle BACH <i>M. MARIX LOEVENSOHN.</i> | 6. a. A la Nuit GOUNOD b. Fédia C. ERLANGER c. A ma Fiancée SCHUMANN <i>Mlle MARTHE DOERKEN.</i> |
| 3. Iphigénie en Tauride GLUCK Songe et Air <i>Mlle MARTHE DOERKEN.</i> | 7. a. Gavotte variée RAMEAU 1633-1764 b. Scherzo MENDELSSOHN c. Jardin sous la pluie DEBUSSY d. Bourrée fantasque CHABRIER <i>Mlle ALICE GOGUEY.</i> |
| 4. Carnaval de Vienne SCHUMANN <i>Allegro. — Romance</i> <i>Scherzellino. — Intermède</i> <i>Finale.</i> <i>Mlle ALICE GOGUEY.</i> | |

EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

LA
REINE DES
LOTIONS
ED. PINAUD
PARIS

GRAINS
DE
VALS

Affections

DU

Foie

ET DE

l'Estomac

Institut Musical de France

12, Place de la Nation, PARIS (12^e)

TÉLÉPHONE 924-7

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano,
Harmonie, Orchestre symphonique, etc. **Gravure et Edition**

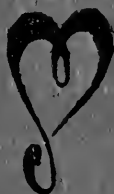
Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants et
consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et les
Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous les
travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation
technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.

LIQUEUR
BÉNÉDICTINE



LE COURRIER MUSICAL



Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portrait : G.-M. GUY-ROPARTZ

(NOTES BIOGRAPHIQUES ET CATALOGUE DE SES ŒUVRES)

LETTRES INÉDITES (suite) DE **GUILLAUME LEKEU**
 PROPOSITIONS SUR LA MUSIQUE **C. MAUCLAIR.**
 LES *Études* DE LITZ..... **MICHEL BRENET.**
 LES PREMIÈRES : *William Ratcliff* DE X. LEROUX A NICE..... **ALFRED MORTIER.**
Tipbaine, DE V. NEUVILLE A LYON..... **PAUL LERICHE.**
 LES GRANDS CONCERTS..... **JEAN D'UDINE.**

LA QUINZAINE MUSICALE : *Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Schola Cantorum, Société Nationale, Soirées d'Art, Le Quatuor Parent, Concerts Nin.*
 CONCERTS DIVERS.
Le mouvement musical en Province et à l'Étranger :
Correspondances de : LYON, BORDEAUX, ORLÉANS, LIÈGE, LEIPZIG, LE CAIRE.
 CONCERTS ANNONCÉS.
 ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.
 BIBLIOGRAPHIE..... **MICHEL BRENET.**

Administration et Rédaction :
29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts
de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 2 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »»

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillermoz, etc ..

Le *Courrier Musical* est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : J.-M. Guy-Ropartz (Notes biographiques et Catalogue de ses œuvres). — Lettres inédites de Guillaume Lekeu (*suite*). — Propositions sur la Musique (CAMILLE MAUCLAIR). — Les *Études* de Liszt (MICHEL BRENET). — Les Premières : *William Ratcliff*, de X. Leroux à Nice (ALFRED MORTIER). — *Tiphaine*, de V. Neuville à Lyon (PAUL LERICHE). — Les Grands Concerts : *Colonne, Lamoureux, Conservatoire* (JEAN D'UDINE, I.). — La Quinzaine Musicale : *Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Schola Cantorum, Société Nationale, Soirées d'Art, Le Quatuor Parent, Concerts Nin*. — Concerts divers. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Correspondances de : LYON, BORDEAUX, ORLÉANS, LIÈGE, LEIPZIG, LE CAIRE. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (MICHEL BRENET).

Lettres inédites de Guillaume Lekeu

(*Suite*)

Lettres à M. Kéfer, directeur de l'École de musique de Verviers

(*Suite*)

Paris, vendredi 26 avril 1890,

..... J'ai été revoir le père Franck, qui m'a reçu avec son éternelle bonté. Il s'est informé de la santé de ma mère, de mon séjour à Verviers, de la musique que j'y avais entendue, du concert, de mon Étude symphonique, de l'exécution, etc... Il a été enchanté de toutes mes réponses, et fort content de ce que je lui ai montré du Trio que je suis à travailler ; il m'a chaudement encouragé à poursuivre cette lourde besogne. Je m'y suis attelé avec une force nouvelle (comme dit Beethoven dans le 15^e quatuor !)

J'ai déjà entendu plusieurs choses importantes depuis ma rentrée à Paris. Samedi soir, à la Nationale, on donnait la première audition du *Quatuor* de Franck. C'est encore un chef-d'œuvre ! L'adagio en particulier est une gigantesque merveille. C'est vraiment un homme étonnant, d'une richesse et d'une nouveauté d'invention stupéfiantes. — Lundi, à un concert d'orchestre à la Salle Erard (donné aussi par la Nationale), j'ai entendu la première exécution d'une Introduction pour orchestre et chœurs à la *Passion* (mystère de Haraucourt), par Gabriel Fauré. C'est une très belle œuvre, très grande, très simple, très sincère, et d'une sonorité splendide. Le reste des deux concerts ne valait pas grand chose ; mais ces deux œuvres-là sont réconfortantes et saines, elles suffisent l'une et l'autre à toute une longue soirée de musique.

Ajoutez à cela que j'ai acheté et lu les premières livraisons de la partition d'or-

chestre des *Maîtres* et de celle de *Tristan*, et vous serez sans aucun doute, persuadé que je n'ai pas perdu ces huit premiers jours.

Une vraie fièvre de travail me tient en ce moment et je veux m'y abandonner tout entier. D'ailleurs, presque au jour le jour je vous tiendrai au courant de ce que je ferai.

. ,

*
**

Jeudi soir, 22 mai 1890.

..... Je travaille beaucoup. Je ne parle pas du contrepoint, il faut bien se débarrasser de ces scholasticités ennuyeuses, mais si indispensables ! J'ai terminé la première partie d'un Trio pour piano, violon et *alto* ; l'adagio sera écrit (du moins je l'espère) dans un ou deux mois. J'ai montré ce travail au père Franck qui en est fort satisfait. D'ailleurs je compte bien le lui dédier (c'est tout naturel !) ... J'ai entrepris une grosse machine à trois parties pour orchestre (et des chœurs d'hommes dans la troisième partie). Je vous en dirai tout à l'heure le sujet et le plan. Voici, auparavant, sur quoi repose mon espoir d'entendre cela à brève échéance. M. Voncken m'a demandé, pour le concert annuel de l'Emulation, une œuvre pour orchestre et chœurs. En outre, j'ai été tout récemment présenté à M. Louis de Romain qui, avec Jules Bordier est à la tête de l'artistique entreprise des Concerts d'Angers. Ce monsieur a été charmant pour moi et m'a prié de lui remettre, au mois d'août, à son prochain voyage à Paris, la partition d'un morceau symphonique. Je me propose de terminer, pour cette date, la première partie de mon Poème et de la lui remettre.

Voici maintenant de quoi il s'agit dans ce lourd travail : je voudrais faire une Etude musicale d'après l'*Hamlet* de Shakespeare. La première partie a pour épigraphe : « Mourir !... dormir, dormir ! Peut-être rêver !... Me souvenir de toi !... Ton ordre vivant remplira seul les feuillets du livre de mon cerveau ! » — Vous voyez que c'est le caractère d'Hamlet lui-même.

Mais ce caractère, je ne me sens ni l'âge ni la force de l'embrasser tout entier : il faudrait pour cette tâche un Beethoven ! Mais je puis du moins tenter d'en montrer musicalement quelques traits principaux : la soif de la mort, la marche de sa pensée s'appliquant à ce sujet : voyant d'abord dans la Mort une délivrance et craignant ensuite de retrouver au-delà du tombeau les douloureuses surprises d'ici-bas ; sa haine, ensuite, de tout le mal fétide qui l'entoure (ses conseillers, sa mère, son beau-père), et je suis ainsi amené à montrer aussi toute l'honnêteté de cette âme extraordinaire, son profond amour du bien, son éternel attachement à son père. — Vous voyez que ce n'est pas une petite affaire, et il y aurait encore bien des choses à voir et à traduire, car la complexité de ce caractère (si étonnamment *un*, avec cela) est réellement écrasante.

Eh bien ! je me suis mis résolument à la besogne ! Déjà j'y songeais avant de partir pour Verviers. Je viens de terminer le premier groupe de la première partie. J'ai maintenant à faire entrer les thèmes de haine et à les unir symphoniquement aux motifs d'invocation à la Mort.

La seconde partie aura pour épigraphe : « Das Ewig-Weibliche zieht uns hin an », « l'Eternel-Féminin nous attire » (Dernières paroles du 2^e *Faust*) : la consolation que la Mort n'apportera pas peut-être, l'âme inquiète la demande à l'Amour. Mais, là encore, déception complète ; et les thèmes de douleur reviennent plus sûrs de leur victoire.

La troisième partie aura pour épigraphe : « O fière mort, quel festin prépares-tu dans ton antre éternel, que tu as, d'un seul coup, abattu dans le sang, tant de

princes ! » C'est le triomphe définitif de la Douleur. — Il est surtout une chose contre laquelle j'ai à me tenir en garde, c'est de vouloir raconter en musique des faits concrets (musique à programme), par exemple, l'apparition du spectre et autres bêtises. Je ne veux, à aucun prix, tenter de recommencer en musique le drame de Shakespeare, mais bien essayer de traduire musicalement quelques-uns des sentiments que j'ai éprouvés en lisant et en relisant *Hamlet*. Par exemple, la 3^e partie ne sera pas une marche funèbre (Berlioz en a fait une sur ce sujet), mais un morceau de musique, dans un mouvement très modéré, où je m'efforcerai de mettre la plus grande douleur en la faisant dériver de l'Invocation à la mort et des imprécations haineuses de la première partie.

Dites-moi si vous trouvez tout cela compréhensible et raisonnable, et ne m'épargnez conseils ni remontrances. Je suis trop heureux d'avoir autour de moi deux ou trois amis sincères (et vous en êtes le premier) pour m'encourager parfois, plus souvent pour me montrer que je m'écarte de la voie qui mène aux œuvres vraiment grandes, fortes, dérivant de la Pensée, cette voie qui vous a permis de concevoir et de réaliser si splendidement votre Symphonie,...

Lettres de Guillaume Lekeu à ses parents (suite)

(1890-92)

Heusy, 1^{er} mars 1890 (1)

Chère petite Maman,

J'ai reçu ce matin, à Heusy, une lettre de toi qui m'a rempli de joie. J'y ai vu que tes habitudes étaient reprises et que la vie de coq en pâte, qui t'avait été promise, commençait son cours. Je ne peux que te répéter le mot célèbre adressé à un jeune nègre...

Mon existence ici est toujours la même, c'est-à-dire une suite d'enchantements. Je vais ce soir avec Massau (2), Voncken (3), et peut-être aussi M. Kéfer, à un concert du Conservatoire de Liège : on inaugure le grand orgue, et M. Ch.-Marie Widor vient y jouer plusieurs choses du père Bach et du grand Haendel, de celui-ci le gigantesque Alleluia du *Messie* pour deux chœurs, orgue et orchestre (orchestration de Mozart, probablement). Il y aura aussi des rasoirs (Symphonie de Widor, etc.), mais c'est inévitable. En somme, toute belle soirée.

J'ai entendu ce matin chez Kéfer (1^{re} répétition) le 15^e Quatuor du DIEU ! Je tremble encore de la fièvre que cette œuvre m'a donnée ; mon impression a été certainement la même que celle d'un aveugle habilement opéré de la cataracte. O ! le « Heilliger Dank-Gesang ! »...

Je travaille ferme, autant pour suivre vos recommandations que pour ma propre satisfaction. Le dernier morceau de mon Trio est définitivement attaqué : deux pages sont écrites. Le reste mijote fiévreusement dans ma tête. Voici ce que je voudrais dire dans cette première partie. J'en ai tous les thèmes :

1^o *Introduction* : La douleur, une lueur d'espoir luit, fugitive, trop courte, chassée brusquement par la sombre rêverie qui, seule, s'épand dominatrice.

(1) Cette lettre et les suivantes sont datées de Heusy, son village natal, pendant un séjour qu'il y fit en 1890.

(2) M. Massau, violoncelliste distingué, professeur à l'Ecole de musique de Verviers.

(3) M. Voncken, violoniste éminent, professeur à l'Ecole de musique de Verviers.

2° *Allegro Molto* : Mélancolie douloureuse ; il faut donc toujours être en lutte et avec la matière et avec les souvenirs des victoires passagères mais torturantes de cette matière ! Et la Douleur réapparaît, des cris de haine retentissent et la malédiction plane, librement. Le violon pousse un appel désespéré : qui me débarrassera de cette torture ? La ritournelle infernale lui répond ; le violoncelle s'unit au violon pour clamer à nouveau la supplication ; la ritournelle répond encore. Une lutte s'engage, désespérée, entre les deux idées. (C'est ici que je me suis arrêté). Voici le plan de ce qui me reste à faire :

La lutte semble se terminer. Serait-ce la fin des souffrances ?

La mélodie d'espoir de l'Introduction reparaît. Mais brusquement le monde Douleur, comme irrité de ce calme consolateur, reprend tout son empire. Les cris de haine reviennent plus nombreux, la fugue les entraîne dans ses replis, la mélancolie douloureuse, qui veut se faire jour, est elle-même chassée ; chassés aussi tous les espoirs ; et, dans une impuissante lassitude s'achève la première partie, semblant dans un obscur silence proclamer le triomphe du Mal.

Ma chère maman, tu peux te rassurer, les autres parties corrigent la première, et le final sera le lumineux développement de la Bonté, si toutefois je peux m'en sortir convenablement.

Je suis content de ce que j'ai fait jusqu'à ce jour. J'espère, à force de patient travail, venir à bout de cette œuvre que je sens si belle, surtout si expressive, et je m'efforce de m'y mettre tout entier. Espérons que tu l'entendras dans un an.

Je vous embrasse tous deux comme je vous aime.

VOSS' BONZON.

Donne-moi des nouvelles du petit caniche et embrasse-le pour moi.

*
**

Mars 1890.

Chère petite maman,

Le concert symphonique est définitivement fixé au 13 avril, le 1^{er} dimanche après Pâques. Il y aura comme soliste Eugène Ysaye.

J'ai entendu hier la première répétition d'orchestre de mon *Etude Symphonique*. J'en ai été, somme toute, fort satisfait. Cela sonne bien, c'est un orchestre à la Beethoven, et Kéfer m'a encore dit, en me serrant chaleureusement la main, que la fugue était « prodigieusement charpentée ». J'y ferai cependant quelques petits changements, non au point de vue mélodique ou harmonique, mais orchestral. Cette répétition d'hier a eu lieu dans des conditions particulièrement désavantageuses. Pendant une heure trois quarts, Kéfer avait tenu les instrumentistes à l'étude de sa Symphonie ; fatigués, ils étaient déjà levés et se disposaient à quitter la salle lorsque Kéfer les a rappelés et les a priés d'essayer une fois l'œuvre d'un de leurs jeunes compatriotes. Ils se sont remis à scier et à souffler de leur mieux, mais les cors et trombones, ne connaissant nullement l'œuvre, ont manqué bien des rentrées. Lorsqu'ils ont eu terminé, ils se sont tous mis à applaudir et j'ai dû me lever (j'étais dans un coin, assis à l'écart) et faire des courbettes à droite et à gauche ; après quoi j'ai eu à recevoir et rendre des poignées de mains pendant 5 ou 6 minutes. Tout cela vous fera bien rire, et hier j'avais envie d'en faire autant. Le principal est obtenu : c'est de la belle musique et d'une exécution possible.

Au prochain concert, on exécutera un petit morceau de Voss' éfant (Encore !!) Ce petit morceau (que vous entendrez à coup sûr) est une bonne blague inventée par Massau et moi.

D'abord un violon et un violoncelle viennent se placer à leurs pupitres, tous les autres restent vides. Ils attendent un peu les autres qui ne viennent pas et jouent, en attendant, un motif de « Crampignon » (le violon d'abord, le violoncelle le reprend et le violon l'accompagne en contrepoint d'imitation).

Un alto arrive pendant qu'ils jouent, s'assied et reprend à son tour le motif. C'est une petite fugue qui se déroule sans aucune interruption pendant toutes les entrées successives (à la queue leu leu) des instruments à archet.

Un hautbois arrive ensuite : il veut reprendre le thème, mais des accords bizarres lui imposent silence à deux reprises. Une clarinette, qui, entre temps, est entrée, chante une mélodie bien calme, caractérisant la joie qu'on éprouve à faire de la musique entre amis. Cette mélodie est traitée dans un petit adagio de 5 ou 6 lignes. Le cor et le basson se mêlent à leur tour au divertissement, les sonorités grandissent, enfin les violons entonnent victorieusement le chant de la clarinette et les basses, doublées du basson, reprennent en même temps le thème du crampignon qui servait de sujet à la fugue. (Ceci comme dans les *Maîtres Chanteurs* !!).

Tu vois, chère Maman, qu'on peut écrire des blagues en musique comme en littérature. Mais je me suis efforcé de rendre cette fantaisie amusante et très musicale. Cela sonnera, je crois, à merveille, et presque toutes les entrées successives sont amusantes et imprévues ; à noter surtout une entrée *ff* de la contrebasse seule...

(*A suivre*).

Propositions sur la Musique

A RENÉ DOIRE.

I

L'ART DE LA COLLECTIVITÉ

On a pu se demander pourquoi la musique, telle que nous la concevons aujourd'hui, n'a été constituée que si tard dans l'évolution esthétique de l'humanité. Elle semble être apparue avec un retard immense sur les autres formes d'art. Les passages de l'ère du grossier fétiche à la statuaire égénète, de la mosaïque byzantine à l'art giottesque, et de celui-ci aux quattrocentistes, se sont accomplis par des progrès incessants et rapides en comparaison du très long stationnement de la musique entre la primitive instrumentation et l'orchestre moderne.

On en a conclu que l'oreille humaine, éduquée bien plus malaisément que l'œil ou le tact, s'était contentée de sonorités fondamentales, sans besoin de les subdiviser, et que la flûte du père hellène, les instruments médiévaux, avaient suffi au plaisir des générations. On a dit aussi, ce qui ne se soutient guère, que la fabrication d'instruments comme les nôtres correspondait à un degré d'ingéniosité scientifique inaccessible aux anciens. Ils ont réalisé des problèmes plus délicats, depuis trente siècles, dans le perfectionnement des techniques d'art. La première raison est démentie par l'histoire elle-même : les expressions par lesquelles les anciens, et surtout les hommes de la Renaissance, traduisent leur extase musical, dénotent une complexité sensorielle qui vaut la nôtre, et on peut même dire qu'ils sentaient la musique autant que nous, et plus dans un certain sens, puisque des moyens infiniment moindres les émouvaient à notre envi, et qu'ils s'émouvaient moins des finesses des timbres d'instruments subtils que de la structure rythmique et des modes harmoniques en eux-mêmes.

On pourra inférer de là que les anciens se faisaient de la musique une conception bien plus profonde que la nôtre, et qu'ils en éprouvaient la jouissance d'un langage supérieur, beaucoup plus que cet oubli du langage articulé qui, dans nos âmes, crée le sensualisme indéfini des combinaisons de timbres. Leur satisfaction était toute mentale. Le rythme, secondant la poésie et dérivant comme elle des rites constitutifs d'une langue hiératique, était une géométrie sonore renforçant le prestige de la parole individuelle. A mesure que se développa la prescience des forces collectives latentes dans les associations de rythmes, les formes vocales collectives furent créées. Le choral et le chant individuel humain furent, indépendamment des instruments, les moyens d'énonciation, de transmissions de la pensée, et la voix garda très tard son prestige d'instrument par excellence, parce qu'elle signifiait une forme suprême et volontaire de la parole. L'émotivité nerveuse incluse dans la vibration propre du bois ou de la corde parut être un plaisir, quelque chose d'anonymement sensuel, une caresse distincte de l'émotion intellectuelle du discours chanté. En d'autres termes, l'homme resta maître de la musique.

Mais quand la sollicitation du plaisir nerveux l'incita à demander aux vibrations subtiles de certaines matières une volupté qui fût à soi-même son but, quand toute idée rituelle et hiératique fut disparue de la musique profane, quand les choses essentielles eurent trouvé dans les autres arts des moyens de parfaite énonciation, sans qu'il fût besoin du rythme vocal pour les signifier, l'homme seulement alors songea à la nécessité de perfectionner par l'instrument ce sensualisme qui, antérieurement, n'était que l'accessoire d'une émotion de pensée. D'une joie intellectuelle il fit une passion physique.

La lente et curieuse évolution qui, d'un art unitaire et sacré, a fait plusieurs arts profanes, ne s'est jamais mieux précisée que dans cet acheminement du langage individuel et rythmique vers la collectivité orchestrale, où tout le monde parle et où personne n'est responsable, sinon un homme qui dicte et règle le testament appelé partition. Il est le seul à tenir le rôle primitif, alors que l'ivresse sensorielle est le but de la majorité des assistants. Et après avoir admis dans la sévère géométrie du chant primitif l'imitation ornementale des rumeurs de la nature, évoquées en décor, on en est venu à faire consister toute la musique dans la transcription de ce décor, à décrire des états de conscience qui ne sont, au vrai, que des états de sensibilité. Le chant réagissait sur les bruits naturels : la magie des bruits naturels envahissant l'âme et aliénant la volonté est le suprême de notre actuelle satisfaction musicale.

En tous cas, si les compositeurs de symphonies persistent à veiller au maintien des états de conscience, à préciser une volonté parmi les états de sensibilité, la grande raison de l'amour de la foule moderne pour le concert est dans cette hyperesthésie des états sensibles : c'est un plaisir qu'elle cherche, un plaisir stupéfiant dont la dissolution momentanée et délicate de la volonté est le plus attrayant résultat. La musique est devenue l'art de la collectivité. C'est là la vraie explication de son très long stage dans une sorte d'indifférence pour l'invention de multiples instruments. La constitution d'un orchestre à l'image d'une foule n'a semblé désirable qu'au moment où les autres arts parvenus au faite de l'individualisme, rendaient inutile le rôle hiératique de la musique. Le choral a été l'expression culminante d'une union de volontés musicales signifiant un langage : l'orchestre s'est opposé directement au choral en offrant le moyen de dissoudre mutuellement les volontés. Le choral a été une expression cohérente de l'élite. L'orchestre est l'expression diversifiée de la foule. Un art collectif ne pouvait être conçu que par le désir de désindividualiser les secrets de la volonté esthétique, de créer, auprès de l'écriture hiératique des arts réalisés par un seul homme, l'écriture démotique d'un art réalisé par une collectivité anonyme.

Il en est résulté cette étrangeté que l'écriture musicale est démotique par sa destination, et hiératique par sa forme. Elle reconstitue dans les temps modernes le grimoire du Moyen-Age : mais elle est le grimoire de la foule. De ce grimoire naît la voix collective. Le chant primitif disait le langage de l'homme au milieu de la nature. La polyphonie moderne intensifie la puissance de la nature sur l'âme. De là vient que le chanteur et la cantatrice sont un peu anormaux à nos yeux, en tous cas diminués, et dépouillés de leur antique prestige. La musique collective faisant la symphonisation des bruits naturels le protagoniste anonyme, multiforme et gigantesque de la musique ces protagonistes paraissent mesquins. Cette déconsidération a été précisée par Wagner plus que par tout autre, et c'est même parce qu'il nous a semblé aller trop loin qu'un malaise nous fait retourner en ce moment vers l'époque lointaine où l'homme était plus important dans la musique, où le Protée qu'est l'orchestre ne l'avait pas encore annulé, où la musique de Bach et de Gluck maintenait toujours droite la volontaire et directrice silhouette humaine dans le vertige des sonorités dont l'Inconscient fait actuellement notre dangereuse volupté, par la séduction d'une sorte d'amnésie exquise et intermittente.

A ceux qui cherchent non cette amnésie, mais un renforcement et une exaltation de leur individualité, le quatuor, le piano, le violon, le chant accompagné d'un instrument suffisent, et donnent une joie intellectuelle distincte de la dépersonnalisation de l'orchestre. Ils n'éprouvent pas le besoin de disparaître dans la polyphonie ; ils se replacent dans l'état d'esprit des gens du Moyen-Age, auxquels suffisaient un minimum d'instruments. Leur émotion est dissemblable de celle du Pain magnétique de la musique collective. Ils prouvent par là que la musique, dans sa fondamentale raison d'être, préexistait au développement orchestral et avait dès lors connu sa perfection. La musique de chambre est hiératique, la symphonie est démotique. La musique de chambre est notre voix qui parle : l'orchestre est la nature qui lui répond et l'étouffe dans son immense murmure où miroite le reflet de l'univers, Ulysse et les Sirènes...

II

LA MÉTAMUSIQUE

On a risqué cette expression. Elle est amusante par ses diverses façons de n'avoir aucun sens. J'entends bien que par elle on a voulu désigner la musique métaphysique, c'est-à-dire celle qui, distincte de la musique passionnelle ou descriptive, se propose l'expression des états de conscience et se meut, comme la métaphysique, dans le domaine des idées générales. On y comprendrait alors la musique religieuse, et, comme « religieuse » n'est pas « ecclésiale », toute musique n'ayant pour objet que l'étude des réactions entre les valeurs sonores, sans préoccupation de sentiment ou de peinture. Ce serait le langage prédit par Fichte, une langue philosophique universelle comme la chimie ou la géométrie.

Mais il en est de la métamusique comme du « surhomme » qui a fait des traîtres de tant de traducteurs de Nietzsche. Toute musique est « métamusicale », c'est-à-dire au-dessus de soi-même : en ce sens que jamais une sonorité n'a été émue sans une raison supérieure. Il n'y a pas de métamusique, il n'y a que des métamusiciens. Même si, abandonnant toute volonté passionnelle ou descriptive, ils ne veulent que des combinaisons de sons, et font d'elles le but de leur art, ils ne font encore qu'une allusion à la sorte de géométrie dans l'espace qu'est le jeu des ondes sonores. En sorte qu'au-dessus de la musique, il y a un langage suprême auquel cette allusion s'adresse. C'est le rythme générateur de l'univers, dont nos sons ne sont que les échos. Et ce rythme seul est la métamusique. Dans tous les autres cas, nous ne pouvons qu'employer un

adjectif : le substantif lui-même est intangible. Pour mieux dire, l'état métamusical, c'est le silence — car le rythme ne fait pas plus de bruit que le mouvement n'en fait dans l'éther. Les musiques humaines, et les rumeurs de la nature, ne sont en quelque sorte que des traductions du silence en bruits perceptibles à nos organismes. Mais l'âme perçoit le rythme en silence : elle est métamusicale, et quand le corps qu'elle habite *entend* des musiques, c'est ce silence qu'elle *écoute*.

III

OCCULTISME MUSICAL

Une salle de concert recèle quotidiennement le miracle de la séparation de l'âme et du corps : l'effluve musical emplit cette salle jusqu'à la saturation. Avant que cette saturation soit accomplie, l'inattention du public persiste, et la gêne demeure, gêne bien connue de tous les mélomanes. Il faut que l'air ait été complètement renouvelé, remplacé par la sonorité diffuse, qui est une sorte d'arôme. Mais dès que la saturation est faite, cette atmosphère irrespirable et étrange opprime les poitrines. *L'air musical* est au monde ce qu'il y a de plus léger et de plus lourd tout ensemble. Alors l'angoisse commence, et c'est comme une mort : le corps astral s'élève, le corps matériel reste engourdi dans la couche torpide. Un échange muet se produit. Les effluves venus de l'orchestre lui font retour sous la forme des corps astraux qui flottent et restent suspendus comme des elfes. Ce sont eux qui comprennent le sens supérieur et caché de la musique dont les corps des spectateurs, las et indistincts sur les gradins, se bornent à caver grossièrement l'opium.

Avec des volontés soutirées s'élabore, dans l'espace vacant, l'alchimie de la musique impérieuse. A ces corps astraux, elle fait faire tout ce qu'elle veut. Elle leur ordonne de regarder avec pitié leurs tristes corps matériels qui sont là, fiévreux ou inertes. Et parfois elle leur murmure, non sans une ineffable ironie :

« Vous rentrerez en eux, puisqu'il le faut, captifs qui ne planez encore qu'à demi. Consolez-les, dites-leur aussi d'être moins vils, pour l'amour de moi. Si vous vous ennuyez trop dans leur prison de chair, prenez patience en songeant que je vous ferai évader quelque jour pour une autre promenade éthérée, car mon miroir magique est toujours prêt et vous en êtes les alouettes fidèles. Comme vous pourriez — car vous êtes aussi des oiseaux curieux — vous y briser avant l'heure en voulant le voir de trop près, j'ai là pour gardien de mes magies un homme armé d'une baguette. Il vous écartera dans votre intérêt : car, chers petits corps astraux, vous craignez le pouvoir des pointes... »

Les fantômes réintègrent les messieurs et les dames dont les stalles contiennent les apparences matérielles — et les uns et les autres s'arrangent ensemble, plutôt mal, jusqu'au prochain congé...

Au reste, il ne faudrait pas penser que toute cette musique est perdue, et n'a servi qu'à faire faire aux corps astraux la petite promenade dont je parle. Aucun son n'a cessé de retentir dans l'univers depuis qu'il a été émis, et ses vibrations émeuvent l'éther depuis l'origine, car le mouvement ne meurt jamais et les ondes sonores se propagent à l'infini. Toutes nos symphonies se recomposent donc dans des mondes inconnus, comme dans des phonographes prodigieux, et si l'on fait, comme j'aime à le croire, de la musique dans d'autres planètes, il est bien possible qu'elles nous envoient les échos un jour. Il y a certainement des symphonies en marche dans l'éther, comme les clartés de certaines étoiles qui ne nous parviennent pas encore. J'oserai appeler sur ce point l'attention des compositeurs, en les priant de faire tout leur pos-

sible pour n'écrire que de bonne musique, sinon pour notre satisfaction, du moins par égard légitime pour Bételgeuse, Alpha de la Lyre, la verte Vénus et la brillante du Cygne...

Camille MAUCLAIR.

LES « ÉTUDES » DE LISZT

A toutes les époques, les compositeurs ont usé du droit qui leur appartient sans conteste de reprendre leur bien partout où ils le trouvent, et de donner, dans l'âge mûr, une forme nouvelle à des œuvres de jeunesse. Chez Hændel, chez Gluck, chez Beethoven, les exemples abondent. Mais nulle part, peut-être, n'en peut-on découvrir de plus considérable que chez Liszt, dont les *Études d'exécution transcendante*, et par conséquent le poème symphonique *Maçepa*, qui est le développement de l'une d'elles, sont le remaniement du petit recueil d'*Études en forme d'exercices*, composé à l'âge de quinze ans.

Un fait si intéressant pour la biographie de Liszt et si fécond en enseignements musicaux ne pouvait échapper à aucun des écrivains qui se sont occupés du grand pianiste-compositeur. Nous n'y revenons aujourd'hui que pour fixer quelques petits détails restés incomplets même dans le gros livre qu'une des élèves de Liszt, Mme Lina Ramann, a écrit sous ses yeux et d'après ses propres indications (1).

« Le plus important des travaux de jeunesse de Liszt, dit Mme Ramann, est son recueil d'*Études* (opus. 1) *pour le piano en douze exercices* » (sic) ; et, en note ou dans le texte, elle ajoute que la première édition allemande, offrant au titre une vignette qui représentait un enfant au berceau, fut publiée chez Hofmeister, à Leipzig, en 1835, et que la première édition française, dédiée à Mlle Lydia Garella, avait paru en 1826, chez Boisselot, à Marseille. L'œuvre, nous dit un peu plus loin le même biographe, avait été composée pendant le second voyage du jeune virtuose dans les départements du midi de la France. Liszt « plaisantait plus tard sur sa dédicace à Mlle Garella et la désignait en riant comme l'expression de son premier amour ». Mlle Garella était une jeune fille avec laquelle il jouait à quatre mains pendant son séjour à Marseille, et qui avait pour ce grand enfant de quinze ans des « attentions toutes maternelles », sous forme de « petites friandises ».

N'ayant eu sous les yeux aucun exemplaire de cette première édition française, Mlle Ramann n'a pas pu savoir que les douze études de Liszt y étaient présentées comme première partie d'une série de quarante-huit pièces faisant suite à la réimpression des *Préludes et exercices* de Clementi ; qu'elles étaient accompagnées d'un portrait lithographié ; et qu'une double adresse annonçait leur mise en vente simultanée à Marseille et à Paris.

Nous reproduisons *in-extenso* les deux titres de cette double publication, d'après l'exemplaire en notre possession et celui de la Bibliothèque nationale (2) :

Préludes et Exercices | doigtés | dans tous les tons majeurs et mineurs | pour | LE PIANO-FORTE | par | MUZIO-CLÉMENTI | en deux livraisons | ÉDITION CORRIGÉE | et marquée au métronome de Maëlzèl | par | LE JEUNE LISZT, | suivi de douze de ses études. | Les Trois Livraisons | Propriété de Boisselot. Chaque Livre séparé 9 f. | A PARIS, | chez

(1) L. Ramann, *Franz Liszt*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1880-1887, 2 vol. in-8.

(2) Coté Vm⁸s, 492.

V^{or} Dufaut et Dubois, Editeurs M^{ds} de musique, | rue du Gros-Chenet, n^o 2, et boulevard Poissonnière, n^o 10 | et chez J. L. Boisselot, M^d de musique, | A MARSEILLE. | Gravé par Malbeste, à Paris.

Après ce titre et avant la page 1 des préludes et exercices de Clementi, se place le portrait de « F. Liszt, pianiste », qui porte pour signature : « Lith. de C. Motte ». Le jeune virtuose est représenté en buste, les yeux levés au ciel, les lèvres entr'ouvertes dans une expression « inspirée ». De très grandes différences séparent ce portrait de celui que Devéria dessina six ans plus tard, en 1832 (1). Le visage beaucoup moins allongé, les joues plus pleines, ont quelque chose d'encore tout enfantin qui devait s'effacer vers la vingtième année.

Les 67 pages de l'œuvre de Clementi sont suivies de ce second titre :

ÉTUDE | POUR LE PIANO-FORTE | *En quarante-huit Exercices | Dans tous les Tons Majeurs et Mineurs* | Composés et dédiés | à | Mademoiselle Lydie Garella, | par | Le jeune LISZT. | En Quatre Livraisons contenant douze Etudes chaque | Œuvre 6 | ... Livraison | Prix 7^f 50^c. | A PARIS | Chez Dufaut et Dubois, Editeurs de Musique, Rue du Gros Chenet, N^o 2 | et Boulevard Poissonnière, N^o 10. | Chez Boisselot, Editeur de musique, | A MARSEILLE. | Propriété de Boisselot.

La publication fut annoncée dans le n^o du 21 octobre 1826 du *Journal de la Librairie* (2).

La mention : « Œuvre 6 » a été conservée pour la réimpression publiée à Paris, chez Costallat, il y a peu d'années (3). Dans l'édition allemande qui parut chez Hofmeister, à Leipzig, en 1835, le titre portait : « Opus 1 ». Pour augmenter la confusion, paraissaient presque en même temps avec le titre d'œuvre 1 la *Fantaisie sur la tyrolienne de l'opéra la Fiancée*, et avec celui d'œuvre 6 la *Grande valse di Bravura* dédiée à Pierre Wolf, composée à Genève vers 1836.

Un intervalle de douze ans sépare la première composition des études de leur transformation en 1838. Achevée pendant le séjour de Liszt et de la comtesse d'Agoult sur les bords du lac de Côme, la nouvelle version parut en 1839, chez Haslinger, à Vienne, sans numéro d'œuvre, sous le titre de *Vingt-quatre grandes études dédiées à Charles Czerny* (4). Le nombre des morceaux restait cependant limité à douze, et jamais ne devait être tenue cette promesse de « vingt-quatre études », non plus que celle, antérieure, d'une « étude en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs », promesse affirmée en 1826 non seulement par les termes du titre gravé, mais par l'ordre adopté dans le choix des tonalités (5). Aucune dénomination particulière ne distinguait les morceaux. Lorsque l'ouvrage parut en édition française, à Paris, chez Maurice Schlesinger (6), la quatrième étude fut intitulée *Μαχηρα*, la huitième, *Pandemonium*. En 1852, dans l'édition qui parut chez Breitkopf et Haertel, à Leipzig (7), chaque pièce reçut un titre poétique ou descriptif : 1 et 2, Præludio ; 3, Paysage ; 4,

(1) Une reproduction de la lithographie de Devéria se trouve à la p. 9 du récent volume de M. Calvocoressi, *Liszt*, Paris, Laurens, s. d. in-8.

(2) *Bibliographie de la France ou Journal général de l'Imprimerie et de la Librairie*, n^o 84, du samedi 21 octobre 1826, p. 886.

(3) Franz Liszt, *Douze études pour piano*, nouvelle édition revue et doigtée par A. Reitlinger, Op. 6 Prix net, 5 fr., Paris, Costallat.

(4) Ramann, ouv. cité.

(5) Les douze études se succédaient dans l'ordre suivant : 1, en ut majeur ; 2, en la mineur ; 3, en fa majeur ; 4, en ré mineur ; 5, en si bémol majeur ; 6, en sol mineur ; 7, en mi bémol majeur ; 8, en ut mineur ; 9, en la bémol majeur ; 10, en fa mineur ; 11, en ré bémol majeur ; 12, en si bémol mineur.

(6) Aujourd'hui chez Joubert.

(7) Liszt en corrigeait les épreuves en février-mai 1851 (Voyez ses lettres à la princesse Sayn-Wittgenstein, depuis le 11 février 1851). La mise en vente eut lieu, d'après le *Verzeichniß* de Hofmeister en 1852.

Mazeppa ; 5, Feux Follets ; 6, Vision ; 7, Éroica ; Wilde Jagd (1) ; 9 et 10, Ricordanza ; 11, Harmonies du soir ; 12, Chasse-neige. — Sauf donc pour *Mazeppa*, ces titres, loin de faire corps avec les compositions, et d'en avoir dicté l'orientation, avaient été ajoutés après la rédaction définitive, et résultaient de l'interprétation donnée par l'auteur à son œuvre, une fois celle-ci achevée.

Au point de vue spécial de l'enseignement du piano, Mme Ramann a jugé d'une façon élogieuse les études de 1826, qui mériteraient, dit-elle, d'être placées auprès de celles du « père de l'étude », J.-B. Cramer. Si elles n'ont pas été mises à ce rang, c'est que Liszt, en les « créant une seconde fois », les a lui-même bannies de l'usage. Elles étaient construites dans une forme « très sage » et très classique, surprenante sous la plume d'un jeune homme de quinze ans, et qui ne laissait rien entrevoir encore de ce qui, à peu d'années de là, constituerait son extraordinaire personnalité de virtuose et de compositeur.

Que se passa-t-il donc, entre 1826 et 1838, pour que, dans la seconde version des mêmes études, cette personnalité vint à se manifester avec une telle puissance ? Chez aucun artiste, peut-être, la crise de l'adolescence ne se dénoue d'une manière si brusque et si complète. Les étapes que d'autres musiciens mettent la moitié d'une vie à parcourir pas à pas, Liszt les saute d'un bond. A trente ans il atteint la pleine possession de lui-même, le cran d'arrêt qu'il ne dépassera presque plus, ni comme pianiste sous le rapport de l'exécution véritablement « transcendante », ni comme compositeur sous celui de la liberté et de l'originalité de l'invention. Le contact du romantisme français, dans le bouillonnement duquel il vécut, à Paris, les années décisives de sa jeunesse, et la profonde commotion sentimentale qu'il dut à la rencontre, à cette heure et dans ce milieu, de la comtesse d'Agoult, furent les éléments dont le choc détermina cette soudaine explosion du génie de Liszt. D'autres influences doctrinales, d'autres amours, marquèrent plus tard en lui d'autres empreintes décisives, sans qu'une seconde fois pareil élan vint le porter au-delà de lui-même : comme Berlioz, à qui le rattachaient tant d'affinités visibles ou cachées, Liszt s'était dévoilé tout entier dans les œuvres de la trentième année.

Une comparaison suivie entre les deux versions des *Études* nécessiterait de longues descriptions et l'emploi de nombreux exemples notés. Tout lecteur musicien, — nous ne disons pas tout pianiste, car il en est très peu dont l'habileté technique pourrait se mesurer avec les difficultés d'exécution de la seconde version, — aurait profit à l'entreprendre lui-même. Nous ne voulons donc que lui signaler certains côtés sur lesquels, entre beaucoup d'autres, se fixerait son attention.

Dès la première étude apparaît clairement le sens des modifications introduites dans la construction des morceaux et dans leur signification esthétique. Liszt ne conserve que le début et la terminaison de son ancienne pièce, en tout, quelques mesures, qu'il dédouble, élargit, complique et enrichit de formules plus brillantes et plus libres. Les arpèges enfantins qui remplissaient les dernières mesures, s'étendent désormais sur des accords plaqués par la main gauche, et justifient le titre nouveau, *Praeludio* imposé à la composition, dans laquelle, selon l'ancienne mode, le pianiste semble essayer son clavier, et donner aux études suivantes une brève et accessoire préparation.

Les modifications sont plus profondes à partir de la seconde étude. Liszt ajoute une petite introduction ; le dessin principal n'est plus noté en triolets, mais en notes répétées, sous des octaves placées en syncope ; l'étendue du morceau atteint cinq

(1) *Chasse sauvage* au lieu du *Pandæmonium* de l'édition française.

pages, au lieu de deux ; toute la partie virtuosité est transformée, chargée de figures nouvelles et d'une ornementation que la version primitive ignorait ; des signes inédits de nuances sont imaginés : un double trait, pour une suspension moindre que l'ancien point d'orgue, un rectangle allongé, pour commander « un crescendo de mouvement », une longue ligne droite, pour le decrescendo inverse.

Dans la troisième étude, Liszt réunit à la main gauche seule le total des deux mains et dégage au-dessus un large chant lié ; il brise l'ancienne mesure à quatre temps, et marque pour la nouvelle le chiffre six-huit ; il introduit tout un épisode imprévu, après lequel il ramène le début du morceau, sous une autre forme harmonique ; et après un mouvement passionné, où se croisent les deux mains, il termine en toute tranquillité par un « dolce, pastorale, rallentando ».

L'on dirait que dans ces trois morceaux le virtuose a voulu progressivement rassembler les éléments d'un langage pianistique infiniment varié, neuf, et audacieux. A partir du numéro suivant, — *Mazeppa*, — les études seront de grandes fantaisies, où des auditeurs non prévenus reconnaîtront à peine, sous le flot tumultueux d'un océan sonore, les germes étrangement agrandis et renouvelés, de l'ancienne version. Ce charmant petit allegretto en *ré mineur*, qui souriait, dans une allure tranquille de « romance sans paroles », se développe en treize pages au lieu de deux ; son dessin initial en tierces, conservé, devient l'accompagnement, puis l'aiguillon, d'un chant large, fier et rude, qui personnifie *Mazeppa* ; des épisodes d'une virtuosité flamboyante et d'une sauvage énergie en séparent et en ramènent les retours, chaque fois accentués par des transformations rythmiques et harmoniques plus fougueuses et plus puissantes, jusqu'au terrible *strepitoso* final. Au lieu des jeux pleins de grâce du jeune chat qui enferme de très fines griffes dans ses pattes de velours, ce sont maintenant les bonds redoutables des grands félins, rois du désert. Seul debout sur les cimes de la virtuosité pianistique, Liszt jongle, en lion qui s'amuse, avec tous les effets de sonorité, toutes les prouesses d'exécution, que l'on peut imposer au clavier d'un Erard. Lorsque, quelques années plus tard, il développera de nouveau *Mazeppa* en poème symphonique, cette maîtrise inouïe d'un instrument se fera jour à travers même l'éclat du coloris orchestral, et l'œuvre conservera l'aspect indélébile d'un gigantesque et sans pareil « morceau de piano ».

Michel BRENET.

Opéra de Nice

WILLIAM RATCLIFF

Tragédie musicale en quatre actes

Poème de M. Louis de Gramont. — Musique de M. Xavier Leroux

(Création)

La tragédie musicale inédite créée le 26 janvier à l'Opéra de Nice a été tirée par M. Louis de Gramont du poème dramatique de Henri Heine. C'est un drame terriblement sombre, empreint d'un romantisme échevelé, mais qui par instants ne laisse pas d'être impressionnant.

L'action se passe en 1820.

Au premier acte, nous assistons aux fiançailles de la douce Marie, fille du laird Marc Gregor, dans le château qu'ils habitent en Ecosse. Mais à peine les futurs époux ont-ils échangé leurs anneaux que lord Douglas, le fiancé, reçoit un cartel d'un personnage mystérieux qui n'est autre que William Ratcliff.

Ici un retour sur le passé devient nécessaire : Mac Gregor, le père de Marie, a jadis tué de sa main, dans les fossés du château, Edouard Ratcliff, père de William qu'il soupçonnait être l'amant de sa femme Betty, alors qu'il n'en était que le fiancé éconduit. Vingt ans plus tard William, le fils de la victime, ignorant du crime, s'est épris de la fille du meurtrier de son père et il a demandé sa main.

Mais Mac Gregor s'est refusé brutalement à une union qu'il sait impossible. Et William s'est enfui en faisant le serment que nul autre n'épouserait la jeune fille qu'il aime. En effet, par deux fois il a tué en duel des prétendants à la main de Marie, et le même soir il a rapporté à la jeune fille en larmes, l'anneau nuptial arraché des doigts du rival agonisant.

Mais cette fois la chance tourne. Douglas provoqué se rend au rendez-vous. Sa rencontre avec William Ratcliff qu'il blesse grièvement, les imprécations de ce dernier au milieu des hurlements de la tempête déchaînée et peuplée de spectres forment le troisième acte de cette tragédie romantique.

Enfin au dernier acte, William, malgré ses blessures, parvient à pénétrer dans le château jusqu'auprès de Marie. Tremblante, la jeune fille croit que cette fois encore il lui rapporte l'anneau de son rival et déjà elle recule avec horreur. Mais non ! C'est William qui est blessé. Et alors une étrange pitié s'élève en elle ; et doucement elle étanche le visage ensanglanté de celui qu'elle n'a jamais cessé d'aimer. Une illusion singulière les envahit tous deux tandis qu'ils échangent leurs aveux : Marie, qu'une vieille nourrice à demi folle a instruite du passé, s' imagine qu'elle est devenue Betty et que William n'est autre qu'Edward. En cet instant la nourrice, présente à cette scène, profère la chanson sanglante du père de Ratcliff. Les esprits ataviques, le destin meurtrier et sinistre qui plane sur tous ces êtres et sur cette demeure achèvent de bouleverser la raison de William Ratcliff qui tire son épée, poursuit Marie, la transperce et se tue lui-même sur le cadavre de son amante, tandis qu'arrivent épouvantés Douglas et Mac Gregor à qui la vieille nourrice montre d'un doigt vengeur les deux corps inanimés.

L'adaptation française de cette noire et fatidique légende a été faite par M. Louis de Gramont en vers bien frappés où se reconnaissent l'homme de goût et l'écrivain

de talent. Mais M. de Gramont, qui s'en est tenu presque fidèlement au texte de Henri Heine, n'a pu transformer en une œuvre de coupe vraiment dramatique un modèle qui ne l'était point. Il m'a semblé que le second acte surtout faisait longueur, et que l'on eût pu le souder aisément au troisième en sacrifiant le pittoresque un peu convenu des bandits, et en plaçant les confidences de William à Lesley au début du troisième acte. Il n'y a de véritablement théâtral que le dernier acte, le premier étant un acte d'exposition, et les deux actes intermédiaires n'étant guère qu'un long monologue de Ratcliff ; or l'on sait que, même dans le théâtre chanté, les monologues sont toujours d'un fâcheux effet.

Quant à la valeur littéraire proprement dite de l'œuvre, elle dénote évidemment chez Henri Heine des influences de l'époque, notamment des *Brigands* de Schiller et de la renaissance shakespearienne alors en faveur dans l'Allemagne. On y démêle aisément le conflit tragique de la volonté et de l'amour aux prises avec le destin atavique et sanguinaire.

La partition de M. Xavier Leroux date déjà d'une dizaine d'années. Elle devait être primitivement créée à l'Opéra-Comique avec Victor Maurel dans le rôle de William Ratcliff, mais ce projet ne put se réaliser pour diverses raisons.

Au point de vue musical il serait superflu de dire qu'elle est parfaitement écrite, et instrumentée avec un sens très vif de la couleur. Elle est tout entière baignée de teintes fulgineuses et fatales que viennent çà et là seulement éclairer quelques jolis rayons de charme, tels que le chœur des jeunes filles au dernier acte si finement harmonisé, les confidences amoureuses de Ratcliff au deuxième acte et le beau duo passionné du tableau final.

Xavier Leroux a su exprimer en vrai poète musicien l'accent tragique de tous ces héros marqués au front du sceau maudit ; il a trouvé pour caractériser chacun d'eux des thèmes expressifs et de ligne variée, ce qui n'était point fort aisé, étant donnée la couleur générale uniformément sombre des situations et des sentiments. La partition est solidement construite sur une charpente thématique nette et serrée ; elle m'a paru pour cette raison empreinte d'une unité qui manquait parfois à celle de la *Reine Fiammette*. Toutefois j'ai cru démêler dans William Ratcliff l'influence assez apparente de Richard Wagner, influence d'autant plus explicable que l'œuvre de Leroux fut composée il y a plus de dix ans.

Cette observation faite, il est juste de reconnaître que la coupe musicale est fort dramatique et que M. Xavier Leroux, qui a un sens inné du lyrisme de la scène a tiré tout ce qui était possible d'un ouvrage qui est plutôt un poème dramatique qu'un drame proprement dit.

J'ai dit que les thèmes de l'œuvre étaient vigoureusement expressifs. Les passages les plus saillants de la partition sont au premier acte la déclamation fatidique de la vieille nourrice rappelant à son maître, Mac Gregor, le sinistre passé et lui prophétisant un terrible avenir ; au deuxième acte le chœur des bandits et les divers motifs de leur fête crapuleuse m'ont semblé manquer de la couleur locale désirable ; le récit de William Ratcliff à son ami Lesley a de la vigueur, mais paraît bien long ; le troisième acte est d'une belle puissance orchestrale, et la scène de Ratcliff aux prises avec les spectres est une page lyrique de grande envolée qui fait honneur à M. Xavier Leroux. Enfin le dernier acte est consacré au duo tragique de William et de Marle.

William Ratcliff a bénéficié d'une interprétation homogène et soignée : M. Delmas prête l'appoint de sa superbe voix et de sa prestance de tragédien au rôle écrasant de Ratcliff. C'est une belle création de plus à l'actif de l'éminent artiste.

Mme Héglon a été fort impressionnante dans le rôle de la nourrice dont elle a exprimé en véritable artiste les accents prophétiques ; Mlle Mastio chante avec grâce

et d'une voix pure le rôle touchant de Marie ; on eût cependant souhaité d'elle au duo final plus d'affolement, plus d'étrangeté troublante ; M. Aumonier fait un excellent Mac Gregor, d'organe sonore et de diction parfaite. Le ténor Zocchi fait sonner vaillamment sa voix généreuse dans le rôle du comte Douglas. Les personnages épisodiques sont tenus honorablement par Mmes Hiriberry (Kate), Delcour (Ruth) et MM. Dutilloy (Lesley), Rougon (Tom), Perret (Bill), etc.

Les décors, signés Contessa, sont réussis, surtout celui de la forêt romantique du 3^e acte.

Les chœurs de la taverne méritent d'être loués, ainsi que l'orchestre qui interpréta brillamment la partition sous la direction de l'auteur.

Le public, où nous avons reconnu diverses personnalités parisiennes, a fréquemment souligné de ses applaudissements la remarquable interprétation de M. Delmas et de ses partenaires.

On ne peut contester que l'œuvre n'ait une belle tenue d'art à laquelle, en dépit de certaines longueurs inhérentes au sujet, le public s'est plu à rendre hommage.

Alfred MORTIER.

Notes biographiques sur V. Neuville

Né à Rexpoëde (Nord) en 1863. Elève du célèbre organiste belge Lemmens, V. Neuville termina ses études au Conservatoire de Bruxelles d'où il sortit avec le premier prix d'orgue en 1884.

Organiste à Brioude (Haute-Loire) de 1885 à 1890. Organiste de Saint-Nizier à Lyon depuis 1890, poste qu'il occupe encore.

OUVRAGES PRINCIPAUX

CHANT ET PIANO

Les Proses des Morts

Au Jardin

50 Mélodies

—

15 pièces pour grand orgue

—

ORCHESTRE

2 Symphonies

—

MUSIQUE DE CHAMBRE

2 Quintettes

—

THÉÂTRE

Le Trêfle à 4 feuilles (1894)

Joué à Bruxelles.

Les Willis, 5 actes (1895)

Joués à Rotterdam et à Thiel (Hollande).

Tiphaine, 2 actes (1898)

Joué à Anvers (1899), à Stockolm (1901)

Madeleine, 3 actes (1899)

Inédit.

L'Aveugle, 1 acte (1901)

Créé à Kiel en décembre 1904.

L'Enfant, 4 actes (1902)

Inédit.

—

MUSIQUE RELIGIEUSE

Fourvières, oratorio

un prologue en 5 parties (1901-1905)

Inédit.

TIPHAINÉ

DE V. NEUVILLE

Création en France au Grand-Théâtre de Lyon le 23 janvier 1906 (1)

Dans la vaste salle gothique où l'ennui la tient prisonnière et devant un triste paysage d'hiver rêve immobile la belle Tiphaine, châtelaine seigneuriale. La voix pourtant consolante et bonne d'Edme son vieil époux ne saurait l'émouvoir : il lui faut à toute heure près d'elle l'ardente jeunesse de Wilfrid son page favori. Et la solitude de l'ennui les jetterait volontiers aux bras l'un de l'autre si Tiphaine n'avait promis de rester fidèle au vieux seigneur tant qu'il vivrait. — Cependant des bohémiens passent : ils viennent chanter sous les yeux de Tiphaine une lugubre chanson où il est question de crime et de sang, d'amour fou et de délivrance par le meurtre : en l'âme affolée de Tiphaine se fait jour l'idée du crimé. Et sur son instigation, Wilfrid, le page amoureux, poignarde le malheureux époux ! Voici Edme qui se traîne sanglant à la porte de la salle où les amants se tiennent enlacés. Héroïquement avant d'expirer il pardonne. Tiphaine inconsciente attire dans ses bras Wilfrid qui cette fois la repousse : « Ton amour a fait de moi un assassin ! » et pour expier le meurtre sous les yeux épouvantés de Tiphaine le page se poignarde, il meurt en murmurant les paroles fatales qu'Edme en expirant avait déjà proférées :

La femme est plus amère que la mort

Désespérément sur le cadavre sanglot Tiphaine.

Sur ce poème qui est de M. Louis Payen, un librettiste au style soigné et à la langue délicate, M. V. Neuville écrivit une musique extrêmement neuve et personnelle, d'un modernisme d'écriture savoureux. Inféodé à aucune école bien que nourri de la vraie sève wagnérienne, uniquement préoccupé de servir l'art vrai, de transcrire les états de la vie intérieure qui font vibrer son âme d'artiste, ce musicien avec *Tiphaine* nous apporte une note nouvelle et toute spéciale dans la production contemporaine.

Tiphaine est une partition éminemment thématique (2) où l'orchestre inlassablement dévoile le drame interne enveloppant l'action d'une atmosphère sonore qui la grandit et recrée pour ainsi dire en l'élargissant l'humanité de ceux qui en sont les héros. C'est au début le thème de désespérance d'un chromatisme intense auquel s'adjoint la figure notée musicalement d'un sanglot (une chute de seconde mineure), c'est le thème sourd du destin, les thèmes de tendresse, d'ardente passion et d'enlçante volupté, puis les motifs plaintifs réservés à Edme et qui, éloquentement, disent sa bonté et sa peine émue, ce sont les arpèges enthousiastes des harpes qui chantent l'idéal de Wilfrid et c'est encore la sombre montée du thème du crime qui bondit des profondeurs de l'orchestre, issue du motif caractéristique des Bohémiens... Ces thèmes, vie intérieure du drame, sont revêtus d'une instrumentation d'une couleur très particulière, où dominent les voix navrantes des altos et du cor anglais, les sons bouchés des cors et les étranges sonorités des bassons ; et cette instrumentation accentue encore leur côté expressif et déchirant.

(1) *Tiphaine* a été créée au théâtre lyrique flamand d'Anvers le 11 février 1899 et jouée depuis lors sur diverses scènes étrangères, notamment à Stockolm (en 1901).

(2) Une étude thématique de *Tiphaine* due à M. Joseph Billiat vient de paraître.

Volontairement cette musique s'abstient de tout rythme qui ne répond point au chant intérieur, de toute expansion qui pourrait gêner ses concordances avec les mouvements secrets de l'âme, et d'aucuns avec quelque apparence de raison lui reprochent certaine uniformité rythmique (1). Mais par cela même qu'il s'exhale une tristesse indicible de ces thèmes de désespérance et d'angoisse qui recèlent, comme l'a dit excellentement M. Locard, la véritable morale de l'œuvre « en montrant les thèmes d'amour coupable et de crime issus de cette donnée primordiale de l'esseulement et de la méditation morose », par cela même que la vie y est trop concentrée, l'action trop dense, que les faits, motivés il est vrai par une psychologie intensive, y paraissent empreints d'une brutalité inquiétante, par suite de ceci que cette musique un peu hautaine et très raffinée, si elle s'éclaire d'un sourire comme au moment de la délicieuse balade du premier tableau, c'est encore d'un sourire triste, par tout cela *Tiphaine* ne nous semble pas une œuvre destinée à plaire aux foules. En revanche les délicats se complaisent à son audition. Et M. Neuville qui est un modeste aura eu sans aucun doute les suffrages qu'il ambitionnait. Réservée à une élite la partition sera placée dans la bibliothèque côte à côte avec les quelques volumes de Stendhal et dans le voisinage des œuvres choisies de Frédéric Nietzsche.

L'interprétation, il faut bien le dire, ne fut pas de premier ordre. Mlle Jeanne Foreau que l'on avait appelée de Paris à cette occasion, ne nous paraît pas posséder la voix et l'expérience scénique suffisantes pour un rôle de premier plan comme celui de Tiphaine. Edme personnifié par M. Lafont fut chanté d'une façon intéressante mais au point de vue dramatique le personnage est insuffisant. Quant à M. Geyre il fut vraiment le seul auquel nous puissions décerner des éloges pour la façon intéressante dont il chanta et composa le rôle du page Wilfrid. Ainsi qu'à son habitude, l'orchestre sous la direction nette et précise de M. Flon fut excellent. Un nombreux public des plus sympathiques acclama le musicien de très haute valeur dont cette soirée du 23 janvier 1906 constituait la première manifestation sur une scène française.

Paul LERICHE.

LES GRANDS CONCERTS

Concerts Colonne et Lamoureux

Deux auditions du *Faust* de Schumann occupèrent, aux Concerts-Lamoureux, les programmes du 28 janvier et du 4 février. Vous n'attendez pas de moi que je revienne sur cette œuvre très connue, qui possède le lyrisme intense, les qualités sentimentales et aussi quelque peu la monotonie de toutes les grandes compositions du même maître. Tel quel c'est un fort bel ouvrage, que l'on a raison de jouer quelquefois, et peut-être bien celui qui se rapproche le plus de la pensée de Goethe. Les protagonistes de ce *Faust* furent Mme Raunay, dont le beau syle et le sentiment artistique si noble et si distingué firent merveille comme toujours, M. Cazeneuve et M. Frœlich, excellent dans le principal rôle de l'œuvre, mais qui, dans la seconde partie, sembla chanter le docteur Marianus avec quelque gêne. Les chœurs, suivant la coutume, dans notre bonne ville de Paris, ne furent pas absolument à la hauteur de leur man-

(1) Le très beau prélude exécuté avant le lever du rideau ne se placerait-il pas très bien entre les deux tableaux de l'œuvre ? La scène muette de Tiphaine où des motifs identiques se répètent, serait, semble-t-il, d'un effet beaucoup plus saisissant.

dat, et l'orchestre, suivant la sienne, fit florès dans la partition de Schumann, que M. Chevillard dirige avec tout l'amour voué par lui à l'auteur de *Manfred*.

Ces mêmes dimanches Berlioz et Mozart accaparèrent presque entièrement les programmes du Châtelet. Du premier l'on nous donna trois numéros de *Roméo et Juliette*, (dont la Scène d'amour un peu longue, mais si poétique), l'ouverture des *Franco-Juges*, qui renferme vraiment peu de chose, et celle, remplie de vie, du *Carnaval Romain*. M. Colonne l'enleva comme toujours avec une maestria incomparable. J'adresserai moins de compliments à l'orchestre pour l'ensemble des œuvres de Mozart qui remplirent ces deux séances.

Si la *Symphonie en sol mineur* (à part l'andante mal au point et saccadé par les cordes) fut interprété de façon suffisante, la *Symphonie en ut majeur*, bizarrement dénommée *Jupiter*, avait été rendue d'une façon tout à fait médiocre le précédent dimanche. On n'entendait que les ssss ! perpétuels du chef, implorant de ses musiciens un peu de douceur et de sentiment dans l'attaque. Ceci est fâcheux, quand il s'agit d'une œuvre aussi pure, aussi belle, aussi fine. J'estime d'ailleurs que c'est une grosse faute, — on la commet un peu partout aujourd'hui, — de jouer des symphonies de Mozart avec des orchestres beaucoup trop nombreux. Là où il faudrait 25 ou 30 musiciens, pour laisser à la mélodie sa grâce ailée, aux harmonies leur délicatesse, on lance une masse de 80 interprètes, qui écrasent le son et enlèvent toute leur élégante nervosité, toute leur souriante allégresse, toute leur discrète mélancolie aux inspirations du maître divin.

Et puis ces programmes de festivals sont bien difficiles à composer ! S'il est intéressant d'entendre l'adorable Quintette de *Così fan tutte*, fort bien interprété par Mmes Auguez et Lassalle, MM. Plamondon et Reder et par M. Daraux, qui a mis avec infiniment d'esprit et d'autorité une note ironique dans le quatuor de ses partenaires, la gloire de Mozart ne gagne rien, en revanche, à l'exhumation de l'air de Fernand, dans le même opéra, de l'air du *Roi Pasteur*, ni du *Tuba mirum* emprunté au *Requiem*. Et elle a tout à perdre à ce que l'on confie les deux airs de *Chérubin*, si adorables de mutinerie sentimentale, à une interprète qui n'est pas une artiste...

Les Concertos nous ont fait un plus sensible plaisir : l'andante de celui pour flûte et harpe, admirablement joué par M. Blanquart et par Mme Provinciali-Celmer, celui pour deux pianos interprété avec beaucoup de soin et de respect par MM. Diémer et Georges de Lausnay, et surtout celui pour violon (en mi bémol), où M. Firmin Touche, l'excellent soliste des Concerts-Colonne, se montra le digne interprète de Mozart, précis, délicat, tout plein de charme, d'esprit et d'émotion. C'est un artiste de premier ordre, qui joint une grande simplicité d'attitudes — chose rare chez les violonistes ! — à une belle intelligence musicale et à une émotion discrète, élégante et du meilleur aloi. Nous l'avons acclamé de tout cœur, et je me plais à remarquer, au passage, que pas un de ces trois concertos n'a soulevé la moindre manifestation fâcheuse. Ceci démontre que les galeries hautes agissent avec discernement et non de parti-pris quand elles se montrent hostiles à la virtuosité creuse de certaines œuvres. Lorsque la virtuosité demeure l'habile mais humble servante de la musique, — ce qui fut précisément le cas chez les vieux maîtres, et cessa malheureusement de l'être bien des fois à partir de Beethoven, Beethoven inclus, — tout le monde l'accepte et y applaudit. Quand elle dicte des élucubrations comme ce *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns, que M. Josef Hofmann interpréta, fort bien d'ailleurs, au début de la première séance Mozart, le poulailler siffle, et, je le dis sans détour, il a mille fois raison, le poulailler ! Ce concerto n'est ni de l'art, ni même de la belle musique et il est fâcheux que des pianistes, désireux de faire valoir leur mécanisme, interprètent ces ouvrages. Pour la réputation même de leurs auteurs mieux vaudrait que les morceaux de bravoure retombassent le plus tôt possible dans un oubli d'où ils n'auraient jamais dû sortir.

J'allais omettre de mentionner les bonnes exécutions des ouvertures de la *Flûte enchantée* et de *Don Juan*, merveilles qui ne vieilliront point, dont la grâce et la puissance tragique résisteront à toutes les évolutions du goût et de la mode, parce que, sortis d'un cœur miraculeusement sensible, elles parleront toujours au cœur leur clair et mélodieux langage.

Jean d'UDINE.

Concerts du Conservatoire

La séance de dimanche 4 février était consacrée exceptionnellement à l'audition des *Quatuors* de Beethoven (op. 127, 131 et 135) par le quatuor Capet. Nous n'avons pas à revenir sur l'exécution de ces œuvres que notre collaborateur Gabriel Rouchès a commentée tout dernièrement — avec les éloges qu'elle comportait, — dans ses comptes rendus des « Soirées d'Art ».

INTÉRIM.

LA QUINZAINÉ MUSICALE

Société Philharmonique

Le huitième concert fut donné devant une salle dont un bon tiers des fauteuils demeura inoccupé. Il faut dire que, pour son interprétation, le programme ne portait que des noms français, et ils ne sont pas très en faveur auprès du public cosmopolite de la Philharmonique qui dédaigne systématiquement tout ce qui n'a pas passé le Rhin avant d'affronter son nationalisme intransigeant. Nous partageons souvent son enthousiasme qu'il manifeste parfois avec quelque excès, mais pour un Kreisler que d'artistes dont le talent ne justifie pas la renommée. Ne citons pas nos déceptions. Quoi qu'il en soit, les absents eurent tort à la séance où le quatuor de Paris (MM. Hayot, André, Denayer et Salmon), assisté de MM. Monteux et Fournier, fit entendre le *Quintette à cordes en sol mineur* de Mozart et le *Sextuor à cordes en sol* de Brahms. Si l'on peut adresser une toute légère critique à l'exécution de Brahms qui à notre avis ne fut pas, en certains passages, assez enlevé à la tzigane, il faut dire de quelle adorable façon fut joué le Mozart, avec une délicatesse de sentiment et de nuances telle, qu'il me paraît difficile de l'égalier. Ah l'exquis adagio, tendre et pur, qui fait songer à la mélancolie de certains paysages où des cyprès élancent leurs profils sombres sur le crépuscule doré d'un ciel italien ! M. Plamondon chanta l'air de *Joseph* et un air de la *Création*. Les mouvements furent peut-être pris un peu lentement par ce ténor qui a une très jolie voix et qui la conduit avec beaucoup d'art.

Grâce à la présence de Mme Mysz-Gmeiner, la Société française des instruments à vent joua tout d'abord devant une salle comble et vit, dès que la cantatrice eut épuisé son programme, s'envoler la moitié de l'auditoire, comme s'ils avaient soufflé dessus. Et pourtant la valeur indiscutable de MM. Gaubert, Bleuzet, Bourbon, Mimart, Lebailly, Leteller, Jacot, A. Delgrange, Penable est universellement reconnue. Aucune ville au monde ne peut offrir une telle phalange d'artistes, et chacun est un virtuose de son instrument. Mais leur grave défaut est d'être d'ici. Regrettons ce parti-pris chez les autres, et constatons le très grand succès remporté par Mme Mysz-Gmeiner. C'est la parfaite chanteuse de lieder. On pourrait remarquer le retour trop attendu d'opposition, de nuances qui ressemble à un procédé facile, mais ce n'est de notre part qu'une critique légère avant de rapporter avec quelle grâce, avec quelle finesse l'artiste a chanté *Ich sende einen Gruss* et *Roselein* de Schumann, avec quelle légèreté elle a dit la jolie mélodie *Dis-moi, hirondelle* et comment elle a murmuré *Solitude champêtre* de Brahms. Acclamée, rappelée, elle a chanté *Fruhlingnacht* de Schumann d'une voix trop saccadée

et la *Sérénade inutile* de Brahms de façon spirituelle. La diction est nette, la voix charmante presque toujours, et idéale dans la douceur.

Comme Mme Mysz-Gmeiner récolta tous les bravos, il n'en resta plus pour ses *Instruments à vent* qui auraient mieux mérité que les froids applaudissements que leur donnèrent des mains lassées ou indifférentes. Avec M. Grovlez au piano ils jouèrent le *quintette* de Beethoven dont le motif de l'andante rappelle note pour note le début de certain air mozartien de la frivole Zerline. J'ai beaucoup aimé *Chanson et Danses* de Vincent d'Indy, ce septuor aux harmonies rudes puis savoureuses, où après le rythme énergique des danses revient le gracieux thème langoureux dont César Franck aurait aimé la mélancolie. La *Sérénade en ut mineur* de Mozart terminait le concert et en écoutant cette œuvre lumineuse si joliment exécutée, je plaignais tous ceux et surtout toutes celles qui, par un départ hâtif, s'étaient privés du plaisir de l'entendre.

VICTOR DEBAY.

Concerts Le Rey

Après une exécution de l'*Ouverture de Léonore n° 3* de Beethoven, M. Le Rey nous présentait une composition de M. F. de Léry, intitulée *Mystère*, agréablement mise en valeur par la voix charmante de Mme Bureau-Berthelot. Nous eûmes ensuite le plaisir d'entendre le séduisant *Concerto en sol mineur* de Max Bruck, interprété par M. Cantrelle. Ce jeune violoniste a de sérieuses qualités de son, de finesse et de netteté de mécanisme; il devra, semble-t-il, travailler surtout à acquérir plus de puissance et aussi de chaleur; son succès fut vif et mérité. Seconde audition des fragments des *Noces de Figaro* avec les mêmes interprètes que le dimanche précédent parmi lesquels il faut signaler de nouveau Mmes Bureau-Berthelot et Max-Soulier toutes deux fort applaudies.

M. de Léry conduisait le concert du 4 février, exception faite pour l'*Ouverture dramatique de Torquato Tasso* que dirigea son auteur, M. Pénavaire, avec la chaleur un peu emphatique qu'elle comporte. Dans deux pièces de Rameau pour piano Mme Dietz fit preuve de finesse et de bon mécanisme, mais elle ne mit peut-être pas assez en relief la vie enthousiaste dont Schumann anima *Kreisleriana*.

Edouard SCHNEIDER.

— Les deux matinées que M. Le Rey vient d'organiser les Jeudis 1^{er} et 8 février, ont permis d'applaudir de très talentueux artistes parmi lesquels nous citerons Mlles Lorec, Oberlé et Mme Mayrand dans des mélodies de Sylvio Lazzari. A. V.

Concerts de la Schola Cantorum

La *Schola* donnait à son concert du 2 février trois œuvres, types d'essais de musique dramatique en France, en Allemagne et en Italie.

Le *Ballet de la Royne* (1582), musique de Beaulieu et Salmon présente de curieuses intentions musicales, et par sa pondération et le noble équilibre des diverses parties, fait pressentir l'opéra français du xvii^e siècle dont Lully sera le chef d'école reconnu.

Plus dramatique est la *Philothée*, œuvre d'un religieux. La *Philothée* présente un singulier mélange des tendances nouvelles de l'école italienne et de respect pour la tradition contrapuntique. Le prélude — ou plutôt *sinfonia*, selon l'appellation de l'époque — est remarquable. Les larges accords de trombones ont une allure de grandiose religiosité et font penser à *Parsifal*. Les lignes mélodiques sont expressives et s'infléchissent selon le sens du texte. L'instrumentation est riche : les alliances de timbres sont souvent piquantes et les instruments sont employés avec une signification dramatique bien déterminée.

L'*Orfeo* est incontestablement supérieur aux deux essais précédents. Pieusement reconstitué par M. Vincent d'Indy, l'*Orfeo* fut donné à la Schola pour la première fois en France, il y a deux ans. En composant son *Orfeo*, Monteverde créait le vrai drame musical. Monteverde est un Vénitien, et par son talent, il s'oppose nettement aux musiciens de l'école de Florence. Ceux-ci étaient surtout des dilettanti, des raffinés d'art, plus préoccupés de satisfaire les exigences de leur raison que les besoins de leur cœur. Monteverde lui, s'adresse au cœur. Il parle à la nature vibrante de notre être, à ce qu'il y a de tumultueux et de spontanément sensible en nous-mêmes. Emouvoir, en étant ému, telle pourrait être la formule de son esthétique.

Il brise les formules entassées autour de lui par les siècles. Il cherche la vérité expressive qu'il atteint toujours, soit par l'accent tragique de la ligne musicale, soit par l'imprévu de ses combinaisons de timbres. Il semble que le tissu mélodique soit en décalage sonore des émotions des personnages dont il reflète les tristesses, les joies et l'amour. L'orchestre obéit au même besoin de vérité. Monteverde fut le premier à soupçonner tout le parti expressif que le musicien pouvait tirer des alliances d'instruments.

Il y aurait amplement à dire sur cet admirable *Orfeo*. Mais que le lecteur se reporte lui-même à la partition, qu'il la lise et la médite. Il reconnaîtra que Monteverde était un de ces tempéraments dont l'apparition devait déterminer en musique une orientation nouvelle vers un idéal renouvelé.

Bonne interprétation sous la direction de M. Fr. de Lacerda. Mme Legrand-Philip remporta dans le rôle de la Messagère son habituel succès : elle le chante avec un parfait instinct dramatique. Mlle Mary Pironnay chanta avec une grande expression le rôle de Thétis (*Ballet de la Royne*) et fut une Musique des plus émues dans l'*Orfeo*. Les rôles de Glaucque (*Ballet de la Royne*) et de Caron (*Orfeo*), furent fort bien interprétés par M. Gébelin, excellent chanteur au goût sûr. M. Bourgeois s'acquitta dignement du rôle d'Orphée.

Paul LE FLEM.

Société Nationale

La *Sonate* pour piano et violon de M. Joseph Jongen, exécutée par l'auteur et le violoniste Chaumont, a été très sympathiquement accueillie par le public de la *Société Nationale*. Elle méritait cet accueil, et même un peu plus, à notre avis : c'est une œuvre saine, de structure intelligible et simple, pleine de chaleur et d'expansion, sonnante bien et élégamment écrite. Peut-être les deux thèmes du premier morceau manquent-ils des qualités contrastantes qui leur sont à peu près indispensables pour éviter la confusion et l'indétermination dans leurs développements. Le morceau lent a beaucoup plu par sa grâce et sa réelle émotion, mais il semble que le rôle du piano y demeure trop limité à celui d'accompagnateur ; cette légère critique ne se compense pas, croyons-nous, par certains débordements de virtuosité, *glissando*, *traito* etc., qui encombrant sans grand profit, le premier morceau et surtout le final. Il y a dans l'œuvre très estimable de M. Jongen assez de musique sincère et vraie pour bannir l'emploi de ces procédés de concert, réservés à ceux qui n'ont rien à exprimer.

M. Chaumont nous a paru un interprète de premier ordre, et tout à fait adéquat à l'œuvre qu'il présentait au public.

On nous pardonnera de ne pas insister sur les mélodies de M. Bardac, assez peu perceptibles.

« Ce sont des perles que je te rends »

avons-nous cru comprendre, non sans quelque perplexité sur la classification zoologique de l'interlocuteur auquel pouvait s'adresser cette singulière restitution.... mais passons.

L'œuvre très forte et très colorée de Déodat de Séverac *En Languedoc*, était déjà partiellement connue des habitués de la *Société Nationale*, mais il fallait la magistrale interprétation de Mlle Selva pour donner à ces peintures musicales à la fois puissantes

et émues le relief qu'elles comportent. Cette audition complète s'imposait depuis longtemps, comme s'est imposée elle-même, par sa valeur inestimable, cette « œuvre maîtresse » de notre jeune école française contemporaine.

Le *Trio* de Pierre Coindreau clôturait dignement cette intéressante soirée. On connaît déjà, mais peut-être insuffisamment, cet ouvrage remarquable par son impeccable construction. Mlle Selva, infiniment mieux secondée qu'à la première audition, avait en MM. Lejeune et de Bruyn d'excellents partenaires. Le morceau lent, contenant le véritable scherzo, nous est enfin apparu avec sa véritable physionomie tantôt grave, tantôt burlesque, et les ingénieuses combinaisons rythmiques du final ont donné leur plein effet, aussi pittoresque qu'original.

A. SÉRIEYX,

Les "Soirées d'Art"

25 Janvier. — M. Chevillard prêtait son concours à cette séance. Il a exécuté avec M. Lucien Capet sa *Sonate pour piano et violon*, dont je ne prétends pas révéler aux lecteurs du *Courrier* l'élégante beauté. M. Chevillard ne se contente pas d'être notre premier chef d'orchestre, il est aussi un de nos meilleurs compositeurs. Et, au piano, quel merveilleux interprète ! Il a su rendre les joies, les tristesses et finalement le désespoir du *Poète* de Heine et Schumann, autrement que ne l'a fait Mlle Charlotte Lormont, avec une jolie voix et des nuances délicates, mais avec trop de préciosité. Schumann demande avant tout de la simplicité et de la sincérité. De plus, malgré l'habitude prise, je ne conçois pas le *Dichterliebe* chanté par une femme : confie-t-on la *Vie et l'amour d'une femme* à une voix masculine ? Ce serait le même contresens.

On a applaudi Mlle Renié dans la *Fantaisie* pour harpe de Saint-Saëns. M. Capet, avec les artistes de son quatuor auxquels s'étaient joints MM. Leduc, Vizentini et Mas-sardo nous a donné une superbe exécution du *Septuor*, de Beethoven.

1^{er} Février. — M. Richard Buhlig paraît sentir profondément les œuvres qu'il interprète. Son goût est très sûr. Il dédaigne les effets faciles, ce dont il faut le louer tout autant que de son mécanisme excellent. Mais son jeu manque vraiment de chaleur et de vie. Il est par moment d'une trop grande sécheresse. Le public a médiocrement goûté les *Variations et fugue sur un thème de Haendel* par Brahms ; pour ma part, je les ai trouvées d'un long et d'un filandreux ! Trois œuvres de Chopin, pourtant assez connues, l'*Etude en la bémol majeur*, la *Valse en ut dièse mineur* et la *Barcarolle* plutôt vieillotte ont valu à M. Buhlig un succès plus vif.

On attendait avec impatience la première audition d'un cycle de mélodies. *Le Nouveau printemps*, inspiré à M. André Messager par Henri Heine. Mme Raunay, accompagnée par l'auteur, a chanté ces divers morceaux avec sa maestria et son charme habituels. Tous deux ont été très applaudis. M. Messager a apporté dans la composition du *Nouveau Printemps*, ces qualités de grâce, de finesse et d'élégance qui lui permirent de réaliser ce tour de force : écrire des opérettes sans tomber dans la niaiserie et dans la grossièreté. Dans ces nouvelles mélodies, il a très bien su rendre le sentiment douloureux et triste qui s'exhale de Heine. La mélodie 3 :

Un réseau d'ombres emprisonne
Les prés, les champs et la forêt.

est un petit chef-d'œuvre.

Mme Raunay a chanté également l'*Absence* et les *Stances de Roméo et Juliette* (Berlioz). On a redonné le *Septuor* de Beethoven qui a été exécuté magistralement par M. Capet et les artistes qui l'entouraient.

8 février. — La *Sonate* pour violoncelle et piano de Saint-Saëns valut à M. Has-selmans et à Mlle Long des applaudissements mérités. Des œuvres de M. Fauré complétaient le programme. Inutile de dire l'attrait que présentait cette séance. Mlle Rose Féart a interprété la *Bonne chanson*, accompagnée par l'auteur. Des vieillards moroses prétendent qu'on ne sait plus chanter aujourd'hui. Qu'ils aillent entendre Mlle Féart !

Quant à la musique, elle est digne des vers du pauvre Lélian. Nous savons d'ailleurs combien la poésie de Verlaine inspira heureusement M. Fauré.

Mlle Long fut fort appréciée dans le *Sixième Nocturne* et dans la *Troisième valse-caprice*, ce fut, pour terminer, une exécution émouvante du *Deuxième quatuor* par le maître lui-même entouré de MM. Capet, Bailly et Hasselmans.

P.-S. — Une horrible coquille dans le compte rendu de « la Soirée d'art » du 18 janvier (numéro du 1^{er} février). Au lieu de : « le célèbre *Ich grolle nicht* qu'on finira par déplorer », lire : « qu'on finira par déflorer. »

Gabriel ROUCHÈS.

Quatuor Parent

La séance du 26 janvier réunissait des œuvres très différentes de Beethoven. D'abord le *Quatuor op. 18 n° 3*, charmant, à la façon de Mozart, puis la *Sonate pour piano, op. 81a* dite les « Adieux » que Mlle Marthe Dron exécuta avec une grande correction mais d'une manière que l'on eût souhaitée plus personnelle, et *trois marches pour piano à quatre mains op. 45* qui, par leur simplesse étrange, étonnent et détonnent vraiment dans l'œuvre de Beethoven ; le souci scrupuleux qu'a M. Parent de présenter intégralement les compositions du Maître en justifie seul l'audition qui fut confiée à Mlle Dron et à Mme Landormy-Plançon. Le quatuor Parent qui avait montré une grande légèreté d'archet dans l'op. 18 nous donna pour terminer une excellente exécution du célèbre et merveilleux *Quatorzième quatuor*.

Le concert suivant comprenait les *Variations pour piano, violon et violoncelle, op. 121a* sur le lied « Ich bin der Schneider kakadu » qui rappelle singulièrement un motif de la *Flûte Enchantée*, la *Sonate pour piano et violon op. 23 n° 4*, et le *Trio op. 70 n° 1* d'une inspiration profonde et passionnée. Mme Landormy, MM. Parent et Fournier interprétèrent ces œuvres, comme toujours, de fort intéressante façon. Enfin Mlle Delhez chanta trois lieder « Lied aus der Ferne, Die laute Klage, Mignon », dans un style discret, juste et distingué.

Edouard SCHNEIDER.

Les Concerts J. Joachim Nin

On se souvient de la très intéressante audition donnée l'an dernier à la salle Æolian par le jeune pianiste catalan J. Joachim Nin, dont le *Courrier Musical* a publié le portrait et la biographie, dans son numéro du 1^{er} janvier 1905. Cette audition était la première d'une série de douze, ayant pour but, dans leur ensemble, « l'étude des formes musicales au piano, depuis le xvi^e siècle jusqu'à nos jours ».

Pour l'artiste, malheureusement éloigné de nous pendant plusieurs mois depuis sa première séance, comme pour le public, qui donna de si vifs encouragements à son entreprise, cette longue mais involontaire interruption est tout à fait regrettable. Nous sommes heureux d'annoncer qu'elle va prendre fin : la seconde audition, consacrée à J.-S. Bach, aura lieu en effet dans les premiers jours du mois de mars, et les autres suivront à intervalles rapprochés.

Nos lecteurs apprendront aussi avec intérêt qu'en raison du réel succès de sa première tentative, M. Nin l'a renouvelée, le mois dernier, à trois reprises différentes, dans des milieux extrêmement variés. Fidèle à sa foi profonde dans l'efficacité de la vulgarisation des chefs-d'œuvre de l'art, en tout temps et en tout lieu, il avait accepté notamment de reproduire presque intégralement le programme de sa première séance, à une soirée donnée par l'Université Populaire, en son local du faubourg Saint-Antoine, le 31 janvier.

On sait que l'Université Populaire a été fondée, il y a quelques années par M. Georges Deherme, lequel dirigeait en même temps une publication intéressante, mais un peu utopique de tendances : *la Coopération des Idées*.

Cette tentative d'éducation du peuple valut à son loyal directeur d'amères déconve-

nues : dépossédé de sa propre entreprise à la suite de perfides manœuvres, M. Deherme se retira, et l'Université Populaire ne tarda pas à s'orienter vers des doctrines anarchiques et libertaires, en opposition flagrante avec les intentions et les idées de son fondateur.

Que M. Nin nous permette ici de lui exprimer notre étonnement de ce que, sans doute à la faveur de son ignorance sur le fait de l'évolution subie par ce groupement, il ait cru pouvoir accepter de lui apporter, par son talent si sincère et si loyal, un témoignage implicite d'approbation. Nous sommes convaincus que sa bonne foi a été surprise, et que sa sympathie véritable allait à l'œuvre initiale et non à sa déformation actuelle.

Le programme de la soirée du 31 janvier est connu de nos lecteurs : Cabezón, Scarlatti, Couperin, Rameau, Kuhnau, Haendel, Bach, pour ne citer que les plus grands noms, ont été interprétés avec une exacte compréhension, et une sûreté de goût dont nous connaissons peu d'exemples. L'exécution de chaque morceau était précédée de la lecture d'une notice biographique et technique sur l'auteur et l'œuvre jouée ; la plupart de ces notices ont été publiées avec le programme de l'an dernier, à la salle Æolian ; à la prochaine séance, ce programme, réimprimé, sera distribué avec celui des œuvres de J.-S. Bach.

Notre simple modestie d'auteur nous oblige à ne porter aucun jugement sur ces notices. Nous nous demandons toutefois avec quelque incrédulité si la plupart des braves auditeurs, meilleurs au fond que les idées qu'on leur donne, ont pu prendre le moindre intérêt à ces arides commentaires, que, certes, nous ne leur avons nullement destinés.

Mais, si notre prose les laissa indifférents, il n'en fut pas de même de la musique. Les qualités exquises du jeune pianiste ont imposé, là comme ailleurs, leur inéluctable enchantement. Bien que les morceaux les plus simples, *Sœur Monique*, de Rameau, *Pièce en mi* majeur de Scarlatti aient été en général les plus goûtés, il est à remarquer que la *Fantaisie chromatique et Fugue* de J.-S. Bach a valu à M. Nin un véritable triomphe.

Et c'était joie et tristesse, tout ensemble, de voir par instants, sur ces visages noblement empreints des stigmates du travail, une expression d'extase supra-naturelle. Tant la puissance de l'idéal divin, contenu dans l'œuvre d'art et transmis par l'interprète vraiment digne de ce nom, demeure souveraine et indestructible, dans les âmes même de ceux chez qui on a prétendu en effacer jusqu'à la moindre trace !

A. SÉRIEYX.

CONCERTS DIVERS

Mlle ANDRÉE GELLÉE. — Une nouvelle étoile dans le firmament déjà si brillant des pianistes nous apparaît en Mlle A. Gellée.

Cette artiste toute jeune encore, presque une enfant, nous causa un étonnement admiratif vite changé en une émotion reconnaissante, lorsqu'il y a déjà un an elle osait affronter le public pour la première fois avec des œuvres de Bach et l'*Aurore*, la *110* et la *111* de Beethoven. Ce fut alors la révélation d'une personnalité où la profondeur et la tendresse se mêlent à un sentimentalisme un peu germanique ; d'un tempérament où toute passion humaine semble déifiée.

On n'y trouve pas ces grands élans de joie enthousiaste, ces émotions irraisonnées qui jaillissent du cœur à des instants imprévus et qui rompent les digues de la sagesse. Mais on est envahi par ce sentiment de bonheur intime qui vous pénètre à la vue de l'œuvre d'art où tout est beau et pondéré.

Et les moyens techniques, la connaissance du clavier que possède Mlle A. Gellée, sont grands au point de lui permettre de se réaliser ainsi.

À sa deuxième séance du 29 janvier, toute consacrée à Beethoven, elle interpréta cette œuvre colossale qu'est la *106*, les *32 Variations* et avec Pablo Casals, ce grand

prêtre de l'art qu'on ne peut écouter sans le recueillement, le transport que vous inspire tout ce qui est surnaturel, la *Sonate en ut majeur*.

M.-L. RITTER.

M. LOUIS REVEL. — Le violoncelliste Louis Revel a obtenu un très franc succès au concert qu'il a donné le 31 janvier, salle des Agriculteurs. Très beau programme ne comportant pas des morceaux à effets faciles comme les violoncellistes ont trop accoutumé de nous en faire entendre, mais bien des œuvres de style, et même la première audition d'une *Première Suite* de Caix d'Hervelois (xvii^e siècle), délicieuse œuvrette en cinq parties appelée, enfin, à devenir la proie de tous les violoncellistes. C'est encore dans la *Première Sonate* de Bach interprétée dans un style parfait, ou dans les difficiles *Variations Symphoniques* de Boëllmann, le beau *Lied* et le merveilleux *Trio* de V. d'Indy que M. L. Revel a fait preuve d'une très sûre technique et de rares qualités musicales ; il était d'ailleurs très bien secondé par Mme G. Revel-Germain, pianiste distinguée. Des mélodies de Louis de Serres, les *Heures Claires*, d'un beau lyrisme, apportaient une agréable variété dans le programme ; elles ont valu à leur jeune interprète, Mlle L. Braquaval, le succès que méritaient sa voix généreuse et son réel talent.

R. C.

M. OSSIP GABRILOWITSCH. — M. Ossip Gabrilowitsch vient de donner deux séances à la salle Erard. La première, récital de piano, nous permit d'applaudir une fois de plus le talent supérieur qui place M. Gabrilowitsch parmi les premiers pianistes de notre époque. Deux qualités lui sont essentiellement personnelles : la sincérité et l'intelligence musicales, et aussi une sensibilité tendre, attristée, féminine sans mièvrerie qui fait de lui un incomparable interprète de Chopin. De ce récital retenons avant tout les interprétations successives du *Prélude et Fugue en si bémol mineur* de Bach, la *Sonate 109* de Beethoven, la très belle *Rhapsodie op. 119* de Brahms et la *Ballade* de Grieg. La deuxième séance était consacrée à l'audition d'œuvres symphoniques russes. M. Gabrilowitsch s'y affirma chef d'orchestre très savant et très habile. Dans la *Schéhérazade* de Rimsky-Korsakow, dans les *Steppes* de Borodine, dans une *Ouverture Rhapsodie* pleine de jeunesse et de fantaisie dont il est l'auteur, il sut mettre en valeur chaque instrument, obtenir une unité d'ensemble et une harmonie de couleur vraiment remarquables. Lui-même exécuta le *Concerto pour piano et orchestre op. 23* de Tchaïkowsky qui lui valut des acclamations. La virtuosité de cet artiste s'efface toujours devant le caractère de l'œuvre à exécuter et c'est une profonde et noble conscience artistique qu'il faut saluer en M. Ossip Gabrilowitsch.

Edouard SCHNEIDER.

M. EDOUARD BERNARD. — Nous reviendrons dans notre prochain numéro sur les deux concerts donnés le 7 et le 12 Février par le remarquable pianiste Edouard Bernard, interprète profond de Liszt et de Franck.

P.

Mlle GERMAINE ARNAUD. — Une véritable révélation que ce concert de Mlle Arnaud qui déchaîna à juste titre les plus enthousiastes opinions. Depuis Germaine Schnitzer, nous ne nous souvenons pas d'avoir apprécié une nature musicale aussi intéressante, dans les jeunes pianistes-femmes. Il n'y a pas lieu de se pâmer devant certains prodiges de l'Etranger, quand nous avons chez nous une enfant de quinze ans, possédant un talent si complet qu'un pianiste réputé a pu dire textuellement, à l'issue du concert : « Maintenant je n'ai plus qu'à aller travailler ». Assurance, intelligence artistique, jolies recherches de sonorités, doigts merveilleux, puissance surprenante, font de cette petite une pianiste que l'on peut hardiment mettre en parallèle avec les plus appréciées de ses aînées. La place nous manque pour citer l'intéressant programme qu'elle interpréta, mais nous devons dire que dans le *Toccata* de Saint-Saëns, elle égala les plus grands virtuoses.

E. G.

LÉGATION DE SUÈDE. — Au cours de la soirée donnée le 21 janvier dernier par le Comte Gyldenstøppe dans l'hôtel de la légation de Suède, les membres de la colonie Suédoise, réunis pour fêter le soixante-dix-septième anniversaire de leur Roi, ont eu la bonne fortune d'entendre un beau programme musical, interprété par des artistes,

leurs compatriotes. Très applaudis : Mlle Emma Holmstrand, la délicieuse cantatrice, qui a soulevé de chaleureux bravos, dans des mélodies de Sjægren et une délicate *Pastourelle* de Messager ; M. Lundin, l'excellent harpiste des concerts Lamoureux et le violoniste Kjellstrom dans des œuvres de Sjægren, Sarasate et Hubay. Ils se sont tous surpassés.

V.

SOCIÉTÉ MODERNE D'INSTRUMENTS A VENT.— A cette première séance de la Société moderne d'instruments à vent, deux auditions importantes d'œuvres de « jeunes » inédites. C'est un *Poème Sylvestre* pour double quintette à vent et harpe de M. D. E. INGHELBRECHT et *Cinq pièces* pour instruments à vent et piano de M. H. WOOLLETT. De ces cinq pièces, Prélude, Romance, Scherzo, Nocturne, Final, quatre seulement purent être joués, l'absence du cor, M. Capdevielle, ayant empêché l'exécution du Nocturne. M. Woollett est encore trop peu connu pour son grand talent. Il est peu de poèmes où il ait mis autant de charme et de pensées délicates, que dans ces œuvrettes légères de style, exquisément ouvragées.— Chaque composition nouvelle de M. Inghelbrecht affirme la personnalité d'un artiste, qui, en pleine possession de la technique musicale moderne, sait être largement lui-même, par la force et l'intransigeance de la pensée. Il excelle délicieusement dans son *Poème Sylvestre*, que j'entends pour la première fois ; il traduit en lignes parfaites, évoque magiquement la beauté grecque dans ses *deux Esquisses* antiques pour flûte et harpe. Que les interprètes sont donc heureux d'avoir de si belles choses à jouer. Mais que les compositeurs sont donc heureux d'avoir un interprète comme M. Blanquart qui traduit avec cette intensité de passion, cette pureté de timbre, incomparables. Son succès a été particulièrement grand dans le *Soir Payen* de Georges Hue. Je ne veux pas négliger de dire beaucoup de bien du délicat *Quintette* pour instruments à vent et piano de Patrice Devanchy, d'une écriture peut-être un peu simpliste, et je me garderais bien de ne pas parler des nombreux applaudissements remportés par MM. Gaudard, Leclercq, Guyot, Cahuzac, Entraigues (remplaçant M. Capdevielle), Mellin, Flament, Hermans, dans l'Andante, le Menuet et le Final de l'*Octuor* de Beethoven.

B. MASSELOU.

Mlle YVONNE PÉAN. — Mlle Péan acquiert chaque année plus de maîtrise et plus de fougue. Dans les œuvres où la passion, la nervosité, le brio, en un mot où la fantaisie doit régner, Mlle Péan excelle. C'est ainsi qu'elle a remarquablement interprété la *Sonate* (piano et violon) d'Enesco que l'auteur a fait valoir superbement au violon. De même dans un *Scherzando* de M. G. Pierné, Mlle Péan a obtenu le plus vif succès. Au même concert, la voix ample et bien conduite de Mlle Sirbain a été fort goûtée, surtout dans l'air de *Rédemption*.

H.

LES INTIMITÉS D'ART dont Mme Roger-Miclos-Bataille enveloppe tous les samedis à 3 heures le Théâtre-Royal, deviennent le rendez-vous des plus friands de la bonne musique alliée à l'atmosphère mondaine dont Paris a le secret. Nous n'avons pu malheureusement suivre les auditions déjà données sous ce titre charmant, mais il nous est revenu de différents côtés que le plus vif succès avait accueilli l'intelligente entreprise de Mme Roger-Miclos. D'ailleurs, entourée d'artistes comme Mmes Hatto, Astruc-Doria, Du Minil, Kutscherra, Cécile Sorel, Bréval, etc., MM. Johannès, Wolff, Enesco, Viardot, Mounet-Sully, Bataille, G. Touche, etc., comment Mme Roger-Miclos, dont le nom seul suffirait, pourrait-elle douter de la réussite des " Intimités d'Art " ?

V.

M. G. ENESCO. — Très brillants, très « smart », les deux concerts de M. G. Enesco doivent compter parmi les plus intéressantes séances de musique de la saison. C'est d'ailleurs « la semaine Enesco » que l'on vient de fêter : le nom du remarquable musicien figurait en effet sur la plupart des affiches de concerts, tant comme compositeur que comme violoniste ; nous devons ajouter qu'il aurait pu y figurer également comme pianiste. M. Enesco est admirablement doué, et la Musique, en pensée ou en interprétation, fait partie intégrante de sa nature. Nous reprocherons peut-être à Enesco d'avoir composé ses programmes dans un esprit voisinant avec celui de Kubelik, c'est-à-dire recherchant

un peu trop le seul effet de la virtuosité ; mais lorsqu'on possède une si merveilleuse agilité, un jeu si sûr et si brillant, comment ne pas se laisser tenter par les œuvres qui les font valoir ! Au demeurant, nous avons infiniment goûté la majesté, la noblesse, la puissance et l'émotion dont le remarquable artiste a fait preuve dans la *Partita en si mineur* de Bach.

R.

Le 27 janvier, à la salle Cavaillé-Coll-Mutin, récital donné par M. Paul Pierné sur l'admirable instrument qui s'y trouve actuellement, avec un programme composé presque uniquement d'œuvres empruntées au recueil de pièces d'orgue de MM. Paul-Lucien Hillemacher, récemment paru chez Joanin et C^{ie}. Le public a fait le plus chaleureux accueil à ces pièces, où se retrouvent toutes les éminentes qualités de facture de ces remarquables mélodistes, jointes à un sentiment très moderne du recueillement et de la méditation. Il appartenait à ces intimistes de concilier les formes les plus nouvelles de la musique avec cette réserve d'expression qui caractérise tous leurs ouvrages et qu'exige impérieusement la composition d'église. Ils ont montré par là que, sans être grégorien, l'on peut écrire de la musique édifiante et pieuse, ce dont nous nous doutions depuis *Parsifal*, sans remonter aux maîtres classiques. Le *Prélude en forme d'étude*, la *Prière* et les *Pastorales* nous ont particulièrement séduits par leur grâce évangélique et pénétrante et les organistes curieux des raffinements les plus osés pourront adjoindre ce recueil à leur répertoire, sans crainte d'attenter à la dignité du temple et avec la certitude de charmer toutes les oreilles musicales.

J. d'UDINE.

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro les « Sonatiers et les alentours » ainsi que les correspondances de : Angers, Montpellier, Bruxelles et Londres.

Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger

LYON. — Si par hasard fuyant vers son cher Lavandou, l'auteur de *Sigurd* a pris fantaisie le 24 décembre dernier de stationner à Lyon pour se glisser dans la salle des Folies-Bergères, il a dû se rappeler avec quelque remords un malheureux feuilleton du 23 avril 1873 où après dix colonnes consacrées à la *Marie-Madeleine* d'un certain Massenet, il mentionnait en vingt lignes hâtives la première audition de *Rédemption* de M. César Franck... L'œuvre n'avait recueilli d'ailleurs aucun succès. Ah ! que Mme de Thèbes aurait été bien inspirée en soufflant ce jour-là au critique musical du *Journal des Débats* les bonnes phrases de son feuilleton ! Oui, ce 24 décembre 1905, *Rédemption*, grâce aux soins pieux d'un disciple du maître vénéré fut exécuté à Lyon avec le plus grand succès et le 29 décembre une seconde audition du chef-d'œuvre devait être donnée devant une salle nombreuse où fraternisaient nombre d'auditeurs de la veille.

Dieu merci ! nous avons progressé depuis le 23 avril 1873 : nous ne sommes plus au temps où Gabriel Fauré se voyait attribuer les *Rameaux*, grâce à une fâcheuse homonymie ; les *Marie-Madeleine* ne transportent plus les foules tout au moins au concert sérieux et quelqu'un en dehors des bons pensionnats se souvient-il que Gounod écrivit une partition de nom similaire de celle qui nous occupe aujourd'hui ?

On connaît le sujet de philosophie élevée proposé par M. Ed. Blau, le librettiste regretté, tout dernièrement disparu, à l'inspiration de César Franck : l'antique rachat du monde païen par la venue de Jésus et le rachat nouveau du genre humain retombé dans les erreurs du paganisme par la prière fervente. Cet austère sujet où interviennent les voix des célèbres annonciateurs du pardon divin était fait pour tenter l'âme religieuse du maître, et il nous a valu une œuvre d'une sincérité d'expression et d'inspiration sublime vraiment uniques. La foi vraie déborde dans cette musique et la qua-

lité d'émotion éprouvée à son audition est d'une essence si particulière que nous cherchons vainement de quelle œuvre une telle partition pourrait être rapprochée. Notons que ce sont précisément les passages où la foi religieuse inspire directement César Franck, où sa pensée d'artiste est pénétrée, baignée pour ainsi dire de mysticisme, que l'expression musicale resplendit de la plus fière beauté : tels les chœurs des anges d'une suavité indicible, l'admirable air de l'archange « Les rois dont vous vantez la gloire... » où se sent toute l'extase d'une adoration, l'air d'une pureté de ligne et d'expression toute classique de la deuxième partie « Le flot se lève... » Voyez dans le chœur qui termine la première partie comme l'inspiration se relève d'un point de départ peut-être un peu vulgaire « Devant la loi nouvelle... » et devient d'une qualité plus rare dès que la musique peut préciser le sens intimement religieux des paroles qui l'inspirent ; voyez en particulier les phrases dites pianissimo par les voix : « Le monde est prosterné... », « Noël voici l'aurore... » enchâssées avec amour dans cet ensemble où elles forment avec les autres parties un contraste voulu. En revanche les chœurs qui voudraient exprimer toute la joie des sens sont un peu secs d'inspiration : Franck n'était à l'aise qu'au Paradis !

L'exécution de l'*Oratorio* de Franck fut excellente avec les chœurs de la *Schola* très bien disciplinés, où l'on ne put signaler que quelques hésitations du côté des voix d'homme, avec Mlle de la Rouvière dont le grand talent donna au rôle de l'archange toute sa puissance et son charme, et l'orchestre qui, notamment, exécuta splendidement la *symphonie* merveilleuse qui ouvre la deuxième partie. M. Witkowski dirigea cette œuvre d'absolue beauté avec une maîtrise unanimement admirée. Le concert comprenait en outre la curieuse ouverture de la *Belle Mélusine* de Mendelssohn, puis un air d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et la délicieuse *Phidylé* de Duparc, chantés excellemment par Mlle de la Rouvière.

Troisième concert de l'abonnement. — La *Symphonie en fa dièze mineur* d'Haydn et le *Concerto en ut mineur* de Mozart, suivis du *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Claude Debussy ; voilà le savoureux contraste que M. Witkowski avait médité sur le programme du 21 janvier ! Ce fut un charme inexprimable de savourer les raffinements exquisément voluptueux de la page célèbre de Debussy après la musique aimablement vieillotte du père de la Symphonie. Avec quelle souplesse précise, quelle entente étudiée des sonorités M. Witkowski conduisit cette œuvre d'extrême difficulté : ce fut merveilleux. Dirons-nous que le *Concerto* de Mozart ne distilla pour nous qu'ennui mortel ? Tant pis si notre franchise semble un sacrilège. Il fallait tout le grand talent de M. de Greef pour rendre supportables des pages que beaucoup se croient obligés d'admirer de confiance, rassurés par l'étiquette. M. de Greef joua seul les *Arabesques* de Schumann et le *Caprice* de Saint-Saëns sur les airs de ballet d'*Alceste*. Son jeu très fin confine par instant à la préciosité, mais la sonorité obtenue sur le clavier reste toujours délicieuse. Nous aurions aimé voir cet artiste aux prises avec quelque grande page de la littérature du piano, les *Variations symphoniques* de Franck, par exemple, au lieu de l'entendre figoler des pages d'album délicieuses, mais trop connues. Nous savons que ce ne fut pas la faute de l'éminent organisateur du concert qui se heurta à des difficultés tout à fait imprévues. Le programme qui comportait outre la *Symphonie* citée, très finement détaillée, la charmante *Pavane* de Fauré, se terminait par l'ouverture du *Vaisseau-Fantôme*, vibrante musique qui, sous la baguette de M. Witkowski, resplendit d'une façon vraiment enthousiasmante.

Les grandes auditions dont nous venons de parler ne doivent point nous faire oublier des séances plus modestes mais intéressantes à plus d'un titre : tel le récital exquis offert par la *Revue musicale de Lyon* où Mme de Lestang, rare musicienne et pianiste parfaite, interpréta un programme qu'un de Greef aurait peut-être hésité à accepter (*Aria* de Franck, *Paysage* de Chausson, pièces des *Tableaux de paysage* de d'Indy, *Sanate* de Lekeu, *Pavane pour une infante défunte* et *Jeux d'eau* de Ravel) ; telle la séance où Mlle Pironnet, premier prix du Conservatoire de Bruxelles, un jeune talent plein de promesse, exécuta avec l'aide de l'archet de M. Pironnet l'excellent professeur, la belle *Sonate* de Silvio Lazzari et la *Sonate en sol* de Mozart ; tel le dernier

concert de la Symphonie lyonnaise dirigée par M. Mariotte où nous applaudîmes de bonnes exécutions de la *Procession nocturne* de H. Rabaud, du Prélude du quatrième acte de *Messidor*, ainsi que la première audition d'une mélodie d'un de nos compatriotes M. Benoît, les *Vagues*, œuvre très soignée, d'une orchestration mélancolique un peu grise.

Au Grand Théâtre, de brillantes reprises de *Lohengrin* et de *Tannhäuser* avec Mmes Jannsen et Kutscherra ont été suivies de *Sibéria*, l'opéra de Giordano représenté à Paris l'an dernier au cours de la saison italienne. L'œuvre ne semble pas devoir survivre à trois ou quatre représentations : c'est un insuccès bien mérité.

P. L.

BORDEAUX. — *Les trois premiers concerts de la « Société Sainte-Cécile ».* — Les trois premiers concerts de la *Société Sainte-Cécile* sont loin d'avoir présenté un égal intérêt. La Société tend à faire connaître au public Bordelais à la fois les plus importantes parmi les œuvres des maîtres anciens et modernes et les principaux artistes exécutants en renom. Aussi tous les programmes font-ils une part à peu près égale à la symphonie et au concerto. Comme la *Société Sainte-Cécile* a un sens très élevé de l'hospitalité, il arrive parfois qu'elle néglige volontairement le reste de son programme, pour permettre à l'exécutant concertiste de recueillir la plus belle part du succès. Le fait semble s'être produit pour le second concert.

Celui du 26 novembre, le premier de la saison comportait la *Symphonie héroïque* de Beethoven dont l'adagio et le scherzo furent particulièrement bien exécutés par l'orchestre de M. Pennequin. Les *Carillons blancs et Carillons noirs*, composition pour huit harpes, inspiré à M. Saint-Quentin par la lecture des *Cloches matinales* de d'Auriac et des *Cloches mélancoliques* de Beaudelaire et exécutée par quatre jeunes filles vêtues de blanc et quatre jeunes filles vêtues de noir, a laissé froid les auditeurs Bordelais. La belle page des *Murmures de la Forêt*, qui venait immédiatement après la composition de M. Saint-Quentin a vite fait d'effacer l'impression fâcheuse produite par les huit harpistes et l'excellente interprétation donnée par l'orchestre a obtenu un très légitime succès. Dans le *Concerto en la n° 1* de Saint-Saëns, dans la *Paraphrase sur un thème arabe* de Lenormant et dans *Habanera* de son frère César, M. Albert Geloso nous a permis d'apprécier ses fortes qualités de virtuose et d'artiste.

Le talent de M. Liégeois fut à peu près seul digne de remarque dans le concert du 10 décembre. M. Liégeois interpréta avec infiniment de délicatesse le *Concerto en ré* pour violoncelle de Lalo, et fut aussi très goûté dans l'*Adagio* de Boccherini.

Le programme comportait en outre la *Deuxième symphonie en ré majeur* de Brahms, très bien rendue par l'orchestre. Venaient ensuite un poème symphonique de M. G. Marty : *Nuit d'été*, puis une cantate de Saint-Saëns : *Feu Céleste*, dans laquelle se sont fait entendre les voix fraîches des élèves de la Société. Enfin, intéressant rapprochement, deux thèmes d'inspiration religieuse : le *Psaume* de Marcello (1686-1737, « *Cœli enarrant gloriam Dei* » réalisé et orchestré par M. Pennequin et l'« *Alleluia du Messie* » de Hændel.

En somme, malgré la bonne exécution des diverses parties, ce deuxième concert n'a laissé qu'une impression de froide correction. Des œuvres honnêtes se sont succédées sans qu'il s'en dégagât une idée saillante et la *Société Sainte-Cécile* fut souvent plus heureuse dans la composition de ses programmes.

Le troisième Concert donné le 24 décembre fut dans son ensemble beaucoup moins monotone que le précédent. Il débuta par la *deuxième symphonie en si bémol* de Vincent d'Indy. OEuvre très curieuse, fortement charpentée, où de nombreuses duretés s'allient à une recherche d'originalité poussée parfois jusqu'à l'extrême. OEuvre puissante d'ailleurs. Cette symphonie est toute empreinte des tendances de l'école moderne, et il était bon qu'elle figurât, à titre d'enseignement, au programme des Concerts Sainte-Cécile. Très vif et très légitime a été le succès obtenu par M. Féline dans le *Rondo Capricioso* pour violon de Saint-Saëns. M. Féline possède un joli talent. Il a joué ce morceau avec une parfaite délicatesse d'expression, beaucoup de souplesse et d'entrain. L'orchestre

de M. Pennequin mérite d'être particulièrement félicité pour la verve et l'ampleur qu'il a déployées dans l'exécution de la *Suite en si mineur* de Bach. C'est Mme Clotilde Kleeberg, artiste plusieurs fois admirée à Bordeaux, que la Société Sainte-Cécile nous procurait le plaisir d'entendre dans la partie concerto de son programme. Dans le *Concerto en si bémol majeur* pour piano de Mozart et dans l'*Introduction* et l'*Allegro Appassionato* (op. 92) de Schumann, Mme Kleeberg recueillait une fois de plus les applaudissements qui lui ont toujours été justement prodigués dans notre ville.

L'intensité du mouvement musical s'affirme à Bordeaux, cette année comme les précédentes, par la multitude des concerts de second ordre, plus modestes que ceux de la société Sainte-Cécile, mais intéressants à bien des égards.

Il convient de rappeler l'intelligente initiative prise par la *Chanterelle*. Sous le titre « Les Cinq écoles » c'est un essai pour vulgariser dans une série de concerts-causeries les principaux chefs-d'œuvre des grandes écoles de musique. Les séances de cette année sont consacrées à l'école allemande.

La direction du Grand-Théâtre a affirmé ses tendances artistiques dans la représentation de la *Damnation de Faust* et de l'*Anniversaire*, d'Adalbert Mercier.

P. B.

ORLÉANS. — *Concert Cortot-Blanc*. — Le pianiste Cortot, ainsi que Mlle E. Blanc, ont été très applaudis. M. Cortot est un grand pianiste et un artiste consciencieux : il le prouva en particulier dans l'exécution de la *Fantaisie en sol mineur* de J.-S. Bach et dans le *Carnaval* de Schumann. Mlle Eléonore Blanc chante admirablement, mais je ne pensais pas qu'elle eût à son répertoire *Ouvre tes yeux bleus* et autres mélodies véritablement trop connues.

Concert Achard-Luquin. — Mlle Achard est une virtuose de la harpe Erard, elle joue très artistiquement de la musique bien banale. Le *Quatuor Luquin* nous a donné une froide, mais noble interprétation du *Neuvième Quatuor* de Beethoven et de l'*Andante con variazioni* du quatuor en *ré mineur* de Franz Schubert. Un *Quintette* pour harpe et quatuor (trop écrit spécialement pour la harpe, et cela au détriment du sentiment musical) de M. Destenay a été très bien enlevé.

Le public, malheureusement trop peu nombreux, a fait un excellent accueil aux très excellents artistes.

Concert Heurteau (audition annuelle). — Mlle Heurteau a donné avec le concours de ses meilleurs élèves, un concert consacré presque exclusivement aux œuvres de Ch. René avec des mélodies et une Ode musicale, forme à la Gounod, intitulée les *Lendemain de la vie*. M. Ed. Mignan était au piano, l'auteur dirigeait les interprètes (Mlle Heurteau, Poirier, M. Riche) et les chœurs excellents.

Concert Boucherit. — Peu de grandes œuvres étaient inscrites au programme, sauf le *deuxième Trio* de Mendelssohn : de nombreuses petites pièces charmantes, aimables faisaient les frais du concert. Parmi les compositeurs représentés, MM. Th. Dubois et Delsart étaient en bonne place ; c'est dire à quelle fête artistique nous étions conviés !... M. Boucherit était accompagné de Mlle Madeleine Boucherit (pianiste) et Mme Boucherit-Larronde (violoncelliste).

Mme Auguez de Montalant a toujours une voix délicieuse, éternellement jeune, fraîche et charmante.

Société des Concerts populaires. — Au premier concert, nous eûmes à entendre de nombreux solistes et très peu d'orchestre. La *Suite Algérienne* de C. Saint-Saëns et la *Symphonie* d'Haydn (la Surprise) représentaient la musique orchestrale : l'exécution de ces œuvres fut suffisante, rien de plus ; et j'ajouterai que M. Dumont conduisit très bien l'orchestre.

Mme Mellot-Joubert prêtait son concours à ce concert avec trois instrumentistes (hautbois, clarinette, basson) : MM. Costes, Huc, Carlin. Je déplore que ces trois bons musiciens n'aient pas suivi pour la composition de leur programme, l'exemple de la *Société des Instruments à vent* dirigée par Barrère et qu'ils aient cru nécessaire de faire admirer leur virtuosité remarquable avec des *solis de concerts* rococos, démodés et anti-

musicaux (peut-on encore au xx^e siècle exécuter en public une fantaisie sur le *Pré aux Clercs* !). Ils ne nous donnèrent comme œuvre vraiment belle que le *Trio* pour hautbois, clarinette et basson de Beethoven d'une sonorité très originale, d'une structure solide et d'une noble inspiration qu'ils interprétèrent d'une manière très classique. M. Porte accompagnait le concert.

Société J.-S. Bach (1^{re} année). — MM. G. Rabani et Ed. Mignan ont entrepris une tâche énorme : fonder à Orléans une *Société Bach* afin de faire connaître le grand cantor. Sans argent, presque sans éléments mais avec des bonnes volontés, ils y ont réussi et déjà dans la salle J.-S. Bach, deux concerts ont été donnés avec plein succès, l'un avec orchestre et chœur, l'autre consacré à la musique de chambre.

M. G. Rabani a été un chef d'orchestre précis, scrupuleux, soucieux d'une exécution irréprochable, surtout lorsqu'il s'agit de pages musicales aussi remarquables. M. Ed. Mignan est un fervent de Bach et a tenu l'orgue avec son autorité habituelle.

Voici les programmes de ces deux séances, ils prouveront que la persévérance et la foi artistique font des miracles et ils témoigneront des progrès que fait le goût musical sous l'influence des saines et salutaires propagandes :

Ouverture, en ut majeur, pour orchestre :

Laudamus te, de la messe en si mineur

Concerto pour piano en ré mineur.

Cantate Brich dem Hungrigen den Brod.

FRANÇAISE.

LIÈGE. — Reprenant l'ancienne dénomination d'*Association des Concerts populaires*, fondée jadis par Eug. Hutoy, à laquelle S. Dupuis fit succéder les *Nouveaux Concerts*, MM. Delsemme et Debeve la reconstituèrent en 1908, et jusqu'à l'année dernière ces messieurs en dirigèrent alternativement les concerts.

M. Delsemme s'étant retiré, M. Debeve reste donc seul responsable de l'entreprise artistique et matérielle, ce dont il faut lui savoir gré car seul, cet orchestre inscrit chaque année plusieurs œuvres nouvelles ou inconnues.

Le premier concert qui eut lieu le 16 décembre comprenait un programme d'œuvres assez rarement jouées, notamment la *Huitième Symphonie* de Beethoven, dont la ligne mélodique du premier morceau ne fut pas toujours très apparente ; l'*Allegretto* et le *Menuet* simulant une vigoureuse entrée de danse rustique aussitôt entremêlée d'une mélodie gracieuse et reposante. Quant au final, l'esprit, plus que la lettre, fut réalisé, car la sérieuse difficulté de rendre ces frémissements de tierces et sixtes délicatement perceptibles, tolèrent une certaine réserve dans la critique.

En Saga, la seconde œuvre de J. Sibélius qui nous est donné d'entendre, apparaît semblable à un fond sonore sur lequel des thèmes folkloriques, le plus souvent d'une sauvage rudesse ou d'une ténuité excessive forment, avec des rythmes de danses exotiques une mosaïque intéressante et colorée. L'impression d'une seule audition et l'absence au programme de renseignements plus précis sur ce poème symphonique ne nous permet de le considérer que sous l'aspect très accusé d'une œuvre rapsodique.

Un compositeur belge figurait aussi au programme avec une *Rapsodie Canadienne* d'une facture plus familière et qui vibre des sonorités amples et énergiques de l'orchestration de Paul Gilson.

Pablo Casals, le soliste de tout premier ordre que nous avons eu le plaisir d'admirer pour la première fois s'est imposé par des qualités remarquables de musicien et de celliste. Dans l'inégal *Concerto* de Dvorack le grand artiste a mis à le traduire une conviction de musicien profondément attaché à l'œuvre, qui renferme, certes, de bien belles pages. Confiant en sa supériorité, P. Casals n'a pas craint de changer la coutume en jouant l'œuvre de virtuosité d'abord, et en la faisant suivre de l'*Elégie* si pénétrante de G. Fauré, de *Kol Nidrei* de M. Bruch exécutés avec une élévation de style peu commune qui fut vivement appréciée. Aussi le brillant accueil qui lui fut fait l'engagea-t-il à jouer en *bis* plusieurs pièces sans accompagnement de J.-S. Bach ; peut-être voulut-il

éprouver le public liégeois ! mais, expérience ou non, celui-ci fut enchanté et le succès de Casals considérable.

*
* *

Mentionnons en passant le concert de la distribution des prix du Conservatoire avec, comme mets principal, la réaudition de la *Cantate inaugurale de l'Exposition*, de M. Radoux. Ensuite le *Concerto en ut mineur* de Saint-Saëns joué avec le mécanisme clair et perlé de Mlle Heusent, et celui en *Sol mineur* de M. Bruch exécuté correctement par le violoniste Piery.

*
* *

L'« Ecole libre de musique » de Liège fondée récemment par quelques professeurs de la ville a pris prétexte de l'installation d'un nouveau professeur pour organiser une séance musicale à laquelle ils ont tous participé.

Le programme comprenait *la Folia* de Corelli jouée par E. Fassin, l'air *Diane impitoyable* de Gluck chanté par I. Henrotte, la *première Ballade* de Chopin par L. Henry et le premier allegro du *Concerto* exécuté par le violoncelliste A. Dechesne ; le tout précédé d'un petit discours prononcé par M. Dwelshauvers, professeur à l'Université et titulaire de la chaire du cours d'esthétique ajouté à l'« Ecole libre ».

La leçon inaugurale promet un cours intéressant, car il est confié à un physicien doublé d'un musicien et critique autorisé.

F. M.

LIEPZIG. — Ces dernières semaines nous avons eu de nouveau énormément de musique. Je ne cite que les choses plus importantes : au Gewandhaus nous entendîmes comme presque nouveauté la *Symphonie en ut mineur* (n° 8) de Bruckner exécutée magnifiquement sous la direction de Nikisch, une œuvre splendide dans laquelle on reconnaît à fond la pensée et le génie du grand compositeur. Les *Béatitudes* de César Franck furent moins goûtées. Le libretto est d'abord déplorable et la partition musicale n'appartient pas aux meilleures œuvres que le maître a données ; c'est une musique très mélodieuse, mais aussi trop douceâtre et qui fatigue à cause de son homophonie continuelle.

La *Fête de Mozart* nous fit entendre la symphonie *Jupiter* et l'ouverture de la *Flûte enchantée*. Carl Reinecke joua avec Fritz von Bose le concerto *mi bémol majeur* pour deux pianos et reçut des ovations très chaleureuses. Le public salua le vieil artiste avec enthousiasme.

Dans les derniers *Concerts philharmoniques* on donna aussi de Bruckner, la *Symphonie n° 4* qui fut accueillie avec beaucoup de faveur. Le poème symphonique d'orchestre *Résurrection et dernier Jugement* par G. von Reusler n'eut aucun succès. Pas à tort, car le componiste aspire à des choses extraordinaires sans avoir pour cela... la force nécessaire dans l'invention ni la maîtrise technique. Le capellmeister Winderstein aussi arrangea une fête digne de Mozart. Il faut lui savoir gré de nous avoir fait connaître la très jeune violoncelliste Marg. Caponsacchi de Genève, un très grand talent qui promet beaucoup.

C'est la *musique de chambre* qui offrit le plus d'intérêt : au Gewandhaus parut Sinding avec son nouveau quatuor en *la mineur* qui ne me plût qu'à moitié ; Joseph Pembaur joua la partie de piano du trio de Volkmann avec un sentiment fin et poétique, et en *E. von Dohnany* nous fîmes la connaissance d'un nouveau maître du piano. Ce dernier participa à la fête de Mozart où nous entendîmes le quatuor en *sol mineur*, un *Divertimento* et un *Quintette* avec instruments à vent. La *Société de concerts des Instruments anciens* de Paris y débuta avec un succès tout à fait extraordinaire ; Mmes Casadessus-Dellerba et Marg. Delcourt, MM. H. et M. Casadessus et Ed. Nanny donneront une superbe interprétation de compositions anciennes sur les instruments correspondants.

Le *Boehmische Quartett* nous a organisé une fête de Mozart si belle qu'on ne peut l'exprimer ; avec le concours de MM. les professeurs Suchy et Schubert nous entendîmes les quintettes de Mozart en *ut majeur* et *la majeur* (celui-ci avec clarinette) et le

quatuor de piano en *sol mineur* exécutés d'une manière parfaite. M. Pr. von Bose était au piano avec Pel. Berber et le professeur Klengel, il joua à une autre soirée, outre le trio pour piano en *ut majeur* de Brahms, le trio *fa majeur* de Georges Schumann et une sonate *fa majeur* sympathique et très charmante quant aux thèmes pour piano et cello, de Stephan Krehl.

La *Société de musique internationale* et la *Mozart Gemeinde* se réunirent pour une fête Mozart. Au programme : des compositions de musique de chambre, des lieder, des duos, et aussi la jolie fantaisie *Die Dorfmusikanten*, *Les Musiciens de village*, une symphonie de paysans.

Les violonistes *Jos. Achron*, *K. Klein* et *Ad. Rebner* ne purent intéresser que partiellement. *Mischa Elman* se fit applaudir de nouveau d'une manière enthousiaste et eut d'immenses succès ; *M. H. Solomonoff* élève de talent de Hans Sitt, et *Mlles Hell Fe-rehlanr* et *Hel. Fürst* furent bien accueillies. Ces dernières jouaient avec un beau succès des compositions originales de Bach, Mozart, Spohr, Sinding et Juon. *M. Klengel* célébra dans un concert très réussi son jubilé de trente ans d'artiste.

Parmi les récitals de piano, je cite un concert très intéressant, *Ballades et Légendes* de *M. Joseph Pembaur* pianiste de talent, où l'on entendit les œuvres de Brahms, Chopin, Liszt. *Jos. Sliwinsky* fit de nouveau fureur grâce à sa technique extraordinaire. *Leo Kestenbergy* étonnait assez avec l'intention de jouer seulement des arrangements pour piano. La jeune pianiste viennoise *Marg. Rædel* fit preuve de talent.

M. Egidy, de Berlin, a donné dans l'église de Saint-Nirol (Nikoldikirshe) un concert d'orgue et a remporté un succès artistique avec le concours de la cantatrice *Anna Stephan* qui fut très favorablement appréciée.

Quant aux concerts d'église, les deux premiers concerts du *Bachverein* intéressèrent surtout ; on y entendit quatre cantates de Bach et l'*Oratorio de Noël* assez bien exécutés ; et au deuxième concert du *Riedelverein* eut lieu une belle exécution de la grande *Messe en ut mineur* par Mozart.

A citer également quelques séances de lieder de *Mme Mysz-Gmeiner*, de *M. R. von Zur-Mühlen* et *M. Ludwig Wüllner*. On s'est bien étonné que ce dernier prodiguât son talent pour nous faire entendre des mélodies tout à fait insignifiantes de *Otto Vrieslander* et qu'il leur consacra une soirée entière.

Eugen SEGNI TZ.

L E CAIRE. — Heureux mortel que ce correspondant viennois du *Courrier Musical* qui se trouve embarrassé de ne pouvoir donner une idée de ce qui se passe de la vie musicale dans une quinzaine, tellement sont nombreux les concerts ! Ici c'est tout à fait le contraire ; malheureusement, dans une ville aussi riche et mouvementée que Le Caire, la musique chôme. Depuis un mois nous n'avons eu que deux concerts, et encore... !

M. P. Loredan, de passage ici, a donné un récital de piano dans le *Grand Salon du Savoy Hotel*. Au programme : *Fantaisie en D mineur* de Mozart ; *Sonate op. 27* de Beethoven, interprétée autrement que nous avons l'habitude de l'entendre par les grands maîtres. *Rondo Capriccioso* de Mendelssohn, *Mouvement perpétuel* de Weber, *Préludes*, *Berceuse* et *Fantaisie* de Chopin, *Il tremolo* de Gottschalk ; malgré toutes les difficultés dont ce morceau est hérissé, *Loredan* a réussi à le jouer beaucoup mieux que les autres œuvres. Enfin avec le *Si oiscau j'étais* de Henselt, la *Bacchanale* et *Rigoletto* de Liszt clôturèrent le concert.

Maintenant, si *Loredan* n'a pas su captiver tout son auditoire, il en a charmé un grand nombre. Il est malheureux qu'il fasse souvent concession au maniérisme, sans cela on doit reconnaître en lui une remarquable personnalité artistique.

Le second concert de la quinzaine donné par *Mme Bonucci Carlesimo*, fut pour nous une occasion d'applaudir une pianiste de grande valeur. Parmi les numéros du programme : *Gigue en sol* de Scarlatti-Cesi ; *Thème en fa avec variations* de Mozart, *l'ugue en la mineur* (Tarentelle) de Bach, *Roi des Aulnes* de Schubert et Liszt, *Sonate*

op. 27 de Beethoven, *Préludes*, *Nocturnes*, *Études* de Chopin, *Grande Marche militaire* de Schubert-Taussig, etc.

Dans tous ces morceaux, Mme Bonucci Carlesimo a montré de belles qualités musicales et a su se faire apprécier. L'interprétation de Chopin a été simplement admirable. Le public lui a fait une ovation chaleureuse et bien méritée.

On annonce l'arrivée prochaine en notre ville du jeune, mais déjà célèbre violoniste, Serato, de Berlin, que nous avons tant applaudi l'année passée. Nous attendons aussi le Quatuor Fitzner, de Vienne.

VAHRAM.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

Grande Salle

Février

- 15 La Société des Instruments à vent, à 4 h.
- 15 Mme Jeanne Arger.
- 16 Mlle Alice Goguy.
- 17 La Société nationale de musique.
- 19 M. Joseph Debroux.
- 20 M. David Blitz.
- 21 Mme Montoux-Barrière.
- 22 M. Daniel Herrmann.
- 23 Mme Marie Bétille.
- 24 Mme Camille Chevillard, à 1 h.
- 24 Mlle Hélène Laye.
- 26 M. Théo Delacroix.

Salle des Quatuors

- 18 Mlle Mélet, à 1 h.
- 24 Mlle d'Albos et J. Dumas.
- 28 Le Quatuor Calliat.

Salle Erard

- 15 Les élèves de M. Jonardon.
- 16 Mme Marty.
- 17 Mlle Th. Roger.
- 18 Les élèves de Mme Girardin Marchal.
- 19 Mme Veyron-Lacroix.
- 20 MM. Feuillard et Willaume.
- 21 M. V. Stavb.
- 22 La Société chorale d'amateurs.
- 23 Mlle Capocetti.
- 25 Les élèves de M. Dimitri.
- 26 Mme Schultz-Gangain.
- 28 Mlle H. Picot.

Salle des Agriculteurs

Février.

- 15 Les Soirées d'Art (Concerts Barrau).
- 20 Société Philharmonique (A. Siermans, A. Cortot, Pablo Casals).
- 22 Les Soirées d'Art.
- 24 M. Francis Thibaud.
- 25 M. A. Bachmann.

Schola Cantorum

- 23 4^e Acte d'*Hippolyte et Aricie* (Rameau).
- 2^e Acte d'*Iphigénie en Tauride* (Glück).
- 26 Mlle Blanche Selva (œuvres de Bach).

Salle Æolian

- 15 Mme Landormy-Plançon.
- 16 Le Quatuor Parent.
- 19 Mme Panthès.
- 21 Le Quatuor Lejeune.
- 23 Le Quatuor Parent.

Salle de l'Union

- 21 Société J.-S. Bach. (Mme Panthès, MM. Widor et Enesco).

Ambigu

- 21 Anciennes matinées Danbé, 4 h. 1/2.

Théâtre-Royal (rue Royale)

- 17 Les Intinités d'Art, à 3 h.
 - 24 id.
-

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

Deux Concerts de gala à l'Opéra.— M. Dujardin-Beaumetz a autorisé M. Gailhard, directeur de l'Opéra, à s'entendre avec M. Gabriel Astruc, directeur de la Société Musicale, pour l'organisation, dans la grande salle de l'Opéra, de deux concerts sensationnels qui auront lieu à la fin du mois d'avril. Ces deux concerts seront donnés sous la direction du célèbre chef d'orchestre Félix Weingartner et sous le patronage de la *Société des Grandes auditions musicales de France*, dont la présidente est M^{me} la comtesse Gretfulhe. Nous pouvons dire dès à présent que M. F. Weingartner conduira cette fois encore les Symphonies de Beethoven qui lui ont valu l'an dernier un véritable triomphe au Nouveau-Théâtre.

A l'Opéra. — Les études d'*Ariane*, le grand ouvrage nouveau de MM. Catulle Mendès et Massenet, commenceront à l'Opéra dès le 1^{er} mars. Entre temps, ainsi que nous l'avons déjà annoncé, l'Opéra remettra à la scène *l'Etranger*, de M. Vincent d'Indy et fera, ensuite, une reprise des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*.

Au Nouveau-Théâtre. — On commence à répéter le *Clown*, l'opéra de MM. de Camondo et Victor Capoul, qui passera dans les premiers jours d'avril.

Salle Pleyel : *Deux séances de musique française* donnée par Daniel Hermann les 22 février et 9 mars. Première séance : œuvres de César Franck, Gabriel Pierné et Henri Rabaud, avec le concours de Milles Boutet de Monvel, Eléonore Blanc, MM. Gabriel Pierné et Paul Krauss. Deuxième séance : œuvres de Gabriel Fauré avec le concours de l'auteur.

Alberto Bachmann donnera le dimanche 25 février prochain, à la Salle des Agriculteurs, un concert uniquement composé de ses œuvres pour piano et violon.

La Société de Musique de Chambre pour Instruments à vent (fondée en 1879 par P. Taffanel) donnera trois séances à la Salle Pleyel, les 1^{er}, 15 et 29 mars à 4 heures de l'après-midi. Aux programmes : œuvres classiques de Haydn, Beethoven et Brahms et des œuvres modernes de Th. Dubois, Perilhou, Hüe, Lazzari, Sporck, etc.

Le mardi 20 février, à 9 heures, salle Erard, séance de musique de chambre par MM. Willaume et Feuillard, avec le concours de Mlle H. Renié, MM. C. Chevillard, Monteux et Morel. Au programme : le *Trio* de Mlle H. Renié, la *Sonate* (piano et violoncelle) de Chevillard, le quintette de Schumann.

Trois séances de musique de chambre seront données à la salle des Fêtes du *Journal* les mardis 6 et 20 mars, le mercredi 4 avril, par les Concerts Saïller.

La dernière séance du *Lied français*, fondation de Mme de Valgorge, exclusivement consacrée aux œuvres de L. Filliaux-Tiger, a mis une fois de plus en lumière le talent, si souple et si caractéristique de cet éminent compositeur qui s'est montré virtuose de premier ordre en exécutant ses œuvres pour piano ; ses mélodies furent interprétées à ravir par d'excellents artistes : Mlle Elphège Barroux, soprano à la voix si pure, Mlle de Ligny, Mme Cosset, le magnifique contralto, Mlle Lehmann, M. Berthier, à la basse puissante.

M. Maurice Lévy vient d'être désigné comme chef d'orchestre du Théâtre Sarah-Bernhardt (direction Calmettes).

M. Camille Saint-Saëns vient d'achever, sur le poème de Sébastien-Charles Leconte, la composition musicale de l'œuvre qu'il destine à la célébration du troisième centenaire de Corneille. Cette œuvre sera exécutée à l'Opéra.

Après avoir remporté un triomphe inouï à Berlin (7 bis dont la *Chaconne* de Bach), le maître Eugène Ysaye s'est rendu à Bucarest où la reine lui a remis la croix de Commandeur de la Couronne de Roumanie, puis à Vienne, où il a joué devant trois mille auditeurs. Paris, qui n'a pas reçu la visite du grand artiste depuis la saison 1903-1904, pourra le fêter à son tour dans les deux séances qu'il doit donner au Nouveau-Théâtre les lundi 19 et mercredi 28 mars à 9 heures du soir. Au programme : Bach, Mozart, Beethoven, Saint-Saëns, Chausson, Rimsky-Korsakoff, Max Bruch. L'orchestre, sous la direction de M. Georges Marty, sera exclusivement composé de membres de la *Société des Concerts du Conservatoire*.

On nous écrit que M. Arthur De Greef se propose de faire, en une série d'auditions publiques à Bruxelles, toute l'histoire de la littérature du piano, qu'il a esquissée, il y a quelques années, dans ses mémorables séances de la salle Pleyel, à Paris.

Il commencera cet hiver par plusieurs séances consacrées aux primitifs du clavier, Frescobaldi, Merulo, Gibbons, Bird, Couperin, Scarlatti, jusques et y compris Jean-Sébastien Bach.

Puis viendront Haydn, Mozart et leurs contemporains.

Une année entière sera consacrée à Beethoven, dont il exécutera les 32 sonates et les 5 concertos.

Les romantiques Schumann et Weber feront, avec Mendelssohn, Chopin et Liszt, l'objet d'une troisième série.

Enfin une cinquième série comprendra les modernes, notamment Grieg, Saint-Saëns, César Franck.

La Société Bach d'Heidelberg a donné dernièrement un concert uniquement consacré à la musique française. Il y avait au programme *Harold en Italie* de Berlioz, *l'Apprenti sorcier* de M. Paul Dukas, *Napoli*, extrait des *Impressions d'Italie* de M. Gustave Charpentier, et des mélodies chantées par Mme Faliero-Dalcroze.

ANGERS. — Deux séances de musique de chambre, données à quinze jours de distance, permirent à MM. Arcouët et Bilewski d'affirmer encore leurs sympathiques talents. Le programme de la première séance comprenait le *neuvième Quatuor* de Beethoven, dont MM. Mambriny, Chapelier, Bailly et Becker firent un tout satisfaisant, puis le *Quintette* de Saint-Saëns où M. Arcouët se surpassa lui-même, jouant avec un art, une sobriété et un sentiment musical remarquables. Les auditeurs lui firent une véritable ovation après une éblouissante interprétation de *l'Étude en forme de valse* (Saint-Saëns) d'une *Toccata* (Sgambati) et de *l'Étude en ut dièze mineur* (Chopin). A la deuxième séance : un *Quatuor* de Mozart, une *Suite* pour instruments à cordes et piano du xvii^e siècle, d'un haut intérêt rétrospectif, et M. Bilewski, expressif à souhait dans la *Romance en fa* (Beethoven) et révélateur de précieuses qualités de mécanisme dans un fragment d'un *Concerto* de Vieuxtemps et dans les *Airs Tziganes* de Sarasate.

EVA.

TOULOUSE. — Le théâtre du Capitole vient d'offrir à son public, la primeur d'un ouvrage inédit, un drame lyrique en un acte, *Amaryllis*, dont l'auteur n'est rien moins que M. André Gailhard, fils du directeur de l'Académie nationale de musique, lequel était présent à la solennité. Bon accueil a été fait à la partition du jeune compositeur.

MONTPELLIER. — La première représentation de la *Troupe Jolicœur*, à Montpellier, a pris fin au milieu des applaudissements enthousiastes et des ovations unanimes à l'adresse d'Arthur Coquard. Musique très moderne, mais restant toujours claire et mélodique, ce qui explique qu'elle atteigne le public simple aussi bien que les raffinés. Nous avons le droit de nous en réjouir, le *Courrier Musical* ayant, en toute occasion

affirmé sa haute sympathie pour le talent de M. Arthur Coquard, dont le poème *Norvège* vient d'avoir un si magnifique succès aux concerts Lamoureux.

MARSEILLE. — L'Association artistique vient de fêter sa vingtième année d'existence et de donner son 500^e concert. A cette occasion, M. André Gouirand, l'un des derniers présidents, a retracé, dans une brochure, l'histoire de l'Association, depuis sa fondation, en 1886, jusqu'à maintenant : on y peut suivre, pas à pas, le développement et la prospérité croissante de cette institution qui, à l'heure actuelle, sous la présidence d'honneur de M. Paul Fournier, (dont l'influence a été si heureuse à tous points de vue), sous la présidence effective de M. Arthur Michaud, le « président sympathique » et grâce à la direction artistique de M. Gabriel Marie, l'éminent chef d'orchestre, est un des éléments principaux de la vie musicale en France.

Nous publierons très prochainement un article d'ensemble sur tous les concerts de la saison actuelle.

MONTE-CARLO. — L'ouverture de la saison lyrique est toujours un événement artistique qui fait accourir, en foule, tout ce que le littoral compte de personnalités mondaines et artistiques. La première soirée, consacrée à *Tannhäuser* fut une vraie réunion de gala, que rehaussait la présence de S. A. S. le prince Albert de Monaco, sous le haut patronage de qui est placée toute la saison d'opéras.

Dès le début de la représentation le public fut conquis par l'éclat et l'ingéniosité de la mise en scène : le Vénusberg, avec ses déchainements de bacchanale, ses fantasmagories décoratives, ses apparitions de rêve, ne fut qu'un long éblouissement. Toute l'œuvre, d'ailleurs, était montée avec un art merveilleux et une vie remarquable.

Les quatre principaux rôles furent interprétés magnifiquement : M. Van Dyck, le héros wagnérien par excellence, est un admirable Tannhäuser, dont la voix superbe, la diction nette, le style irréprochable et la passion vibrante, ont soulevé l'enthousiasme, de même que l'on a acclamé, dans le rôle de Wolfram, le grand chanteur et le grand comédien, M. Renaud. Mlle Farrar a chanté et joué le rôle d'Elisabeth avec un charme et une puissance incomparables. Et, dans le rôle de Vénus, Mlle Lindsay fit applaudir sa magnifique voix et sa suprême séduction de belle déesse.

M. Lequien fut un landgrave de noble allure ; M. Ananian a remarquablement chanté le rôle de Betterhof. Les trois Grâces étaient délicieusement représentées par Mlles Cavini, Charbonnel et Legrand.

Les chœurs et l'orchestre, sous la direction de M. Léon Jehin, ont brillamment concouru à l'éclat de cette belle soirée. Quant aux décors, de M. Visconti, et de M. Eugène Frey, pour les projections lumineuses à transformations, ils ont fait l'admiration unanime du public.

— La première représentation de *Mademoiselle de Belle-Isle*, de Spiro Samara, vient d'avoir lieu le 6 février avec grand succès. Nous en reparlerons.

— Voici les dates des prochaines représentations : *le Roi de Lahore*, de Massenet (13, 15, 17), — *l'Ancêtre*, de C. Saint-Saëns (création), 24, 25, 27 février, 3 mars ; — *Mefistofele*, de Boïto ; puis viendront ; *Don Procopio*, de Bizet ; *Pailleasse*, *Don Carlos*, de Verdi ; la *Vie de Bohême*, le *Démon*, de Rubinstein.

— Les Grands Concerts, que dirige si magistralement M. Léon Jehin, attirent en masse le public mondain qui ne se lasse pas d'admirer la superbe exécution des œuvres classiques et modernes.

La *Symphonie fantastique* et la marche funèbre du *Crépuscule des Dieux*, que M. Léon Jehin a conduites en grand artiste, avec une vie très intense et une magnifique passion, ont valu de triomphales acclamations à l'éminent chef d'orchestre.

On a vivement applaudi un exquis poème symphonique de M. G. Graefe, *Sommeil d'enfant*, et les fragments symphoniques des *Pêcheurs de Saint-Jean*, de M. Widor.

Un jeune pianiste, M. Enrico Toselli, a remporté un brillant succès dans le *Concerto en la mineur* de Grieg et des pages de Chopin et Liszt où s'est affirmée sa remarquable virtuosité.

Nécrologie. — Nous apprenons avec regret la mort de M. Henri-Louis-Charles Duvernoy, né à Paris, le 16 novembre 1820. Il avait fait au Conservatoire une carrière exceptionnellement brillante, obtenant successivement les premiers prix de solfège, de piano, d'harmonie, d'orgue et de fugue, et enfin le second prix de Rome.

BIBLIOGRAPHIE

Die Musik, *Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen*, herausgegeben von RICHARD STRAUSS. — Berlin, Bard, Marquardt et C^o, petit in 16, s. d. — I, *Beethoven*, von August Goellerich, 2^e Auflage, IV-85 p. 12 pl. — V, *Bayreuth*, von Hans von Wolzogen, 81 p. 21 pl., 1 fac-simile. — VII, *Zur Geschichte der Programm-Musik*, von Wilhelm Klatte, 67 p., 16 pl. — IX, *Die russische Musik*, von Alfred Bruneau, übertragen von Max Graf, III-51 p., 13 pl.

Ce sont de très séduisants petits volumes, élégamment imprimés, amplement illustrés et très variés quant au sujet, tout en se rattachant à un plan général qu'explique M. Richard Strauss dans l'introduction du premier volume, et que l'on peut ainsi résumer : l'art est un produit de la civilisation ; sa mission n'est pas d'exister en soi, dans l'isolement, mais d'apporter un témoignage de la civilisation des divers temps et des divers peuples ; longtemps absorbée dans le dogme de la forme, la science a tenu le contenu vital de la musique enfermé dans un livre scellé de sept sceaux. Il n'en est pas de même aujourd'hui. L'histoire des maîtres et de leurs œuvres, étudiée déjà dans un grand nombre d'écrits, soit trop scientifiques, soit sans rattachement l'un à l'autre, a montré le lien qui relie l'art à la vie, mais il est temps d'étendre aux masses cette connaissance, en leur offrant une série d'essais traitant séparément, d'une façon généralement accessible, de toutes les parties essentielles de la musique. Pour ouvrir une telle publication, il a paru qu'une monographie sur Beethoven était particulièrement appropriée, parce que tout le monde est aujourd'hui d'accord sur la place à décerner à ce maître dans l'histoire universelle, et que cette unanimité d'opinion sur un point initial offre une base pour atteindre une semblable entente, en ce qui concerne d'autres questions, encore controversées.

M. Goellerich a donc eu l'honneur d'inaugurer la série en parlant de Beethoven, ce que les dimensions de chaque volume, et leur destination, ne lui permettaient de faire que très brièvement. Il a suivi autant que possible l'ordre chronologique des faits, en insistant volontiers sur l'insuccès des œuvres à leur première apparition et sur les jugements ridicules qui en ont souvent été portés : chose curieuse, excellente à rappeler pour l'instruction de la critique et du public actuels, et dangereuse seulement pour quelques jeunes cervelles, qui pourraient, de la similitude dans l'accueil, croire à la similitude de mérite, et se voir dans la glace sous un aspect de petits Beethoven. A propos de la *Symphonie héroïque*, nous relevons ce détail peu connu, ou qui, du moins, nous avait échappé, qu'après la tentative bizarre de Bülow, de la dédier à Bismarck, Moritz Wirth émit, en 1898, le vœu de voir de nouveau figurer à son titre le nom de l'homme qui l'avait inspirée, Bonaparte.

Le volume, intitulé *Bayreuth*, a été rédigé par l'un des plus fidèles amis de la maison, M. Hans de Wolzogen, qui s'est donné pour tâche première d'expliquer quelle fut l'idée fondamentale et maîtresse de Wagner, dans la conception et la réalisation du théâtre modèle, — idée que, paraît-il, le public allemand ne saisit pas très exactement, et qui peut avoir été obscurcie, à la longue, par l'exploitation commerciale des représentations annuelles. Un chapitre tout entier est destiné à prouver que Bayreuth n'est pas « un spectacle pour les riches ». D'autres, moins mêlés de discussions esthétiques ou matérielles, retracent l'histoire de Bayreuth ; M. de Wolzogen a pleine confiance dans l'avenir du théâtre, qui est l'un des biens des « heureux fils de la patrie allemande » et qui symbolise le génie germanique, au milieu de la civilisation occidentale.

Il est tout naturel que dans une collection dirigée par M. Richard Strauss, le génial représentant de la symphonie à programme en Allemagne, un volume soit consacré à cette forme d'art, très ancienne, et dont l'origine remonte, sinon aux Grecs, — dont sous ce rapport nous savons trop peu de chose, — du moins aux musiciens français du xvi^e siècle, et parmi eux surtout à Clément Jannequin. M. Klatte a reconstitué depuis là, la respectable généalogie de la musique descriptive, dont il a suivi les manifestations, dans toutes les écoles, jusqu'à l'époque présente. Son travail, très recommandable, se clot par une énumération d'œuvres contemporaines, où l'on regrette de ne pas voir figurer les titres de la trilogie *Wallenstein*, de V. d'Indy, non plus que certaines compositions de l'école russe.

A celle-ci, d'ailleurs, est réservé tout un volume, la neuvième de la série. Nous

n'avons pas à nous y arrêter, puisqu'il n'est autre que la traduction allemande, par M. Max Graf, du « rapport » de M. Alfred Bruneau sur la musique en Russie, que tout le monde a lu, chez nous, et dont il est fort agréable de constater le succès à l'étranger.

Michel BRENET.

Acta generalis cantus gregorianis studiosorum conventus Argentinensis, 16-19 Aug. 1905. — Bericht der internationalen Kongress, etc. — Compte rendu du Congrès international de plain-chant grégorien... édité par le Comité local. Strasbourg, *Le Roux*, 1905, in-8, LXVI - 176 p.

Les musiciens qui ont été assez heureux pour pouvoir prendre part aux splendides manifestations artistiques et scientifiques du Congrès grégorien de Strasbourg, raviveront, à la lecture de ce volume, des souvenirs ineffaçables; les autres y recueilleront d'amples et précieux renseignements sur les travaux de cette assemblée « mondiale » et sur nombre de questions qui se rattachent à l'histoire et à la pratique du chant catholique et de la musique du moyen-âge. Avec la *Festschrift* publiée au moment de la réunion du Congrès, ce volume de ses « Actes » sera donc mis en bonne place dans les bibliothèques musicales. Conformément aux résolutions de l'Assemblée, ces « Actes » ont été publiés, par le Comité local, dans leur langue originale. C'est dire que, comme dans les séances de la *Festhalle* ou de l'*Aubette*, trois idiomes, le latin, l'allemand et le français, fraternisent dans ce volume, chaque document, lettre, discours, procès-verbal, étant reproduit tel qu'il a été prononcé ou présenté.

Les congressistes de langue allemande, — allemands, alsaciens, suisses, luxembourgeois, — l'emportant de beaucoup en nombre sur ceux de langue française, — français (72) et belges, — et sur les représentants des autres races latines et des pays anglo-saxons, il est naturel que le total des pages imprimées en allemand l'emporte sur celui des pages en français. Parmi ces dernières, on lira surtout le simple et beau discours de Dom Pothier sur « la catholicité du chant de l'Eglise romaine », les savantes et ingénieuses communications de M. Gastoué sur « l'étude des traités du moyen âge » et sur la manière de « s'inspirer des anciens dans l'accompagnement », et l'instructif résumé de Dom Rojo, sur l'histoire du chant grégorien en Espagne. En allemand, avec les discours de M. le D^r Peter Wagner, dont la publication était d'autant plus désirable que, faute de temps, ils n'avaient pu être tous prononcés (1), on distinguera particulièrement l'excellente leçon de M. le D^r F.-X. Mathias sur « l'accompagnement à l'orgue » et son histoire du chant religieux en Alsace; puis, dans un ordre d'idées analogue, les discours de M. le D^r Marxer et de M. le D^r Ott sur la décadence du chant à Saint-Gall depuis la fin du moyen âge, et sur le chant milanais.

M. BRENET.

La Jeunesse d'un Romantique, Hector Berlioz (1803-1831), par Adolphe Boschot, 1 vol. in-16, *Plon-Nourrit et Cie*, Editeurs, Paris.

Hector Berlioz, pour faire applaudir sa musique, fut obligé de lui chercher un public hors de France. Aujourd'hui, notre grand compositeur romantique est acclamé dans tous nos concerts, et sa *Damnation de Faust* connaît la grande vogue. La vie de Berlioz, longtemps ignorée, ou plutôt dénaturée par des anecdotes légendaires et suspectes, va aussi être complètement connue. Et nulle vie d'artiste n'est plus intéressante, plus passionnée, plus romanesque, nulle autre ne reflète et ne résume mieux la vie des *enfants du siècle*. Faut-il dire que cette *Jeunesse d'un romantique* se termine par « le suicide de Berlioz » ?

Pour écrire ce livre d'une précision toute scientifique et néanmoins d'une lecture fort attachante, M. Adolphe Boschot a disposé d'une très grande abondance de documents, inédits pour la plupart. Il nous montre, au jour le jour, Berlioz vivant sa vie et faisant son œuvre : ainsi, par un curieux parallélisme, il rend sensibles les mystérieuses *correspondances* qui relient la vie et l'œuvre de Berlioz.

Ce livre est tout ensemble du roman, de l'histoire, de la critique musicale et de l'analyse psychologique. — L'armature critique a été rejetée dans les appendices et dans une table chronologique dressée presque jour à jour. Le récit, ainsi dégagé de ses en-

(1) A l'heure où nous écrivons, la revue mensuelle *Cécilia*, de Strasbourg, qui vient, sous la direction de MM. Mathias et Victori, de transformer son cadre et d'adopter une rédaction bilingue, commence de donner la traduction française des discours de M. le D^r Wagner.

traves, se présente comme la peinture exacte, minutieuse, mouvementée, où l'on voit revivre un homme et toute son époque.

Si l'on veut savoir avec précision ce que fut un romantique français, il faut avoir lu, dans cette *Jeunesse d'un romantique*, ce que fut le plus beau cas, le cas *Berlioz*. Par l'abondance et la valeur des documents, ce livre est une véritable révélation sur l'état d'âme qui produisit la rénovation artistique et littéraire de 1830.

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres de M. Rébikow. — La collection Yafil

La maison Jurgenson, de Moscou, vient de me faire parvenir, outre les charmantes pièces de M. Kastalsky dont j'ai déjà parlé, tout un stock d'œuvres diverses dues à la plume de M. Rébikow, un compositeur dont le nom ne nous était point encore parvenu.

Ces œuvres sont de deux sortes. Il y a d'abord un nombre respectable de pièces de piano, où l'auteur fait preuve d'une certaine grâce simplette d'invention, grâce qui à la longue paraîtrait peut-être entachée de quelque maniérisme, mais qui reste aimable et sans prétention. Il se trouve de charmantes pièces enfantines dans ces cahiers, et notamment dans celui intitulé *Silhouettes* (y voir surtout une valse mignonne, *Musiciens ambulants*, harmonisée rien qu'avec la fondamentale et la septième de l'accord de dominante, et plus loin, la poétique *Fée*), dans les *Scènes bucoliques*, où j'aime surtout les deux pièces initiales. Mais on y remarquera aussi certaines pages qui côtoient d'assez près la banalité, et auxquelles on pourrait reprocher d'être un peu pauvres de substance et aussi de développements. Mais les petits tableaux de M. Rébikow, tout compte fait, attestent de sensibles qualités musicales, et enrichissent d'appréciable façon le répertoire accessible aux jeunes pianistes, ce répertoire si encombré de compositions dénuées de toute valeur.

Il existe une autre catégorie d'œuvres de M. Rébikow, qui ne sont point menues ni enfantines. Ce sont des compositions orchestrales réunies sous la commune désignation de *Tableaux musicaux-psychologiques*, et portant respectivement les titres suivants : *Esclavage et Liberté*; *Chanson du cœur*; *Aspirer et atteindre*; *Cauchemar*. Je n'ose formuler une appréciation sur le seul vu d'une réduction pour deux pianos que j'ai entre les mains, et je me réserve de parler plus tard de ces quatre œuvres.

— M. N.-E. Yafil, d'Alger, a édité une très intéressante et riche collection de musique arabe, qui comprend des chansons, des airs de danses, etc., présentés sous forme de fascicules séparés, avec de très claires explications par M. Jules Rouanet. Ce sont d'intéressants documents, et, mieux que cela, des spécimens de séduisantes musiques, dont il faut admirer surtout la richesse rythmique et les langoureuses inflexions. La série comprend vingt-deux numéros, dont tous sont dignes d'être connus.

M.-D. C.

Vient de paraître :

Chez les éditeurs DURAND ET FILS, la partition d'orchestre (dans le petit format si commode) de la

Danse Macabre, de Saint-Saëns.

PRIX : 4 francs.

Nouveautés musicales reçues

ALBERT GROZ : **Heures d'été** (*Préludes et Mélodies*).

Prélude (pour piano).

Chez PONSCHARME, 37, boulevard Hausmann.

R. DARNAUDPEYS : **Impressions basques** (*Prélude, Lever du jour, L'Auberge, la Fête, le Soir*) pour piano.

Chez JOANIN et C^e, 32, rue des Saints-Pères.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle



GUY ROPARTZ

M. J.-M.-Guy Ropartz, l'éminent compositeur, directeur du Conservatoire et de la Société des Concerts de Nancy, vient d'être décoré de la Légion d'honneur. Nous ne saurions trop applaudir à cette flatteuse distinction, si justement méritée. L'œuvre accomplie par M. Ropartz à Nancy, avec autant d'opiniâtreté que d'intelligence et de désintéressement, est de celles qui honorent grandement ceux qui osent les entreprendre et qui les mènent à bonne fin.

Guy Ropartz est né à Guingamp (Côtes-du-Nord) le 15 juin 1864. Au Conservatoire de Paris, il fut élève de Th. Dubois, de Massenet et de César Franck. Le haut enseignement de ce dernier agit plus complètement sur Ropartz qui se voua dès lors à la composition. En 1894, il fut appelé à diriger le Conservatoire de Nancy où il institua des concerts qui sont classés aujourd'hui parmi les plus importants de France, surtout au point de vue de l'éducation musicale. Combien d'œuvres, en effet, virent le jour sous la baguette de Ropartz avant d'ébranler les lourds portails de nos grands concerts parisiens.

Guy Ropartz est un artiste probe, consciencieux, un des rares qui soient convaincus de la profondeur de leur art : c'est pourquoi nous rencontrons chez lui, aussi bien comme compositeur que comme chef d'orchestre, cette belle autorité, privilège des honnêtes et des forts.

CATALOGUE

des Œuvres de M. Guy ROPARTZ

Pêcheur d'Islande, drame en 4 actes et 9 tableaux, d'après le Roman de Pierre Loti (Pierre Loti et Louis Tiercelin) (CHOUDENS). 1^{re} Suite de Concert : I. *Prélude*. II. *La Maison des Gaos*. III. *La Noce*. 2^e Suite de Concert : I. *La mer d'Islande*. II. *Scène d'amour*. III. *Les Danses*.

Les Landes, paysage breton pour orchestre (BAUDOUX).

Sérénade, pour instruments à archet (BAUDOUX). Réduction pour piano à deux mains.

Cinq Pièces brèves, pour orchestre restreint (HEUGEL). Réduction pour piano. Le n° 3, *Page d'Amour*, transcription pour piano et violon.

Prière, poème en musique pour voix de baryton et orchestre (BAUDOUX). Réduction pour chant et piano.

Psaume 136, pour chœur, orgue et orchestre (BAUDOUX). Réduction pour chant et piano.

Adagio, pour violoncelle et orchestre (DUPONT-METZNER).

Quatre Poèmes, d'après l'Intermezzo de Heine pour voix de baryton et orchestre (BAUDOUX). Réduction pour chant et piano.

1^{er} Symphonie, en 3 parties sur un choral breton (BAUDOUX). Réduction pour piano à quatre mains.

2^e Symphonie, en Fa mineur (BAUDOUX). Réduction pour 2 pianos, par L. THIRION.

Carnaval, impromptu symphonique pour orchestre (BORNEMANN).

La Cloche des Morts, paysage breton pour orchestre (BAUDOUX). Réduction pour piano à 4 mains.

Lamento, pour hautbois et orchestre (BAUDOUX).

Marche de Fête, pour orchestre (LUNDQUIST). Réduction pour piano à 4 mains.

Fantaisie en Ré majeur, pour orchestre (BAUDOUX). Réduction pour deux pianos, par G. Vallin.

Pièce en Si mineur, pour deux pianos (DURAND).

Quatuor, pour deux violons, alto et violoncelle (BAUDOUX).

Andante et Allegro, pour trompette chromatique en ut et piano (DUPONT-METZNER).

Trois Pièces pour orgue, (SCHOLA CANTORUM). I. *Sur un thème breton*. II. *Intermède*. III. *Fugue en Mi mineur*. Le n° 1. *Sur un thème breton*, transcrit pour orchestre.

Offertoire pascal, pour orgue (LEDUC).

Prélude funèbre, id. (MURAILLE).

Prière, id. (MURAILLE).

Sortie, id. (MURAILLE).

Versets pour les Vêpres des Saintes Femmes, pour orgue (SCHOLA CANTORUM).

Deux petites Pièces, pour orgue sans pédales (MURAILLE).

Thème varié, pour grand orgue (MURAILLE).

Prière pour les Trépassés, pour grand orgue (MURAILLE).

Fantaisie, id. id.

Ave Maria, à 4 voix (SCHOLA CANTORUM).

Ave Verum, à 3 voix id.

Cinq Motets, à 4 voix mixtes (SCHOLA CANTORUM).

Tu es Petrus.

Domine, non sum dignus.

Ego sum fanis vicius.

O quam suavis est.

Beata es Virgo Maria.

Cantate Ich Will den Kreuzstab gerne tragen, de J. S. BACH. Traduction (ENOCH).

Douze Cantiques bretons, recueillis et harmonisés (SCHOLA CANTORUM).

Berceuse, mélodie pour une voix avec accompagnement de piano (BAUDOUX).

Rondel pour Jeanne, mélodie pour une voix avec accompagnement de piano (BAUDOUX).

Le petit Enfant, mélodie pour une voix avec accompagnement de piano (BAUDOUX).

Sous Bois, mélodie pour une voix avec accompagnement de piano (DUPONT-METZNER).

Si j'ai parlé de mon Amour, mélodie pour une voix avec accompagnement de piano (DUPONT-METZNER).

Lever d'Aube, mélodie pour une voix avec accompagnement de piano (DUPONT-METZNER).

Chant Elégiaque, de BEETHOVEN, traduction et réduction pour chant et piano (DUPONT-METZNER).

Leçons d'Harmonie, données aux Concours du Conservatoire de Nancy (1^{er} fascicule) (DUPONT-METZNER).

Société Musicale G. ASTRUC et C^{ie}, 33, Boulevard des Italiens - Pavillon de Hanovre

SALLE des AGRICULTEURS. — DIMANCHE 18 FÉVRIER 1906 à 9 h.

CONCERT donné par Mlle Paulette DENERI

AVEC LE CONCOURS DE

Mlle BORGIO

M. BALDELLI

M. Georges ENESCO

M. A. LUZZATTI

de l'Opéra du Théâtre Royal de Madrid

Violoniste

Pianiste-Accompagnateur.

PROGRAMME

- | | | | |
|--|---------------|--|-----------|
| 1 a. Fugue, sol mineur | J.-S. BACH. | 5 a. Quando cantava mia madre (mélodie) | DVORAK. |
| b. Etude ut dièze mineur | CHOPIN. | b. Aria (Tragico-Comica) de Don Checco | GIOSA. |
| c. Ballade, la bémol majeur | CHOPIN. | (Le désespéré qui cherche la mort) | |
| Mlle P. DENERI. | | Chanté-Mimé | |
| 2 a. Aria | J.-S. BACH. | M. BALDELLI. | |
| b. L'Abeille | SCHUBERT. | 6 a. 3 ^e Romance sans paroles | G. FAURÉ. |
| c. Moto perpetuo | PAGANINI. | b. Nocturne, fa majeur | CHOPIN. |
| M. Georges ENESCO. | | c. 2 ^e Rhapsodie | LISZT. |
| 3 Concerto pour deux pianos | GRIEG. | Mlle P. DENERI. | |
| M. LUZZATTI, Mlle P. DENERI. | | | |
| 4 a. Mort d'Isolde | WAGNER. | | |
| b. Nenna Mia (Chanson napolitaine) | Spiro SAMARA. | | |
| Mlle BORGIO. | | | |

Au Piano d'accompagnement : M. LUZZATTI — Pianos ERARD

SALLE PLEYEL. — MERCREDI 21 FÉVRIER 1906, à 9 heures

Séance de Sonates pour Piano & Violoncelle

Donnée par Diran ALEXANIAN

AVEC LE CONCOURS DE MME

MONTEUX-BARRIÈRE, Soliste des Concerts Lamoureux

PROGRAMME

- | | | | |
|------------------------------------|-------------------|---|------------|
| 1. Sonate, Op. 102, N° 2 | BEETHOVEN. | 3. Sonate (En une seule partie) | Jean HURÉ. |
| Mme MONTEUX-BARRIÈRE et | | Mme MONTEUX-BARRIÈRE et | |
| M. DIRAN ALEXANIAN. | | M. DIRAN ALEXANIAN. | |
| 2. Sonate | VALENTINI (1690). | 4. Sonate, Op. 38 | J. BRAHMS. |
| Mme MONTEUX-BARRIÈRE et | | Mme MONTEUX-BARRIÈRE et | |
| M. DIRAN ALEXANIAN. | | M. DIRAN ALEXANIAN. | |

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE DES AGRICULTEURS. SAMEDI 24 FÉVRIER à 9 heures

Concert donné par Francis THIBAUD

Avec le Concours de

Louis DIÉMER et Jacques THIBAUD

PROGRAMME

- | | | | | |
|---|--------------|------------------------------------|--------------------------------|-----------------|
| 2 ^e Sonate, (Piano, Violoncelle) | SAINT-SAENS. | b. La Source et le Poète | L. DIÉMER. | |
| MM. Louis DIÉMER et Francis | | M. Louis DIÉMER. | | |
| THIBAUD. | | 4. a. Romance | L. DIÉMER. | |
| a. Prélude de la Suite en ut mineur. | J.-S. BACH. | b. Ballade et Polonaise | VIEUXTEMPS. | |
| Adagio et Allegro | | M. Jacques THIBAUD. | 5. a. Chanson Suisse | C. DE GRANDVAL. |
| b. Sarabande id. | | b. Sérénade | id. | |
| c. Gavottes, I, II id. | | c. Élégie | G. FAURÉ. | |
| d. Allemande, ut majeur | | d. Danse Hongroise | BRAHMS. | |
| (Violoncelle seul) | | M. Francis THIBAUD. | | |
| M. Francis THIBAUD. | | 6. Sonate à Kreutzer | BEETHOVEN. | |
| a. Gavotte pour les Heures et les | | MM. Louis DIÉMER et Jacques | | |
| Zéphirs | RAMEAU. | THIBAUD | | |

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE ERARD

JEUDI 1^{er} Mars 1906, à 9 heures

RÉCITAL DE PIANO

donné par Mlle

Lucie Caffaret

PROGRAMME :

- | | |
|---|---|
| 1. Fantaisie et Fugue, <i>sol mineur</i> , BACH-LISZT. | 4. a. A Venise PALADILHE. |
| 2. a. Allegro de la Sonate en <i>ré</i> majeure MOZART. | b. Pièce, <i>la majeur</i> MENDELSSOHN. |
| b. Arabesque SCHUMANN. | c. Etude <i>mi majeur</i> CHOPIN. |
| c. Sous bois Alph. DUVERNOY. | d. Etude. <i>sol bémol majeur</i> CHOPIN. |
| 3. 32 Variations BEETHOVEN. | 5. a. Impromptu, <i>fa dièze majeur</i> CHOPIN. |
| | b. Scherzo <i>si bémol majeur</i> CHOPIN. |

PRIX DES PLACES : Fauteuil de Parquet : 10 francs - Première Galerie : 5 francs - Deuxième Galerie : 3 francs

BILLETS : Chez Mlle Lucie CAFFARET, 91, rue de Maubeuge; à la Salle Erard, et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam (Téléphone 113-25).

Lundi 5, Lundi 12 et Jeudi 15 Mars

A 9 HEURES DU SOIR

Arthur de GREEF et Jules BOUCHERIT

Trois Séances de Sonates, Piano & Violon

A LA SALLE PLEYEL

Prix des Places : 10 fr.; 5 fr.; 3 fr.; 2 fr.

LOCATION (à partir du 15 Février) : à la Salle PLEYEL; chez MM. DURAND et Fils, 4, Place de la Madeleine et à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam (Téléph. 113-25).

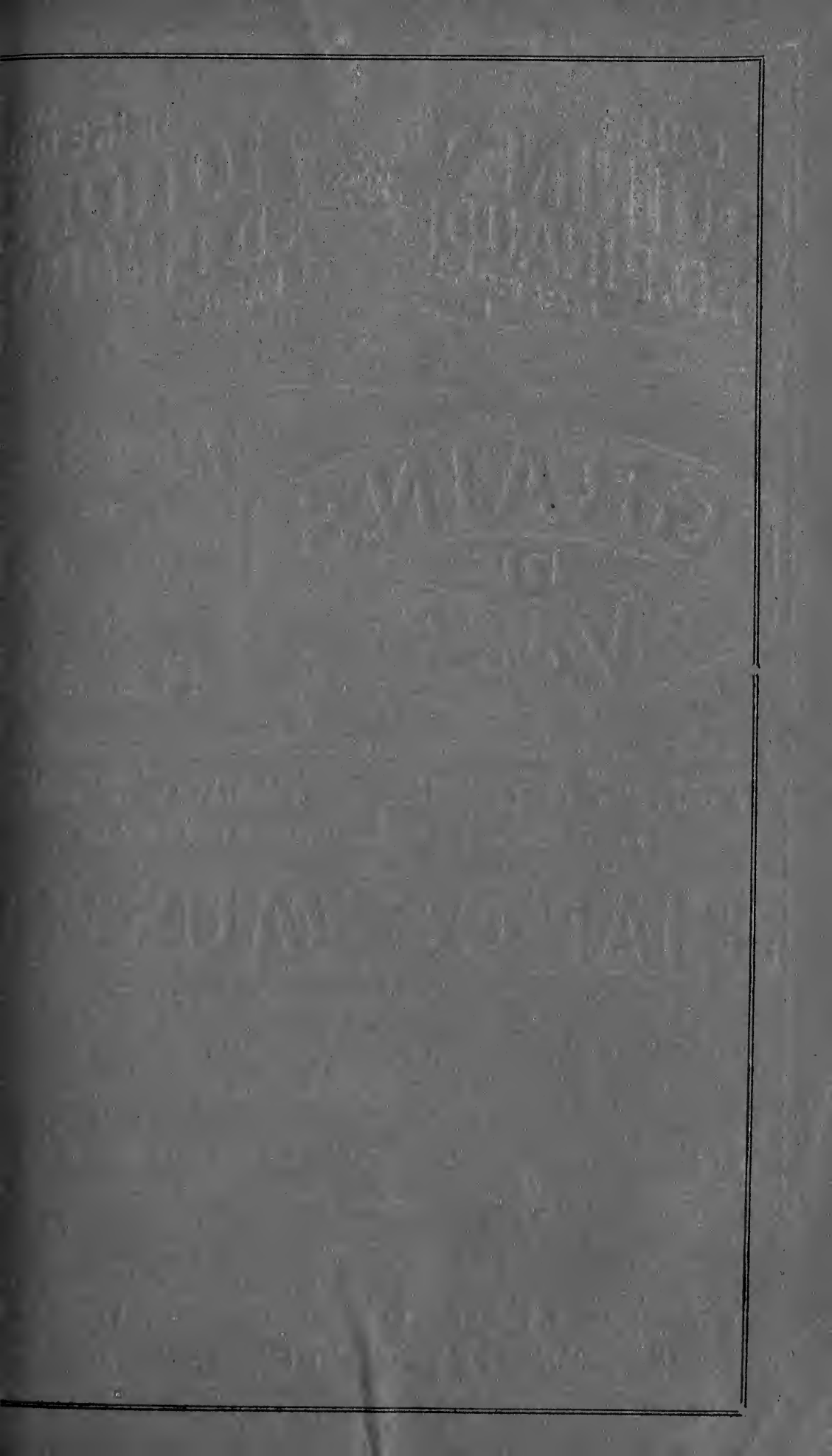
En Mars

DEUX CONCERTS

EUG. YSAÏE

AVEC ORCHESTRE

S'adresser à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam (Téléphone 113-25)





EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

LA
REINE DE
LOTIONS
ED. PINAUD
PARIS



Affections
DU
Fo
ET DE
l'Estoma

PIANOS A QUEUE & PIANOS DROITS
à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL & Cie, Rue de Douai, 46. PAR



LIQUEUR
BÉNÉDICTINE

LE COURRIER MUSICAL



Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portrait : ANTON BRUCKNER

ANTON BRUCKNER..... EUGÈNE SEGNITZ.
 L'ÉCOLE DES AMATEURS (suite)
 VIII. — Forme et matière... JEAN D'UDINE.
 LETTRES INÉDITES (suite) DE GUILLAUME LEKEU
 LES PREMIÈRES : Mademoi-
 selle de Belle-Isle, DE SPIRO
 SAMARA, A MONTE-CARLO. ALFRED MORTIER.
 L'Anniversaire, d'ADAL-
 BERT MERCIER, A BORDEAUX
 LES GRANDS CONCERTS..... JEAN D'UDINE.
 LA QUINZAINE MUSICALE : Société Philharmo-
 nique, Concerts Le Rey, Société Nationale,
 Société Bach, Schola Cantorum, Soirées d'Art,
 Quatuor Parent, Sonatières.

Le mouvement musical en Province et à l'Étranger :

LETTRE DE MUNICH..... EL. DE STÖCKLIN.
 LETTRE DE NEW-YORK..... LAMEY-LADHUYE.
 Correspondances de : ANGERS, LE HAVRE, MAR-
 SEILLE, MONTPELLIER, BRUXELLES.
 CONCERTS ANNONCÉS.
 ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.
 BIBLIOGRAPHIE..... P. LOCARD, S. CHANTAVOINE.
 NOUVEAUTÉS MUSICALES.

Administration et Rédaction :

29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts

de 10 h. à midi et de 2 h. à 6 h. 1/2.

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 2 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »
Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. charwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillermoz, etc ..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

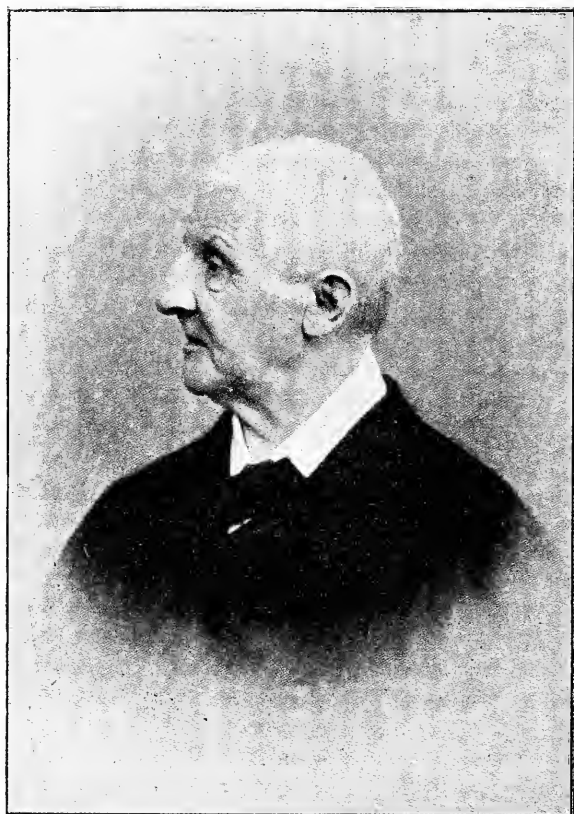
Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.





ANTON BRUCKNER

1824-1896

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : Anton Bruckner. — Anton Bruckner (EUGEN SEGNI^{TZ}). — L'École des Amateurs (*suite*) : VIII. — Forme et matière (JEAN D'UDINE). — Lettres inédites de Guillaume Lekeu (*suite*). — Les Premières : *Mademoiselle de Belle-Isle*, de Spiro Samara, à Monte-Carlo (ALFRED MORTIER). — *L'Anniversaire*, d'Adalbert Mercier, à Bordeaux (F. STROWSKI). — Les Grands Concerts : *Colonne, Lamoureux, Conservatoire* (JEAN D'UDINE). — La Quinzaine Musicale : *Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Société Nationale, Société Bach, Schola Cantorum, Soirées d'Art, Le Quatuor Parent, Sonatières*. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Munich (ÉL. DE STÖCKLIN). — Lettre de New-York (LAMEY LADHUYE). — Correspondances de : ANGERS, LE HAVRE, MARSEILLE, MONTPELLIER, BRUXELLES. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (P. LOCARD, F. CHANTAVOINE). — Nouveautés musicales.

Anton BRUCKNER

Plus nous nous éloignons de l'époque à laquelle ont été écrites les œuvres d'un grand musicien, plus nous sommes à même de pouvoir les juger sainement. Depuis la mort d'Anton Bruckner, la lutte a cessé, cette lutte qui jadis se poursuivait avec tant d'âpreté et d'acharnement, en Allemagne et en Autriche, et qui fut menée avec tant de parti pris, grâce au mot d'ordre parti de Vienne.

On sait avec quelle vivacité on chercha à opposer Anton Bruckner à Johannès Brahms : comme d'habitude, on voulut établir une comparaison entre deux fortes personnalités qu'on n'aurait jamais dû mettre en parallèle. Car chacun de ces grands compositeurs possédait une haute individualité qui lui était propre.

En réalité c'était une sorte d'opposition, de rivalité entre l'Allemagne du Nord et l'Allemagne du Sud qui se trouvait personnifiée dans la différence d'esthétique de ces deux maîtres. Brahms est le représentant de l'école de la « forme », de la pensée concentrée, s'exprimant sobrement et de la façon la plus concise. Sa ligne mélodique est souvent peu complaisante et de couleur sombre, la construction de ses œuvres toujours mesurée et logique. Il parle généralement une langue douce et sentimentale, sans rechercher des spéculations transcendantes. — Au contraire l'imagination de Bruckner est tellement puissante qu'il lui arrive souvent, dans ses symphonies, de s'écarter des idées principales et d'y mêler une foule de choses absolument neuves : il en résulte des longueurs et une sorte de confusion momentanée. Mais les deux compositeurs ont du moins un point commun : ils sont les seuls parmi les successeurs de Beethoven qui aient pu écrire, en leur donnant un développement, des mouvements lents. Peut-être Bruckner était-il même supérieur en cela à Brahms, et c'est à juste titre qu'on a pu le nommer le « Maître de l'Adagio ».

La biographie de Bruckner est très simple. Né le 4 septembre 1824, à Ansfelden, près de Linz, en Autriche, fils d'un maître d'école de village, il reçut les premières notions de musique de son père ; après la mort de celui-ci, en 1837, il entra comme

enfant de chœur chez les Augustins de Saint-Florian d'Ebelsberg, y prit des leçons d'orgue et d'harmonie, tout en faisant ses études pour être à son tour maître d'école. Il exerça ce dernier emploi à Windhag, où il dut, pour un salaire mensuel de deux florins, être en même temps organiste, directeur de musique, et même... sacristain. Pour gagner sa vie, il jouait du violon dans les fêtes de village. Envoyé à Kronstorf, près Enn, puis organiste à Saint-Florian, il alla concourir à Vienne et fut nommé organiste à la cathédrale de Linz. Protégé par l'évêque de Linz, il put aller souvent à Vienne se perfectionner et prendre des leçons de composition près de Simon Sechter (1856-1860), puis d'Otto Kitzler, chef d'orchestre du théâtre. En octobre 1862, Kitzler dirigea deux représentations de *Tannhäuser*, à Linz, et Bruckner fit ainsi connaissance avec la musique de Wagner, pour lequel il professa, dès cette époque, une admiration enthousiaste, et qu'il vit en 1865, à la première représentation de *Tristan*. Déjà il avait composé quelques œuvres, et on avait exécuté de lui une *Messe en ré mineur* et une *Cantate*. En 1868, Bruckner fut nommé organiste de l'église Saint-Etienne, à Vienne, et professeur d'orgue et d'harmonie au Conservatoire. Plus tard, en 1875, il entra comme « lecteur sur la théorie musicale » à l'Université.

C'est de Vienne que se répandit en Allemagne la renommée de Bruckner comme compositeur. Le public accueillit avec faveur ses grandes compositions, notamment ses trois premières symphonies. Et dès lors commença à se faire jour cette opposition, menée par le célèbre critique Hanslick, et qui prit Brahms comme porte-drapeau. En Allemagne, c'est à Arthur Nikisch et à Gustave Mahler que revient le mérite d'avoir fait connaître les œuvres de Bruckner. Le maître, qui sans relâche avait travaillé, sans s'inquiéter du bruit mené autour de lui et contre lui, s'éteignit à Vienne le 11 octobre 1896.

Anton Bruckner ne commença guère à être connu que dans sa cinquantième année : dix ans après, il était célèbre : cas tout à fait rare dans l'histoire des musiciens. Le nombre de ses œuvres n'est pas extrêmement grand ; mais ces œuvres sont de la plus haute importance et de la plus haute valeur. Le Dr Louis, dans son livre récent (1), nous montre que l'œuvre véritable du maître, ce sont ses 9 Symphonies (numéros 1, 2, 8 en *ut mineur*, 3 et 9 en *ré mineur*, 4 en *mi bémol*, 6 en *si bémol*, 7 en *en mi majeur*, 5 en *la majeur*). Bruckner est, croyons-nous, le plus grand symphoniste que nous ayons eu depuis Beethoven. — Dans le domaine de la musique religieuse, il écrivit également *Trois messes*, un *Ave Maria*, plusieurs motets, un *Te Deum* et le *Psaume 150*. Ajoutons à ces œuvres deux chœurs pour voix d'hommes et orchestre, et plusieurs compositions a capella.

Bruckner était un véritable artiste, une âme noble et généreuse. Il ne se souciait en rien du succès probable de ses œuvres ni même de savoir si elles seraient exécutées. Son talent se développa lentement : il travaillait sans hâte, laissant mûrir peu à peu ses idées musicales, et retouchant, corrigeant, modifiant ce qu'il avait écrit. C'était un artiste probe et scrupuleux, digne de servir de modèle aux jeunes compositeurs.

Bruckner était, à l'orgue, un improvisateur merveilleux. Il fut très apprécié à Nancy, à Paris, où Gounod vint l'entendre, à Londres, etc. Comme professeur il se

(1) A Bruckner, chez Georges Müller à Munich.

montrait très sévère sur l'application des règles du contrepoint. Parmi ses élèves, citons : Mottl, Nikisch, Mahler, Emil Paur, Friedrich Klose, etc.

Son admiration pour les œuvres de Wagner, qu'il manifestait ouvertement, lui causa de nombreuses inimitiés parmi ses collègues et même dans son entourage. Il ne manquait pas d'aller assister aux représentations de Bayreuth.

Bruckner était d'allure simple ; il menait une vie retirée et très modeste. Son aspect fut, toute sa vie, celui d'un brave maître d'école de village autrichien dévôt et timide. Il était d'abord charmant, très cordial et gardait une fidele amitié à ceux qui l'avaient obligé.

C'était un croyant, et il avait gardé jusque dans sa vieillesse la foi naïve et absolue de l'enfance ; très catholique, mais en même temps très tolérant. C'est dans ce sentiment de naïve reconnaissance envers le Créateur qu'il écrivit sur la partition de sa dernière Symphonie : « Dédinée au Bon Dieu ! ».

De même, Bruckner aimait religieusement son art : la musique était pour lui une « révélation », un « mystère », l'entrée dans le monde divin des sons. Il professait une admiration absolue pour Bach, Beethoven, Wagner. Son œuvre en porte l'empreinte, en même temps qu'elle témoigne d'un penchant pour Franz Schubert. Elle n'ouvre nullement une nouvelle période musicale : elle clôt plutôt la période classique. En elle se reflète une âme de grand artiste, et l'une des personnalités musicales les plus grandes et les plus hautes de notre histoire musicale moderne.

EUGEN SEGNI TZ.

L'ÉCOLE DES AMATEURS

PAR

Jean d'UDINE

VIII

FORME ET MATIÈRE

Paris, le 19 février 1906.

Mon cher neveu, je reprends la plume sans y être provoqué par une nouvelle lettre de toi. Je suis impatient de causer avec mon jeune disciple sur un point qui le tourmente, j'en suis persuadé, car il me préoccupe beaucoup moi-même. Aujourd'hui d'ailleurs j'ai du temps devant moi et la question que je me propose d'examiner dans cette lettre est si grave que ce n'est pas trop de toute une journée de méditation pour l'élucider un peu.

J'ai reçu la semaine dernière la visite de ta mère et de ta sœur. Celle-ci m'a dit avoir lu chez toi notre correspondance de cet hiver. Elle partage maintenant presque toutes mes manières de voir sur la musique ; un seul point la chiffonne encore, c'est que, d'une part, je répète sans cesse que l'émotion esthétique tient à peu près uniquement aux *sensations* provoquées par les œuvres d'art, et que, cependant, je paraisse avoir, pour ce que l'on est convenu d'appeler la *forme*, une indifférence sinon une hostilité croissantes. Quand elle m'a parlé de cela, l'autre soir, après un bon dîner chez des amis, il est arrivé ce qui se produit toujours en pareil cas : on a discuté, criailé, fait de l'esprit, le tout au hasard des réparties, sans prendre soin de poser des définitions, d'établir les bases d'une argumentation bien nette, et naturellement l'on n'est

pas arrivé le moins du monde à s'entendre. En la quittant je lui ai promis de t'écrire là-dessus et de te dire, du mieux que je pourrais, pourquoi je n'ai plus le culte de la *forme*, tout en croyant plus que jamais que le plaisir artistique est un plaisir *matériel*. Tu voudras bien lui passer cette épître, quand tu l'auras lue..., si toutefois tu es-times que j'aie quelque peu éclairci le problème.

Au fond, vois-tu, mon petit ami, je pense que nous sommes encore ici en présence d'une querelle de mots, Par *forme*, nous entendons beaucoup de choses différentes les unes des autres. Dans l'esprit de la plupart des connaisseurs, des amateurs et des artistes, — des connaisseurs surtout, — la forme est l'agencement des matériaux de chaque art suivant des prototypes acceptés pour parfaits et reconnus implicitement comme des modèles inviolables. M. d'Indy enseigne *comment on fait une sonate*, mais il oublie d'ajouter *comme les sonates de Beethoven...* En musique ce sont les notes, en littérature les phrases, en peinture les couleurs qu'il s'agit de ranger le plus conformément possible à ces modèles inviolables, à ces gabarits sacro-saints. Si tout le monde était d'accord sur les prototypes, tout le monde serait également d'accord sur la valeur des œuvres nouvelles. Etablissons; une fois pour toutes, par exemple, que la forme du Parthénon est parfaite, avec les principes des formalistes nous en concluons que Notre-Dame est hideuse, que le Château de Chambord est ignoble, et que le nouveau pont du Métro, près de la gare d'Orléans, est affreux. Présenté comme cela, le culte de la forme paraît immédiatement ridicule et les défenseurs de la forme-formule vont me dire que j'exagère. J'exagère en effet leur exclusivisme, mais je ne fais que l'exagérer. La vie les oblige de temps à autre à enrichir leur arsenal de nouveaux prototypes et c'est pour cela qu'ils ont l'air presque raisonnables, mais ils ne l'enrichissent jamais qu'une fois contraints par le consentement général et par les circonstances, et les prototypes nouveaux acceptés, ils s'en servent pour condamner les prototypes futurs. Au nom de Lully, on condamne Rameau; Rameau imposé, au nom de Rameau l'on condamne Gluck; Gluck imposé, au nom de Gluck l'on condamne Weber et ainsi de suite. Et chaque fois qu'un maître nouveau entre dans le cortège des modèles, sa forme qui était une mauvaise forme, devient une forme indiscutable; on a le devoir de la suivre, l'on n'a pas le droit de s'en écarter.

Il arrive de la sorte cette chose extraordinaire et constante, que tous ceux qui ne vivent pas de leur propre fonds, mais qui copient, qui plagient, qui adaptent et qui repètent les formes des autres sur le vide de leur propre pensée, passent pour des gens de goût, pour de beaux artistes *solides* et *loyaux*, parce que l'on trouve dans leurs œuvres la grimace des maîtres canonisés. Tandis que les malheureux génies qui ont le front d'exprimer, comme il leur plaît, des émotions qui leur sont propres, passent pour des contemplateurs de la décence, de la logique et de la Beauté, avec un grand B, cette beauté dont chacun parle la bouche en cœur, et que personne n'est fichu de définir.

La discussion est née l'autre soir à propos d'Alfred Bruneau; entre musiciens c'est souvent à propos de Bruneau qu'elle naît aujourd'hui. Je parlais avec enthousiasme de certains ouvrages de ce compositeur. Immédiatement quelqu'un se récria au nom de la *forme* offensée. Je suis habitué à cet argument, parce que la musique de Bruneau n'est pas établie suivant un type encore catalogué. Je ne sais si tu connais quelques œuvres de ce maître; je pense que oui: *le Rêve* et *l'Attaque du Moulin* sont fréquemment joués en province. Il est évident qu'il y a chez lui une sorte d'âpreté, de dégingandage, mettons d'apparente gaucherie qui lui sont propres, mais qui sont la conséquence nécessaire de ses inspirations même. Je répliquai tout de suite à mes contradicteurs: « Dites que vous n'aimez pas la musique de Bruneau, c'est votre droit absolu; mais ne dites pas qu'elle est *mal faite*, cela n'a aucun sens. Puisqu'elle a

la forme-Bruneau, elle a la forme qui convient aux idées-Bruneau. Libre à vous de goûter ou non celles-ci ; moi-même je ne les aime pas toutes. Mais je vous mets au défi, si vous admirez, comme moi, les Imprécations à la Guerre, par exemple, ou la Rêverie d'Angélique : « Je voudrais être reine », ou l'entr'acte de *Messidor*, de me démontrer que ces pages seraient plus belles, écrites autrement qu'elles ne le sont. »

Nous étions au cœur du problème et nous aurions dû parler, en cet endroit, de la forme substantielle, si l'on pouvait discuter sérieusement après les liqueurs et le café. Cependant comme je suis naturellement bavard, mettons un peu raseur, j'entraînai deux ou trois personnes dans un angle du salon, et voici à peu près ce que je leur dis :

« Certainement je crois que les œuvres d'art ont besoin d'une forme pour durer, et même pour exister, mais contrairement à vous, ce n'est pas une forme définie et soumise à je ne sais quelles lois mal connues que j'exige d'elles, mais la forme naturelle de la pensée qu'elles expriment ; disons mieux : *la forme spécifique de la matière qui les compose*. Voici un œuf de poule ; outre l'albumine et le jaune ou vitellus qui doit nourrir l'embryon, cet œuf renferme un germe, cellule de substance-poulet. Dans certaines conditions de température et d'aération ce germe va se développer et prendre en 21 jours la forme d'équilibre de la substance-poulet, qui est la forme-poulet. Un petit poulet doit éclore. Cette forme est donc intimement et exclusivement liée à la nature chimique du germe originaire. Un œuf de langouste donne une forme-langouste, un œuf d'hippopotame donne un petit hippopotame. Disons-nous qu'un hippopotame est *mal fait* parce que nous n'aimons pas sa forme ? Elle est pourtant bien la forme qui convient à cet animal, puisqu'il naît, assimile, se reproduit parfaitement dans les conditions de milieu où persiste et se propage son espèce... Eh bien ! je crois qu'il en va de même pour les œuvres d'art. Sous l'empire d'une excitation extérieure, le cerveau d'un artiste conçoit brusquement, spasmodiquement une certaine matière : rythme, son, ligne, volume ou couleur, comme la traduction synesthésique, comme le réflexe d'une impression individuelle. C'est l'inspiration. Si cette inspiration est réelle, il va réaliser bientôt dans une œuvre d'art, avec les agents dont il dispose, — peinture à l'huile, marbre ou clarinette, — la matière conçue et fécondée par son esprit. Mais il n'est déjà plus libre d'en modifier la qualité intime ou, si j'ose dire, la composition bio-chimique. Il *faut* que cette pensée germe et éclore suivant sa forme d'équilibre individuelle, particulière, fatale, et suivant cette forme seule. Il est évident que les œuvres des devanciers ne seront pas sans influence sur cette forme, mais à titre d'exemples et non point à titre de modèles. Il n'est même pas besoin que ces modèles soient excellents. Gorki peut écrire ses admirables *Vagabonds*, après avoir appris dans Alexandre Dumas père ou dans Jules Verne tout ce qu'il a besoin de savoir sur la manière de faire un livre. Et je crois que tout génie à qui l'on montre des chefs-d'œuvre, les comprend à demi-mots, referme bien vite le livre, ou quitte fiévreusement le musée et s'écrie tout de suite : « moi aussi, je suis artiste ! » laissant aux élèves mal doués le soin de copier la toile ou d'analyser la partition. En revanche, le monsieur qui n'est point un génie, n'a pas de conception spontanée ; il n'a pas de réflexes individuels, ce n'est qu'un homme de talent, et je l'envoie rejoindre le vil troupeau de ses semblables. Il copiera l'aspect extérieur des œuvres du voisin, des œuvres consacrées, il fera très bien du Bach, du Beethoven ou du Wagner, sans la flamme intérieure, et les pédants lui trouveront une bonne forme. Une bonne forme, oui !... mais il n'aura jamais sa forme, parce qu'il n'a pas sa matière, et c'est un gueux dont j'ai pitié ! »

Comprends-tu maintenant, mon jeune ami, pourquoi je méprise la forme-formule ? et comment j'estime qu'il n'y a chez les vrais artistes qu'une seule forme, la forme matérielle, état d'équilibre spécifique de leurs inspirations ? Si je n'ai pas le cerveau de

Mozart, pourquoi imiterais-je les coupes et les harmonies de Mozart, et en quoi, je te prie, la forme symétrique du Rondeau turc, que d'ailleurs j'adore, est-elle supérieure à la forme désordonnée de l'Invocation à la nature, qui est le résultat normal du lyrisme romantique de Berlioz?...

Ceci revient donc à dire qu'il n'y a pour chaque artiste qu'une seule école de forme, la sienne; et comme l'expression individuelle du monde extérieur est précisément le style, pour peu qu'un auteur ait du style, c'est-à-dire soit lui-même, il a tout. J'en arrive ainsi, vers la fin de cette correspondance, qui sans doute s'achèvera bientôt, (car nous avons presque épuisé, peut-être même dépassé notre programme de causeries), j'en arrive au point d'où je partis jadis, dans mes lettres à ta sœur. Si j'ai bonne mémoire je lui avais à peu près défini le style : la vision synthétique et personnelle du monde extérieur, propre à chaque individu.

Quand on discute ces choses, même avec des musiciens, on arrive souvent à prendre des exemples littéraires parce qu'ils sont plus concrets et plus faciles à donner. C'est un peu fâcheux. La littérature n'est pas tout à fait un art, ou du moins n'est pas exclusivement un art, puisqu'outre les émotions sensibles qu'elle cultive et les images qu'elle essaie d'évoquer, elle a des idées à transmettre. Et puis sur la littérature de chaque pays règne un tyran, élu par le suffrage universel, et dont les arrêts sont inélectables : la Grammaire; tandis que les grammairiens des autres arts ne sont que des semblants de monarques, adules par quelques pontifes, mais sans autorité réelle. On ne peut faire réciter à la Comédie française : « si j'aurais su », sans que toute la salle se cabre, tandis que les chœurs de l'Opéra-Comique peuvent chanter trois quintes de suite, sans révolter plus d'une demi-douzaine de professeurs.

Acceptons cependant les exemples littéraires. Le soir dont je te parle un homme, remarquable écrivain du reste, me disait pour me confondre : « La preuve que la forme, indépendamment du fond est capitale dans l'art, c'est que la plupart des chefs-d'œuvre ne sont faits que de lieux communs, qui, moins bien exprimés, n'auraient aucune valeur. — Par exemple?... — Par exemple, quand Pascal écrit : « Ce chien est à moi, disaient ces pauvres enfants, c'est ma place au soleil », il ne fait qu'exprimer, avec une belle forme, l'idée banale que chacun a l'instinct de la propriété. — Votre citation, répondis-je à mon interlocuteur, me confirme dans ma théorie. Si cette phrase est artistique, c'est précisément parce que l'idée n'en est pas banale, étant particulière et plastique. Pascal a vu les pauvres enfants jouer au soleil avec leur chien, il a senti leur notion du « tien » et du « mien », il n'a eu qu'à le dire pour que cela soit beau, et n'importe comment il eût arrangé sa phrase (il ne l'a d'ailleurs pas arrangée du tout), elle eût été belle, parce qu'il avait une belle matière. »

Tout le mystère du style est là : voir nettement quelque chose, avoir une sensation par idée. L'architecture des mots importe si peu ! Loti s'est fait un style admirable, c'est un écrivain de premier ordre, et pourtant sa forme serait ridicule et assommante adaptée à toute matière autre que ses sensations vagues, flottantes et d'une mélancolie si sensuelle. Flaubert, avec tout son labeur, est en somme un assez pauvre artiste et l'on en reviendra de l'engouement que l'on montrait naguère pour sa forme raide, guindée, impersonnelle, pleine d'amphilologies et d'une si désespérante monotonie de rythme, de sonorités et de syntaxe, de tout cet art qui sent l'huile, l'effort, l'absence de sensations directes. J'ai lu, je ne sais où, que le jour où le père Hugo recita pour la première fois, devant quelques intimes, l'admirable *Booç endormi*, quand il arriva aux vers incomparables : « L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle... », l'auteur de *Madame Bovary*, présent à la lecture, se frappa la cuisse avec une admiration désespérée, en criant à ses amis : « Jamais nous n'aurions trouvé cette épithète-là, nous autres ! » Non certes, jamais ! parce que ce sont des miracles de forme qui nais-

sent uniquement de l'acuité de la sensation, et que ni le travail, ni le bon goût ne dicteront à qui que ce soit.

J'ai entendu l'année dernière un homme et une femme qui se rencontraient sur le pont Louis-Philippe, pour la deuxième ou la troisième fois de la journée probablement, se lancer ces deux phrases, en se croisant : « On se chercherait, on ne se rencontrerait pas, vous savez. — C'est ce qui arrive ! » Au point de vue de la forme-formule, des académiciens ne se parleraient évidemment pas de la sorte ; comme forme-matérielle, adaptée au milieu et aux circonstances, je trouve ces deux répliques merveilles de style et de concision. Ces personnes du peuple disaient parfaitement ce qu'elles avaient à se dire ; elles faisaient œuvre d'art.

Tu vois, mon cher neveu, comment je concilie l'horreur de la forme en soi et le culte de la matière dans l'art ? Si tu m'as bien compris, tu dois deviner aussi pourquoi j'ai, dans tout ordre d'idées, la haine de la virtuosité, qui substitue à l'éclosion normale de la pensée, la fausse élégance d'un travestissement de carnaval. Puisque nous sommes dans le domaine littéraire, laisse-moi te rapporter cette anecdote, contée naguère, dans un quotidien, par Octave Uzanne. On y découvre tout ce qu'il y a de bas et de misérablement factice chez un virtuose de la plume.

« Je me souviens qu'un soir, dit ce chroniqueur, je vis Heredia étrangement surpris à l'audition d'une fameuse pièce de Mallarmé où figurait ce vers :

Là, un ptyx
Insolite vaisseau d'inanité sonore.....

« José-Maria tortillait sa moustache brune d'une main fébrile. Quand il eut écouté et applaudi, il s'approcha du doux Stéphane, intrigué, l'interrogeant sur ce mot *ptyx*, qu'il jugeait devoir signifier quelque piano fabuleux.

— Mais aucunement, cher ami, répliqua Mallarmé. Notez bien que comme rime à *Sityx*, j'avais urgent besoin d'un mot congruent. N'en trouvant point, j'ai créé un instrument de musique inédit. Or rien n'est plus clair que mon vers. Le *ptyx* est insolite, car il est inconnu ; il résonne avec sonorité, puisqu'il rime avec une majestueuse opulence ; il n'en demeure pas moins un vaisseau d'inanité, puisqu'il n'a jamais existé, Et l'on dit que je ne suis pas clair ! concluait l'auteur de l'*Après-midi d'un Faune* ».

N'est-il pas affreux de penser qu'un tel virtuose a pu passer pour un artiste aux yeux de bons jeunes gens ébaubis?... Et en musique donc, mon pauvre garçon ! Je ne veux pas citer des noms contemporains, parce qu'il est inutile de froisser dans leurs admirations les personnes de bonne foi. Mais il est vraiment drôle de songer que les mêmes amateurs qui reprochent à tel musicien son absence de forme, s'extasient devant les formules désespérément vides d'un tas de barreaux de croches, que l'on salue jusqu'à terre, que l'on appelle « Maître » qui savent tout de leur art, sauf trouver une expression sonore un peu personnelle, un peu savoureuse, un peu neuve, épanouissement naturel d'une émotion sincère.

Ah ! mon petit, j'ai été souvent dur pour les virtuoses. Je le serai encore. Et je me réjouis de voir que tout de même on se dégoûte de tout ce fard, de tout ce rouge, de toutes ces mouches qu'ils plaquaient avec une triomphante insolence sur le beau visage expressif et simple de la chère Musique. Ah ! les gredins ! Ils croyaient avoir le droit de vendre des moulages en carton peint de la Vénus de Milo. Les galeries hautes de nos grands concerts, où palpité encore un peu de jeunesse, d'émotion et de sincérité, leur ont prouvé que non, tout de même ! Elles ont « débiné le truc » des mauvaises gammes inutiles, des arpèges arrogants, des vaines acrobaties et c'est quelque chose de doux, pour celui qui aime la belle matière et déteste les poncifs, de voir

que, là même où l'on ne craint pas de siffler l'ennuyeuse et scholastique *Chacone* pour violon seul, du grand Bach, on a respectueusement écouté depuis un mois, sans une protestation, le divin sourire de Mozart, dans quatre concertos. La musique vit encore dans la conscience des amateurs, sinon dans l'épateuse volonté des musiciens; et l'avenir est beau pour elle.

Avant de te quitter, mon cher ami, je veux te rappeler, en manière de conclusion, une autre pensée de Pascal : « Ceux qui font les antithèses en forçant les mots, sont comme ceux qui font des fausses fenêtres pour la symétrie. Leur règle n'est pas de parler juste, mais de faire des figures justes. » Malheureusement il y a beaucoup de gens qui aiment les fausses fenêtres. Au commencement du vingtième siècle, la Ville de Paris organise des concours de façades!!! Et l'on ne sait aucun gré, dans aucun art, aux gens droits et simples qui cherchent tout bonnement à parler juste.

Lettres inédites de Guillaume Lekeu

(Suite)

Lettre à M. Kéfer (1891)

(Suite)

Paris, 15 Avril 1891.

Cher Monsieur et ami,

Si je suis resté si longtemps sans vous donner de mes nouvelles, c'est que j'ai passé depuis le 1^{er} janvier, le trimestre le plus ennuyeux que vous puissiez imaginer. Le trimestre précédent avait été par moi, employé à faire du grec, du latin, etc... et à donner des leçons de ces langues en remplacement d'un de mes amis, professeur de littérature.

Au mois de décembre, c'était la mort de mon cher Maître (1), et lorsque, au commencement de cette année, je me suis vu délivré de mes extravagantes occupations, quand j'ai pu me remettre à faire de la musique, je ne suis parvenu qu'à écrire des horreurs sans nom, que j'ai classées sous le titre de *Trio* pour Piano, Violon, Violoncelle.

J'étais tout désorienté, je passais 4 ou 5 jours par semaine à fumer en regardant tomber l'implacable pluie et à me dire qu'il serait sage à moi d'aller casser des pierres. Mais, comme vraiment, il y a autre chose qu'à regarder tomber des ondées, je me suis mis, tant bien que mal, à un travail régulier. Je me suis replongé dans le contrepoint, le double chœur et la fugue et ça marche cahin-caha. J'ai entendu à Angers une bonne lecture d'un petit morceau d'orchestre que j'avais écrit l'été dernier (*la 2^e partie* d'une *Etude Symphonique en 3 parties*) et comme la sonorité n'en était pas trop désagréable, cela m'a donné un peu de courage.

D'autre part, Vincent d'Indy (dont, fort heureusement, j'ai pu faire la connaissance) me pousse, très amicalement à beaucoup travailler, me demande, à chaque rencontre, si j'ai quelque chose de nouveau à lui montrer et je ne désespère pas de rentrer bientôt dans la fièvre du travail qui m'a tenu toute l'année dernière. Je vais remanier entièrement, je pourrais même dire refaire la première partie de ma deuxième étude sympho-

(1) César Franck, mort en novembre 1890.

nique, car, quand j'ai voulu en écrire la troisième partie, la première m'a paru plus nulle que les œuvres complètes d'Ambroise Thomas.

Enfin, je me sens animé petit à petit à donner un bon coup de collier. Ce qui en résultera, nul ne peut le dire, rien de bien fort sûrement, mais je veux avoir cette consolation de me dire que je n'aurai pas perdu une année entière.

Mon ami A. Guignard m'a écrit que vous aviez bien voulu vous charger de conduire votre quatuor d'orchestre pour l'exécution du petit morceau que je lui ai adressé à l'occasion de son proche mariage. J'ai encore retrouvé là l'amical et profond dévouement dont vous m'avez déjà donné tant de preuves et ne sais comment vous remercier. C'est pourtant à vous encore que je m'adresse pour savoir si la sonorité de cet *Epithalame* est satisfaisante. Il doit, me semble-t-il, résulter pas mal de trous de cet assemblage de cordes, trombones et orgue. Ces trous, cher Monsieur, veuillez me les indiquer, j'essaierai de vous adresser des changements aux endroits fautifs.

Je connais votre sincérité et je sais que vous ne m'épargnerez pas les critiques. Merci d'avance infiniment. Avez-vous lu le *Quatuor* du père Franck ? Je sais qu'il est édité chez Hamelle et me le procurerai bientôt. C'est, vous le savez, une œuvre admirable. Plus admirable encore, peut-être, le quatuor à cordes que vient d'achever d'Indy et qu'il a fait entendre à Bruxelles d'abord, ici ensuite. C'est un travail absolument stupéfiant. Dès qu'il sera publié, je vous avertirai.

Cette année aura été fort brillante pour la Société Nationale. Plusieurs œuvres de ses membres ont été exécutées chez Lamoureux et un tout jeune homme, Ch. Bordes, s'est vraiment révélé comme penseur et coloriste dans plusieurs œuvres. Tout le monde travaille et c'est décidément le seul moyen d'arriver au bonheur.

*
**

Paris, 15 juin 1891.

... Je suis bien décidé maintenant à tenter cette aventure (1), si décidé que j'ai adressé depuis trois jours ma demande d'inscription et Dieu sait pourtant qu'il est impossible de se présenter dans des conditions plus désastreuses que celles où je suis. Je n'ai pour ainsi dire pas travaillé cette année et j'ai perdu mon plus ferme appui : le père Franck.

Par bonheur, j'ai connu, depuis cette mort si imprévue, Vincent d'Indy et j'ai pu, grâce à lui et sous sa direction, me remettre un peu au travail. Il m'a encouragé et sérieusement conseillé de me présenter au concours. Je lui obéis et satisfais ainsi en partie mes parents qui n'ont en ce moment d'autre rêve que de me voir un jour loti de cette récompense suprême et gouvernementale.

En toute sincérité je dois pourtant bien avouer qu'il me serait assez désagréable de ne pas être admis au concours définitif, et, pourtant, au point de vue strictement matériel (j'entends par là le temps d'écrire des notes) je redoute bien plus l'épreuve préparatoire que le concours lui-même. Car pour celui-ci on accorde 27 jours de loge, alors que les concurrents n'ont que 72 heures = 3 jours pour composer la fugue à 4 voix et le chœur avec orchestre (partition complète) qui constituent l'épreuve préparatoire.

Je n'ai jamais pu faire une fugue en moins de six jours et pour le chœur avec orchestre j'ai déjà essayé d'en composer un en aussi peu de temps que possible, il m'a

(1) Il s'agit du concours pour le prix de Rome, auquel Lekeu se présenta sur les conseils de Vincent d'Indy.

fallu 8 jours et je n'avais pris pour texte que quelques vers de Lamartine (6 seulement, mais avec les répétitions des mots, ces 6 en représentent 15).

Ici, au Conservatoire, on donne de 20 à 30 vers à illustrer d'une musique du plus vif intérêt pour ce chœur avec orchestre.

S'il en est de même à Bruxelles, je ne sais pas du tout comment je pourrai m'y prendre pour avoir terminé ma double besogne dans le délai fixé.

Mais si je puis achever en 3 jours ces 2 devoirs, je serais vraiment vexé que le jury les trouvât si mauvais que je ne pusse prendre part au concours. Et pourtant... Cela me pend au nez ! Le plus ennuyeux, c'est que ce concours m'empêche d'aller à Bayreuth. J'en suis vraiment furieux, car c'est, de ma part, rééditer à coup sûr la délicieuse et mélancolique fable du chien qui lâche sa proie pour l'ombre. Vous y allez, je le sais, et je me faisais une si grande fête de vous rejoindre là-bas, dans ce pays béni, et, avec vous, et grâce au Mage sublime, de quitter encore ce vieux sol maudit où les générations ne se succèdent que pour souffrir ; oui, de le quitter (pour quelques heures seulement, hélas !) et d'habiter au pays des songes, où les souffrances les plus terribles ne sont elles-mêmes que le prétexte des joies infinies et consolatrices...

Vous me demandez comment est mort Franck ? Je vous ai parlé d'un accident de voiture où il avait été blessé au mois de juillet dernier. Depuis, sa santé s'affaiblissait de jour en jour. Il a gagné un rhume au mois d'octobre et, à partir du 15 novembre, a dû renoncer à presque toutes ses leçons. J'ai eu le bonheur de le voir deux fois encore et de faire de la musique avec lui. Il s'est alité vers la fin du mois et chaque jour j'allai prendre de ses nouvelles. C'était tantôt mieux, tantôt pis. Un jour, on m'annonce une amélioration très sensible : le lendemain, il était mort...

(A suivre).

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO

MADemoiselle DE BELLE-ISLE

De M. Spiro SAMARA, sur un livret de Paul MILLIET

Après une brillante représentation de *Tannhäuser* avec Van Dyck, Renaud, Mmes Farrar et Lindsay, le théâtre de Monte-Carlo vient de nous faire entendre une œuvre inédite en France du compositeur Spiro Samara.

L'auteur de *Mlle de Belle-Isle* est grec d'origine, il est né à Corfou, a fait ses études en France avec Léo Delibes, et il écrit de la musique italienne, oh combien !

Le livret de *Mlle de Belle-Isle* a été fidèlement découpé par Paul Milliet dans la pièce de Dumas père, lors de la création de l'œuvre à Gênes. Il y a deux mois à peine, le librettiste avait changé le dénouement, la pièce finissait tragiquement par la mort du chevalier d'Aubigny, qui tout à la fin, avant que le duc de Richelieu n'eût eu le temps de dénouer la situation, s'enfermait lui-même sur l'épée de son adversaire.

En Italie il paraît qu'un bon drame lyrique doit finir par un malheur. A Monte-Carlo notre aimable confrère Milliet est revenu à des sentiments plus humains, et prenant en pitié le sort de l'infortunée Mlle de Belle-Isle, il a sauvé la vie à son fiancé, se conformant ainsi au dénouement infiniment plus logique de son illustre modèle.

L'œuvre de M. Samara réunissait ici la plupart des protagonistes de la création à l'exception de Mlle Royer. Il était en somme intéressant de nous faire connaître un compositeur nouveau pour nous, M. Spiro Samara, déjà apprécié dans la péninsule pour sa *Martyre*, sa *Medjé*, etc.

Dans *Mademoiselle de Belle-Isle*, M. Samara témoigne d'un sens réel du théâtre et du mouvement scénique, qualités que possèdent d'ailleurs la plupart des compositeurs modernes de l'Italie. La partition comprend deux éléments bien distincts en vertu du sujet même de la pièce : d'une part l'atmosphère légère, spirituelle et libertine qui caractérise l'époque de Louis XV, d'autre part l'élément passionnel et émotif, représenté par le chevalier d'Aubigny et l'héroïne du drame, et les situations dans lesquelles ils se débattent.

Parmi les passages les plus saillants il convient de citer au premier acte le mari-vaudage de la marquise de Prie et du duc de Richelieu ; puis la déclamation de Mlle de Belle-Isle, lorsqu'elle s'adresse en suppliante à la marquise : *Come un viandante smarrito a notte* (comme un voyageur égaré dans la nuit) ; puis l'andante passionné chanté par d'Aubigny (en sol majeur à quatre temps) : *Si, l'aer ch'iorespiro* (oui, l'air que je respire) ; l'ironique et badine déclaration de Richelieu (allegretto scherzoso) *Re dei vaghi amori* (le roi des amourettes).

Le second acte se passe surtout en dialogues et en allées et venues. Entre le second et le troisième actes un intermezzo élégamment écrit dans le style ancien ; à noter ensuite la caressante cantilène chantée par Renaud « *notte adorabil, o notte deliziosa* ».

Le quatrième acte débute par un andante dans le style religieux et continue par un assez gracieux badinage des chœurs de courtisans ; citons ensuite la prière de Mlle de Belle-Isle et enfin le morceau de résistance de cet acte, le grand duo d'amour final (en la bémol avec basses syncopées) « *Obliamo un passato che il cor ci straziò* » (oublions le passé qui blessa nos deux cœurs), et où M. Samara a exprimé la passion en accents chaleureux.

Telles sont les grandes lignes de cette partition qui dénote chez son auteur, ainsi que je l'ai dit, un sens réel de la scène. Ajoutons à cela que M. Samara écrit d'une façon claire et en mélodisant le plus possible.

Toutefois, au point de vue musical proprement dit, M. Samara ne nous paraît pas l'égal de ses rivaux d'outre-monts. Son inspiration brille par la franchise et la sincérité mais la mélodie de M. Samara est trop, beaucoup trop facile et frise souvent la banalité ; on n'y découvre point cette distinction qui est la marque de Puccini, ni ces jolies recherches harmoniques dont est parsemée la *Bobème* ou la *Tosca* ; ce n'est pas non plus l'originalité ni la puissance instrumentale d'un Giordano.

En un mot pour être complet il faudrait que M. Samara joignît à ses qualités de chaleur et de mouvement une ligne mélodique plus personnelle et plus travaillée, et qu'il ne se contentât point du premier jet comme il semble l'avoir fait dans sa *Mademoiselle de Belle-Isle*, où la trame symphonique est pour ainsi dire inexistante.

L'ouvrage a été brillamment mis en scène : costumes et décors sont d'une rare élégance. L'interprétation est excellente avec Bassi, le rival de Caruso, l'un des meilleurs ténors de l'Italie ; Renaud, toujours impeccable ; Mlle Cavaliéri et Mlle Royer, de voix fort agréables.

Le public a fait bon accueil à l'ouvrage.

Alfred MORTIER.

GRAND THÉÂTRE DE BORDEAUX

L'ANNIVERSAIRE

M. Adalbert Mercier a écrit pour l'*Anniversaire*, une partition tout à fait remarquable. La musique suit le livret avec beaucoup de sincérité et de fidélité ; et même à l'action pittoresque et véhémement, brutale à la fin, l'inspiration du compositeur ajoute une sorte de tendresse élégiaque bien séduisante.

C'est qu'en effet, là est tout le talent de M. Mercier. Certes, on reconnaît dans son écriture l'influence de Xavier Leroux, et parfois — par exemple pour le choix des tonalités — l'imitation de César Franck : et l'on ne peut que louer Mercier d'être à si grande école. De même on voit qu'il est déjà homme de métier, il manie très habilement l'orchestration et la polyphonie. Mais le flot de l'inspiration personnelle, le don de grâce emporte tout, domine tout, science, imitation, leçons. La musique de Mercier est de quelqu'un, quelqu'un de fort aimable.

L'*Anniversaire* a été chaleureusement accueilli. Le récitatif de Mattéo : « *Soleil qui empourpres nos plaines* » coupé d'un air exquis : « *Lorsqu'elle errait parmi les mousses* », a soulevé les applaudissements. Puis est venu le lamento de Severina, et la vilanelle riante et lumineuse de Lucia qui arrive les bras chargés de fleurs, *Lorsque le clair printemps viendra* ; puis encore ce joli duo d'amour entre Lucia, aimante et confiante, et Sandro qui hésite, qui se souvient et qui souffre ; enfin le chœur religieux de la Tous-saint, ample et solennel.

On voit par ces brèves indications que Mercier n'est pas ennemi de la mélodie, et il aurait grand tort : car elle l'a présentement favorisé. Il ne dédaigne pas d'écrire des pages sentimentales d'un dessin limpide, pages d'une jolie venue, et qui coulent de source. S'il y a un dieu dans l'école italienne, Mercier porte quelquefois ses vœux à ce dieu-là. Mais ce n'est pas tout à fait sa religion ; sa musique n'est ni superficielle ni rapide, elle sait traduire toutes les émotions, elle est bien écrite et bien construite, elle ne brille pas aux dépens du drame, elle est le drame même. Cette musique est dramatique et vivante.

Au succès, au triomphal succès du musicien et du librettiste, ont contribué grandement Fournets qui est un chanteur de style et Mlle Ranflaur, tragédienne impressionnante.

F. STROWSKI.

LES GRANDS CONCERTS

Concerts Colonne et Lamoureux

Rendre compte de quatre concerts en un seul article est un travail qui m'ennuie au-delà de toute expression et je crains fort de faire partager cet ennui à mes lecteurs, si j'énumère seulement les numéros de ces quatre programmes, ceux du Châtelet surtout, interminables comme toujours. Butinons donc un peu au hasard sur toutes ces œuvres et commençons par les nouvelles. Elles devraient être les plus fraîches ; elles sont généralement les moins jeunes de toutes, tant comme charme que comme émotion. Que vous dire, par exemple, de *la Cloche fêlée*, poème symphonique de M. F. Pécoud, d'après Baudelaire, ou des *Récits de Guerre et d'Amour*, poème symphonique de M. Jemain, joués par M. Chevillard, les 11 et 18 février ? S'il me fallait paraphraser ces pièces, je répéterais ce que j'ai dit plus de cinquante fois depuis quelques années : on y trouve tout ce qui fait la bonne musique, tout sauf l'étincelle. Mais il est effrayant de songer à la somme de travail que dépensent les pauvres auteurs pour arriver à bâtir (avec quelle peine, on ne le sent que trop !) un malheureux morceau qui vient, comme une bulle de gaz lentement formée dans la vase d'un étang, s'épanouir une minute à la surface de l'orchestre et crever pour toujours sous la lumière des lustres. Pourquoi ces auteurs ne composeraient-ils pas plutôt, comme leurs ancêtres, un bon petit opéra-comique bien gentil, qui *étonnerait* peut-être moins leurs confrères, mais qui *séduirait* le public et remplirait infiniment mieux le rôle charmeur et expressif de l'art. Qu même, sans se porter à cette extrémité honteuse d'écrire deux ou trois jolis actes, que n'imitent-ils Rimsky-Korsakow qui, sans se torturer l'entendement, habille les récits de *Schéhérazade* de soie et de perles instrumentales, dont l'orchestre Lamoureux fait si bien chatoyer les reflets ! « Grand Art, grand Art, quand tu nous tiens, on peut bien dire : adieu, jouissance ! »

De son côté, M. Colonne redonna la *Symphonie en mi bémol* de M. Enesco. Tous ceux qui la réentendirent, et qui à la première audition en avaient éprouvé la même impression que moi, m'ont affirmé avoir ressenti pour elle, la seconde fois, une sympathie beaucoup plus vive. Je regrette donc de ne l'avoir pas réentendue. Je ne demande pas mieux que de revenir sur une impression trop hâtive. Il est certain que désormais, par exemple, l'*Après-midi d'un Faune* de M. Debussy, fort bien joué par M. Colonne, ces derniers dimanches, me fait beaucoup plus de plaisir qu'autrefois, (contrairement à ses *Nocturnes*, dont je me lasse un peu après les avoir vivement aimés) et, tout en maintenant qu'il y a dans cette musique troublante une subtibilité excessive et probablement inutile, j'eus tort, je l'avoue très volontiers, d'en méconnaître jadis la mélancolie poignante et sensuelle.

Le *Chant d'Automne* de M. Guy Ropartz sur une poésie de Baudelaire, (encore Baudelaire !) et le Concerto de piano de Castillon joué par Mlle Blanche Selva furent donnés à des Concerts où je n'assistais pas. Mais j'ai entendu le *Jour d'été à la Montagne*, nouveau poème symphonique de M. d'Indy. C'est long, un jour d'été, ah ! fichtre oui ! c'est long, même décrit par un impressionniste miraculeusement adroit, mais qui veut à tout prix verser dans le symbole et qui pousse l'habileté jusqu'à l'oubli de toute candeur. Aurore, jour et soir ! Ça finit bien tout de même par une délicieuse rêverie du quatuor en sourdine, trop longtemps attendue et c'est plein de talent, mais non de simplicité. M. Vincent d'Indy est un réaliste manqué, je l'ai plusieurs fois insinué, moins crûment qu'aujourd'hui peut-être, et quelque admiration que j'aie pour plusieurs de ses œuvres, je regrette qu'il ait trop *pensé* sa musique et

desséché, — a mon avis, bien entendu, — les dons d'une sensibilité très française par un parti-pris de spiritualité, qui n'a rien à voir avec notre tempérament national. Quand on me trouve injuste vis-à-vis de Franck, on a raison sans doute. Mais j'ai raison aussi, soyez-en sûrs, de déplorer que ce maître wallon soit venu orienter la musique de chez nous dans des sentiers beaucoup trop idéalistes pour elle.

... Si nous parlions un peu des virtuoses qui se sont fait entendre à ces séances? Tenez-vous bien! Je n'ai qu'à chanter leurs louanges. A vrai dire, si M. Enesco, violoniste, m'a paru fort bon et si la *Chacone* pour violon seul du père Bach est signée d'un nom qui équivaut, en musique, à celui de Jéhovah, en histoire naturelle, cette *Chacone* est tout de même passablement ennuyeuse. Eh! parbleu! c'est de la bonne musique; mais il en est des morceaux d'étude comme de la vérité: les meilleurs ne sont pas toujours bons à dire... en public du moins, surtout dans une si grande salle. Et je ne suis aucunement surpris que l'autre jour, quand M. Enesco a voulu se faire entendre en *bis*, l'auditoire lui ait signifié, par des « chut » vigoureux, que l'Ainsi-soit-il avait duré assez longtemps pour qu'on ne recommençât pas le sermon.

Et maintenant je vais célébrer deux pianistes: M. Alfred Cortot, qui, remarquablement secondé par M. Chevillard, a joué les admirables *Variations symphoniques*, le chef-d'œuvre de Franck, (sur lesquelles je n'ai jamais varié, et ne varierai jamais, je pense,) avec une discrétion d'effets, une intensité d'émotion, un sensualisme joyeux et une sérénité discrète extraordinairement poignants — Quelle allégresse! quelle force calme! quel brasier intérieur! — ce fut superbe; ... et Mme Wanda Landowska qui, parfaitement accompagnée, elle aussi, par M. Colonne, nous a distillé l'adorable *Concerto en mi bémol* de Mozart, selon cette méthode fine, expressive, presque déconcertante de simplicité, de netteté, de précision et pourtant si remplie de charme, si enveloppante, qui en fait aujourd'hui la plus exquise interprète des vieux maîtres du clavecin et du piano-forte. Si quelqu'un ne s'émerveillait pas d'une gamme ou d'un trille individualisés par cette adorable pianiste, et ne sentait pas ses yeux se troubler à l'ineffable adagio de l'œuvre qu'elle interpréta l'autre jour, je ne saurais causer avec lui, car le mot « musique » ne possède évidemment pas le même sens pour nous deux.

A coup sûr il est infiniment doux au détracteur des virtuoses de tresser ici une double couronne au jeune chef d'orchestre et à la jeune claveciniste qui, l'un et l'autre, avec des styles presque contradictoires, sont deux artistes si parfaitement doués. Je les prie seulement de me laisser aujourd'hui faire une petite place, auprès d'eux, à M. Paul Brun, cor anglais des Concerts-Colonne qui, le 18 février, remporta une si légitime ovation dans le Ranz des Vaches du *Manfred* de Schumann. Il est impossible de rêver non seulement un son plus pur, une sûreté rythmique plus parfaite que celle de cet instrumentiste, mais surtout (et c'est par là qu'il a touché le public), de faire tenir dans un pauvre petit solo de quelques lignes une plus intense poésie de la nature, un plus juste sentiment de la paix du soir... « Ah! qu'la vie est bonn' tout d' même, quand on l'aime, quand on l'aime! » chanterait le joyeux Dalcroze.

Jean d'UDINE.

LA QUINZAINÉ MUSICALE

Société Philharmonique

Tout l'intérêt de la dixième séance reposa sur le quatuor Hugo Heermann-Becker, car on ne peut citer que pour mémoire Mme Réja-Bauer qui, fort applaudie par des compatriotes complaisants, chanta du Schubert et du Brahms d'une façon tout à fait ordinaire et avec une voix bien ingrate. Mais les quatre vrais artistes composant le quatuor Heermann, dont j'ai le grand plaisir de rapporter ici les noms à nouveau, MM. Hugo Heermann, Adolphe Rebner, F. Bassermann et Hugo Becker, ont mérité les chaleureuses ovations qui les remercièrent de leur superbe interprétation du programme. De quelle finesse et de quel esprit ils ont témoigné dans le *Quatuor en ut majeur* (op. 20 n° 2) de Haydn, dont ils durent bisser le menuet grâce au violoncelle endiablé de M. Hugo Becker, et dont le *presto scherzando* est si amusant, lorsqu'on a remarqué qu'il évoque en ses staccatos le caquetage d'une bande de poules affolées. Ils dépensèrent une fougue entraînante, qu'ils adoucirent avec tant de mélancolie pour l'adagio molto, dans le *Quatuor en la majeur* (op. 41 n° 3) de Schumann, où par instant le maître a voulu obtenir des effets qui dépassent les moyens du quatuor. M. Hugo Heermann et ses excellents compagnons terminèrent dignement le concert par le *Quatuor en fa mineur* (op. 59 n° 1) de Beethoven, auquel le programme attribuait par erreur les mouvements du *Quatuor en fa* (op. 18 n° 1). Ils l'ont joué avec cette profondeur de sentiment, cette fidélité respectueuse, cette intelligence et cet amour de l'œuvre qui font qu'après l'audition on s'en revient l'âme reposée et meilleure.

Le 11^e concert réunissait MM. Anton Sistermans, Pablo Cazals et Alfred Cortot. Un malencontreux rhume ne nous a permis d'apprécier chez M. Sistermans que le style avec lequel il phrasa différents airs et récitatifs tirés de l'œuvre vocale de J.-S. Bach. M. Cazals joua des fragments de la *Sonate en si mineur* pour violoncelle seul de Bach. On lui fit un grand succès après son exécution très vibrante. M. Alfred Cortot nous donna la *Sonate en si mineur* de F. Liszt, dédiée à Schumann. Cette œuvre longue où Liszt s'affirme non pas le beau-père mais le grand-père de la Tétralogie dans certains motifs à qui Wagner fit un meilleur sort, n'a pas toutes nos préférences, mais elle a trouvé en M. Cortot un merveilleux interprète. Il n'est pas possible de jouer avec plus de clarté et d'intelligence une œuvre difficile, j'aurais pu dire ennuyeuse, si le magistral talent de M. Cortot ne nous avait pas contraint à la suivre avec intérêt. M. Alfred Cortot est un grand artiste qui joue en musicien, ce qu'on ne saurait reconnaître chez tant de pianistes à qui il pourrait en remontrer en fait de virtuosité. Le concert s'acheva avec les *Sept variations sur un thème de la Flûte enchantée* de Beethoven pour piano et violoncelle. Tout le talent de MM. Cortot et Cazals ne réussit pas à nous empêcher de regretter le choix, comme morceau final, de cette petite fantaisie innocente, que personne ne songerait à exhumer, si ce n'était pas Beethoven qui l'avait commise. Il ne faut pas que le respect des grands noms tourne au fétichisme !

Victor DEBAY.

Concerts Le Rey

Le concert du 11 février nous donnait la première audition d'une *ouverture symphonique* de M. O. Tibel, qui ne se signala point par un intérêt particulier, et la *Mégère apprivoisée* de M. Frédéric Le Rey. Il est difficile de parler comme il convient de cette œuvre qui, nécessitant le théâtre, se trouve dépaycée au concert et, de ce fait, semble par moments un peu longue. Ecrite, avec plus de distinction, dans le style courant des opéra-comiques qui égayaient la douce sérénité de nos pères, cette partition renferme des mélodies agréables et des pages très aimables. Enregistrons le succès de l'auteur et celui de ses interprètes, Mmes Bureau-Berthelot et Georges Marty, MM. Dubois et Monys. M. Alejandro Ribo avait exécuté auparavant la *Polonaise en la*

bémol de Chopin, sans y mettre la fougue nécessaire et la *Fantaisie Hongroise* de Liszt que Mme Toutain-Grün avait si remarquablement interprétée l'un des dimanches précédents.

Des œuvres nouvelles qui nous furent présentées au concert suivant il faut signaler un court poème de M. Ch. René, *Sur la Plage*, très joliment chanté par Mme Bureau-Berthelot, et une suite d'orchestre de M. Lucien Niverd, *Horizons Bleus*, dont nous avons apprécié la première partie, *Au Réveil*, pour son orchestration souple et facile. Des fragments de *Richard Cœur-de-Lion* nous permirent enfin d'applaudir Mme Bureau-Berthelot, MM. Dubois, Berton et Mary.

Edouard SCHNEIDER.

Société Nationale

On connaît déjà les deux mélodies tout à fait charmantes de M. Marcel Labey, sur le *Rondel* de Charles d'Orléans et la poésie de Clément Marot *De sa grande Amye*. Mlle Jeanne Bertaux les a fort bien interprétées au dernier concert de la *Société Nationale*, en compagnie d'une nouvelle mélodie du même auteur sur la *Chanson du Rayon de Lune*, de Maupassant. La valeur, assurément plus grande, de cette *Chanson*, d'ordre très descriptif, ne pouvait lutter avantageusement avec la grâce pénétrante et distinguée de ses voisines : il semble que la longueur et la coupe du poème y soient pour quelque chose : c'est une série de petits tableaux variés, qu'une voix et un piano sont peu susceptibles d'évoquer, sans le secours d'un décor... tout au moins orchestral.

Deux mélodies de Mlle Corbin, chantées par Mme Camille Fourrier avec beaucoup de goût, complétaient la partie vocale de ce concert : la seconde, une *Chanson Roumaine*, a un peu surpris l'auditoire par certaines étrangetés de la poésie.

La partie pianistique, confiée à Mlle Selva, comprenait la puissante *Sonate* de Dukas, une des œuvres de piano seul les plus solides et les plus pleines qu'on ait écrites depuis Franck, et trois pièces nouvelles de M. Albert Roussel, parfaitement susceptibles d'affronter sans dommage ce redoutable voisinage. La première, *Danse au bord de l'eau*, a conquis, sans conteste, tous les suffrages ; ceux qui raisonnaient trop pour subir tout simplement, sans contrôle, son charme berceur, ont été ravis d'y découvrir une des plus ingénieuses adaptations du 5/8, qui aient été tentées jusqu'à présent. Il ne faut jamais affirmer que quelqu'un a découvert quelque chose : il peut être utile toutefois de recommander aux chercheurs de rythmes rares cette disposition, qui consiste à partager les cinq temps d'une mesure en trois croches d'une part, et, de l'autre, un triolet, équivalant aux deux derniers temps. Et tant qu'on ne nous aura pas mis sous les yeux un spécimen de ce rythme, employé antérieurement à la *Danse au bord de l'eau* de M. Roussel, on devra reconnaître avec nous qu'il demeure le premier à en avoir fait usage.

La *Promenade sentimentale en forêt*, qui semble finir comme à regret, et le *Retour de fête*, où abondent d'amusants frottements, ont fait l'objet des commentaires les plus variés, pour la conquête du second rang, — le seul resté libre après l'universel succès de la *Danse*. — Il faut en conclure que chacune de ces deux pièces est préférable à l'autre par quelque qualité, mais qu'aucune n'est inférieure : les logiciens arrangeront cela comme ils pourront.

Quant à l'interprétation, le nom seul de l'artiste en dit plus que d'inutiles épithètes. Il convient toutefois de mentionner spécialement les qualités rares de souplesse, de force et de haute compréhension, dont Mlle Selva a fait preuve, dans sa magistrale exécution de la *Sonate* de Dukas.

Certes, on ne doit pas craindre d'affirmer que la perfection de la première audition, en 1901, était ici dépassée notablement ; que n'en peut-on dire autant, hélas ! de la molle et inégale interprétation du *Quatuor* inachevé d'Ernest Chausson, qui servait d'introduction instrumentale à cet intéressant concert.

A. SÉRIEYX.

Société J.-S. Bach

Le mercredi 7 février, bonne exécution de deux cantates dont *Herr, wie du willst*, chef-d'œuvre incomparable inspiré par l'idée de la mort; réaudition du *Premier Concert Brandbourgeois* et excellente présentation de la *Suite en si mineur*.

Au concert du 21 février, M. Georges Enesco fut un fidèle interprète de Bach en même temps que violoniste admirable. La *Sonate en mi* (pour piano et violon) fut jouée par lui avec une expression intense et un respect absolu; la *Partita* pour violon seul (n° 6 en mi) fut pour le jeune et intéressant virtuose l'occasion d'un grand et légitime succès. A l'orgue M. Widor joua en grand maître le *Prélude et fugue en ut mineur* (sa registration en est très intéressante quoique un peu compliquée), deux *chorals*, et l'ennuyeux *Concerto en la mineur* (qui est en réalité de Vivaldi). Mme Marie Panthès interpréta avec intelligence et maîtrise plusieurs préludes et fugues du « Clavecin bien tempéré » malgré un emploi quelquefois malheureux de la pédale et quelques mouvements trop rapides.

G. L.

Concerts de la Schola Cantorum

Au concert du 23, programme fort bien composé et des plus attrayants : l'ouverture de *Zoroastre* de Rameau, le quatrième acte d'*Hippolyte et Aricie*, quatre *pièces d'orgue* de L. Marchand et N. de Grigny; enfin la scène du premier acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck.

L'ouverture de *Zoroastre*, d'après Rameau lui-même, comportait un programme : « La première partie est un tableau fort et pathétique du pouvoir d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime; un doux calme succède, l'espoir renaît. La seconde partie est une image vive et riante de la puissance bienfaisante de Zoroastre et du bonheur des peuples qu'il a délivrés de l'oppression. »

Le quatrième acte d'*Hippolyte et Aricie* est merveilleusement divers. La verve lyrique de Rameau s'y donne libre cours, toujours riche et variée. La scène d'amour entre Hippolyte et Aricie est exquise de finesse psychologique et de charme mélancolique. Rameau ne se complait pas uniquement dans l'expression des sentiments intérieurs. Le monde extérieur existe pour lui, et dans la *Scène de la Chasse*, il déborde de gaieté et d'humour. Les airs, alertes et d'une élégance non apprêtée, sont soutenus par une orchestration descriptive et soignée. La *Scène de l'Orage* était pour l'époque une grande nouveauté, et la *Simfonie du Tonnerre* impressionna fortement les auditeurs. Les chœurs de la fin, brefs et entrecoupés, annoncent la mort d'Hippolyte et terminent cet acte admirable.

Le concert s'achevait par la première scène du premier acte d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Dans cette belle œuvre, Gluck a répudié toute complaisance vis-à-vis des chanteurs en renom. Le drame se déroule, brutal et expressif. Le vieux Maître ne se soucie plus des formes d'air consacrées par la tradition; il réforme la déclamation lyrique, innove le récitatif vivant, dramatique et fait ainsi pressentir Wagner.

L'interprétation fut excellente et ferme sous la direction de M. Marcel Labey. Mme Raunay (*Phèdre* et *Iphigénie*) fut émouvante, admirable par l'ampleur tragique de sa voix et la sûreté de son instinct dramatique. Mlle Pironnay (une *chasseresse*) et Mlle Braquaval (*Aricie*) chantèrent avec expression et une grande justesse d'accent. Le maître Guilmant suscita les applaudissements de tous par son incomparable jeu qui le place au premier rang parmi les organistes. Enfin, rendons un juste hommage au talent souple et finement nuancé de M. Plamondon qui sut nous charmer dans le rôle si délicat d'Hippolyte.

Paul LE FLEM.

Les "Soirées d'Art"

15 février 1906. — Ce ne fut pas la séance la plus intéressante de la saison. Dans le premier mouvement du *dix-septième quatuor* de Mozart, on entendit quelques sons

un peu aigres. M. Capet et les artistes qui l'entourent nous ont rendus très difficiles, surtout vis-à-vis d'eux-mêmes.

A M. Georges Svirsky, jeune pianiste probablement à ses débuts, je ferai deux critiques. Il a, sans doute, pour rehausser la beauté de son jeu, l'habitude d'envoyer ses mains jusque par dessus sa tête, ce qui nous semble d'un goût douteux. Que M. Svirsky aille voir (je dis voir et non entendre) M. Dièmer ou M. Risler, à l'indiscutable autorité, il ne remarquera rien de semblable. Le plus extraordinaire est que M. Svirsky, abattant ses accords de si haut, ne commette pas de fausses notes ; son adresse est vraiment sans égale. Son interprétation manque de nuances. Elle est toute en oppositions excessives. Les passages de force ne vont pas sans quelque confusion et sans quelque brutalité. Chopin, le féminin Chopin, dont le programme portait le *Nocturne en mi mineur* et l'*Allegro de la Sonate en si bémol mineur* a quelque peu souffert de ces violences. Le *Prélude* de Rachmaninoff apparut comme une page d'une inspiration plutôt tapageuse. A côté de ces défauts, M. Georges Svirsky possède de très réelles qualités qu'il peut mettre davantage en valeur.

D'une physionomie très expressive, bizarre même et fort attachante, Mme Espinasse a chanté, à ravir, trois mélodies de Beethoven : *Près de ma tombe obscure*, *Apaïsement* et le *Roi des Aulnes*, qu'il est si curieux de comparer au lied de Schubert.

Le troisième quatuor de Schumann termina le concert.

22 février. — C'était le dernier concert, puisque les deux séances qui auront lieu dans le courant de mars seront consacrées au pianiste allemand Wilhem Backaus. Le quatuor Capet qui fut tout le temps sur la brèche, au cours de cette saison, a tenu à se faire regretter et à nous laisser un impérissable souvenir. Jamais encore il ne nous avait donné d'exécution aussi parfaite que celle du 13^e *Quatuor* de Beethoven, le 22 février. Le public fit une chaude ovation à ces excellents artistes. Pour ma part, je ne vois pas la moindre critique à faire : j'avais reproché jusqu'à présent à M. Capet et à ses compagnons une trop grande recherche du détail qui confinait au maniérisme. A ce dernier concert, il n'en était plus rien. C'était large d'ensemble et de souffle. M. Lalo dit avec raison dans son dernier feuillet du *Temps*, que la récente séance du Conservatoire a mis le quatuor Capet « à son rang qui est le premier. » et que « la France possède aujourd'hui un quatuor digne des meilleurs quatuors d'Allemagne ».

Mme Marie Panthès a joué excellemment, à son habitude, le *Carnaval* de Schumann qui est bien un peu long, et trois *valse*s de Chopin. M. Plamondon a chanté trois mélodies de M. Léo Sachs : *Rêve et réalité*, *Aubade* et *Rêve de poète*. J'ai déjà eu, à deux reprises, l'occasion de dire en quelle estime je tenais ce musicien. Ses *lieder* délicats comme facture, délicats comme sentiment, méritent d'être distingués. Le *Rêve et réalité* inspiré par le poème de Bodenstedt « *Traum und Wirklichkeit* » est particulièrement intéressant. M. Plamondon tire un parti merveilleux d'une voix qui n'est point des meilleures, peu étendue et peu timbrée et qui l'oblige à recourir parfois aux notes de tête, rarement plaisantes. S'il chante fort bien, en revanche il articule peu ou point et sa diction manque complètement de netteté.

M. Dièmer a simplement accompagné Mlle de Mouromzow qui chantait deux de ses mélodies, fines et gracieuses, dignes de notre grand et exquis pianiste. Mlle de Mouromzow, une toute jeune fille, a une voix d'une fraîcheur délicieuse et elle prononce le français avec une pointe d'accent, ce qui la rend tout à fait charmante. Elle obtint également un vif succès en chantant en allemand l'amusante *Sérénade Inutile* de Brahms : « *Guten Abend, guten Abend, mein Kind* ».

Gabriel ROUCHÈS.

Quatuor Parent

Très belle séance que celle du 9 février. Le *Quatuor*, la *Sonate pour piano et violon* et le *Quintette* de César Franck que nous avons entendus maintes fois exécutés par le quatuor Parent sont aujourd'hui des œuvres trop universellement connues et admirées pour qu'on en puisse parler sans répéter ce qui a été déjà dit à leur sujet. Signalons une fois de plus la très belle interprétation que ce quatuor et Mlle Dron en ont donnée

avec l'animation, l'énergie, l'accent douloureux et l'envolée céleste qui chantent de façon si humaine et si divine à la fois dans les admirables pages de César Franck.

Le vendredi 16 était de nouveau consacré à Beethoven. Le Quatuor Parent donnait deux œuvres de la jeunesse du maître, la *Sérénade op. 8* pour violon, alto et violoncelle, et le *Quatuor en fa majeur n° 1 op. 8*, et aussi le 17^e *Quatuor op. 133 (Grande Fugue)* qui ne parut qu'après sa mort, œuvre étrange dont la joie ironique et le caractère tourmenté impressionnent de façon si vivante. Mlle Marguerite Hamman joua consciencieusement la *Sonate 110* mais sans mettre toutefois suffisamment en valeur son relief si caractérisé et son allure si indépendante.

Edouard SCHNEIDER.

Sonatières et les alentours

On dit couramment que « les jours se suivent et ne se ressemblent pas », ce qui prouve que l'on ne sait pas ce qu'on dit. Car en dehors des différentes fonctions normales que l'homme accomplit quotidiennement avec une certaine régularité, et sur lesquelles je n'ai pas à insister, en dehors de l'habitude que l'on qualifie non sans raison de seconde nature, parce que l'homme, au fond, est un vieux routinier, même celui qui affiche les tendances les plus bohèmes, en un mot, en dehors de tout ce qui dépend directement de nous et constitue les absolues ressemblances de chaque jour, il y a la vie, l'impitoyable vie qui se charge de monotoniser (?) les heures dont le total représente les existences humaines. En toute espèce de choses, même dans ce qui nous paraît être le plus imprévu, comme les impressions d'art ou de sentiments par exemple, nous constatons de désespérantes similitudes. Cela me conduirait trop loin d'étudier les diverses manifestations sentimentales ou artistiques qui font de nous de petites marionnettes dociles dont les ficelles nous agitent constamment dans le même sens et à heure fixe; mais je crois avoir ici l'occasion de prouver que l'on devrait bien réfléchir avant de répéter comme un perroquet les soi-disant axiomes dont nous nous servons trop volontiers. Je sais fort bien que, pour ma part, je suis témoin tous les jours des mêmes misères affreuses et des mêmes illusions fragiles; je sais fort bien aussi que j'entends tous les jours de la musique, et voilà qui suffit amplement, me semble-t-il, pour excuser le laborieux début de cet articulet. Oui j'entends de la musique, et elle est toujours la même cette musique, presque toujours intéressante, presque toujours bien interprétée, presque toujours prétexte à jaboter, à flirter, à médire, à se pâmer, à dormir et à provoquer encore quelque autre état que je ne saurais décrire avec suffisamment de mystère. — Oh ! que voilà des jours qui se suivent et qui se ressemblent depuis que la saison a jugé à propos de recommencer. Au demeurant j'aurais mauvaise grâce à m'en plaindre puisqu'il s'agit des agréables auditions données par M. G. Boulnois et Mlle Jane Chevalier (deux jeunes de brillant avenir, l'un, organiste et compositeur averti, l'autre pianiste au jeu caressant, ce dont son partenaire s'éprit avec raison); par MM. Willaume et Feuillard, ce dernier tout à fait remarquable dans la *Sonate* pour piano et violoncelle de Chevillard; par Mme Panthès qui exécuta magistralement une très intéressante *Sonate* de Emmanuel Moër; par M. Julien Isseris à la main gauche renversante et renversée dans un *Nocturne* de Scriabine (toucher sympathique s'il en fut); par Mme Georges Marty, aux copieux et éclectiques programmes interprétés avec un style et un goût exquis; par Mlle Claire Hugon qui divise son concert en deux parties: l'École de Franck et l'École Moderne comme si celle-ci ne se rattachait pas à celle-là, — d'ailleurs admirable programme et aimable interprétation; par Edmond Hertz qui traduit avec brio les excellents compositeurs Franz Listz et Edmond Hertz déjà nommé, et dans un style discutable Bach et Beethoven, jeunes élèves en composition; par M. Edouard Bernard dont la technique, le style et la sonorité sont simplement dignes des plus grands musiciens (je ne dis pas virtuoses!); par Diran Alexanian, le violoncelliste langoureux et tendre qu'accompagne mirifiquement la vivante et pétillante pianiste Mme Monteux-Barrière (tous deux parfaits dans la jolie *Sonate* de Jean Huré); par M. David Blitz qui se classe décidément parmi les meilleurs pianistes de l'époque; par Paulette Deneri, qui est en voie de devenir une délicieuse pianiste, aux côtés du

subjuguant Enesco et du moëlleux Baldelli ; par Joseph Salmon, violoncelliste vibrant dans le *Concerto* de Lalo et Mme Salmon Ten-Have, aux délicats doigtés, combien suaves, dans le *Concerto* de Schumann que dirige avec épanouissement le blondinet Chevillard ; et par cent autres artistes qui ont tous beaucoup de talent et auxquels je suis reconnaissant de donner à la vie musicale, d'apparence si agitée, l'unité imposante de l'éternel recommencement.....

D JINN.

Nous publierons dans un de nos prochains numéros un compte rendu d'ensemble des Récitals de violon de M. Joseph Debroux.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer au prochain numéro les Concerts du Conservatoire, les correspondances de : Londres, et les Concerts divers (Concerts Clémandh, H. Renié, Dezso Lederer, Ch. Bouvet, Instruments à vent, etc.).

Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger

LETTRE DE MUNICH

Max Reger est un homme heureux : musicien de grand talent, on siffle sa musique.

Quelque paradoxal que puisse paraître cette proposition, elle n'en est pas moins juste. En effet un artiste qu'on siffle, — notez bien que je dis un *artiste* ! — a forcément un clan d'admirateurs enthousiastes et de chauds partisans. De suite il devient chef de groupe, comme on dit en langage parlementaire, adulé par les uns, combattu par les autres, mais pour cela et par cela même joué partout. C'est le personnage intéressant, celui pour ou contre qui il faut prendre parti et qui ne souffre pas l'odieuse et meurtrière indifférence.

Le rôle est beau, mais il n'est pas donné à chacun de pouvoir le tenir ; il faut pour cela une forte individualité, des défauts et des qualités qui ne soient pas communs, mais fortement caractérisés. Reger est l'homme de cette situation et tel est son cas. On le chante, on le joue partout en Allemagne ; à Munich, plus particulièrement, et il ne se passe pas de semaine ou quelque chanteur à la poursuite du succès ou quelque violoniste en peine de nouveauté ne consacre, si non un concert tout entier, du moins une bonne partie de son programme à Reger. Celui-ci du reste, obligeant et aimable, se prodigue partout et on ne le sollicite point en vain ; il se prodigue et tient la partie de piano dans presque tous ces concerts avec une aisance, une délicatesse et un charme qui en font un attrait de plus.

Ces réflexions me viennent à l'esprit à la suite de la première audition de sa première œuvre orchestrale à l'Académie de musique. Cette *Sinfonietta* comme il l'appelle, bien qu'à peine née, a déjà fait le tour de l'Allemagne ; portée aux nues à Cologne, elle fut éreintée à Berlin, beaucoup critiquée à Dresde, discutée partout. Mottl qui savait à quoi il s'exposait en inscrivant cette œuvre à son programme, a reçu comme il convenait, c'est-à-dire avec un sourire narquois et amusé, la manifestation presque tumultueuse du public où quelques coups de sifflets répondaient aux applaudissements généraux et aux bravos enthousiastes.

Mais pour en revenir à nos moutons, c'est-à-dire à l'œuvre elle-même, il faut avouer qu'elle est au moins extraordinaire. Construite sur le type classique de la sym-

phonie de Beethoven et pour l'orchestre de Beethoven, cette symphonie en quatre parties est un fouillis inextricable où les thèmes s'entrecroisent avec une science et une complication si merveilleuse qu'il se pourrait bien qu'il fallût être l'auteur lui-même pour découvrir dans cette œuvre, la plupart du temps, autre chose qu'un bruit énorme et complexe — je ne dis pas confus — dont on ne croirait pas capable un orchestre si restreint. Pour ce qui est de l'orchestration, je n'en saurais rien dire sinon que tous les instruments sonnent à la fois au petit bonheur semble-t-il. Les gens « compétents » — et il s'en trouve toujours à côté de vous au bon moment — assurent que Reger, malgré sa science incomparable de la fugue et du contrepoint, ne sait pas orchestrer; je m'en serais douté sans cela.

Ces réserves faites, je puis me laisser aller à dire combien, malgré tout, j'ai été charmé et surpris par certaines parties vives et fortes du *Scherzo*, d'une allégresse qui ressortait même de cet infernal fouillis. L'adagio est exquis; là, pour un moment au moins nous avons retrouvé le poète ému sans sentimentalisme et délicat sans préciosité, le Reger fin, profond et subtil des lieder charmeurs et nous avons senti parfois aussi l'envolée savante et serrée de son admirable musique de chambre. Reger est un artiste véritable quand il fait de la musique de musicien; son œuvre devient bâtarde quand il fait de la métaphysique en musique; pourquoi faut-il... mais demandons-nous à la neige pourquoi elle est blanche et au firmament pourquoi il est bleu?

Comme autre nouveauté, Mottl nous donnait le *Fingerhütchen* de J. Weissmann, poème symphonique pour grand orchestre, chœur de femmes et baryton solo, œuvre sentimentale qui n'est pas sans mérite mais qui a semblé un peu poncive venant après la *Sinfonietta*; la couleur y est un peu grise et le soliste A. Dressler n'a pas peu contribué à l'engrisailler de sa voix sourde et cotonneuse qu'il force en vain. Il fut mauvais, mais je l'ai entendu dans de plus mauvais moments encore.

Je suis en retard avec les CONCERTS KAIM; cette excellente phalange et ses courageux chefs MM. G. Schneevoigt et Raabe méritent toute notre reconnaissance pour leurs grands et nobles efforts, pour les rares jouissances musicales que nous leur devons. C'est surtout à la grande musique classique que ces jeunes kappelmeisters ont voué leurs efforts. Les nouveautés sont relativement rares à la salle Kaim.

Notons toutefois *Finlandia*, poème symphonique de Sibélius, que M. Schneevoigt, son compatriote, dirigea avec sa fougue et son entrain ordinaires. L'œuvre est trop nationale pour être vraiment intéressante, mais elle doit produire un fort effet sur une foule par sa largeur et la simplicité de ses thèmes, poussée jusqu'au schéma.

Ce fut à un autre concert l'Ouverture de *Cléopâtre*, de Enna, d'un sensualisme vulgaire et grossier. Des thèmes quelconques forcés à l'orchestre pour atteindre à la grandeur et ne parvenant qu'à bouffir une orchestration de foire.

Nous eûmes le même soir le plaisir d'entendre, sous la direction de l'auteur, une autre ouverture, celle de *Catherine de Heilbronn*, de Pfitzner. C'est là de la belle musique à forte ligne, un peu contournée parfois, mais toujours franche et enflammée, de rythmes riches et variés, le tout agrémenté d'une haute et forte couleur.

Nous nous promettions de goûter comme il convient une série de lieder du même auteur que nous chanta — est-ce bien le mot — M. Loritz, remplaçant au pied levé le ténor van Dyck, mais vraiment il nous fut impossible de distinguer le son de la voix du chanteur. La première condition pour chanter est d'avoir de la voix; M. Loritz estime sans doute que c'est un accident de la nature dont on peut se passer.

La *Symphonie en sol mineur* de Kalinikow, que nous a donnée l'autre jour M. Schneevoigt, n'est pas très originale — c'est du Schumann bien orchestré, disait-on derrière moi. — N'empêche que Kalinikow possédait un intéressant tempérament artistique; sa symphonie est bien construite, elle est claire et dit ce qu'elle veut dire. Sa fantaisie est parfois un peu débridée, mais non pas débraillée. J'aime surtout son scherzo, tout unité en couleur qu'il soit; il est vif et spirituel à souhait.

M. Raabe a entrepris de son côté, pour les *Volkssymphonie-Konzerten*, un cycle Beethoven où seront donnés avec les neuf symphonies, les principaux concertos du maître et ses grandes ouvertures. M. Raabe, qui a de belles qualités de chef d'orchestre,

n'a pas faibli jusqu'ici dans sa tâche où il met le meilleur de son talent et tout son sérieux.

Il me reste bien peu de place pour vous parler des virtuoses. Vous dirais-je que *Lili Lehmann* est une cantatrice admirable même à soixante-quatre ans ; qu'elle chante tout à ravir, sauf peut-être — à notre sens — le Mozart ; que *Tilly Koenen* lui est à peine inférieure et que le *Roi des Aulnes*, interprété par elle prend une allure tragique que je n'ai de nulle autre ressentie ; que *Mlle Staegemann* chante à ravir surtout la mélodie populaire et que *Mme Faliéro-Dalcroze* est parfaite en tous points sauf qu'elle pêche par un excès d'art ? J'aurai fini de la sorte avec les cantatrices et je vous citerai *M. von zur Mühlen*, chanteur plein de talent qui dit les *Deux Grenadiers* de Schumann avec feu et enthousiasme ; mais que n'est-il moins maniéré ! Je passe sous silence les noms de *MM. Erlenmeyer, Halbe*, et tant d'autres ; je ne veux vous entretenir que des artistes qui savent chanter. Nous sommes submergés de cantatrices et de chanteurs qui viennent témoigner de l'ignorance où ils sont de leur métier.

Je réserve pour une prochaine lettre les concerts donnés par d'autres virtuoses. Mais il est singulier qu'en Allemagne, le pays où l'on chante le plus — dit-on — il y ait si peu de professionnels qui *sachent* chanter.

E. DE STOECKLIN.

LETTRE D'AMÉRIQUE

New-York, 5 février.

C'est un préjugé assez répandu à Paris que l'Amérique ne connaît de la musique que ce que les étoiles du chant et de la virtuosité y viennent importer. Certes, il y a ici un abus de récitals et de vedettes d'artistes ayant un nom ou cherchant à s'en faire un ; mais, à côté de toutes ces manifestations où le talent est jugé d'après les recettes, il est de sérieuses associations symphoniques ou chorales qui dirigent tous leurs efforts vers la production aussi parfaite qu'elles le peuvent d'œuvres du plus haut intérêt. Dans cette catégorie il est encore indispensable de faire une large sélection, car j'ai entendu *en province* des orchestres et des sociétés d'oratorios, incomplets et incapables, mas-sacrer avec le plus grand sérieux des chefs-d'œuvre de Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, à côté d'ouvrages indignes d'un si glorieux voisinage. Il y aurait long à dire sur la trop grande quantité de musique et le trop grand nombre de musiciens d'ordre secondaire qui ont envahi le Nouveau-Monde.

Ce que l'on entend parfois, inférieur au niveau de nos plus modestes sociétés rurales en France, est néfaste pour le bon goût.

Le Yankee provincial est si bien habitué à cette orgie de mauvaise musique qu'il ne sait plus apprécier les choses supérieures à leur juste valeur.

Cependant, il se trouve dans quelques grands centres une société d'élite qui reconnaît et encourage les efforts des véritables artistes. Cela permet aux chefs d'orchestre de faire composer leurs programmes avec un certain éclectisme, et l'on voit fréquemment entre une ouverture de Weber et une symphonie de Tchaïkowsky (1) se glisser une œuvre moderne qui se trouve ainsi être un sujet d'agréable étonnement pour les dilettantes. Ce système d'initiation par petites doses est excellent et l'Américain y très docile.

Grâce à cet état d'esprit actuel on a pu voir dernièrement un grand compositeur français donner plus de dix concerts uniquement consacrés à notre école contemporaine.

(1) On fait ici un abus immodéré des œuvres du plus grand compositeur russe, comme l'appellent les journalistes américains bien informés.

Le succès n'étant pas toujours une preuve de mérite, nous devons, sans nous occuper de la sanction du public, savoir gré à M. VINCENT D'INDY de son geste hardi et désintéressé. Il ne s'est point présenté aux Américains comme chef d'orchestre, — encore que sa baguette soit des plus remarquables, — mais comme représentant d'une Ecole dont il est lui-même un des principaux chefs.

Le BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA est une phalange de tout premier ordre qui, dirigée par l'auteur de *Fervaal*, a donné une audition parfaite des deux programmes suivants (1) :

| | | |
|-----------------------------|--|--------------|
| 1 ^{er} programme : | Deuxième symphonie..... | V. d'Indy. |
| | <i>Pelléas et Mélisande</i> (entr'actes)..... | G. Fauré. |
| | <i>Sauge fleurie</i> | V. d'Indy. |
| | <i>L'Apprenti Sorcier</i> | P. Dukas. |
| 2 ^e programme : | Symphonie en <i>si bémol</i> | E. Chausson. |
| | <i>Psyché et Eros</i> ; extrait de <i>Psyché</i> | C. Franck. |
| | <i>Nocturnes</i> | C. Debussy. |
| | <i>Chant funèbre</i> | A. Magnard. |
| | <i>Istar</i> (variations symphoniques)..... | V. d'Indy. |

Le programme explicatif, très bien rédigé, donnait sur chaque œuvre une analyse indispensable de la façon la plus claire. Pourquoi faut-il que, malgré toutes ces conditions, M. d'Indy n'ait été accueilli, suivant l'expression d'un ami, qu'avec une sympathique froideur ? Certes, une ovation fut faite au Maître après l'exécution de sa symphonie qui ouvrait le premier concert ; mais ces applaudissements qui étaient en même temps un salut de bienvenue (*Welcome*), s'éteignirent graduellement au fur et à mesure que le programme se déroulait.

Ce n'est pas là l'enthousiasme avec lequel on reçoit à Paris les Nikisch, Motl, Weingaertner et tant d'autres ; et c'est pourtant de cette façon que M. d'Indy eût dû être acclamé tant pour la valeur de ses exécutions que pour celle de sa tentative convaincue. Je suis persuadé que cet accueil du public (que la presse avertie traduisait d'autre façon) vient de la trop grande mesure d'une musique qui est entrée petit à petit dans nos goûts, et parfois même après bien des luttes.

Les Américains, gens de sport, ont besoin en tout d'un entraînement progressif ; et quatre heures de musique resserrées dans les limites de Franck à Magnard n'ont pu les convertir. On pourrait même craindre qu'une nouvelle campagne de ce genre les détachât à jamais de tout ce qui, en musique, porterait l'étiquette française.

Comme à Paris, la vie musicale est en pleine activité. A signaler à l'un des concerts de la *New-York Symphony* une œuvre très intéressante dont nous devons encore l'audition à l'intelligente initiative de M. Walter Damrasch : *La Mort de Tintagiles*, poème symphonique d'après le drame de Maëterlinck, pour orchestre avec viole d'amour obligée, par M. CH.-M. LÖEFLER. L'œuvre est trop importante pour lui faire subir une analyse insuffisante au cours d'une correspondance. M. Lœffler, alsacien de naissance a vécu plusieurs années à Paris où il fit ses études musicales sous la direction de Guiraud. Admirateur dévoué de notre école moderne, son œuvre sans qu'elle soit en rien celle d'un pâle imitateur reflète la profonde impression que les musiques subtiles dont nous nous souvenons avec tant de joie, ont produites sur l'auteur. Mais je m'empresse de le répéter, l'œuvre de M. Lœffler est très personnelle, et il a su prouver que l'on pouvait illustrer musicalement Maëterlinck sans être obligé de faire du Debussy (du sous-Debussy serait mieux dit). La viole d'amour dialoguant avec un orchestre moderne peut sembler d'une conception quasi paradoxale ; et cependant l'effet en est délicieux et rien ne pouvait mieux personnifier le frère Petit Prince. Espérons qu'un orchestre symphonique parisien accueillera un jour cette œuvre malgré l'impossibilité où elle est d'entrer en ligne de compte pour les trois heures de musique nouvelle que

(1) En plus des Concerts de Boston, l'orchestre et M. d'Indy ont fait avec ces deux programmes une tournée comprenant : Philadelphie, Washington, Baltimore, New-York et Brooklyn.

réclament les 15,000 francs de la Direction des Beaux-Arts. C'est la grâce que je souhaite aux parisiens.

M. WEINGAERTNER est acclamé de New-York à Chicago, *Viâ* Boston et Milwaukee. Chaque concert est un nouveau triomphe pour le vaillant Cappelmeister. Soyons-lui reconnaissant des interprétations hors ligne qu'il donne à ses admirateurs de la première de Schumann, de la cinquième de Beethoven, de la deuxième de Brahms et de la *Fantastique* de Berlioz. Cette dernière symphonie me fait regretter malgré tout ce que M. Jean d'Udine dénomme si justement le génie romantique de M. Colonne.

Safonoff est venu conduire à New-York et subjugué les artistes avec son invisible baguette, telle une fée.

Comme toujours, les pianistes sont les plus nombreux : *Pugno* triomphe un peu partout, *Reisenaue*, *Rudolph Ganz*, un jeune qui a beaucoup d'avenir, *Rafaël Joseffy*, qui a beaucoup de passé, *Harold Bauer*, *Arthur Rubinstein*, *Sigismond Hojowski*, dont les débuts à New-York furent très remarquables dans le *Deuxième Concerto* de Saint-Saëns et dont les récitals sont maintenant très courus.

Les violonistes font également parler d'eux : *Kubelik* récolte les triomphes avec son éternel air ennuyé. Mais pourquoi diable fait-il porter son violon à la salle de Concert par un ascendant du Grand Mogol tout or et rouge vif; ce beau mulâtre en costume d'opérette et les affiches que vous connaissez rappellent fatalement l'homme à la grande voiture, grand guérisseur de tous les maux, même de la passion de la bonne musique. Nous attendons *Marteanu*, impatiemment. *Sauret*, violoniste français inconnu en France est venu se fixer à Chicago. C'est un très grand violoniste que j'eus souvent le plaisir d'entendre, non pas en France, mais à 1 kilomètre de la frontière. *Marie Hall*, jeune anglaise au mécanisme tout à fait mécanique, Miss Hall est une réduction au dixième de Polaire; aussi, grande fut l'impression produite par le récit du baiser que lui octroya Pugno après leur première répétition de trio avec Hollmann. Ah! que les managers américains ont de finesse et que leurs réclames sont donc spirituelles. Les trois artistes susdits donnent leurs séances de *musique de chambre* à Carnégie Hall, une salle plus grande que le Châtelet!

Gérardy est très aimé en Amérique, et l'Amérique est très aimée par *Gérardy*. *Calvé* arrivée à San Francisco recommence sa tournée en sens contraire. Son succès, très grand dans l'Est s'est changé en triomphe aux abords du Pacifique.

A New-York même, les artistes européens ou locaux sont pléiade, citons au hasard *Giraudet*, *Paul Kéfer*, *Léon van der Elst*, *David Mannes*, et mille autres dont quelques-uns, pour n'avoir point obtenu les applaudissements des Parisiens, sont néanmoins des virtuoses de haute valeur dont je regrette de ne pouvoir citer tous les noms.

LAMEY-LADHUYE.

ANGERS. — *Cinquième concert populaire.* — M. Gontran Arcouët apportait au cinquième concert le concours de son talent consciencieux, aimable et assuré. Sa compréhension jeune et poétique du *Concerto* de Grieg lui fut l'occasion d'un franc succès. Il y trouva des souplesses et des grâces bien conformes à l'œuvre. Sa virtuosité déjà certaine et sa belle facilité musicale lui vaudront bien des lauriers lorsque sa personnalité se sera un peu plus affirmée. Il a joué des pages de Moskowski et de Godard avec une aisance et une élégance parfaites et de charmantes finesses sentimentales. La *Symphonie Fantastique* (Berlioz) fut exécutée si chaleureusement que quelques-uns médirent du lyrisme trop excessif qu'on y sent déborder. Mais enfin cette œuvre est une forme de puissance artistique, une forme de beauté indéniable. Elle est l'équivalent musical de l'exaltation littéraire chez les quelques romantiques géniaux. Par cela elle peut en effet déplaire aux fanatiques de musique pédagogique et d'idéalité vague. Il n'en faut pas moins souligner l'excellente, vivante et soigneuse interprétation qu'elle reçut à Angers le 7 janvier. *Catalonia*, rhapsodie espagnole d'Albeniz est une œuvre légère, brillante, colorée qui arrive par minutes à *matérialiser* trop tangiblement la musique. Le concert se terminait par le *Prélude* du 3^{me} acte de *Lohengrin*.

6^{me} *Concert populaire.* — La *septième symphonie* de Beethoven fut une source de

joie délicieuse pour les auditeurs éclairés du 6^me concert. Car M. Brahy trouva moyen de répandre parmi l'orchestre une ferveur et une docilité toutes spéciales. Son geste et sa pensée firent monter le public jusqu'à l'un de ces sommets de l'art qu'on n'atteint que rarement. Le *Finale*, particulièrement, fut déployé dans toute sa gloire. M. Bilewski le tout jeune violoniste est revenu dans son pays en prophète. Il a commencé ses études musicales à Angers et y retrouvait maintes sympathies. Son talent est tendre et charmeur. Les sonorités qu'il tire de son violon sont d'une qualité sentimentale tout à fait heureuse et son mécanisme est déjà fort incontestable et fort habile, toutes choses que le *Concerto* de Lalo lui permit de nous révéler. Il l'exécuta avec une sincérité, une émotion et un souci de style dont on ne saurait trop le louer. Puis il joua, comme morceau de *bis*, le *Cygne* de Saint-Saëns, en l'imprégnant de poésie fluide et légère. M. Béguin, du théâtre d'Angers, chanta, non sans école et sans maîtrise vocale et non sans largeur de ligne et volonté expressive, l'air si difficile d'*Hérode* dans l'*Enfance du Christ* (Berlioz). Le poème symphonique de *Viviane* d'Ernest Chausson eut ensuite l'heur de plaire au public. On en comprit l'enchantement légendaire étendu à travers les épanouissements harmonieux et les souples fluctuations et les multiples nuances orchestrales. L'*Ouverture* de *Haensel et Gretel*, pour clôturer la séance, fut joyeusement et délicatement exécutée.

Festival russe. — Septième concert populaire (4 février). — Le festival russe s'enchantait de la présence de M. Ossip Gabrilowitch qui nous a redonné, au piano, les rares joies d'art perçues déjà grâce à lui l'an dernier, et qui nous permettait cette année de l'apprécier en outre comme compositeur. Son *Ouverture-Rhapsodie* est fort originale, colorée richement, savamment instrumentée. Il la dirigeait lui-même avec une grande habileté. Il a joué le *Concerto* de Tschai-Kowsky en y dépensant d'innombrables ressources de cœur, de virtuosité, d'éloquence et de songe et trois morceaux de Chopin qui débordaient de poésie et de fantaisie lointaine sous ses doigts. Le concert composé exclusivement d'œuvres russes ne permettait pas pourtant à l'auditeur de localiser outre mesure. L'*Ouverture-rhapsodie* de M. Gabrilowitsch est bien imprégnée de couleur étrangère. J'en dirai autant pour *Sadko* de Rimsky-Korsakow, tableau descriptif à souhait, rythmé brusquement ou voluptueusement, bâti avec un art accompli sur un programme légendaire, mais la *Suite moyen-âge* de Glazounow, et le *Caprice brillant* de Glinka, pas plus que le *Concerto* de Tschai-Kowsky, ne s'imposent irréfutablement slaves. Les diverses images héroïques ou mystiques de la *Suite moyen-âge* se déroulent sans éclat surprenant et suggèrent pourtant des impressions diverses et plaisantes dans une atmosphère musicale bien accordée et de jolie nuance. Le *Caprice brillant* est agréable, facile, heureusement traité, fertile en ressources sonores. Et tout cela domine de trop haut et de trop loin les faits particuliers et matériels, pour cimenter la démodée alliance franco-russe.

Troisième séance de musique de chambre (5 février). — La troisième séance de musique de chambre fut très réussie. Au programme le septième quatuor de Beethoven dont MM. Manbriny, Bailly, Becker et Chapelier nous firent percevoir la transcendante génialité et le *Quatuor en sol mineur* de Grieg qu'ils ont détaillé avec beaucoup de finesse et de charme. Mlle Y. de Stoëcklin prêtait son concours à cette séance. Elle a chanté l'*Air des Noces de Figaro* avec des moyens vocaux et des recherches de style qui lui font honneur et a interprété en musicienne accomplie le cycle des mélodies si poétiques, délicates et charmantes de M. A. Berthelin. L'auteur lui-même l'accompagnait au piano et le succès remporté par ces lieder infiniment subtils à été très vif et spontané.

Eva.

L E HAVRE. — Deux concerts à deux jours de distance. L'un, concert de musique pure exécutée par de consciencieux et réels artistes; l'autre, concert de deux virtuoses, de deux grands virtuoses subordonnant la musique à leur virtuosité. Le second de ces concerts seul réunit un nombreux public. Il y a des snobs partout!

Parlons du premier. Mlle Duranton avait consacré sa première séance de musique de chambre à Mozart. Et ce fut un régal d'entendre le *Quatuor en sol mineur* pour

piano et cordes, délicatement interprété par l'éminent pianiste, M. Phal, Mlle Eudeline et M. Ch. Maurech, puis le *Quintette* pour piano et instruments à vent pour lequel Mlle Duranton avait fait appel au talent de MM. Coquin, Vassoud, Deschamps et Wild, solistes de l'orchestre du Grand-Théâtre, qui se tirèrent à leur honneur de cette tâche difficile. L'œuvre est exquise d'assemblage et de sonorités, on sait comment Mozart savait manier les instruments à vent et les faire chanter. M. Phal est un remarquable violoniste, possédant une technique parfaite et un style naturel et sobre. Il fut très remarqué et très applaudi dans la *Sonate en ré* et dans le *Concerto en mi bémol* de Mozart. Mlle Duranton dit excellemment la *Sonate* pour piano en *ut mineur* et la *Pastorale variée*.

Passons au second concert. — Un employé vient ouvrir le piano et déjà un frémissement passe dans l'auditoire. On entend dans la coulisse l'accord d'un violon et plusieurs dames sont prêtes à se pâmer. Enfin *il* paraît. Toujours droit et fièrement campé, les cheveux poudrés de blanc, l'œil vif, la mine d'un dompteur dans sa cage, Orphée charmant les monstres... (il y en avait quelques-uns dans la salle !) Il commence, un son cristallin vibre, d'une pureté admirable, d'une justesse absolue. Oh ! ce son cristallin comme on en a parlé pendant huit jours, comme à toutes mes réserves, à toutes mes objections, à toutes mes critiques, on m'a vanté ce son 'prodigieux, unique, ce son miraculeux. Sans doute il y a ceci vous avez raison... Mais ce son cristallin ! Sans doute il y a cela... mais ce son cristallin. Sans doute on peut dire... Mais ce son !... *tarte à la crème !*

Et ce son s'est épandu pendant deux heures, toujours le même, toujours aussi beau, aussi inexpressif hélas !...

Tout de même le dieu du violon consentit à nous jouer un peu de musique. La *Sonate à Kreutzer* était au programme. Mme Marx-Goldschmidt en traduisit fort noblement la partie de piano mais on ne l'écoutait pas !... On buvait les sons (cristallins) de Sarasate (Oh ! l'ampleur d'Isaye dans ce début où était-elle ?). On attendait impatiemment les variations du violon où l'archet du maître fit des merveilles. Et le public applaudit avec frénésie... oui après la variation ! Il applaudit même certain trait léger de violon *sans attendre la fin* de la phrase musicale confiée au piano. Parbleu ! ce n'était ni la pianiste, ni Beethoven surtout qu'on était venu entendre, mais bien Pablo Sarasate !

Tout de même ce dernier était impatient de jouer quelque chose de plus violônistique que Beethoven. Et il revint triomphant nous exhiber d'hilarantes acrobaties sur un thème de *Don Juan*.

Pauvre Mozart ! Applaudi furieusement il daigna ajouter au programme deux pièces de Bach. J'avoue que le Bach m'assomme quand il m'est présenté en si mauvaise compagnie. Et pourtant ce Sarasate, il est impardonnable, car il joua superbement le deuxième morceau tout de vélocité. Ah ! s'il voulait ! Et s'il consentait à faire chanter son violon plus *humainement*,

Mais Mme Max-Goldschmitt joua avec une belle sonorité et une technique brillante, mais froide, des airs de ballet de Gluck, démolis par St-Saëns en veine de fumisterie ce jour-là. Elle dit aussi la *Pastorale* de Mozart. On la sert bien souvent depuis quelque temps. Serait-ce parce qu'elle ne ressemble guère à du Mozart ? J'ai toujours soupçonné ce morceau, par trop en *si bémol majeur*, d'avoir un état civil truqué !

J'appréciai davantage Mme Goldschmitt dans une *Etude* de Chopin. Malheureusement Sarasate revint nous donner le coup de grâce avec deux morceaux de sa composition. Il est évident que Sarasate est un violoniste extraordinaire, je ne veux pas avoir l'air de le bêcher de parti-pris. Je l'aurais même applaudi si le public n'avait pas trépanné avec une rage idolâtre à chacune de ses apparitions; ce même public si ménager de ses bravos avec des artistes chaleureux et vibrants comme les Capet, les Thibaud, les Gélos. Mais une simple question : le violon est-il fait pour faire entendre uniquement des tours de force ? Et vraiment l'acrobatie au violon n'est-elle pas souverainement *laide* ?

MARSEILLE. — Après Rouen et deux semaines avant Bordeaux, LES GIRONDINS du distingué compositeur, Fernand Le Borne, ont été représentés avec succès et ont vivement intéressé notre monde musical.

Evocation d'une des plus farouches, des plus terribles périodes de la Révolution, drame fortement charpenté par les librettistes : MM. Delormeil et Pont Bérel (pseudonymes déguisant deux personnalités parisiennes bien connues), *les Girondins* offraient au musicien des situations mouvementées dont il a très habilement tiré parti.

C'est un drame symphonique, en lequel le rôle de l'orchestre est prépondérant. Le caractère tragique du sujet ne comportait guère l'application aux protagonistes de la scène d'un élément mélodique sous forme d'airs, de morceaux chantés. Judicieusement, le compositeur n'a mis dans la bouche de ses personnages que des récits dialogués adaptés aux situations passionnelles, mais d'accents très variés dans la forme et les inflexions. Ils sont soulignés par des thèmes d'orchestre très bienvenus et qui subissent au cours de l'ouvrage d'intéressantes modifications.

Une idylle d'amour se dessine très passionnée sur le tragique canevas du scénario ; le thème qui la caractérise est de la plus pénétrante expression ; il revient à plusieurs reprises au cours de l'ouvrage sous des physionomies diverses.

Le principal mérite musical des *Girondins* consiste dans la mise en œuvre des cinq Préludes de la partition, lesquels, admirablement instrumentés, offrent une succession de couleurs impressionnantes. Le musicien qui les a écrits est, de toute évidence, un maître en possession de tous les secrets du grand art symphonique et possède de plus une trempe vigoureuse et souplesse imaginative tout ensemble. La musique de M. Le Borne a le don de s'emparer du premier coup de l'âme de ses auditeurs.

Aussi n'a-t-on été nullement surpris d'apprendre que M. Fernand Le Borne, dont le théâtre de Pau va représenter *Hedda* le mois prochain, a vu recevoir *Le Maître* à l'Opéra-Comique qui doit le donner cet automne, et que le compositeur travaille à un grand ouvrage : *Les Borgias*, accepté par l'Opéra.

SYLVIO.

P.-S. — L'ouvrage a été vaillamment et très efficacement soutenu par Mmes Harriett Strasy et Cholain, MM. Abonil, Rothier, Gaidan pour les premiers rôles et notre vigilant et expert chef d'orchestre, M. Miranne.

MONTPELLIER. — Notre *Schola* a fêté le 150^e anniversaire de la naissance de Mozart, en organisant une « rétrospective » de l'œuvre du maître de Salzburg. La Symphonie en sol mineur et des fragments importants d'*Idoménée* ont composé le programme de ce concert commémoratif. Les interprètes d'*Idomeneo*, *re di Creta*, Mlles Eléonore Blanc (Electre), Ali Villot (Ilia), MM. Simonnet, Rohart et Diffre, ont traduit avec style le caractère du « dramma per musica » de Mozart.

A ce même concert nous avons entendu encore le concerto en ré de Bach, exécuté avec fidélité par M. Raymond Bérard, pianiste excellent, MM. Bouillon, Lamirault, et deux chansons du xvi^e, chantées par les chœurs de la *Schola* admirablement disciplinés sous la conduite de M. Charles Bordes.

— Le 29 janvier, concert de Musique de chambre. Le quatuor Capet a interprété le 3^e et le 13^e quatuors de Beethoven avec sa maîtrise et sa cohésion habituelles. Entre les deux quatuors, a été donnée la première audition d'*Orphée*, la célèbre cantate de chambre de Clérambault, dont Mlle Ali Villot a excellemment déclamé les « airs ».

— Le compositeur Arthur Coquard, auteur de la *Troupe Jolicœur*, récemment donnée à notre théâtre, a fait, dans les salons de la *Schola*, une conférence, avec exemples musicaux, sur la *Mélodie à travers les âges*. Une assistance élégante a goûté sa causerie documentée et spirituelle.

— Au Grand-Théâtre, Mme Jane Mérey a fait une apparition météorique dans le *Barbier de Séville* dont elle a vocalisé avec éclat les phrases ornementées.

Mme Simone d'Arnaud a maintenu sur l'affiche *Thais*, l'œuvre assez faible de Mas-

senet, en prêtant à la Courtisane d'Alexandrie son art des attitudes et sa science du chant. Mme d'Arnaud est une chanteuse adroite et expérimentée. Elle parvient à intéresser en chantant la *Traviata*. Elle mérite mieux. Son interprétation prochaine de *Louise* le montrera.

RAOUL DAVRAY.

BRUXELLES. — **Le Festival Mozart.** — 25 janvier. — Un essai assez audacieux du *Cercle artistique*, ce Festival Mozart ! Trois soirées consécutives, touffues, d'un maître dont on parle beaucoup et que l'on connaît peu. Il est vrai que l'initiative de M. Schlesinger est si entraînante que le Cercle ne pouvait hésiter à le suivre ; la conception artistique de la fête et son organisation matérielle si délicate ont assuré le succès.

Première soirée : Musique de chambre : Quatuor en *ré* majeur, sous la conduite de M. Eldering, Hollandais précis ; rythme, style, netteté, classicisme. La ligne mélodique légèrement compassée. Les interprètes respectueux craignent la fantaisie ; le violoncelle est lourd, l'alto un peu terne. Voici le trio en *mi* bémol : Mme Samuel et Richard Mühlfeld ; immédiatement le piano, manié élégamment, jette dans l'assemblée sa grâce française, sa claire fraîcheur. Nous entrons de plain pied dans le régal : Mühlfeld joue ! L'extraordinaire artiste ! Il s'installe et se carre, en jouisseur, sur sa chaise fragile. Gros homme aux yeux rieurs ; un mélange de Drumont et de Sylvain Dupuis. Il embouche une clarinette bizarrement recourbée en cornet à bouquin : — et le monde change. Des mélodies passionnées, frémissantes de vie et d'entrain ; une échelle de sons qui paraît sans limites, une variété d'expressions qui empoigne irrésistiblement, depuis la poésie intense du rêve le plus pur jusqu'aux orages frénétiques d'une âme démontée. Cette grosse pipe méprisée et un peu ridicule chante, vibre, souffre, pleure ou sourit et raille. Mühlfeld est un grand romantique qui n'oublie pas de rester humain. Le *Trio* et le *Quintette*, grâce à lui, furent des instants inouïs de douceur, de charme, d'accent, et d'intensité. Cet homme est vraiment de la grande lignée.

Première apparition de Steinbach, dirigeant la grande Sérénade en *si* bémol pour instruments à vent. Excellente exécution, très achevée, faisant honneur au chef savant et attentif qui sait dispenser avec maîtrise et entrain les oppositions de cette curieuse page.

26 janvier. — Journée symphonique ; journée *Steinbach*. Foule dense. Il y a des habits noirs sur le toit, qui penchent l'oreille en cornet au-dessus des ventilateurs entr'ouverts. Dans les salles voisines de la Salle, des âmes qui n'ont pu forcer les portes d'un paradis regorgeant d'élus, se collent aux murs, aux vantaux, aux fissures, hypertrophiant leurs facultés auditives.

Mme Samuel, MM. *Van Hout* et *Crickboom* triomphent, les deux derniers dans la symphonie concertante pour violon et alto, — ce Van Hout, quelle élégance, quelle émotion, quelle sensibilité ! — la première dans le *Concerto* en *si* bémol majeur. La charmante pianiste est en pleine possession de ses moyens. Son interprétation radieuse, émue, rapproche de nous, en les attendrissant, les œuvres de cristal d'un génie trop plastique. Elle joue, avec la mesure et le goût de sa race sans abdiquer la grâce de son sexe. Et quel plaisir que d'observer un accompagnement aussi savant, aussi « juxtaposé » ! Pas d'hésitation dans les répliques, pas de lourdeur dans les soutiens. Deux cadences de Reinecke, oasis ombrées dans un paysage de lumière uniforme ; la première au perlé adorable ; la deuxième peu mozartique. *L'adagio* simple, expression exactement atteinte.

Fritz Steinbach au pupitre : l'œuvre est dans toute sa personne. L'expression figurée devient matérielle ; il semble qu'à tout moment il voudrait parler, et qu'il se contient pour faire traduire par son corps ce que sa bouche ne peut dire. Le cou est gonflé dans une perpétuelle contention. Le regard dompte, saute, enveloppe. La tête commande en secousses dominatrices, où flotte une mèche éperdue. Les bras secs ou ondoyants, toujours en action, toujours indépendants l'un de l'autre, et toujours intelligibles : la synthèse, idéal du vrai chef d'orchestre, est réalisée chez lui dans une inté-

gralité exceptionnelle. Chaque groupe instrumental reconnaît l'indication qui le concerne dans ce multiple travail de direction. Steinbach déblaie et secoue. Il veut. — Mottl est irrésistible ; il suggestionne, par un don presque surnaturel, où sa volonté individuelle paraît prendre moins de part. Dans Steinbach tout est volonté, extériorisation de domination ; c'est un maître, qui veut l'obéissance.

27 janvier. — *Les Noces de Figaro* à la Monnaie. — L'histoire anecdotique veut qu'en 1786, à la fin de la première représentation de cet opéra à Vienne, l'empereur Joseph II, à la demande duquel il fut composé, et qui le défendit contre la cabale de Salieri, dit au compositeur :

« Il faut convenir pourtant, mon cher Mozart, que voilà bien des notes ! — Pas une de trop, Sire », répond le musicien. Il semble qu'une importante partie du public, samedi dernier, était assez de l'avis du souverain. Impression d'ensemble imperceptiblement lassante et relativement froide, en somme, si l'on met à part le quatrième acte si avenant et juvénile. On reconnaissait volontiers beaucoup de musique, de grâce mélodieuse ; mais l'ensemble n'a pas captivé. Était-ce la faute de l'œuvre ? N'était-ce pas aussi un vague déséquilibre général, à l'orchestre, dans l'interprétation, dans les proportions de la salle et même dans le public ?

Mlle Maubourg, intelligente, avec son habile aisance coutumière, a sauvé par son à-propos et son esprit maintes situations relativement ternes ou minces, telle la scène de la reconnaissance, bizarrerie de Beaumarchais, reflet malencontreux des « comédies larmoyantes » de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Le rôle de Marceline a peu de relief : Mlle Maubourg en fait l'égal des protagonistes.

Mme Eyreams, M. Bourbon ont témoigné d'un talent auquel plus d'éclat et de légèreté n'auraient pas nuï. M. Belhomme fut bonhomme ; et, mon Dieu ! que Mlle Alda a donc terriblement chevrotté !

Pauvre orchestre, il était bien bas dans un vaisseau bien grand ! Les auditeurs du rez-de-chaussée ont perdu le charme de l'exécution de Steinbach ; il fallait monter aux deuxièmes loges pour le percevoir en partie. Et pourtant l'ouverture, l'entr'acte du troisième, la marche nuptiale furent des perles : légèreté, nerf, précision. Les deux premiers actes ont paru particulièrement au point.

De telles dentelles ne sont pas faites pour un cadre aussi étendu ; mais que faire ? On n'aurait pu caser les douze cents membres du Cercle et les douze cents titulaires des cartes de dames dans aucun théâtre de Bruxelles ; et quelle que soit la fortune d'une association artistique, elle ne peut s'offrir plusieurs séries d'une représentation aussi coûteuse. Le luxe était déjà d'une suffisante ampleur, et l'organisation adoptée a présenté cette originalité d'un auditoire amusant, un peu désorienté par le mélange et le hasard des places.

H. L.

A la Monnaie a eu lieu, avec un plein succès, la représentation d'un charmant ballet de MM. Bèon et Ambrosiny, *Maïmouna* : l'orchestre était dirigé par L. van Hout.

Les *Concerts populaires* ont donné le 18 février, le *Chant de la Cloche*, de Vincent d'Indy.

— La première de la *Damnation de Faust*, vient d'avoir lieu avec plein succès. Les répétitions de *Déidamie*, le drame lyrique de L. Solvay et F. Rasse se poursuivent activement.

*
* *

A l'École de Musique Saint-Josse-Schaerbeek vient d'avoir lieu l'audition de deux œuvres aussi belles qu'importantes : le *Déluge* et la *Croisade des Enfants*. La plus importante, le *Déluge*, de Saint-Saëns, n'avait plus été entendue depuis vingt ans à Bruxelles ; elle a conservé toute sa force et toute sa grâce, avec sa belle élévation de sentiment et sa forme magnifique ; les chœurs mixtes de l'École de musique, un peu faibles seulement du côté des hommes, en ont donné, avec l'aide de l'orchestre Ysaye, une interprétation vivante et colorée, qui a produit une vive impression.

L'autre œuvre était nouvelle : elle date d'hier à peine, et elle est d'un caractère absolument original : c'est la *Croisade des Enfants*, de M. Gabriel Pierné.

C'est la seconde partie seulement de cette œuvre délicieuse, exécutée à Paris l'hiver dernier, la Route vers la Terre-Sainte, que l'Ecole de musique nous a fait entendre : elle est composée uniquement de voix d'enfants, et rien n'est plus exquis, d'une expression plus ingénue, plus délicate et plus fraîche, rendue dans une forme enchanteresse, que cette scène où la marche des petits, rythmée sur un motif de vieille chanson populaire, se mêle de dialogues, de jeux et de prières. Les deux cents voix enfantines de l'Ecole de musique ont détaillé cette page ravissante avec une grâce de nuances sans pareille. L'effet a été considérable, et a fait souhaiter à tout le monde d'entendre bientôt l'œuvre entièrement.

L. S.

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO

LE ROI DE LAHORE

Après bientôt trente ans, le *Roi de Lahore*, qui fut le début, à l'Opéra, de Massenet, est toujours jeune, fougueux de belle passion, et tout débordant d'inspiration. Les Parisiens ne connaissent plus guère cette œuvre superbe, qui n'aurait jamais dû quitter le répertoire. Par contre, toutes les scènes importantes de la province et de l'étranger se font honneur et profit à maintenir le *Roi de Lahore* sur l'affiche.

Le succès à Monte-Carlo en a été triomphal. Le public s'est enthousiasmé à cette musique qui chante magnifiquement l'amour. Et, au cours du troisième acte, après l'air célèbre *Promesse de mon avenir* admirablement chanté par M. Renaud, une ovation superbe a été faite à l'illustre compositeur, qui assistait à la représentation dans la loge de S. A. S. le prince de Monaco, et qui dut se lever et saluer le public frémissant d'admiration.

M. Raoul Gunsbourg n'avait rien épargné pour que la mise en scène fût digne de l'œuvre, et pour que l'interprétation musicale fût d'une absolue beauté.

Mlle Farrar, dans le rôle de Sita fit acclamer sa voix splendide et son jeu tragique : c'est une délicieuse héroïne lyrique qui unit le charme et la force et qui, dans les scènes de tendresse comme dans les emportements de douleur et de désespoir, est d'une rare puissance expressive en même temps que d'une profonde poésie. M. Renaud, dans le rôle de Scindia, fit admirer une fois de plus son merveilleux talent de chanteur et de comédien. M. Rousselière a vaillamment chanté, de sa belle voix de ténor, le rôle d'Alim. Il reste à citer MM. Ananian et Lequien, et Mlle Verna, qui complétaient brillamment cette très belle distribution.

Le ballet du *Paradis d'Indra* a valu de longs applaudissements à Mlles Zambelli, Salle et Mata-Hari.

La belle œuvre de Massenet était splendidement encadrée dans les superbes décors de M. Visconti, auxquels les transformations lumineuses de M. Eugène Frey ajoutaient leur fantasmagorie.

Les chœurs et l'orchestre, sous la direction de M. Léon Jehin, furent irréprochables, et contribuèrent avec éclat au grand succès du *Roi de Lahore*.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

Grande Salle

Mars

- 1 La Société des Instruments à vent.
- » La société des Compositeurs de Musique.
- 2 Mlle J. Lyon.
- 3 La Société Nationale de musique.
- 4 Mme Breton Halmagrand (élèves).
- 5 MM. De Greef et Boucherit.
- 6 M. E. Saury.
- 7 Mlle Charlotte Lamy.
- 8 Mlle Cécile Meüdt.
- 9 M. Daniel Herrmann.
- 10 M. David Blitz.
- 11 Mlle Toulouse (élèves.)
- 12 MM. Degreef et Boucherit,
- 13 MM. Canivet et Oberdærffer.
- 14 Mlle Waltener.
- 15 La Société des Instruments à vent.
- » MM. De Greef et Boucherit.

Salle des Quatuors

- 1 Mme L. Vaillant.
- 2 M. Ch. Bouvet.
- 3 Mlle Henriette Gaston.
- 4 Mme Ferant (élèves).
- 6 M. C. Golling.
- 7 M. Raphaël Cisiur.
- 8 M. Martinet.
- » M. Garnier Hubert.
- 9 M. Pomposi.
- 11 Mlle Hortense Parent.
- 14 Mlle Hortense Parent.
- 15 Mlle Hortense Parent.

Salle Erard

- 1 Mlle Caffaret.
- 2 Mlle Monchablou.
- 3 M. Borchard.
- 5 M. Montoriol-Tarrès.
- 6 Mme Mellot-Joubert.

Mars

- 7 M. Lazare-Lévy.
- 8 Mlle Lipochitz.
- 9 Mme Rey-Gaufriès.
- 10 M. Eimer, pianiste.
- 12 M. Friedmann.
- 13 M. Brunold.
- 14 Mlle M. Weiss.
- 15 M. Busoni.

Salle des Agriculteurs

- 4 Concerts Lefort (3 h)
- 5 M. Santa-Vicca.
- 6 Société Philharmonique.
- 10 Mlle Boyer de Lafory.
- 12 Mme de Nervosky.
- 13 Société Philharmonique.

Salle Æolian

- 1 Mme Landormy-Plançon.
- 2 Quatuor Parent.
- 6 Mlle Tripet.
- 8 Le D^r Lulek.
- 9 Quatuor Parent.
- 10 Mme Kowalski.
- 12 Le D^r Lulek.

Schola Cantorum

- 13 Mlle Blanche Selva.

Théâtre-Royal (rue Royale)

- 3 Les Intimités d'Art, 3 h.
- 10 id.

Ambigu

- 7 Matinées Luigini, 4 h. 1/2.

Salle de l'Union

- 14 Société J.-S. Bach.

Salle Hoche

- 4 Mlle Morillon, 3 h.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

Théâtre des Mathurins. — La MORT DE TINTAGILES, drame en 5 tableaux de M. Maurice Maeterlinck, musique de Jean Nouguès.

Voici un petit drame fort simple, et d'une intimité si grande que l'auteur l'aurait voulu joué par des marionnettes ; mais il n'est petit que par ses proportions, car il est d'une humanité prodigieusement grande, et M. Maeterlinck y fut une fois de plus le « chantre de la Douleur ». Avec son talent si particulier, si personnel, dans un style délicieusement imprécis et enchanté, le poète nous a fait apparaître le symbole éternel de la lutte féroce de la Vie contre la Mort ; et, bien souvent dans ce drame nous sentimes comme l'héroïne « notre vie tout au bord des nos lèvres ».

La tâche du musicien était périlleuse dans cette œuvre, et seul le génie d'un Debussy aurait pu s'élever à celui du poète. M. Jean Nouguès a écrit une partition

honorable, à tendances très « massenétiques » peut-être à côté, croyons-nous, de l'atmosphère musicale dont il aurait fallu envelopper ce drame ; cependant il nous faut reconnaître que sa déclamation est presque toujours juste et laisse suffisamment à découvert le poème. Et puis le second plan auquel on a relégué l'orchestre — (à peine perceptible dans la coulisse) — n'a-t-il pas empêché d'apprécier les qualités que renferme l'importante partition de M. Nougès ?

Mme Georgette Leblanc accomplit un tour de force en montant la *Mort de Tintagiles* ; sur une scène exigüe, sans dégagements, privée de tous les moyens d'éclairage et de machinerie ; elle arriva à nous donner à force d'art, l'illusion de la réalité et à mettre de l'air et de l'espace sur cette minuscule scène des « Mathurins ». Mme Georgette Leblanc est une artiste que l'on ne discute pas, il faut l'aimer avec ses défauts et ses qualités, ses puérilités et ses exagérations, et je suis de ceux qui l'admirent. Son interprétation est peut-être quelquefois différente de celle que j'aurais voulu, mais elle est toujours sincère et intéressante. Elle fut une « Ygraine » douloureuse et tragique et elle apporta à cette triste histoire toute l'émotion de son cœur ainsi que son incomparable plastique. Les autres rôles étaient tenus par Mme Nina Russel (Bellangère), M. Stéphane Austin, parfait en « Aglobale » et le Petit Russel (Tintagiles). Il nous faut féliciter tout particulièrement M. Philippe Gaubert qui dirigea l'orchestre de façon remarquable.

La *Mort de Tintagiles* était accompagnée sur l'affiche d'une charmante pantomime de M. de Croisset (musique de M. Nougès) pour les débuts de Mme Colette Willy au théâtre ; elle y fut tout bonnement exquise et nous espérons qu'elle ne s'en tiendra pas à cette tentative. Voilà un « Faune » pour les après-midi duquel on écrirait bien des « Préludes » !

Gabriel GROVLEZ.

Le 14 mars, la *Société J.-S. Bach*, sous la direction de M. Gustave Bret, fera entendre une très curieuse *Cantate Burlesque* de Bach, intitulée *Nous avons un nouveau gouvernement*.

Très artistique soirée, l'autre jeudi, chez M. et Mme André Alem où l'aimable maîtresse de maison (Mlle Germaine Chené) a délicieusement charmé ses invités dans différentes pages de Schumann et Fauré. Vif succès pour les excellents artistes, MM. Nadaud, Gaubert, Mlle Henriette Renié et M. J. Fenoux.

A la dernière séance de la Société de *Musique nouvelle* qui a eu lieu à la salle Erard, la jeune et célèbre pianiste Mlle Geneviève Dehelly a remporté un très vif succès dans la *Suite pour Piano* du compositeur roumain Stan Golestan.

Les œuvres du compositeur Eymieu interprétées par M. Willaume et Mlle Louise Poignant ont également reçu le plus chaleureux accueil.

Vendredi 9 mars, à la salle Erard, l'excellente pianiste Mme Rey-Ganfès donnera son concert annuel, avec le concours annuel de MM. Rosé et Buxtaum de Vienne qui pour la première fois seront entendus à Paris en dehors de leur quatuor.

M. DE LA LAURENCIE a terminé dernièrement son très intéressant cours à l'Ecole des Hautes Etudes sociales sur *Quelques maîtres de l'ancienne Ecole française du violon*. Il a spécialement analysé, dans ce dernier entretien, l'œuvre de J.-M. Leclair l'aîné, qui vécut de 1697 à 1764 et qui fut, en même temps qu'un virtuose accompli, un compositeur remarquable. Le conférencier avait choisi comme exemples, pour clôturer la séance, quelques pièces instrumentales de L. Constantin, dit « le Roi des violons » (1583-1657), J.-F. Rebel (1661-1747), F. du Val, J.-B. Anet, J. Aubert et J.-M. Leclair. Ces œuvres, qui se distinguent par une grande indépendance de rythmes et par un tour mélodique plein d'agrément, furent exécutées sous sa direction par le Quatuor Luquin secondé par quelques artistes au nombre desquels Mlle Blanche Selva.

M. DÉODAT DE SÉVERAC, l'auteur de *Chant de la Terre* et d'*En Languedoc*, vient d'être autorisé par M. Maurice Maeterlinck à mettre en musique *Sœur Béatrice* qui fut,

on le sait, — de même qu'*Ariane*, dont la partition a été écrite par M. Paul Dukas, — spécialement destinée à la scène lyrique.

M. de Séverac a, d'autre part, terminé récemment un drame en deux actes, *le Cœur du Moulin*, sur un livret de M. Magre. Exécuté dernièrement dans plusieurs salons parisiens par MM. Engel, S. Austin, Mlle Pironnay, Mme G. Flé, Mlle Blanche Selva, etc., *le Cœur du Moulin* a produit la meilleure impression. M. Albert Carré, qui l'entendit récemment chez M. Alfred Edwards, l'a reçu à l'Opéra-Comique pour la saison prochaine.

BORDEAUX. — Le dernier concert intime de la Société de Sainte-Cécile comptera parmi les plus brillants. M. Pennequin s'y est montré le remarquable violoniste, le parfait musicien que tout le monde connaît. Mlle Marguerite Portès s'est fait applaudir dans l'air de la *Vestale* et la cantilène d'*Hellé*. Mais nous devons insister sur le succès triomphal remporté par Mlle Geneviève Dehelly, la jeune pianiste, dont la presse parisienne a célébré, l'hiver dernier, l'éclatant début. Après s'être distinguée à côté de son éminent partenaire, M. Pennequin, dans la belle *Sonate* de Fauré et surtout dans l'incomparable *Sonate à Kreutzer* que nous n'avons peut-être jamais entendue interpréter avec une pareille intensité d'émotion, Mlle Dehelly s'est révélée pianiste d'un charme exquis dans deux pièces de Chopin et virtuose prodigieuse dans l'ouverture de *Tannhäuser* de Wagner-Liszt, qui terminait la séance. La salle entière s'est levée, et durant plusieurs minutes, a acclamé la jeune et remarquable artiste.

NANTES. — Au Grand Théâtre on vient de monter *Sibéria* de Giordano et un ballet inédit du compositeur Sélim : *Sorrente*. — M. Tournié a posé sa candidature à la direction des Théâtres municipaux.

Le deuxième Concert de l'Association des Concerts historiques aura lieu le 2 Mars. Au programme, des œuvres de nos compositeurs français du XVIII^e siècle, Rameau, Leclair, Lalande, — puis de Haendel et Gluck, l'ouverture de *Prométhée* de Beethoven, le *Chant funèbre* de Chausson, le concerto en *la* de J.-S. Bach par M. Nin.

Les récitals de MM. Arcouet et Lonati ont repris avec un superbe succès : Sonates de Beethoven, Grieg, *Trio* de Lalo.

Au Concert *Hermann*, remarquable exécution du *Quintette* de Brahms, de lieder de Schumann par Mlle Menjaud, de *Kol Nydrei*, de *Bruch*, par M. *Bonjour*, des *Concerto* de Grieg par M. Arcouet.

LE HAVRE. — *Cercle de l'Art moderne*. — Un groupe d'artistes peintres, sculpteurs, musiciens, d'architectes, de littérateurs et d'amateurs d'art attirés par sympathie commune pour les tendances artistiques modernes vient de se fonder dans notre ville, dans le but de faciliter les manifestations d'art personnel en organisant des expositions d'art, des concerts de musique de chambre et des conférences de vulgarisation artistique.

Le conseil de direction est présidé par M. Choupay, architecte en chef de la ville du Havre, avec pour secrétaire M. C.-Jean Aubry, et pour trésorier M. J. Ausset.

Les comités artistiques sont composés comme suit :

Beaux-arts : MM. Friesz, Dufy, Geo. Braque.

Musique : MM. H. Woollett, André Caplet, Ch. Maurech.

Littérature : MM. G. Jean Aubry, L. Hurel, Lesieutre.

Expositions : MM. Dusseuil, Aug. Marande, Van der Velde, Ch. Braque, Luthy.

Le conseil de direction comprend en outre :

MM. Biette, F. Dennis, Geo. Dupuis, L.-J. Hilly, Lavaud, Lecourt, V. Marande, Gaston Prunier, Roussat, H. de Saint-Delis, R. de Saint-Delis, O. Senn, H. Thieulent, Vieillard.

ROUEN. — *La Carmélite*, de MM. C. Mendès et R. Kahn, vient d'être représentée au Théâtre-des-Arts.

CANNES. — Au cours d'une tournée dans le Midi, la *Société J.-S. Bach de Paris* a donné dans notre ville un concert des plus brillants. Au programme : le *Concerto* pour piano, flûte et violon, la *Suite en si mineur*, différents fragments de Cantate, etc. Grand

succès pour l'orchestre, excellemment dirigé par M. Gustave Bret, et pour le remarquable soliste en tête duquel il convient de citer l'exquise cantatrice, Mlle Mary Pironnay, le violoniste Daniel Hurmann, le pianiste Motle-Lacroix, le flûtiste Krauss.

MONTE-CARLO. — Aux derniers concerts, dirigés par M. Léon Jehin, le public a chaleureusement applaudi les virtuoses et les cantatrices dont les noms bien connus illustraient les programmes.

Deux cantatrices ont soulevé d'unanimes applaudissements: Mlle Andréa Dereims, dont la délicieuse voix de soprano a fait merveille, et Mlle Lucy Arbell qui, de sa grande voix de contralto, et avec une puissance dramatique superbe, a chanté l'air de Fidès du *Prophète*.

Mme Juliette Toutain-Grün a fait admirer son magistral talent de pianiste dans le *Concerto en sol mineur* de Saint-Saëns, et dans la *Fantaisie Hongroise* pour piano et orchestre, de Liszt : musicienne consommée en même temps que virtuose incomparable, Mme Juliette Toutain-Grün a interprété ces œuvres avec un style très pur et un sentiment qui lui ont valu les acclamations du public enthousiasmé.

Un succès non moins éclatant a été remporté par le violoncelliste Pablo Cazals, qui, dans son interprétation d'un *concerto* de Dvorak, et des mélodies hébraïques *Kol Nidrei* de Max Bruch, a transporté les auditeurs par la pureté de son, le style irréprochable et, surtout, le charme délicieux dont il a fait preuve.

— Un festival-Marsenet vient d'être donné, en présence de S. A. S. le Prince de Monaco, avec un succès enthousiaste.

Le maître accom pagnait lui-même au piano diverses de ses mélodies, qui furent magnifiquement chantées par Mlle *Lucy Arbell*, dont la voix superbe et le profond sentiment artistique ont transporté le public.

Quelques-unes des plus délicates pages d'orchestre de M. Massenet ont été remarquablement exécutées par l'orchestre D. Thibault.

— La première représentation de l'*Ancêtre*, de Camille Saint-Saëns vient d'avoir lieu, samedi 24, au bénéfice de la Société de Bienfaisance française, avec un immense succès. Nous parlerons en détail de cette œuvre dans notre prochain numéro.

BERLIN. — Parmi les derniers concerts de pianistes françaises, signalons celui de Mme Anna Laidlaw, qui a fait entendre des pièces de Scarlatti, Rubinstein, Chopin, Liszt, le *Carnaval* de Schumann et la belle *Sonate* de Raoul Pugno. Mme Laidlaw excelle dans les nuances variées et délicates et son jeu est toujours très musical. Elle a remporté un très grand succès.

BIBLIOGRAPHIE

L'Étoile, roman par Victor DEBAY. — Havard, éditeur, Paris.

Ceci n'est point un billet de faire-part. Nul parmi les lecteurs du *Courrier* n'ignore plus le roman que notre ami et collaborateur Victor Debay vient de faire paraître ; les quotidiens de toutes nuances nous en ont entretenus, et il en a été publié dans ces colonnes un pittoresque fragment que son caractère musico-littéraire recommandait à l'hospitalité d'une telle revue, mais qui n'était, à la vérité, qu'un de ces divertissements épisodiques auxquels l'essence du thème demeure étrangère. Dans le cycle des œuvres de M. Debay, *l'Étoile* se rattache par le lien le plus étroit à cette *Amie suprême* qui demeurera l'un des poèmes les plus enthousiastes et les plus inspirés que l'on ait écrits sur la musique, à une heure où les snobs, ou, si l'on veut, les « moutons de Panurge » ne brouaient pas encore « à travers chants ». Déjà, vivante et lumineuse, celle qui sera l'*Étoile*, Anna Le Cozan, y passe dans le rayonnement d'une atmosphère sonore, et Fombreuse se détache à travers la multitude de ces types singuliers où évoluent un Steinhaum, héritier lointain de Rembrandt ou un Wolfram émanation romanesque de César Franck. Mais ils ne sont encore là que des comparses ; la musique absorbe tout ; ils l'interprètent, ils la servent, ils l'exaltent, ils vivent par elle et pour elle. *L'Amie suprême* était une Muse ; *l'Étoile* n'est plus qu'une femme, une artiste, certes, prodigieuse.

gieuse, unique peut-être, mais en même temps un être d'amour, de passion et de souffrance, et c'est simplement l'histoire d'un cœur que M. Debay a faite.

Je n'en sais guère de plus poignante. Il est erroné, à mon sens, d'y chercher, comme on l'a tenté, une sorte de thèse sur la vertu au théâtre. Laissons de côté, si séduisants soient-ils, les chapitres consacrés en interludes aux Arnoux-Jodèle, aux Dinah Grace, à toutes les victimes plus ou moins innocentes, plus ou moins volontaires d'un directeur trop négligemment ignifugé. Anna Le Cozan est une créature d'exception. Elle glisse dans cet air trouble sans en être souillée et elle est restée, là où tout n'est qu'artifice et fausseté, saine, droite et vaillante, telle que la nature où sa jeunesse s'épanouit l'a faite à son image. Lorsqu'elle succombe, lorsqu'elle se donne à Maurice Fombreuse, ce n'est point une chute vulgaire ; c'est le triomphe fatal d'un amour que sa conscience réproouve mais que son cœur a choyé comme malgré elle, parce qu'il est fait de toutes les forces profondes et secrètes qui rythment sa vie, de la tendresse un peu maternelle qu'elle a vouée à celui dont elle fut la première interprète et qu'elle a sauvé peut-être de l'obscurité, de l'ivresse ardente de tant de communions musicales, enfin de l'orgueil passionné d'avoir incarné *Moinella*, l'héroïne divine de Fombreuse ; d'avoir donné un corps à ce qu'il a de plus cher, à son rêve, d'être celle sans qui son génie n'eût pas vécu pleinement. Transfigurée parce qu'enfin sa destinée de femme s'est accomplie, parce qu'elle existe dans l'amour, dans un merveilleux amour où son cœur et son esprit se rencontrent et se reposent, elle oublie sa trahison envers une amie deux fois sacrée par la confiance et par la douleur, elle immole son passé, elle se renie et lorsqu'au lendemain d'une de ces crises dont la vie, malgré les mensonges des livres, ne peut-être faite et dont elle se lasse, Fombreuse se réveille et se reprend au souvenir apaisant de sa femme et de sa fille, Anna Le Cozan qui ne croit plus en lui et qui ne croit plus en elle, Anna Le Cozan pour qui la beauté fut aussi une morale et qui ne croit peut-être plus en son art, Anna Le Cozan dis-je, sans foi, sans guide ne descendra pas jusqu'à l'aventure avilissante qui la guette, elle déserte, elle se tue.

Je ne discute pas ce dénouement ; il est dans la vie, et ce n'est pas le lieu de refaire un traité des Passions ou de méditer sur le suicide. Anna Le Cozan est logique ; elle est tragique surtout ; elle se dresse parmi tant de marionnettes du roman moderne de toute la grandeur de sa sincérité, de son enthousiasme et de son infortune. A côté d'elle, Maurice Fombreuse, l'Amour du Poète en face de l'Amour d'une Femme, Fombreuse, dont la musique a peut-être absorbé toute l'énergie passionnelle et que peut-être aussi elle a trompé sur lui-même, est dessiné avec une maîtrise que tous ceux qui lui ressemblent admireront. Je ne parle pas du décor ; de cette peinture si colorée de la vie et de l'âme de ceux qu'on appelle avec trop de respect ou trop de mépris les artistes, des mœurs du théâtre, de tout ce qu'il y a là d'attrayant et de perfide, de pervers et de puéril en même temps. L'éloge du talent de M. Debay n'est plus à faire. Il révèle dans *l'Étoile*, avec plus d'évidence que jamais, une clarté dans l'analyse, une surêté et une vigueur dans la composition, une abondance d'imagination et une richesse d'idées générales qui perpétueront le succès de son œuvre. J'ai éprouvé à le constater la joie la plus vive et la plus délicate ; peut-être en est-ce une plus grande encore pour moi de pouvoir le dire.

Paul LOCARD.

Die physiologischen Fehler und die Ungestaltung der Klaviertechnik, von D^r F.-A. STEINHAUSEN. — Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1905. 145 p.

Quiconque « touche » du piano lira ce petit livre avec intérêt, et peut-être non sans profit. M. Steinhausen part de ce principe que l'étude du piano ne devrait jamais rester purement mécanique, et se faire sans une active collaboration de l'intelligence ; cela est si juste qu'on s'en était avisé, je crois, avant lui. A grand renfort de considérations anatomiques ou physiologiques l'auteur dénonce ensuite, dans les méthodes ordinaires, mille absurdités dont voici les principales : 1° effort pour accroître les muscles de la main ; 2° pour assouplir cette main ; 3° pour isoler les doigts et les rendre indépendants les uns des autres ; 4° pour remédier autant que possible à l'inégalité naturelle entre les doigts. En revanche, poursuit M. Steinhausen, tandis qu'on cherche ainsi, vainement, à corriger la nature, on dédaigne les secours qu'elle nous offre, à savoir l'élasticité et la pesanteur, comme forces auxiliaires du toucher ; les degrés et la durée de la contraction musculaire ; enfin et surtout le roulement de l'avant-bras, autour du coude et du poignet, comme adjuvant principal du toucher. M. Steinhausen préconise fort ce mode de toucher : il voudrait même en reporter l'origine jusqu'à l'épaule ; voici quels en

seraient, selon lui, les avantages : 1° suppression de la gymnastique anti-naturelle des doigts isolés ; 2° participation de tout le membre au toucher et suppression de toute roideur ; 3° emploi de la force des grands muscles ; 4° libération de tout exercice mécanique et irréfléchi (car il faut réfléchir, si nous devons user de l'épaule pour bouger le petit doigt !); 5° économie de force et de fatigue ; 6° maximum de gradations dans le son ; 7° minimum de dépense de force tandis que le doigt reste sur la touche pendant la résonance de la corde.

Ce livre ne manque pas d'aperçus ingénieux ou suggestifs. Son tort est, semble-t-il, de confondre, dans la question du toucher, les commençants et les virtuoses, les élèves et les maîtres, et de mener ainsi le contact contre des moulins à vent. De plus, sur beaucoup de points (indépendance et égalisation des doigts, etc.) l'expérience paraît avoir raison contre les déductions, encore que très scientifiques du D^r Steinhausen. Le toucher digital, qu'il exècre, est souvent utile ou indispensable, et quant à celui qu'il propose, au moyen de l'épaule et de l'avant-bras, si la physiologie le recommande, tant pis pour la physiologie ; il conduit généralement ses adeptes à une déplorable affectation de style, — moins détestée en Allemagne que chez nous. Je touche ici au point faible du livre : le maniement du clavier n'y est traité que comme un simple exercice dynamique, et le problème du toucher ramené à celui du maximum d'effet à produire avec le minimum d'effort. On y considère la quantité du son, au lieu de sa qualité, qui importe davantage, mais qui échappe à la compétence des physiologistes :

Nec quibus id faciant plagis apparet aperte,

ou, si M. Steinhausen entend mieux Goëthe que Lucrèce :

Grau, theurer Freund, ist alle Theorie.

Jean CHANTAVOINE.

Nouveautés musicales reçues

Vincent d'Indy : *Jour d'été à la Montagne*, pour orchestre

(*Aurore — Après-midi, sous les pins. — Soir*)

Réduction pour piano à 4 mains par *Marcel Labey*

Claude Debussy : *Menuet et En Bateau*, extraits de la *Petite Suite*

Réduction pour piano à 2 mains par *Jacques Durand*

C. Saint-Saëns : *L'Ancêtre*. drame lyrique en 3 actes

Partition piano et chant : 20 francs

(**DURAND et Fils, éditeurs, Paris**)

M. Ducourau : *Suite basque*, pour piano.

(*Edition Mutuelle*).

Œuvre des plus intéressantes, tant au point de vue des recherches rythmiques, que de la couleur, de l'écriture et de la saveur des thèmes populaires utilisés.

Otto Barblan : *Psaume 23* pour chœur mixte *a capella*.

Œuvre d'un réel intérêt musical, habilement écrite pour les voix et à recommander aux chorales religieuses évangéliques.

(**Kahnt-Nachfolger, éditeur, Leipzig**).

Joseph Lauber : *Les Passiflores*,

Suite de morceaux lyriques pour piano, en 12 cahiers, de 3 à 5 pièces chacun, et qui toutes unissent à une fraîche inspiration la qualité d'être des modèles d'écriture pianistique.

Sandoz, Jobin, éditeurs, à Neuchâtel (Suisse).

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE de PARIS

SALLE DES CONCERTS, 8, rue d'Athènes

Administration : 32, RUE LOUIS-LE-GRAND (Pavillon de Hanovre)

MARDI 6 MARS, à 9 heures
DOUZIÈME CONCERT

M^{me} Gaétane VICQ Le Quatuor ROSÉ DE VIENNE

M. M. Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Ruzitska, Friedrich Buxbaum

PROGRAMME :

- | | |
|--|--|
| 1. Sonate, en fa mineur, Op. 50, n° 5 .. HAYDN. <i>Le Quatuor ROSÉ.</i> | 4. a. Chanson triste..... DUPARC. b O Santissima Chant populaire Toscan. ... c La Princesse endormie..... BORODINE. d Dans le Bois..... GRIG. <i>Mme Gaétane VICQ.</i> |
| 2. a Soserme..... HAENDEL. b La Violette (Traduction de M. CHE- VILLARD). c Si tu m'ami..... PERGOLÈSE. <i>Mme Gaétane VICQ.</i> | 5. XV ^e Quatuor, en la mineur, Op. 132. BEETHOVEN. <i>Le Quatuor ROSÉ.</i> |
| 3. Quatuor, en la majeur, n° 464, K. V. MOZART. <i>Le Quatuor ROSÉ.</i> | |

PIANO GAVEAU

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE PLEYEL

Lundi 5, Lundi 12 et Jeudi 15 Mars
A 9 HEURES DU SOIR

Trois Séances de Sonates, Piano & Violon Arthur de GREEF et Jules BOUCHERIT

PREMIER CONCERT

LUNDI 5 Mars, à 9 heures précises

SÉANCE MOZART

- | | |
|------------------------|---------|
| Sonate sol majeur..... | MOZART. |
| Sonate mi mineur..... | MOZART. |
| Sonate la majeur..... | MOZART. |
| Sonate si bémol..... | MOZART. |

DEUXIÈME CONCERT

LUNDI 12 Mars, à 9 heures précises

SÉANCE CLASSIQUE

- | | |
|-----------------------|------------|
| Sonate mi majeur..... | BACH. |
| Sonate mi-bémol..... | BEETHOVEN. |
| Sonate la mineur..... | SCHUMANN. |

TROISIÈME CONCERT

JEUDI 15 Mars, à 9 heures précises

SÉANCE MODERNE

- | | |
|--------------------------------|---------------|
| Sonate sol majeur, op. 78..... | BRAHMS. |
| Sonate la majeur..... | César FRANCK. |
| Sonate ré mineur, op 75..... | SAINT-SAENS. |

Société Musicale G. ASTRUC & Cie, 32, rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre) PARIS

Le Dimanche 11 Mars 1906, à 3 heures de l'Après-Midi

GRANDE SALLE DE CONCERTS DU
Conservatoire National de Musique

2, Rue du Conservatoire, 2

Deuxième Séance
donnée par le

Quatuor CAPEY

Lucien CAPEY, André TOURREY

Louis BAILLY, Louis HASSELMANS

BEETHOVEN

XIII^e QUATUOR, en *si bémol*.

XV^e QUATUOR, en *la mineur*.

Grande Fugue.

SALLE ERARD

Le Jeudi 15 Mars 1906 — Le Lundi 19 Mars 1906, à 9 h. très précises du soir

Deux Récitals de Piano

Donnés par

Ferruccio Busoni

Premier Récital

- | | | |
|--|-----------|----------|
| 1. a Ballade en <i>fa mineur</i> , n° 4 | } CHOPIN. | |
| b Nocturne en <i>mi bémol majeur</i> | | |
| c Fantaisie Polonoise | | |
| d Barcarolle | | |
| e Scherzo en <i>si bémol mineur</i> | } CHOPIN. | |
| 2. Six Études <i>la mineur</i> — <i>mi majeur</i> — <i>ut dièze mineur</i> — <i>sol bémol majeur</i> — <i>mi bémol mineur</i> — <i>ut majeur</i> | | |
| 3. a Harmonies du soir | | } LISZT. |
| b Feux Follets | | |
| c Mazeppa | | |
| 4. Marche Nuptiale et Ronde des Sylohes | LISZT. | |
| (D'après le <i>Songe d'une Nuit d'Été</i> de MENDELSSOHN). | | |

Deuxième Récital

- | | |
|--|-------------------|
| 1. 15 Variations et Fugue op. 35 (Eroica) | BEETHOVEN. |
| 2. Sonate, op. 109, en <i>mi majeur</i> . | BEETHOVEN. |
| 3. Sonate, op. 106 | BEETHOVEN. |
| 4. a Adélaïde | } BEETHOVEN-LISZT |
| b Busslied | |
| c Les Ruines d'Athènes | |

Société Musicale G. ASTRUC et Cie, 32, rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre) PARIS

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

NOUVEAU-THÉÂTRE, 15, Rue Blanche

LUNDI 19 MARS et MERCREDI 28 MARS 1906, à 9 heures du soir

DEUX CONCERTS

Eugène YSAÏE

1^{ER} CONCERT

Lundi 19 Mars 1906, à 9 heures du soir

Concerto J. S. BACH.
Concerto MOZART.
Concerto BEETHOVEN

2^{ME} CONCERT

Mercredi 28 Mars 1906, à 9 heures du soir

Concerto en si mineur . . . C. SAINT-SAENS.
Poème E. CHAUSSON.
Fantaisie Russe RIMSKI-KORSAKOFF.
Concerto MENDELSSOHN.

M. EUGÈNE YSAÏE

Sera accompagné par l'Orchestre des Concerts du Conservatoire
Sous la direction de M. Georges MARTY
Chef d'Orchestre de la SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE

Société Musicale G. ASTRUC et C^{ie}, 33, Boulevard des Italiens - Pavillon de Hanovre

SALLE ERARD

LE SAMEDI 3 MARS 1906, à 9 heures très précises du soir

RÉCITAL DE PIANO

DONNÉ PAR M^r

Adolphe BORCHARD

PROGRAMME

- | | |
|---|--|
| 1. a Pièce. SCARLATTI. | 3. a Rhapsodie en si mineur BRAHMS. |
| b Sonate en ut majeur MOZART. | b Nocturne en ut mineur CHOPIN. |
| c Prélude et Fugue en la mineur BACH. (Transcription de LISZT) | c 3 ^{me} Scherzo id. |
| 2. Etudes symphoniques SCHUMANN. | 4. a Valse-Caprice en la majeur FAURÉ. |
| | b 4 ^{me} Orientale DIÉMER. |
| | c 15 ^{me} Rhapsodie (Marche de Rackoczy) LISZT. |

SALLE ERARD

LE VENDREDI 9 MARS 1906, à 9 heures très précises du soir

CONCERT

DONNÉ PAR Mme

Rey-Gaufrès

AVEC LE CONCOURS DE MM.

Arnold Rosé et Friedrich Buxbaum

(DE VIENNE)

PROGRAMME

- | | |
|--|--|
| 1. Sonate, en si b, N° 15, pour Piano et Violon. MOZART. Mme Rey-Gaufrès et M. A. Rosé | 3. 3 ^e Trio, Op. 110 SCHUMANN. Mme Rey-Gaufrès. MM. Arnold Rosé et Buxbaum, |
| 2. Sonate, Op. 31, N° 3. BEETHOVEN. Mme Rey-Gaufrès, | 4. a Nocturne CHOPIN. b Etude c Scherzo Mme Rey-Gaufrès. |

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

DEUX RÉCITALS

DE PIANO

PAR

Emil SAUER

A LA SALLE ÉRARD

Les Lundi 26 et Samedi 30 Mars

Pour renseignements, s'adresser à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, Téléphone : 113-25

Une Séance de Musique de Chambre

DONNÉE PAR

Edouard RISLER

AVEC LE CONCOURS DE

Gabriel WILLAUME & Louis FEUILLARD

À la Salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes

LE SAMEDI 24 MARS 1906

S'adresser à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam.

Sciété musicale G. ASTRUC et Cie, 32, Rue Louis-le-Grand, Pavillon de Hanovre, Paris

SALLE ERARD. — LE MERCREDI 14 MARS, à 9 heures très précises

RÉCITAL DE PIANO

Donné par M^{lle} Marcelle WEISS

PROGRAMME

- | | | | |
|---------------------------------------|------------|--|---------------|
| 1. a Allegro.. | MOZART. | 3. a Etude en la mineur. | SAINT-SAENS. |
| b L'Hirondelle | DAQIN, | b Nocturne en sol majeur. | A DUVERNOY. |
| c Sonate en ré majeur Op. 28. | BEETHOVEN. | c Marche | CH. LEFEBVRE. |
| Allegro - Andante - Scherzo - Rondo | | d Moment musical en fa mineur | SCHUBERT. |
| | | e Fileuse | MENDELSSHON. |
| 2. Carnaval de Vienne. | SCHUMANN. | 4. a Prélude en la dièse mineur. | } CHOPIN. |
| Allegro - Romanze - Scherzino | | b Nocturne en ré bémol. | |
| Intermezzo - Finale | | c Valse en mi mineur. | |
| | | d Ballade en la bémol. | |

Les

Pianos Gaveau

APPRÉCIÉS PAR

Les Professeurs du Conservatoire de Paris

Charles de Bériot, Professeur de piano.

Selon le désir que vous avez manifesté, j'ai essayé vos pianos à queue nouveau modèle ; ce sont des instruments parfaits tant au point de vue de la docilité du clavier que de la pureté du son.

Honneur à la fabrication française.

Louis Diémer, Professeur de piano.

Je suis très charmé de pouvoir vous dire combien j'ai été enchanté et ravi de vos excellents pianos à queue (grands et petits modèles) que j'ai joués chez vous autre jour ; ils ont une très belle sonorité, puissante, égale et veloutée, et le clavier est d'une très grande légèreté et des plus agréables à jouer.

Je vous adresse donc encore mes bien sincères félicitations.

Georges Falkenberg, Professeur de piano.

J'ai eu, en bien des circonstances, l'occasion de jouer sur vos excellents pianos d'apprécier leurs très sérieuses qualités comme sonorité ainsi que comme égalité du clavier ; d'après le temps que je les ai vu résister chez des personnes de ma connaissance, à la fatigue que peut occasionner un travail régulier, je ne doute pas qu'ils n'offrent les conditions de solidité qu'on désire trouver dans un instrument qui peut être soumis à un travail quotidien considérable.

Marmontel père, Professeur de piano.

Le piano que vous m'avez envoyé est exquis. Sonorité délicieuse, chantante, expressive, se prêtant à tous les effets de coloris musical. Mécanisme parfait, clavier ample, d'un toucher très agréable.

Alexandre Guilmant, Professeur d'orgue

J'ai été à même maintes fois d'apprécier votre facture si artistique et j'ai pu juger bien vous apportez de soin dans la fabrication de vos instruments. Vos pianos ont une très belle sonorité et le mécanisme en est excellent.

C'est en construisant des instruments de premier ordre que notre facture française obtiendra sa supériorité sur la concurrence étrangère, et vous y contribuez largement.

Georges Marty, Professeur d'Harmonie.

J'ai eu bien du plaisir dernièrement à voir de près vos grands pianos de concert, nouveau modèle.

Vous étiez absent, et je n'ai pas pu vous dire de vive voix ce que je suis heureux de vous écrire aujourd'hui : Vos instruments sont de tout premier ordre, par la puissance de leur sonorité et leur délicatesse expressive ; et je n'ai qu'un regret, c'est de ne pas être assez pianiste pour les faire valoir comme ils le méritent.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »)

Le Numéro: 75 centimes — *Etranger*: 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction: 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE: 252-95)

COLLABORATEURS:

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knorr — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Volkmann, etc ..

Le Courrier Musical est en vente:

A PARIS: 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS:

Pour l'ALLEMAGNE:

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE:

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE:

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street LONDON-W.





C. SAINT-SAËNS

dont une œuvre nouvelle, l'*Ancêtre*, vient d'être
représentée à Monte-Carlo

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : C. Saint-Saëns. — Franz Liszt et l'art classique (JEAN CHANTAVOINE). — Lettres inédites de Guillaume Lekeu (*suite*). — L'acoustique au Trocadéro (GUSTAVE LYON). — Les Premières : Théâtre de Monte-Carlo : l'*Ancêtre*, de C. Saint-Saëns (A. MORTIER). — Les Grands Concerts : *Colonne, Lamoureux, Conservatoire* (JEAN D'UDINE, EDOUARD SCHNEIDER). — La Quinzaine Musicale : *Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Société Nationale, Le Quatuor Parent*. — Concerts divers. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Munich (E. DE STÖCKLIN). — Lettre de Londres (LÉO DIENSIS). — Correspondances de : ANGERS, NANCY, TOULOUSE. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (M. BRENET, VINCENT D'INDY). — Nouveautés musicales reçues.

FRANZ LISZT ET L'ART CLASSIQUE

C'est, je crois, Herder qui a dit : « *Einen Schriftsteller aus sich selbst zu erklären ist die Honestas jedem Honesto schuldig.* » — « Expliquer un écrivain par lui-même est le devoir de l'honnêteté envers tout honnête homme. » Cette belle maxime devrait servir de devise à quiconque prétend pénétrer dans l'œuvre d'autrui ; il s'en faut qu'elle soit applicable aux seuls écrivains, et la critique artistique en peut faire son profit, aussi bien que la critique littéraire. Une pareille recherche s'impose avec une force particulière, si l'on étudie des maîtres qui, en marge de leur œuvre essentielle, ont exprimé leurs pensées sur l'art, et leurs préférences pour telle ou telle de ses formes. Franz Liszt est de ce nombre. Soit dans sa correspondance, soit dans ses livres et ses articles, il a fait avec une grande netteté, souvent avec un grand bonheur d'expression, la théorie de son art personnel. Sans doute, plus d'un lecteur ne la découvrira pas du premier abord : Liszt qui a semé beaucoup d'idées, négligeait de les présenter en bon ordre, dans une disposition avantageuse. Comme tous les autodidactes dont l'éducation et l'instruction se sont faites ou complétées au hasard, et qui ne se sont point pliés à la stricte discipline d'une méthode dialectique, il n'aborde jamais de front un problème et ne traite jamais une question *ex professo*. Ou bien s'il essaye de le faire, le génial improvisateur reparait bien vite en lui, et l'entraîne à des digressions sans fin. Il faut chercher çà et là, dans des articles, dans des préfaces, dans des manifestes, dans des lettres particulières, les aphorismes ou confidences qui s'y trouvent épars. Ce sont les matériaux tout prêts, mais abandonnés, d'une construction théorique que lui-même n'a jamais achevée. Mais ils se prêtent admirablement à un travail de mosaïque : aucune pièce ne manque et toutes concordent sans efforts. Peu à peu, entre ces fragments naguère dispersés, on voit s'ébaucher et se préciser une image nette, aux contours précis, aux articulations solides. Oui, par la vertu d'un esprit naturellement bien organisé, et dont les pensées, même isolées, gardaient entre elles une sorte de cohésion virtuelle, Liszt, sans le vouloir, peut-être sans le savoir, a

étayé son œuvre artistique sur une puissante base théorique. Lorsqu'on a pu trouver l'unité et mettre l'ordre dans les éléments de cette théorie, la conclusion est que Liszt, le musicien romantique par excellence, n'a prétendu être qu'un fidèle descendant des classiques, que ce musicien de l'avenir a voulu chercher dans le passé les origines de la tradition qu'il désirait représenter et continuer.

*
**

Pour beaucoup, une telle affirmation a d'abord, il faut le reconnaître, quelque chose qui surprend. La musique à programme des *Poèmes Symphoniques*, du *Faust*, du *Dante*, n'est-elle pas en opposition formelle avec la musique pure de l'école classique ? Le « programme », telle est la pierre de scandale qu'on heurte au premier pas. Hérésie en elle-même, pour tant de bons esprits, la musique à programme n'est-elle pas une hérésie surtout contre l'idéal des grands classiques, Haydn, Mozart, Beethoven, dont les symphonies avait pour nom de baptême la sèche indication de leur tonalité ? A cela se ramène en définitive toute opposition des classiques aux romantiques. Liszt le savait fort bien : à supposer qu'il l'ignorât, ses contemporains se fussent chargés de le lui apprendre bien vite. Aussi est-ce sur ce point précis qu'il portera le débat, dans la revendication de ses origines classiques : il s'efforcera de démontrer que la musique à programme, loin de rompre la tradition classique, ne fait, au fond, que s'en inspirer pour la prolonger.

C'est dire que, pour Liszt, le problème se pose au point de vue historique. Il évite ainsi la question préalable, qu'on ne manquerait pas de lui opposer, pour refuser *a priori* à la musique intitulée le droit même d'exister ; de plus, en transportant la cause du terrain de l'esthétique abstraite sur celui de l'histoire, Liszt peut fournir des témoignages de fait, infiniment plus forts que toute raison théorique. Et, n'ayant d'autre dessein que de reproduire, en leur donnant une forme dialectique, les éléments mêmes de son argumentation, nous ne nous demanderons pas plus que lui si, *en soi*, la musique à programme est ou n'est pas admissible. Il nous suffira d'indiquer que sa condamnation ne peut reposer que sur un malentendu. En effet, ceux qui attaquent par principe la musique à programme lui reprochent d'introduire des idées ou des images dans un art qui devrait rester, à l'exclusion de tout le reste, un art de sentiment ; mais sur quelles planches d'anatomie psychologique existe-t-il un sentiment dépouillé de toute attache avec une idée quelconque, un sentiment auquel ne réponde aucune image, ou qu'aucune image n'ait suggéré ? Il y a plus : on refuse en réalité au compositeur le droit de s'inspirer selon les rencontres de sa sensibilité, d'un beau vers, d'un large symbole, d'un tableau frappant. C'est méconnaître, non seulement les droits, mais la nature même de l'inspiration musicale : faites entendre un bruit sec et violent auprès d'une cavité sonore, elle répercutera ce bruit par un autre bruit ; mais si cette cavité est disposée selon certaines règles d'acoustique, ou si elle est munie de certains accessoires tels que des cordes tendues, au lieu de continuer le bruit par du bruit, elle le modifiera, l'élaborera, l'embellira et rendra un son musical. Il en va de même des esprits : une émotion quelconque agit ordinairement sur la sensibilité générale, mais, chez les natures bien douées, elle concentre son action sur une sorte de sensibilité spéciale. Chez le poète, elle éveille des rythmes et des images, chez le peintre des lignes et des couleurs, chez le musicien enfin, de la musique. En cela consiste l'exception d'être un artiste, parmi des gens qui ne le sont pas. Dès lors, refuser à la sensibilité spéciale d'un musicien le droit d'être affectée par les mêmes causes qui agissent seulement sur notre sensibilité générale, c'est un aveu d'impuissance. Prétendre que tel sujet n'est pas musical, c'est avant tout peut-être confesser que, dans une certaine mesure, on n'est pas soi-même musicien. Une fin de non-recevoir, en ré-

ponse à une question préalable, ne peut vider la question de la musique à programme : ce n'est pas résoudre un problème que le supprimer.

Il ne reste plus, pour chercher cette solution, que le point de vue adopté par Liszt, le point de vue historique. Avec sa modestie foncière et cet esprit d'abnégation que quelques travers passagers de virtuose ne doivent pas nous dissimuler, Liszt ne se met jamais en scène : presque toujours il soutient la cause d'un autre, celle de Berlioz par exemple. Mais, à l'ardeur de sa discussion et surtout à la nature de ses arguments, il est impossible de ne pas reconnaître bien vite le client dans l'avocat ; on doit donc prendre pour des manifestes personnels ses écrits de théorie ou de polémique.

Pour attaquer l'hostilité ou la méfiance que soulève la musique à programme, Liszt s'efforce d'abord de montrer que cette forme d'art n'est pas si nouvelle qu'on le prétend. Ce n'est pas Berlioz, ce n'est pas même Beethoven qui l'ont inventée. Bach, le maître classique par excellence, le parangon, l'archétype du classicisme, n'a-t-il pas écrit le *Caprice sur le départ de son frère bien-aimé* ? (1). Les clavecinistes de la même époque et de l'époque immédiatement postérieure n'ont-ils pas donné des titres, parfois obscurs et bizarres, aux pièces qu'ils écrivaient pour leur instrument ? En vain on objectera que ces premiers programmes étaient d'une extrême brièveté et se bornaient d'ordinaire à un mot : « C'est, répond Liszt, le gland du chêne, et tous les germes sont imperceptibles, même ceux d'où des arbres, même ceux d'où des idées naissent (2). » Si l'on passe de la musique instrumentale à la musique symphonique, on verra les parties symphoniques des oratorios s'accompagner souvent d'un programme : témoin le charmant interlude pastoral qui ouvre le second « jour » de *l'Oratorio de Noël*, de J.-S. Bach, témoin les morceaux symphoniques de la *Création* ou des *Saisons* de Haydn. Mais c'est surtout l'ouverture, qui a favorisé le développement de la musique à programme. Dans les premiers âges du théâtre lyrique moderne, l'ouverture était un prologue orchestral d'importance médiocre et de signification indéterminée. Peu à peu elle a tenté d'ébaucher par avance le drame qu'elle précédait, et d'en annoncer, par des moyens sommaires, le caractère général, voire même d'en présager nettement certains épisodes ou péripéties. Chose singulière, à mesure que l'ouverture entretenait ainsi avec l'opéra, des rapports plus directs, plus étroits, j'allais dire plus organiques, elle-même gagnait en intérêt : elle progressait à la fois en signification et en indépendance. Par une contradiction apparente, plus fortement elle paraissait unie au drame, et mieux elle s'accommodait d'en être séparée : l'ouverture d'*Orphée* ou d'*Armide* ne supporterait pas l'épreuve du concert ; on sait avec quel éclat les ouvertures de *Léonore*, et surtout la troisième, la plus serrée au point de vue dramatique, en triomphent. Le résultat naturel fut qu'après avoir joué seules certaines ouvertures, on composa des ouvertures isolées, que ne suivait aucun opéra, mais qui devaient suffire à résumer un drame : « On écrivit alors des ouvertures sans opéras, mais on adopta ce nom pour toutes les œuvres instrumentales qui, au lieu de se diviser comme la symphonie en quatre morceaux différents, forment un tout homogène, organique, inséparable, en une partie ». (3) Ainsi fit Mendelssohn, dont la fidélité aux

(1) La critique moderne fournirait à l'argumentation de Liszt mille autres témoignages tirés de l'œuvre de Bach. Voir *J.-S. Bach, le musicien poète* par M. Alb. Schweitzer, Leipzig (Breitkopf) et Paris (Costallat) 1905.

(2) *Gesammelte Schriften*, tome IV, p. 23. Le seul recueil des écrits de Liszt est celui publié en allemand chez Breitkopf. Il offre le grave inconvénient de ne jamais fournir la référence de l'original pour des articles, traduits en allemand, mais qui furent d'abord écrits et publiés en français. Nos citations, faites d'après cette traduction allemande, avec toute l'exactitude possible, risquent donc de s'écarter du texte littéral que nous n'avons pas eu la patience et le loisir de rechercher.

(3) G. S. IV, 23.

formes classiques peut bien passer pour proverbiale et exemplaire : si ses ouvertures du *Songe*, d'*Athalie*, de *Ruy-Blas* ont été composées pour précéder les pièces qui portent ces noms, les ouvertures des *Hébrides* et de *Mélusine* ne sont le prologue d'aucun drame. Or, plusieurs poèmes symphoniques de Liszt lui-même ne prendront ce titre révolutionnaire que longtemps après leur composition et leur première audition : *Prométhée* et le *Tasse* s'appelaient *ouvertures* lorsqu'ils furent joués d'abord à Weimar, en 1850, lors du festival Gœthe-Herder. Dans la symphonie proprement dite, l'introduction du programme est plus lente, plus hésitante aussi ; avec une grande loyauté, si Liszt rappelle les titres pittoresques ou anecdotiques donnés à certaines symphonies de Haydn, la *Reine*, la *Surprise*, la *Chasse*, le *Maître d'école*, c'est pour constater qu'on ne saurait chercher dans ces démonstrations sommaires et plus ou moins fantaisistes, la matière générative d'un vrai programme.

Selon Liszt, il faut arriver à Beethoven pour trouver le véritable créateur de la musique à programme. Dans une lettre, datée de Weimar, le 2 décembre 1852, au célèbre musicographe russe, son ami W. von Lenz (1), Liszt a écrit, sur l'œuvre de Beethoven, une page capitale. « Pour nous musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert — colonne de nuée pour nous conduire le jour, — colonne de feu pour nous éclairer la nuit « *afin que nous marchions jour et nuit* ». Son obscurité et sa lumière nous tracent également la voie que nous devons suivre ; elles nous sont l'une et l'autre un perpétuel commandement, une infaillible révélation. S'il m'appartenait de catégoriser les divers termes (2) de la pensée du grand maître, manifestés dans ses sonates, ses symphonies, ses quatuors, je ne m'arrêteraï guère, il est vrai, à la division des *trois styles*, assez généralement adoptée maintenant, et que vous avez suivie, — mais prenant simplement acte des questions soulevées jusqu'ici, je poserais franchement la grande question qui est l'axe de la critique et de l'esthétique musicale au point où nous a conduit Beethoven : à savoir, en combien (3) la forme traditionnelle et convenue est nécessairement déterminante pour l'organisme de la pensée ?

La solution de cette question, telle qu'elle se dégage de l'œuvre de Beethoven même, me conduirait à partager cette œuvre non pas en trois styles ou périodes — les mots *style* et *période* ne pouvant être ici que termes corollaires, subordonnés, d'une signification vague et équivoque — mais très logiquement en deux catégories : la première, celle où la forme traditionnelle et convenue contient et régit la pensée du maître ; et la seconde, celle où la pensée étend, brise, recrée et façonne au gré de ses besoins et de ses inspirations la forme et le style. Sans doute en procédant ainsi nous arrivons en droite ligne à ces incessants problèmes de l'*autorité* et de la *liberté*. Mais pourquoi nous effrayeraient-ils ? Dans la région des arts libéraux, ils n'entraînent heureusement aucun des dangers et des désastres que leurs oscillations occasionnent dans le monde politique et social, car dans le domaine du Beau, le génie seul fait autorité et par là, le dualisme disparaissant, les notions d'autorité et de liberté sont ramenées à leur identité primitive. » (4).

Ces lignes si riches de pensée sont peut-être, dans leur synthétique brièveté, ce qui a été écrit de plus vigoureux sur l'art beethovenien. Si, pour reprendre l'expres-

(1) L'auteur ingénieux et pénétrant de *Beethoven et ses trois styles*.

(2) C'est-à-dire, non pas les *expressions*, mais les *stades*.

(3) Bien que le français fut devenu, bien avant 1852, la langue spontanée de Liszt, on trouve ici un de ces germanismes fréquents dans son style : *en combien* est le décalque en français de l'allemand *inwiefern*.

(4) *Franz Liszt's Briefe*, herausgegeben von La Mara (Leipzig, Breitkopf), tome I, pp. 123-124.

sion d'un délicat écrivain (1), elles ne nous donnent pas le « secret de Beethoven », elles nous livrent tout entier celui de Liszt. Ce que, *mutatis mutandis*, la critique de Leibniz a pu être pour un Kant, l'étude de Beethoven le sera pour un Liszt. Chaque phrase de cette lettre à Lenz prêterait à un commentaire : deux mots avant tout y sont à retenir, ceux d'*obscurité* et de *lumière*. Pour Liszt, l'aurore qui s'annonce et s'éveille dans l'œuvre de Beethoven n'est justement qu'une aube, toute imprégnée encore d'obscurité nocturne. Donc, si le devoir du disciple est de suivre cette lueur, il est aussi d'en attiser la flamme trop hésitante. En d'autres termes, la fidélité à Beethoven, premier précepte de l'art musical selon Liszt (et, qu'on ne l'oublie pas, profession de foi classique) la fidélité à Beethoven ne doit pas être timidement inerte, littéraire, dogmatique. Ce qu'il importe de conserver, c'est l'esprit de Beethoven, esprit de vie et de progrès. Sous prétexte de fidélité à son exemple, que ce serait justement méconnaître, il ne faut pas s'en tenir au point où une mort prématurée, survenue en pleine force intellectuelle, et en plein *devenir* artistique, a brutalement arrêté Beethoven lui-même. Il faut suivre les chemins qu'il a ouverts, et achever la courbe aux sinuosités imprévues, dont son geste n'a pu tracer que le départ. Telle est la pensée générale de Liszt : il la précise par l'exemple particulier d'*Egmont* où il montre la hardiesse novatrice et pourtant incomplète, à la fois lumineuse et obscure, de Beethoven. « Dans *Egmont*, dit-il, nous apercevons un des premiers exemples des temps modernes : un grand musicien puise son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète. Si incertain et hésitant que puisse nous paraître ce début de Beethoven, il a été aussi hardi, aussi significatif de son temps... Beethoven a commencé d'ouvrir une route nouvelle. D'une main puissante il a abattu le premier arbre d'une forêt jusqu'alors inconnue. Le monde assista sans une attention particulière à ce premier pas. Mais les temps vinrent où l'art foula cette route, trouvant bientôt après lui la voie lumineusement éclairée et aplanie » (2). A cet exemple, Liszt en ajoute plusieurs : ce sont la *Symphonie héroïque* et la *Pastorale*, la sonate pour piano op. 81^a, avec son triple titre *les Adieux, l'Absence, le Retour* et *Lebewohl* inscrit sous ses premières notes qui forment le germe du développement ; ce seront encore, dans le quinzième quatuor l'hymne du convalescent qui remercie le seigneur et sent de nouvelles forces ; dans le seizième quatuor, la question *muss es seyn (le faut-il)* la réponse *es muss seyn (il le faut)* et le finale construit sur l'opposition de ces deux motifs. Ce sera enfin le projet d'une symphonie sur *Faust*, que rappelle Liszt. Mais on doit convenir qu'il sollicite ici les textes avec un peu trop de complaisance. Tout porte à croire que, si Beethoven avait réalisé son rêve de mettre *Faust* en musique — son rêve suprême — il n'eût pas donné à cette œuvre la forme, même très libre, d'une symphonie, il aurait probablement traité le poème de Goethe à la façon de Schumann et non à celle de Liszt.

Aux exemples nombreux dont il fait des arguments à l'appui de sa thèse, Liszt en aurait pu joindre d'autres, non moins forts. Combien d'œuvres de Beethoven qui portent un titre, ou dont nous savons quelle en fut l'idée génératrice : il suffira de citer la *Mélancolie* du sixième quatuor, la Sonate pour piano en *ré*, op. 10, qui pourrait à aussi bon droit porter le même titre (3) ; la Sonate en *mi* mineur op. 90 qui racontait les amours du prince Lichnowsky, le Rondo pour piano op. 129 où s'exprime « la rage de chercher un sou perdu », la neuvième Symphonie, enfin cette *Bataille de Vittoria*, que Liszt a peut-être eu la discrétion de ne point alléguer, sachant que Beetho-

(1) Raymond Bouyer, *Le Secret de Beethoven*. (Paris 1905. Fischbacher)

(2) G. S. III, 1^{er} vol. p. 29.

(3) Voir Moschelès, *Life of Beethoven*.

ven lui-même la traitait d' « absurdité », et ce projet d'une dixième symphonie qui devait opposer le christianisme au paganisme (1).

A ces preuves internes, tirées de l'œuvre de Beethoven, Liszt aurait pu ajouter des preuves externes, empruntées aux témoignages fournis par les familiers de Beethoven. Si Schindler doit être contrôlé avec le dernier soin lorsqu'il avance une date ou rapporte une anecdote, du moins est-il digne de créance lorsqu'il se tient dans les généralités : s'il nous affirme que Beethoven, au moins à partir d'une certaine période, ne composa jamais sans avoir une idée de derrière la tête, nous pouvons le croire. Dans les cahiers de conversation de Beethoven sourd, son neveu Carl le caractérise ainsi en face de Mozart : « Sous la musique de Mozart on pourrait mettre plusieurs textes, sous la tienne on n'en pourrait mettre qu'un ». Du reste, parmi les projets auxquels la mort de Beethoven vint trop tôt mettre fin, il en est un, à jamais regrettable, celui d'une édition complète des œuvres de Beethoven revues par lui et où, à chaque œuvre, il aurait mis un programme explicatif. Bref, tout prouve que l'idée de la musique à programme hantait Beethoven, au moins depuis 1810. Ainsi, plus encore qu'il ne pouvait le croire lui-même, Liszt a raison de l'affirmer et d'en tirer des conséquences, lorsqu'il essaye de montrer à qui échoit la succession du grand maître classique.

On comprend dès lors quelle sera l'attitude de Liszt devant le souvenir et l'enseignement de Beethoven. La seconde partie de sa lettre à Lenz, citée plus haut, nous aide à en mieux comprendre le sens. Liszt veut être un disciple et non un imitateur. L'imitation est, par essence, inerte et passive, et, en art, qui dit immobilité dit recul. Or, en s'affranchissant peu à peu des formes traditionnelles reçues et adoptées par sa jeunesse, Beethoven a donné l'exemple du progrès : c'est l'exemple de ce progrès que Liszt suivra. Beethoven, en 1823, définissait le génie par la capacité d'inventer des formes nouvelles, et l'on sait comment lui-même, à cette époque, illustre cette définition. Liszt à son tour l'adoptera en pratique. Combien peu le Beethoven de 1825 ressemble à celui de 1795, et cependant c'est le même homme, partant le même art. La tradition artistique ne sera donc pas rompue si l'artiste de 1850 est au Beethoven de 1825, ce que celui-ci est au Beethoven de 1795. Ainsi se concilient, pour reprendre les termes de Liszt lui-même, « dans leur identité primitive », l'autorité du maître et la liberté du disciple.

(A suivre)

Jean CHANTAVOINE.

(1) Une conversation de Beethoven, pendant sa dernière maladie, avec Schindler, contient un programme du trio à l'archiduc op. 97, mais on peut admettre qu'il s'agit d'un commentaire plus ou moins fantaisiste et postérieur à la composition de l'œuvre.

Lettres inédites de Guillaume Lekeu

(Suite)

Lettres à M. Kéfer (écrites de Bruxelles, en loge)

Mercredi soir, 30 juillet 1891.

Cher Monsieur et Ami,

Je reçois votre lettre qui me plonge dans le plus horrible embarras, car jamais je ne pourrai trouver de termes convenables pour vous remercier de toutes les preuves d'amitié que vous m'avez déjà prodiguées, dont vous me comblez et me voulez combler encore.

Je voudrais vous avoir près de moi pour vous dire, d'une seule et bonne poignée de main, combien je suis fier d'occuper une si belle place dans votre estime. Mais je voudrais aussi, fort amicalement, calmer votre zèle à mon égard.

Vraiment vous croyez que je vais ainsi, du premier coup, décrocher la timbale, détrompez-vous. Ce n'est pas à 21 ans qu'on triomphe d'une épreuve semblable, surtout quand on a pour concurrent des gaillards de 26, 28 et 29 ans dont l'un, par exemple, M. Paul Lebrun, professeur d'harmonie au Conservatoire de Gand, a déjà remporté deux fois le premier second prix. Je vous vois venir et me dire que j'ai bien été premier à la première épreuve, c'est vrai, mais la seconde est bien différente. Il s'agit uniquement ici d'être habile. Le prix est à celui qui a le premier terminé l'esquisse de la cantate et qui a ensuite le plus de temps pour soigner l'orchestration. Cette rapidité dans le travail, je suis très loin de l'avoir. L'aurai-je jamais ? Je n'en sais rien. Pour parler franchement, je n'attache pas une grande importance à cette faculté bizarre de pouvoir mener la composition d'une œuvre d'art au pas accéléré, et je trouve étrange qu'on l'exige, avant toute autre, d'un futur musicien.

Tout ceci pour vous dire qu'en bûchant consciencieusement, je pourrai peut-être dans 4 ans avoir le prix de Rome. Je suis ici plutôt en amateur qu'en concurrent et ma vie, sans être couverte de roses, n'est pas des plus désagréables. Le sujet qui nous est imposé est *Andromède* et comporte 3 situations.

1° L'Ethiopie est dévastée par un monstre : scène religieuse pour demander à Ammon s'il est un sacrifice capable de délivrer le pays. Le Dieu répond qu'il faut livrer la princesse Andromède au mal : c'est-à-dire l'enchaîner à un rocher pour racheter l'affront fait aux Néréides qu'Andromède a vaincues dans un concours de beauté. Le peuple entraîne la vierge sans écouter ses supplications.

2° Andromède seule, sa douleur, les Néréides, en se jouant sur les flots, la railent impitoyablement.

3° Persée (qui se promenait par là, sans doute), délivre Andromède, ils se marient, le peuple (qui a tourné casaque... pourquoi ???) hurle à Hyménée... On espère qu'ils auront beaucoup d'enfants. Harpes, etc....

.....
Mon travail avance sans précipitation folle, ni lenteur désespérante.

J'aurai terminé demain matin la première scène (la plus longue des trois, de beaucoup) qui comprend une bonne vieille marche religieuse. Scène d'invocation, tout le diable et son train.

Je vois clairement que dans 21 jours, quand je sortirai d'ici, je serai complètement éreinté. Aussi, j'ai abandonné totalement ma première idée, qui était de faire exécuter ma Cantate au piano, avec chœurs et solistes devant le jury....

.....

Lundi soir, 10 août 1891.

Cher Monsieur et Ami,

Merci mille fois pour votre bonne lettre si encourageante et si affectueuse. Oui j'ai pris le taureau par les cornes. J'ai travaillé ferme, ma Cantate est entièrement composée et l'orchestration en est même déjà assez avancée : la 75^e page commence à se noircir. Demain, à midi sans doute, j'aurai fini la première moitié du poème. La deuxième partie ira aussi rapidement, plus même j'espère, que la première.

J'aurai donc fini à temps, si, d'ici au 20 août, je ne tombe malade, ce qui est très peu probable, car je me porte à merveille depuis mon entrée en loge. Ce qui pourra résulter de ce concours, je n'en sais absolument rien. Je crois cependant pouvoir vous promettre que mon orchestration sera bonne de la première à la dernière mesure. J'ai beaucoup travaillé depuis un an et demi ; je me suis encore entendu à Angers et je commence à me sentir la main sûre dans l'emploi polyphonique de l'orchestre.

Ayant terminé la composition de ma Cantate avant la date que je m'étais fixée, j'ai plus de temps à consacrer à l'instrumentation.

J'ai pu ainsi chercher et j'espère trouver le plus d'effets possible, enfin je ne remettrai certes pas un travail orchestré à la diable. Mais l'orchestration c'est la sauce et vous voulez sans doute avoir des nouvelles du poisson qui sera ainsi accommodé, j'entends de la cantate elle-même. Ne me demandez rien là-dessus. On est tellement abruti de travail, que le sens esthétique est presque totalement engourdi.

Est-ce bon ? ne l'est-ce pas ? on ne sait. C'est fait et plus à faire : voilà la grande question. Il faut finir coûte que coûte. Jamais une cantate n'est bonne d'un bout à l'autre, dans la meilleure, les défaillances sont nombreuses. Mais, ces points noirs, le temps manque pour les retoucher et c'est pourquoi cette besogne de concours est diamétralement opposée au sincère et réconfortant labeur de l'art. Certains jours (hier par exemple), je suis content de mon travail. Cela me paraît solidement charpenté ; d'une bonne cohésion expressive et musicale tout ensemble très dramatique et surtout sincèrement écrit. Bref, je suis content de moi. D'autres jours (aujourd'hui après midi), tout me paraît manqué et je passe alors des heures peu drôles. Ce soir je suis un peu remonté, j'ai entendu des fragments de deux de mes concurrents et vraiment, sans me vanter aucunement, je puis affirmer que ce que j'ai fait est mieux que ce qu'ils m'ont joué ; car vraiment leurs productions musicales, sans doute, ne sont que de vastes exercices... saupoudrés de ressouvenirs wagnériens, pas un cri d'expression, pas un accord mordant, de ces choses qui viennent de l'âme et qui y vont tout droit.

De ces choses, je n'en ai peut-être qu'une ou deux dans ma cantate, mais enfin j'ai la certitude consolatrice d'avoir senti et écrit quelque part quelque chose de sain, d'honnête et d'humain. Mais cette certitude pour moi ne sera peut-être (probablement même) qu'un doute absolu pour le jury et je n'ai vraiment pas beaucoup d'espoir de décrocher quelque chose. Peut-être le soin extrême que j'apporte à mon orchestration me vaudra une seconde mention honorable. Mais il vaut mieux n'y pas compter.....

* * *

Fin août 1891.

Cher Monsieur et Ami,

Je passe, depuis dimanche, des journées horribles, des nuits plus tristes encore. Et cela pour un coup de tête fou, insensé, peut-être impardonnable.

Mais vous me connaissez et vous devez me voir lorsque j'ai entendu crier le nom de S... avant le mien. Une rage folle m'a pris subitement, mes dents claquaient et (on

me l'a dit depuis) j'avais une expression d'aliéné. Sans me rendre un compte bien exact de ce que je faisais, je me suis refusé à entrer dans la salle du jury. Le lendemain encore sous cette atroce impression, j'ai écrit à *l'Indépendance Belge* qui avait mentionné le classement du jury sans parler de mon refus.

Puissè-je ne pas payer d'une peine de toute ma vie ce coup de folie d'enfant qui souffre trop en ce moment.

Et à cela s'ajoute pour moi la torture de ne pas vous voir, vous, mon meilleur, mon plus fidèle ami, dont la présence m'eût été si précieuse à Bruxelles ! Car vous m'eussiez empêché de commettre une faute insensée. Que pensez-vous de moi ? Je vous prie, ne gardez pas plus longtemps le silence où vous restez, je ne demande rien, qu'une place encore dans votre estime. Vous le voyez, je souffre et bien cruellement. Nul ici ne comprend l'état dans lequel je me suis trouvé et tous ceux qui me connaissent (ou presque tous) m'accusent d'une vanité folle et injustifiable. Ecrivez-moi, je vous en prie et j'attends anxieusement votre lettre.

Guillaume LEKEU.

*
**

Mardi, 15 septembre 1891.

A Monsieur Vincent d'Indy

Cher Monsieur et Ami,

Le résultat du concours de Rome est connu depuis samedi soir. Le jury m'a accordé un deuxième prix que j'ai refusé, c'est-à-dire que je n'ai pas voulu entrer dans la salle pour m'entendre décerner cette distinction.

Après ce coup de tête, j'ai eu des moments fort noirs pendant lesquels je me suis bien amèrement reproché mon refus, mais maintenant que me voici un peu calmé, je crois décidément avoir bien agi.

Le concours de Rome n'est pas du tout ce que je croyais et je n'ai guère lieu d'être fier de ma place à l'épreuve préparatoire. Je n'ai rencontré là (à une seule exception) que de vieux piliers de Conservatoire qui ne savent pas le quart du métier le plus élémentaire et n'ont absolument pas la moindre idée en tête. Mais ce n'est pas entre eux que le concours a lieu, c'est *entre les Conservatoires belges*.

J'ai vu les six travaux soumis au jury. Quatre d'entre eux *n'existent* pas, grâce surtout à l'absence de toute émotion, bien plus que par la pauvreté de l'harmonie. Quant à la polyphonie, c'est lettre morte pour ces gens-là, ils en connaissent à peine le nom.

Un jeune organiste de Gand, Monsieur Roels, remettait une œuvre fort intéressante, d'un charme exquis et d'une perfection de forme absolument extraordinaire (Je parle particulièrement de l'écriture chorale).

Pour moi, j'ai eu le rare bonheur d'être fortement ému par le sujet imposé et d'avoir été pendant les vingt-cinq jours de loge, mieux disposé que jamais au travail. J'ai fait le premier ouvrage dont je suis réellement satisfait. Je dois convenir, bien certainement, de nombreuses faiblesses, mais j'ose vous dire, comme à mon meilleur et plus sincère ami, que j'ai écrit là des pages de musique dignes d'un élève de Franck, et où un musicien consciencieux doit reconnaître, dès la première lecture, que j'ai reçu et attentivement écouté vos conseils.

Je n'ai pas eu une seule voix pour le premier prix. Sans aucune hésitation, le jury m'a écarté, et M. Lebrun, de Gand, a eu cette récompense par quatre voix contre trois accordées à M. Smalders de Liège, qui a obtenu cinq voix contre deux pour le second prix.

Roels, n'a rien eu ; il a été tout simplement mis à la porte du concours. Et sans aucun doute le même sort m'attendait si je n'avais pas lu vos partitions d'orchestre (la Scène Cévenole et Wallenstein); mais on a craint un peu que je ne parvienne à faire exécuter mon œuvre et on m'a offert le deuxième second prix.

La cause de l'échec de Roels et du mien n'est autre qu'une vieille éternelle rancune qu'ont les Académies musicales pour la musique moderne ; mais *pour moi le cas se complique de mon éducation entièrement reçue à Paris et loin de tout Conservatoire.*

N'importe, je crois avoir bien fait en me présentant à ce concours. J'en sors plus fier, plus courageux. J'ai hâte maintenant de travailler à vos côtés, après vous avoir montré ma cantate de concours, que je vais réclamer pour quelque temps au Gouvernement afin de la pouvoir recopier.

Je crois plus clairement que jamais que seuls les jeunes musiciens emportés dans le mouvement moderne qui agite l'art entier, peuvent parvenir à faire des œuvres. Il leur faut surtout beaucoup de courage, mais, quoiqu'il arrive deux d'entre eux ne faibliront pas : Oscar Roels et moi.

J'espère avoir bientôt le bonheur de lire quelques lignes de vous, ne fût-ce que pour me donner ou me refuser votre approbation au refus que j'ai opposé au jury.

J'ai vu en toute évidence que jamais il n'y aurait pour moi le moindre espoir d'obtenir le prix de Rome et j'ai préféré en finir tout de suite.

Croyez, cher Monsieur et Ami, à la profonde et sincère reconnaissance de votre élève bien respectueux.

G. LEKEU.

L'Acoustique au Trocadéro

La question de la suppression des échos au Trocadéro est doublement intéressante et au point de vue purement scientifique et au point de vue de l'utilisation future de cette admirable salle pour des concerts véritablement populaires.

Dans cette salle devenue bonne, se pourraient, en effet, donner utilement désormais les manifestations musicales les plus grandioses.

J'ai eu le plaisir, il y a près de trois ans maintenant, de devenir le collaborateur temporaire de M. Bourdais, l'éminent architecte du Palais du Trocadéro.

M. Bourdais avait déjà, ainsi que chacun le sait, approfondi la question d'acoustique du Trocadéro et l'étude générale des qualités sonores des grandes salles (voir ses articles à ce sujet dans le dictionnaire de Planat). Afin de supprimer les résonnances et les échos, il avait réalisé trois corrections qu'il est utile de rappeler ici. Sur les conques et parties en voûte qui se trouvent au-dessus de l'estrade et du Grand Orgue, et par dessus les admirables peintures de Lemmer appliquées sur le stuc de ces surfaces concaves, M. Bourdais n'avait pas hésité à constituer un lattis de bois épousant la forme de ces voûtes et sur lequel il avait fait clouer une toile épaisse destinée à absorber les ondes sonores, les empêchant ainsi de se réfléchir et d'arriver aux oreilles des spectateurs avec le retard d'au moins $1/10$ de seconde par rapport à l'onde directe qui constitue l'écho le plus gênant.

Des toiles semblables furent appliquées sur les surfaces cylindriques de la salle.

Enfin des réseaux de cordes, sous forme de filets, furent tendus devant les fenêtres. D'autres essais furent tentés postérieurement. C'est ainsi que M. Bourdais essaya un grand velum sur tout le plafond.

Il est donc juste de constater que d'une façon continue l'éminent architecte du Trocadéro a cherché à perfectionner, au point de vue sonore, l'admirable salle dont il est l'auteur.

Au mois de janvier 1903, sur le conseil de M. d'Estournelles de Constant, je me rendis au Trocadéro. Je demandai s'il ne trouverait pas intéressant de procéder, par des expériences nouvelles à une analyse méthodique des échos du Trocadéro, afin que nous puissions, d'un commun accord, fixer d'une façon définitive, quelles étaient les parties principales de la surface intérieure du Trocadéro qui étaient responsables des échos dont il y avait lieu de se débarrasser.

M. Bourdais m'offrit de la façon la plus gracieuse de devenir son collaborateur temporaire.

De cette collaboration qui remonte à plusieurs années déjà, va sortir, je l'espère du moins, un très sensible perfectionnement dans les qualités sonores de la salle du Trocadéro.

Je ne parlerai pas ici des méthodes d'observations, de recherches scientifiques, des épures de descriptives particulièrement compliquées qui durent être faites.

Il est néanmoins de mon devoir de rappeler que M. Bourdais qui fut particulièrement fort à l'Ecole Centrale dans la Science de la Descriptive était particulièrement indiqué pour s'intéresser au problème que nous nous étions posé d'un commun accord.

Les parties coupables du Trocadéro une fois reconnues, nous procédâmes à des vérifications sur place démontrant par l'expérience que c'était bien elles les coupables et non les autres.

Restait alors à entreprendre la troisième série des expériences qui devaient nous apporter le remède. Après le diagnostic nous allons entreprendre le traitement et je crois à la guérison.

Pour ce traitement, la Commission nommée par M. le Ministre de l'Instruction publique, en date du 4 mai 1904 et qui se composait de :

Président. — (Le Président était le regretté M. Scellier de Gisors, inspecteur général des bâtiments civils, aujourd'hui décédé. M. l'Inspecteur général Guadet assure son service).

Membres. — MM. Bourdais, architecte du Palais du Trocadéro ; Brunel (Dr Blondel) compositeur de musique ; Charpentier (Jules) membre du bureau des longitudes ; Chapuis, professeur de physique à l'Ecole Centrale ; d'Estournelles, chef du bureau des théâtres, de la conservation des palais et du mobilier national ; Landrin, administrateur du Palais du Trocadéro ; Lyon, ingénieur civil (Directeur de la maison Pleyel, Wolff, Lyon et Co) ; Maréchal (Henri) compositeur de musique, prix de Rome ; Mercadier, directeur des études à l'Ecole Polytechnique ; Picot, chef du bureau des bâtiments civils et des Palais nationaux ; Pierné, compositeur de musique, prix de Rome ; Pillet, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers ; Perdreau, chef du bureau de la liquidation des dépenses et du Contentieux ; Violle, membre de l'Institut, maître de conférences à l'Ecole normale supérieure, professeur au Conservatoire des Arts et Métiers ; Petot, sous-chef du bureau des bâtiments civils et des palais nationaux (secrétaire) ; Dumonthier, sous-chef du Bureau des Théâtres, de la conservation des palais et du mobilier national (secrétaire) ; MM. René Dubrisay, élève ingénieur des manufactures de l'Etat et Sarraz, professeur de géométrie descriptive et de physique convoqués lors des réunions de cette Commission, vient d'émettre à la date du 1^{er} mai 1906, deux votes importants résultant de la mise à la disposition de la commission sur les ressources ordinaires du ministère des Beaux-Arts d'une somme de 4.000 à 5.000 francs. La Commission a, en effet, décidé : 1^o qu'il y a lieu de procéder aux

travaux d'expérimentation dont la commission technique avait indiqué l'utilité ; 2° que l'exécution en doit commencer autant que possible le 15 mars 1906.

M. Bourdais, qui n'avait pu se rendre à la séance avait, et c'était son devoir impérieux d'auteur et de conservateur du Palais du Trocadéro, manifesté les craintes que la solution trop géométrique indiquée par la théorie ne modifiât l'aspect intérieur de son Palais.

D'un commun accord fut cherchée la solution qui devait garder l'aspect général des conques situées au-dessus de l'estrade et cette étude achevée, M. Bourdais et moi, nous posâmes le problème suivant éminemment intéressant, mais particulièrement difficile à résoudre :

Avec les 4.000 ou 5.000 francs votés pour une expérience, essayer de réaliser cette expérience dans des conditions pratiques telles que si l'expérience était satisfaisante on put considérer ces travaux qui, primitivement devaient être essentiellement provisoires, comme définitifs.

C'est à la solution de ce problème que M. Bourdais voulut bien m'associer à lui et nous avons le plus grand espoir que d'ici quelques semaines, nous pourrons être fixés sur les résultats pratiques de la correction entreprise.

Gustave LYON.

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO

L'ANCÊTRE

De Camille Saint-Saëns

(CRÉATION)

La nouvelle œuvre de Camille Saint-Saëns comporte trois actes, et je veux dire tout de suite que par la richesse musicale et harmonique qui s'y déploie autant que par une vigueur d'inspiration que ne démentent point les années du maître, elle peut aller de pair avec les plus beaux ouvrages de celui que l'on considère à juste titre comme le plus grand musicien français contemporain.

Le sujet de l'*Ancêtre*, dû à la plume de M. Augé de Lassus, est de la plus grande simplicité. C'est un drame rapide dont l'action se déroule en Corse, sous le premier Empire. Les mœurs si particulières de la Corse nous furent rendues familières par un des chefs-d'œuvre de Mérimée, *Colomba*. On comprend que M. Camille Saint-Saëns ait été séduit par le caractère profondément original de ce pays et de ses habitants, qui de nos jours encore ont gardé quelque chose de leurs fières et violentes traditions.

Le premier acte de l'*Ancêtre* se passe dans un site agreste des montagnes de Corse, où se trouve un ermitage et les chapelles funéraires de deux familles rivales, les Fabiani et les Pietra Nera.

L'Ermite Raphaël qui habite ces lieux, s'est juré de réconcilier les deux familles ennemies entre qui des vendettas sanglantes entretiennent une haine néfaste. Il a convoqué les tenants et les fermiers de chacun des camps pour renoncer enfin solennellement à leur rancune. Amis et serviteurs sont accourus à l'appel pacificateur ; d'une part ce sont les Pietra Nera, ayant à leur tête Tébaldo, jeune et brillant officier de l'armée de Napoléon, et qui vient de débarquer dans l'île. De l'autre, ce sont les Fabiani, où l'on remarque deux jeunes filles, Vanina et sa sœur de lait Margarita. Toutes

deux aiment Tebaldo ; mais c'est Margarita qui est aimée, c'est elle qui a échangé ses vœux avec Tebaldo. L'on n'attend plus que l'Ancêtre, Nunciata, grand'mère de Vanina. A demi-aveugle, elle descend enfin le sentier, à pas chancelants, escortée et soutenue par son petit-fils Leandri, et par le porcher Bursica. Le vieux et pieux ermite conjure ardemment alors l'aïeule, au nom du Dieu de pitié, de faire trêve à son ressentiment et de prononcer la parole qui réconciliera les Fabiani et les Pietra-Nera.

C'est en vain. Isolée et farouche, la vieille Nunciata ne laisse pas tomber le mot libérateur des haines. Lugubres et menaçants les deux partis se dispersent et disparaissent, opprésés par la fatalité qui de nouveau pèsera sur eux.

Seuls, Tebaldo et Margarita se sourient avec amour et se quittent avec l'espérance de se joindre bientôt, tandis que le vieil ermite rentre tristement en sa demeure.

Au second acte nous sommes à la ferme de Nunciata. Leandri, son petit-fils, n'a pas reparu, et Vanina sa sœur s'en inquiète. Soudain l'on entend au loin de sinistres rumeurs. Et voici que, parmi des chants attristés, les serviteurs apportent sur un brancard le corps de Leandri, frappé à mort par une balle de Tebaldo.

La vieille Nunciata, l'ancêtre, attirée par ces cris, s'avance, tâtonnante. Ses mains d'aveugle palpent un corps rigide. Elle a reconnu les traits, les membres de son fils, et la voici qui, le désespoir au cœur, profère le vocero du fils aimé tendrement, du fils bon, vaillant et doux qu'ils lui ont tué. Enfin parvenant à dominer sa douleur, d'une voix farouche elle proclame la vengeance et la guerre aux Piétra-Nera ; une clameur de haine accueille ces paroles. Et l'aïeule alors, trop vieille pour venger la mort, se tourne vers Vanina ; c'est à elle qu'incombera ce devoir redoutable et sacré. C'est elle qui frappera les Fabiani.

Tremblante d'horreur, Vanina se voit forcée de jurer. Et l'homme qu'elle assume de tuer, c'est Tebaldo, celui qu'elle aime.

Le troisième acte s'ouvre sur un riant paysage, une colline ensoleillée, non loin d'une chapelle, et d'où l'on aperçoit au loin la mer et les monts irisés des diaprures du levant. En ce site apparaissent Tebaldo et Margarita, dont Raphaël l'ermite va bientôt bénir l'union et qui fuiront la Corse pour cacher leur bonheur sous d'autres cieux. Survient Vanina, inquiète et frémissante et qui se reproche comme un crime de faiblir devant la tâche affreuse qu'elle s'est imposée. Bursica le porcher, qui voit ses hésitations, lui laisse à dessein son fusil chargé. Nunciata entre à son tour. Et voici qu'au haut du chemin sortent de la chapelle, Tebaldo et Margarita enivrés de jeunesse, d'amour et d'espoir. A cette vue Vanina sent la haine et le désespoir gonfler son cœur, Elle se précipite, elle va décharger son arme, mais elle hésite : Qu'attends-tu donc, lui crie éperdument l'aïeule ? « Je ne puis pas le tuer, répond Vanina... je l'aime ». Et son bras retombe inerte : « Infâme parjure, s'écrie Nunciata ! C'est donc moi qui le frapperai ». A tâtons elle ramasse le fusil et tente d'épauler, puis elle tire... Mais Vanina s'est précipitée pour sauver Tebaldo. C'est elle qui reçoit la balle meurtrière. Et tandis que l'Ancêtre s'éloigne croyant avoir fait justice, Vanina expire entre les bras du porcher attéré et qui reçoit l'adieu suprême du dernier rejeton des Fabiani.

Tel est ce drame sobre, bien approprié aux mœurs de la Corse, assez impressionnant, et qui l'eût été davantage encore avec un peu plus de dextérité scénique et si l'auteur avait pris soin d'insister sur la psychologie des personnages. Telle qu'elle est, l'action se borne à une succession de scènes rapides et ne laisse point assez de part aux caractères.

Quoi qu'il en soit, la partition de Saint-Saëns reste de tous points intéressante, et les deux premiers actes sont parfaitement admirables.

Le premier acte débute par un beau récitatif de l'ermite Raphaël. Il faut citer également le frais et gracieux duo de Tebaldo et Margarita, délicatement orchestré ; puis la magnifique scène d'ensemble où l'ermite adjure l'Ancêtre, parmi les supplications du chœur.

A l'acte II nous signalerons le récitatif émouvant de Vanina, par quoi s'ouvre la première scène, puis le morceau capital, le *vocero* de l'Ancêtre Nunciata, d'accents tragiques et d'une noblesse déchirante. Enfin l'ensemble fortement rythmé qui termine l'acte.

Le dernier acte comprend un joli chœur de femmes suivi d'un trio d'une facture élégante et chanté par Raphaël, Tebaldo et Margarita. A noter enfin l'exquis chant d'espoir et de joie des deux jeunes époux, auxquels viennent ensuite se joindre pour former quatuor, les imprécations de Nunciata et de Vanina. Et tandis que cette dernière expire, l'œuvre s'achève en laissant entendre le thème du chant d'amour à l'orchestre.

Il serait superflu de dire que Saint-Saëns a déployé dans cette partition les inépuisables ressources de sa science et de son imagination musicales. C'est à quoi nous nous attendions. Mais j'estime qu'en outre il fait œuvre superbe de dramaturge, et qu'il a su invoquer en grand artiste l'atmosphère fatale et pathétique du poème.

Enfin l'on ne saurait assez admirer combien le maître a su dans son nouvel ouvrage prouver une fois de plus de quelle façon l'on peut concilier les besoins de la scène avec ceux de la musique pure : tout y est rythmique et enchaîné avec une logique supérieure comme un beau discours ordonné par un parfait orateur.

Voici vraiment une œuvre d'un fécond enseignement pour ceux qui croient devoir se passer d'ordonnance : l'*Ancêtre* a la beauté d'une œuvre classique jointe à la véhémence d'un ouvrage moderne. Mais cette véhémence est trop mesurée, trop interne peut-être pour être pleinement sentie par le public habituel des théâtres lyriques. C'est ce qui fait croire et dire à certains que Saint-Saëns est peu dramatique et nous entendîmes également formuler cette opinion par certains spectateurs de l'*Ancêtre*.

L'interprétation est dans son ensemble fort remarquable.

Mme Litvinne a composé en tragédienne lyrique de premier ordre le rôle de la vieille et terrible Nunciata ; elle a dit d'une voix impressionnante et puissamment timbrée le *vocero* du deuxième acte. Mme Farrar a de la grâce et du charme dans Margarita ; c'est de plus une satisfaction musicale sans mélange que d'écouter la voix délicieusement pure et le style impeccable de cette jeune et parfaite cantatrice. M. Rousselière fait valoir avec aisance sa généreuse voix de ténor dans le rôle du jeune officier Tebaldo. Le personnage de l'ermite Raphaël a été chanté par l'artiste qu'est Renaud avec une science achevée de la diction lyrique et composé avec sa recherche et sa conscience habituelles. C'est une intéressante création de plus à l'actif de l'éminent chanteur. Mme Charbonnel (Vanina) possède un mezzo bien timbré, mais elle manqua d'expérience scénique et pour cette raison ne sut point tirer de son rôle tout l'effet qu'il devrait comporter. Dans le personnage, d'ailleurs épisodique, du porcher Bursica, M. Lequin ne nous sembla point suffisant.

Les chœurs, excellemment stylés, ont rendu sans une défaillance la part importante qui leur est confiée dans cette partition. Il en fut de même pour l'orchestre, vraiment parfait sous la direction de M. Léon Jehin.

Les décors, signés Visconti, sont tout à fait bien, surtout celui du troisième acte, véritable œuvre d'art par le sentiment, la composition et la poésie de la lumière.

Alfred MORTIER.

LES GRANDS CONCERTS

Concerts Colonne et Lamoureux

M. Chevillard ne donnant plus que du Beethoven, depuis trois semaines, ma tâche aujourd'hui sera brève. De la séance du 25 février, ouverte par une belle exécution de la *Deuxième Symphonie* de Schumann, et clôturée par les *Nocturnes* de Debussy et par la sélection classique des *Maîtres Chanteurs*, nous n'aurons à retenir que la première audition d'un *entr'acte symphonique* de M. Auzende, pièce trop brève pour qu'il me soit possible de formuler à son sujet la moindre impression et le *Concerto* pour violoncelle de Haydn, joué par M. Pablo Casals. M. Casals est un merveilleux artiste, chéri de tous les musiciens. Ce jour-là l'extrême chaleur qu'il faisait dans la salle, l'œuvre jouée, assez gauche à ce qu'il semble, ou quelque autre condition extrinsèque l'ont-elles desservi? Toujours est-il que, s'il fut acclamé comme d'ordinaire, il joua moins bien que de coutume. Son instrument sifflait, le son était maigre, parfois même douteux et je n'ai pu m'empêcher de dire à un voisin que je ne connaissais pas : « Je vous en prie, Monsieur, si vous ne connaissez pas Casals, ne le jugez pas sur cette audition! »... Je me demande aussi, avec toute la respectueuse admiration qui s'attache à un tel artiste, si la recherche du style et du sentiment ne risque pas, en devenant trop prépondérante, de s'exercer au détriment de la beauté du son. Voici plusieurs fois que je crois m'en apercevoir et justement chez les musiciens, chanteurs ou instrumentistes, dont les tendances sont les plus hautes. En voulant trop bien faire, il leur arrive parfois de sacrifier la simple beauté sonore à la profondeur du sentiment.

J'aime tout de même mieux cet excès, que l'excès contraire des virtuoses, celui, par exemple de Mme Schumann-Heink, virtuose du gosier, entendue au Châtelet ces deux derniers dimanches. Oh! l'air de la *clémence de Titus*, assommant et faux encore que de Mozart, chanté par cette brave dame!... Et dire que le public jubile parce qu'elle saute, avec un air de dire : « voyez si je chante bien! » des vocalises aigües flûtées sans cerveau et sans cœur aux notes de gorge barytonnées sans esprit et sans âme. Ah! si elle était française comme on lui reprocherait ce bluff, ce mauvais goût, cette affectation et cette autorité toute mécanique. Mais quoi! elle est allemande et chacun délire.

Comme nouveauté, M. Colonne nous a fait entendre, le 4 mars, avec l'ardente effusion qui lui est propre, une page symphonique de M. Emile Trépard : *L'Angelus*, que j'ai vivement goûtée. Si le début de cette œuvre, symbolisant le désespoir et les blasphèmes d'un amant trahi, est d'une exaltation à la Charpentier, un peu bruyante et extérieure, la minute où le son des cloches lointaines et le calme du soir apaisent ce pauvre poète, m'a paru tout à fait exquisite. Il y a là, délicatement ponctuée de deux notes obtenées de harpe, une lente et claire et prenante mélodie des cordes qui enveloppe, touche et pénètre. Une longue et belle et simple mélodie, quelle délicieuse oasis dans la musique contemporaine! et que c'est bon un artiste assez naïf pour nous bercer d'une belle phrase qui part du cœur et s'adresse au cœur tout bêtement! J'aimerais qu'on nous rejouât *L'Angelus* de M. Trépard.

Et puisque nous en sommes à ce concert, oserais-je dire aussi le grand, le très grand plaisir que j'eus à réentendre, merveilleusement enlevée par les musiciens du coin du quai, l'ouverture de *Phèdre* de Massenet. Dites que c'est roublard, d'une élévation médiocre, d'un style un peu plat, tout ce qu'on voudra. C'est chaud, ça vit, ça palpite! c'est un cœur qui vibre et qui chante, et que diable! c'est ça la musique après tout!

JEAN D'UDINE.

Dimanche, 4 heures.

Je sors du Châtelet, délicieusement ému par deux fragments de la *Rapsodie norvégienne* de Lalo. Ah ! l'exquise symphonie pure, claire, transparente, si généreuse de rythme et si riche de tons dans sa coloration blanche et bleue ! et que M. Colonne joue donc cela prodigieusement bien ! Vive la musique française ! Nous venons aussi d'entendre quelques pages nouvelles doublement de chez nous, par leur forme et par leur sujet : je veux dire les trois entractes des *Girondins* de M. Le Borne. Ils m'ont plu infiniment ; c'est sobre, presque austère, comme le caractère des héros de la Révolution, d'une couleur locale absolument juste, d'une brutalité concise, et d'un sentiment tragique parfaitement approprié à la terrible et grande époque dépeinte dans ces fragments d'orchestre. Le premier des préludes (celui du quatrième acte) la *Mort*, est traversée de sombres fragments de *Marseillaise* conservant toute la noblesse de cet hymne, en dépit de sa funèbre transposition aux instruments à vent les plus graves, le second (celui du troisième acte), la *Patrie*, paraphrase le chant de Rouget de l'Isle « Mourir pour la patrie » avec une parfaite compréhension de l'esprit et de l'émotion propre aux vieilles mélodies françaises, l'enrichissant d'harmonies toutes modernes sans altérer sa sensibilité un peu archaïque, et le troisième (celui du deuxième acte), la *Terreur*, d'une violence d'autant plus impressionnante qu'elle est plus concentrée, où le « Ça ira » adroitement introduit met son éclaboussure criminelle sur la souffrance des grands cœurs épris de liberté. Le tout est net, discret, avec l'élégance un peu froide du temps et remarquablement intelligent. Le public n'a semblé rien comprendre à cette évocation de notre grande épopée nationale, et a ménagé tous ses bravos pour la cantatrice allemande ci-dessus dénommée, à la vocalité impeccable, dépourvue totalement d'âme, de distinction et de sincérité. Et c'est à désespérer d'écrire désormais pour lui quoi que ce soit de probe, de direct et de réservé. Heureusement le temps remet les choses au point, et conserve les belles œuvres plus longtemps que les interprètes à succès !

J. d'U.

Concerts du Conservatoire

Nous ne saurions assez louer M. Marty de la maîtrise avec laquelle il conduisit la *symphonie* de Franck. Il semble difficile d'associer plus étroitement et à un plus haut degré la précision scrupuleuse de l'exécution avec la pénétration vivante, intime et profonde d'une œuvre, — L'angoisse étreignante du *lento* initial, la reprise grandiose du premier thème en forme de canon, la richesse incomparable des harmonies de l'*allegretto*, l'émotion douloureuse, l'espoir secret et grandissant, l'enthousiasme final qui magnifie la conclusion si puissante et si affirmative, tout cela fut rendu avec une justesse et une intensité d'expression qui font le plus grand honneur à la direction magistrale de M. Marty, comme à l'intelligence, à la souplesse et à l'homogénéité de l'orchestre.

M. Paul Locard faisait récemment remarquer dans ces pages qu'il ne devrait pas y avoir une sorte d'incompatibilité entre l'éclectisme d'un programme, et l'art de transition. Combien opportune nous apparaît cette observation dès les premières mesures de la *Lyre et la Harpe* de M. Saint-Saëns. Nous subissons encore le charme de César Franck, et ce fut une impression singulière que la phrase païenne des cordes et des harpes venant se mêler dans notre oreille aux échos non encore éteints de l'admirable symphonie.

Cet oratorio, le dernier sorti de la plume de M. Saint-Saëns, — il date de 1879, — nous paraît sensiblement inférieur à ses aînés, notamment à celui de *Noël* et au *Déluge*. Tout le monde se souvient du poème de Victor Hugo. La Harpe célèbre l'idéal

chrétien alors que la Lyre chante les voluptés païennes. Mais, dans la vision du poète, la pureté chrétienne et la beauté païenne ne sont que les deux formes d'un principe éternel, les deux colonnes, différentes semble-t-il, mais également puissantes, dressées toutes deux vers l'unique et impérieux fronton du temple de la Divinité. — Sur les strophes du poème, M. Saint-Saëns écrivit des pages inégales. Toutefois, si certain rythme d'allure espagnole semble au moins curieux et inattendu, si l'accent général affecte une forme bien extérieure et convenue, il faut reconnaître la souplesse et le charme de lignes mélodiques comme celle de la première strophe qui réapparaît çà et là au cours de l'œuvre, la belle unité de la fugue en mi bémol construite sur les vers *Va, l'Olympe est né du Parnasse, — Les Poètes ont fait les dieux!* » et la chanson de la Lyre : « *Jouis, c'est un fleuve des ombres...* » d'accent passionné, à la joie âpre, au rythme étincelant, que M. Delmas interpréta avec son habituelle autorité et qu'il dut bisser aux applaudissements des auditeurs. Mlles Demougeot et Lacombe ainsi que M. Cazeneuve furent avec lui les distingués interprètes de l'œuvre.

Le concert comprenait encore la belle et vigoureuse *ouverture de Ruy Blas* de Mendelssohn dirigée et exécutée de façon tout à fait remarquable.

Edouard SCHNEIDER.

LA QUINZAINÉ MUSICALE

Société Philharmonique. — Il y eut quelque déception lorsqu'en arrivant rue d'Athènes on apprit que le célèbre quatuor Rosé de Vienne, manquant à ses engagements, ne prêtait pas son concours au douzième concert. Je fus de ceux qui le regrettaient, car j'avais en d'autres temps apprécié la haute valeur artistique de cette compagnie un peu lâcheuse à l'occasion. Mais je m'en consolai, quand je vis inscrite au nouveau programme une œuvre française, le *Quatuor à cordes* de César Franck, que le quatuor Geloso, Monteux, Bloch, Tergis exécuta d'excellente façon, surtout le *Scherzo vivace* et le *Larghetto*. Malgré toute l'admiration que je professe pour le maître, je ne puis m'empêcher de trouver le *finale* un peu long. Les mêmes formules y sont trop répétées. Le *Quatuor en la mineur* n° 1 de Schumann terminait le concert. Mme Gaëtane Viçq chanta d'une voix sûre au timbre chaud et joli et avec un art charmant des mélodies de Haendel, Mozart, Pergolèse, Grieg, la si touchante *Chanson triste* de Duparc et la *Princesse endormie* de Borodine aux mystérieuses harmonies. Mme Gaëtane Viçq y fut très applaudie et dut bisser *O Santissima*, chant populaire toscan avec lequel il me paraît plus facile de danser que de prier.

Victor DEBAY.

Concerts Le Rey. — Le dernier concert de février était consacré à la deuxième audition de la *Mégère apprivoisée* de M. Le Rey, dont nous avons rendu compte dans le dernier numéro, et d'un *Concerto* de M. Mozkowski très bien construit, et brillamment exécuté par M. Dumesnil.

Mozart et Beethoven faisaient les frais du programme du 4 mars. M. Le Rey avait choisi des fragments célèbres de la *Flûte Enchantée*; ceux-ci nous parurent un peu longs par la faute, sans doute, de l'allure trop lente donnée aux mouvements. Signalons parmi les interprètes, M. Mary, qui possède une très bonne voix, et aussi Mlle Andrée Lorec. Si l'exécution de la *Flûte* fut inégale, celle de la *Cinquième Symphonie* fut en revanche très honorable, — la meilleure, à notre avis, que M. Le Rey nous ait fait entendre jusqu'ici. Nous aurions souhaité peut-être plus de précision dans l'*allegro vivace*, mais le *scherzo* et le *final* furent enlevés dans un juste sentiment, avec un bon ensemble et même avec une animation et une chaleur inaccoutumées.

Edouard SCHNEIDER,

Société Nationale. — Il soufflait sur le concert du 3 mars, un « vent nouveau », pourrait-on dire : celui des flûtes, hautbois, clarinettes, cors et bassons de la Société Moderne. Personne ne s'est plaint de ce « courant d'air », artistiquement mis en œuvre par M. de Wailly, dans un *Otetto* des plus pittoresques, qui mérite des éloges pour sa grande clarté et son écriture impeccable. L'*Aubade (en trio)* a particulièrement plu par sa grâce archaïque de bon aloi. Seul, le *Final* apparaissait un peu long et trop voisin des classiques ballets.

Les mêmes « Petits Vents », comme on les appelle familièrement, nous ont fait entendre les *Chansons et Danses* de Vincent d'Indy ; on connaît déjà la saveur si originale et spirituelle de cette « boutade » du maître, à l'interprétation de laquelle furent apportés tout l'esprit et toute l'exactitude désirables.

Les trois mélodies de M. Mariotte semblent garder, sauf peut-être la première intitulée *Douceur*, la caractéristique de désespérance un peu amère, chère à l'auteur ; cette réflexion, qui n'est nullement une critique, s'adresse aussi bien au choix des poèmes : un *Calvaire* et un *Frisson d'Automne* comportèrent bien une telle musique, très finement chantée par Mlle Delph.

Les *Chants de la Jungle*, du distingué collaborateur du *Courrier Musical*, Jean d'Udine, ont eu en M. Jan Reder un interprète de premier ordre. Cette œuvre, toute de spontanéité et d'impression, par où peut-être elle touche un peu aux formes chères à Schubert, est avant tout claire, simple et par suite aisément pénétrable : il semble que les âpres et puissantes poésies de Rudyard Kipling réclameraient encore quelque chose de plus.

M. Ricardo Vinès a mis toutes les ressources de son très remarquable talent au service d'œuvres tellement inégales, qu'il convient de séparer nettement les éloges dus au virtuose du jugement à porter sur ces diverses compositions.

Les *Images* de M. Debussy constituent un amusement charmant, comparable aux tours d'adresse d'un habile prestidigitateur... parfois même il s'y rencontre de la musique.

On n'en saurait dire autant de la *Sonate* de Schulhoff... pardon ! de Balakireff, ou, sauf quelques jolis traits, beaucoup mieux employés par Chopin avant lui, il n'y a rien de plus que dans les Ketterer, Quidant, Kalbrenner et autres industriels, qui achalandaient les boutiques d'édition vers 1830.

A. SÉRIEYX.

Quatuor Parent. — Des quatre numéros qui composaient le programme du 23 février, le premier nous parut quelque peu long ; le *quatuor n° 3*, écrit à quinze ans ne présente, en effet, qu'un intérêt historique. Mlle Andrée Gellée exécuta très joliment les *Sept Bagatelles, op. 33*, et apporta à l'exécution de la *Sonate, op. 53*, l'*Aurore*, un art parfait, un charme très vif et une réelle puissance. MM. Parent, Vieux et Fournier interprétèrent avec beaucoup d'éclat, de largeur et de grâce également le *Trio pour violon, alto et violoncelle n° 2 op. 9 n° 1* qui compte parmi l'un des plus beaux qu'ait écrit le maître.

La première séance de mars était réservée à la musique moderne. C'est toujours une joie nouvelle d'entendre le *Quatuor* de Chausson et les richesses de sa délicate sensibilité, de sa fantaisie si pure et si personnelle, de son âme enveloppante et rêveuse, qui en font un des plus beaux quatuors de la musique moderne. Mlle Dron, MM. Parent, Vieux et Fournier lui apportèrent toute l'ardeur et toute la perfection souhaitées ; ce fut une excellente exécution. Que dire des *mélodies* de Mlle Corbin sinon qu'elles sont très jolies et habiles pastiches de Debussy ? Mme Fournier de Nocé qui les chantait nous fit entendre également deux chansons d'Alfred Bruneau, *C'est l'amour qui tombe* et la *Ronde de Marguerite*, exquises de simplicité et de franche couleur populaire ; elle les interpréta de façon tout à fait charmante. Mlle Dron et M. Parent nous donnaient encore l'intéressante *Sonate* de M. Vreuls à laquelle viennent se mêler parfois des souvenirs de Franck et de Lekeu. Enfin M. Ricardo Vinès essaya pendant près d'une demi-heure de nous intéresser aux dernières pièces pour piano de M. Ravel, *Miroirs*, ce à quoi, malgré son merveilleux talent, il ne put parvenir. Aucune des qualités du

quatuor de M. Ravel ne se retrouve dans ces pièces incohérentes d'où semble exclue toute musicalité. Ce sont des galvaudages de tierces et de quintes, d'innombrables et inutiles traits qui jaillissent du grave à l'aigü ou de l'aigü au grave du clavier comme autant de jets d'eau redoutables et intempestifs. Qu'il s'agisse de *Noctuelles*, d'*Oiseaux Tristes*, d'*Une barque sur l'Océan*, c'est toujours le même et inintelligible balbutiement de notes, le même bégaiement sans fin qui, à la longue devient exaspérant. Mettons à part l'*Alborada del gracioso* qui rappelle singulièrement une pièce d'Albeniz et qui eut l'heur de faire sourire les grosses dames ainsi que me le fit remarquer un voisin très versé dans l'expérimentation psycho-physiologique. N'est-il pas regrettable de voir M. Ravel s'attarder à des amusements qui ne sauraient retenir l'attention que de quelques dilettantes fatigués.

Edouard SCHNEIDER.

CONCERTS DIVERS

CONCERTS CLÉMANDH. — Il est utile, aux concerts Clémandh, de se munir du programme de la dernière heure, sans quoi, sur la foi de l'affiche, on risquerait de prendre le *Prélude et Cortège de Déjanire* de Saint-Saëns pour la symphonie de M. Lefèvre-Dérode annoncée et non jouée et le *Prélude de Rédemption* pour *Espana* de Chabrier, comme le fit une de nos voisines. De ce dernier concert nous n'avons guère retenu que le concerto pour trois violons de Vivaldi dont l'adagio est une page délicieuse, trop arrangé peut-être par M. Alberto Bachmann qui le jouait avec M. Defay et Mlle L. Adam. Un *Intermezzo symphonique* (première audition) de M. V. Lebaillly ne mérite que d'être mentionné. Dans la *Danse des Sorcières* de Paganini, M. Alberto Bachmann déploya une virtuosité qu'on ne peut que déplorer lorsqu'on la voit servir à un usage aussi inutile. En s'attaquant au *Prélude de Rédemption*, l'orchestre de M. Clémandh témoigna d'une belle audace, mais le succès ne répondit pas à son effort. Il le devra longuement travailler et mûrir avant de le remettre à son programme. *Espana* lui aurait mieux réussi.

V. D.

Le 1^{er} mars, M. Tournemire dirigeait une partie de sa *Symphonie*.

M. Tournemire n'utilise pas l'immense vacarme orchestral que les modernes compositeurs ont à leur disposition, sa musique reste toujours agréable et ne devient jamais assourdissante.

Mlle Grégoire a délicatement chanté le *Chant de ma mère*, le premier chant entendu et oublié, celui qui a bercé nos premiers rêves, la douce chanson envolée, le refrain mort dont il ne reste plus rien qu'un souvenir et qu'un regret.

Dans ses *Cloches de Pâques*, M. Tournemire a mis de la lumière, de la vie, on se trouve dans un sentier ensoleillé, les roses s'ouvrent et les cloches prient !

Il y a beaucoup de pianistes ; il y en a peu comme Augieras. Pierre Augieras est endiablé. Il ne casse pas le piano, mais le son est large, puissant, sonore, le rythme marqué, il a du tempérament, la fougue de sa jeunesse, c'est pour un jeu semblable que Liszt a écrit sa *Fantaisie hongroise* et M. Augieras y met toute la fantaisie et la verve des Hongrois !

M. G.

CONCERTS BERLIOZ. — La réouverture des Concerts Berlioz vient d'avoir lieu, très brillamment. La salle tout à fait coquette ne demande certainement qu'à recevoir de nombreux auditeurs : avec un orchestre comme celui que dirige M. Monteux et des programmes composés avec le répertoire de nos grands concerts, nul doute que l'entreprise artistique de M. Ch. Wolff ne réussisse. Il nous a été donné d'entendre entre autres œuvres l'ouverture de *Léonore* (n° 3) et la *Symphonie* de Franck ; elles ont été rendues avec beaucoup de soin et ont permis d'apprécier un orchestre recruté parmi les meilleurs instrumentistes ; et à mesure que ces musiciens joueront ensemble, ce sera certainement encore mieux, c'est-à-dire parfait.

A L.

MATINÉES LUIGINI. — On a souvent dit que la grâce et l'esprit ne vieillissent pas et conservent toujours jeune le charme d'un individu : A ce titre Diémer sera toujours jeune, jeune comme le *Rappel des Oiseaux* de Rameau, qu'il détaille avec une légèreté étourdissante, jeune comme la jolie œuvre, *La Source et le Poète* (œuvre de virtuose !) Et tandis que je l'écoutais je songeais qu'il s'y était peint lui-même avec son jeu clair, cristallin, évoquant une source ruisselante au soleil matinal. Et le poète c'est l'artiste qui interprète la chanson de la source, la voix de la nature.

M. Devriès est tout à fait le héros rêvé du « Cavalier », le chanteur des *Dernières roses*. Il en rend le rythme, la couleur, la poésie et c'est délice d'entendre le vieux maître et son jeune interprète unir leurs talents dans l'éternelle jeunesse de l'art — même remarque pour G. de Lausnay qui enleva brillamment avec l'auteur, *M. Diémer, la Valse de concert* dont l'entrain plût fort au public !

Mme Doria a chanté les *Cygnés* et les *Ruisseaux d'automne* de L. Lambert, mais les murmures des ruisseaux étouffaient sa plainte ! l'accompagnateur en faisait un torrent !

Le quatuor Soudant a mis toute la délicatesse nécessaire au premier quatuor de Beethoven, et à celui de Haydn, œuvres délicieuses qu'on est toujours ravi d'entendre.

A une autre matinée, le quatuor Soudant exécute fort joliment l'andante du *Quatuor* Tchaïkowsky qui contient toute la tristesse des steppes, la mélancolie uniforme des neiges, la nostalgie d'un soleil lointain...

Mme Ratti-Bonnefoi se présente avec un charme souriant qui lui gagne tous les cœurs en les dilatant. Et comme elle a une jolie voix et qu'elle chante avec feu, l'impression reste agréable, M. Figean lui accompagnait trois de ses compositions : les *Fugitifs*, à un *Oiseau* et *Aubade*.

Mlle Marié de l'Isle est un bon gros chat qui miaule superbement l'air de *Marie Magdeleine* et celui de *Louise*. On a beaucoup applaudi la voix chaude et moelleuse de M. Vieulle qui a chanté le poème ensoleillé de *Bilitis* et le polisson comico-tragique, dernier amour de M. Trépard. Quant à Gorrien Ribo il prouve que le piano est parfois un instrument de distraction, facilitant la digestion et excitant la bonne humeur — parfois même la conversation. — La musique espagnole est chose légère !! Tra la la la. Au reste il la joue avec entrain !

M. G.

MM. DE GREEF ET BOUCHERIT. — Il n'est rien de nouveau qu'on puisse dire sur M. de Greef, remarquable autant par la précision et la délicatesse de son jeu que par la sûreté de son goût, on ne peut mieux jouer Mozart qu'il ne l'a fait dans la séance du 5 mars. Les quatre Sonates en *sol majeur*, en *mi mineur*, en *la majeur* et en *si bémol* étaient au programme. La partie de violon était tenue par M. Boucherit, fervent interprète aux sons d'une rare beauté d'expression.

Gabriel ROUCHÈS.

M. FRANCIS THIBAUD. — Tout à fait sympathique, Francis Thibaud aurait le droit de jouer faux, sans mesure, sans sonorité, voire même sans instrument ; ce serait encore bien, extrêmement bien. Il est tellement sympathique, Francis Thibaud. Mais il violoncellise avec charme l'*Élégie* de Fauré où il est mélancolique et toujours sympathique. Il enjolie avec grâce la célèbre *Danse Hongroise* de Brahms où il est enjoué et plus que jamais sympathique ; de même dans la *Deuxième Sonate* de Saint-Saëns où Diémer, au piano, étincelle et respandit autant que dans ses charmantes œuvres. Et pour terminer, Jacques « notre Jacques », que nous avons connu plus ardent, plus illusionné, en un mot avec « le sourire », enlève superbement la *Sonate à Kreutzer* avec Diémer qui lui, a conservé cette exquise risette, malicieuse un peu retenue, contente. Le succès est formidable.

D. S.

INTIMITÉS D'ART. — Pétrone se serait assis à l'aise dans l'élégante petite salle de la rue Royale, ses yeux se seraient reposés avec satisfaction sur Mme Roger-Miclos, dont la toilette s'harmonisait avec les lumières et dont la ligne harmonieuse se détachait sur le fond pâle de la scène.

Enesco contraste avec sa force sauvage, la sauvage force de son génie, et la *Sonate* de Fauré s'accroît sous son archet ferme, sonore et passionné.

M. Gaubert, le flûtiste célèbre a fait entendre deux jolis poèmes musicaux de sa composition que Mlle Demougeot a chantés avec grâce.

Truffier a récité des vers exquis, de Gabriel Vicaire, des vers charmants dits avec charme.

Inutile de faire l'éloge de celle qui fut l'âme de *cette heure moderne française* qui parut courte, c'est-à-dire d'autant plus agréable ! M. G.

Mlle HENRIETTE RENIÉ. — Il est incontestable que Mlle Renié est une des plus brillantes harpistes de l'époque, car il est difficile de réunir à un plus haut degré la virtuosité et le charme dont elle fait preuve. Le programme de son dernier concert était délicatement composé : Un *quatuor* de Mozart pour piano, violon, violoncelle et harpe, des solis de harpe exécutés par la brillante virtuose, une partie de chant par la grande cantatrice Jeanne Raunay qui a superbement détaillé « A la bien-aimée absente » de Beethoven et l'air du « Rouet » de la « Damnation de Faust ». Parmi les morceaux les plus applaudis de Mlle Renié citons une « Fantasia » composée par son frère, le Capitaine Renié, qui est un musicien de réelle valeur. Mlle Renié a dû bisser une « Arabesque » de Debussy. W.

LA TROMPETTE. — Nous reviendrons sur l'ensemble des séances de cette société où l'on entend les plus brillants artistes dans des programmes admirablement composés.

M. BORCHARD. — Dans différentes pièces de Scarlatti, Mozart, Chopin, Fauré et Diémer, M. Borchard s'est révélé à la fois brillant virtuose et excellent musicien. Il a su traduire à merveille chaque maître dans le style qui convient, avec des nuances très justes et de poétiques sonorités ; toutefois c'est dans *Prélude et fugue en la mineur* de Bach-Liszt, dans les *Études symphoniques* de Schumann et la *Quinzième Rhapsodie* de Liszt qu'il fut tout à fait supérieur. Il convient cependant de le prémunir contre une tendance qui pourrait, par suite d'exagération, devenir un défaut : l'abus de la sonorité. Nous sommes convaincus, du reste, que M. Borchard ne se laissera pas séduire par cette sorte d'effet facile dont abusent tant de pianistes ; il nous a prouvé par ailleurs qu'il était musicien de trop bonne race pour ne pas soigner, avant tout, le côté musical et artistique de son interprétation. De chaleureux applaudissements et de nombreux rappels ont prouvé à l'excellent virtuose qu'il avait, du premier coup et à juste titre, conquis la faveur du public. A. B.

M. Ch. BOUVET. — La seconde séance de la Fondation J.-S. Bach était consacrée à la musique française aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Outre une *Sonate* à trois de J.-M. Leclair pour violon, violoncelle et piano que MM. Ch. Bouvet, J. Jemain et Cros Saint-Ange, interprétèrent excellemment. M. Ch. Bouvet nous fit entendre deux sonates charmantes et à peu près inconnues ; l'une de P. Gaviniès, l'autre de Cassanéa de Mondonville ; la *Caccia* de cette dernière sonate a été bissée par un auditoire enthousiasmé.

Mlle A. Vila a chanté avec style la superbe scène finale de l'*Armide* de Lulli et des fragments de l'*Orphée* de Clérambault et du *Dardanus* de Rameau.

Une pièce de Dufort l'aîné, pour violoncelle seul, a été exécutée par M. Cros-Saint-Ange avec charme et ampleur, et la ravissante apothéose de Lulli par F. Couperin pour deux violons, viole de gambe et clavecin, dont la Fondation J.-S. Bach avait donné la première audition l'année dernière, terminait allègrement cette soirée qui fait grand honneur à M. Ch. Bouvet, directeur de cette belle institution. V.

SOCIÉTÉ MODERNE D'INSTRUMENTS À VENT. — Remarqué particulièrement à ce concert une *Suite* pour double quintette, de Georges Sporck, très joliment exécutée. Nous aurons occasion de revenir sur cette œuvre charmante, d'élégante facture, et qui ne manquera pas d'être souvent aux programmes des sociétés d'instruments à vent. Une

réduction pour piano nous paraît indiquée. — Un fort enrouement n'a pas permis à Mlle Luquins de faire comprendre les mélodies de Woollett qui doivent être de l'excellente musique.
D. S.

Mlle LUCIE CAFFARET. — C'est devant une très nombreuse et sympathique assistance que Mlle Lucie Caffaret donnait le 1^{er} mars, à la salle Erard, son premier récital. On sait que cette toute jeune pianiste, à peine âgée de onze ans, obtint son premier prix au dernier concours du Conservatoire. Aussi n'est-ce pas sans une certaine défiance que nous attendions son apparition ; mais loin de nous apporter une déception, cette extraordinaire enfant nous surprit par ses qualités musicales. Sans doute on ne saurait lui demander ce que seul peut donner l'âge, à savoir la maturité qu'exigent les grandes pièces de la littérature du piano ; mais, à défaut de cette maturité qu'elle ne peut manquer d'acquérir, Mlle Caffaret possède un art très souple des nuances, une grande clarté de toucher, et, chose étonnante à cet âge, une réelle puissance. La *Fantaisie et Fugue en sol mineur* de Bach-Liszt, l'allegro de la *Sonate en ré majeur* de Mozart, l'*Arabesque* de Schumann, et des pièces de Chopin furent jouées avec style, grâce et fantaisie et lui valurent un très vif succès. Nous avons applaudi sincèrement Mlle Caffaret ; souhaitons-lui de ne pas se laisser arrêter par le succès toujours dangereux, et de développer de toute sa conscience d'artiste les dons remarquables à elle dévolus par un sort généreux.
E. S.

M. DANIEL HERRMANN. — Le 22 février et le 9 mars, M. Daniel Herrmann que nous avons applaudi cet hiver à la Société Bach a donné deux séances consacrées à la musique française. Elles offraient le plus vif intérêt. Dans le premier concert, à côté de M. Herrmann se sont fait entendre M. Gabriel Pierné (*Sonate pour piano et violon*) et les *Trois Contes de Jean Lorrain* chantés par Mlle Blanc) et Mlle Boutet de Monvel (*Sonate* de Franck et *Andante et scherzo* du trio de M. Rabaud avec M. Krauss).

Le 9 mars, le programme était consacré à M. Gabriel Fauré. Le maître, une fois de plus, a remporté un triomphe. Tout d'abord la *Sonate*, ensuite *Thème et Variations* interprété par M. Motte-Lacroix. Mme Durand-Texte a chanté admirablement — il n'y a pas d'autre mot — diverses mélodies de Fauré. Le premier *Quatuor* terminait ce deuxième concert qui ne sera pas suivi d'autres, nous le regrettons infiniment. A ces deux concerts M. D. Herrmann a été l'objet des plus chaleureuses ovations.

G. ROUCHÈS.

L'UNION INSTRUMENTALE. — Les lecteurs du *Courrier* connaissent déjà cette toute jeune Société. Je leur ai signalé l'intérêt qu'elle présentait. Je rappelle à ce propos qu'elle s'adresse à tous les amateurs de bonne volonté, désireux d'exécuter des œuvres principalement classiques (S'adresser à M. Blancher, secrétaire général, 2, place du Théâtre-Français). M. et Mme Duray-Sohy ont bien voulu nous convier, à entendre l'orchestre dont ils sont présidents d'honneur. Sous l'habile direction de M. Tanron, les membres de l'Union ont joué, outre deux fragments de *Carmen*, la *Sixième symphonie* de Haydn avec un ensemble et une sûreté vraiment dignes d'éloge. Dans le *Concerstück* de Weber Mlle Morin tenait la partie de piano et dans la *Fantaisie dialoguée* de Boëllmann Mlle Charlotte Duray-Sohy était à l'orgue. Leur succès a été des plus vifs. L'exécution du deuxième tableau du premier acte d'*Alceste* a été des meilleures avec Mme Planès et M. Ch. Morel. De même le *Quatuor* de l'*Irato* de Méhul, avec Mmes Duray-Sohy et Landowski-Messener et MM. Ch. Morel et Ed. Millot. Enfin Mme Duray-Sohy avec sa voix timbrée et son style impeccable, a interprété magistralement la *Cloche* de Saint-Saëns.

G. ROUCHÈS

M. DEZSO LEDERER. — Très vif succès pour le remarquable violoniste Dezso Lederer, au concert qu'il vient de donner à la Salle Erard. Dans différentes œuvres de Bach, de Saint-Saëns et de Max Bruch, il fit preuve d'un mécanisme et d'un sentiment que nous avons rarement rencontrés. Mlle Grandjean et le pianiste Francmesnil ont également été chaleureusement applaudis au cours de cet intéressant concert.
F.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE DE CHAMBRE POUR INSTRUMENTS A VENT. — Les deux premières séances de la Société nous ont permis d'entendre, à côté de l'*Octett op. 103* de Beethoven, d'un octett également de Haydn et d'une sonate de Brahms, — des œuvres nouvelles de valeur inégale. De la première séance il convient de retenir un *Nocturne pour double quintette à vent* de Léon Moreau, vraiment charmant et riche de jolies sonorités, ainsi qu'une *Pastorale variée*, dans le style ancien, de G. Pierné, pastiche délicieux et d'une ravissante musicalité. Quant au *Nocturne et Gigue* pour flûte et piano de G. Hue, il nous fut une occasion d'applaudir une fois de plus l'étonnante virtuosité de M. Gaubert.

Le concert suivant nous offrait un *Quintette* de M. Th. Dubois, aux harmonies gracieuses et élégantes, une *Suite française* sur des airs anciens de M. Perilhou, œuvre très distinguée et fort habile dont un épisode, l'*Hermite*, valut un vif succès à M. Leltelier, et une composition de M. Ch. Lefèvre, les *Bergers d'Arcadie*, qui parut assez vide et inutile. A cette séance nous entendions la *Sonate op. 120 n° 2* pour piano et clarinette de Brahms. C'est une œuvre merveilleuse de sérénité, de logique, de mesure et aussi d'élégant et de réel sentiment. MM. Grovlez et Mimart en donnèrent une parfaite interprétation. Edouard SCHNEIDER.

M. V. STAUB. — Avec une maîtrise, une assurance remarquable et en même temps beaucoup de souplesse, M. Staub vient de nous faire entendre en deux concerts les plus belles pages pour piano de Beethoven, Chopin, Mozart, Liszt, Schumann, Fauré, Balakirew, Debussy, etc.

Mme C. SCHULTZ-GAUGAIN et M. W. CANTRELLE. — Quel jeu séduisant que celui de M. Cantrelle; justesse, charme, style, virtuosité, toutes ces qualités s'y rencontrent sans se heurter, mais au contraire en se fondant admirablement. Voilà un violoniste d'avenir qui exécute déjà avec une grande maîtrise les œuvres les plus délicates comme expression et les plus ardues comme difficulté. Mme Colette Schultz-Gaugain a besoin d'acquérir un peu de puissance et de mettre plus en relief les mélodies du premier plan qu'elle sacrifie trop volontiers aux petites gargouillades qui les entourent. F.

LE QUATUOR ÉCLECTIQUE fait montre de sonorités charmantes dans le *Quatuor en sol mineur* de Mozart et dans celui de Fauré, où Mme Bleuzet, MM. G. Lavello, C. Vidéix et Max. Thomas se font chaleureusement applaudir.

Mlle MONCHABLON nous ravit exquisement avec Rameau et Haendel dans l'interprétation desquels elle apporte un charme infiniment pur. C. R.

Mlle CELINY RICHEY, MM. M. CHAILLEY et P. MIMART nous régalaient d'un *Trio* de M. Février, œuvre joliment inspirée, élégamment écrite, d'ailleurs remarquablement exécutée. Aux deux intéressantes séances de ces excellents virtuoses, nous applaudissons Mme Durand-Texte dans des *Mélodies* de Février et Mme Espinasse dans la *Forgeronne* de Georges Sporck. V.

La *Nussery* de D.-E. Ingelbrecht obtient le plus charmant accueil au Théâtre-Royal, interprétée par des gracieuses enfants qui s'offrent des bouquets de fleurs, s'envoient des baisers et possèdent déjà un joli talent. Les *Chansons canadiennes* et *Populaires* d'Emile Vuillermoz sont délicieusement chantées par Mme Marie Mockel : très vif succès. H. B.

Mme REY-GAUFRÈS. — Le talent de Mme Rey-Gaufrès n'est plus à faire connaître ; mais on peut constater qu'il s'affirme, se développe, progresse encore, en un mot qu'il devient l'égal de ceux qui sont les plus réputés, et à juste titre. En effet, aussi bien dans Mozart et Beethoven que dans Shumann et Chopin, nous avons remarqué ce qui convenait plus particulièrement comme interprétation proprement dite à ces maîtres du piano, c'est-à-dire ici, une charmante fantaisie non dénuée d'une profonde expression, là une grande et musicale pensée mise au service d'une excellente virtuosité. M. J. Ten Have qui prêtait son concours à ce concert a partagé avec Mme Rey les chaleureux applaudissements qui ont retenti ce soir-là salle Erard. R.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

LETTRE DE MUNICH

(Suite)

Il me reste à vous parler des concerts particuliers.

D'Albert a donné deux récitals de piano dont l'un consacré à Beethoven. Que vous dire de cet extraordinaire virtuose si ce n'est que chez lui le virtuose domine l'interprète; or, Beethoven s'accommode assez mal de ce défaut là, d'Albert a joué l'*Appassionata*, d'une façon à la fois merveilleuse et déplorable; le public, lui, n'a vu que l'étonnant mécanisme et a fait une ovation à l'incomparable pianiste.

Nous ne devons aucune reconnaissance à M. G. Liebling d'avoir fait le voyage Londres-Munich pour venir nous jouer avec une sécheresse qui n'a d'égale que sa virtuosité, le Concerto de Schumann. Schumann a fait mieux que ce concerto. Dieu merci; il est surtout merveilleux dans les morceaux de fantaisie où sa grande imagination peut se donner libre carrière, telle cette exquise fantaisie en *domineur* pour piano que nous a jouée l'autre jour Mlle Mikorey. Cette pianiste est une vraie artiste qui transmet à son auditoire son émotion réelle et profonde.

Madame May Flowers nous a gratifié, ce dont nous nous serions passé parfaitement — d'un Lieder-Abend consacré à des Chansons populaires anglaises, françaises et allemandes qu'elle a chantées médiocrement s'accompagnant alternativement du Luth et de la guitare.

C'est toujours un régal artistique que d'entendre la grande cantatrice Lili Lehmann. A soixante ans, elle a une voix que de plus jeunes lui envient sûrement. Par dessus tout, elle a conservé ce beau et magnifique tempérament d'artiste qui nous impressionne toujours. Nous ferons toutefois une réserve sur sa façon d'interpréter Mozart. Cette réserve touchant le maître de Salzbourg nous la ferons partout ici, où décidément l'auteur des *Noces* est compris d'une façon trop différente de la nôtre pour que nous la puissions admettre. Encore ferons-nous une exception pour Mlle Bosetti, la cantatrice si non idéale, du moins parfaite du genre.

Mlle STAEGEMANN est une cantatrice tout à fait charmante, à la voix souple et pure; elle chante à ravir les vieilles chansons populaires allemandes qu'accompagne M. de Eulenbourg avec une discrétion qui est un excès de modestie. D'où vient qu'elle nous ravit et ne nous touche guère?

Il y a une parenté de tempérament entre Mlle Staegemann et Mme FALIERO-DALCROZE; toutes deux ont un organe charmant et possèdent un art consommé. On ne peut pas détailler avec plus d'intelligence et de finesse que ne l'a fait la gracieuse cantatrice le ravissant air de « Suzanne ». Voilà du Mozart chanté comme nous l'aimons. Le *Roi des Aulnes*, il faut l'avouer, n'est pas dans les cordes de Mme Faliero-Dalcroze, mais elle y fut intéressante, elle y met tant d'art! Trop d'art même et c'est là son unique défaut.

Il vaut mieux ne pas parler de Mlle Halbe qui interprète d'une voix cotonneuse et trop souvent « jaune » Gluck et Brahms tandis que sa partenaire au piano, Mlle Wanda Trzaska exécute de son mieux, qui est à peine bien, une pastorale de Scarlatti.

Connaissez-vous Tilly Kænen? Si non allez l'entendre si vous en avez l'occasion. C'est une cantatrice de grande envergure, à la voix prenante et forte; elle vous émeut profondément. Il faut l'entendre dans *An die Nachtigall*, de Brahms ou *Ins Freie*, de Schumann pour comprendre tout ce que cette musique contient de puissance poétique.

On n'ose dire du mal de Mme Ackté, n'est-il pas vrai? Pensez donc, une artiste universellement estimée, une des étoiles de l'Opéra! On en peut moins dire encore après le très grand succès remporté ici dans son concert. Et pourtant je voudrais protester contre un certain cabotinage et... mais non, je me tais devant le succès, succès analogue, du reste, à celui de Liane de Vriès au « Gaertner-Theater ».

Pour en finir avec les chanteurs, disons un mot encore de *M. von zur Mühlen*. A vrai dire il *dit* mieux qu'il ne chante encore qu'il chante bien, mais son art est gâté par une certaine affectation incompréhensible chez un homme qui est assurément un artiste, ce qu'il a prouvé dans son interprétation des *Deux Grenadiers* de Schumann.

Sauer est un de ces rares pianistes qui, avec Gabrilowitch, savent rendre Chopin avec finesse et mesure et pourtant aussi avec toute la fantaisie nécessaire sans se croire obligés d'ajouter à cette musique de névrosé je ne sais quelle note morbide qui en fait une musique d'hystérique. Mais je n'ai pas la prétention de vous faire connaître cet artiste dont la réputation est déjà faite.

Celle de *Max Pauer* le sera bientôt. Pauer est une sorte de Risler moins vigoureux et moins triomphant, mais fort et coloré comme le merveilleux artiste français, plein de goût et de savoir. Il a rendu à la perfection et avec un grand sentiment de vérité le *Concerto italien* de Bach, la *Sonate en la* de Beethoven et les *Variations en do mineur* du même. Ce fut une des belles soirées de la saison. Notez bien ce nom, il est à retenir.

Hubermann, Hubermann, Hubermann! Tout le monde connaît Hubermann, et il est de fait que ce talentueux jeune homme — ou son impressario — fait assez de réclame pour qu'il ne passe pas inaperçu. Il faut avouer qu'il est plein de talent, dès lors sa réclame ne peut que lui nuire. Il ne faudrait pas non plus, pensons-nous, exagérer ses mérites. Il nous a joué avec un style parfait et une grande sobriété le *Concerto* de Beethoven ; mais il ne nous y a pas semblé supérieur à quantité de bons artistes. Au même concert nous avons entendu le pianiste *Singer* dans le médiocre *Concerto en la* de Liszt. *Singer* possède avant tout une grande autorité et un rythme puissant, mais il manque de poésie. En vérité on ne sait trop où il aurait pu la trouver dans cette œuvre.

Il faut assurément se méfier des enfants prodiges, mais vraiment on ne peut qu'admirer et se taire devant le merveilleux phénomène qu'est *Franz von Veczey*. Cet enfant de 12 ans joue le *Concerto* de Beethoven avec un rythme, une conviction et un sentiment que lui envieraient des plus grands. Non pas que je veuille prétendre qu'il le rend avec la profonde compréhension de l'artiste mûr, mais on voit que l'enfant sent déjà cette musique grandiose et la respecte. C'est avec une désinvolture merveilleuse qu'il nous a donné la *Chacone* de Bach. Quant au *Concerto* de Paganini, il fut pour lui un jeu. Il ne faut pas parler de difficultés techniques à cet enfant, elles n'existent pas pour lui. Connaissez-vous rien de plus merveilleux, posséder à 12 ans la technique d'un Kubelik et par là-dessus interpréter avec âme et sentiment la musique des grands maîtres ! Vous avouerez que ce cas est peu commun.

E. de STÖECKLIN.

LETTE DE LONDRES

Après une morte saison qui dura plus que de coutume, les concerts d'orchestre ont repris de plus belle et l'un des premiers de 1906 fut donné par le *Symphony Orchestra* fraîchement débarqué de son excursion à Paris. La pièce de résistance de ce concert fut une nouvelle symphonie de Charles V. Stanford (qui dirigea le *Symphony orchestra* au Châtelet), dédiée à la mémoire d'un « grand artiste » : en l'occurrence le peintre et sculpteur Watts.

La première partie de cette œuvre, inspirée par le monument représentant l'énergie physique, est d'une belle allure et mélodique. Le développement musical en est parfait, intéressant, bien que très académique. J'aime moins les trois autres parties qui représentent plutôt l'œuvre d'un professeur érudit que d'un créateur enthousiaste de son art ; elles furent pourtant parfaitement exécutées, ainsi que la première par l'excellente phalange.

Le grand attrait de la séance résidait en la réapparition du célèbre pianiste Arthur de Greef dont l'exécution du *Concerto* de Grieg enthousiasma l'auditoire.

Joignant une délicatesse extrême et une élégance de gestes à la puissance de son jeu, et marquant son interprétation au coin du bon goût et du meilleur sens artistique,

de Greef rendit cette belle œuvre en maître et l'on comprit à l'entendre (ou plutôt à le réentendre) pourquoi Grieg l'avait choisi entre tous lorsqu'il s'agit de présenter son œuvre pour la première fois. Les *Arabesques* de Schumann et le *Caprice sur Alceste de Gluck* par Saint-Saëns, merveilleusement exécutés, achevèrent le triomphe de de Greef que l'on acclama et que l'on rappela de nombreuses fois.

Peu de jours après, le *Queen's Hall Orchestra*, de par la magie de trois noms, réunissait à Queen's Hall une foule compacte. Mais quels noms ! Mozart, Brahms et Richard Strauss ! Du maître de Salzbourg nous entendîmes l'une de ses immortelles symphonies : celle en ré (Haffner), et de Strauss, l'un de ces poèmes symphoniques qui ont le don de provoquer les discussions contradictoires et exagérées dont on n'honore que les œuvres d'une valeur transcendante. En l'occurrence, c'était son *Don Quichotte* et, cette fois encore, je n'ai pu trouver dans l'exposition de l'immense talent et du génie orchestral de Strauss la justification de ses incartades harmoniques et de l'incohérence du développement musical. Hugo Becker exécuta avec entrain les soli de cello de cette œuvre ; mais l'on prit plus grand plaisir à l'entendre interpréter avec Maurice Sons (le soliste de l'orchestre) le beau *Double Concerto en la* pour violon et cello de Brahms.

Une réapparition « most welcome » fut celle de Mme Saenger-Sèthe qui, sous le nom de Mlle Irma Sèthe avait remporté de grands succès en Angleterre il y a quelques années. Le talent de cette brillante violoniste s'est encore affiné et son interprétation du *Concerto* de Mendelssohn fut surtout remarquable par une pénétrante expression et une grande noblesse de sentiment. La technique de Mme Saenger-Sèthe est restée ce qu'elle était déjà : parfaite ; et je me réjouis de la réentendre le 21 à l'occasion du Récital qu'elle reviendra donner à Londres.

Au « His Majesty's » théâtre, M. Herbert B. Free vient de mettre en scène *Néron* de Stephen Phillips, une tragédie admirablement encadrée de décors somptueux et habillée de costumes fastueux. Il incarne avec son grand talent le rôle principal, et, dans le rôle d'Agrippine, la mère du héros, Mme Free se taille le succès peut-être le plus beau de sa carrière. Une partition originale de Coleridge Taylor souligne les passages principaux de l'œuvre et illustre les entr'actes. Elle est habilement écrite et je ne lui reprocherai que la répétition trop prodiguée des principaux motifs. Le succès de *Néron* est tel que la salle du « His Majesty's » fut louée pour plusieurs soirs dès le lendemain de la première.

Depuis huit jours, la musique de la Garde Républicaine donne un ou deux concerts quotidiens à Covent Garden et y récolte un succès trop mérité pour qu'il soit nécessaire d'en dire les raisons. Les meilleures musiques militaires anglaises même ne peuvent lui être comparées et les membres et chefs de celles-ci sont les premiers à reconnaître la supériorité de l'excellente phalange française. Quant aux solistes que l'on entend successivement ils sont également très applaudis et citer les plus vaillants serait les citer tous. Je veux pourtant tirer hors de pair M. Fontbonne qui a émerveillé un auditoire très éclectique en interprétant en grand artiste et avec une virtuosité étonnante la *Fantaisie Pastorale* de Doppler qui lui valut quatre rappels chaleureux.

Dans les cercles sociaux et artistiques l'accueil réservé aux musiciens français n'est pas moins enthousiaste et nul doute qu'ils ne gardent un souvenir vivace de leur visite actuelle à Londres.

Le programme de la prochaine saison de Covent Garden sera publié sous peu. Disons déjà qu'il s'ouvrira par deux cycles de la *Tétralogie* dirigés par Hans Richter et que les autres œuvres représentées seront : *Don Juan*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Aïda*, *Bal masqué*, *La Tosca*, *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Pagliacci*, *Faust*, *Roméo*, *Carmen*, le *Jongleur de Notre-Dame*, *Armide*, *André Chénier*, le *Barbier de Bagdad*, le *Vagabond et la Princesse*, le *Vaisseau Fantôme*, les *Maîtres Chanteurs*, *Tannhäuser* et *Tristan*.

Parmi les artistes déjà engagés citons : Mmes Alda, Destinn, Melba, Wittich, Kirkby Lunn, Paulin, etc. MM. Burian, Caruso, Laffitte, Scotti, Van Rooy, Séveilhac, Zador, etc.

ANGERS. — *Huitième concert populaire. 17 février.* — Le héros du huitième concert fut M. Ed. Brahy. Il donna par sa direction admirable, on pourrait dire héroïque, de la *Faust-Symphonie* de Liszt, une inoubliable et passionnée fête d'art. Le public lui fit une ovation des plus enthousiastes, à laquelle se joignit l'orchestre. M. Brahy est celui qui a fait connaître en France l'œuvre gigantesque de Liszt. Il la dirige par cœur et la possède de telle façon qu'on peut dire qu'il la recrée. L'exécution en fut excellente; le torrent de mélodie, la riche atmosphère harmonieuse se déversèrent abondamment sur les auditeurs attentifs et toute cette profonde émotion lyrique s'en alla toucher les sensibilités même les plus lointaines. L'œuvre porta plus que lors de la première audition et je ne sais si cela tient à l'interprétation meilleure ou à l'éducation musicale plus achevée du public angevin.

Mlle Amsden, une jeune cantatrice américaine dont la carrière s'annonce brillante, chanta d'une voix pleine, ronde et sonore l'air d'*Iphigénie en Tauride* et l'air d'*Obéron*. Quelques détails de style lui restent encore à chercher, mais, malgré le peu de temps qu'elle travaille, on admire déjà chez elle une facilité musicale et un tempérament dramatique qui, servis par cette voix chaude, déroulée comme une onde profonde, permettent de prédire à la jeune et ravissante artiste, des succès proches et certains.

L'*Ouverture de Don Juan* et l'*Ouverture de Frithiof* (Th. Dubois) complétaient le concert.

Neuvième concert populaire, 25 février. — La *Symphonie en si mineur* de M. Henri Rabaud est une des œuvres modernes qu'on est le plus heureux d'entendre et que l'on voudrait le plus souvent réentendre. La claire et noble conscience, la haute et grave pensée qui l'ont conçue s'y répandent comme une vague amplement déroulée. Tout le long de l'œuvre on peut suivre les réapparitions, transformations, alternances des quelques thèmes sur lesquels elle est construite et se rendre compte de la sagacité qui les conduit parmi l'harmonieux réseau qui les entoure. L'*Andante* est d'une belle ligne expressive toute empreinte de piété; le *Scherzo* est habile, séduisant, gracieux; les première et dernière parties sont agencées avec une maîtrise qui doit inciter au respect même les moins initiés. La *Symphonie* de M. Rabaud remporta un succès sincère et son orchestration subtile, savante et bien mesurée des *Chants religieux* de Beethoven ne fut pas moins appréciée. M. Jan Reder était chargé de la difficile interprétation de ces chants et trouva l'occasion d'y affirmer un beau et solide talent vocal, un art sûr, bien approprié à l'immortelle grandeur de ces pages où la géniale inspiration coule à pleins bords. M. Jan Reder chantait également l'air d'*Agammemnon* (Iphigénie en Aulide) avec d'excellentes qualités de voix et de style.

La *Sélection des Maîtres-Chanteurs, Prélude du 3^{es} acte, Danse des apprentis, Ouverture*, fut bien exécutée par l'orchestre. Le quatuor y fit de louables et heureux efforts. Il n'y a plus de raisons désormais de contester que l'*Ouverture* doit prendre place dans le répertoire classique. Les *Amis du Ballet* de Gréty, si adroitement et légèrement arrangés par Mottl et l'*Ouverture d'Euryanthe* figuraient encore au programme.

— Quatrième et cinquième séance de musique de chambre. 18 février et 5 Mars.

A la quatrième séance de musique de chambre on a entendu, non sans le plaisir coutumier, un quatuor de Haydn (76^e) puis le quatuor de Borodine dont MM. Mambriny, Chapelin, Bailly et Becker ont vaincu allègrement les extrêmes difficultés. Mlle Amsden a chanté deux lieder de Schubert et Schumann, et deux mélodies de Hahn et Fauré. Sa voix, comme au concert de la veille, a dégagé une séduction à laquelle nul n'est resté insensible. Ses dons de musicienne et ses recherches de diction la classent dès aujourd'hui parmi les chanteuses de talent. Notons en passant l'art accompli, rare et délicieux, avec lequel M. Walther Straram accompagnait Mlle Amsden dont il est d'ailleurs le professeur.

Au programme de la cinquième séance étaient inscrits le *quatuor en la mineur* de Schumann, le *septuor* de Beethoven et *cinq novelettes* de Glazounow. Séance des plus satisfaisantes qui fait grand honneur aux interprètes habituels, ainsi qu'à MM. Fichet, Jenot, Janiar et Thomson qui prêtaient leur concours pour le *septuor*.
Eva.

NANCY. — Au concert du 4 février, le public nancéien eut la bonne fortune d'entendre Mlle Eléonore Blanc dans la cantate de Bach *Ich bin vergnügt* et dans *Trois Mélodies* de M. J. Guy Ropartz. L'éloge n'est plus à faire de la voix si pure de l'excellente artiste, de sa méthode parfaite, de son style impeccable.

Les *Airs* de la cantate de Bach m'ont bien semblé un peu longuets, mais les récitatifs sont pleins de grandeur et un choral empreint d'une majestueuse sérénité, termine l'œuvre.

Les mélodies de M. J. Guy Ropartz sont intitulées : *Chrysanthèmes* ; *Vos yeux : la Mer*. La première, d'une mélancolie automnale, très adéquate à son titre, est celle qui m'a donné le plaisir le plus complet. La dernière, une barcarole, d'une banalité voulue, s'interrompt en son milieu pour laisser entrevoir une marine d'un éclat aveuglant : « Les barques légères vers l'inconnu s'éloignent joyeusement et leurs blanches voiles semblent les ailes d'oiseaux géants : tout s'embrace et rayonne sous la lumière éclatante du soleil. »

Il est intéressant de suivre avec quelle fidélité la musique de M. Ropartz accompagne la poésie qu'elle illustre : ainsi dans *Chrysanthèmes*, le profond sentiment d'intimité qui souligne le vers

Et lorsque je m'enferme en ma maison bien close ;

dans vos *Yeux*, comparés à de « claires fontaines », le frisson nocturne qui fait

.....glisser le vent sur leur onde qui dort ;

enfin cet éblouissant paysage marin, dont j'ai parlé tout à l'heure.

Ce fut un beau succès pour l'auteur et pour l'interprète.

Le programme, qui débutait par l'*Ouverture de Léonore* (n° 1) — médiocrement exécutée — comprenait, en plus des numéros déjà cités, la divine *Symphonie* de Franck que l'orchestre, en possession, cette fois, de ses moyens, joua avec toute la gravité, la tendresse et la passion désirables ; puis l'*Alleluia du Messie* de Hændel, dont la pompe joyeuse a été magnifiquement rendue par les excellents chœurs du Conservatoire.

Pour finir, les *Préludes et danses de Daria*, de M. G. Marty. Préludes et danses m'ont semblé agréables, mais la sublimité de Franck et la majestueuse robustesse de Hændel leur faisaient un voisinage bien écrasant.

Le concert du 18 février eut, comme prologue, une petite scène de famille très touchante. M. Guy Ropartz, ainsi que l'annonçait aux lecteurs du *Courrier* le numéro du 15 février, venait d'être décoré de la Légion d'honneur. Lorsque l'éminent chef d'orchestre parut à son pupitre, les applaudissements éclatèrent, nourris et chaleureux. Puis, on vit s'avancer, se frayant un passage à travers les musiciens de l'orchestre, une députation du personnel du Conservatoire, ayant à sa tête le général Joly, l'amateur nancéien bien connu.

En quelques mots pleins de cœur, le général exprima au nouveau chevalier la joie ressentie par les habitués des concerts, à la nouvelle de cette distinction si flatteuse et si méritée. Il lui remit les insignes de la Légion d'honneur, lui annonçant, en même temps, que la partition de sa 1^{re} *symphonie* venait d'être gravée, à la suite d'une souscription faite parmi les abonnés du Conservatoire et les admirateurs de son directeur.

Nouveaux applaudissements. Réponse émue de M. Ropartz ; après quoi s'élevèrent les accents pathétiques de l'*Ouverture de Léonore* (n° 2).

Beethoven triomphait encore avec le *Concerto en mi bémol* pour piano et orchestre, joué par M. Alfred Cortot. Il serait banal de louer le jeu puissant et délicat du célèbre pianiste ; mais je ne puis m'empêcher de dire toute mon admiration pour sa sobriété pleine de goût, pour la scrupuleuse probité avec laquelle l'interprète s'efface devant l'auteur, ne s'attachant qu'à rendre la pensée de ce dernier avec la plus fidèle exactitude.

Les *Variations symphoniques* de César Franck furent pour M. Cortot l'occasion de nouvelles ovations. Que cette musique, tour à tour tendre et passionnée, toujours profondément expressive, est donc féconde en émotions délicieuses !

Je voudrais en dire autant de *La Chevauchée de la Chimère*, poème symphonique de M. G. Carraud, mais je préfère attendre une seconde audition pour me prononcer sur cette œuvre inspirée par une prose telle que celle-ci : « La gorge pleine de fanfares, les moins lourdes des batailles (!), les yeux baignés de rêve, je te suivrai halestant, déchiré, ravi ! »

La belle *Symphonie en ut mineur* de Saint-Saëns déroula ses thèmes majestueux, ingénieusement développés, faisant succéder, à l'ironie capricieuse de son *Scherzo*, la grandeur d'apothéose de son finale.

A la bonne heure, « voilà de la belle ouvrage », comme on dit dans le monde chic.

Le 23 février, dans la salle du Conservatoire, un jeune pianiste, encore peu connu — mais qui le sera — M. Victor Gille, donnait un récital de piano.

Le programme, très heureusement composé, comprenait *Prélude et Fugue (en la mineur)*, de Bach-Liszt ; une *Pastorale*, de Scarlatti ; la *Sonate en mi mineur (op. 90)*, de Beethoven ; *Nachtsstück*, de Schumann ; un *prélude*, deux *études*, un *impromptu*, un *nocturne* et une *mazurka*, de Chopin ; enfin, la *Légende de St-François de Paule marchant sur les flots* de Liszt.

Le jeune artiste joua ces œuvres de caractères si différents avec une extraordinaire compréhension musicale. Son mécanisme merveilleux passe au second plan tant l'intensité d'expression, qu'il met dans son jeu, tient du prodige.

Ce n'est plus du piano ; c'est une âme qui rêve, prie, chante ou sanglote. Pas n'est besoin d'être prophète pour prédire à M. Gille les plus beaux succès.

X.

TOULOUSE. — Les fonctions de critique — dans ce moment en notre ville — ne sont pas précisément une sinécure. Jamais le virtuosisme n'a battu son plein à Toulouse comme il le fait actuellement.

Nous avons donc eu le Concert **César Géléso**, remarquable virtuose du clavier, au jeu précis, net, vigoureux et au style charmeur, entouré de Mlle *Denise Blot* (pianiste) et *Clair Blot*, harpiste. Puis sont venus nous charmer, encore par leur virtuosité, le violoncelliste **André Hekking** et M. **Joseph Thibaud**. Le premier s'affirma dès le début du programme par une heureuse traduction d'une *Sonate* de Grieg. Heureuse, dis-je, elle l'était en effet, car M. Hekking conquit son auditoire par sa puissance de sonorité, par son long archet, par son mécanisme, et aussi par l'interprétation chatoyante des diverses œuvres de différentes écoles. Quant à M. Joseph Thibaud, dont j'ai déjà parlé aux lecteurs du *Courrier Musical*, il subjuga — le mot n'est nullement excessif — par la netteté de son jeu, d'abord, par la qualité de son élégante pathétique et aussi par son mécanisme.

Deux jours après, la *Société des Concerts du Conservatoire* et son distingué chef nous conviaient à la quatrième audition de l'année. En voici le programme : la sombre et austère ouverture de *Manfred*, de Schumann, qui fut très bien exécutée ; la *Symphonie Ecossaise*, de Mendelssohn. Puis voici... voici... C'est l'*Etude Symphonique*, de Florent Schmitt. Je dois avouer, qu'ici, nous nous trouvons en présence d'un musicien posté aux ultimes avant-gardes. Je ne me chargerai pas de vous dire à quelle école appartient M. Florent Schmitt, car il m'est — sincèrement, très sincèrement même — impossible, après une seule audition, d'analyser une œuvre d'une aussi originale conception. Mais ce que je peux dire, cette fois sagement et judicieusement, c'est que M. Florent Schmitt est un remarquable coloriste, un chercheur obstiné de sonorités non encore entendues, et de combinaisons de timbres étonnamment osées. Mais au-dessus de tout cela, il y a la technique autorisée d'un parfait musicien, d'un savant contrapuntiste et, au total d'un de nos plus distingués grand prix de Rome.

Je regrette beaucoup que M. Paul Locard ait déjà analysé dans ses colonnes, le *Sang de la Sirène* de M. Charles Tournemire, car j'aurais tenu à cœur de vous découvrir la beauté de cette partition. Certes, tout le monde aurait perdu, et beaucoup, si un simple critique de province vous eût initié au plan de cette œuvre d'une réelle valeur, tandis que chacun y a gagné en lisant l'*étude* que lui consacra ici même mon talen-

tueux confrère. A Toulouse, nous n'eûmes que des fragments du *Sang de la Sirène*, mais ils furent suffisants pour mettre en lumière le talent de symphonie de M. Charles Tournemire; le suave, délicieux et exquis chœur de la première partie, *les Ouessantins*, le *Proëlla*, presque en son entier avec son style angoissant, ses accents désespérés, ces chants liturgiques si remarquablement harmonisés et le tout soutenu par une trame symphonique du plus haut intérêt, sont des pages puissantes qui honorent l'école moderne.

Le concert se terminait par *Brumaire*, ouverture de Massenet. Cette pièce symphonique, violente et tumultueuse — comme le sujet l'indique — fut fièrement enlevée par l'orchestre que M. Crocé Spinelli dirigeait avec un bras vigoureux.

Omer GUIRAUD.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

Grande Salle

Mars

- 16 Mme Contoux-Quanté.
- 18 Mlles Suire (élèves).
- 19 M. Joseph Debroux.
- 20 M. E. Saury.
- 21 Mlle M.-H. Hansen.
- 23 Mlle Labarthe
- 24 Mme Chevillard.
- 25 Mme Gruet (élèves).
- 26 Mlle Hélène Gollin.
- 27 Mlle Fernande Reboul.
- 28 Mlle Pastoureau.
- 29 La Société des Instruments à vent.
- » La société des Compositeurs de Musique.
- 30 Mme W. Landowska.
- 31 M. Morpain.

Salle des Quatuors

- 16 Mlle Hortense Parent.
- 18 Mlle Hortense Parent.
- 19 Mlle Baudin.
- 21 Le Quatuor Calliat.
- 24 Mlle d'Albas et M. J. Dumas.
- 25 Mme Ed. Lyon (élèves).
- 27 Mlle Dennery.
- 31 Mlle J. Dumont.

Salle Erard

- 16 Mme Alem-Chéné.
- 17 M. Lazare Lévy.
- 19 M. Busoni.
- 20 Mme Sax-Godefroid.
- 21 M. Friedmann.
- 23 Mlle Neu.
- 24 M. Jaudoin.
- 26 M. Sauer.
- 27 Mme Kléeberg.
- 28 M. Busoni.
- 29 M. Duttenhofer.
- 30 M. Sauer.
- 31 Mlle G. Magnus.

Salle des Agriculteurs

Mars

- 17 M. Wagner.
- 19 M. Backaus.
- 20 Société Philharmonique.
- 21 M. Backaus, 3 h.
- 24 Mme Carisson, 3 h.
- » M. Ed. Risler, 9 h.
- 25 Concerts Lefort, 3 h.
- » M. Hirlmann, 8 h. 1/2.
- 27 Société Philharmonique.
- 31 Mme Guéroult.

Nouveau-Théâtre

- 19 M. Eugène Ysaye.
- 23 Festival Mozart.
- 25 id.
- 28 M. Eugène Ysaye.
- 29 Festival Mozart.

Salle Æolian

- 16 Quatuor Parent.
- 17 M. Choinet.
- 20 M. J.-J. Nin.
- 22 Le D^r Lulek.
- 23 Quatuor Parent.
- 27 M. de Sanstesteban.
- 28 Le D^r Lulek.

Schola Cantorum

- 17 Société Nationale.
- 20 Les Elèves de la Schola.
- 27 Mlle Blanche Selva.
- 30 Cinquième Concert mensuel.
- 31 Société Nationale.

Salle de l'Union

- 21 Société J.-S. Bach.

Théâtre-Royal (rue Royale)

- 17 Les Intimités d'Art, 3 h.
- 24 id.

Ambigu

- 21 Anciennes Matinées Danbé, 4 h. 1/2.
- 28 id.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra. — La reprise de *l'Etranger*, de V. d'Indy, a été des plus brillantes avec Mlle Bréval et M. Delmas. Espérons que, cette fois, la direction de l'Opéra fera tout son possible pour donner une longue carrière à cette belle œuvre.

Le ténor Rousselière, qui avait obtenu un congé pour aller en représentations sur la Côte d'Azur, devait faire sa rentrée mercredi à l'Académie de musique, dans le rôle de Max, de *Freischütz*. L'artiste n'ayant pas paru au théâtre à l'heure du spectacle, son rôle fut confié à M. Gaston Dubois.

M. Gailhard a vu dans l'absence de M. Rousselière un manque aux termes de son engagement. Il intente contre son pensionnaire une action judiciaire et lui réclame le paiement du dédit prévu par son contrat, soit 40,000 francs.

La reprise des *Maîtres Chanteurs*, à l'Opéra, aura lieu dans les premiers jours d'avril.

On a commencé dans les foyers les études d'*Ariane*.

A l'Opéra-Comique. — *Aphrodite* passera vers le 20 courant. On répète en même temps *Marie-Magdeleine*, *Le Clos*, et une œuvre de M. H. Février, *Le Roi aveugle*.

Société J.-S. Bach (salle de l'Union, 14, rue de Trévise). — Le concert du mercredi 21 mars aura lieu avec le concours de Mme Wanda Landowska qui, pour permettre la comparaison entre les instruments anciens et modernes, se fera entendre tour à tour sur le clavecin, le pianoforte et le piano. Mlle Carlotta de Féo, cantatrice, et M. Joseph Bonnet, organiste, prendront part à la même séance.

Demain vendredi 16 mars, à la salle Erard, concert de Mme Alem-Chéné, dont nous publions le programme sur notre encartage.

Le 19 et le 21 courant, concerts du célèbre pianiste Backaus, à la salle des Agriculteurs.

A l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart, la *Société Musicale* organise un Festival au Nouveau-Théâtre les 23, 25 et 29 mars en soirée (Voir le programme sur notre encartage).

Mme Clotilde Kleeberg donnera deux concerts à la Salle Erard les mardi 27 mars et mercredi 4 avril prochain à 9 heures.

Le vendredi 30 mars prochain, aura lieu, salle Pleyel, à 9 heures du soir, un concert donné par la célèbre pianiste Mme Wanda Landowska. Ainsi qu'on pourra en juger en parcourant le programme que nous publions d'autre part, c'est à une véritable exposition de la musique des XVII^e et XVIII^e siècles que Mme Landowska convie le public. Ces programmes sont du plus haut intérêt.

Le 4 février a eu lieu à l'Université Populaire du Faubourg Saint-Antoine (Coopération des Idées), une très intéressante conférence de M. Ch. Batilliot sur l'œuvre poétique d'Henry Bataille ; la partie musicale était confiée à Mme Jane Bathori qui interpréta merveilleusement *La Chambre Blanche* de Gabriel Grovlez.

Les soirées musicales de M. et Mme L. Diémer offrent toujours le plus haut intérêt : lundi dernier, le succès a été enthousiaste pour MM. Joseph Thibaud, Hayot,

Salmon, Chanoine Davranches, Le Lubez, Mme la comtesse de Maupeou et l'éminent maître de la maison.

M. G. de Lausnay vient de faire entendre quelques-uns de ses élèves. Le succès a été aussi vif pour ceux-ci que pour l'excellent professeur dont l'enseignement est si apprécié.

Cette année les élèves de Mlle Fanny Lépine célébraient le mardi gras sans costume avec un programme panaché qui allait de Charpentier (celui du xvii^e siècle), à Saint-Saëns, en passant par Beethoven, Grétry, Poise, Verdi, Gounod, Bizet, Massenet, pour finir par le premier acte du *Roi l'a dit* de Delibes. Toute la troupe de l'éminent professeur donna et se fit applaudir. On remarqua la jolie voix cristalline de Mme Roger Quérenet dans une scène de *Falstaff* (dernier acte), Mlle Saint-Amand, exquise Mireille, Mlle Hamburger, pimpante soubrette dans *Javotte* et encore Mlles J. Huet, Saint-Denis et Voisin. M. Vernudachi chanta dans une demi-teinte tout à fait charmante un air de *Zémire et Azor*, M. Pierre Guyot se montra excellent de voix et de diction en interprétant avec esprit une scène de *Bonsoir Voisin*, et M. Mareilhac dut bisser l'air de Vulcain de *Philemont*. Il ne faut pas oublier la parfaite accompagnatrice du cours, Mme de Léotard qui, dans le *Prélude* de Rachmaninoff, l'*Allegro scherzando* de Saint-Saëns et une pièce de Debussy fit apprécier son beau et souple talent de pianiste.

Nous apprenons avec plaisir la nomination de M. J.-J. Nin comme professeur de piano à la Schola Cantorum.

MM. L. Fleury et C. Decreus rentrent ces jours-ci à Paris après avoir donné 41 concerts dans 38 villes d'Amérique. C'est un joli record qui permettrait aux deux distingués artistes de prendre un peu de repos. Mais nous apprenons au contraire qu'aus sitôt rentrés, MM. Fleury et Decreus se remettront à leurs occupations comme s'ils ne s'étaient pas absentés.

La Légende du Sang. — Une sensation d'art très diverse et très complète à la fois a été offerte en son atelier par M. Arthus.

C'est la *Légende du Sang* de M. DE BEUGUY-PUYVALLÉE, sur laquelle M. LOUIS AUBERT écrivit une musique de scène pleine de puissance et d'érudition ; la *Légende du Sang*, celle du meurtre et de la guerre, embrasse tout le cycle humain, de la mort d'Abel à Napoléon. L'Égypte, la Grèce, les Vikiuigs, les Croisés, le moyen âge, les temps modernes y figurent. On conçoit l'étonnante diversité de rythmes et de modes que doit embrasser une partition de petite étendue, et quel talent est nécessaire pour que l'œuvre soit normale et belle. Elle était interprétée, en ses soli, par Mme et M. Bourgeois dont l'éloge n'est plus à faire et les chœurs étaient tenus par un groupe d'élèves de la Schola. A cette musique, se joignait la vision des scènes par des tableaux surprenants de coloris. Une sorte de lanterne magique, éclairant des maquettes animées du plus haut intérêt et donnait l'illusion de fenêtres ouvertes sur le passé. Les yeux étaient surpris et charmés de ce décor mobile, objectivant l'Eden, l'Égypte, l'Hellade, Troie, le Nord, toutes les phases du cycle dans tous les cadres où il se déroulait. Et, pour compléter l'ensemble, au charme de l'oreille et de la vue venait s'ajouter le régal d'entendre les vers noblement frappés de M. de Beuguy-Puyvallée.

Il est à souhaiter qu'un spectacle aussi attrayant, aussi nouveau par l'emploi de tous les moyens propres à captiver l'attention ne soit pas réservé aux trop rares invités de M. Arthus, et que le grand public puisse applaudir la *Légende du Sang*.

Jean MARCEL.

REIMS. — *Concerts éclectiques.* — Il y avait foule l'autre dimanche, salle Dergmann, à l'audition des concerts éclectiques. Ces succès sont dus certainement à l'incessant travail de M. Vaysman qui se dépense comme virtuose et comme organisateur. Mlle Lucie Botz et M. Vaysman ont interprété magistralement la *Sonate* pour violon et piano de *Sylvio Lazari*. Mlle Lucie Botz se fit ensuite chaleureusement applaudir dans un *Nocturne* de Chopin et la *Truite* de Schubert.

Un chœur de jeunes filles exécuta trois pièces de César Franck et ce fut une di-

version heureuse très appréciée par la nombreuse assistance qui remplissait la salle.

Terminons en complimentant bien sincèrement M. Vaysman qui se propose de monter encore de grandes œuvres auxquelles le concours de l'excellente chorale de dames sera très précieux.

— *Concert Fernand Lemaire.* — Dimanche dernier, 4 mars, se trouvait réunie en la salle Degermann une nombreuse assistance. Divers artistes se faisaient entendre avec grand succès, parmi lesquels M. Lucien Fugère qui a été le triomphateur de cette matinée. Aussi la salle entière éclata en frénétique ovation après chacun des morceaux chantés par cet excellent artiste dont le talent donne la perfection. Mlle Jeanne Leclerc de l'Opéra-Comique s'est fait également acclamer, Mlle Vivard, pianiste, tenait le piano d'accompagnement et nous lui adressons nos plus vives félicitations pour la façon dont elle a fait valoir ce rôle si modeste. En terminant, compliments sincères à M. Fernand Lemaire, l'habile organisateur de cette matinée qui nous a aussi donné toute la mesure de son beau talent de pianiste-virtuose dans différentes pièces de Beethoven, Chopin et G. Fauré ainsi qu'en chantant le duo du *Pêcheur de Perles* avec M. Fugère.

L. B.

~~~~~

LIMOGES. — Au 298<sup>e</sup> et 299<sup>e</sup> concerts d'abonnement de la *Société Philharmonique* de Limoges, l'excellent violoniste M. G. Rabani s'est fait entendre avec un très grand succès, dans des œuvres importantes de Bach, Hændel, Schumann, Grieg, Fauré. Prirent part à ces deux concerts : M. Charles Bernardel, pianiste virtuose très applaudi ; Mlle H. Sirbain, l'exquise cantatrice ; l'excellent baryton, toujours fêté du public, M. G. Boucrel, et Mlle I. Santori, de l'Opéra-Comique. L'orchestre de la *Philharmonique* était dirigé par M. Van Eycken.

~~~~~

VERSAILLES. — La *Société J.-S. Bach*, de Paris, viendra le samedi 31 mars, donner, salle de l'Hôtel des Réunions, un concert avec orchestre sous la direction de M. Gustave Bret, et nous offre un programme aussi varié qu'intéressant. Comme solistes : Mlle Mary Pironnay, M. Motte-Lacroix, M. Daniel Hermann et M. Krauss.

~~~~~

NANTES. — M. G. Dantu et Mlle H. Menjaud viennent de remporter ici un très vif succès dans la *Marie-Madeleine* de Massenet.

~~~~~

MONTE-CARLO. — *Premier Concert.* — Le public débordait de la salle Garnier, au dernier Concert classique pour entendre, au piano, M. Camille Saint-Saëns, jouer son poème *Africa* et le *Concerto en mi bémol* de Beethoven. Le maître a exécuté ces deux œuvres avec un style admirable, une magnifique virtuosité, qui lui ont valu une ovation triomphale.

Certaines pages de M. Saint-Saëns, dans la première partie du concert, ont été très applaudies, notamment le prélude du *Déluge* et l'air du Ballet de *Parysatis* que l'excellent orchestre de M. Léon Jehin a exécutées en perfection.

Les Concerts D. Thibault continuent à avoir la grande faveur du public.

Soit dans le grand hall du Palais des Beaux-Arts, soit dans l'atrium du Casino, l'excellent chef d'orchestre et son admirable phalange de virtuoses attirent une foule énorme d'étrangers qui ne ménagent pas leurs applaudissements enthousiastes à ces merveilleux artistes ainsi qu'à leur chef : les fragments d'œuvres classiques, les pages modernes, les pièces pour solistes, tout y est exécuté avec une perfection et une maestria qui suffisent à justifier l'accueil du public.

Mefistofele, le célèbre opéra de Boïto, aujourd'hui presque classique en Italie, et qui fut joué, l'an dernier, au théâtre de Monte-Carlo, et l'été passé au théâtre d'Orange, avec un très grand succès, vient d'être repris par M. Raoul Gunsbourg. Le public, une fois de plus, a fait à cette belle œuvre le plus chaleureux accueil.

Le rôle de Mefistofele, tel que le compose M. Chaliapine, équivaut à une création ; le jeune et puissant artiste russe, doué d'une des plus belles voix de basse qu'on puisse entendre, comprend et interprète le personnage de Satan avec une vigueur et un relief extraordinaire. Il est magnifique autant que terrible. C'est pour lui un véritable triomphe.

Dans le rôle de Faust, l'excellent ténor italien M. de Marchi fait admirer sa voix bien timbrée et d'un généreux éclat.

Mme Lina Cavalieri, dans le rôle de Marguerite, et dans celui d'Hélène, chante délicieusement et dépense une belle force dramatique.

Mme Deschamps-Jehin a tenu avec autorité le rôle de Dame Marthe et celui de Panthalès.

La mise en scène de M. Raoul Gunsbourg est de toute beauté et s'approprie très exactement à l'œuvre de Boïto. On a justement admiré les beaux décors de M. Visconti. Et, dans les scènes féériques, telles que l'Enfer et l'épilogue, les décors lumineux de M. Eugène Frey, avec leurs transformations fantasmagoriques, ont émerveillé le public.

L'exécution musicale, chœurs et orchestre, sous la direction de M. Léon Jehin, fut de toute perfection.

FRANCFORT-S.-MEIN. — Une jeune artiste belge, Mme *Eve Simony*, vient de se faire entendre pour la première fois en Allemagne. Elle a remporté au cinquième concert de l'opéra, un succès indiscutable. Après avoir chanté l'air des clochettes de *Lachmé*, l'interprétation classique qu'elle a donnée d'œuvres de Mozart fut principalement remarquée. Les ovations du public et les éloges unanimes de la presse laissent espérer un prompt retour de Mme Simony. W. B.

Nécrologie. — Nous apprenons en dernière heure la mort du compositeur russe Antonin Arensky, décédé à St-Petersbourg à l'âge de 65 ans. Il était professeur de contrepoint au Conservatoire de Moscou.

BIBLIOGRAPHIE

LIONEL DE LA LAURENCIE : **L'Académie de Musique et le Concert de Nantes à l'Hôtel de la Bourse (1727-1767)**. — PARIS. Société française d'imprimerie et de librairie. 1906, in-8°, XXVI, 211 p., 7 planches hors texte.

Cet ouvrage d'un musicologue que connaissent et apprécient les lecteurs du *Courrier Musical* est de ceux, toujours assez rares, dont l'on peut dire qu'ils sont entièrement nouveaux et véritablement utiles. On ne possédait jusqu'ici, sur l'Académie de musique et le Concert de Nantes, qu'une brochure de Camille Mellinet, tout juste suffisante pour faire désirer que le sujet fût sérieusement repris et approfondi. Il faut savoir beaucoup de gré à M. de la Laurencie de s'y être adonné, et d'avoir, avec le soin patient et la sûreté qui caractérisent sa méthode de travail, reconstitué une page presque inconnue de l'histoire de la musique française et des mœurs provinciales.

Les archives locales, et certains dossiers des archives nationales, ont fourni les matériaux essentiels de l'ouvrage pour lequel M. de La Laurencie n'a d'autre part négligé de consulter ni les journaux de l'époque, ni les publications historiques, anciennes et nouvelles. La source la moins abondante, parmi celles auxquelles il a pu recourir, a été la musique proprement dite : car, ainsi que cela s'est malheureusement produit pour la plupart des anciennes maîtrises de cathédrales, le fonds de musique du concert de Nantes a été dispersé ou détruit, soit au fur et à mesure des changements de son répertoire, soit à l'époque des saisies et des destructions révolutionnaires. Nos vénérables ancêtres avaient fort peu de respect pour la musique démodée, et l'envoyaient volontiers, selon l'expression de Brossard, « chez les beurrières ».

Le répertoire des concerts de province se calquait, d'ailleurs, sur celui des concerts de Paris, et M. de La Laurencie, qui connaît mieux qu'aucun de nous les violonistes français ou francisés du XVIII^e siècle, a pu reconnaître dans les programmes nantais les

nomms d'un grand nombre d'entre eux, et joindre à leur mention une foule de notes biographiques ou bibliographiques.

Le système des « tournées » était déjà fort connu des virtuoses, à l'époque où s'établit cette Académie (1727) et les prétentions qu'affichaient les amateurs à juger du mérite des œuvres ou de l'interprétation ne différaient pas non plus de celles qu'étaient aujourd'hui bon nombre de leurs descendants. Une anecdote bouffonne, contée à la page 46, où l'on voit un des « commissaires » du concert de Nantes se courroucer de ce que, au début d'une pièce fuguée, plusieurs musiciens « restaient dans l'inaction », nous fait souvenir d'une opinion recueillie récemment dans un chef-lieu de département où s'étaient fait entendre les Chanteurs de Saint-Gervais, et où l'un des auditeurs s'offusquait de ce qu'ils n'étaient pas partis tous à la fois. Plus change la musique, et moins varient les conditions de son existence. Le dépourvu où l'on était à Nantes d'une véritable salle de concerts, et les difficultés qu'éprouvèrent les dilettantes à réorganiser leurs séances, après qu'un premier local leur eût été retiré, sont aussi des épisodes d'une lecture fort amusante et qui ne manque pas de rapports avec l'époque présente, puisqu'à l'heure actuelle Paris même ne possède encore, en fait d'installations de ce genre, ni le superflu, ni le nécessaire.

Nous n'insisterons pas sur l'agrément que l'auteur a su répandre dans un livre qu'il nous faut garder de croire approprié aux seuls Nantais : soit que nous nous intéressions à l'histoire de l'art ou à celle de la société française, nous y apprendrons tous quelque chose.

Une table alphabétique très complète termine le volume et y rend les recherches faciles.

Michel BRENET.

J.-S. Bach, 100 chorals. — Version française, par **A. Mahot**, 4 volumes
(*Breitkopf et Haertel*, éditeurs, Leipzig).

L'œuvre de Jean-Sébastien Bach, cet évangile de l'art musical, commence à être de plus en plus connu en France.

La réponse de la jeune élève du Conservatoire de Paris qui, questionnée — il y a vingt ans — sur son répertoire de piano, ajoutait, après énumération des pièces pianistiques en vogue : « Je joue aussi la *Fugue* de Bach », ne serait plus de mise aujourd'hui.

Militants et auditeurs français connaissent Bach et, s'ils ne le comprennent pas toujours, ils ne lui ménagent pas du moins, les témoignages d'admiration, à tel point qu'un éditeur allemand avouait l'an dernier que les demandes concernant les œuvres du grand Cantor lui arrivaient de France en beaucoup plus grand nombre que des autres pays, l'Allemagne comprise ; et c'est avec quelque fierté que j'ose attribuer au travail lent mais sûr accompli depuis quinze ans par notre Schola Cantorum, l'évolution du public français vis-à-vis de J.-S. Bach.

Il est cependant un coin de son œuvre qui, jusqu'à présent, est resté à peu près fermé à nos compatriotes : je veux parler de la partie vocale de ses compositions et spécialement des Chorals qui parsèment toute la carrière de ce génie universel. La cause de cette ignorance est que la plupart des Cantates et Oratorios ne sont point traduits et que le Français répugne à chanter dans une autre langue que la sienne.

C'est cette lacune que M. Mahot a contribué à combler en choisissant parmi les 400 Chorals environ, que J.-S. Bach a traités, une centaine des plus beaux et des plus intéressants musicalement et en en présentant dans ce volume une traduction française.

Et qu'on ne s'imagine point que ce travail fût aisé à effectuer.

Traduire les chorals de Bach, petits poèmes où le sens se résume en 2, 4 ou 6 vers au plus, était une tâche d'autant plus difficile que l'inversion qui fait le fond de la langue allemande affecte aux accents toniques et expressifs des places essentiellement

autres que dans notre construction littéraire française en sorte qu'un long et minutieux travail est nécessaire au traducteur pour arriver à cette concordance des accents dans les mots et dans la musique dont je parlais plus haut.

Je crois, qu'à très peu d'exceptions près, M. Mahot est parvenu à vaincre cette difficulté qui était grande. Il est vrai qu'il y a mis toute son application et tous ses soins et c'est de cela que je dois le louer tout d'abord.

Il ne s'est pas attaché, et avec juste raison, eu égard à l'esprit très différent des deux langues, à serrer son texte mot à mot, mais, ce qui est beaucoup mieux, il a cherché tout en conservant la signification générale du couplet, l'esprit et l'expression équivalant à la poésie allemande. Il a dû établir sa traduction en vers rimés ; agir autrement eut été méconnaître le caractère populaire des textes qui lui servirent de modèles. Enfin il ne s'est pas astreint à traduire tous les couplets allemands de chaque Choral, pensant fort justement qu'en notre langue deux ou trois couplets suffiraient amplement.

Ce recueil, établi avec une admirative piété, paraît donc à son heure. Il sera précieux aux musiciens qui pourront ainsi avoir une notion suffisamment complète de la façon très diverse dont Bach écrivait le choral vocal ; indispensable aux maîtrises et associations de chants religieux pour lesquelles il deviendra une mine inépuisable de cantiques vraiment sacrés ; et enfin, lorsque l'institution des Sociétés de chant *mixtes* se sera répandue en France, c'est dans cette collection de chefs-d'œuvre que les chefs intelligents devront puiser la manne quotidienne de leurs études et de leurs concerts.

Le jour où, sur les programmes de nos Sociétés musicales, le Choral de Bach si élevé de pensées et si facile, en somme, d'exécution, aura pris la place de l'ignoble *Chœur d'orphéon*, il y aura un grand pas de fait dans l'éducation musicale de notre peuple de France.

Vincent d'INDY.

Nouveautés musicales reçues

Emile VUILLERMOZ : *Les Dionysies* (I. L'Offrande ; II. Le Désir), *Les Trois Princesses*, *Bourrée de Chapdes-Beaufort*, *Ronde des Filles de Quimperlé*, *Jardin d'Amour*, *La Belle Française*, *Une Perdriole*, *Cécilia*.

(Editées chez A. Z. MAHOT)

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

NOUVEAU THÉÂTRE

15, Rue Blanche

23, 25 & 29 Mars 1906

Festival MOZART

SOUS LE PATRONAGE DE

Madame la Princesse de BRANCOVAN, Madame la Comtesse Edmond de POURTALÈS et de Madame Madeleine LEMAIRE

Et sous la Direction de M. Reynaldo HAHN

AVEC LE CONCOURS DE

Madame Lilli LEHMANN

de Mmes Hedw. HELBIG, Maggie TATE, DOERKEN

MM. Edouard de RESZKÉ, M. ANCONA, SOTTOLANA, BYGNON, SAUTELET, Louis DIÉMER, Ed. RISLER, Maurice HAYOT, DENAYER, SALMON,

Orchestre et chœurs de 100 exécutants

PROGRAMMES

1^{ER} CONCERT

Vendredi 23 Mars, en soirée, à 9 heures très précises

1. **Symphonie en mi b.**
L'ORCHESTRE.
2. **Air des Noces de Figaro.**
Mme Lilli LEHMANN.
3. **Allegro et Finale du Concerto en la mineur.**
M. Maurice HAYOT.
4. **Trio de « Così fan tutte »**
Mmes Lilli LEHMANN et HELBIG.
M. SOTTOLANA.
5. **Marche funèbre des Francs-Maçons.**
L'ORCHESTRE.
6. **Air des Noces de Figaro.**
M. M. ANCONA.
7. **2^{me} Acte des Noces de Figaro.**

| | | |
|--------------------------|-------|----------------|
| <i>La Comtesse</i> | Mme | Lilli LEHMANN. |
| <i>Suzanne</i> | Mlles | HELBIG. |
| <i>Chérubini</i> | | TATE. |
| <i>Marceline</i> | | M. DOERKEN. |
| <i>Figaro</i> | MM. | M. ANCONA. |
| <i>Le Comte</i> | | SOTTOLANA. |
| <i>Basilio</i> | | Ch. SAUTELET. |

2^{ME} CONCERT

Dimanche 25 Mars, en soirée, à 9 heures très précises

Musique de Chambre

1. **Quatuor en sol mineur**, avec piano.
MM. L. DIÉMER, HAYOT, DENAYER, SALMON.
2. **Air de Don Giovanni.**
Mme Lilli LEHMANN
Accompagnée par M. Reynaldo HAHN.
3. **Fragments de la Sérénade en si b.**
pour instruments à vent.
4. **Air du Roi Pasteur**, avec violon obligé.
Mlle HELBIG.
M. Maurice HAYOT.
5. **Mélodies.**
Mme Lilli LEHMANN.
Accompagnée par M. Reynaldo HAHN.
6. **a. Andante varié.**
b. Ouverture de la Flûte enchantée.
M. Louis DIÉMER.
7. **a. Duo de la Clémence de Titus.**
b. Duo des Noces de Figaro.
Mmes Lilli LEHMANN et HELBIG.

3^{ME} CONCERT

Jedi 29 Mars, en soirée, à 9 heures très précises

1. **Muet, Adagio et Finale de la Sérénade en ré majeur.**
L'ORCHESTRE.
2. **Fragments de la Grande Messe en ut mineur.**
(Kyrie, Credo et Incarnatus est).
Mlle Lilli LEHMANN — Les Chœurs.
3. **Concerto en ut mineur.**
M. Ed. RISLER.
4. **Air de la Flûte enchantée.**
M. Ed. de RESZKÉ.
5. **a. Gavotte d'Idoménée.**
b. Trois Valses Allemandes.

6. **Fragments de Don Giovanni (1^{er} acte).**

| | | |
|---------------------------|------|----------------|
| <i>Donna Anna</i> | Mmes | Lilli LEHMANN. |
| <i>Elvire</i> | | HELBIG. |
| <i>Zéline</i> | Mlle | TATE. |
| <i>Leporello</i> | MM. | Ed. de RESZKÉ. |
| <i>Don Giovanni</i> | | Mario ANCONA. |
| <i>Fassetto</i> | | SOTTOLANA. |
| <i>Don Ottavio</i> | | BYGNON. |

Pianos ERARD et PLEYEL.

NOUVEAU-THÉÂTRE

15, Rue Blanche

LUNDI 19 MARS et MERCREDI 28 MARS 1906, à 9 heures du soir

DEUX CONCERTS

Eugène YSAÏE

1^{ER} CONCERT

Lundi 19 Mars 1906, à 9 heures du soir

Concerto J. S. BACH.
Concerto MOZART.
Concerto BEETHOVEN.

2^{ME} CONCERT

Mercredi 28 Mars 1906, à 9 heures du soir

Concerto (avec 2 flûtes) .. J. S. BACH.
Concerto en si mineur .. C. SAINT-SAENS.
Poème E. CHAUSSON.
Concerto MENDELSSOHN.

M. EUGÈNE YSAÏE

sera accompagné par

l'Orchestre des Concerts du Conservatoire

sous la direction de

M. Georges MARTY

Chef d'Orchestre de la " SOCIÉTÉ DES CONCERTS DU CONSERVATOIRE "

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

AUDITION D'ŒUVRES

de Jean-Sébastien BACH

DONNÉE PAR

J.-Joachim NIN

SALLE ÆOLIAN, MERCREDI 21 MARS, à 9 heures du soir

AU PROGRAMME :

Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo
Fragments des Suites, Suites Anglaises et Suites Françaises

SARABANDE

avec variations

INVENTION

en fa majeur

SINFONIA

en fa mineur

Prélude et Fugue

en si bémol mineur

FUGUE n° 1 de l' " Art de la Fugue "

Fantaisie chromatique et Fugue, etc.

SOCIÉTÉ PHILHARMONIQUE DE PARIS

SALLE DES CONCERTS, 8, rue d'Athènes

Administration : 32, RUE LOUIS-LE-GRAND (Pavillon Hanovre)

Les Lundi 2, Mardi 3, Mercredi 4, Vendredi 6 et Samedi 7 Avril 1906

A 9 heures précises du soir

CINQ SÉANCES SUPPLÉMENTAIRES

LE QUATUOR

Joseph

JOACHIM

MM. les Professeurs Joseph Joachim, Carl Harlir
Emmanuel Wirth et Robert Hausmann

PROGRAMME

LUNDI 2 AVRIL 1906

| | |
|---|------------|
| Quatuor, en <i>fa</i> majeur, Op. 77, n° 2 | HAYDN. |
| Quatuor, en <i>la</i> majeur | MOZART. |
| XV ^e Quatuor, en <i>la</i> mineur Op. 32 | BEETHOVEN. |

MARDI 3 AVRIL 1906

| | |
|--|------------|
| Quatuor. en <i>sol</i> majeur | MOZART. |
| XII ^e Quatuor, en <i>mi b</i> majeur, Op. 127 | BEETHOVEN. |
| Quatuor, en <i>la</i> majeur. Op. 41, n° 3 | SCHUMANN. |

MERCREDI 4 AVRIL 1906

| | |
|---|------------|
| Quatuor, en <i>ut</i> majeur, Op. 54, n° 2 | HAYDN. |
| Quatuor, en <i>la</i> mineur, Op. 51, n° 2 | BRAHMS. |
| XIII ^e Quatuor, en <i>si b</i> majeur, op. 130 | BEETHOVEN. |

VENDREDI 6 AVRIL 1906

| | |
|--|------------|
| Quatuor, en <i>ut</i> majeur | MOZART. |
| XVI ^e Quatuor, en <i>fa</i> majeur, Op. 135 | BEETHOVEN. |
| Quatuor, en <i>ré</i> mineur | SCHUBERT. |

SAMEDI 7 AVRIL 1906

| | |
|--|------------|
| Quatuor en <i>si b</i> , Op. 76, L. II. | HAYDN. |
| Quatuor, en <i>ut</i> mineur | BRAHMS. |
| XIV ^e Quatuor, en <i>ut dièse</i> mineur, Op. 131 | BEETHOVEN. |

PRIX DES PLACES. — Parquet : Fauteuils (1^e série), 15 fr. — Fauteuils (2^e série), 10 fr.
— Galerie, 8 fr. — Parterre, 6 fr.

Billets à l'avance : à la SALLE DES CONCERTS, 8, rue d'Athènes ; chez MM. DURAND et Fils, 4, place de la Madeleine et chez M. GRUS, éditeur, place Saint-Augustin.

Administration de concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE ÉRARD

VENDREDI 16 MARS 1906, A 9 HEURES

CONCERT

DONNÉ PAR MADAME

ALEM-CHÉNÉ

PROGRAMME

- | | |
|--|--|
| 1. <i>a</i> Sonate en fa dièze SCHUMANN. | <i>c</i> Pièce SCARLATI. |
| <i>b</i> Papillons SCHUMANN. | M ^{me} ALEM-CHÉNÉ. |
| M ^{me} ALEM-CHÉNÉ. | 2. Poésies X. |
| 2. Poésies X. | M. Jacques FENOUX. |
| M. Jacques FENOUX. | 5. <i>a</i> Nocturne fa majeur CHOPIN. |
| 3. <i>a</i> Valse-Caprice G. FAURE. | <i>b</i> Mazurka ut majeur » |
| <i>b</i> Barcarolle SCHUBERT-LISZT. | <i>c</i> Paraphrase sur le Songe |
| <i>c</i> Valse-impromptu LISZT. | d'une Nuit d'Été MENDELSSOHN-LISZT. |
| <i>d</i> . Chœur des Derviches | M ^{me} ALEM-CHENE. |
| Tourneurs BEETHOVEN-SAINT-SAENS. | |

SALLE DES AGRICULTEURS, 8, Rue d'Athènes

Samedi 24 Mars 1906, à 9 heures

Séance de Musique de Chambre

Donnée par M.

ÉDOUARD RISLER

PROGRAMME

- | | |
|--|---|
| 1. Sonate en sol majeur. Piano et violoncelle BEETHOVEN. | 3. Trio en fa majeur SAINT-SAENS. |
| MM. RISLER et FEUILLARD. | Piano, Violon, Violoncelle. |
| 2. Sonate (Piano et Violon) TH. DUBOIS. | MM. RISLER, WILLAUME et FEUILLARD. |
| MM. RISLER et WILLAUME. | |

SALLE ERARD

DEUX RÉCITALS DE PIANO

DONNÉS PAR

EMIL SAUER

Lundi 26 et Vendredi 30 Mars, à 9 heures

PROGRAMME :

Premier Récital

- | | |
|---|---------------|
| 1. Sonate op. 109 L. V. BEETHOVEN. | |
| 1. Concert dans le Style Italien J. S. BACH. | |
| 3. <i>a</i> Toccata op. 7 R. SCHUMANN. | |
| <i>b</i> Intermezzo op. 117 n° 1 J. BRAHMS. | |
| <i>c</i> Scherzo d'un songe d'ure | |
| Nuit d'Été F. MENDELSSOHN | |
| 4. <i>a</i> Variations brillantes op. 12 | } FR. CHOPIN. |
| <i>b</i> Nocturne | |
| <i>c</i> Étude op. 25 n° 11 | |
| 5. <i>a</i> 2 ^{me} Romance E. SAUER. | |
| <i>b</i> Etudes en Octaves | |
| 6. Don Juan Fantaisie FR. LISZT. | |

Deuxième Récital

- | | |
|--|----------------|
| 1. Prélude et Fugue BACH D'ALBERT | |
| 2. Grande Fantaisie op. 15 FR. SCHUBERT. | |
| 3. <i>a</i> Scherzo op. 4 J. BRAHMS. | |
| <i>b</i> Romance fa dièze majeur | } R. SCHUMANN. |
| <i>c</i> Traumeswirren | |
| 4. Sonate op. 35 FR. CHOPIN. | |
| 5. <i>a</i> Rêve d'amour | } E. SAUER. |
| <i>b</i> A Cheval (Étude de Concert n° 11) | |
| <i>c</i> Les délices de Vienne (Valse | |
| de bravoure) | |
| 6. Fantaisie-Norma FR. LISZT. | |

Pour les Concerts ci-dessus, on trouve des Billets à l'Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, Rue d'Amsterdam. Téléph. 113-25

Les

Pianos Gaveau

APPRÉCIÉS PAR

Les Professeurs du Conservatoire de Paris

Emile Lessard, Professeur d'Harmonie.

Quel pas énorme vous avez fait et quels progrès vous avez réalisés depuis qu'en 1867 je faisais entendre vos pianos à l'Exposition Universelle !

Le grand piano de concert que vous m'avez soumis hier est un superbe instrument, sonore, facile à jouer, d'un mécanisme parfait, d'une douceur invraisemblable et dont le clavier, docile aux moindres fantaisies de l'exécutant, cède à la plus légère pression. Je vous envoie mes félicitations les plus sincères.

Paul Vidal, Professeur d'accompagnement.

J'apprécie beaucoup les pianos Gaveau. Dès mon enfance, au Conservatoire de Toulouse, je me familiarisai avec eux, j'appris à les aimer, et depuis lors je n'en ai jamais eu d'autres chez moi.

Gabriel Lierné, Membre du Conseil supérieur.

Depuis longtemps j'ai pu constater la puissance et le charme, l'égalité de clavier et l'homogénéité parfaite de vos remarquables instruments, et je vous remercie de m'avoir initié, pendant notre visite à l'usine de Fontenay, aux détails si intéressants de leur fabrication.

Victor Warot, Membre du Conseil supérieur et Professeur de Chant.

Bien que ne connaissant rien des détails et des difficultés de la fabrication du piano, comme depuis longtemps je suis à même de juger les qualités merveilleuses de vos instruments et de constater les immenses progrès réalisés par votre maison, je me suis à rendre hommage à vos succès, et à proclamer bien haut que, si la perfection existe de ce monde, Messieurs Gaveau frères pourraient se vanter de l'avoir atteinte.

Vos excellents pianos ont toutes les qualités de force, de puissance et de sonorité désirables ; ils y joignent la douceur, la suavité et le charme, ce qui les rend absolument supérieurs au point de vue de l'accompagnement.

Depuis vingt ans, j'ai pu les apprécier, et je suis heureux de vous dire toute mon admiration pour les résultats merveilleux que vous avez atteints, résultats couronnés d'un succès longuement mérité.

EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

LA
REINE DE
LOTION
ED. PINAUD
PARIS



GRAINS
DE
VALS

Affections
DU
Fo
ET DE
l'Estoma

PIANOS A QUEUE & PIANOS DROIT
à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

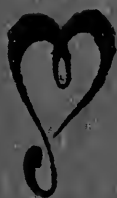
MUSTEL & Cie, Rue de Douai, 46. PA

LIQUEUR
BENÉDICTINE



LE

COURRIER MUSICAL



Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portrait : MAX REGER

Classiques contemporains :
 MAX REGER PAUL DE STÖCKLIN
 FRANZ LISZT ET L'ART
 CLASSIQUE (suite) J. CHANTAVOINE.
 ROLE DES AMATEURS
 (suite). — IX JEAN D'UDINE.
 PREMIÈRES : *Aphrodite*,
 ERLANGER, à l'Opéra-
 Comique VICTOR DEBAY.
Procopio, de BIZET, à
 Monte-Carlo ALFRED MORTIER.
 GRANDS CONCERTS } JEAN D'UDINE.
 } P. LOCARD.

LA QUINZAINE MUSICALE : *Société Philharmo-
 nique, Concerts Le Rey, Société Nationale,
 Société Bach, Les Maîtres du violon, Quatuor
 Capet, Soirées d'Art, Concerts Nin, Quatuor
 Parent, Schola Cantorum, Concert Busoni.*

CONCERTS DIVERS.

Le mouvement musical en Province

et à l'Etranger :

La vie musicale à Bruxelles.

Correspondances de : **Lyon, Marseille, Monte-
 Carlo, Berlin, Le Caire.**

CONCERTS ANNONCÉS.

ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.

NOUVEAUTÉS MUSICALES.

Administration et Rédaction :

RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

TÉLÉPHONE 252.95

Le Directeur et le Secrétaire de la
 Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
 et **Samedi**, de 10 heures à midi.

Bureaux ouverts

de 10 h. à midi et de 2 h. à 6 h. 1/2.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
 { ÉTRANGER..... 15 »»

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeux. — P. de Stocklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillemoz, etc...

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Aubertin — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPÔTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

Pour la HOLLANDE :

MM. STUMPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE :

MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : Max Reger. — Musiciens contemporains : *Max Reger* (PAUL DE STÖCKLIN). — Franz Liszt et l'art classique (JEAN CHANTAVOINE). — L'École des Amateurs (*suite*) IX (JEAN D'UDINE). — Les Premières : *Aphrodite*, d'ERLANGER, à l'Opéra-Comique (VICTOR DEBAY). — *Don Procopio*, de BIZET, à Monte-Carlo. (A. MORTIER). — Les Grands Concerts (JEAN D'UDINE, PAUL LOCARD). — La Quinzaine Musicale : *Société Philharmonique*, *Concerts Le Rey*, *Société Nationale*, *Société Bach*, *Les Maîtres du violon*, *Quatuor Capet*, *Soirées d'Art*, *Concerts Nin*, *Quatuor Parent*, *Schola Cantorum*, *Concert Busoni*. — Concerts divers. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : La vie musicale à Bruxelles. Correspondances de : LYON, MARSEILLE, MONTE-CARLO, BERLIN, LE CAIRE. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Livres et œuvres musicales reçus.

COMPOSITEURS CONTEMPORAINS

MAX REGER

J'ai reçu de divers côtés un certain nombre de lettres plus ou moins aimables, me reprochant de n'avoir pas, dans mes *lettres de Munich*, fait la part assez grande aux musiciens modernes de l'Allemagne dont « mon devoir de correspondant » était d'entretenir les lecteurs du Courrier ! Je croyais avoir rempli (souvent je l'avoue avec peu d'enthousiasme) scrupuleusement *ce devoir*. J'ai essayé de fixer, à ma façon il est vrai et selon les émotions ressenties, le rôle de Wolf et de Bruckner, j'ai parlé, si j'ai bonne mémoire, maintes fois de Strauss, de Nikisch, de Weingartner, de Mottl, de Lampe, de Thuille, de Weissmann, de Kaskel, de Hausegger, de Boëhe, de Pfitzner, de Mahler, de Schillings, même de Humperdinck, c'est-à-dire à peu de noms près de tout ce que l'Allemagne compte d'artistes intéressants. J'ai oublié intentionnellement Reger, sur qui je n'avais pas encore d'opinion bien arrêtée, oubli que je m'empresse de réparer aujourd'hui. Dans ces causeries que je suis heureux de pouvoir reprendre aujourd'hui, je m'efforcerai, comme par le passé, d'être sans parti-pris et de rester sincère. On ne peut contenter tout le monde et son père !

Reger est, avec Pfitzner, la personnalité la plus originale de la musique allemande contemporaine, et je crois son influence destinée à marquer une orientation nouvelle de cette musique.

Né en 1873, à Brand, dans le Palatinat bavarois, sa biographie tient en quelques lignes. Dès l'âge de 5 ans, il commence le piano avec sa mère. Tout en acquérant une instruction générale complète (il passe brillamment ses examens d'admission à l'école normale de son pays), il continuait avec ardeur ses études musicales, piano avec Lindner, harmonie et orgue avec son père.

En 1888, à 15 ans, Reger entend pour la première fois de la musique dramatique,

une exécution orchestrale. C'est à Bayreuth et les œuvres s'appellent les *Meistersinger* et *Parsifal*. L'impression fut énorme, définitive. L'adolescent s'essaye aussitôt à la composition. Successivement jaillissent une grande ouverture pour orchestre, des Préludes et fugues pour piano, deux quatuors pour piano et cordes et pour cordes seules. Il se rendit compte de la très relative valeur de ses œuvres et sut résister à la tentation de les publier. Elles eurent ceci de bon qu'elles lui obtinrent de ses parents l'autorisation de se vouer entièrement à la musique. Jusqu'en avril 1890 il travaille seul, étudiant les grands musiciens, surtout les vieux maîtres du contre-point, Bach avant tout et par dessus tout. Puis il entre à l'école de musique de Sonderhausen où professait Riemann dont il suit les cours de piano, d'orgue et de théorie. Il accompagne son maître à Wiesbaden et obtient bientôt une classe de piano et une classe d'orgue au Conservatoire de cette ville. Il venait d'atteindre sa 17^e année.

De 1891 datent les premières compositions qu'il juge dignes de communiquer au public : Deux sonates pour violon et piano, un trio, une sonate pour violoncelle, des pièces d'orgue, des pièces de piano, des lieder, des chœurs. Sa veine productrice semble intarissable. Il est actuellement tout près de son centième opus et chaque numéro contient la plupart du temps plusieurs pièces. Il a touché à tous les genres de la musique, à tous sauf deux : le drame et la symphonie. Ceci est caractéristique. Tous les jeunes actuellement à peine sortis des conservatoires, ne rêvent que drames ruisselants de passion et de lyrisme, vastes déploiements d'effets orchestraux. On ne sait pas faire une sonate, mais on construit — une symphonie ? non pas : forme étroite, vieillote où l'individualité étouffe, — mais d'immenses poèmes où peuvent s'assouvir les aspirations illimitées.

Reger, dont l'inépuisable facilité tient du prodige, sauf l'œuvre d'enfance qui ne fut qu'un effort sans lendemain, ne s'est essayé que tout dernièrement dans le genre symphonique. Sa *Symphonietta* dont l'exécution donna lieu dernièrement à Munich à des manifestations diverses, est construite selon les formes conventionnelles. Elle n'a d'étrange que le titre qui fait qu'on s'attend à quelque chose de court, au lieu de la vaste composition qu'elle est en réalité.

Deux influences ont pesé (sans du reste compromettre sa personnalité) sur Reger et lui ont montré la voie dans laquelle il s'engagea : J.-S. Bach et Brahms.

J.-S. Bach ! Voilà qui est nouveau en Allemagne. Bach, de ce côté du Rhin, est une propriété nationale dont on admire la grandeur, la fécondité, la puissance, dont on méconnaît, je crois, la poésie et la tendresse et dont on dédaigna, jusqu'ici, l'enseignement. Lisez les œuvres de piano et violon de Reger, surtout les dernières, son œuvre entière d'orgue, ses chorals, une partie de son œuvre de piano, Bach transparait à chaque page. Bach lui a enseigné à construire une fugue, ce qu'en Allemagne on semblait avoir oublié, Bach lui a enseigné le respect de la logique, a développé en lui le goût des belles architectures, l'art de faire jaillir les harmonies de combinaisons polyphoniques. Je sais peu de chose aussi puissante que ses *Variations* (op. 86) sur un thème de Beethoven pour deux pianos et aussi géniale que la fugue qui les termine.

A côté de Bach, Brahms, chez qui Reger a appris le culte de la forme traditionnelle, la valeur du riche trésor de l'inspiration populaire, la possibilité d'exposer des idées neuves et jeunes dans les vieux cadres, la recherche parfois métaphysique dans l'expression. J'aime personnellement peu Brahms, je ne le comprends point et si j'admire parfois la belle ordonnance de ses œuvres, il me laisse en général froid. J'estime toutefois que son influence, en ramenant les jeunes vers la musique pure, ne peut être qu'heureuse et bienfaisante.

A propos de Reger on a parlé de Schubert avec qui il n'a rien de commun que la

richesse d'invention. Les thèmes de Schubert s'étendent en d'admirables périodes poétiques avec lesquelles la prose nerveuse de Reger n'a rien à voir.

Depuis un an Reger est professeur d'harmonie, de composition et d'orgue au Conservatoire de Munich. Cet événement qui fit tant de bruit souleva de vraies tempêtes. Reger n'était point vu d'un bon œil dans la Société wagnérienne. Thuille, jusqu'alors, avait le monopole de l'enseignement. Il avait groupé autour de lui la jeune école munichoise dont je vous ai fréquemment parlé. Il y a maintenant une rivalité éminemment féconde entre les deux classes et la classe Reger gagne chaque jour du terrain ce dont, quelque admiration personnelle qu'on ait pour Thuille, il faut se féliciter chaudement.

Reger est un organiste remarquable qui comprend l'orgue autrement que comme un instrument sur lequel on peut produire de curieux effets orchestraux. C'est en outre un pianiste exquis, à la façon de notre *Planté*, qui joue vraiment du piano. De ses études générales il a gardé dans la tournure de son esprit quelque chose de pédagogique qui fait de lui un incomparable professeur. Nous l'étudierons prochainement sous ce point de vue en nous occupant des Conservatoires de l'Allemagne.

PAUL DE STOECKLIN.

Franz Liszt et l'Art classique

(suite)

Si la fidélité à l'art classique, et spécialement à la tradition beethovénienne n'exclut pas pour les successeurs du maître le droit au progrès, du moins ce droit doit-il s'exercer dans certaines limites.

Aussi verrons-nous Liszt, après l'avoir revendiqué, en déduisant et justifiant sa revendication, montrer avec quelle mesure il en use. Entre Beethoven et lui, entre les neuf symphonies et les douze poèmes symphoniques — plus *Faust* et *Dante* — le progrès se marquera en deux sens (1), à savoir la généralisation et la précision. Liszt a montré que les exemples littéraires de musique à programme se rencontraient en assez grand nombre chez Beethoven : lui-même ne risque donc pas une innovation, il se borne à généraliser des exceptions ; de Beethoven à lui, la minorité des cas, pour ainsi parler, devient majorité. Mais en dehors de ces cas, combien de fois, lors même que Beethoven n'a pas inscrit de programme explicite au titre d'une sonate, d'un quatuor, d'une symphonie, ne devinons-nous pas la présence sous-entendue et subconsciente de ce programme ? A la vérité « toute organisation musicale se rend compte — sinon toujours avec une entière clarté, du moins approximativement — de l'impression qu'un poème instrumental doit faire passer de l'auteur à l'auditeur ; de même, elle prend conscience des passions et sentiments qu'il déploie, ainsi que de leurs modulations » (2) ; mais l'obscurité de ces intentions à peine devinées, l'inquiétude de ces pressentiments nuit à notre compréhension. D'où il suit que, si Liszt généralise l'usage du programme en musique, c'est avec un désir de précision : « N'est-il pas regrettable, dit-il, que Beethoven, si difficile à comprendre et sur les intentions duquel on tombe si difficilement d'accord, n'ait pas indiqué sommairement la pensée

(1) Il va de soi que le terme de progrès est pris ici dans le sens historique, évolutionniste et non dans le sens intrinsèque, qui prétendrait donner aux œuvres de Liszt plus de beauté qu'à celles de Beethoven ; en matière d'art, on doit toujours éviter avec le plus grand soin la confusion de l'histoire et de l'esthétique.

(2) G. S. t. IV, p. 47.

fondamentale de quelques-unes de ses grandes œuvres, avec les principales modifications de sa pensée ? » (1). Pareil danger n'existait pas au temps de la musique purement scolastique, formelle et objective, où le développement musical suivait des lois strictes ; au fur et à mesure que ces lois se sont relâchées pour laisser plus de jeu au sentiment, à la fantaisie, voire au caprice, et que, d'objective, la musique est devenue plus subjective, toute communication préalable s'est trouvée rompue entre l'auteur et l'auditeur. Aujourd'hui « le criterium de la loi musicale n'est pas dans les oreilles du consommateur, mais dans l'idée artistique du producteur » (2).

Le rôle du programme se trouve ainsi restreint, sa nature définie, son usage limité, d'une façon assez étroite. Cet usage, si Liszt l'élargit, il ne va pas jusqu'à le généraliser entièrement : en bien des cas la musique peut et doit s'en passer : « Le programme ou le titre ne se justifient que là où ils sont une nécessité poétique, une partie indissoluble du tout, et nécessaires à sa compréhension » (3). Là-même où le compositeur aura reconnu cette nécessité, le programme musical de son œuvre ne devra être « qu'un avant-propos quelconque, en langage intelligible, ajouté à la musique purement instrumentale, par lequel le compositeur a pour but de préserver son œuvre contre l'arbitraire d'une explication poétique et d'orienter par avance l'attention sur l'idée poétique du tout, et sur un point particulier » (4). D'où il est clair que le programme doit être exclusivement préalable. Liszt insistera sur ce point, qui est capital : « Le programme n'a pas d'autre but que de faire une allusion préalable aux mobiles psychologiques qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle. Bien que ce soit un vain enfantillage, et le plus souvent une erreur, d'esquisser des programmes après coup et de vouloir expliquer le contenu sentimental d'un poème instrumental, parce qu'il faut en ce cas rompre le charme, profaner les sentiments, déchirer les plus fins tissus de l'âme, qui justement n'ont pris cette forme que parce qu'ils ne se laissaient point saisir par des mots, des images ou des idées — pourtant le maître est maître de son œuvre ; il peut l'avoir créée sous l'influence d'impressions déterminées qu'il voudrait ensuite porter à la pleine et entière conscience de l'auditeur » (5). Donc, le programme reste préliminaire : l'auditeur ne doit plus avoir besoin de le consulter, dès que le chef d'orchestre a levé son bâton pour attaquer la première mesure. Mais il reste à se demander comment un élément étranger à la musique peut lui communiquer un caractère musical qu'elle n'aurait pas sans lui ? La chimie nous offre maint exemple d'une pareille action, aussi énigmatique dans ses causes, aussi indiscutable dans ses effets. Abandonnez à lui-même, à l'abri de tout heurt, un liquide sursaturé, il refroidit sans cristalliser : il pourra rester visqueux, opaque, trouble, ou si limpide au contraire, que rien n'y trahisse à l'œil la présence d'un sel. Plongez-y tout à coup une baguette de verre ; aussitôt, comme à un appel magique, s'organisent en figures multiples et d'une admirable régularité, mille cristaux brillants dont la matière éparse nageait jusqu'alors dans une sorte de chaos indistinct ou invisible. De même l'éveil d'un mot suffira pour cristalliser, selon une formule parfaitement claire et intelligible, mille impressions ou sensations qui, sans lui, seraient demeurées dans une sorte de virtualité obscure au sein de la musique.

Il apparaît donc bien nettement, malgré les préjugés, en dépit des malentendus, que l'introduction ou la généralisation du programme dans la musique symphonique

(1) à George Sand, G. S. t. II, p. 131.

(2) Séroff, cité par Liszt, G. S. t. V, p. 224.

(3) G. S. t. IV, pp. 27, 28.

(4) G. S. t. IV, p. 21.

(5) G. S. t. IV, p. 50.

n'avait pas du tout pour but, aux yeux de Liszt, de substituer la musique descriptive, pittoresque, à la musique pure, ou en d'autres termes un art extérieur et objectif à un art intérieur et subjectif. On s'en aviserait plus vite, on s'en convaincrait aussi plus aisément si, en écoutant ou en étudiant les *Poèmes symphoniques*, on prenait soin de ne pas confondre deux choses qui sont radicalement distinctes, à savoir les *préfaces* et les *programmes*. Lorsque, au titre du *Tasse* ou de *Prométhée*, Liszt rappelle les circonstances qui ont favorisé ou accompagné la genèse de ses œuvres, lors même qu'à ce petit exposé historique il joint quelques confidences d'artiste, rien ne ressemble moins à un programme: le programme du *Tasse*, ce n'est pas cela ; ce n'est pas même l'histoire du poète italien, ce n'est pas même le drame de Gœthe, c'est l'opposition de ces deux mots, formant le sous-titre : *lamento e trionfo*. De même, si Liszt, à la première page de son œuvre, cite le poème de Hugo, *Ce qu'on entend sur la Montagne* ou *Mazèppa*, ces citations développées, simple hommage du musicien au poète, ne peuvent être prises pour des programmes ; on ne doit pas chercher dans la musique des équivalents, des parallèles, des projections du poème, tel développement répondant d'une manière plus ou moins exacte à telle strophe, telle mesure à tel vers. Une pareille erreur serait d'un aveuglement puéril. L'image essentielle ou l'idée centrale du poème, voilà tout le programme :

L'une disait : Nature, et l'autre : Humanité.

ou bien

...il court, il vole, il tombe,

Et se relève roi !

On pourrait multiplier les exemples, avec *Hamlet* qui ne prétend pas suivre ou retracer les péripéties du drame shakespearien, mais synthétiser quelques traits de caractère ; avec la *Bataille des Huns*, dont les détails ne cherchent pas à imiter ceux du tableau de Kaulbach, mais qui oppose simplement la rudesse barbare et la douceur chrétienne ; avec les *Préludes*, magnifique application au lyrisme poétique de la grande variation beethovénienne, etc. Bref, presque toujours, le programme se réduit à deux mots ; le plus souvent ces deux mots évoquent moins des images plastiques que des sentiments, des émotions qui sont la source même du lyrisme. Si l'on voulait enfin réduire cet art à sa plus simple expression, le plus souvent aussi on trouverait qu'en fin de compte Liszt n'a pas fait autre chose que d'exposer dans sa musique cette « lutte de deux principes » par laquelle Beethoven lui-même expliquait beaucoup de ses propres œuvres. Déjà, dans les *Années de Pèlerinage*, lorsqu'il admirait les spectacles de la nature, embellis par les souvenirs de l'histoire ou les songes de la poésie, le paysage n'avait été pour Liszt qu'un « état d'âme ». Témoin la préface si importante de ce beau recueil : « Les aspects variés de la nature..... ne passaient pas devant mes yeux comme de vaines images, mais... remuaient en mon âme des émotions profondes... A mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empreindre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique, plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui, en nous, franchit les horizons accoutumés, tout ce qui échappe à l'analyse, tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles, désirs impérissables, de pressentiments infinis ». Témoin l'épigraphe de la pièce intitulée *les Cloches de G**** :

I live not in myself but I become
Portion of that around me (1).

(1) Byron, *Child Harold*.

et celle du *Lac de Wallenstadt* :

...thy contrasted lake
With the wild world I dwelt in, is a thing
Which warns me, with its stillness, to forsake
Earth's troubled waters for a purer spring (1).

Ne retrouvons-nous pas ici l'application de la devise inscrite par Beethoven au titre de la Pastorale : « *Mebr Ausdruck der Empfindung als Malerei* ». Différents par leurs formes extérieures et leurs moyens d'expression, l'art de Liszt et celui de Beethoven, le dernier classique avant lui, accusent donc une étroite parenté intime ; de même en mathématiques, deux fractions peuvent être égales, malgré l'inégalité respective de leurs facteurs. Cette identité échappe au premier regard : pour la découvrir il faut opérer la réduction au même dénominateur ; elle n'en est pas pour cela moins réelle.

A quoi donc tiennent ces différences de forme entre la musique dite classique, et celle qu'on appelle romantique ? A rien d'autre qu'à la différence des époques. Peu à peu, les artistes cessent de former une caste sans lien avec la société où ils vivent ; ils partagent les idées, les sentiments, les aspirations de leurs contemporains. Déjà nous avons vu Beethoven s'enivrer tour à tour d'enthousiasme et de haine pour Napoléon ; le musicien, comme le poète, doit être un « enfant du siècle ». La musique, par sa nature, n'appartient pas exclusivement au domaine du sentiment : elle a plus d'un point d'attache avec les intérêts de la pensée ; il ne faut donc pas que le musicien se cultive et se développe aux dépens de l'homme, mais que l'homme, au contraire, pour devenir musicien, déploie toutes ses facultés. Le musicien doit donc « avoir des idées pour accorder sa lyre au diapason des temps, pour grouper les manifestations de son art en images reliées par un fil poétique ou philosophique ; alors on atteint le dernier mot de la *musique de l'avenir* et on enlève la musique à sa position secondaire parmi les arts » (2). Et ainsi nous retournons à l'idéal classique par excellence, à l'idéal des grecs, pour qui la musique comprenait l'ensemble « de tous les arts des Muses, de tous les arts libéraux » (3). Ne soyons pas trop attentifs au préjugé qui a voulu opposer l'une à l'autre les deux générations qui se sont succédé : « Sainte-Beuve, dit Liszt, remarque avec beaucoup de raison que la plupart des auteurs que nous appelons justement des *classiques* ont, en leur temps, compté au nombre des *romantiques*, c'est-à-dire des rebelles qui ont rompu le joug des disciplines surannées, rejeté l'étroit uniforme et le vieux froc, qui ont refusé une obéissance de recrues et de novices, n'ont pas voulu couvrir sur un poncif vermoulu, verser dans des moules pourris des sentiments refroidis et figés, aller à des sources tariées humer une goutte oubliée, mais ont voulu chercher au contraire de nouveaux modèles à de nouveaux tissus, des creusets réfractaires pour y fondre de nouveaux métaux, et découvrir des sources débordantes qui bruissaient encore dans leurs cachettes » (4). Donc, la seule différence qu'on puisse caractériser nettement par les mots différents de classique et de romantique est une différence de date. Mais si l'on entend par classique celui qui suit et prolonge une tradition, qui peut revendiquer ses ancêtres, justifier sa lignée intellectuelle, les romantiques d'aujourd'hui seront les classiques de demain. Le « programme » n'est, pourrait-on dire, qu'un instrument de plus dont ils ont enrichi l'orchestre.

*
* *

Telle est la théorie dont les éléments se trouvent épars dans les écrits de Franz

(1) Byron, *Child Harold*.

(2) G. S., t. IV, p. 204. 205.

(3) *ibid.*

(4) G. S. t. V., p. 191.

Liszt. Autorisée par les exemples des maîtres reconnus, imposée par la condition nouvelle des artistes dans une société nouvelle, la musique à programme, loin de renier la tradition classique et de rompre avec elle, s'inspire d'elle au contraire pour la développer et la prolonger. Elle se justifie donc par l'histoire. D'autre part la symphonie à programme, traitée avec la mesure et la prudence que Liszt ne manque pas d'indiquer, ne jette pas l'art des sons dans la dangereuse aventure de la musique pittoresque et descriptive, ou idéologique et symbolique. Loin de sacrifier le lyrisme, inspirateur de toute musique profonde, elle l'affranchit des dernières entraves du formalisme qui contrariaient encore la liberté de son essor ; elle assure sa souveraineté, sa toute-puissance ; le musicien devient l'égal du poète, *et musica quoque poesis erit.*

Il resterait maintenant à confronter la théorie de Liszt avec son œuvre, et à chercher si l'une et l'autre coïncident exactement. Une pareille étude, très utile et intéressante, comporterait forcément trop de détails pour rentrer dans les limites d'un article. D'une façon générale et approximative, la conclusion serait favorable à Liszt, et montrerait chez lui une rare homogénéité entre la doctrine du penseur et l'inspiration de l'artiste. En effet, à côté des pages innombrables où il a animé sa théorie avec l'éclat, la grandeur et l'éloquence que l'on sait, rares sont celles où il a versé dans les défauts ou les périls que lui-même avait signalés (1).

Mais, beaucoup de bons esprits en sont encore à se demander s'il importe de connaître les théories d'un artiste, de scruter sa pensée, de fouiller ses intentions, d'interroger sa vie, et s'il ne faut pas au contraire examiner ses œuvres pour elles-mêmes et en elles seules, détachés de tout lien avec leur auteur. Une telle abstraction ne paraît pas possible ; le fût-elle que je la trouverais maladroite et un peu sacrilège. On n'élève pas ainsi une cloison étanche entre l'histoire et l'esthétique, pas plus qu'entre les diverses facultés de l'esprit humain. Rien ne voisine, qui ne communique et ne se pénètre de quelque manière. Le goût, l'admiration même, lorsqu'elle nous transporte d'une sorte d'enivrement, ne touche pas exclusivement nos sens ; son caprice serait bien fragile et bien passager. L'intelligence lui donne la force, et la réflexion la durée. La collaboration de l'esprit et de la raison est ici indispensable : ce n'est pas moins admirer que de mieux comprendre. Les écrits de Liszt nous indiquent le point de vue qu'il faut adopter pour examiner ses œuvres ; à ce titre ils sont précieux. Nous leur devons une intimité plus réelle et plus profonde avec l'œuvre musical dont ils expriment la théorie. Si leur lecture donne à notre admiration pour cette œuvre une sorte de garantie et de confirmation intellectuelle, elle donne à cette œuvre comme une solidité nouvelle, avec son sens véritable. Ne faut-il pas considérer l'envers d'un tapis, pour éprouver l'ordre et la solidité de son point ; sans doute dans ses fils bruts nous ne retrouvons ni les dessins capricieux ni les couleurs chatoyantes de l'endroit, mais sans eux les dessins ne seraient pas fixés, ni les couleurs assorties. Un même rapport, pourrait-on dire, existe entre les écrits de Liszt et ses compositions. Ignorer ceux-là, c'est risquer de mal comprendre celles-ci ; et une telle erreur est de conséquence, lorsqu'il s'agit du symphoniste le plus original et le plus puissant qui ait paru depuis la mort de Beethoven.

Jean CHANTAVOINE.

(1) p. ex. le poème symphonique de *l'Idéal*.

L'ÉCOLE DES AMATEURS

PAR

Jean d'UDINE

IX

L'ART ET LA PENSÉE

20 mars 1906.

Mon cher oncle, les huit jours que je viens de passer auprès de vous se sont écoulés trop vite. Vous avez gâté le petit provincial !... Aujourd'hui, dans le désœuvrement de cette fin de vacances, je me trouve seul et triste au milieu des miens. Vous ne sauriez croire à quel point l'existence me paraît vide, après cette semaine partagée entre les musées, les concerts, les théâtres et les rues si vivantes de votre beau Paris.

Pour « charmer un temps mon ennui », je voudrais me donner, en vous écrivant, l'illusion de nos longues et délicieuses causeries. Et, maintenant que j'ai vu à l'œuvre votre esprit de prosélytisme, je pense que ce sera le meilleur remerciement, à vos yeux, pour votre si parfaite hospitalité matérielle et morale.

Faut-il résumer ici — je n'ai pas osé le faire de vive voix — l'impression que j'emporte de ces quelques jours, où je me chauffais aux flammes de votre ardent amour pour toutes les manifestations de la beauté ?... Vous m'avez jadis recommandé la franchise envers vous. Je pense que maintenant vous l'exigez plus que jamais. Alors, mon oncle, je dois vous avouer que si vos enseignements oraux ont dépassé mon attente par leur enthousiasme et la variété de leurs vues, s'ils ont allumé définitivement dans mon cœur la passion de l'art, ils m'ont un peu déçu en tant que théorie esthétique. Comprenez-moi bien. Je n'attendais pas de vous un corps de doctrine. Dès le début de notre correspondance vous m'aviez dit qu'il ne fallait solliciter de votre part rien qui ressemblât à un système méthodique, aucune définition, aucun critérium du Beau, avec un grand B. Et je vous rends cette justice que, conséquent avec vous-même, vous n'avez jamais encombré vos dissertations d'aucun terme abstrait, d'aucune notion absolue de Vérité ou d'Idéal artistique. En revanche vous vous étiez posé dans vos lettres, que je garde précieusement, vous le savez, en champion d'un subjectivisme et d'un matérialisme artistiques farouches, et toutes vos conclusions se réduisaient à peu près à ces deux aphorismes : *Le Beau, c'est ce qui me plaît*, et *Rien ne me plaît que par mes sens*. On eût dit parfois même que vous preniez un malin plaisir à outrer votre pensée à cet égard et à railler un peu cruellement, chez les musiciens, toutes les tendances idéalistes.

Or, pendant cette semaine, où nous venons de contempler tant de tableaux et d'écouter tant de musique côte à côte, je vous ai trouvé, je ne dis pas vacillant dans vos doctrines, mais presque indifférent à les défendre. Autant vous avez pris plaisir à exciter, par des considérations de tous ordres, mon admiration devant les chefs-d'œuvre, autant vous sembliez fuir la discussion des problèmes généraux que vous traitiez naguère la plume à la main. Je croirais que, depuis peu, vous inclinez au scepticisme, s'il était possible de devenir sceptique aussi subitement. Bref, j'ai rencontré en vous, comme je m'y attendais, un amateur d'art fanatique, je n'ai pas trouvé l'esthéticien quelque peu révolutionnaire qu'indiquaient toutes vos lettres.

Vous ne m'en voudrez pas, mon cher oncle, de vous avoir écrit sans ambages. Je

suis certain que vous serez le premier à dissiper ce malentendu, si je me trompe, ou à me l'expliquer, si j'ai vu juste. Une telle attitude de votre part me trouble, J'étais prêt, ou peu s'en faut, à accepter vos théories d'individualisme et de sensualisme artistiques, et je ne parviens pas à comprendre pourquoi vous n'avez rien fait pour achever ma conversion, lorsque vous me teniez entre vos mains.

..... Tandis que je vous écris, ma sœur pianote dans la pièce voisine. Elle joue un entracte d'un opéra de Massenet ; j'aime beaucoup ce morceau en dépit du mépris des « purs ». Mais me voici Gros-Jean comme devant, car je ne sais plus s'il m'est permis d'en jouir, conformément à vos doctrines, ou si, transfuge de votre propre cause, vous ne me conseilleriez pas aujourd'hui, avec les théoriciens du Beau, de dédaigner cette page qui charme mes oreilles ???

Paris, le 22 mars 1906,

Mon cher neveu, tu es un brave et je t'aime bien ! C'est si rare qu'on ose dire tout net aux gens ce qu'on pense d'eux, de leurs idées ou de leurs œuvres ! Non certes, je ne suis pas devenu sceptique, et, dans mon for intérieur je ne renie aucunement ce que tu appelles mon subjectivisme et mon matérialisme esthétiques. Mais, je le reconnais, pendant ton séjour auprès de moi (séjour, qui m'a doublement charmé parce que tu es un garçon sensible et franc, et parce qu'on n'apprend bien les choses qu'en les enseignant aux autres), j'ai réellement évité de faire de l'esthétique avec toi. Tu as eu raison de provoquer de ma part une explication à ce sujet. Ma réponse traitera plutôt de philosophie que d'art. Depuis assez longtemps, du reste, notre correspondance a pris une direction qu'elle ne se proposait pas tout d'abord. C'est un peu de ta faute ; c'est beaucoup de la mienne. N'en rougissons point. je n'ai guère de sympathie pour les esprits qui se cantonnent dans leur petit coin de science ou d'art et que les problèmes de leur spécialité n'entraînent pas à des spéculations plus vastes. Il ne s'agit pas, bien entendu, de créer à priori de grandes synthèses, mais du moins de rattacher les questions particulières à des principes généraux.

Tu as deviné juste cependant. Lorsque tu étais auprès de moi, je me suis tenu systématiquement sur le terrain des conventions artistiques et, par là, je t'ai paru fuir tout débat de fond ou de principe. En ceci, comme pour toutes les choses de ce monde, les raisons de ma conduite ont été multiples.

Je commence par la première et j'espère, en te l'avouant sans fausse honte, ne pas trop diminuer le petit prestige de maître que tu as bien voulu m'accorder jusqu'à présent. Les esprits médiocres peuvent demander à un professeur d'être invariablement sûr de lui-même ou de ses idées. Ils se trompent. Celui-là serait un piètre éducateur qui se figerait dans ses certitudes, parlerait de tout avec une conviction mathématique et romprait ces liens si souples qui unissent chacun de nous avec la vie universelle et le reste des humains : le doute, l'inquiétude, les curiosités nouvelles... Quelles circonstances m'ont tout à coup plongé dans une perplexité réelle, non point quant à la justesse de mes théories subjectives de l'art, mais quant à leurs déductions pratiques ? Ceci ne t'importe point. L'existence a de ces tournants où, tout à coup, quatre ou cinq événements successifs, ornières. cailloux ou pièges savamment tendus, viennent imprimer à nos ressorts intellectuels de terribles secousses. Il faut verser piteusement dans le fossé ou savoir, au prix d'un effort terrible et d'un sang-froid tout de suite reconquis, trouver un nouvel équilibre pour continuer sa route vaille que vaille ! Rappelle-toi ces acrobates qui, lancés sur une bicyclette font sauter l'une des roues de leur machine et prennent subitement, par un vigoureux coup de reins, l'attitude qui leur permet de poursuivre leurs exercices en monocycle. Tu es venu me voir au moment où il m'arrivait quelque chose d'analogue. Je ne suis plus tout à fait le même

homme qu'il y a quelques semaines. J'espère néanmoins que je roulerai comme par le passé, mais un peu différemment.

J'aurais pu t'associer à la genèse de mon nouvel équilibre moral. Tu aurais vu un pauvre diable tâtonnant, indécis ; et voilà tout. Seulement les crises de cette sorte, qui, pour un homme, sont plutôt fortifiantes, risquent de désorienter trop longtemps un garçon de ton âge. C'est pourquoi je ne t'en parlais pas. Il est peut-être fâcheux que notre correspondance n'ait pas pris fin quelques semaines plus tôt. Mais je ne puis me résoudre à rompre brusquement nos rapports d'amateurs passionnés, sans t'avoir dit de l'art ce qui me reste à te dire.

Je te le répète d'ailleurs : aucun des principes exposés dans nos lettres de cet hiver ne se trouve atteint à mes yeux. Seules leurs conséquences et leur application peuvent varier pour moi ; et ceci n'importe guère. Ma négation de certains dogmes artistiques, par exemple, risquait de tourner elle-même au dogmatisme. Ce serait gagner beaucoup que de ne point tomber de Charybde en Scylla. Sans mener au scepticisme, la sagesse née de l'expérience et de ces chocs, auxquels je faisais allusion tout à l'heure, conduit aussi à plus de tolérance, et le dernier mot du savoir doit être la bonté. Je suis certain, mon cher ami, que, sans me le dire, tu m'as trouvé trop faible, ces jours derniers, vis-à-vis des œuvres qui ne me plaisent pas. Je sens, en effet, que j'incline à l'indulgence. Mais tu peux te rassurer, mauvais petit bougre, je suis loin d'y être entièrement parvenu et je t'amuserai encore de mes boutades, puisque, hélas ! ce qu'on nomme l'esprit et que l'on recherche dans le monde, c'est presque toujours de la méchanceté ! Du reste les torts que peut avoir un homme dans l'exercice de ses opinions n'atteint en rien leur valeur intrinsèque. Un mauvais prêtre ne condamne pas une religion. Si la puissance d'art est individuelle et de nature physiologique, comme je le pense, c'est à chacun, auteur ou amateur, de la provoquer et de la développer comme il lui plaît. Je t'ai dit maintes fois que la noblesse, la profondeur, l'élévation d'une idée exprimée dans une œuvre d'art n'ont rien à voir avec notre plaisir artistique ; mais cela ne signifie en aucune façon qu'un esprit noble, profond ou élevé, qu'un cœur généreux ne créeront pas ou ne goûteront pas des jouissances artistiques plus étendues et plus intenses que des cœurs vulgaires ou que des esprits vils. A tempérament artistique égal, il n'y a pas de doute à cela, les premiers édifieront ou aimeront des œuvres bien autrement grandes et durables que les seconds. A l'heure qu'il est, la *Messe solennelle* de Beethoven et l'ouverture des *Maîtres chanteurs*, qui, toutes les deux expriment de si hautes pensées, demeurent aussi pour moi les sommets de la jouissance sonore...

Mais puisque ta sœur a conservé mes vieilles lettres, je ne vais pas me répéter là-dessus. Je lui ai écrit ces choses dans le temps et tu peux lui demander les pages qui traitent la question (1). Cependant je te le ressasse une dernière fois : l'élévation intellectuelle et morale et le génie artistique sont, à mon sens, foncièrement distincts l'un de l'autre. C'est sans doute ceci que tu nommes mon matérialisme artistique, et c'est aussi ce dernier point, je veux dire ta croyance intuitive à la solidarité du Beau et de l'Idéal, que tu aurais voulu me voir combattre définitivement la semaine dernière, quand nous nous promenions ensemble.

Je ne pouvais honnêtement le tenter et j'arrive, cette fois, au point le plus délicat de nos relations mentales, parce que c'est celui qui intéresse l'humanité tout entière... A présent je m'en rends un compte très net : la sympathie ou la répugnance d'un chacun pour l'esthétique individualiste et sensuelle, que je t'ai prêchées dans mes longues missives, dépend non point de nos facultés artistiques ou de notre raison, mais de nos

1) *Petites lettres pour la jeunesse*, Chapitre VIII, la Pensée dans l'art.

croyances religieuses. Un spiritualiste doit logiquement refuser aux jouissances d'art des origines purement physiologiques et ne saurait admettre que les goûts individuels ne possèdent pas un guide de perfection éternel et absolu. Si l'amour, aux yeux des croyants, « ne peut trouver de repos qu'en Dieu, en s'élevant au-dessus de toutes les choses créées », la beauté doit chercher dans la même direction son prototype permanent. Pour un spiritualiste le beau est intimement lié au bien et au vrai, parce que tous trois possèdent une source métaphysique commune. Pour un moniste le problème ne présente pas les mêmes données et les hasards du mouvement qui créent la Vie suffisent à expliquer aussi l'évolution de l'Art. La grande loi de sélection naturelle s'applique aux œuvres comme aux êtres. Celles-là survivent aux autres qui plaisent mieux à nos sens ; elles justifient leur qualité par leur survivance même, sans qu'on aille chercher si elles répondent à quelque plan préconçu.

Il est bien difficile, j'en conviens, d'accepter ce darwinisme esthétique, auquel je t'ai déjà fait allusion, sans accepter tout d'abord le darwinisme biologique, je veux dire sans l'accepter franchement avec le déterminisme qui en découle.

Je devine, mon enfant, que tu as conservé de ton éducation des sentiments et des idées qui ne te permettent pas de me suivre sur ce terrain. Il ne m'appartient pas de t'influencer dans ces graves matières. Tu m'as demandé de te parler d'art ; nous en sommes venus fatalement à causer philosophie. Je ne suis ni assez instruit, ni assez présomptueux, ni assez imprudent non plus pour tenter de modifier en quoi que ce soit tes croyances métaphysiques. C'est à chaque homme de préparer et d'accomplir son évolution spirituelle comme il l'entend... surtout comme les circonstances l'y poussent. Je ne te dis pas ni que tu deviendras moniste un jour, ni que tu ferais bien de le devenir. Je crois en vérité que les suprêmes arguments des convictions qui nous paraissent le plus purement intellectuelles sont des arguments sentimentaux. Mais je crois aussi que le sentiment de l'humanité incline peu à peu au matérialisme et je puis du moins l'affirmer avec certitude, que dans une société entièrement moniste on accepterait universellement mon esthétique... négative. Le sort des dogmes artistiques est intimement lié au sort des dogmes religieux et l'anarchie, en art comme en politique, pourrait bien être le résultat nécessaire du progrès.

Une dernière raison m'a déterminé à ne discuter devant toi aucun point de théorie : c'est l'inutilité complète des raisonnements dans l'éducation de la sensibilité. Un homme qui répète cent fois : « bravo ! bravo ! bravo ! » ou une vieille anglaise qui mâchonne : « splendid ! charming ! beautiful ! » t'entraîneront aussi bien à l'admiration des chefs-d'œuvre qu'un dialecticien subtil avec les plus beaux arguments du monde. Il en est de la beauté comme des précipices ; un simple coup de coude suffit à nous la faire percevoir si nous la côtoyons distraitemment. Je me souviens avoir rencontré au Musée Rodin, en 1900, un jeune germain qui ne savait pas un mot de français. Moi je ne sais pas un mot d'allemand. Nous ne nous sommes pas quittés de l'après-midi, et je t'assure qu'avec quelques exclamations nous avons accru énormément, l'un chez l'autre, notre admiration pour le grand sculpteur.

Mais si l'on m'accorde sans peine que des théories abstraites sont assez oiseuses dans la formation du goût, l'on voudra défendre, en revanche, certaines bases objectives du jugement ; l'histoire de l'art, par exemple. Tu m'avais demandé jadis si tu devais lire quelque histoire de la musique ou des monographies de musiciens. Je ne t'avais pas répondu, je crois. Je te réponds aujourd'hui. Si c'est un plaisir intellectuel que tu cherches dans ces ouvrages, vas-y : leur étude est passionnante ! et je t'accorde qu'un homme cultivé ne devrait pas ignorer que Monteverde a précédé Lulli et que Weber est antérieur à Schumann. Mais si tu penses trouver là un excitant pour ta sensibilité musicale, un guide pour ton goût, laisse toute espérance à la première page

du plus parfait de ces livres. L'histoire est toujours de l'histoire. Quand tu auras appris comment la basse continue a pris naissance à la fin du seizième siècle et est morte avant la fin du dix-huitième, cela ne changera pas d'un iota ton émotion devant une page de Bach ou de Rameau. Tu sauras que le ronronnement ininterrompu des instruments graves s'appelle le *continuo* ; peut-être même le remarqueras-tu davantage que si tu n'en étais pas averti. Mais le tremblement de tes lèvres, mais le petit frisson qui passera dans tes cheveux, mais les palpitations plus rapides de ton cœur, mais les larmes qui humecteront tes paupières, tous ces réflexes, témoins de ton profond ébranlement sous l'empire des sonorités géniales, ne seront aucunement accrus par ta connaissance nouvelle des formes et de leur origine.

Je ne vais pas recommencer mes démonstrations afin de te prouver leur inanité. Laisse-moi seulement te faire toucher du doigt le danger des connaissances historiques pour les musiciens. Dernièrement, un critique, pour démolir une œuvre nouvelle, droit que je ne lui conteste point, écrivait ceci : « des accords qui étaient déjà fades en 1820, des accompagnements à la Schubert ou plutôt encore de Schubert, une déclamation pseudo-wagnérienne, ont paru à cet auteur le comble de la hardiesse et le dernier effort de la musique descriptive. » Et ce critique, satisfait d'une comparaison qu'il substituait à son instinct artistique, ne se demandait même pas si la musique en litige était juste ou fautive d'expression, émouvante ou non !...

Moi-même j'ai commis naguère une erreur du même genre. Ayant à parler d'une symphonie nouvelle, je lui reprochais de ressembler à telle page de Wagner. Voilà bien de l'impertinence ! Le compositeur aurait pu me dire : « Pourquoi, monsieur, connaissez-vous si bien *Tristan* ? J'ai fait de la musique pour des âmes sensibles et non pour des cerveaux encombrés par les ouvrages de mes prédécesseurs. Mes harmonies sont-elles riches ? mes rythmes vous semblent-ils variés et vivants ? ma mélodie chante-t-elle avec tendresse et passion ?... Et bien, alors ! Laissez donc votre Wagner tranquille et veuillez m'écouter plus naïvement ! » Il aurait eu raison. J'avais dû, moi aussi, écrire ma petite comparaison par vanité, et c'est une marque des époques dénuées d'ardeur et de sève artistiques d'exiger que l'art y soit nouveau et chaque œuvre personnelle ! Ah la belle besogne vraiment que de rechercher si l'auteur de la *Tétralogie* a « pigé » des effets à Liszt et des thèmes à Cornélius. Qu'est-ce que cela peut bien faire, je te le demande !

Allons, mon ami, je vais me taire ; il en est plus que temps. Mais je t'adresserai bientôt une leçon de quiétisme artistique. Ce sera, si tu le veux bien, la conclusion de ma trop longue correspondance.

A L'OPÉRA-COMIQUE

APHRODITE

Drame musical de Camille Erlanger

Avant d'aller entendre la partition de M. Erlanger j'ai tenu à relire l'*Aphrodite* de Pierre Louys. J'y pris beaucoup de plaisir, moins cependant qu'autrefois. Dans sa grâce voluptueuse, l'œuvre m'a paru un peu superficielle, et j'ai trouvé qu'il y manque un puissant élément d'intérêt, l'émotion. Le style a toujours sa joliesse simple et son rythme pur. Cette nouvelle lecture, motivée par les circonstances, me fit apercevoir combien devait être difficile et délicate pour un librettiste la tâche de transformer en drame ce roman exquis et spécial. La réalisation scénique de certains épisodes était si impossible, qu'au dernier moment, bien qu'ils aient été mis à l'étude, on y dut renoncer. La crucifixion de l'esclave chez Bacchis et la montée triomphale de Chrysis à la tour du grand phare se passeront désormais dans la coulisse. Pour la première, on a fort bien fait de nous en épargner le sanglant et odieux spectacle. Quant à la suppression de la seconde, elle rend toute une fin d'acte absolument incompréhensible aux spectateurs à qui le roman n'est pas familier. Mais à côté de ces difficultés pratiques il y en avait à vaincre de plus grandes d'un ordre moral. Certains amours, qui sont avec une naïve et délicate complaisance détaillées dans le volume, risquaient de devenir scabreuses, grossières en les transportant du livre où l'imagination les idéalise sur le théâtre où elles auraient été peut-être trop évidentes. Il y avait aussi toutes les aimables discussions sur le plaisir et ses moyens qui font, avec leur quasi-philosophie, songer à un banquet de Platon pour cocottes lettrées, qu'il était assez malaisé de développer devant un public. Et pourtant ces passions particulières, ces entretiens audacieux sont l'essence même et le charme du livre. M. Louis de Gramont, l'adaptateur d'*Aphrodite*, s'en est tiré en les supprimant. Il s'était jadis montré moins scrupuleux dans l'*Astarté* de Xavier Leroux dont la conclusion lesbienne ne fut pas sans choquer la haute moralité des chastes abonnés de l'Opéra. Du roman de Pierre Louys il ne reste plus à la scène que l'aventure de la courtisane Chrysis et du sculpteur Démétrios. C'est une Aphrodite revue et corrigée *ad usum Delphini*. Que les familles soient donc rassurées, elles y pourront conduire leurs enfants qui n'y comprendront pas grand chose. Je n'entends parler ici que du poème. Et encore si M. de Gramont avait respecté la pensée du romancier au lieu d'y ajouter de son cru qui n'a pas la valeur de celui de Pierre Louys. Dans le volume, lorsque Démétrios a, pour conquérir la courtisane qui ne se devait donner qu'à cette condition, commis le vol, le meurtre et le sacrilège, rentré en sa demeure, il tombe dans un sommeil profond pendant lequel un rêve étrange lui livre Chrysis avec une volupté si intensément puissante, que la réalité ne pourra jamais égaler le songe. Aussi, quand Chrysis reconnaissante, troublée, ardente, amoureuse à son tour vient s'offrir à son vainqueur, Démétrios la repousse et la dédaigne. L'imaginaire possession a tué le désir. « Il est trop tard, dit-il, je t'ai eue ». Cela était original et cruel. Avec M. de Gramont la rencontre devient plus banale. Comme dans tout opéra-comique, les deux amants se précipitent dans les bras l'un de l'autre, échangent serments et baisers, chantent ensemble le cantique des cantiques; connaissent enfin dans leurs entrelacements toutes les extases dont le théâtre permet le spectacle et pour lesquelles la musique supplée

avantageusement à ce qu'on n'en pourrait laisser voir. Dans cette nouvelle version Démétrios ne se reprend que lorsqu'il entend les rumeurs de la foule révoltée par la nouvelle du triple crime. Il chasse Chrysis sous l'empire d'un remords dont je n'ai trouvé nulle trace dans l'œuvre de Pierre Louys et qui est tout à fait contraire au caractère de son héros désabusé. Il est vrai que cet ingénieux arrangement fournissait au musicien la matière de l'inévitable duo d'amour que M. Erlanger a d'ailleurs écrit de main de maître. Cependant, mettant à part la personnalité très sympathique du compositeur, ne pensez-vous pas avec moi qu'il est tout à fait désagréable de voir, dans le but d'une adaptation scénique inutile et irréalisable, déformer une œuvre d'art exquise dont on aimait le parfum érotique qu'une main lourde a dispersé au vent, sans rien ajouter qui le remplaçât. On pouvait regretter qu'il y fût. Mais il ne fallait pas toucher à *Aphrodite* si l'on en voulait l'arracher. Il y a désormais deux *Aphrodites* : celle de M. Pierre Louys, savoureuse, perverse, charmante, celle de M. de Gramont qui n'est que le résultat d'une expurgation de la première. Je comprends qu'il soit tentant de mettre à la scène une œuvre qu'un grand succès consacra. On est en droit de compter pour la réussite sur la curiosité du public que la gloire attire. Mais au moins faut-il apporter quelque discernement dans le choix, et de l'intelligence dans la retouche.

Sur ce tripatouillage M. Camille Erlanger a écrit une très abondante partition à qui je ferai tout d'abord le reproche de couvrir les voix sous une orchestration trop serrée. Je mets au défi quelqu'un qui ne connaîtrait pas préalablement le sujet d'entendre assez de paroles pour pouvoir comprendre ce que l'on chante et ce dont il s'agit. C'est un grave défaut pour un drame musical, et d'autant plus, qu'il n'y a pas à compter sur le secours du livret au cours de la représentation, la salle demeurant pendant les tableaux plongée dans la plus complète obscurité. Il est donc utile d'être informé avant d'entrer. Comme on regrette l'orchestre fluide et transparent de *Pelléas et Mélisande* qui permet à la prose lyrique de se développer et la met si bien en valeur ! Maintenant que j'ai laissé entendre que la symphonie de M. Erlanger pêche peut-être en maints endroits par trop de richesse, je dois dire avec quelle habileté son orchestre est traité. La trame solide en est tissée de thèmes caractéristiques qui chantent sans répit. Par leur emploi toujours judicieux le compositeur en impose la signification. Parfois on pourrait trouver qu'ils sont répétés trop de fois de suite avec une insistance opiniâtre. Mais c'est là un procédé de conception et d'écriture dont on ne saurait faire un trop lourd grief au musicien, quand on se rend compte de la précision à laquelle il parvient ainsi par un commentaire psychologique, sentimental ou descriptif du drame et de ses mobiles. Au début de l'œuvre, lorsque dans le court prélude, entre les sonorités éclatantes puis atténuées du motif de la destinée, apparaît le thème du temple d'Aphrodite, on craignit que M. Erlanger n'employât encore les couleurs sombres dans lesquelles son œuvre s'enferme, mais tout de suite, sur la jetée d'Alexandrie, la lumière brilla dans un mouvement de fête, avec une voluptueuse exubérance de vie. Tous les timbres de l'orchestre se fondaient dans une harmonie lumineuse. Pour l'orgie chez Bacchis, M. Erlanger a poussé le tableau jusqu'à la violence, mais il serait injuste de ne pas reconnaître qu'il a, par ces moyens quelquefois brutaux, atteint une grande puissance d'intensité. J'avouerais que mes préférences vont plutôt aux scènes moins bruyantes où M. Erlanger s'est efforcé et a réussi en maints endroits à créer autour de son sujet l'atmosphère musicale qui lui convenait. Je n'ai que l'embarras du choix pour citer de jolies pages comme celle de l'entrée de Démétrios avec son motif de lassitude, l'intermède de la sorcière, léger quand elle s'adresse aux courtisanes rieuses, dramatique quand elle lit dans la main du sculpteur sa destinée sanglante ; l'arrivée de Chrysis, enveloppée comme d'un voile transparent de son thème séduisant avec sa conclusion

longtemps attendue et irritante comme un désir non satisfait ; la fin du premier acte, quand dans le soir monte la mélopée des courtisanes. L'acte du temple est un des plus intéressants avec son déroulement lascif du cortège des courtisanes, leurs prières amoureuses, leurs offrandes et leurs danses pour lesquelles M. Erlanger a dépensé à profusion tous les charmes sonores d'un orchestre ondoyant et souple. Après les coupures du tableau du phare, le quatrième acte, au seuil duquel est placé un beau prélude construit sur le motif caressant de Chrysis, est tout entier rempli par le grand duo de Démétrios et de Chrysis. Le joli chant *Je suis la rose de Saron* est posé sur des harmonies qui rappellent celles d'une des proses lyriques de Debussy. Ce n'est pas pour le lui reprocher. La conclusion, avec ses reprises obstinées du motif chromatique et passionné, fit songer avec quelque longueur au duo de Tristan. Pour les deux derniers tableaux, la prison et le cimetière, l'inspiration de M. Erlanger s'est reposée de ses violences et a composé des pages attendries qui mettent à la fin de l'œuvre une note mélancolique d'un grand charme de simplicité et d'émotion.

La distribution de cette œuvre comporte de nombreux rôles secondaires qui sont confiés au talent de Mlles Claire Friché, Mathieu-Lutz, Demellier, Brohly et de MM. Allard, Devriès, Guillamat, Ghasne, Huberdeau. Les deux principaux personnages sont chantés par Mme Marie Garden et M. Léon Beyle. Cela tient-il à la tessiture tendue de sa partie, M. Beyle (Démétrios) ne nous a pas semblé jouir de sa belle aisance ordinaire. Quant à Mme Garden, si, plastiquement, elle incarne à merveille la courtisane Chrysis, au point de vue vocal il n'en va pas de même. Elle ne chante pas son rôle, elle le murmure sans articuler la parole, et l'habitude qu'elle a de prendre tous les sons en dessous et de lier les notes par un continuel port de voix, prête à tout ce qu'elle dit quelque chose d'indécis et de flottant qui, à la longue, finit par déconcerter. Mme Garden a pourtant, en de précédentes créations, témoigné qu'elle était une chanteuse exquise, une grande artiste même.

Le plus important et le meilleur interprète est l'orchestre à qui M. Erlanger a donné une tâche bien difficile dont M. Luigini et ses excellents musiciens se sont joué pour notre plaisir. Le succès de l'œuvre leur revient en grande partie.

De belles toiles de fond de M. Jusseaume, plus réussies que ses architectures de toile peinte dont le marbre se gondole déjà, de jolis costumes aux harmonieuses couleurs de M. Marcel Miltzer, une mise en scène toujours pittoresque, réglée par l'artiste qu'est M. Albert Carré en la matière, ont ajouté la beauté du spectacle à l'intérêt musical d'une œuvre curieuse, excessive parfois, mais toujours sincère et artistique.

VICTOR DEBAY.

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO

DON PROCOPIO

De Georges BIZET

(CRÉATION)

Don Procopio fut le premier envoi de Rome de Georges Bizet ; cela se passait en 1858 et le compositeur avait alors vingt ans. Auber qui présidait aux destinées du Conservatoire ne tint aucun compte de cet ouvrage. On retrouva plus tard le manuscrit que la maison Choudens s'empessa d'éditer. Elle devait bien cela à l'auteur de *Carmen*. Cependant aucun directeur ne monta ce *Don Procopio* dont M. Raoul Gunsbourg vient de nous donner la primeur le 10 mars à Monte-Carlo.

La création d'un ouvrage inconnu de Bizet est à tous égards une chose intéressante, cela va de soi, fut-ce même une œuvre de jeunesse. On dit que Bizet en avait emprunté le sujet à une comédie italienne du XVIII^e siècle, alors qu'il furetait dans la bibliothèque de Naples. Ce qui est certain c'est qu'un *Don Procopio* italien fut représenté à Naples en 1782, musique de Tritto, qui fut le maître de Spontini.

Est-ce de ce livret là que s'empara Bizet ? Je ne sais. L'adaptation française est de M. Paul Colin. En voici le thème :

Don Procopio, un vieil avare fort riche, est sur le point d'épouser Bettina, nièce de son ami Don Andronico. Mais la jeune fille est aimée et elle aime le bel officier Odoardo. Néanmoins don Andronico n'en veut point démordre : Bettina épousera Don Procopio, Sur ces entrefaites Ernesto, le frère de Bettina, revient de voyage. Il apprend le mariage projeté et reçoit les confidences explorées de Bettina et de sa jeune tante Eufemia. Il faut à tout prix se débarrasser du barbon. Mais comment ? Ernesto imagine de duper don Procopio. Il lui conte que Bettina sa future est une femme frivole, folle de luxe et de dépense, et que de plus, loin d'avoir la belle dot qu'on a fait miroiter à ses yeux, elle n'est riche que de grâce et de charme. Don Procopio est complètement défrisé par ces révélations et son ardeur pour le mariage se trouve aussitôt refroidie. Plus Bettina tente à dessein de le solliciter, plus don Procopio se décide à renoncer à l'union projetée. Pour le tromper tout à fait Ernesto feint de vouloir le provoquer en duel afin de le contraindre à s'exécuter.

Pour le coup Don Procopio en a assez. Il fuira la maison d'Andronico, tandis qu'enfin revenu à une juste appréciation du bonhomme, l'oncle accordera la main de sa jolie nièce à l'officier qu'elle aime.

Ce sujet, en le voit, ne brille point par l'originalité : c'est l'éternelle histoire du barbon bafoué, triomphe de l'ancien répertoire et de la *commedia dell'arte*, à laquelle nous ne pouvons plus guère nous intéresser.

Sur une trame aussi vieillie et que ne vient rehausser aucune dextérité scénique, il ne fallait naturellement point s'attendre à trouver dans *Don Procopio* le Bizet de *Carmen*. Du reste, le compositeur s'est expliqué lui-même à ce sujet dans une lettre datée de Rome : « Sur des paroles italiennes, il faut faire italien ; je n'ai pas cherché à me dérober à cette influence ».

Et non seulement Bizet n'a pas cherché à s'y dérober, mais je dirai même qu'il est entré résolument et de propos délibéré dans la formule du genre, voire dans le pastiche. *Don Procopio* semble par instants une œuvre posthume de Rossini, de Rossini du *Barbier*. Mais, dans cette formule même, Bizet a quand même trouvé le moyen d'attester sa grâce personnelle et son étonnante virtuosité. Un jeune homme de moins

de vingt ans capable d'écrire avec autant d'aisance et comme en se jouant une partition théâtrale aussi élégamment mélodique et aussi spirituelle, était évidemment capable de composer plus tard tout ce qu'il voulait.

L'œuvre est découpée à la manière ancienne en airs, trios, ensembles, etc. Au premier acte, je citerai le joli chœur du début avec l'entrée et la dispute alerte d'Andronico et d'Eufemia, sa femme ; l'air à vocalises de Bettina « en vain l'on croit nous désunir » ; le trio tout à fait gracieux de Bettina, Odoardo et Ernesto « d'avance le projet me tente » qui a été bissé et longuement applaudi ; la charmante cavatine d'Ernesto « Vraiment elle est si belle » exquisement phrasée par Bouvet ; puis encore le récitatif de Procopio.

Au second acte, le duo-sérénade du ténor Odoardo et de Bettina à 6/8 avec accompagnement de pizzicati et de mandolines ; citons aussi le prélude composé par M. Ch. Malherbe sur des motifs de la partition.

Puis le duo de Bettina et don Procopio ; le trio comique fort réussi « s'il veut manquer à sa parole » que MM. Bouvet, Périer et Chalmin ont enlevé avec une verve remarquable. Enfin le duo entre Bettina et Odoardo et un délicat chœur d'hommes chanté mezza-voce.

Tel est le bilan de cette gracieuse partition qui évidemment occupe une place à part dans l'œuvre de Bizet, puisque c'est un pastiche volontaire, mais qui néanmoins dénote, ainsi que je l'ai dit, une adresse peu commune dans l'écriture et l'orchestration. Aussi *Don Procopio* a-t-il plu beaucoup par son charme léger et sa délicatesse archaïque. Il est fâcheux que le livret ne soit pas égal à la partition et que les mésaventures du barbon soient d'un comique par trop éventé.

L'interprétation fut charmante avec M. Rousselière (Odoardo), Mlle Pornot, une Bettina de voix fraîche et aisée, M. Bouvet (Ernesto), Mlle Morlet (Eufemia), M. Chalmin (Andronico). C'est M. Jean Périer, le baryton bien connu, qui a créé Don Procopio et qui nous apparut dans un rôle de vieux comique grime bien fait pour surprendre ceux qui ont vu ce délicat artiste dans celui de Pelléas ; voilà qui prouve une rare souplesse de composition.

Un décor frais et printanier encadre à souhait cette comédie lyrique. Les chœurs et l'orchestre furent parfaits sous la direction de M. Léon Jehin.

Alfred MORTIER.

LES GRANDS CONCERTS

LA SYMPHONIE DOMESTIQUE

DE

RICHARD STRAUSS

La fin de notre saison musicale aura été marquée par l'apparition d'un nouveau chef-d'œuvre : la *Symphonia domestica* de M. Richard Strauss, jouée pour la première fois en France, au Concert-Colonne du 25 mars. Les lecteurs du *Courrier Musical* se souviennent peut-être que j'ai témoigné jusqu'ici une sympathie médiocre au chef de l'école allemande contemporaine. Son *Don Quichotte* et son *Till l'Espiegle* m'avaient semblé des plaisanteries un peu lourdes et d'un assez dangereux exemple ; la *Vie d'un Héros* est entâchée, à mon sens, par trop de fautes de goût pour que je l'admire sin-

cèrement, et si j'aime la magnifique péroraison de *Mort et Transfiguration*, le début m'en paraît long et aride.

Cette fois la nouvelle œuvre de M. Strauss m'a charmé d'un bout à l'autre. Parti pour l'écouter non sans prévention, je suis revenu de la répétition générale le cœur palpitant d'enthousiasme et de joie, et le lendemain je me suis associé non seulement de toute mon âme, mais de toutes mes mains et de tous mes poumons, aux applaudissements et aux bravos frénétiques, adressés au compositeur par une salle en délire, après l'exécution de son œuvre qu'il a magistralement dirigée et que les musiciens du Châtelet ont interprétée avec une verve, une chaleur, une justesse et une puissance rythmique véritablement admirables.

On sait que la *Symphonie domestique* de M. Strauss est consacrée à la description de son foyer et célèbre ses joies intimes d'époux et de père. A vrai dire le programme qu'il s'est imposé peut dans quelques-uns de ses détails prêter à sourire : les oncles disant de l'enfant sur le thème maternel : « tout à fait la maman ! » et les tantes sur le thème paternel : « tout à fait le papa ! » ou la pendule sonnant l'heure du coucher pour le bébé récalcitrant constituent des arguments un peu bien terre à terre et familiers pour une œuvre orchestrale qui emploie comme instruments à vent : trois grandes flûtes et une petite ; deux hautbois, un hautbois d'amour et un cor anglais ; quatre clarinettes, dont une en ré, une en la et deux en si bémol ; une clarinette basse ; quatre bassons et un contrebasson ; quatre saxophones (soprano, alto, baryton, basse) ; huit cors, quatre trompettes, trois trombones et un tuba.

On pourrait aussi discuter non seulement la valeur psychologique des trois thèmes de l'homme : *activité, intelligence, enthousiasme*, et des deux thèmes de la femme : *sentiment et caprice*, mais encore leur qualité mélodique elle-même, assez banale et quelconque. Le thème de l'enfant, qui joue dans tout l'ouvrage un rôle capital, n'est pas non plus très distingué. Mais des chicanes de cette nature seraient aussi stériles de la part de l'auditeur que l'exposé du sujet est vain de la part de l'auteur. Il ne s'agit pas de savoir si M. Strauss a eu tort ou raison de demander ses inspirations à la vie quotidienne, ni de rechercher s'il a fait dans sa symphonie œuvre de réaliste ou d'idéaliste. Il a fait certainement œuvre de très grand artiste et d'admirable musicien et cela seul importe ! Pour parler de sa symphonie, je laisserai donc le programme de côté, comme je l'ai laissé pour l'entendre et je tâcherais plutôt d'en caractériser la musique, si une telle entreprise n'était pas insensée.

La *Symphonia domestica* se joue d'une seule traite, mais comprend en réalité quatre parties très distinctes, trois plutôt, car la première, où les thèmes se trouvent exposés, et que d'ailleurs j'aime le moins, n'est qu'une simple introduction très brève qui amène presque aussitôt le scherzo. Ce scherzo, où se développe dans sa grâce mutine l'idée de l'enfant, est un pur bijou musical. Par son mouvement il présente le caractère d'une valse, mais quelle valse ! quelle polyphonie élégante, riche et pleine ! et quelle intensification progressive de ses sonorités jusqu'à leur explosion finale avec la voix retentissante des cuivres ! Cette amplification musicale d'une idée par accroissement du son est d'ailleurs un des procédés les plus frappants de la *Symphonia domestica*. Il se reproduit dans l'andante à quatre temps, dont la tendresse enveloppante et douce se développe jusqu'à la plus solennelle grandeur, et dans le finale extrêmement complexe, long et bruyant, où le conflit des thèmes amène par deux fois un fracas de tempête. Je ne crois pas qu'il soit possible, dans cet ordre d'idées, d'atteindre à une plus souveraine habileté technique. Ces sons, pleins et nourris dès le début, et pourtant doux et réservés, s'ajoutent, j'allais dire s'additionnent sans cesse de nouveaux timbres suivant une progression si constante, que leur croissance paraît plutôt un phénomène de la nature que le résultat d'une habileté professionnelle. L'artifice du

compositeur, par sa perfection même, se fait oublier à tel point qu'il semble l'écho, disons mieux le signe spontané d'une émotion intérieure d'abord contenue, mais qui brise ses liens et s'envole sur les battements d'aile d'un lyrisme irrésistible et inlassable...

Je recule vainement, par une sotte pudeur, l'instant où je voudrais dire de la *Symphonie domestique* quelque chose qui la caractériserait pourtant mieux que toute analyse : cet ouvrage énorme et splendide est du Rubens musical. Il a tous les défauts, il a toutes les qualités des plus belles pages du maître flamand ; un accent parfois trivial, un dessin qui par lui-même ne serait pas extraordinaire, une composition où l'audace et le laisser-aller se mêlent témérairement, un fracas un peu excessif, mais une éloquence de coloris si chaude et si magnifique qu'elle emporte tout le reste, nous étonne, nous attire et nous émeut tout ensemble. Certes je ne suis pas suspect d'aduler le métier. Mais le métier ici devient partie intégrante de l'émotion ; ce n'est pas un plaquage, c'est le sentiment lui-même fait écriture musicale et triomphant jusqu'à toucher directement et constamment notre sensibilité.

En sortant du concert, l'impression que je ressentais était si semblable à celle que Rubens me fit éprouver autrefois à Malines, à Anvers et à Lille, que j'ai relu tout de suite les *Maîtres d'autrefois*. J'y ai trouvé la justification de mon parallèle involontaire. Il n'est pour ainsi dire pas un jugement de Fromentin, dans ses longues pages sur le maître de la *Descente de Croix*, qui ne puisse s'appliquer merveilleusement à la symphonie nouvelle.

En lisant, par exemple, cette phrase, vous n'auriez qu'à changer les termes picturaux en termes musicaux pour obtenir la plus juste définition du talent de M. Strauss : « Enlevez des tableaux de Rubens, ôtez à celui que j'étudie (*la Pêche miraculeuse*) l'esprit, la variété, la propriété de chaque touche, vous lui ôtez un mot qui porte, un accent nécessaire, un trait physiologique, vous lui enlevez peut-être le seul élément qui spiritualise tant de matière, et transfigure de si fréquentes laideurs, parce que vous supprimez toute sensibilité, et que, remontant des effets à la cause première, vous tuez la vie, vous en faites un tableau sans âme. Je dirai presque qu'une touche en moins fait disparaître un trait de l'artiste ».

Assurément, il y a en musique des œuvres plus nobles que la *Symphonie domestique*, des pages d'un style plus pur, des trouvailles plus subtiles ; il n'y a rien de plus puissant ni de plus généreux et j'écrirais encore, en changeant seulement deux mots au texte de Fromentin : « Vous dire que c'est le dernier mot de l'art *symphonique* quand il est sévère et qu'il s'agit, avec un grand style dans l'esprit, ... et dans la main, d'exprimer des choses idéales ou épiques, soutenir qu'on doit agir ainsi en toute circonstance, autant vaudrait appliquer la langue imagée, pittoresque et rapide de nos écrivains modernes aux idées de Pascal. Dans tous les cas, c'est la langue de Richard Strauss, son style, et par conséquent ce qui convient à ses propres idées ».

Comment se fait-il, me demanderez-vous peut-être, qu'une telle admiration me vienne subitement pour un art dont les manifestations antérieures m'avaient laissé froid, quand elles ne m'avaient pas trouvé hostile ? Je crois bien que le sujet cette fois, — je ne parle pas de ses épisodes un peu puérils, mais de son sentiment général, — en sont cause, non point que je m'en préoccupe, mais parce que dans l'art très physique de M. Strauss ce sujet a mis des flammes et de la lumière. Du cher foyer a jailli l'étincelle sacrée qui vivifia le contrepoint du compositeur et spiritualisa ses harmonies savantes. Remarquez-le, ce sont bien toujours les notes seules qui font de cette musique de la belle musique, mais elles sont particulièrement expressives et touchantes cette fois, parce qu'en jaillissant de la plume, elles furent occupées sur les portées l'ordre mystérieux que leur dictait une poitrine plus émue et des sens plus vibrants.

Et ici encore je songe à Rubens. Si je rencontrais quelqu'un que toute la chair et toutes les draperies du grand coloriste auraient laissé indifférent, je lui dirais d'aller sur la tombe du peintre, à Saint-Jacques d'Anvers, contempler l'admirable toile où il s'est représenté entouré de tous les siens, sous des traits de saints et de saintes. Et là, j'en suis sûr, il recevrait le coup de grâce, parce qu'il percevrait les rapports intimes et inexplicables qui peuvent unir des affections sentimentales à des jeux d'ombre et de lumière. Et quand, sous le grand praticien, il aurait une fois senti le grand artiste, il retrouverait partout, à des degrés divers, ce qu'il peut y avoir d'émouvant et d'humain dans les splendeurs d'une facture inspirée, et n'en voudrait probablement plus jamais à un homme « qui voit gros, qui voit juste, la couleur aussi bien que la forme, qui respecte la vérité quand elle est expressive, ne craint pas de dire crûment les choses crues, sait son métier comme un ange et n'a peur de rien ».

Et quand ensuite le même amateur écouterait la *Symphonia domestica* de M. Strauss, je m'étonnerais qu'à la lueur de la même révélation il ne devint pas un admirateur sincère du grand symphoniste d'outre-Rhin.

.....

Au même concert nous entendîmes l'ennuyeux concerto de violon de Beethoven, joué à ravir par le petit Mischa Elman. Cet enfant mériterait tout de même le fouet pour apprendre à ne pas dire par toutes ses cadences et toutes ses attitudes : « Moi et la musique ! » Huit jours plus tôt M. Ricardo Vinès jouait au Châtelet, avec sa finesse coutumière, les admirables *Variations symphoniques* du père Franck ; M. Froelich chantait superbement, comme toujours, un air d'*Elie* de Mendelssohn et les adieux de Wotan, qu'il a fait siens par l'autorité et l'intelligence de son style ; et M. Colonne enfin nous donnait, suivant son habitude en pareille matière, d'admirables exécutions de la *Symphonie fantastique* et de la *Rapsodie norvégienne*.

Pendant ce temps Beethoven achève au Nouveau-Théâtre sa carrière rétrospective. Mais il la recommencera l'année prochaine, vous verrez et nous devons nous estimer satisfaits, puisqu'il assure de belles recettes. Allons, tant mieux !

Jean d'UDINE.

Concerts du Conservatoire

« Ne dites pas de mal de Nicolas, conseillait Voltaire aux détracteurs de Boileau ; cela porte malheur ! » Il n'est pas moins imprudent, je pense, de vilipender les abonnés du Conservatoire, car je ne puis qu'attribuer à quelque envoûtement de leur rancune l'influenza dont j'ai souffert six semaines durant et je serais fort surpris d'apprendre que M. Pierre Lalo qui s'épancha contre eux en une longue invective, se garda de leurs maléfica. Ce jeune musical me sembla rigoureux encore qu'il m'ait été donné de le rompre en écoutant le *Don Procopio* de Bizet, que là-bas, près du soleil, à Monte-Carlo, M. Jehin dirige avec une finesse exquise et qui est bien la plus délicate et la plus menue friandise dont un convalescent puisse se délecter. Du moins les fidèles du *Courrier* ont-ils eu en mon absence l'heureuse fortune de lire le commentaire d'un *Intérim* aussi docte que discret et, tout récemment, l'hymne franckiste de M. Edouard Schneider qui parla du maître avec une tendresse si clairvoyante. J'ose à peine remercier ceux qui m'ont aussi généreusement suppléé ; je pense que la joie de quelques auditions incomparables rendrait vaines pour eux les mille et une actions de grâce que je pourrais leur offrir.

La *Symphonie de la Réformation* ouvrait le concert du 25 mars. Sans doute les préoccupations religieuses qui inspirèrent l'auteur « luthérien zélé sinon fervent », dit Berlioz, et l'obsession du Choral où elle s'achève ont fortifié et virilisé l'idée mendels-

sohnienne. Les formules faciles et un peu molles, mais personnelles pourtant, qu'on trouve dans l'œuvre d'un musicien trop aisément décrié et qui le feraient reconnaître entre tous, s'y montrent plus rares. Les thèmes d'autre part sont traités avec cette sûreté, cette solidité, ce sens des proportions et des valeurs, cette science de l'effet qui sont d'un artiste, sinon d'un novateur. Et puis il y a là une chère cadence empruntée à la liturgie protestante, qui laisse espérer par deux fois que *Parsifal* va venir..... Je me hâte d'ajouter que la part de l'orchestre dans le succès de la *Réformation* a été considérable. Le Conservatoire demeurera le temple de Mendelssohn, un temple qui ne sera jamais désaffecté.

A l'autre bout du programme quelques fragments du *Manfred* de Schumann n'excitèrent pas un moindre enthousiasme. C'étaient, comme de juste, l'ouverture, un Entracte, l'aérienne apparition de la fée des Alpes, *con sordini*, telle que les concerts ambiants nous l'ont révélée, enfin le chœur que chantent les Génies d'Arimane à l'approche de Manfred, lorsque ce Faust en raccourci vient défier les puissances occultes et évoque le spectre douloureux d'Astarté. Il faut savoir gré à M. Marty de nous avoir restitué ces pages où Schumann revit tout entier en amant passionné d'une nature splendide et puissamment évoquée, parmi les hallucinations d'un esprit dont Byron lui-même, ainsi qu'il l'écrit, n'a peut-être pas pénétré tout le mystère. C'était d'ailleurs une noble tâche que de faire battre un peu plus vite, à la chaleur de ces rythmes syncopés, le cœur cuirassé de quelques douzaines d'auditrices en les préparant à des émotions plus vives. Ces émotions hélas ! ce ne fut point *l'absent* qui les leur donna. J'ai gardé un assez vague souvenir de la pièce de M. Robert Mitchell pour laquelle M. Le Borne écrivit sa partition. Je crois me rappeler pourtant qu'elle ne m'intéressa guère. Elle participe de ce genre hybride, et pour lequel je me sens une médiocre inclination, où la littérature et la musique heurtent leurs ambitions rivales, où elles se nuisent presque toujours et ne se rachètent pas l'une l'autre. Les triomphantes exceptions de *l'Arlésienne* et de quelques chefs-d'œuvre analogues justifient la règle. Il ne me déplaisait donc pas d'entendre, allégés d'un texte morose, le *Prélude* et le *Scherzo* qui nous étaient offerts en pâture et qui méritaient mieux que quelques bravos pusillanimes. On ne pourrait rêver pour un *Prélude* une plus sage ordonnance ; c'est une exposition des thèmes caractéristiques de l'ouvrage avec toute la plénitude de leur signification psychologique, la variété de leurs contrastes et l'ingéniosité de leurs développements. Dans le *Scherzo* à trois temps il y a tout juste autant de nouveauté rythmique qu'il en faut pour rajeunir une forme qui a beaucoup servi. Mais notre public est assez rebelle à la polyphonie ; il ne faut pas lui demander d'aller chercher l'épingle thématique dans la floraison des ornements. Surtout le pittoresque violent l'effraie ; il n'aime pas les « sites féroces » comme disait une Anglaise de ma connaissance ; il ne distingue guère la couleur du dessin et il suffit de quelques harmonies rares ou de quelques bigarrures orchestrales (et M. Le Borne ne s'en montra pas avare) pour qu'il perde de vue l'idée musicale. Il se noie dès qu'il ne touche plus le quatuor, le « fond de l'orchestre » comme parlent les professeurs de composition et j'ai craint un moment que certaines trompettes bouchées et cascadeuses ne provoquassent un scandale. Enfin il se défie des jeunes ; il a une terrible peur d'être dupe et ne sourit avec confiance qu'aux gloires consacrées. Commençons donc par être célèbres ou par avoir des aïeux ; ceci d'ailleurs est peut-être moins difficile que cela.

C'est au Conservatoire que la congrégation des Concertos s'est réfugiée. Là elle trouve une large hospitalité et les solistes y sont fêtés sans respect humain. M. Delaborde joua le *Concerto en mi bémol* de Beethoven avec ce souci de la ligne, cette ampleur de style et cette puissance de virtuosité qui l'ont classé parmi les premiers

pianistes du temps présent. Il n'échappa point aux ovations coutumières, non plus d'ailleurs que les six chœurs *a capella* de Jannequin et de Costeley qui précédaient *Manfred*. Et j'ai béni une fois de plus le nom de M. Expert, disciple de Franck, bénédictin laïque à qui il suffit un jour de recevoir le coup de foudre d'une *Pavane* à quatre voix pour qu'il entreprit de déchiffrer, en se forgeant lui-même le dictionnaire de cette paléographie, des manuscrits réputés illisibles, et pour qu'il fit renaître toute une époque la plus curieuse peut-être de notre art musical. Quelle surprise dans le jaillissement abondant de ces mélodies qui s'entrelacent, souples, sveltes et libres, dans les heurts hardis de ces harmonies d'aventure, étincelantes comme un choc d'épées, dans le caprice de ces rythmes à l'antique, dans l'incertitude de ces vieux modes qui ont passé et qu'on essaie de nous rendre, dans cet art brutal et délicat, naïf et subtil, religieux ou profane, toujours si profondément réaliste, expressif et vivant ! Et j'éprouvais un plaisir véritable à penser que, du haut des cieux, Costeley était peut-être témoin du succès de cette musique par laquelle il se flattait « d'exciter, modérer, mortifier, maintenir et vivifier les stupides, furieux, impudiques, tempérez et languides ». Il me paraît bien qu'il y a réussi !

PAUL LOCARD.

La quinzaine musicale

Société Philharmonique. — Au treizième concert il nous fut donné d'entendre le quatuor Zimmer de Bruxelles (MM. Albert Zimmer, Franz Dochaerd, Louis Barøen, Emile Dochaerd) et Mme Culp-Merten. Le quatuor Zimmer joua très scrupuleusement le *Quatuor en ut majeur* op. 54 n° 2 de Haydn et le *Quatuor en mi bémol* op. 4 d'Edouard Lalo, œuvre tourmentée et d'un caractère mélodramatique. Dans un programme comprenant des lieder de Schubert, Schumann, Carl Løwe et A. Wolf Mme Culp-Merten fit apprécier un des plus beaux talents de chanteuse qu'il nous ait été donné d'entendre. Douée d'une voix où se rencontrent toutes les douceurs et toutes les puissances, elle apporte à son interprétation une intelligence rare du texte et un goût musical qui lui permet de développer avec une admirable sûreté la phrase musicale. Elle a chanté *Nuit et rêves* de Schubert en lui prêtant toute la poésie dont une voix humaine est capable, et *Souhaits de jeune fille* de Carl Løwe, valse ironique, d'une façon ingénue et fine qui la lui a fait redemander. Mme Culp-Merten a su résister à la tentation et a poursuivi son programme à la fin duquel elle fut très longuement rappelée.

Au quatorzième concert Mlle Lindsay de l'Opéra nous fit comprendre toute la différence qu'il y a entre une chanteuse de concert et une chanteuse de théâtre. Si sur la scène de l'Académie de Musique Mlle Lindsay mérite tout le succès que remporte sa belle voix, elle nous causa moins de plaisir dans une salle de concert, et cela tenait, je crois, à l'emploi des grands moyens que le théâtre exige et qui paraissent excessifs dans l'intimité d'une salle de musique pure. Il y faudrait oublier des habitudes dont il est malaisé de se défaire, car je goûte peu au concert les chanteurs de théâtre, même les meilleurs. Avec Mlle Lindsay Pergolèse, Bach, Mozart, Saint-Saëns, Fauré ont l'air d'être de la même famille. Elle a pour les uns et pour les autres les mêmes défauts et les mêmes qualités. Elle fut plus heureuse dans le *Lied maritime* de Vincent d'Indy, pour lequel elle put déployer sa voix. La partie instrumentale était confiée au quatuor tchèque de Prague ; c'est dire avec quel intérêt elle fut écoutée. La réputation de ce groupe d'artistes n'est plus à faire. Ils apportent à l'interprétation de la musique de chambre une originalité, une fougue, une sonorité, une variété de rythmes qui séduisent l'auditeur alors même qu'il ne partage pas leur manière de comprendre cette musique. Si leur façon toute personnelle ne convient pas toujours au *Quatuor en si mineur* de Mozart, dont ils jouèrent le *minuetto* avec un chic qui transporta la salle (Mlle Hirsch, qui le

danse si spirituellement à l'Opéra, dans le ballet de *Don Juan*, aurait bien dû venir l'applaudir), le *Quatuor en ut majeur* de Dvorak, ne pourrait trouver une meilleure et plus fidèle interprétation que celle de ces quatre vrais artistes du son. Le quatuor était composé de MM. Hoffmann, Suk, Stephan Suchy (remplaçant M. Nedbal) et Wichan. Il semble qu'ils ont cette musique dans le sang, tant ils la vivent et la font palpiter. Phrasé par eux, l'*allegro moderato*, avec ses emportements et ses repos de czarda, fut comme le récit d'une âme tumultueuse, tout un drame raconté par l'une des cordes, tandis que les trois autres l'accompagnent de contrechants et le plus souvent de rythmes étranges et imprévus comme les mouvements d'un cœur sous l'empire d'une violente émotion. Dans la vulgarité parfois et l'excès de certains motifs, on dirait le désespoir déclamatoire d'une amante qui se grise de ses paroles douloureuses. On est remué aux larmes. Puis ce fut le *largo sostenuto* avec ses phrases plaintives de mélodie, que termina le *vivace* enlevé avec furie. Ah ! on se sent vivre à de telles auditions ! Le *Quatuor en la mineur op. 29* de Schubert couronna dignement cette séance, et nos tchèques le jouèrent avec une brillante maîtrise. Cela nous changea de certaines interprétations parfois trop philosophiques de la musique de chambre.

Victor DEBAY.

Concerts Le Rey. — L'exécution de la *Symphonie en sol mineur* de Mozart que l'on nous donna le 11 mars fut honorable bien qu'on eût souhaité un peu plus de caractère et de variété ; d'autre part, l'audition de la *Princesse Jaune*, de Saint-Saëns, aurait peut-être gagné à subir quelques coupures. Cet acte lyrique qui nous entretient du songe de Kornélis, jeune Hollandais épris d'une princesse de rêve, laquelle n'est autre qu'une jeune fille de son pays natal, est écrit selon la formule des opéramiques d'Auber. Enveloppé d'orientalisme, agrémenté du son du triangle, des clochettes et des gongs, il témoigne cependant d'une originalité inconnue du vieil opéramique ; mais si l'on accepte quelques jolies pages comme le chant de Kornélis *Vision dont mon âme éprise...*, combien de phrases vulgaires sont à regretter ! Mme Bureau-Berthelot fut une délicieuse Léna et M. Francelly un Kornélis à la voix fraîche et charmante. Dans le *Concerto* de Grieg, M. Edy Toulmouche se montra inégal et maniéré avec excès.

Mlle Marcelle Le Rey interprétait le dimanche suivant un *Concerto* pour piano et orchestre de M. Widor. La puissance dans la sonorité est peut-être la qualité dominante de Mlle Le Rey. Pourquoi M. Widor, qui conduisait lui-même son œuvre, prit-il plaisir à tenter d'amoindrir cette sonorité sous le bruit de l'orchestre ? Mlle Le Rey obtint néanmoins un très vif succès que lui valut son jeu solide et coloré. De M. Léo Sachs on exécutait six compositions dont un intermède symphonique et cinq lieder auxquels Mme Mellot-Joubert prêta sa voix jolie, facile et claire. Quant aux fragments de *Don Juan* ils paraissaient bien un peu décousus, mais le public les accueillit quand même avec aise. De vénérables dames penchaient une tête souriante et bissaient la romance *Parais à la fenêtre*, que M. Mony chanta d'ailleurs avec goût. Mmes Bureau-Berthelot et Mayrand firent applaudir leurs voix charmantes ; MM. Mary et Francelly eurent également leur part du succès.

Edouard SCHNEIDER.

Société Nationale

« Pedro possède une guitare,
« Une guitare bien bizarre... », etc.

(Air connu)

Bien que M. Llobet s'appelle Miguel, et non Pedro, sa guitare est pour le moins aussi bizarre que celle du personnage si poétiquement chanté dans la célèbre opérette-bouffe, mais d'une bizarrerie de bon aloi, à la fois musicale et artistique. Sans doute, l'accès de cet instrument trop décrié par toutes les *ferias*, jusques et y compris celle de l'exposition de 1900, dans le temple de l'*Ars Gallica* (en français : Société Nationale) était fait pour surprendre. Mais le programme du dernier concert abondait en surprises, et celle-ci du moins comptait parmi les bonnes.

Il faut n'avoir pas entendu la pittoresque sérénade de M. Albeniz, les chansons

populaires catalanes, et, en général, toutes les pièces si exquisement interprétées par M. Llobet, pour conserver le vieux préjugé que la guitare est un instrument d'aveugle, tout au plus bon à faire entendre de vagues accords de tonique et de dominante sous quelque chanson de loqueteux. Il y a un art de la guitare, où la virtuosité n'exclut nullement l'expression émue, avec son cortège d'évocations naïves et gracieuses : voilà ce qu'il faut conclure de cette évolution qu'on pouvait appeler : « de Giraffier à Llobet », ou « du Pont-Neuf à la Société Nationale ».

Une surprise d'ordre négatif fut causée au même concert par l'absence de l'artiste qui devait faire entendre deux mélodies de M. Bouwens van der Boijen. Par suite de cette suppression, les deux mélodies de M. Casella ont été remontées de plusieurs crans sur le programme ; la très belle voix de Mlle Luquiens leur a donné tout le relief auquel elles étaient susceptibles de prétendre.

Moins brillamment présentées peut-être par leur interprète Mlle Jane Bernardel, mais intelligemment et finement dites, les mélodies de Mlle Debrie ont conquis l'auditoire par leur émotion fraîche et poétique, tout-à-fait jeune et féminine. Peut-être est-il permis de regretter le rôle trop strictement accompagnant du piano, surtout dans la seconde, intitulée *Automne*.

M. Vinès a fort habilement mis en valeur les qualités pianistiques et élégantes des deux pièces pour piano de M. Février, un *Nocturne* et une *Valse-Caprice* : on a un peu abusé de ces désignations ; elles ont si souvent servi à étiqueter des morceaux très inférieures à ceux que nous joua l'éminent pianiste, avant de donner libre carrière à sa « russophilie » coutumière.

Avec Moussorgsky du moins, nous voici loin des « schulhofferries » de l'autre soir : les *Tableaux d'une exposition*, qui sont aussi bien une « exposition de tableaux » musicaux, sont pleins de verve et d'esprit. On y suit aisément l'intention descriptive de l'auteur dans la *Querelle d'enfants* et le *Ballet de poussins* ; mais lorsqu'il veut absolument nous mettre en présence d'un *juif pauvre*, d'un *juif riche* et du *marché de Limoges* (?), on est assez « désorienté » si l'on peut appliquer ce terme à de la musique composée sur les bords de la Néva.

Un passage cependant paraît avoir été plus accessible : nous voulons parler de la *grande porte de Kiev*, symbolisée par de vastes et puissants accords plaqués.

Croyant sans doute qu'il s'agissait de la porte de la salle, une grande partie de l'assistance, après une ovation chaleureuse et méritée à M. Vinès, s'y est précipitée avec une discrétion relative, sans nul souci de la remarquable pièce d'orgue de M. Philipp, qui terminait le programme.

Et c'est ici que se produit une dernière surprise, réservée à ceux que leur empressement à se procurer des voitures empêcha de rester dix minutes de plus dans la salle de la *Schola* : ils vont apprendre avec étonnement, en effet, que le *Prélude* et la *Fugue* de M. Philipp se différencient notablement des autres œuvres d'orgue qu'on fut obligé d'entendre dans la même soirée : ceci est bel et bien de la musique, et non de la mauvaise, tant s'en faut. Style excellent et expressif, construction équilibrée et logique, telles sont les principales qualités qu'on ne peut refuser à cette composition, pour peu qu'on ait bien voulu en écouter l'intelligente exécution, que rehaussait le jeu clair et puissant de M. G. Ibos.

A. SÉRIEYX.

Société J.-S. Bach. — Au programme du 14 mars, deux premières auditions : la *Cantate burlesque* « Nous avons un nouveau gouvernement » et la cantate : *Halt in Gedächtniss* ; Mlle Mary Pironnay et M. Monys dans l'une, Mlle Ador, MM. Fernand Francell et Monys dans l'autre ont été très applaudis. Je ne dois pas oublier l'excellent organiste qu'est M. Joseph Bonnet. En outre, Mlle Hamman, MM. Gaubert et Daniel Herrmann parfaits à leur ordinaire ont joué le *cinquième Concerto brandebourgeois*.

Le concert du 21 offrait un attrait tout spécial. Mme Wanda Landowska a joué le *Concerto italien* sur un clavecin fidèlement copié, paraît-il, sur celui de Bach au Musée de Berlin. Le clavecin n'a qu'un intérêt rétrospectif. Ces petites notes aigres et métalliques ne présentent pas un très grand agrément par elles-mêmes ; elles ont le charme

des choses du passé, charme poudreux et vieillot. Mme Landowska, avec une grâce qui n'est pas dénuée de préciosité, joue du clavecin comme une élève de Couperin. Sur le piano forte, aux sons grêles et cassés comme la voix d'un petit vieux, nous avons entendu la *Suite française* et enfin sur le grand Pleyel de combat, géant à côté de ses ancêtres nains, la *Suite anglaise*. Mme Landowska a remporté le plus vif succès. Mme Carlotta de Feo a chanté l'air de la cantate : « Lobet Gott in seinen Reichen » avec M. Herrmann dans la partie de violon ; M. Joseph Bonnet a joué le *Prélude et Fugue* en ré majeur et le *Prélude et Fugue* en sol majeur.

Gabriel ROUCHÈS.

Les Maîtres du violon au XVIII^e siècle et M. Debroux. — Les trois récitals que M. Debroux vient de donner à la salle Pleyel se signalèrent avant tout par leur très haute portée artistique. Il faut faire deux parts des œuvres sur lesquelles s'est fixé son choix. Les unes sont généralement très connues, comme les sonates de Hændel et de Bach, les *Romances* de Beethoven, la *Fantaisie sur des thèmes russes* de Rimsky Korsakow, l'*Introduction et scherzo* de Lalo ; d'autres sont à peu près ignorées : celles des Maîtres Français du violon au xviii^e siècle. C'est de ces dernières qu'il me semble utile de parler.

Aussi bien M. Debroux opère-t-il une véritable résurrection en allant chercher dans un passé relativement récent, des pages tombées dans un oubli dont il est difficile de comprendre l'injustice. Et cette résurrection porte en elle une signification autrement éloquente que ne ferait la simple curiosité d'une sèche érudition. Elle est le réveil de l'esprit français en ce qu'il a de plus séduisant tant par la clarté de ses idées que par l'élégance et le charme de son sentiment.

Ces maîtres, avec lesquels M. Debroux a entrepris de nous réconcilier, jouirent à leur époque d'une réputation considérable, témoin ce titre de « roi des violons » qu'on se plût à accorder successivement à plusieurs d'entre eux, et que J.-B. Guignon fut le dernier à porter. Leurs œuvres sont à ce point méconnues que M. Debroux a pu, sans arrière-pensée, inscrire sur son programme, à côté de la plupart d'entre elles, la mention « première audition ». C'est ainsi qu'il nous fit entendre la *sonate en la majeur* de François du Val, qui fut le premier à publier en France des sonates pour violon, sonate on ne peut plus intéressante, au *rondo* léger, à l'*air* simple et tendre, et dont la conclusion s'exprime dans la *gavotte* à la façon d'une morale reconfortante d'un conte plein de bonhomie. De Jean-Marie Leclair ce furent la *sonate en ut majeur*, les *concertos en ré mineur* et *en ré majeur*, d'une incomparable clarté logique, d'une ligne et d'une ampleur magistrale. Puis la *sonate en ré mineur* de Jean Ferry Rebel, violoniste de Louis XIV et de l'opéra, qui composa surtout de la musique de danse ; la *sonate en sol majeur* de J.-B. Guignon, celle en *fa majeur* de Jacques Aubert, les deux *concertos en sol majeur* et *en la majeur* de Louis Aubert le fils, remarquables par le badinage exquis des *allegro*, la mêlée alerte et malicieuse d'un *presto*, l'entrain endiablé, les rythmes et cadences accusant nettement leur parenté avec la musique de ballet qui tient une place si importante dans l'œuvre de ces maîtres ; Jean-Marie Leclair ne se fit-il pas tout d'abord connaître du public comme danseur au théâtre de Rouen ? Enfin la *sonate en mi majeur* de Louis Sénallié le fils, et surtout celle en *sol mineur* de Branche, qui accusent une poésie plus intime que les précédentes. La sonate de Branche renferme un *adagio* paisible et méditatif dont l'expression est de toute beauté, et ne semble-t-il pas que dans la *giga* sa gaieté soit d'une qualité différente de celle des autres maîtres, moins ouverte, moins franche, et qu'il s'y mêle une pointe de scepticisme ?

Je ne parle pas des œuvres que M. Debroux nous avait fait connaître précédemment. Mais cette brève énumération suffit à montrer l'étendue et le caractère du labeur que depuis plusieurs années entreprit l'éminent violoniste. N'est-t-il pas vain de redire, après tant d'autres, les beautés profondes, la pureté incomparable, la grâce si distinguée que M. Debroux sait communiquer à l'âme de son violon ? N'est-il pas inutile de louer une fois de plus la pénétration vivante de ceux qu'il interprète ? Ce que je voudrais résumer en quelques mots avant de terminer ces lignes, c'est l'impression générale recueillie au

cours de ces dernières auditions consacrées aux Maîtres du XVIII^e siècle. Quelle saine gaieté se dégage de cette musique alerte et simple ? Quelle facilité, quelle logique dans le développement ? L'absence de toute complication, la bonne humeur naturelle, la légèreté de la phrase, toutes les qualités charmantes et souvent un peu superficielles, qui s'imposaient comme les titres de la vraie noblesse aux hommes de cour, semblent avoir été présentes à l'inspiration de ces maîtres qui, musiciens de la chambre du roi pour la plupart, se souciaient avant tout d'exprimer dans le langage le plus élégant les sentiments d'une élite éprise de frivolités spirituelles, de plaisirs aimables et de délicatesses choisies. On se prend à regretter ce langage si joliment évocateur quand, instinctivement, on le rapproche de celui qui prétend exprimer aujourd'hui des sentiments identiques. Il apparaît que l'excessive subtilité des moyens ne constitue pas un progrès sur la bonne et délicieuse simplicité d'antan, que la limpide clarté intellectuelle en quoi chacun aime à reconnaître une qualité toute française, ne gagne pas à être exploitée au profit d'innombrables et précieux commentaires, et que si la loi de l'évolution repose sur un fondement plus solide que celui d'une attrayante hypothèse, il y a des pas accomplis en arrière, qui sont de probantes exceptions et de saines confirmations. Comment ne pas dire toute notre reconnaissance à M. Debroux qui, en restituant au passé les droits si légitimes qu'il a de séduire notre sensibilité et notre âme, sut donner une si opportune leçon aux tendances excessives et parfois erronées de l'heure actuelle ?

Édouard SCHNEIDER.

Le Quatuor Capet. — Je ne reviendrai pas sur le programme de la seconde séance donnée par le quatuor Capet au Conservatoire : M. Capet a repris, le 11 mars, le treizième et le quinzisième quatuor de Beethoven qu'il avait joués tout dernièrement aux « Soirées d'Art ». Alors que M. Capet était à Bordeaux j'avais grand plaisir à le louer comme il méritait de l'être ; j'ai été heureux de le retrouver à Paris encore plus en possession de son beau talent et de constater qu'il avait renoncé à la virtuosité pure pour se consacrer tout entier à faire revivre les œuvres des grands maîtres. Dans une demi-obscurité propre à faire valoir les qualités d'intimité d'un quatuor, M. Capet et ses collaborateurs ont, pendant des minutes trop courtes, fait chanter sur leurs instruments l'âme du grand Beethoven. Il semblait par instants que la voix elle-même du maître montait de la scène perdue dans une obscurité telle qu'on distinguait à peine la silhouette des artistes et s'épandait dans la salle. De tels moments de jouissances artistiques sont rares et beaux et consolent de bien des concerts ennuyeux. On ne saurait trop féliciter les artistes qui ont su vous les procurer.

GILBERT-CHINARD.

Soirées d'Art. — 19 mars. — M. Wilhelm Backhaus « le célèbre pianiste » aux termes du programme, a remporté, l'an passé, le prix Rubinstein, paraît-il, d'une valeur de 5.000 francs. C'est très beau et j'en suis fort heureux pour M. Backhaus. Je suis persuadé que cette récompense fut attribuée en toute justice à celui qui m'a semblé le plus laborieux des élèves. On n'arrive pas sans de longues années de travail à cette perfection mécanique du jeu, à cette correction impeccable, j'allais écrire implacable. Il semble que les efforts accomplis par M. Backhaus dans l'étude technique des maîtres l'aient dissuadé d'aller plus avant et de chercher à pénétrer leur âme ; le jeune artiste allemand a joué différentes œuvres de Beethoven, de Schumann, de Chopin, d'une façon glaciale et monotone. Peut-être le souvenir du fameux concours, où il avait exécuté le même programme, le poursuivait-il ? En somme — je crois traduire l'impression générale — on eut désiré un peu moins de perfection, de « métier » et par contre, plus de sentiment. M. Backhaus, bien que « célèbre », est à ses débuts. Il a tout ensemble à apprendre et à oublier.

21 mars 1906. — Un triomphe pour M. Backhaus, je me plais à le reconnaître. Sa merveilleuse technique s'est jouée des difficultés présentées par le *Waldesrauschen* de Liszt et par l'abominable fantaisie sur *Don Juan* perpétrée par le même Liszt. Les thèmes de la divine partition affublés de paillettes ridicules et servant de prétexte à Dieu

sait quelles jongleries ! Comment cette abomination a-t-elle pu être commise par un homme qui fut un grand musicien à ses heures.

Dans d'autres morceaux, dans la sonate (Waldstein) de Beethoven et surtout dans trois œuvres de Chopin, M. Backhaus a bien voulu mettre un peu de chaleur, de ce sentiment absent à la dernière séance. Son succès n'en a été que plus vif.

Gabriel Roucuès.

Les Concerts J.-Joachim Nin. — La seconde des douze auditions consacrées par M. J.-J. Nin à l'étude des formes musicales au piano, depuis le XVI^e siècle, a eu lieu, comme le *Courrier Musical* l'avait annoncé, le 21 mars dernier à la salle Æolian.

Le choix de cette date, qui coïncidait exactement avec le 221^e anniversaire de la naissance de J.-S. Bach ajoutait au programme, exclusivement composé d'œuvres du maître allemand, un intérêt commémoratif particulier.

Il faut savoir gré au jeune artiste catalan, déjà tant applaudi lors de sa première séance, d'avoir pris à tâche de présenter au public avec son impeccable talent, quelques-unes des moins connues parmi les œuvres de Bach.

Le *Caprice sur le départ d'un frère*, la *Sarabande* avec ses quinze variations, une *Polonaise* extraite du recueil d'Anna-Magdalena Bach et une *Gigue*, provenant des compositions réunies par W.-F. Bach, ne font point partie ordinairement des innombrables « auditions Bach » auxquelles on a coutume d'assister.

Au surplus, le très intéressant préambule où M. Nin nous fait connaître, en tête de son programme, ses idées et ses intentions artistiques, montre bien que ce choix n'est pas l'effet du hasard.

Il faut insister un peu sur cette petite profession de foi, car elle rencontrera sans doute quelques contradicteurs : il y est affirmé catégoriquement le droit absolu du *piano* à s'approprier de nos jours toute la musique écrite pour les différents instruments à cordes et à clavier des XVI^e et XVII^e siècles. Nous croyons nous souvenir qu'un fascicule du *Mercur de France* émettait l'an dernier, sous la signature de Mme Wanda Landowska (1) une opinion tout à fait opposée. La voilà bien la polémique des Revues ! Seulement Mme Landowska est claveciniste : elle oppose, elle aussi, la « propagande par le fait »...

Alors, qui croire ? « Vous êtes orfèvre, Monsieur Josse ! » pourrait-on dire tour à tour à la protagoniste de cet instrument dont « on ne peut enfler ni diminuer les sons » (c'est Couperin qui parle, cité par M. Nin), et au défenseur convaincu de cette « mitrailleuse pour assommer tout un peuple » (ainsi s'exprime la charmante claveciniste).

Tout « peuple » que nous soyons, en tant qu'auditeur au concert du 21 mars, nous déclarons n'avoir été nullement assommé :

« Les gens que vous tuez se portent assez bien... »

surtout lorsqu'ils ont vivement ressenti le charme pénétrant qui se dégage du jeu si sobre, si précis, mais en même temps si intimement ému du jeune virtuose.

M. Nin nous a paru encore en progrès sur l'an dernier : pour l'auditeur attentif, le moindre détail de son jeu porte la trace d'une préparation logique et consciencieuse d'une maturité chaque jour plus grande, au service d'une âme forte et vibrante : c'est là, à notre sens, un pianiste « de race », un « aristocrate », au sens étymologique du mot.

Mais pourquoi faut-il qu'il diminue en quelque sorte la portée de son réel talent par une horreur exagérée de la pause et de l'entracte ? Il ne recherche pas l'effet et le succès, soit : mais un peu moins de hâte à nous faire entendre, sans le moindre intervalle, des compositions que la seule nécessité du concert avait juxtaposées, eût paru préférable.

Entre l'aimable farceur, bien décidé à jouer le minimum de musique dans le maxi-

(1) Sur l'interprétation des œuvres de clavecin de J.-S. Bach (*Mercur de France*, du 15 novembre 1905).

mum de temps, et le musicien consciencieux et sincère, qui semble tenir à honneur de ne jamais laisser au public le loisir de savourer chacune de ses impressions, en lui donnant entre chaque œuvre exécutée un peu plus de « mesures à compter », il y aurait, semble-t-il, un équilibre à trouver. Et nous ne croyons pas qu'un petit quart d'heure sagement partagé entre les douze numéros du programme, ait fait paraître celui-ci plus long : au contraire!

Personne ne s'en fût plaint, pas même l'auteur des très intéressantes notices, M. Sérieyx, dont le travail, sérieusement documenté et nettement mis en forme, valait la peine d'être lu, non par un inutile confériencier, ce qui paraît parfois un peu pompeux, mais par chacun en particulier.

Et maintenant, à quand la troisième séance? on nous fait espérer que ce sera bientôt, et nous ne pouvons que nous en réjouir.

F. V.

Quatuor Parent. — D'un caractère moins vigoureux que le précédent, le *trio op. 70 n° 2* pour piano, violon et violoncelle se recommande surtout par son amabilité et sa grâce sereine; quelques longueurs ne l'alourdissent-elles pas cependant? La *Sonate op. 5 n° 2* pour piano et violoncelle ne compte ni parmi les plus belles ni parmi les plus intéressantes qu'ait écrites Beethoven; au contraire, celle pour piano et violon, *op. 30 n° 2* se montre d'une inspiration on ne peut plus puissante; les deux premiers mouvements en particulier, l'allegro et l'adagio sont d'une admirable profondeur de sentiment. Mlle Dron, MM. Parent et Fournier interprétèrent ces œuvres avec leur habituelle fidélité. Enfin, le *trio op. 9 n° 2* pour violon, alto et violoncelle n'est pas étranger au souvenir de Mozart; la grâce spirituelle du maître semble errer à chaque mesure. Quelle douce gaieté, teintée parfois de mélancolie, s'envole de ces pages ravissantes! Quelle amusante ironie se dégage du violoncelle qui rappelle ici le philosophe du quatuor de *Così fan tutti!* Au cours de cette séance M. Grandmougin vint nous dire des vers... Lyrique et pieux souvenir à la mémoire du Maître, calme et sincère poésie qui, malgré l'ingratitude du genre élogieux sut recueillir les applaudissements des fidèles beethoviens.

La société des instruments à vent participait au concert suivant. MM. Grovlez, Bleuzy, Mimart, Pénable et Letellier exécutèrent excellemment le *quintette op. 16*, œuvre jeune et brillante; ainsi que le *sextuor op. 71*. Mlle Gellée fit preuve d'une grande sûreté de jeu et d'un style parfait dans la *sonate op. 31 n° 3* et sut avec M. Parent nous faire partager la douce et pure émotion de l'andante de la *sonate op. 12 n° 2*. Très bien accompagné par M. Grovlez, M. Jean Reder chanta les *six lieder de Gellert op. 48*. A l'inspiration si profondément religieuse, si émouvante, si dramatique et joyeuse à la fois de confiance affirmative, M. Jean Reder apporta la vive intelligence, la chaleur et l'ampleur magistrale de son beau talent.

Par suite d'un changement de programme, nous avons réentendu à la dernière séance l'intéressant *quatuor* de Rayel et celui de Debussy dont l'*andantino* est pour l'oreille d'une séduction toujours nouvelle. Puis avec MM. Parent et Fournier, l'auteur, M. Jean Huré, nous donna une *Suite* sur des chants bretons. La couleur locale, prétexte des compositions de ce genre, semble d'un effet un peu trop facile, et si l'on ne s'efforce d'y mêler les accents de l'inspiration personnelle, ne s'expose-t-on pas à ne noter que des impressions purement extérieures? Ce fut là le défaut de M. Jean Huré. De ses doigts prestigieux, M. Ricardo Vinès nous entraîna dans le léger vertige du *Mouvement* de Debussy, et fit applaudir l'alerte et élégant *Scherzo* de Borodine, ainsi qu'une pièce de Déodat de Séverac, *Coin de Cimetière au Printemps*, faite de douce et intime mélancolie.

Nous aurions voulu ajouter quelques lignes pour rappeler, à propos de cette dernière séance, les soins que M. Parent a si généreusement prodigués à la musique française depuis quinze ans; l'abondance des matières nous en empêche aujourd'hui, mais nous espérons pouvoir le faire en une prochaine occasion.

Edouard SCHNEIDER.

Concert Busoni. — Quiconque n'a pas entendu cet admirable artiste, ignore à la fois ce que peut être un piano et le secret de Chopin ou de Liszt. La technique de M. Busoni est d'une audace et d'une délicatesse prodigieuses : ce serait la rabaisser que de lui appliquer le terme, devenu si banal, de virtuosité. Car, si M. Busoni porte à un point inaccessible la prestesse et la fougue, il garde toujours, dans les tours de force les plus vertigineux, une beauté de son, une harmonie de nuances et une sensibilité musicales qui ne sont pas moins exceptionnelles. Qu'il aille par des graduations infiniment subtiles de l'extrême douceur, à la force la plus puissante, on n'entendra jamais ni un son grêle, ni une attaque brutale. Son premier récital du 19 mars, consacré à Liszt et Chopin, a été un long triomphe, particulièrement pour les études de Chopin en *ut* majeur (op. 10, n° 7) et *sol dièze* mineur (op. 25, n° 6), jouées avec une légèreté féérique et le *Maçèppa* de Liszt, enlevé avec une hardiesse et une autorité géniales.

J. C.

Schola Cantorum. — Le 20 mars, la Schola donnait un concert où se produisaient quelques-uns des élèves des cours d'ensemble et de déclamation lyrique. Le programme fort habilement composé était des plus attrayants : *Concerto en ré mineur*, de J.-S. Bach, des mélodies de Fauré, Ch. Bordes et de Franck, la *Sixième suite française en sol majeur* de J.-S. Bach, la *Déploration Finale de Jephthé* de Carissimi, le *Trio en fa* de Schumann. Tout ceci était fort bien présenté par les élèves qui ont rivalisé de zèle et de bon goût musical. Un public nombreux montra par ses applaudissements multiples et chaleureux qu'il appréciait à sa juste valeur le souci d'art pur et de probité artistique des élèves de la Schola.

Paul LE FLEM.

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro le Festival Mozart, les Concerts Ysaïe, Sonatières et les alentours, et un grand nombre de Concerts divers, la Vie artistique en Allemagne et la correspondance de Strasbourg.

CONCERTS DIVERS

MM. DE GREEF ET BOUCHERIT — 12 et 15 Mars. — MM. de Greef et Boucherit ont remporté au cours de ces deux séances, un énorme succès. J'en suis fort aise et pour ma part, je les ai vivement applaudis. Ce sont deux artistes — tous malheureusement ne sont point ainsi — dont aucun cabotinage ne vient déparer l'interprétation. Aussi, dans la mesure et dans la sobriété, quelle force, quelle énergie d'accents ! M. de Greef est sans égal avec son jeu si pur, si cristallin, et M. Boucherit qui, au premier concert, avait été moins parfait, possède une sonorité pénétrante et expressive. Et quelles œuvres réunies sur ces deux programmes : La sonate en mi majeur de Bach, celles en mi bémol de Beethoven et en la mineur de Schumann, et, en dernier lieu, à côté de Brahms et de M. Saint-Saëns, la sonate de Franck, dont les deux artistes firent ressortir la beauté surhumaine.

Gabriel ROUCHÈS.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE DE CHAMBRE POUR INSTRUMENTS À VENT. — Dans sa troisième séance la société nous a présenté des œuvres exclusivement modernes. Les *Paysages Normands* de M. Georges Sporck, pour double quintette à vent séduisent par un juste sentiment de la couleur locale. On ne peut en dire autant de la *Suite* pour flûte et piano extraite des « Poèmes Virgiliens » de M. Théodore Dubois ; sauf la première pièce, *Daphnis*, aimablement banale, les autres sont banales sans rien de plus et d'une si parfaite méconnaissance d'elle-même ; l'âme sensible du doux Virgile doit se lamenter douloureusement au fond de l'empire des ombres... Le remarquable talent de M. Gaubert sut pourtant faire éclore les applaudissements. Un *Preludio et fughetta* de M. Gabriel Pierné, de charme léger et de construction habile, obtint un vif succès, et un excellent accueil fut fait à une *sonate pour piano et hautbois* de M. Ferdinand Schneider, inter-

prêtée par MM. Grovlez et Bleuzet, dont nous avons particulièrement apprécié l'élévation du sentiment, le caractère méditatif des idées et la tenue sérieuse de la facture. Un *octuor* de M. Sylvio Lazzari terminait la séance, pièce un peu longue dont l'*adagio* nous parut seul intéressant.

Edouard SCHNEIDER.

M. LAZARE LÉVY. — Chaque année M. Lazare Lévy appelle l'attention du monde de la musique par la belle ordonnance de ses programmes et la maîtrise d'un jeu correct, précis, vigoureux, mais qui gagnerait à s'assouplir légèrement et à s'envelopper de ce charme exquis que Planté me paraît être l'un des derniers d'une génération célèbre, à avoir conservé. Pourquoi les jeunes ne veulent-ils pas s'inspirer de cette école qui est bien celle de l'émotion, c'est-à-dire du seul art ! Hâtons-nous de reconnaître, toutefois, que M. Lazare Lévy ne saurait tarder à se classer parmi nos plus célèbres jeunes gloires du piano. Il y a chez lui une assurance et une netteté que nous admirons sincèrement : c'est ce qui résume le mieux notre impression ; mais si la place ne nous était mesurée nous aurions commenté volontiers les deux récitals qu'il vient de donner avec grand succès.

G. L.

MME GAËTANE VICQ. — Avec sa voix prenante au timbre de velours, avec sa sûre diction, avec son beau sentiment musical, Mme Gaëtane Vicq remporta un véritable triomphe à son concert auquel collaborèrent Mlles Suzanne et Thérèse Chaigneau dans la *Sonate* en ut majeur d'Hændel et la *Sonate op. 8* pour piano et violon de C. Chevillard. Nous avons eu le plaisir de dire dernièrement (Société philharmonique) de quelle façon heureuse elle interpréta Mozart et Duparc qu'elle redonnait à son concert. Il nous faut aujourd'hui ajouter que *Fédia* d'Erlanger, *Tes yeux tristes* de Lenormand et *C'est l'amour qui compte* de Bruneau lui furent l'occasion de nouveaux succès. Pour terminer cette belle séance Mme Gaëtane Vicq chanta les *Nuages* d'Alexandre Georges comme ne le fit jamais la Miarka de l'Opéra-Comique. C'était ému, inspiré et très largement déclamé. Mais aussi Mme Gaëtane Vicq est une artiste.

V. D.

M. A. MUSTEL. — Une des plus charmantes séances de musique de la saison. On sait que M. Alphonse Mustel ne se contente pas d'être un instructeur et un inventeur distingué, mais qu'il est encore un compositeur et un exécutant de talent. Aussi notre joie fut-elle grande en l'écoutant interpréter avec M. Galobert, sur un orgue et un piano Mustel, aux délicieuses sonorités, sa *Suite Ottomane* empreinte d'un charme très agréablement enveloppant.

S.

M. POMPOSI. — Très remarquable séance donnée par l'excellent violoniste Pomposi qui exécuta dans un bon style la *Sonate n° 2* de Bach, avec Mlle B. Selva ; puis avec MM. de Bruyn, Migard et Schidenhelm il interpréta très joliment le *Neuvième Quatuor* de Beethoven. A ce même concert le succès fut vif pour Mlle E. Grégoire, dans des mélodies de Chansarel et pour Mlle Selva dans la suite si pittoresque de M. de Séverac : *En Languedoc*.

CONCERT SAÏLLER. — Les deux concerts que l'excellent violoniste Henri Saïller vient de donner à la salle du *Journal* ont remporté un très vif succès, M. Saïller qui sait allier le charme à la plus brillante virtuosité a remarquablement interprété la *Sonate* en ré mineur de Saint-Saëns, avec Mlle Dehelly, et différentes œuvres de chambre dans l'exécution desquelles il était fort bien secondé par MM. Hewitt, Migard et Liégeois. Le 3^e concert qui a lieu le 4 avril promet d'être aussi réussi si nous nous en rapportons à son beau programme.

H. B.

Mme L. DE BUFFON. — Une très intéressante séance de sonates pour piano et violoncelle a été donnée le 19 mars à la salle des Enfants des Arts, par Mme Leroy de Buffon qui remporta un très grand succès en interprétant avec M. Gabriel Grovlez, les sonates de Haendel, de Mendelssohn et de Boëllmann. A cette même séance Mlle Henriette Menjaud chanta délicieusement trois charmantes mélodies de Léon Moreau.

A.

MM. H. CHOINET ET ED. BERNARD. — Admirablement composé le programme de ce concert a permis d'apprécier une fois de plus la haute maîtrise de M. Ed. Bernard, un de nos plus remarquables pianistes, et la sonorité souple et délicate en même temps de M. Henri Choinet qui a su rendre les splendeurs de la *Sonate* de Franck transcrite pour violoncelle.

R.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

LA VIE MUSICALE A BRUXELLES

Le grand événement de ce dernier mois a été la mise à la scène de la *Damnation de Faust*, de Berlioz, à la Monnaie. Disons de suite que le succès a été complet, et laissons la parole à notre confrère Octave Maus : « Après tout, pourquoi pas puisque le résultat est heureux ? Et quel farouche Berliozien, — l'ami Alix lui-même, qui garde à Grenoble, comme un dépôt sacré, la tradition des plus secrètes pensées du maître, — oserait blâmer le « sacrilège » puisqu'il auréole le compositeur dauphinois d'une gloire nouvelle ?... »

On pouvait craindre, il est vrai, que l'œuvre, dont l'essence est plus lyrique que dramatique, ne pût « tenir la scène ». Ainsi que l'a justement dit M. Georges Syster-mans, « composée de scènes que ne relie aucun lien musical, formée d'une succession de tableaux dont quelques-uns ont le caractère et la coupe dramatiques tandis que d'autres sont essentiellement lyriques, la *Damnation de Faust* ne répond point aux exigences du théâtre ; il ne paraît pas douteux que Berlioz l'eût conçue dans une forme bien différente s'il en avait entendu faire un drame musical. En principe donc il faudrait condamner ceux qui l'ont « déracinée ». Mais, ajoute notre confrère, dans la pratique on peut se montrer moins rigoureux, pour l'excellente raison que la *Damnation* possède une « unité latente », si l'on peut ainsi parler. La légende de Faust est si familière à tous les esprits, même de culture primordiale, elle pénètre si avant dans l'âme populaire que le lien non apparenté entre les scènes éparées de la *Damnation* se trouve créé en quelque sorte par l'auditeur lui-même et qu'en fin de compte l'impression ressentie est celle d'une action dramatique suivie. »

Ajoutons que l'interprétation fut excellente, avec MM. Dalmorès, Albers, Mme Alba, l'orchestre, vibrant, sous la direction de Sylvain Dupuis.

On vient de mettre en répétition les *Maîtres-Chanteurs*, et on annonce les prochaines premières de *Déidamia* et de *Résurrection*.

*
**

LES CONCERTS. — Ils sont tellement nombreux qu'on s'y perd ! Ce fut d'abord le *Concert Ysaye* qui nous a donné de nouveau la *Symphonie funèbre* de Gustave Huberti, page émue datant déjà de plus de vingt ans, qui fut accueillie avec faveur. Comme nouveauté, *En Saga*, de Sibélius, œuvre curieuse, mais extrêmement confuse. Mme Bréma détailla à ravir les belles *Chansons à danser*, de Bruneau, et fut acclamée après le finale de la *Gætterdaemmerung*.

Le dernier *Concert d'orchestre du Conservatoire* ne nous a rien apporté de nouveau : l'ouverture d'*Obéron*, *Siefried-Idyll* sont choses fort connues. Quant à la symphonie de Raff, *Im Walde*, elle offre peu d'intérêt.

Je veux signaler tout spécialement les séances de musique de la Libre Esthétique, organisées comme toujours par M. O. Maus. Les quatre concerts nous ont fait connaître de nombreuses œuvres nouvelles ou peu connues : la *Sonate* pour piano et violon de Albéric Magnard, d'une inspiration libre et originale, parfois un peu revêche (MM. Chaumont et Bosquet) ; de délicats poèmes de Ravel (M. Engel, Mme Bathori), la *Chambre Blanche*, de Grovlez ; le *Trio* de M. Goffin, œuvre sincère, aisément péné-

trable, très rythmique ; le magnifique *Quatuor* de Guy Ropartz, l'une de ses plus belles compositions ; la *Sonate* pour piano et alto de Marcel Labey, distinguée et poétique, de jolies (mais si menues) œuvrettes de M. Inghelbrecht, réunies sous le titre : la *Nursery* ; — de très belles mélodies de Kœchlin et deux fraîches chansons canadiennes de Vuillermoz, les *Heures d'Été* d'Albert Groz ; un joli *Poème* pour violoncelle de Jongen. Enfin le quatrième concert fut particulièrement brillant, grâce à la présence du maître Fauré, qui vint délicieusement accompagner à M. Dambois sa *Romance*, à Mme Zimmer ses mélodies, et jouer la charmante suite *Dolly* avec Mlle Blanche Selva : cette admirable pianiste nous révéla deux œuvres absolument remarquables : *En Languedoc*, de Deodat de Séverac, et *Ibéria*, de Albeniz, si pleine de couleur.

Parmi les concerts particuliers, mentionnons le superbe récital d'Eugen d'Albert, le lieder-abend de Mme Bréma (Schumann, Schubert, Weingartner, Brahms, Wolf), les deux concerts de Willy Burmester, malheureusement peu suivis, le concert Deru, de Mlle Littel, etc. S. T...

LYON. — Le Quatrième Concert de l'abonnement, auquel nous eûmes le regret de ne pouvoir assister, avait lieu avec le concours de M. Louis Frœlich et de la Schola Cantorum lyonnaise. Au programme, figuraient outre le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* de Debussy (2^e audition), l'*Ouverture d'Euryanthe*, la *Symphonie n° 1* de Beethoven et des fragments de *Parsifal* (Prélude, scène religieuse). M. Frœlich chanta un air tiré de la Fête d'Alexandre d'Haendel, les *Deux Grenadiers* de Schumann et un poème en musique de M. Savard, intitulé *Élévation*. Ce programme captivant, obtint, à juste titre, le plus beau succès. Le 6 Mars dernier, pour la cinquième soirée d'abonnement, les auditeurs eurent à savourer un concert d'œuvres modernes du plus vif intérêt. La *Symphonie sur un air montagnard français* de M. V. d'Indy dont les trois parties sont étroitement reliées entre elles, grâce à la forme cyclique, devait obtenir pour sa première audition à Lyon et obtint en réalité un éclatant succès. Si les deux premiers mouvements disent surtout la sérénité du paysage montagnard et la mélancolie des êtres qui le peuplent, on retrouve en contraste dans le dernier toute la joie lourde et franche des fêtes populaires ; une curieuse transformation rythmique du thème initial tiré du folklore de nos montagnes y fait naître des motifs de danses paysannes d'un pittoresque achevé, et cela semble une sorte de transposition musicale d'une toile de Rubens ou de Téniers. Les *Variations symphoniques* de César Franck d'une si grande richesse expressive, aux développements tour à tour passionnés et pittoresques, avaient été jouées ici dans des conditions très défectueuses et elles étaient pour ainsi dire ignorées à Lyon. Elles parurent cette fois dans toute leur pure beauté. Mlle Blanche Selva interpréta les parties pianistiques des œuvres de d'Indy et de César Franck avec une autorité et un sentiment musical bien rares. Combien d'artistes savent, comme elle, s'effacer devant l'œuvre à interpréter et dédaigner tout succès personnel ? Nous eûmes avec elle des émotions d'art profondes et très pures. L'orchestre plus assoupli que jamais et dirigé avec une maîtrise absolue par M. Witkowski fit valoir excellemment ces partitions maîtresses. Le concert avait débuté par l'ouverture classique de la *Flûte enchantée* ; il comprenait encore les deux premiers numéros de la *Suite sur Pelléas et Mélisande* de G. Fauré, *Siegfried Idyll*, la délicieuse symphonie wagnérienne, l'*Islamey* de Balakirew ; (cette fantaisie orientale déçut nombre d'auditeurs dont nous sommes), et la vibrante ouverture du *Roi d'Ys*.

Depuis un mois, véritable avalanche de virtuoses : Planté, Pablo Cazals, Spalding, Bimboni, le quatuor vocal Bataille, le quatuor de musique de chambre Rinuccini, le quatuor tchèque, etc. etc., et, prochainement, Paderewski, précédé d'une réclame monstre, sera dans nos murs ! La *Revue musicale de Lyon* nous convoqua récemment à une audition de musique moderne des plus exquises (Lieder de Mossorgski, Chausson, Vuillermoz. *Sonate piano et violon* de Lekeu, *Caprice* de Bach sur le départ de son frère, *Suite* pour le piano de Debussy, *Sonatine* de Ravel, *le Soldat de plomb* de Déodat

de Séverac...) Mme de Lestang, M. Ricou et M. Reynaud obtinrent aux côtés de M. Léon Vallas, l'inlassable organisateur de ces soirées choisies, le plus vif succès.

Au grand théâtre nous avons actuellement d'excellentes représentations de *Tristan et Isolde* avec Mlle Jonnsen et Mme Litvinne : cela alterne en attendant la reprise de la *Gotter dammerung*, qui est proche, avec la *Tosca*... et le *Postillon de Lonjumeau* !

P. L.

MARSEILLE. — L'Association Artistique des Concerts classiques, très habilement dirigée par le sympathique M. Michaud, eut l'heureuse idée de nous donner l'*Histoire du Poème Symphonique*, après nous avoir donné, l'année dernière, l'histoire de la Symphonie.

Sous la baguette consciencieuse de M. Gabriel-Marie, nos musiciens, toujours en progrès, donnèrent successivement : *La Victoire de Wellington à Vittoria*, qui n'ajoute rien à la gloire de Beethoven, la *Symphonie fantastique*, les *Préludes* de Liszt, œuvre débordante d'enthousiasme et de jeunesse, la *Danse Macabre*, désormais classique, la *Procession Nocturne* de Rabaud, connu et appréciée à Marseille depuis longtemps, *Irlande* d'Aug. Holmès, les *Eolides*, *Viviane*, du regretté Chausson, *Thamar*, de Balakirew, que nous voudrions voir définitivement inscrit à nos programmes, la délicate et tendre *Sauge fleurie*, du maître V. d'Indy, *Zorahayda*, de Svendsen. La troublante *Après-midi d'un Faune*, qui ne compte plus ici que des admirateurs, *La Nuit d'été*, de Marty. Nous nous réjouissons d'entendre l'*Apprenti sorcier*, lorsque le malencontreux départ d'un instrumentiste nous priva de ce plaisir.

Parmi les virtuoses toujours applaudis de notre public, citons : *Pawla Frisch*, *A. Guilmant*, *Mme Klebeerg*, le tout jeune et surprenant *Miecio Horszowski* dont le succès fut prodigieux, le baryton *Clark*, *Stefi Geyer*, *Pablo Casals*, *Mme Roger Miclos*, *Emilie Bitter*, etc., etc.

La CROISADE DES ENFANTS, qui devait être l'œuvre importante de la saison ne put être montée et fut remplacée par la *IX^e Symphonie*, avec le concours de Mmes Fournier de Nocé, Mathieu d'Ancy et de MM. Dantu et Daraux.

Nous eûmes la joie de voir l'Association fêter son 500^e concert, témoignage éclatant de sa vitalité et de ses succès.

L. GÉBELIN.

MONTE-CARLO. — Les Concerts classiques (Mars). — L'orchestre, déjà si remarquable et d'une si merveilleuse sonorité les années précédentes, a encore gagné cette année en puissance et en homogénéité. Le quatuor sonne superbement, le pupitre des bois est peut-être le meilleur qui soit, les cors enfin, sont excellents et d'attaque, grâce à Vuillermoz, transfuge de la Société Mimart. Avec cet admirable orchestre, dont il joue avec infiniment de talent, Jehin nous a donné de belles exécutions de quelques œuvres nouvelles ou peu jouées en France : la *Symphonie en sol mineur* de Kallinikow, limpide et aimable, schumanienne à souhait, sympathique ; le *Poème Carnavalesque* de Ch. Silver, dont j'ai peu goûté la ligne heurtée, qui manque d'originalité, malgré certaines qualités mélodiques ; la *Lustspiel-Ouverture*, du compositeur munichois K. de Kaskel, œuvre remarquable et très curieuse, digne de retenir l'attention, tant par l'habileté de l'orchestration, l'opposition des nuances et des timbres, que par la richesse de la mélodie, l'écriture polyphonique, dénotant un compositeur de réel talent ; enfin, deux œuvres charmantes et finement ciselées de Jehin, *Elégie* et *Scherzetto*, pour petit orchestre, qui furent délicieusement jouées par MM. Corsanago, Wazemans, Van Houtte, Sansoni et par les cordes.

Ce mois-ci appartient vraiment aux pianistes, qui règnent sans conteste, en leur qualité de solistes, sur le public. Mais aussi, quels pianistes ! Saint-Saëns, Planté, Risler. — On sait combien l'auteur de *Samson* et de *l'Ancêtre* aime à se produire comme virtuose du clavier : nous eûmes la bonne fortune de lui entendre interpréter le Concerto en *mi bémol* de Beethoven avec la maîtrise que l'on connaît. Ce fut également une rare jouissance que d'entendre Francis Planté. Ce grand artiste est bien le plus

éblouissant pianiste qui soit, et l'on reste émerveillé devant cette technique si claire et si élégante, devant cette interprétation si rythmique, si soignée, empreinte d'une telle simplicité, noyée dans une sonorité idéalement pure. On sent que Planté ne cherche pas à faire rendre au piano plus qu'il ne peut et plus qu'il ne doit (pourtant de quelle puissance ne dispose-t-il pas, quand il le fait !). Et nous voilà bien loin de Risler, pianiste orchestral et aux intentions dramatiques, dont le talent s'affirma dans le Concerto en *sol* de Beethoven, dans des pièces de Chabrier et Liszt, et que nous voudrions seulement mettre en garde contre certains gestes habituels (soulèvement du corps et coups de pieds vigoureux aux pédales accompagnant les attaques *ff*), tout à fait inutiles et disgracieux.

A. D.

BERLIN. — Depuis un mois, que de pianistes ! A tout seigneur, tout honneur, — car sans me livrer au jeu des comparaisons puériles, Ferruccio Busoni, par le déploiement d'une technique inouïe, par les sonorités paradisiaques de son incomparable toucher, par l'enthousiasme et la générosité de son inspiration, s'affirme comme le maître le plus complet du piano, — et le seul qui en comprenne toute la poésie. Les *Harmonies du soir*, *Feux follets*, *Mazeppa*, *Marche nuptiale* et *Ronde des Sylphes*, *Marche Héroïque* dans le mode Hongrois de Liszt, les *15 Variations-Eroïques*, les *Sonates* op. 109 et 106, de Beethoven. — *Adélaïde*, *Busslied*, *Les Ruines d'Athènes*, de Beethoven dans les transcriptions de Liszt, — le *Prélude*, *Choral* et *Fugue* de César Franck, le *Thème et Variations* de Rubinstein, les *Etudes* d'Alkan aîné, composaient la matière des trois récitals qu'il vient de donner.

Eugène d'Albert, accompagné par l'orchestre de la *Philharmonie*, sous la direction de Muck, émerveillait plus qu'il n'émouvait dans le *Concerto* de Schumann, op. 54, le *Concerto* et le *Dies Irae* de Liszt.

Edouard Risler consacrait 3 séances à l'interprétation des *Sonates* de Beethoven, qu'il a pour ainsi dire fait siennes tant il fait revivre intensément, fidèlement la pensée du plus grand des classiques.

José Vienna da Motta fit preuve d'une puissance surprenante, d'une incomparable netteté. Il joua Chopin, (*Ballade*, trois *Mazurkas*, *Polonaise*) avec charme et simplicité, sans mièvrerie, sans emphatique déclamation. Le *scherzo* et *marche*, la *Bénédiction de Dieu dans la solitude*, la *valse de Méphisto* (transcription de Busoni), trois pièces de Liszt mirent en pleine valeur sa belle virtuosité.

Ernst von Dohnanyi interprète excellemment la *Sonate* de Brahms. Un peu mièvre dans la *Sonate* op. 11 de Schumann, il exécute en revanche avec une certaine raideur la *Sonate* op. 110 de Beethoven.

Sous les doigts d'Ossip Gabrilowitsch, la *Rhapsodie* de Brahms, le *Rigaudon* de Raff, la *Ballade* de Grieg, la *Gavotte* de Glazounoff, le *Prélude* de Liadow séduisent infiniment. Je ne suis pas de ceux qui goûtent son interprétation de Bach et de Beethoven.

Wladimir von Pachmann, fait courir la foule. Il électrise son auditoire en exécutant vertigineusement des tours de la plus périlleuse acrobatie. Grâce à lui, j'ai maudit pour toujours Chopin et tout le contingent des ballades, mazurkas et polonaises.

Alfred Cortot, plus heureux à Berlin que Lazare Lévy, a fait grande impression. Son programme comportait des sonates de Chopin et de Liszt, le *Carnaval* de Schumann. C'est un artiste vibrant et sincère que le public a chaleureusement applaudi.

Frédéric Lamond est un interprète cavernieux des sonates de Beethoven. Combien je préfère la grâce agile et discrète, la souplesse et le sentiment nuancé et délicat de Godowsky. Au dernier programme de Godowsky figuraient les *32 Variations*, le *Rondo* op. 129 de Beethoven, la *Sonate* de Brahms, la *Rhapsodie espagnole* et les *Gnommenreigen* de Liszt.

Michaël von Zadora, encore qu'au début de sa carrière, s'est révélé comme pianiste de haute lignée. Sa fougue et son tempérament ne sont égalés que par la sûreté de sa technique qui est prodigieuse.

Gottfried Galston est un « réfléchi » qui rendit avec noblesse le *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* (Bach) et la *Sonate op. 106* de Beethoven.

En revenant aux violonistes, Mme Jeanne Diot qui, hier encore, était une inconnue à Berlin, a remporté, dès son premier concert à la Beethoven-Saal un énorme succès. Dans l'assistance, on remarquait tout particulièrement la présence du maître Joachim. L'enthousiasme avec lequel le célèbre violoniste donnait le signal des applaudissements sera, pour notre compatriote, la consécration la plus flatteuse de son remarquable talent. Dans les *Sonates* de Corelli, Mozart, Beethoven et César Franck, la musicalité profonde et l'intelligence artistique de Mme Diot se sont affirmés de tout premier ordre. Le style est sobre, ferme et noble. L'ampleur de la sonorité, la chaleur et la force de l'interprétation, la perfection du jeu valurent à Mme Diot les ovations du public et les honneurs d'un bis, chose rare à Berlin !

Les concerts d'orchestre nous apportèrent des nouveautés dignes de peu d'intérêt. Une certaine *Apalachia* de Délius, *das Trink'ne Lied* d'Oskar Fried (d'après Nietzsche), *l'Homme* de Paul Ertel. Beaucoup de bruit pour rien. Seul, la *Mort des Tintagiles*, poème symphonique de Ch. W. Loeffler, nous ramène à la musique véritable.

L. PONNELLE.

L E CAIRE. — 15 Février. — Dans cette quinzaine, parmi les concerts dignes d'attention, citons tout d'abord les deux séances données par le célèbre violoniste A. Serato.

Au programme, pour le 1^{er} concert.

Wieniawsky, 2^e concert en ré mineur. Ries, Perpetuum Mobile. Sarasate, *Zigeunerweisen*.

Entre ces morceaux nous avons entendu avec plaisir la distinguée pianiste Mme Malatesta qui interpréta avec un sentiment exquis le Prélude en *domineur* et le Scherzo en *si bémol mineur* de Chopin.

Le programme de la 2^e séance comprenait :

Beethoven, *Concert pour violon et orchestre*. Liszt, *Fantaisie Hongroise*, pour piano et orchestre. Vieuxtemps, *Quatrième concerto*, pour violon et orchestre.

L'espace ne me permet pas d'analyser tous ces morceaux, mais disons en l'honneur du sympathique artiste, qu'il a gagné beaucoup en virtuosité depuis l'année passée ; son mécanisme est parfait, aussi bien que sa technique, et son style est excellent. Ce fut au milieu d'une ovation frénétique que prit fin l'interprétation du concerto de Vieuxtemps ; à ce résultat contribua aussi l'excellent orchestre, dirigé magistralement par M. Bracale.

Le *Quatuor Fitzner*, de Vienne, composé de MM. Fitzner, Hers, Cserny et Walther, que nous avons tant applaudi l'année passée, nous est revenu encore cette année, il a donné son premier concert devant une assistance des plus choisies.

Parmi les numéros du programme :

Mozart, *Quatuor en sol majeur* n° XII. Borodin, *Nocturne*. Glazounow, *Scherzo*.

Beethoven, *Quatuor en fa mineur*, op. 95.

Tous ces morceaux ont été admirablement rendus, le public enthousiasmé a fait une chaleureuse ovation aux artistes.

V AH RAM.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

Grande Salle

Avril

- 1 Mme Anna Fabre (élèves).
- 3 M. Ed. Tourey (*La Tarentelle*).
- 4 La Société des instruments anciens.
- 6 Mme Juliette Ducher.
- 7 M. Marcel Baillon.
- 8 Mlle Et. Fernet (élèves).
- 9 M. Derzo Szigety.
- 10 Mlle Wierzbécka.

Salle des Quatuors

- 2 M. René Jullien.
- 3 Mme Adèle Hirsch.
- 4 M. Charles Bouvet.
- 5 Mme Hertzog.
- » Irène et Fernand Chapellut.
- 6 M. René Jullien.
- 7 Mlle Grumbach.
- 8 Mme Kessler-Weyler.
- 9 Mme Rosine Marty.
- 10 M. P. Vizentini (élèves).
- 11 La Société des Compositeurs de Musique.
- » Le Quatuor Calliat.
- 12 Mme P. Vizentini (élèves).

Salle Erard

- 1 Matinée de Mme Sax-Godefroid.
- 2 M. Duttenhofer.
- 3 M. Sauer.
- 4 Mme C. Kleeberg.
- 5 Mlle B. Duranton.

Avril

- 6 Mme Laroche.
- 7 Mlle Sarah Pestre.
- 8 Matinée des élèves de Mme Chéné.
- 9 M. Færster.
- 10 M. Berny.
- 11 Soirée des élèves de Mme Chéné.
- 12 M. A. Salomon.

Salle des Agriculteurs

- 2 Le Quatuor Joachim, 9 h.
- 3 id.
- 4 id.
- 6 id.
- 7 id.
- 8 Concerts Lefort, 3 h.
- 10 Société des Instruments à vent, 9 h.

Schola Cantorum

- 4 Concert César Franck.
- 6 Concert d'élèves de la *Schola*.

Salle Æolian

- 3 M. Servator.
- 4 D^r Lulek.
- 5 M. Fournier et Mme Fournier de Nocé.
- 9 Ensemble vocal : Mme Martilly, Mme Raulin, MM. Noël et Sigwalt.

Salle du Journal

- 4 3^e Concert Saïller, 9 h.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

Le mercredi 4 avril, à 9 heures, aura lieu à la Schola Cantorum la deuxième audition annuelle des grandes œuvres de piano et d'orgue de César Franck par Mlle Blanche Selva et M. Gustave Bret. Au programme en plus des trois *Chorals* d'orgue, de *Prélude*, *Choral* et *Fugue*, *Prélude*, *Aria* et *Finale*, figure une *Danse Lente* tout récemment retrouvée et publiée.

Les belles et inoubliables séances d'art pur que nous a offertes l'an dernier la *Société Philharmonique de Paris*, et au cours desquelles l'illustre maître Joseph Joachim et son Quatuor ont exécuté intégralement les quatuors de Beethoven vont avoir un lendemain.

En effet, l'illustre violoniste, directeur du Conservatoire de Berlin, doit prochainement arriver à Paris.

Il sera accompagné de ses partenaires de quatuor MM. les Professeurs Carl Hallir, Emmanuel Wirth et Robert Hausmann. Ces incomparables artistes donneront à la *Société Philharmonique de Paris*, 8. rue d'Athènes, les 2, 3, 4, 6 et 7 avril, une série de cinq concerts qui seront en quelque sorte, dans leur ensemble, un résumé de l'histoire du quatuor.

Au cours de la soirée annuelle donnée par la Société d'Amateurs *Le Timbalier*, dirigée par son distingué fondateur M. Fernand de Léry, nous avons infiniment goûté la délicate interprétation vocale de mélodies de MM. G. Hue, Ch. René, Fijeau et de Léry, (*Mystère et Djelmah*), par Mme Bureau-Berthelot ; Mlles De Rochette et

Lily Franconie ont remporté également le plus joli succès ; Mlle Marcelle Le Rey a exécuté le *Concerto en ut mineur* de Beethoven, *Caprice* de Marmontel et *Thème Varié* de Hændel, avec une maîtrise, un brio et en même temps un style remarquables. L'auditoire qui nous a paru particulièrement initié l'a vigoureusement applaudie. L'orchestre nous a donné une charmante exécution de la *Symphonie en sol mineur* de Mozart et de l'ouverture d'*Euryanthe* de Weber.

Le comte de Bertier de Sauvigny réunissait le 18 mars, autour de son bel orgue Merklin, un groupe d'amis et de dilettantes pour leur faire entendre M. Boulnois, le dernier lauréat du concours d'orgue du Conservatoire. M. Boulnois a joué avec une maîtrise très remarquée des pièces de Bach, Franck, Saint-Saëns, Gigout, Guilmant, Widor et Vierne ainsi qu'une *Élévation* pour orgue et une *Pièce symphonique* pour orgue et quintette dont il est l'auteur. Il a été vivement applaudi, non moins que Mlle Revel qui chanta délicieusement des mélodies de Massenet, Fauré et Dallier et que Mlle Jane Chevalier dont la virtuosité s'épanouit dans le *Scherzo* en si mineur de Chopin et le *Wedding Cake* de Saint-Saëns.

Assistance élégante et nombreuse au concert organisé par Mme Baulier, la sympathique présidente des *Enfants des Arts* ; tous les numéros d'un programme exclusivement consacré aux œuvres de Mme L. Filliaux-Tiger ont été chaudement applaudis ; l'auteur qui a prouvé ses qualités de parfaite exécutante dans une sélection de compositions pour piano, accompagnait ses mélodies et ses compositions pour instruments ; l'interprétation fut de tout premier ordre avec Mlle Eléonore Blanc, MM. Béral, Weingartner, et Dupuy, Mmes de Ligny et de Banville.

Une audition musicale du plus haut intérêt a eu lieu le 15 mars, chez M. et Mme Auguste Sérieyx dans leurs salons de l'avenue de Wagram. Il s'agissait de l'œuvre dramatique récemment terminée par M. Déodat de Séverac et reçue par M. Albert Carré à l'Opéra-Comique.

Nous ne pouvons faire ici l'analyse du *Cœur du Moulin*, puisqu'on nous promet pour la saison prochaine sa représentation sur notre seconde scène lyrique, mais nous pouvons affirmer que les qualités exquisées de cette partition si pittoresque la désignent pour un complet succès.

Les interprètes de la lecture intime qui en a été donnée chez M. Sérieyx, en présence d'une centaine d'amis, de musicographes et de critiques, ont remarquablement mis en valeur l'œuvre de M. de Séverac.

Le piano — on devrait dire « l'orchestre » — était magistralement tenu par Mlle Selva : et ce n'était point une sinécure, notamment dans l'émouvant prélude du second acte, tout plein de l'atmosphère ensoleillée du *Languedoc*. Mlle Marie Pironnay, Mme Flé, MM. Austin et Gébelin avaient mis leur sympathique talent au service des principaux rôles, soutenus par un chœur nécessairement réduit et qui ne pouvait atteindre pour cette raison à toute l'ampleur désirable.

M. Mutin, l'habile directeur de la maison Cavaillé-Coll, vient d'achever un orgue monumental de trente-deux pieds qu'il nous conviait à entendre le 16 mars. M. Gigout était chargé de nous présenter le nouvel instrument. Le maître avait composé un programme comprenant un Prélude et une Fugue en *mi bémol* de Bach, la *Suite Gothique* et l'*Allegretto con moto* de la *Seconde Suite* de Boellmann, ainsi que quelques-unes de ses œuvres ; le délicieux *Pèlerinage* extrait des *Poèmes mystiques*, un *Scherzo*, une *Toccata* souvent redemandée par les fidèles de Saint-Augustin et le *Grand Chœur dialogué*, œuvre puissante et sonore qui, comme l'a constaté la presse, fut acclamé frénétiquement. On a admiré une fois de plus l'autorité, le style large, l'exécution nette et précise de M. Gigout et l'on a applaudi avec joie le compositeur qui a le tort de s'effacer trop souvent. L'orgue formidable et suave à la fois a fait excellemment valoir les délicatesses du *Pèlerinage* et de la *Suite Gothique*. Puis Mme Gallet et M. Borde ont chanté le duo de *Sosarme* d'Haendel et un duo charmant de Boellmann, le *Calme*. Mme Gallet a fait apprécier dans le *Veni Creator* de Lalo, *Mai* de Boellmann et le *Roi des Aulnes*, son art incomparable, et M. Borde a transporté avec trois cantiques de Beethoven l'auditoire d'élite qui se pressait chez M. Mutin et qui lui a fait une ovation.

Le 19 mars, M. Vierne, le jeune et brillant organiste de Notre-Dame faisait entendre sur le même instrument les *fantaisie et fugue* en ut mineur de Bach, le *Cantabile* de Franck, la *Symphonie gothique* de M. Widor et trois pièces signées de son nom, *Prélude*, *Communion* et *Allegretto* dont on ne saurait trop louer l'inspiration et le charme. M. Vierne a obtenu comme de juste le plus vif succès. Il est superflu de vanter les qualités précieuses qui lui ont acquis à l'âge où l'on étudie encore une haute réputation et qui l'ont fait ranger de prime abord parmi les maîtres de l'orgue. En l'absence de Mme Vierne, M. B. de la Motte chanta avec une émotion chaleureuse la *Procession* de Franck. Regrettons que de telles séances où les vrais musiciens se retrouvent avec empressement ne nous soient pas plus libéralement dispensées.

CONCOURS. — Les concours de composition musicale pour le Prix de Rome auront lieu cette année du 5 au 11 mai pour le concours d'essai ; du 19 mai au 18 juin pour le concours définitif.

— Le 2^e concours pour le *prix Louis Dièmer* aura lieu au Conservatoire les 7 et 8 mai prochain.

Les représentations du *Clown* de M. I. de Camondo, sur un livret de M. Capoul, auront lieu vers la fin d'avril, au Nouveau-Théâtre. Les principaux rôles seront tenus par MM. Rousselière, Renaud, Delmas, Mmes Farrar, Mérentié, Jane Margyl.

L'Union des Femmes Professeurs et Compositeurs de musique, se propose de donner, cette année, plus d'extension à la *Société Chorale* qu'elle a fondée. Elle fait appel à toutes les musiciennes, virtuoses et professeurs, en les priant de s'inscrire à la *Chorale de l'U. F. P. C.*

Il suffit pour cela d'être musicienne professionnelle, d'adresser une demande écrite à Mlle Daubresse, présidente de l'*Union*, 13, rue de l'Arc-de-Triomphe.

La Fédération des Artistes-Musiciens de France vient d'adresser un appel à tous ses adhérents pour venir en aide aux familles victimes de la catastrophe de Courrières. Des souscriptions sont ouvertes immédiatement dans tous les orchestres de Paris et de province. Les fonds sont recueillis par le trésorier de la Fédération à Paris, 11, rue Bergère.

Un premier envoi de cent francs a été fait par la Chambre Syndicale des Artistes-Musiciens de Paris.

M. Tournemire vient de diriger à Leyde un concert consacré à ses œuvres, qui, remarquablement interprétées par Mmes Brunings, Kortman, MM. Wysman, Rappart, Verhallen, van Isterdael, furent très applaudies ; le *Quatuor*, obtint particulièrement beaucoup de succès. — Le *Sang de la Sirène* sera exécuté l'an prochain à Amsterdam.

* M. Léon Jehin, l'éminent chef d'orchestre des Concerts et du Théâtre de Monte-Carlo, vient d'être décoré de l'ordre du roi Léopold de Belgique. A l'occasion de cette nomination, les musiciens de l'orchestre ont offert à leur sympathique chef un banquet qui fut une fête de famille très réussie et fort touchante.

Il est regrettable que les nombreux admirateurs de Léon Jehin, qui applaudiront à cette distinction, n'aient pu fêter en même temps sa nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur. Il y a beau temps, paraît-il, que cette décoration est *en route* ! L'an dernier une pétition signée des noms les plus illustres du monde artistique, fut présentée au Sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, qui promit de tout accorder. Ce beau projet est encore à réaliser. Pourtant, quel musicien mérite mieux que Jehin cette décoration ? — Nous insistons au nom de tous auprès de M. Dujardin-Beaumetz pour que cet acte de justice soit promptement accompli.

A. D.

BORDEAUX. — Grand succès pour la *Troupe Joliceur* d'A. Coquard, donnée le 6 mars au Grand-Théâtre. — Le 10 mars, Concert Philharmonique avec le concours de MM. Enesco, Cazals, de Mme Grandjean et de M. Dufrane (*Rapsodie roumaine* d'Enesco, *Concertos* de Saint-Saëns et d'Haydn).

NANTES. — *Sibéria*, de Giordano, a remporté ici un véritable four. On annonce *Tannhäuser* et le *Roi d'Ys*.

PAU. — Au Palais d'Hiver on vient de donner avec succès *Hedda* de F. Le Borne, créée il y a quelques années à Milan.

NICE. — L'Opéra a monté récemment *En Saga* d'I. de Lara. Le Casino Municipal vient de donner la première de *Manon Lescaut* de Puccini. Le violoniste Hubermann a donné deux concerts avec grand succès. Mme Tilli Kœnen annonce une séance de lieder.

On peut déjà affirmer que l'œuvre nouvelle (ou une des œuvres nouvelles) que l'on montera à Monte-Carlo l'an prochain, est la *Théodora* de Xavier Leroux.

MONTE-CARLO. — Avec *Don Procopio*, l'adorable chef-d'œuvre de Bizet dont le succès fut immense, M. Raoul Gunsbourg a donné *Paillasse* de Léoncavallo.

M. Rousselière est admirable dans le rôle de Cadio, qu'il chante superbement et qu'il joue avec une belle violence dramatique. Mlle Farrar a délicieusement interprété le rôle de Nedda : sa voix pure et puissante, son charme exquis, sa véhémence tragique lui ont valu un très beau succès personnel. M. Bouvet compose le rôle de Tenio en grand artiste, avec un relief extraordinaire. M. Ananian, qui possède une très belle voix de basse chantante, fut un remarquable Silvio. Les chœurs et l'orchestre, sous la direction de M. Léon Jehin, interprétèrent en toute perfection la partition de *Paillasse* qui, s'ajoutant à *Don Procopio*, contribue à composer un spectacle du plus vif éclat.

— Excellente représentation de la *Vie de Bohême* de Puccini. L'œuvre délicieuse du maître italien a retrouvé son habituel succès. Elle était interprétée, pour les principaux rôles, par les artistes de l'Opéra-Comique : Mme Marguerite Carré, qui incarne à ravir le personnage de Mimi ; M. Clément, dont la jolie voix de ténor fait merveille dans le rôle de Rodolphe ; M. Bouvet, un Marcel de belle allure ; M. Jean Pèrier, parfait dans le rôle de Colline, et M. Chalmis, un Schanard fort pittoresque. Mme Chas-sang, qui jouait le rôle de Musette, y a fait applaudir sa jolie voix et son brillant talent de comédienne.

L'orchestre et les chœurs, sous la direction de M. Léon Jehin, furent parfaits.

Nous parlerons dans le prochain numéro de *Don Carlos*, le chef-d'œuvre de Verdi, qui vient d'être représenté et mis en scène splendidement par M. Gunsbourg.

BRUXELLES. — Au dernier *Concert Ysaye* (25 mars), M. Eugène Ysaye a exécuté les Concertos de Bach, Mozart et Beethoven. — Le 1^{er} avril, à l'Alhambra, concert de l'*Orchestre Kaim*, sous la direction de M. Schneevogt. — M. Arthur de Greef annonce une série d'auditions consacrées à l'histoire de la littérature du piano, de Frescobaldi aux contemporains : il exécutera les trente-deux sonates et les cinq concertos de Beethoven : cette série durera une année. (Décidément, l'exemple de MM. Risler et Parent est contagieux : espérons qu'il ne surgira pas trop d'imitateurs !)

ANVERS. — La *Tasse* de M. E. d'Harcourt vient d'être représentée ; cette œuvre d'un amateur a laissé le public assez froid.

L'orchestre des Concerts Ysaye vient de donner un superbe concert où nous applaudîmes Mlle Delfortrie, Mme Kleeberg et Mme Dubois-Dongrie. V.

GAND. — Au Cercle artistique et littéraire de Gand, M. Engel et Mme Bathori viennent de remporter un vif succès en interprétant avec le charme qu'on leur connaît différentes œuvres de Schumann, Bruneau, Rita Strohl, etc.

LIÈGE. — Le Théâtre Royal de Liège vient de représenter avec grand succès une nouvelle œuvre du compositeur Louis Hillier, dont le grand ballet en 2 actes et avec chœurs : *Fatalidad* fut applaudi à Aix-les-Bains, Lille, Toulouse, Cabourg, Dijon et autres villes de France et de l'étranger.

Les journaux locaux sont tous des plus élogieux et le *Journal de Liège* constate la remarquable exécution de la partition sous la conduite du compositeur qui dirigeait de mémoire.

AMSTERDAM. — La deuxième audition de la *Croisade des Enfants*, de Pierné, au Concert-Gebow, a remporté encore plus de succès que la première. L'auteur, présent, a été acclamé. La *Société pour l'encouragement de l'Art* a donné *Dem Verklaerten*, de M. Schillings, *das Klagende Lied* de Mahler et *Taillefer* de R. Strauss.

LES FÊTES MUSICALES DU RHIN. — Voici quelle sera la série des Fêtes musicales qui auront lieu, au printemps, sur les bords du Rhin :

1^o Les 17 et 18 Mai, à Mayence, exécutions des oratorios *Judas Maccabée* et de *Saul* de Haendel, par les soins du *Mainger*, *Liedertafel* et du *Damengesangverein*.

2^o A Bonn, les 20, 22 et 23 mai, Festival Schumann, avec les concours de la société de chœurs *Concordia*, de la Philharmonie de Berlin, de la *Société des Instruments à vent* de Paris, de F. de Dohngangi, Dr V. Kraus, Meschaert, Mmes Kappel, Kraus-Osborne.

Au programme : *Symphonies* en mi bémol et en si. Morceaux de concerts pour 4 cors, Ouverture de *Manfred*, Scènes de *Faust*, Concerto pour piano, quatuors, lieder, etc.

La direction artistique de la fête et de l'orchestre sera entre les mains du maître Joachim et du professeur Grüters.

3^o A Aix-la-Chapelle, les 3, 4 et 5 Juin, Festival Rhénan.

MM. Félix Weingartner et le D^r Schwickerath dirigeront alternativement l'exécution. Au programme de la première journée : la *Messe en si mineur* de Bach ; le lendemain, la *Faust-Symphonie* de Liszt.

M. Arthur Nikisch vient de donner sa démission de directeur de l'Opéra de Leipzig, poste qu'il occupait depuis un an à peine. M. Nikisch allègue des raisons de santé ; la vérité est qu'il se sentait écrasé par ses multiples fonctions : directeur de l'Opéra, directeur des deux grandes phalanges artistiques allemandes : le *Gewandhaus* de Leipzig et l'*Orchestre philharmonique* de Berlin, directeur des concerts d'abonnement de Hambourg, directeur d'études au Conservatoire de Leipzig. M. Nikisch a opté pour le concert.

Le pianiste Mark Hambourg que l'on entend trop rarement à Paris où cet hiver il n'a donné qu'un seul concert, vient de parcourir la Hollande dans une tournée de quinze récitals.

Ces séances ont, au dire des journaux du pays, été une suite ininterrompue de succès pour le célèbre virtuose, ainsi que pour les pianos Gaveau dont il se servait.

Livres et Œuvres musicales reçus

F. HELLOUIN : *Le Noël musical français* (JOANIN, éditeur, Paris).

A. RENSCHÉL : *L'art du chef d'orchestre* (FISCHBACHER, éditeur, Paris).

La maison d'éditions **Léo LIEPMANNSOHN**, de Berlin, annonce, pour le mois de mai prochain, la publication, par M. JULES EGORCHEVILLE, de 20 *suites d'orchestre du XVII^e siècle français*, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Cassel.

Ces suites, qui sont les seules œuvres que nous ont laissées, ou à peu près, les 24 *violons du Roy*, formeront 2 volumes grand in-4^o de 300 pages de musique. Le premier volume contiendra une étude historique. Nous reviendrons sur ce véritable monument historique lors de sa publication.

Joseph JONGEN : *Sonate* pour piano et violon (SCHOTT, éditeur à Bruxelles).

C. SAINT-SAËNS : *Le Rouet d'Omphale*. — *Phaëton*.

Petites partitions d'orchestre (DURAND ET FILS, éditeurs, Paris).

Quatre mélodies de Ch. Neveu (*Vieux Calvaire*, *Fleurs mortes*, *les Vers luisants*, *Aux Etoiles*.)

Éditées par l'auteur, 8 rue Monton-Duvernoy, Paris.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle



MAX REGER

CATALOGUE

des principales Œuvres de Max REGER

a) MUSIQUE DE CHAMBRE :

- Sonate, pour violon et piano (op. 72).
- Sonate, pour violon et piano (op. 84).
- 2 Sonates, pour violoncelle et piano (op... et 78).
- Quatuor à cordes (op. 74). — Trio à cordes (op. 77^b).
- Six Sonates pour *violon seul*. — Sérénade pour flûte, violon et alto, (op. 77^a) etc...

b) MUSIQUE DE PIANO :

- Variations et Fugue sur un thème de Bach (op. 81).
- » » sur un thème de Beethoven, pour deux pianos (op. 86).
- Aus meinem Tagebuche. Pièces pour piano (op. 82), etc.

c) MUSIQUE D'ORGUE :

- Variations et Fugue. — Sonate d'orgue (op. 33). Six trios (op. 47).
- Trois fantaisies (op. 52). — Préludes et Fugues (op. 56) — Préludes de Chorals (op. 67). — Œuvres de piano de Bach transcrites pour orgue, etc...

d) MUSIQUE VOCALE, (chœurs, lieder, etc.)

- 4 lieder (op. 23). — Six poèmes (op. 31). — Six lieder (op. 35).
- 8 lieder (op. 43). — 12 lieder (op. 51). — 16 mélodies (op. 62).
- Chœurs pour *voix d'hommes* (op. 38). — Chœurs pour voix mixtes.
- Chœurs religieux (4 cahiers) etc. — 2 Cantates (*Choral-kantate*), etc.
- De nombreux lieder : **Schlichte Weisen** (op. 76), etc., etc...

e) MUSIQUE D'ORCHESTRE :

- Symphonietta** pour grand orchestre.
-

Ces Œuvres sont éditées chez :

MM. LANTERBACH et KUHN (Leipzig). — UNIVERSAL EDITION (Vienne). — KAHNT, Nachfolger (Leipzig), etc.

OPÉRA — CHATELET

Société Musicale G. ASTRUC & Cie

SIX CONCERTS

20 Avril
23 Avril
25 Avril
27 Avril
29 Avril
1^{er} Mai



FESTIVAL BEETHOVEN-BERLIOZ

Sous le Patronage de la Société des Grandes Auditions Musicales de France

Présidente : Mme la Comtesse Greffulhe

AVEC LE CONCOURS DE MESDAMES

Lucienne BRÉVAL & Alice VERLET, de l'Opéra

MM. VAN DYCK, AFFRE, DELMAS, GRESSE, de l'Opéra

le Pianiste A. PIERRET

L'Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux

et des 400 Choristes de l'Oratorium Vereeniging d'Amsterdam

550 Exécutants sous la direction de

Félix WEINGARTNER

PROGRAMME

THÉÂTRE du CHATELET

le 20 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BEETHOVEN

1. Symphonie Pastorale
2. Overture de Coriolan
3. Symphonie Eroïca

THÉÂTRE du CHATELET

le 23 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BERLIOZ

1. Overture de Benvenuto Cellini
2. Air de l'Enfance du Christ
3. Overture du Carnaval Romain
4. Air de Cassandre
5. Symphonie Fantastique

THÉÂTRE du CHATELET

le 25 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BEETHOVEN

1. Symphonie en la
2. Concerto de piano en sol majeur
M. Auguste PIERRET
3. Symphonie en ut mineur

THÉÂTRE du CHATELET

le 27 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BEETHOVEN

1. Overture de Fidelio
2. Overture de Léonore (I)
3. Overture de Léonore (II)
4. Huitième Symphonie
5. Overture de Léonore (III)

THÉÂTRE NATIONAL

DE L'OPÉRA

le 29 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BERLIOZ

- LA DAMNATION DE FAUST
poème symphonique pour Soli,
Chœurs et Orchestre.

THÉÂTRE NATIONAL

DE L'OPÉRA

le 1^{er} MAI, à 9 h. du soir

§ § §

BEETHOVEN

1. Overture d'Egmont
2. Fantaisie Chorale
3. Neuvième Symphonie

Pour tous renseignements, s'adresser à MM. G. ASTRUC et Cie (Société Musicale)
Pavillon de Hanovre, Paris

SALLE ÉRARD

Récital supplémentaire

ÉMIL SAUER

Mardi 3 Avril

- | | | | | |
|--|---------------|-------------------------------|-------------|-------------------------------|
| 1. Prélude et Fugue | BACH D'ALBERT | 5. a. Rêve d'Amour | } E. SAUER | |
| 2. Grande Fantaisie op. 15 | FR. SCHUBERT | b. A Cheval (Etude de Concert | | |
| 3. a. Scherzo op 4 | J. BRAHMS | n° 11) | | |
| b. Romance <i>fa diè:e majeure</i> | } R. SCHUMANN | c. Les Délices de Vienne | } FR. LISZT | |
| c. Traumeswirren | | | | (Valse de bravoure) |
| 4. Sonate op. 35 | FR. CHOPIN | 6. Fantaisie-Norma | | |
| Grave. — Doppio movimento. Scherzo. — Marche funèbre. — Presto. | | | | |

SOCIÉTÉ DE CONCERTS D'INSTRUMENTS ANCIENS

Fondée par Henri CASADESUS

Président : Camille SAINT-SAËNS — Directeur : PERILHOU

Mme H. CASADESUS-DELLERBA

Alfred CASELLA

(Quinton)

(Clavecin)

Henri CASADESUS

M. CASADESUS

F. OLIVIER

(Viole d'Amour)

(Viole de Gambe)

(Basse)

MERCREDI 4 AVRIL, à 9 heures du soir, SAULE PLEYEL

PREMIER CONCERT avec le concours de

M. Louis DIÉMER

Mlle Carlotta de FÉO

M. HENNEBAINS et la Classe de Trompettes de M. FRANQUIN^{Pr} au Conservatoire

PROGRAMME :

- | | | | |
|------------------------------------|------------|--------------------------------------|-----------|
| 1. Ballet de Chimène | SACCHINI | 4. Deuxième Symphonie. | BRUNI |
| Quinton, Viole d'amour, Viole | 1734-1786 | Quinton, Viole d'amour, Viole de | 1759-1823 |
| de Gambe, Basse et Clavecin. | | Gambe, Basse et Clavecin. | |
| 2. a. Air de Phèdre | RAMEAU | 5. Deux Carillons Flamands | |
| b. La Passion | 1683-1764 | du XVII ^e siècle. | |
| Mlle CARLOTTA DE FÉO | HAENDEL | a. en sol majeur — b. en sol mineur. | |
| 1685-1769 | | 6. Divertissement | MOZART. |
| 3. Concerto en ut mineur | J.-S. BACH | pour deux Flûtes, cinq Trompettes | 1756-1791 |
| pour deux Clavecins | 1685-1750 | et quatre Timbales. | |
| MM. Louis D.ÉMER et ALF. CASELLA | | | |

CLAVECIN PLEYEL

Le Deuxième Concert aura lieu en Mai, avec le concours de Mme Gabrielle COURTOIS

Les 32 Sonates pour Piano

BEETHOVEN

PAR

EDOUARD RISLER

Les Dimanches 6, 13, 20, 27 Mai

AU NOUVEAU THÉÂTRE, à 3 heures

Jeudis 17 et 31 Mai, à 9 heures du soir

AU NOUVEAU THÉÂTRE

Jeudis 7 et 14 Juin, à 9 heures

SALLE ÉRARD

Les

Pianos Gaveau

APPRÉCIÉS PAR

Les Professeurs du Conservatoire de Paris

Emile Lessard, Professeur d'Harmonie.

Quel pas énorme vous avez fait et quels progrès vous avez réalisés depuis qu'en 1867 je faisais entendre vos pianos à l'Exposition Universelle !

Le grand piano de concert que vous m'avez soumis hier est un superbe instrument, sonore, facile à jouer, d'un mécanisme parfait, d'une douceur invraisemblable et tout le clavier, docile aux moindres fantaisies de l'exécutant, cède à la plus légère pression. Je vous envoie mes félicitations les plus sincères.

Louise Vidal, Professeur d'accompagnement.

J'apprécie beaucoup les pianos Gaveau. Dès mon enfance, au Conservatoire de Toulouse, je me familiarisai avec eux, j'appris à les aimer, et depuis lors je n'en ai jamais eu d'autres chez moi.

Gabriel Lierné, Membre du Conseil supérieur.

Depuis longtemps j'ai pu constater la puissance et le charme, l'égalité de clavier l'homogénéité parfaite de vos remarquables instruments, et je vous remercie de m'avoir initié, pendant notre visite à l'usine de Fontenay, aux détails si intéressants de leur fabrication.

Victor Warot, Membre du Conseil supérieur et Professeur de Chant.

Bien que ne connaissant rien des détails et des difficultés de la fabrication du piano, comme depuis longtemps je suis à même de juger les qualités merveilleuses de vos instruments et de constater les immenses progrès réalisés par votre maison, je me suis plu à rendre hommage à vos succès, et à proclamer bien haut que, si la perfection de ce monde, Messieurs Gaveau frères pourraient se vanter de l'avoir atteinte.

Vos excellents pianos ont toutes les qualités de force, de puissance et de sonorité admirables ; ils y joignent la douceur, la suavité et le charme, ce qui les rend absolument supérieurs au point de vue de l'accompagnement.

Depuis vingt ans, j'ai pu les apprécier, et je suis heureux de vous dire toute mon admiration pour les résultats merveilleux que vous avez atteints, résultats couronnés d'un succès longuement mérité.

EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

REINE DE
LOTION
ED. PINAUD
PARIS



Affections
DU
Foie
ET DE
l'Estomac

PIANOS A QUEUE & PIANOS DROITS

à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL & Cie, Rue de Douai, 46. PARIS

LIQUEUR
BÉNÉDICTINE



LE COURRIER MUSICAL

Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portrait : RICHARD STRAUSS

Les *Béatitudes*, de CÉSAR
FRANCK..... VINCENT D'INDY.

LA MUSIQUE DE PIANO DE
SCHUMANN..... C. MAUCLAIR.

LA VIE ARTISTIQUE EN ALLE-
MAGNE - Les Centres :
MUNICH. — BERLIN..... PAUL DE STÖCKLIN

Le *Demon*, DE RUBINSTEIN,
à Monte-Carlo..... ALFRED MORTIER.

LES GRANDS CONCERTS..... } JEAN D'UDINE.
P. LOCARD.

LA QUINZAINE MUSICALE : *Festival Mozart, Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Société Nationale, les Récitals d'Emile Sauer, Concerts Ysaye, Concerts Busoni.*

CONCERTS DIVERS.

Le mouvement musical en Province et à l'Étranger :

LETTRE DE BERLIN..... PAUL DESTÖCKLIN
LETTRE DE MUNICH..... EL. DE STÖCKLIN.
LETTRE DE NEW-YORK..... LAMEY-LADHUYNE.

Correspondances de : **Angers, Montpellier, Monte-Carlo, Nantes, Nancy, Nice, Rouen, Toulouse, Strasbourg.**

CONCERTS ANNONCÉS.

ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.

Administration et Rédaction :
29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts
de 10 h. à midi et de 2 h. à 6 h. 1/2.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS... 12 francs l'an
ÉTRANGER... 15 »

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchés — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Sérveyx. — P. de Stocklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillermoz, etc...

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. LEGOUX, 4, rue de Rougemont ; 20, faubourg Poissonnière, etc.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPÔTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

Pour la HOLLANDE :

MM. STUMPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE :

MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.



RICHARD STRAUSS

qui vient de conduire aux Concerts Colonne
sa *Symphonia domestica*

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portrait : Richard Strauss. — Les *Béatitudes* de César Franck (VINCENT D'INDY). — La Musique de piano de Schumann (CAMILLE MAUCLAIR). — La Vie artistique en Allemagne : *Les Centres* : Munich-Berlin (PAUL DE STÆCKLIN). — Le *Démon*, de Rubinstein, à Monte-Carlo (A. MORTIER). — Les Grands Concerts (JEAN D'UDINE, PAUL LOCARD). — La Quinzaine Musicale : *Festival Mozart, Société Philharmonique, Concerts Le Rey, Société Nationale, Les Récitals Emile Sauer, Les Concerts Ysaye, Concerts Busoni*. — Concerts divers. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Lettre de Berlin (PAUL DE STÆCKLIN). — Lettre de Munich (EL. DE STÆCKLIN). — Lettre de New-York (LAMEY-LADHUYNE). — Correspondances de : ANGERS, MONTPELLIER, MONTE-CARLO, NANTES, NANCY, NICE, ROUEN, TOULOUSE, STRASBOURG. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses.

Les « Béatitudes », de César Franck ⁽¹⁾

Singulière destinée que celle du genre de composition nommé *oratorio*, et bien digne d'une étude spéciale, car il constitue l'un des plus curieux exemples de transformisme qu'il soit permis de constater dans l'histoire de l'Art.

Sorte d'opéra mystique au début, il devient bientôt purement lyrique et se rapproche alors de la forme symphonique en adoptant la coupe *Cantate* ; mais, en notre époque moderne, époque tourmentée, époque toute de provisoire où la foi, subissant les assauts du doute, ne trouve plus en l'art sa naturelle expression, l'*oratorio* musical fut insensiblement amené à remplacer et à continuer un genre littéraire complètement abandonné : l'Épopée.

L'Épopée, ce monument poétique dont nous n'approchons qu'avec une sorte de crainte superstitieuse, car ses manifestations, qu'on pourrait facilement compter, n'apparaissent que de loin en loin dans l'histoire, l'Épopée que l'on ne rencontre qu'au cours des siècles dits de transition et dans des conditions particulières, fut longtemps, en effet, pour les peuples, la marque de passage d'une manière d'être établie à un nouvel état artistique et social.

Au sortir des influences purement mystiques et théocratiques qui abritèrent de tous temps le berceau des nations et des civilisations, s'ouvre toujours une ère de combats, héroïque dans l'antiquité, chevaleresque au moyen âge, précédant la période dans laquelle l'être humain, voire sa personnalité physique, devient l'objectif unique du mouvement social, jusqu'à l'avènement d'un nouveau cycle qui recommence et reproduit la marche des précédents.

C'est donc au milieu de la période de trouble, période de guerres gigantesques,

(1) Grâce à l'aimable autorisation de M. Alcan, nous pouvons donner à nos lecteurs la primeur d'un fragment du *César Franck*, de Vincent d'Indy, qui paraîtra très prochainement dans la collection des *Maîtres de la Musique*, publiée sous la direction de Jean Chantavoine.

de luttes intestines, d'actes sublimes et de crimes monstrueux que fleurit invariablement ce mystérieux lotus de la littérature que l'on nomme poème épique.

Telles, les épopées homériques, fixant la langue et la mythologie au seuil de la civilisation grecque, telle l'*Enéïde*, lis croissant sur la limite même qui sépare le monde païen arrivé à l'état de scepticisme le plus complet de l'élan de foi enthousiaste sur lequel se greffa toute la grande civilisation chrétienne. Telle encore, cette *Commedia* à laquelle on accola à juste titre l'épithète de *divine*, et qui, née au milieu des incessantes luttes déchirant l'Italie, fut néanmoins une œuvre d'apaisement en laquelle se trouvent rassemblées et concentrées toutes les connaissances de son époque, toute la croyance exubérante dont les croisades furent le généreux phénomène.

Lorsque l'épopée tente de se produire hors de son milieu ou des temps favorables à son éclosion, elle perd alors toute sa réelle signification ; ce peut être un poème habilement versifié, avec une certaine apparence de grandeur, comme la *Pharsale*, le *Paradis perdu* ou la *Messiede*, mais cela reste toujours une œuvre de dilettantisme et non plus la manifestation universelle, nécessaire, attendue.

En notre temps, l'âme humaine est trop inquiète, trop ballottée en tous sens pour être à même d'enfanter *littérairement* l'œuvre de naïve croyance que doit être l'épopée, le chant un peu indéterminé du vers rythmé, assonnancé ou même rimé, ne suffit plus à éveiller l'intérêt des peuples et porter à la connaissance de tous les hautes pensées du poète ; il faut un autre élément pour remplir l'office de truchement intellectuel, élément doué d'une influence mystérieuse et quasi divine, mais aussi élément jeune, pouvant s'adapter, en raison de sa nature expressive, au besoin de rêve et d'idéal qui subsistera toujours au fond du cœur de l'homme, quelque peine que se donnent les apôtres du dogme matérialiste pour l'en arracher.

Cet élément vivificateur fut la musique.

Et le xix^e siècle vit éclore, de Beethoven à Franck, en passant par Schumann, Berlioz et Wagner, un grand nombre de productions, sacrées ou profanes, qui ne sont autre chose que des poèmes épiques musicaux.

Épopée, la *Missa solemnis* où l'auteur des neuf symphonies raconte la vie du Christ, la grandeur de sa doctrine et la soif de fraternelle paix, rêve de l'âme moderne. Épopées incomplètes si l'on veut, mais au moins *matière épique*, ce *Faust* où Schumann paraphrase le gigantesque poème de Goethe, et cette *Damnation* où Berlioz tente d'assimiler ce même poème à notre esprit français ; épopée, cette *Tétralogie* où Wagner recrée pour la plus grande gloire de la musique les mythes et les symboles des croyances septentrionales comme Homère avait naguère condensé les légendes méditerranéennes ; épopée enfin ces *Béatitudes*, œuvre dans laquelle le « père » Franck raconte presque naïvement la bienfaisante action d'un Dieu tout amour sur les destinées humaines.

Dans ce poème musical, en effet, toutes les conditions requises aux temps classiques pour la constitution du poème épique, se trouvent remplies : unité, grandeur, plénitude et intérêt du sujet, appropriation du milieu et du poète, celui-ci faisant œuvre de foi en un siècle ravagé par l'incrédulité, croyant lui-même fermement à ce qu'il narre, et s'imposant aux sceptiques eux-mêmes au moyen du discours musical, moins précis, mais plus universellement captivant que le poème versifié. Les *Béatitudes* furent donc l'œuvre attendue de la fin du xix^e siècle, œuvre qui, en dépit de quelques défaillances inévitables (*aliquando bonus dormitat Homerus*) restera comme un superbe temple solidement fondé sur les bases traditionnelles de la foi et de la musique et s'élevant au-dessus des agitations du monde, en fervente prière, vers le ciel.

Ainsi qu'il en est pour presque tous les grands monuments de l'art, l'éclosion des *Béatitudes* fut précédée, dans la vie de leur auteur, d'une longue, très longue période

de préparation ; de même dans la *Vita nuova* trouve-t-on des présages de la *Divine comédie*, de même rencontre-t-on avec stupéfaction l'esquisse du thème qui servira de sceau à la IX^e symphonie dans un simple *lied* que Beethoven jette sur le papier en l'année 1804.

Les *Béatitudes* furent pour Franck l'*œuvre de toujours*.

Dès sa première jeunesse, dès l'instant où il se sent non plus virtuose, mais musicien créateur, il pense à une assimilation dans l'ordre sonore du beau poème d'idées qui est le sermon sur la montagne. Comment cette promesse de bonheur futur n'aurait-elle pas séduit ce chrétien, simple et fort en sa foi ? Comment ce Christ passant à travers les foules pour y jeter des paroles de justice et de paix ne fût-il pas devenu pour un Franck la manifestation faite en musique d'un Dieu d'amour apaisant d'un geste les douleurs de l'humanité ?

Franck aimait ce texte, il le relisait souvent. On conserve dans sa famille un « Recueil des Saints Evangiles » qu'il avait reçu en *prix* à la fin d'une année scolaire ; la page qui, en huit *alíneas*, contient le divin discours, présente des traces d'usage démontrant qu'elle fut fréquemment consultée ; de plus, en marge de chacune des paroles du Christ, on remarque des coups d'ongle, ces coups d'ongle que nous, ses élèves, nous connaissions si bien et au moyen desquels, lorsqu'il n'avait pas de crayon à sa portée, il avait coutume de souligner les passages de nos devoirs que, soit approbation, soit blâme, il voulait nous signaler.

Une très ancienne pièce pour orgue, datant de ses débuts comme organiste, mais dont le manuscrit lui-même est égaré, portait comme suscription : « Le sermon sur la montagne » ; le même titre se reproduit en tête d'une *Symphonie pour orchestre*, à la façon des poèmes de Liszt, qui date également d'une époque assez ancienne et n'a point été publiée (1).

Traduire en une paraphrase musicale digne du sujet le poème divin fut donc la constante pensée du maître ; mais il lui fallait pour cela un texte versifié...

Trop peu confiant en son éducation littéraire il n'osait pas entreprendre lui-même ce travail et les *librettistes* d'alors ne se souciaient point (heureusement !) de perdre de fructueux moments pour fournir à cet organiste obscur un canevas dont le rendement pécuniaire ne pouvait se présenter que comme fort problématique.

Franck, qui n'était point l'ascète sauvage et intransigeant que décrivent certains critiques peu informés, acceptait très volontiers d'amicales invitations à dîner où à passer la soirée ; il aimait à se rendre, le soir, dans certaines maisons amies pour se délasser de ses travaux du jour et on pouvait le rencontrer fréquemment dans la famille de M. Denis, alors professeur au lycée Saint-Louis. Celui-ci, frappé de l'enthousiasme avec lequel son ami l'organiste développait en causeries intimes le poème du Sermon sur la montagne dont le plan se faisait de plus en plus clairement dans sa tête et auquel il ne manquait qu'un texte écrit pour devenir musique, s'ingénia à chercher pour Franck un collaborateur littéraire et finit par trouver ce collaborateur en la personne de Mme Colomb, femme d'un professeur au lycée de Versailles.

Mme Colomb possédait une assez grande facilité de versification, elle avait même déjà publié quelques pièces qui lui avaient valu l'attribution d'un de ces prix que décerne annuellement l'Institut.

Le musicien, en quelques entrevues, lui expliqua donc la marche du poème telle qu'il la concevait et qu'il l'avait rêvée depuis tant d'années, et Mme Colomb lui fournit, sur ces données, des vers qui, pour n'être point fort remarquables comme poésie,

(1) M. Georges C. Franck possède le manuscrit de cette *Symphonie* au milieu d'un assez grand nombre d'études et de pièces inédites de son père.

sont néanmoins peu gênants et assurément bien préférables à ce qu'un librettiste de profession eût pu écrire en ce genre.

Voilà donc le maître nanti du texte si ardemment désiré. Aussitôt il se met au travail ; mais cela ne va point tout seul..., les retouches succèdent aux retouches et il semble bien que le compositeur ne soit tout d'abord pas très fixé sur le style musical à employer, il tâtonne et ces tâtonnements sont restés sensibles, surtout dans la première partie de l'œuvre.

Cependant le prologue était venu assez vite et, à l'automne de l'année 1870, les deux premières *Béatitudes* étaient arrêtées musicalement. Pendant l'hiver de 1871, n'ayant point l'esprit assez libéré de l'angoisse qui pesait alors sur tous les cœurs français et ne pouvant penser à créer du nouveau, il consacre ses heures de liberté à écrire l'instrumentation de ses premières parties qu'il termine en plein bombardement de Paris. Après l'intermède causé par la composition de *Rédemption*, il se met à l'ouvrage et écrit le troisième chant, celui de la Douleur, qui paraît déterminer une sûre direction au point de vue du style de l'œuvre, puis c'est l'hymne sublime à la justice, confiée à la voix d'un ténor soliste et dont le brouillon porte la date de 1875 ; enfin, rien ne le distrait plus jusqu'au complet achèvement, dans l'automne de 1879. Il avait mis dix ans à édifier le monument.

Mais ce fut seulement longtemps après cet achèvement qu'eut lieu la première exécution intégrale du chef-d'œuvre par l'orchestre et les chœurs de l'*Association artistique*, sous la direction d'Edouard Colonne. Ce fut en l'hiver de 1891, un an après la mort du maître, et, je l'ai dit, cette exécution prit aux yeux des artistes comme du public, l'importance d'une véritable révélation.

Peu après, ce fut Liège, la ville natale de l'auteur des *Béatitudes*, qui en donna la seconde audition, sous la direction de Sylvain Dupuis, le 1^{er} avril 1894. En cette même année, on exécutait le chef-d'œuvre par deux fois à Utrecht, le 8 juin et le 18 décembre, et l'année suivante le distingué chef d'orchestre, A. Viotta, le dirigeait à Amsterdam, dans l'immense salle du Concertgebouw, avec un chœur de plus de six cents chanteurs.

Pendant ce temps, la Société des concerts du Conservatoire de Paris n'avait encore osé en donner (et combien timidement !) que deux fragments et ce n'est qu'en 1904 que les *Béatitudes* figurèrent intégralement, en deux séances, à ses programmes ; mais l'œuvre n'avait désormais plus besoin de cette tardive consécration pour entrer dans la célébrité.

Vincent d'INDY.

LA MUSIQUE DE PIANO

DE SCHUMANN¹

C'est par la musique de piano que Schumann a débuté dans la composition, et il en écrivit encore l'année où il disparut du monde. Ni l'oratorio profane, ni l'opéra ni le lied, la symphonie, la musique religieuse, ne le purent détourner de cette forme confidentielle où devait se révéler son extraordinaire faculté d'effusion lyrique. Cependant la musique de piano de Schumann n'est jamais limitée à elle-même : elle n'est jamais exclusivement « pianistique ». Comme celle de Liszt, et beaucoup plus que celle de Chopin, elle demande des timbres à l'orchestre, elle appelle et suggère l'orchestre constamment. C'est là le caractère qui la différencie complètement de l'école pianistique qui règne en 1830, et dont l'idéal de perfection froide et classique est de ne pas outrepasser le domaine propre de l'instrument.

Le terme « fantaisie » est celui qui conviendra le mieux à caractériser cette musique, mais à la condition qu'on le prenne dans sa vraie acception étymologique et qu'on admette que la « fantaisie » est la fixation d'une série d'images qui peuvent revêtir tous les aspects du monde sensible. C'est, en 1830, un phénomène artistique absolument nouveau que cette tentative de style polymorphe où l'abstrait et le concret se mêlent, et où les idées et impressions, au lieu d'être subordonnées aux formes musicales, les créent constamment et les rejettent pour en inventer d'autres non moins fugaces. Cette musique de piano de Schumann, est, dès 1830, l'image exacte de ce que, quarante ans plus tard, la peinture appellera l'impressionnisme. Chaque aspect noté crée la technique qui lui convient, au lieu d'obéir à une règle uniforme. En 1830, cela paraît être l'absence de style, en réalité c'est un style nouveau (2). Mais ce qui résulte de l'origine allemande, des tendances lyriques et contemplatives de Schumann, c'est qu'il s'applique beaucoup plus à créer un langage psychologique qu'un langage descriptif. Il cède rarement à l'harmonie imitative, et s'il excelle à peindre de petits tableaux, il y mêle toujours le développement d'une pensée. Il fait de l'impressionnisme d'âme. Ce n'est pas seulement un romantique pittoresque, mais surtout un romantique psychologue. Il n'exprime pas directement les sensations de la nature, il les transpose, il nous dit non ce qu'est un paysage, mais l'émotion qu'il en a reçue ; et il constitue ainsi une série d'états d'âme musicalisés. Il semble qu'en lui se soit condensée une longue hérédité nationale, obscure, tenace, voulant être dite : en entendant cette musique, on dirait que tout à coup a été prononcée à haute voix une pensée longtemps contenue et mûrie dans le silence. Le désir d'expansion de toute une jeunesse s'exprime en Schumann, et cela donne à son art le caractère le plus troublant. Supposez qu'un homme inconnu vous aborde, et, soudainement mis en confiance par l'expression de vos yeux, vous raconte le secret le plus douloureux de sa vie avec ce besoin fiévreux de confiance qu'inspire l'exaspération de la peine contenue, et cette éloquence singulière que donne au plus maladroit l'aveu d'un trouble obsédant et sincère. Songez alors à votre propre trouble, à la sensation insolite que vous ressentirez en voyant cet inconnu franchir ainsi d'un trait les distances sociales, les réticences, les convenances,

(1) Fragments du chapitre III de Schumann, collection des *Grands Musiciens*, H. Laurens, éditeur.

Nous devons à l'obligeante autorisation de l'éditeur Laurens de pouvoir donner ici, au moment de sa publication, des fragments du livre où notre collaborateur M. Camille Mauclair étudie la vie et les œuvres de Schumann.

(2) Dans son analyse critique de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, Schumann a parfaitement démontré cette proposition.

et s'adresser droit à votre altruisme, à votre pitié. C'est ce que produit la musique de piano de Schumann, musique entre toutes confidentielle. En cela elle dépasse le romantisme ordinaire, lequel se confie, mais avec des élans de rhétorique, de l'emphase, le souci de l'arrangement artistique. La confiance de Schumann, c'est celle de Heine — un aveu et un cri brefs et poignants. C'est déjà celle de Beaudelaire et de Verlaine, et en cela il est un précurseur de notre façon contemporaine de sentir, et son langage musical semble parlé d'hier et ne vieillira jamais.

A ce besoin de confiance doivent convenir certains caractères formels : la brièveté, qu'Edgard Poë préconise comme une condition de l'intensité, est le premier de ces caractères. Déjà Heine et Schubert n'ont pas craint de condenser extraordinairement l'impression et de chercher dans la brièveté le secret d'une beauté spéciale, surprise nerveuse des sens. Schumann a eu ainsi le secret d'enclorre tout un drame psychique en une ou deux pages, avec plus de force et de rapidité synthétique encore que Chopin, dont le génie pianistique résistait beaucoup moins au plaisir d'un développement instrumental pour lui-même. Un autre caractère d'un tel art confidentiel, c'est de multiplier les variations du rythme, les dissemblances des timbres, les effets et les sensations sonores, en proportion inverse de la faible étendue du poème de piano. L'abondance d'idées musicales doit être d'autant plus réelle que les dimensions de l'œuvre sont peu imposantes. En un mot, à un art désireux de ne noter que des paroxysmes, il faut des idées multiples et des préparations, des gradations sous-entendues, que l'esprit de l'auditeur doit pouvoir reconstituer sur de brefs indices.

La musique de piano de Schumann apparaît comme le langage d'une sensibilité supérieure. Elle parle autant qu'elle chante. Elle emprunte au dialogue humain ses brusqueries, ses pauses, ses caprices rythmiques ; le caractère change à chaque instant, merveilleusement souple, tour à tour léger, sanglotant, grave, exalté dans une prière, brisé, en un éclat de rire, ample, élégant, assourdi. A travers les variations fugaces du rythme et du timbre on perçoit réellement la présence d'un être vivant qui se confie, pleure, sourit, espère, crie sans doute, s'élève vers l'absolu ou promène sa rêverie désenchantée. Schumann est le personnage essentiel de cette musique d'aveux, et toute l'histoire de son âme est écrite là autant et mieux que dans ses lettres. En même temps, et par un reflet inexplicable comme le génie lui-même de Schumann, ce langage abstrait évoque toutes les visions, toutes les « fantaisies » (ou phantasmes) qui émeurent cette âme et provoquent cette pensée.

Cette musique se déroule comme un vaste paysage de sensations matérielles et abstraites ; c'est un album, selon le terme que l'auteur employa souvent. C'est un répertoire prestigieux d'idées et de formes. Souvent une idée musicale s'y retrouve à divers états, comparables aux différents états d'une eau-forte en couleurs ; et c'est improprement qu'on a écrit qu'il s'agissait là d'esquisses et d'ébauches. Chacun de ces états est complet en soi : ce sont des présentations différentes. Schumann concevait une phrase, mais aimait à la modifier, à en tirer des effets imprévus, à en changer l'impression par le voisinage de phrases nouvelles. Il variait les essais de sertissage du joyau, mais le joyau existait en soi. Ces « remarques », ces « repentirs », ces « faux traits » qu'ont affectionné les plus grands peintres, il en goûtait en vrai artiste toute la savoureuse valeur, et ce travail était à sa place dans la conception qu'il se faisait de la musique de piano. Nous assistons aux formations d'une pensée, aux fluctuations de sensibilité d'un poète qui s'interroge, et cela donne à toute l'œuvre un charme unique.

C'est par le sentiment, par l'émotion, par la nervosité, par l'élégance fugace, par la tristesse intense, par tous les dons de l'âme bien plus que par l'innovation technique, que cette musique est grande. Encore que la musique de piano de Schumann

soit très souvent d'une grande difficulté, elle émane d'un homme qui ne rechercha jamais les effets du virtuose, et c'est son sentiment qui commande son interprétation. Elle ne peut être comprise et exprimée que par un être capable de se replacer dans l'état d'esprit qui l'a suscitée : sa difficulté n'est pas de celles que résolvent les seules promesses du doigté. Il s'est trouvé qu'elle était difficile parce que le sentiment et l'inspiration l'exigeaient, et non le désir d'être compliqué : et si l'on repasse par ce sentiment et cette inspiration, le chemin de l'interprétation s'éclairera. Cet art poignant, instinctif, traversé d'éclairs, hanté de songes, n'est pas morbide. Il est orageux, étrange, il s'ouvre brusquement, avec des éclaircies de sensibilité délicieuse, de grâce voletante et éperdue, jusqu'au cœur d'un être d'élite que dominant les sombres nuages et les radieuses lumières d'un ciel exceptionnel : mais jamais il n'est malsain.

Camille MAUCLAIR.

La Vie Artistique en Allemagne

Les centres : Munich, Berlin

Berlin, Munich. Les deux grands centres de l'activité intellectuelle de l'Allemagne, les deux pôles entre lesquels la vie artistique de la nation oscille, sollicitée par leurs attraits divers et particuliers. Toutes deux, la capitale du Nord et celle du Sud, sont relativement jeunes ; leurs rôles datent d'hier. Munich commence à devenir importante à la fin du XVIII^e siècle, avec l'avènement de l'électeur Charles-Théodore et c'est de Max-Joseph et de la fondation, par la grâce de Napoléon, du nouveau royaume de Bavière, que date vraiment son éclat.

Les Wittelsbach, tiraillés par leurs devoirs de Princes électeurs, par leurs ambitions personnelles étroites, l'amitié douteuse des Habsbourg, les vieilles traditions catholiques, tandis que les Wettin s'acharnaient à la chimérique poursuite de la couronne de Pologne, laissèrent le champ libre au long, vigoureux et constant labeur de la Prusse. Dès Frédéric le Grand, le vieil Empire vermoulu est divisé en deux sphères d'influence ; la maison d'Autriche, les Hohenzollern et les électeurs du Palatinat n'y jouent plus qu'un rôle accessoire. Dernière venue dans l'histoire, la Maison de Prusse avait si bien assis sa situation, que lors des grandes crises européennes de 1793 à 1815, elle traite d'égal à égal avec les plus grandes puissances.

L'idéal qu'elle poursuivait conciliait à la fois ses ambitions personnelles et les aspirations germaniques. L'unité nationale dont les artistes et les penseurs de la fin du XVIII^e siècle semèrent le germe, se trouva, lors de la maturité, tout naturellement incarnée dans cette famille dont la lutte âpre et tenace pour l'existence, avait affirmé la vitalité de l'âme allemande.

Ce qui frappe dans les monuments de Munich, c'est le nombre restreint de statues de généraux. Les Rois sont en costumes magnifiques, manteaux d'hermine sur les épaules, dans tout l'appareil d'une pompe d'opéra. La célèbre Halle des maréchaux construite pour exalter l'armée bavaroise contient deux statues, Tilly et Wrède, dont l'un n'était point bavarois et l'autre fut plutôt malheureux. Par contre, beaucoup d'artistes, de dignes fonctionnaires, de savants... A Berlin, le casque partout ! Les électeurs, les rois, les empereurs en soldats, souvent en tenue de campagne ; des officiers dans tous les coins ; jusqu'aux ministres qui revêtent, pour l'occasion, l'uniforme. Et ceci ne laisse pas d'être caractéristique.

Lorsqu'au moyen de bien des bassesses et des lâchetés, les Wittelsbach eurent obtenu le hochet du sceptre si fort convoité, ils furent pris d'un vaste accès de folie des grandeurs dont bénéficia Munich et qui s'étend de Louis I^{er} au malheureux Othon qui achève de mourir dans un cabanon. Le seul qui vit clair à un moment donné, qui comprit que son père et son grand-père avaient lâché la proie pour l'ombre et qu'en

s'amusant du joujou éblouissant, ils avaient irréparablement laissé échapper la direction générale des affaires dans l'Allemagne en formation, le seul qui essaya, mais inutilement, mais trop tard, peut-être aussi parce qu'il n'en avait pas la force, de réagir, fut Louis II, le pauvre fou que ses fidèles bavarois continuent, non sans raison, de considérer comme le bon, le grand roi national.

Construire des musées, faire de leur Université un temple européen de la sagesse, fonder des Académies, enrichir les bibliothèques, doter les écoles, s'entourer de savants et d'artistes, dépenser les budgets de la guerre à bâtir des palais, à percer des avenues, transformer leur capitale en une Athènes de l'Allemagne, en favorisant à la fois les sciences, les belles-lettres et les arts, inaugurer une vaste renaissance allemande dont Munich concentrerait toutes les activités, voilà ce que voulaient Louis I^{er} et Max II. Ils le réalisèrent en partie, grâce à la naïveté et à la candeur de leurs illusions.

Ils crurent qu'il suffisait de dire à un architecte : bâtissez-moi quelque chose, pour qu'un chef-d'œuvre jaillît, à un peintre : peignez-moi une fresque comme Michel-Ange pour tel pape, pour qu'il en fût ainsi. Si les chefs-d'œuvre ne jaillirent point, l'effort fut fécond. Une émulation énorme naquit et toute la vitalité artistique de l'Allemagne afflua vers Munich. On vit des choses touchantes ! Un édit, par exemple, du roi Max II, ouvrant un concours entre tous les architectes, pour créer un style nouveau, style Max II (comme on dit style Louis XIV), d'après lequel une rue entière et un palais seraient construits. Et le concours eut lieu, et la rue existe, rectiligne, large, spacieuse, aux maisons toutes semblables de proportions, de couleurs et de décorations, la rue Maximilien, que domine au fond le Maximilianeum, semblable à la ruine d'une construction romaine qui n'aurait jamais été achevée ! Dans ce style national, qui n'en est pas un, qui n'était pas viable, qui n'a pas survécu à sa rue, il y a, à côté de pas mal de maladresses et de mauvais goût, du charme et la grandeur qu'imprime la réalisation d'un effort.

Munich a passé de crises en crises, des ordres grecs à travers l'italianisme jusqu'à la renaissance allemande, et pastiche pour pastiche, celui-là ne vaut pas mieux que les autres, pas mieux non plus que l'adaptation des principes du cottage anglais aux vastes maisons locatives, qui sous le nom de modern style hante le cerveau des modernes architectes.

C'est là, en général, le point faible de l'art allemand. Les artistes partent d'une idée arrêtée, d'une théorie esthétique dont ils vont établir l'excellence par leurs œuvres, ou d'une idée morale ou philosophique qu'il s'agit de traduire en art. Il arrive alors ceci : ou bien l'artiste s'ankylose en une forme d'autant plus tyrannique qu'elle est moins arrêtée dans ses contours, comme chez les post-wagnériens de l'heure actuelle, ou bien l'idée est simplement irréalisable artistiquement, comme pour l'école picturale de Cornélius, où elle est si belle, si haute, qu'à la saisir, on se perd, ainsi qu'il arriva parfois à Schiller lui-même, en de douloureux efforts dont les tâtonnements s'appellent de la profondeur ; ou encore la théorie est si admirable de logique que l'œuvre construite selon elle en devient un superbe et ennuyeux théorème comme le Nathan de Lessing ; ou enfin elle ne produit rien du tout comme celle d'Obrist et de son entourage, qui prétendent créer un art national conscient, rompant avec toutes les influences étrangères séculaires.

Je doute qu'ils procédèrent de la sorte, les gens qui créèrent la grande Renaissance allemande ou ces délicieuses constructions vieillottes, qui s'adaptent si bien dans le milieu où elles se trouvent et ont l'air de faire partie intégrante du paysage. Qu'importaient les écoles, les habitudes, les systèmes aux admirables génies qui forgèrent les lyres impérissables sur lesquelles s'exhala l'âme allemande ! Telle idée était dans Rousseau. Telle forme sent son grec. Telle cadence rappelle Scarlatti, ceci est du Mozart ; Goethe, Schiller, Mozart, Beethoven, n'en sont pas moins eux-mêmes, ils avaient du cœur, un cœur où bouillonnaient toutes les énergies, toutes les aspirations de leur race, ils avaient un instrument parfait, ils chantèrent. Chez eux, selon le mot de Berlioz, la production artistique était une fonction naturelle. Grise est la théorie, a dit Goethe, l'arbre de la vie seul verdoie.

Les rois de Bavière ont atteint leur but. Grâce à la laborieuse tradition d'un siècle, Munich est devenue le centre artistique de l'Allemagne. Elle a vu les grands efforts des Cornélius, les triomphes de Schwandthaler, l'éclat de Lenbach, l'éblouissement de Böcklin, elle a suscité l'école de Dachau, ce Barbizon germanique, la Sécession, cette association d'artistes cherchant leur voie en dehors des traditions académiques, les Uhde, les Habermann, les Stuck, elle a la *Scholle* actuellement, un groupement nouveau, aux tendances ultra-nationales. Depuis Wagner enfin, Munich est la Rome musicale de la Religion du Dieu dont l'œuvre risqua de compléter dans le domaine esthétique ce qu'avaient fait dans le domaine politique les Moltke et les Bismarck. C'est à Munich, enfin, que commence à se former la jeune école Reger, que je crois appelée à porter un coup définitif à l'infailibilité du dogme wagnérien. La capitale de la Bavière demeure, quoi qu'on fasse, la capitale musicale de l'Empire. La musique y est devenue un élément essentiel de la vie sociale. A l'écart des grandes préoccupations de la politique, vivant dans un milieu peu industriel, le Munichois est un rêveur pour qui la musique, d'une habitude, est devenue un besoin, comme la bière et les saucisses. Il en veut, l'écoute avec délices, en fait avec cette facilité qui se contente à peu de frais, il la cultive avec coquetterie. Toute une colonie de compositeurs s'est établie à Munich, et je n'en sais point, parmi les très influents, qui ne s'y soit point fixé pendant un certain temps.

Notez que malgré Mottl et Schnéevoigt, les exécutions sont loin d'y être de premier ordre. L'Opéra est en plein désarroi, les orchestres, même celui de l'Académie, sont loin d'être excellents, et il faut la vigoureuse énergie de leurs chefs pour en tirer de temps en temps un ou deux beaux concerts.

Mais, dans ce pays essentiellement conservateur qu'est l'Allemagne, Munich a pour elle son passé. Elle est sympathique, a du cachet. Son fait de ville catholique lui prête une grâce nonchalante, non sans charme. Le Munichois a toutes les vraies qualités germaniques : la sentimentalité rêveuse assaisonnée d'une douce sensualité qu'émousse l'usage endormant de la bière, l'affabilité obséquieuse et surtout la *Gemüthlichkeit*. Il est volontiers bavard et très accueillant. Munich est par excellence la cité de la *Gemüthlichkeit*, c'est-à-dire d'une quiétude à laquelle participent à la fois le cœur, les sens et l'imagination. Ses habitants sont très conscients du rôle qui reste à jouer à leur ville dans l'économie nationale. Jaloux de ses prérogatives artistiques, ils ne reculeront devant aucun sacrifice pour en assurer l'intangibilité.

L'hégémonie esthétique de l'Athènes des bords de l'Ysar est généralement admise dans tout l'Empire. Nos voisins d'outre-Rhin ont cependant le sens de la discipline et de la hiérarchie, sens qu'il faut satisfaire. C'est donc à Munich que se créent les mouvements, que s'affirment les jeunes, que se développent les individualités, que se lancent les idées fécondes ; mais l'allemand exige la consécration définitive, officielle, que donne le succès obtenu à Berlin. Berlin, capitale de l'Empire n'a-t-elle pas son mot à dire ? Et Berlin entend le dire. Longtemps elle ne fut qu'un centre de grande activité générale, ville agitée, ville d'affaires, ville d'industrie, ville riche, luxueuse, où, et c'est le cas encore maintenant, les arts sont un luxe nécessaire, mais un luxe que les gens de la société se payent parce que c'est l'usage, parce que c'est comme il faut et que c'est cher. Un mouvement, à la tête duquel est l'empereur, essaye de centraliser toutes les forces dans la capitale de l'Empire. Voilà bien longtemps qu'ils ont Joachim (je doute qu'ils en comprennent l'incommensurable grandeur), ils ont Strauss aussi, à la place de Mottl ils ont Nikisch, Pfitzner en passe de devenir célèbre, en y mettant le prix ils ont pu conserver Weingaertner.

Les vieux rois de Prusse, occupés de la réalisation de leur rêve politique ne se sont guère occupés des beaux-arts. Quelques palais, calqués sur le xviii^e siècle français, voilà à peu près tout ce qu'ils ont laissé. Frédéric le Grand lui-même, le grand excitateur de la vigueur nationale, n'avait qu'une foi très tiède en la capacité artistique de sa race et ses efforts auraient plutôt contribué à latiniser l'âme allemande. La Prusse devenue forte, Berlin capitale de l'Empire, les choses changent.

Pour être un souverain complet ne faut-il pas cet aéropage d'hommes de génie que Louis XIV, ce type accompli de l'idéal monarchique, avait su rassembler autour de lui, et à qui son caprice commandait des chefs-d'œuvre ? Berlin devait-êtré à la hauteur de son rôle.

Il en résulta ce que vous savez : une ville quelconque, d'une propreté exceptionnelle, avec des belles avenues larges et droites, aux maisons surchargées, lourdes, d'aspect cossu, promettant de confortables intérieurs. Les bâtiments officiels sont de pénibles imitations ou de lourdes et malencontreuses tentatives vers l'originalité. Partout un envahissement de statues, depuis le désastreux Guillaume 1^{er} de la place du Château, jusqu'à l'*Allée de la Victoire*, sorte d'entrepôt de fabricants de monuments funéraires, dont la seule excuse est qu'elle a pu, par l'argent qu'elle a coûté, mettre à l'abri de la misère pas mal de pauvres diables ! Berlin a, par exemple, un parc idéal, le *Thiergarten*, immense, touffu, nourri, au centre même de la ville. Le Berlinois est sec, très actif, exagérant la tenue et la réserve, ne se livrant que de loin, très, même trop poli, sans la bonhomie de ses compatriotes du Sud, ne se dissimulant pas la supériorité qu'il y a à être Berlinois et surtout ne la dissimulant pas aux autres. Avec ça, du reste, fort aimable pour l'étranger, tout particulièrement pour le Français. Si le muniçois est par dessus tout *gemüthlich*, le berlinois est *schneidig*, c'est-à-dire d'une raideur morale et physique, aux contours énergiques, qu'il prend pour de la distinction. Et la ville est faite sur le modèle de l'habitant, elle est *schneidig*.

Entre Berlin et Munich, le résultat de la lutte pour l'hégémonie artistique ne me semble pas douteux. Comme je le disais, l'art est à Munich un élément de la vie sociale. Je vous citerai le cas d'un personnage très répandu dans la société muniçoise. Certaines maisons après l'avoir fort aimablement accueilli, lui firent bientôt froide mine parce qu'il ne montrait pas pour les jeunes écoles contemporaines l'intérêt qu'il avait semblé leur porter ! Dans le muniçois peuple, il n'y a pas l'ombre de snobisme, beaucoup de chauvinisme par contre (et c'est assez !) Dans la société règne un snobisme d'amateurs, au fond duquel il y a autre chose que le pur souci d'être dans le courant, une sorte de snobisme intelligent qu'il faut appeler ainsi faute de lui trouver un autre nom. Le berlinois, dans le fond, est pensif ; il admire en conscience le tas de petites horreurs qui ont poussé sur le bord des trottoirs ou le long des places publiques, réservant son approbation extérieure et bruyante pour toutes les excentricités à la mode. La société muniçoise est composée de petits capitalistes à l'aise, de professeurs, d'artistes arrivés, d'intellectuels et d'aristocrates sans grande fortune. La *gemüthlichkeit*, le goût des choses de l'esprit, la recherche des émotions artistiques y tiennent lieu des excitations coûteuses de la grande vie. Munich n'est point assez vaste pour que l'élément des étudiants (universitaires, beaux-arts, musique) dont le nombre est immense (jusqu'à 8.000 peintres et sculpteurs pour une ville de 600.000 habitants) ne tienne pas une place importante dans toutes les manifestations esthétiques. A Berlin, la politique, la cour, les affaires absorbent la plus grande partie de l'activité. Les détenteurs de très grosses fortunes gagnées dans de grosses entreprises industrielles ou financières et qu'il faut entretenir chaque jour, les hauts dignitaires de la cour, une noblesse de culture médiocre, le monde cosmopolite des ambassades, voilà la société berlinoise, menant l'existence à grandes guides. Occupée avant tout des exigences des relations mondaines, elle manque du calme et de la réflexion intérieure, nécessaires à former un noyau artistique fécond et ceci assure pour longtemps encore l'hégémonie de Munich quoique Berlin ait pour elle un facteur tous les jours plus important, l'argent qui paye l'œuvre et son auteur.

Enfin, le Régent et les Princes de la maison de Bavière, par une réaction assez curieuse, s'occupent le moins possible des choses d'art. Ils visitent bien quelques expositions, achètent de ci de là un tableau, assistent à un concert, accordent des décorations voire même jouent du violon et composent des lieder, mais par acquit de conscience plus que par goût véritable. Les artistes ont à Munich une liberté absolue, précieuse, dont nulle entrave officielle ne limite la jouissance. La volonté impériale, au contraire, entend marquer de son empreinte tous les efforts individuels. L'empereur veut faire de Berlin une ville unique, ville d'art, ville de science, mais selon ses idées, ses goûts personnels,

D'où, entre mille exemples, les chefs-d'œuvre de la peinture officielle, le Dôme, telle une pièce montée de pâtisserie, cette énorme tortue fossile qu'est le Palais du Reichstag, la Siegesallee dont je parlais tantôt, ou la burlesque aventure du Roland de Berlin de Léoncavallo. Il est compréhensible que les artistes évitent une ville où l'on prétend inspirer leurs tempéraments et contrôler leurs individualités, d'autant qu'il leur est toujours loisible d'y venir parfois recueillir des lauriers.

N'oublions pas cependant que chaque petite capitale allemande est un centre intellectuel original, et souvent d'une haute valeur. Dresde, Weimar, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt et tant d'autres, sans parler de villes comme Leipzig, Dusseldorf, Francfort ou Cologne ont une vie artistique intense. Elles offrent en musique, par exemple, des exécutions infiniment supérieures parfois, à ce que l'on entend à Munich ou à Berlin. Toutes pourtant participent du grand double courant qui va des bords de l'Ysar aux bords de la Sprée. Le courant munichois est sans contredit le plus vigoureux, le plus large, le plus libre de toute influence étrangère. Il n'est pas sans intérêt de voir à l'heure présente, dans ce milieu où étincela le soleil de *Tristan* et des *Maîtres-Chanteurs*, se lever et grandir un astre nouveau, Reger, dont le rayonnement nuit déjà à l'éclat des étoiles fixes du ciel wagnérien.

Paul de STOECKLIN.

THÉÂTRE DE MONTE-CARLO

Première représentation du

DÉMON

DE RUBINSTEIN

Inconnu en France, le *Démon* de Rubinstein est fort apprécié en Allemagne et en Russie, où cet ouvrage fut créé en 1875 ; le livret en a été tiré du poème célèbre de Lermontov, qu'on a appelé le Byron slave. Il est d'ailleurs d'un caractère national assez accentué. Tel qu'il fut représenté, c'est plutôt un poème dramatique qu'une pièce de théâtre proprement dite. Mais par le pathétique des sentiments, par la philosophie symbolique qui s'en dégage, ce spectacle est fait pour plaire aux esprits et aux âmes artistes.

Quand on songe que Rubinstein a écrit une dizaine d'opéras, de nombreux oratorios, de la musique de chambre et des lieder en quantité, et que presque rien de cette énorme production n'a franchi la frontière, on conçoit que ce fécond et brillant compositeur en ait éprouvé quelque amertume ; chez lui le créateur a été la victime du génie du virtuose.

Le sujet du *Démon* peut se résumer en quelques mots : avide d'être aimé, l'Esprit du Mal tente de séduire la princesse Tamara, fiancée au prince Sinodal. Il fait périr ce dernier dans une embuscade. Puis il apparaît à Tamara, cherche à lui inspirer la pitié pour la malédiction qui pèse sur lui, et finalement la subjugue. C'est surtout par le détail poétique qu'une telle œuvre peut plaire au spectateur. Voici une brève analyse des passages les plus importants :

Une courte introduction en ré mineur à 6/8, d'un caractère sombre et majestueux précède le lever du rideau. Puis retentissent, en un site sauvage et désolé, les chœurs des mauvais esprits alternant avec les forces de la nature ; à la manière du *Mefistofele* de Boïto, ces masses chorales sont invisibles. Ces chœurs sont d'ailleurs assez insignifiants au point de vue musical. Paraît le Démon ; il haït et méprise le

monde et la race vile des hommes qui jamais ne surent lui résister. Un ange survient, qui l'invite à l'amour, à la paix. Mais fièrement le roi du Mal lui répond qu'il dédaigne la paix : « Luttons, s'écria-t-il, puisque tu veux la guerre ».

Le second tableau débute par un ensemble de voix de femmes des plus gracieux et d'une grande fraîcheur d'inspiration. Ce sont les compagnes de la princesse Tamara qui descendent du château du prince Gudal, pour puiser de l'eau au fleuve. A ce chœur se superpose un récitatif léger de Tamara, encore distante, et d'un effet charmant ; il faut citer ainsi la chanson de la gouvernante, l'Aia, d'un joli caractère slave, et le récitatif du Démon s'adressant à Tamara, et vu d'elle seule ; musicalement ce tableau est un des plus réussis de la partition.

Le 3^e tableau se déroule dans les montagnes du Caucase, couvertes de neige. Il débute par un chœur d'hommes originalement rythmé suivi d'une rêverie chantée par le prince de Sinodal songeant à sa fiancée ; ce motif est d'une inspiration délicate et poétique et fut dit avec charme par le ténor Plamondon. Le tableau s'achève en un mouvement violent dans l'attaque du campement par les Tatares et le prince de Sinodal expire avec le nom de Tamara sur les lèvres.

Le deuxième acte nous transporte au château de Gudal, père de Tamara. Les assistants s'apprêtent en des chants de joie à célébrer l'hymen de Sinodal et de la princesse. Tout le début de cet acte est rempli par des ensembles vocaux excellentement traités. Des danses préludent aux fêtes nuptiales. Elles nous permirent de goûter à nouveau le caractère étrange et caressant des danses slaves, où Mlle Trouhanowa sait être si personnelle et si souplement mystérieuse.

Tout à coup des cris de douleur glacèrent la noble assistance : on apporte, drapé d'une voile funèbre, le corps du prince de Sinodal, dont le vieux serviteur raconte la mort. Tamara, abimée de douleur, ira pleurer dans un couvent. La voix du Démon retentit : c'est le même aveu, la même promesse de toute puissance en échange d'un sourire. Le Démon apparaît, s'approche de Tamara, fascinée, et lui dit que cette nuit, elle le reverra sans le craindre et qu'auprès de lui elle rêvera dans une extase de bonheur. Il disparaît, la laissant troublée comme au sortir d'un songe effrayant. On croit la raison de Tamara ébranlée par la douleur. Elle se jette au pied de son père qui la relève et lui dit adieu, puisqu'elle part, selon son vœu, pleurer et prier au couvent.

Cette fin d'acte est d'une grande beauté. Le récit du Démon est à coup sûr d'une inspiration admirable ; c'est une page musicale de premier ordre ; cette beauté pathétique et d'une pénétrante douceur, que Chaliapine a magnifiquement exprimée, s'augmente du fait qu'elle plane aux lèvres de l'Esprit du mal. Il y a là un contraste saisissant et qui donne au personnage une originalité sans précédent. En une phrase de ligne pure se détachant sur des harmonies de rêve, le Démon attire les yeux de Tamara endormie vers les merveilles du ciel constellé : « N'es-tu pas un ange ? murmure Tamara ? » Et en effet c'est bien l'ange déchu que Rubinstein a su évoquer dans la poignante mélancolie de ce beau récitatif.

Au dernier acte il faut encore citer l'air de Tamara « O nuit que tu es belle » mélodique presque à l'italienne et que Mme Sigrid Arnoldson a chanté dans un style impeccable ; puis le grand duo entre Tamara et le Démon (Je suis celui qui vint vers toi) ; ce duo qui est le moment culminant de l'ouvrage est un des plus longs qui soient au théâtre ; il est dans son entier d'une inspiration soutenue qui prouve chez Rubinstein des dons de mélodiste abondant ; ce dialogue véhément donne son vrai sens au démon de Lermotov :

— Me voici ! dit-il. Jusqu'ici tu ne m'as vu qu'en rêve. Je suis celui que le monde épouvanté maudit. Je brave le ciel. Pourtant je tombe à tes genoux. L'amour m'a

dompté. Je n'ai plus de haine. Prends pitié de mon martyr ! C'est le ciel que je retrouve en ton sourire : mon enfer deviendra le paradis si tu m'aimes.

Tamara veut chasser le tentateur. Mais le Démon lui dit sa misère éternelle, qu'une souffrance nouvelle rend aujourd'hui plus misérable encore. L'homme peut mourir, et sa douleur meurt avec lui. Mais le supplice du Démon ne finit jamais.

— Ton sort fut mérité ! s'écrie Tamara.

— Que t'ai-je fait, moi ? répond douloureusement le Démon.

Tamara lutte encore. Mais ses forces l'abandonnent. La profonde pitié qu'elle éprouve en face d'une si grande douleur la trouble. Le Démon fait serment de renoncer au mal. Il veut aimer le ciel. Les premières lueurs du jour se montrent. On entend la cloche du matin. Tamara tombe à genoux, dans une profonde angoisse. Elle voudrait prier et ne le peut. Elle crie grâce. Mais elle est vaincue. Le Démon s'empare d'elle.

Tels sont les éléments principaux de la partition du *Démon* que nous félicitons M. Gunsbourg de nous avoir fait connaître, car elle le méritait. Rubinstein y révèle un vrai tempérament de dramaturge, d'un talent néanmoins composite : on y démêle en effet l'influence prépondérante de Schumann, notamment dans l'un des motifs principaux du Démon, phrase qui revient fréquemment ; ça et là encore Weber, voire Gluck au second acte ne paraissent pas étrangers à Rubinstein.

Toutefois cette partition est de belle et noble tenue musicale, et d'une indéniable abondance rythmique et mélodique. Ce n'est point l'œuvre d'un novateur original, mais c'est celle d'un traditionnel dont l'inspiration atteint parfois les hauteurs des grands maîtres. Il n'est point encore tant de musiciens dont on puisse en dire autant de nos jours.

Dans l'ensemble de l'interprétation se détache M. Chaliapine, la célèbre basse chantante russe qui a chanté le rôle dans sa langue natale. M. Chaliapine, dont la puissante création de *Méfistofele* de Boïto est restée ici dans toutes les mémoires, a montré dans cette nouvelle incarnation du Mauvais Esprit toute l'admirable souplesse de son art tragique. Servi par un organe très étendu et dont il sait à son gré varier les inflexions il n'est plus cette fois le Roi du Mal, il est l'Archange maudit cherchant en vain l'amour. Le succès de cet artiste à la fois si sobre et si recherché fut aussi grand que légitime.

Mme Sigrîd Arnoldson prête au personnage de l'infortunée Tamara l'agrément de sa voix pure et d'un cristal éclatant. J'ai nommé le ténor Plamondon (Sinodal).

Citons encore MM. Bouvet (Gudal) et Lequem (le Messager) et Mmes Duris (l'Aïa) et Verna (l'Ange).

La mise en scène et les décors ne laissent rien à désirer. Les chœurs et l'orchestre toujours excellent ont sous l'énergique direction de M. Jehin concouru pour une bonne part à la brillante réalisation de cette belle œuvre.

Alfred MORTIER.

LES GRANDS CONCERTS

Le premier avril, sans doute pour nous attraper, il n'y eut de concert ni au Châtelet ni au Nouveau-Théâtre, et le dimanche suivant, M. Chevillard joua de nouveau « relâche », tandis que M. Colonne, opérant lui-même, tout comme Pierre Petit, nous redonnait la magnifique *Symphonie domestique* de Richard Strauss, avec beaucoup de puissance, de lyrisme et de succès. Il était périlleux de prendre, sitôt après l'auteur, la direction de cet ouvrage effroyablement complexe. M. Colonne s'en est tiré à son plus grand honneur.

D'importants fragments de l'*Armide* de Gluck complétaient le programme, avec Mme Litvinne dans le rôle de l'enchantresse. J'épuiserais toutes les épithètes laudatives pour célébrer cette admirable cantatrice, que je ne dirais point encore assez combien elle est grande musicienne et grande artiste. Le public l'a couverte d'acclamations, et je renonce à la remercier, pour ma part, de l'émotion profonde qu'elle me causa dans ses adieux à Renaud et dans son monologue final. Ce n'est plus une actrice, ce n'est plus une interprète; c'est l'âme douloureuse de l'héroïne même! Et au moment où je sors d'un long contact avec la pensée de Gluck, ayant eu à préparer un volume sur lui, je devine avec plus de certitude quelle joie parfaite aurait éprouvé, à se voir traduit de la sorte, le merveilleux dramaturge, que d'aucuns blasphèment aujourd'hui et dont tant de beautés demeurent pourtant intactes. Je suis sûr que si l'on demandait à Mme Litvinne d'avouer ses secrètes préférences entre la mort d'Armide et la mort de Brunnhild, elle ne se résoudrait pas à faire un choix entre ces deux pages géniales. Et j'envie presque la double ivresse que peut éprouver une telle artiste à incarner avec une égale splendeur les héroïnes classiques du maître racinien et les héroïnes barbares du maître shakespearien.

Près de Mme Litvinne, Mme Cocyte fut une Haine énergique et sombrement violente; M. Plamondon chantait le rôle de Renaud et Mme Mathieu d'Ancy celui de la Naiade. L'orchestre fut tout à fait remarquable sous la direction de M. Colonne, et cela fait du bien d'entendre interpréter avec respect ce chef-d'œuvre, après les massacres de l'Opéra, où la troupe des « symphonistes » indisciplinés joue Gluck, comme elle joue Verdi ou Wagner, au petit bonheur la chance, sans couleur, sans ligne et sans accents.

Jean d'UDINE.

Concerts du Conservatoire

L'orchestre de la Société ne manque jamais, au début de ses séances, de s'accorder une récréation symphonique en jouant une de ces œuvres traditionnelles où nul ne peut rivaliser avec lui et où il force l'admiration la plus rétive en réveillant l'indifférence des vétérans du dilettantisme. La *Symphonie en ut majeur* de Schumann ne manqua point son but. Quant aux trois œuvres de Beethoven qui la suivaient elles étaient sans doute, pour une notable partie de l'assistance, à peu près inconnues. Le *Chant élégiaque* me déçut un peu. La transmutation du quatuor vocal solo en chœur et la multiplication des cordes détruisent le charme intime et pur de cette effusion douloureuse et en alourdissent l'expression délicate. Il faut l'entendre, n'est-ce pas, dans le mystère d'une chambre à demi-obscur, seul ou presque seul, comme on écoute du Fauré.

Le chœur des Derviches des *Ruines d'Athènes* qui est du Beethoven surprenant pour l'auditeur non averti, a provoqué des *bis* chaleureux auxquels M. Marty dut se rendre. Le symbolisme en est amusant, qui figura heureusement la frénésie giratoire

des derviches tourneurs, leur mouvement sur place, inutile et perpétuel, en des triolets vertigineux où les violons s'affolent tandis que les chœurs s'obstinent sur les trois notes d'une quarte augmentée et résolue (*mi, la dièze, si*, peut-être) à la fois germanique et musulmane — déjà. J'exhorte les amateurs de comparaisons à méditer sur la *Nuit persane* de M. Saint-Saëns qui, dans son chapitre des Derviches, a substitué aux triolets quatre doubles croches, ajoutant ainsi quelque chose au passé, suivant la loi naturelle du progrès. Je n'insiste pas d'autre part sur le ballet de *Prométhée* qui n'avait plus rien à nous révéler et cite seulement les noms vénérés de ceux de nos premiers sujets qui s'y firent remarquer, MM. Cros Saint-Ange, Hennebains, Mimart, Letellier et Martenot.

La *Rapsodie Cambodgienne* de M. Bourgault-Ducoudray nous entraînait jusqu'en Extrême-Orient. Il y a une quinzaine d'années environ que je l'entendais pour la première fois chez feu Lamoureux, au temps de mon adolescence timide et ignorante et je n'en fus point épouvanté. J'ai, je le confesse, la plus respectueuse estime pour M. Bourgault-Ducoudray, artiste inspiré, sincère et érudit qu'on peut citer aux jeunes gens comme un exemple. Aussi me suis-je réjoui des quelques *chuts* qui ont accueilli son poème symphonique parce qu'il était là et que ce dut être pour lui une sensation délicate que de se voir traiter comme un Schmitt ou un Ravel, comme un de ces séduisants anarchistes de la musique, effroi de toutes les réactions qui les accuseraient sans vergogne de vouloir introduire dans les orchestres des timbales à renversement. Hélas ! c'est toujours parmi l'auditoire cette peur du rythme, c'est-à-dire cette peur de vivre, cet amour de l'artificial et du faux sous prétexte de distinction, ce mépris de toute joie exubérante et spontanée sous prétexte de décence, cette inintelligence de la nature, par horreur du réalisme, en un mot cette illusion enfantine qui retient les âmes captives loin de la saine escapade et de la bonne aventure, dans la frivolité de tant de Trianons sonores. « Musique de foire » que *Gwendoline*, les danses du *Prince Igor*, le scherzo de l'*Absent*, la seconde partie de la *Rapsodie Cambodgienne*, sans compter peut-être la *Septième Symphonie* ! Peu importe d'ailleurs. Ces manifestations tardives ne tuent guère que leurs auteurs par le ridicule. Et puis qui sait ? C'est peut-être une façon d'apporter quelque nouveauté dans l'exécution des œuvres consacrées et je reconnais que le 14 juillet serait un peu moins monotone si l'on s'avisait ce jour-là quelque part de protester contre la destruction de la Bastille.

La suite d'orchestre de M. Fauré pour *Pelléas et Mélisande* était comme la *Rapsodie Cambodgienne* et la cantate *Herr wie du willst* une première audition. Fort spirituellement mon confrère M. Dandelot insinua que pour ce premier avril M. Marty allait nous jouer quelques fragments du chef-d'œuvre de M. Debussy mais il n'en fut rien et dès les premières mesures la musique miraculeuse de l'archange Gabriel nous enveloppa. Musique miraculeuse, dis-je, parce qu'elle se reconnaît entre toutes les autres avec la souplesse sinieuse de sa ligne mélodique que nul trait ne saurait reproduire et l'impérissable parfum de ses harmonies, parce qu'elle se transforme sans cesse et qu'elle s'épure et qu'on ne peut fixer une formule qui la définisse ou un procédé qui la contrefasse. Et en ceci peut-être elle est unique, à la fois originale et inimitable. Pourquoi est-il assez aisé de plagier Mozart, Wagner, César Franck ou M. Debussy et pourquoi M. Fauré a-t-il gardé pour lui son « Secret » ? Ce n'est pas d'ailleurs à la *Fileuse* — qui fut bissée — que vont mes préférences ; et je l'immolerais au *Prélude* et au *Molto adagio* où revit la mélancolie pleine de grâce douce et lumineuse des lieder et de la *Bonne chanson*. Et certes après le ballet de *Prométhée* où Beethoven s'est souvenu de Mozart, la Suite pour *Pelléas et Mélisande* venait là comme une fille moderne de l'art classique dans ce qu'il a de plus suave, de plus émouvant et d'éternel.

Je dois, pour conclure, un hommage à Mme Hénault, fidèle collaboratrice de

M. Expert, à MM. Francell et Narçon qui chantèrent la musique de Bach avec une remarquable sûreté de voix et de style et qui furent justement applaudis.

Paul LOCARD.

La Quinzaine musicale

Festival Mozart, 23, 25 et 29 mars. — Au souvenir des charmantes auditions de *don Giovanni* organisées en décembre 1903 par M. Reynaldo Hahn, l'annonce d'un *Festival Mozart*, sous la direction du même chef, avait provoqué une curiosité qui ne s'est point démentie, mais dont toutes les espérances ne se sont pas réalisées.

M. Reynaldo Hahn aime Mozart : c'est déjà un grand mérite à notre époque ; surtout, M. Reynaldo Hahn comprend Mozart, et c'est un mérite beaucoup plus précieux. Un sentiment juste et délicat a donc inspiré l'exécution des trois programmes qu'il avait composés et dont il avait confié les rôles aux artistes les plus illustres ou les plus qualifiés. La symphonie en *mi bémol*, par exemple, jouée par un orchestre restreint, conduite avec une sensibilité souple sans mièvrerie, a retrouvé sa physionomie véritable, que la majesté de nos grands concerts empâte quelque peu, lorsqu'elle y paraît.

Il serait oiseux d'étudier en détail chacun des *numéros* plus ou moins sensationnels qui défilèrent au cours de ces trois soirées. Malgré tant de minutes agréables, dont quelques-unes furent exquises, oserai-je avouer que l'ensemble de ces fêtes m'a laissé une légère déception. Mozart y était débité en trop petites tranches, par morceaux trop menus : airs détachés, fragments d'œuvres, moitiés, tiers ou quarts de sérénades ou de concertos.... Sans doute la sélection de ces morceaux était adroite, et leur exécution le plus souvent satisfaisante, mais je n'ai pu me défendre d'une aversion congénitale pour les *morceaux choisis*. Vraiment, n'y-a-t-il chez Mozart que des miettes à ramasser, que des débris à réunir ? Ce morcellement, cet éparpillement nuisait à l'attention et la déconcertait. Il trahissait Mozart, chez qui l'harmonie de l'ordonnance et de la composition n'est pas moindre que celle des sonorités.

Cet inconvénient — qui m'a été peut-être plus sensible que de raison — n'allait pas d'ailleurs sans un certain avantage. On a pu juger que le nombre des « échantillons » présentés par les soins éclairés de M. Reynaldo Hahn, offrait une variété extraordinaire, une diversité étonnante, très propres à montrer chez Mozart un génie plus multiple que ne le veut l'admiration conventionnelle et ignorante qu'on lui porte. Puisse cette expérience, couronnée par un brillant succès, rappeler à tous, virtuoses, chanteurs, chefs d'orchestre, directeurs de théâtre qu'il y a là une mine infiniment riche, et d'une matière infiniment précieuse, dont l'abandon est une sottise criminelle. Je souhaite surtout que cette démonstration pique le zèle de M. Albert Carré qui, dans son répertoire, remplacerait avec avantage le *Domino Noir* par *Don Juan*, *Mignon* par les *Noces*, *Mireille* par la *Flûte Enchantée*, les *Dragons de Villars* par la *Flûte Enchantée*, et *Fra Diavolo* par *Così fan tutti*, — *Così fan tutti*, cette merveille de grâce, d'esprit, d'ironie, de sensualité, que l'on ignore absolument en France.

Les éminents artistes recrutés par M. Reynaldo Hahn pour cette solennité, Mme Lilli Lehmann, MM. Ed. de Reszké, Ancona, Diémer, Risler, Hayot et *tutti quanti* ont récolté de chaleureux applaudissements devant un public nombreux et d'une suprême élégance. Grâce au triple Mécenat féminin que M. Reynaldo Hahn avait su gagner à la cause de Mozart, jamais on ne vit rue Blanche tant d'automobiles, ni dans la salle du Nouveau-Théâtre tant de belles robes portées par les vedettes du Tout-Paris, depuis les grandes dames les plus authentiques jusqu'aux horizontales les plus huppées. Il faut reconnaître qu'on ne vit non plus jamais un public moins attentif et aussi frivole. Combien de personnes songeaient à Mozart, dans le feu croisé des conversations, des coups de lorgnette et des saluts échangés ? Dans l'avant-scène d'une des trois « dames patronnesses », le bruit des caquets fut à certain moment si fort que

M. Reynaldo Hahn lui-même en manifesta de l'impatience. Certaines gens du monde ont l'air de vouloir se venger de leur incapacité à goûter des plaisirs quelque peu élevés, en essayant de les gêner aux autres : le pire est qu'ils y parviennent.

Jean CHANTAVOINE.

Société Philharmonique. — Concert fort intéressant où la combinaison du quatuor Schoerg et du quatuor Hayot nous permit d'entendre deux œuvres de valeur inégale, mais toutes deux supérieurement exécutées, l'*octuor* de Svendsen et le *sextuor en si bémol* de Brahms. — Le sextuor est une des plus belles œuvres de Brahms — et il est regrettable qu'on ne le joue pas plus souvent — à seule fin de convertir ceux qu'un parti-pris inconscient empêche de goûter, de saisir peut-être, les œuvres d'un musicien de la plus haute valeur. Le *scherzo* plein de vigueur et de rythme suffirait seul à démontrer qu'on est souvent mal venu à reprocher à Brahms une froideur mortelle, et l'ensemble sonore et profond de l'œuvre montre qu'il y a là de la pensée, de la vie et de la beauté.

Sonore aussi l'*octuor* de Svendsen, mais c'est son seul mérite. Il débute avec un thème principal, large, quelque peu emphatique, trop fortement apparenté au motif de Paris de la « Louise » de Charpentier, et conclut de même. Mais la bonne sonorité de cet octuor ne suffit pas à compenser la banalité de la ligne mélodique et le peu de nouveauté des harmonies.

Le quatuor Schoerg exécuta très parfaitement le *Sixième quatuor* (si bémol) de Beethoven que sa célébrité nous dispense d'enguirlander d'un inutile commentaire.

Georges MOUILLET.

Concert Le Rey. — M. Le Rey nous a présenté, le 25 mars, un certain nombre d'œuvres nouvelles et inégales. Je passe sur la *Martyre* de M. Razigade, d'une musicalité par trop élémentaire et rappelant le Néron que donna il y a quelques années l'ancien Hippodrome... La *Suite Pastorale* de Constantin Gille n'est pas dénuée d'une certaine habileté ; mais il convient de signaler la *Légende de Jésus-Christ* de M. Anselme Vinée, construit sur une très jolie mélodie populaire ; *Gloria Victis* du même auteur, marche funèbre sur laquelle planent des souvenirs wagnériens mais qui renferme une note personnelle et se présente fort bien, — et aussi deux pièces de M. Yvan de Hartulary, *Rêve* et *Solitude* écrites dans une couleur séduisante et témoignant de très réelles et très distinguées qualités mélodiques ; dans le dernier morceau le hautbois et le violon dessinent tour à tour des phrases d'une sereine et charmante poésie.

A ce même concert Mlle Juliette Dantin interpréta avec un art extrêmement souple et pur la *Romance en fa* pour violon de Beethoven, un *Poème Hongrois* de Hubay et une *Barcarolle* de Monti dont l'italianisme on ne peut plus voluptueux gagna le public et fut bissé. Au piano le *Concerto en ré majeur* de Mozart fut exécuté par Mme Eugénie Dietz avec la délicatesse délicieusement vaporeuse qui sied si joliment à son exquise blondeur.

Par une louable et délicate attention M. Le Rey donnait le concert suivant au bénéfice des mineurs de Courrières. L'intérêt artistique de cette séance se portait sur les *Chants de guerre* de M. Alexandre Georges, l'auteur si distingué des *Chansons de Miarka*. Bien que les *Chants de guerre* ne semblent pas égaler en mérite leurs aînés, ils contiennent néanmoins des pages d'une très belle venue. Les chœurs à l'accent vigoureux et dramatique, la tendresse douce, plaintive, inquiète de la fiancée et de la mère, les chants virils et émouvants du fiancé et du récitant, concourent à un ensemble très saisissant qui produisit sur le public un effet profond et qui souleva ses applaudissements unanimes. L'auteur qui dirigeait lui-même son œuvre trouva d'excellents interprètes avec Mmes Bureau-Berthelot et Marty, MM. Carbelly et Francell. M. Rouselière chanta l'air du *Cid* et deux mélodies de M. Léon Moreau, la *Grotte* et *Câlinerie*, très applaudi et bissé pour sa voix puissante et chaude. Beaucoup moins aimable que les mélodies, le *Concerto* pour piano et orchestre de M. Léon Moreau parut long, très long, et d'une éloquence que ne justifiaient pas les idées qu'il voulait exprimer.

Edouard SCHNEIDER.

Société Nationale. — Concert assez ordinaire, mais où cependant nous pûmes applaudir une belle page de M. Léon Saint-Régner, *A celui qui n'est plus*, d'une tristesse poignante, d'un intéressant lyrisme. Mlle Braquaval la chanta avec une grande justesse de sentiment ; *Petite-Isle*, de M. de Bréville, ne trouva pas en Mlle Béchard une interprète sachant faire valoir cette musique délicate et mélancolique. M. Grovlez exécuta remarquablement une curieuse *Sonatine*, de M. Ravel. A noter encore un *Prélude et Fugue* en un thème de Bach, idée tout au moins originale, qui revient à M. Henri Thiébaud. Inutile de dire que deux mélodies de Chausson, et surtout le merveilleux *Quatuor à cordes* de Franck — interprété par le quatuor Geloso — furent les œuvres les plus chaleureusement accueillies. I.

Les récitals d'Emile Sauer. — Des fleurs nombreuses que d'enthousiastes mains féminines firent voler vers lui M. Sauer a pu tresser une couronne aux proportions royales. Ce furent en effet des triomphes successifs que les trois inoubliables soirées pendant lesquelles le « Grand Maître du Piano » du Conservatoire de Vienne nous fit ressentir ce que peut la puissance de l'exécution et nous fit comprendre comment l'intelligence parfaite de l'interprétation peut devenir à certains moments quelque chose de semblable à la création elle-même. Si vraiment la force intime et secrète que les Latins appelaient *ingenium* n'est autre chose que l'inspiration pure et profonde de l'esprit et de la pensée, comment refuser, au sens rigoureux du terme, la qualification de *géniale* à la flamme intérieure dont M. Sauer anime l'interprétation qu'il nous donne des grands maîtres ? Cette interprétation n'est plus, quelque parfait qu'il puisse être, un simple moyen d'exécution mis au service de l'œuvre créée par les autres ; elle n'est plus un élément extérieur qui s'efforce de s'adapter à une sensibilité qui n'est pas la sienne, à un esprit qui n'est pas le sien, à une âme qui malgré l'intelligence qu'elle en peut avoir lui demeure étrangère en ce qu'elle a de purement personnel ; il semble au contraire que tout dualisme disparaisse, que toute hétérogénéité s'efface et qu'il y ait une si vivante pénétration du créateur et de l'interprète que, spontanément, l'esprit du créateur lui-même agisse directement sur la sensibilité de celui qui écoute. L'inspiration supérieure de M. Sauer fait que son incomparable virtuosité s'efface d'elle-même ; les difficultés les plus ardues s'évanouissent devant sa prodigieuse facilité, et, le souci du mécanisme n'ayant plus de raison d'être, la volonté de l'inspiration s'affirme souverainement.

Il serait trop long d'énumérer les œuvres que M. Sauer nous fit entendre. Je signalerai seulement quelques-unes d'entre elles ; le *Concerto italien* de Bach et un *Prélude et Fugue* de Bach-d'Albert, les *Sonates 57 et 109* de Beethoven qui firent valoir un style magistral, une logique prestigieuse et une admirable solidité de pensée ; la *Toccata op. 7* et le *Carnaval op. 9* de Schumann dont il est impossible de dire l'interprétation ; les scènes du Carnaval ont vécu sous nos yeux, délicieuses d'esprit et d'ironie, étourdissantes des farces de Pierrot et d'Arlequin, des courses ailées des papillons et des lettres dansantes, assombries soudain par l'apparition mélancolique de Chopin, attendries du frémissant aveu d'amour et de la promenade sentimentale, traversées enfin par la joie puissante et débordante des *Davidsbündler* ; jamais jusqu'à ce jour il ne nous avait été donné d'entendre pareil chef-d'œuvre d'interprétation. Citons encore les admirables exécutions de Chopin, la *Fantaisie*, la *Sonate 35*, les études parmi lesquelles l'*étude op. 25 n° 11* éblouissante et colossale sous les mains féeriques du maître ; le *scherzo op. 4* de Brahms et aussi quelques pièces de M. Sauer qui témoignent d'une virtuosité extrêmement intéressante et d'un esprit très enjoué comme les *Délices de Vienne*.

Dans ces œuvres différentes M. Sauer révéla tour à tour, et portées à leur plus haut degré, les qualités en apparence les plus opposées, — la poésie la plus délicate et la plus fine à côté d'une puissance et d'une fougue extraordinaires, la légèreté et la grâce la plus spirituelle ainsi que la sévérité et la profondeur de la pensée. Malgré la vertigineuse rapidité à laquelle il atteint par moments le mécanisme demeure toujours d'une netteté absolue, d'une clarté parfaite ; pas une note n'échappe à l'oreille. La sonorité est

d'une substance remarquablement souple et riche, d'une couleur toujours variée, d'une séduction toujours enveloppante et d'une distinction on ne peut plus scrupuleuse.

L'admiration sincère, l'émotion profonde, l'enthousiasme sans bornes que M. Sauer fit naître dans l'âme de ceux qui l'écoutèrent se traduisirent par des acclamations, par des ovations qui ne se lassaient pas, et tandis que nous quittions la salle Erard, encore tout vibrant d'impressions incomparables, nous nous demandions, en songeant à la facilité avec laquelle on accorde les noms de virtuose et de grand artiste à d'innombrables pianistes, quel pourrait être le nom réservé à Emile Sauer, à celui que nous considérons comme le plus grand maître du piano à l'heure présente.

Edouard SCHNEIDER.

Les Concerts Ysaye. — Que pourrais-je ajouter à tout ce qui a été dit sur Eugène Ysaye ! Quelle émotion nouvelle pourrais-je essayer de traduire après tous ceux qui ont écrit de si enthousiastes pages sur l'éminent violoniste ! Je me bornerai à répéter une fois de plus combien grand et profond est son jeu, combien pure et noble est son âme, combien ample et suave est son expression. Dans le *Concerto* de Mendelssohn, dans l'admirable *Poème* d'Ernest Chausson, dans le *Concerto* en si mineur de Saint-Saëns, au final péniblement vulgaire, dans le *Concerto* de Beethoven, dans le *Concerto* de Bach où les deux flûtes de MM. Hennebains et Gaubert firent merveille, dans tout ce que nous avons entendu lors de ses deux brillants concerts qu'il vient de donner au Nouveau-Théâtre, accompagné par l'excellent orchestre du Conservatoire dont M. Marty fait valoir les innombrables qualités, le grand Ysaye a « emballé » son auditoire au point de devoir ajouter un morceau à chacun de ses programmes, tellement étaient frénétiques les applaudissements. C'était du délire.

R. D.

Concerts Busoni. — Après une interprétation trop fantaisiste du *Prélude, Choral et Fugue* de Franck, M. Busoni a joué, à son second concert, la sonate en si bémol, op. 106, de Beethoven, avec quelques trouvailles fort intéressantes. Des transcriptions de Liszt d'après Beethoven (*Adélaïde*, le *Busslied*, les *Ruines d'Athènes*) et les abracadabrantes *Variations* de Brahms sur un thème de Paganini, lui ont permis de déployer une fois de plus les ressources inouïes de sa prodigieuse technique. Je souhaite que M. Busoni, maintenant familiarisé avec le public parisien, revienne souvent nous éblouir et nous charmer.

J. C.

CONCERTS DIVERS

MME CLOTILDE KLEEBERG. — Un certain nombre de virtuoses semblent considérer la musique qu'ils exécutent comme un simple moyen de mettre en lumière leurs qualités naturelles ou acquises et le snobisme triomphant les couvre de fleurs ! C'est donc une satisfaction toute particulière que de constater qu'il existe encore des artistes dont le principal souci est d'approfondir la pensée des maîtres qu'ils interprètent afin de donner de leurs œuvres une traduction fidèle et parfaite. C'est parmi ceux-là qu'il faut classer Mme Clotilde Kleeborg.

Possédant une technique excellente et un sens musical des plus fous, elle vit avec l'œuvre qu'elle doit exécuter, s'imprègne de son caractère, et tout en l'interprétant avec style, y met une note toute personnelle, qu'elle nous fasse entendre la *Sonate n° 1* de Mozart ou *Prélude, Choral et Fugue* de C. Franck le sentiment est toujours juste, la nuance est toujours vraie ; elle rend à merveille la grâce délicate de l'une, sans mièvrerie, la profondeur de l'autre sans emphase. On peut en dire autant du reste du programme qui comprenait : *Toccata en ut mineur* de Bach, *Fantaisie en fa dièze* de Mendelssohn et les *Moments musicaux* de Schubert.

A son deuxième récital, après une magistrale exécution de la *Sonate en ré majeur* de Beethoven, Mme Kleeberg s'est montrée éblouissante de fantaisie dans les *Davidsbündler* de Schumann, je ne crois pas qu'il soit possible de mieux traduire la pensée du maître. Un très heureux choix de pièces de Chopin nous a permis d'apprécier tour à tour le sentiment délicat, l'émotion communicative, la poésie intense de l'excellente interprète, alliés comme il convient, à une virtuosité irréprochable. Bien peu de pianistes possèdent à ce point la rare faculté d'obtenir de l'instrument des sonorités à la fois vibrantes et enveloppées, puissantes et brillantes sans donner jamais l'impression de la force brutale. C'est donc un plaisir que de s'associer aux chaleureux applaudissements qui accueillirent une si émouvante artiste dont les succès, d'ailleurs, ne se comptent plus.

A. BERTELIN.

FONDATION J.-S. BACH. — La dernière séance de la saison fut particulièrement brillante. Au programme étaient inscrits le *Concerto grosso en ut mineur* d'Arcangelo Borelli que jouèrent excellemment, accompagnés par le quatuor, les violons de MM. Charles Bouvet et Gravrand et le violoncelle de M. Cros-Saint-Ange. La *Sonate en ré mineur* de Benedetto Marcello fut pour la flûte de M. Blanquart l'occasion d'un nouveau triomphe. La *Sixième suite* de J. S. Bach pour violoncelle seul fit apprécier la pureté de style et de sonorité de M. Cros-Saint-Ange. Mlle Marie Lasne chanta avec son goût si sûr une cantate de Rameau, *Orphée*, que les mêmes formules trop répétées firent trouver quelque peu longue. La cantatrice obtint un grand succès avec *Sosarme* d'Haendel et la *Violette* de Scarlatti. Le *Concerto brandbourgeois en ré majeur* de J.-S. Bach terminait dignement la séance. Cette magnifique et somptueuse musique valut une ovation à MM. Ch. Bouvet et Blanquart ainsi qu'à M. J. Jemain qui tint admirablement le piano et fut tout spécialement applaudi.

V. D.

Le 30 mars, Mme Wanda Landowska donnait à la salle Pleyel un concert de *Musiques pastorales* des XVII^e et XVIII^e siècles. Son programme divisé en trois parties : *Bergeries*, *Forêt*, *Kermesse*, et exécuté tour à tour au piano, au piano forte et au clavecin, suivant le caractère des pièces qui le composaient, remporta le succès le plus vif et le plus spontané. Sans doute il convient de complimenter la charmante pianiste pour le choix des morceaux qu'elle nous fit entendre ce soir-là. Je ne parle pas seulement des pages d'auteurs célèbres comme Rameau et Couperin, mais encore de morceaux tout à fait oubliés et extrêmement curieux, tels que les *Bransles* de Francisque, qui vont être réédités bientôt, la *Primerose* de Peerson, et l'adorable *Coucou* de Pasquini, dont la grâce, la fantaisie pittoresque et l'adorable liberté de formes ravirent l'auditoire. Mais, l'« intérêt », — quoiqu'en puissent penser critiques et historiens, — n'est pas le but de l'art, et ce dont il faut remercier Mme Landowska, c'est moins de jouer ces œuvres trop longtemps délaissées, que de les jouer avec tant de délicatesse, d'amour et de conviction. Elle leur redonne la vie, la belle vie simple et saine d'autrefois.

Non, cette musique ancienne n'est pas de la vieille musique ! non, ce ne sont point là des pages d'herbier, de froides reliques ! C'est au contraire de la mélodie toujours jeune, pleine de spontanéité, de senteurs printanières et de sève. Mme Landowska respire si voluptueusement le parfum de ces fleurs agrestes ; elle les cueille sur ses claviers avec un tel amusement et les offre au public avec une si charmante candeur, que le public ne s'y trompe pas et reçoit joyeusement les bouquets joyeusement nuancés par la nouvelle Glycère... Aussi, puisqu'il s'agit d'une séance qui ne fut pas une reconstitution, fort heureusement ! mais une résurrection, le plus grand éloge que je puisse adresser à l'interprète est de constater combien le public, étonné de trouver

tant de *plaisir* dans un concert, répondit par sa gaieté à l'entraîn de la pianiste et par son silence recueilli aux minutes où la voix des oiseaux frémissait dans les bois frissonnants de brise et où soupirait la luxurieuse mélancolie des Sylvains.

Jean d'UDINE.

CONCERT SAILLER. — Le troisième concert Saïller a permis d'apprécier une fois de plus la brillante technique du distingué violoniste en même temps que la pureté de son jeu délicatement expressif. La *Sonate* de Grieg en ut mineur, lui a valu les plus chaleureux applaudissements. Au même concert Mme Mellot-Joubert, et MM. de Lausnay, Hervitt, Migard et Liégeois ont obtenu également le plus vif et mérité succès.

Mlle SARA PESTRE. — Nous avons déjà eu l'occasion de louer les charmantes qualités que renferme le jeu de Mlle Sara Pestre. Cette fois encore nous avons été infiniment séduits par la grâce qui se dégage de l'étincelante et musicale virtuosité de la remarquable harpiste. La *Valse* de Chopin, transcrite par M. Hasselmans, lui a valu de nombreux et enthousiastes rappels. Mlle M. Van Gelder et M. Fleury partagèrent ce chaleureux accueil, la première comme cantatrice, le second comme flûtiste.

S.

M. LUZZENA. — Salle Æolian, on a applaudi le jeu brillant, l'excellent style du violoniste O. Luzzena dans un concert fort réussi. Le *Trio* de Schumann par MM. Luzzena, Choinet et Jemain, une *Sonate* de Haendel pour violon, une autre *Sonate* de J. Jemain accompagnée par l'auteur, ont été très appréciés, ainsi que le beau contralto de Mlle S. Lacombe de l'Opéra, dans l'*Air d'Orphée* de Gluck et deux mélodies de J. Jemain, les *Perles* et les *Deux Ménétriers*. M. Luzzena fait grand honneur à son professeur, M. Parent.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE DE CHAMBRE POUR INSTRUMENTS A VENT. — La dernière séance vit exhumer une *Symphonietta* de Gounod, œuvre aimablement sucrée et facile exécutée pour la satisfaction des oreilles peu exigeantes et la tranquillité des cerveaux placides. Ce furent ensuite le *Sextuor de Beethoven* précédemment joué aux séances Parent par la Société, et la *Symphonietta* de Raff remarquablement écrite pour les instruments. Mais le numéro le plus intéressant du programme, auquel un public essentiellement poncif ne fit d'ailleurs qu'un accueil poli, fut les *Deux Rhapsodies sur deux poèmes de Rollinat* (L'Étang et la Cornemuse) de M. Ch. M. Loeffler. Cette œuvre écrite pour piano, hautbois et alto renferme des développements intéressants, des idées neuves et des harmonies d'un séduisant modernisme. MM. Grovlez, Bleuzet et Monteux l'interprétèrent excellemment.

E. S.

Le 4 avril, la *Société de Concerts d'Instruments Anciens* donnait à la salle Pleyel sa première séance de la saison. L'affluence du public qui parvint à entrer ce soir-là dans la salle principale et dans ses annexes démontra premièrement que le contenu peut être quelquefois plus grand que le contenant et secondement que la musique ancienne offre décidément un attrait exceptionnel aux malheureux auditeurs rassasiés des complications modernes. A ce concert M. Diémer joua, secondé par M. Casella, le *Concerto en ut mineur* de Bach pour deux clavecins, malheureusement amputé de sa partie d'orchestre, et Mlle Carlotta de Féo chanta diverses pages du xviii^e siècle, dont la plus belle, un air de la *Passion* d'Haendel, fut admirablement soutenue par le quinton de Mme Casadessus. Mais les ensembles surtout ravient l'auditoire : la *Symphonie en la majeur* de Bruni, pour quinton, viole d'amour, viole de gambe, basse de clavecin, et

le délicieux *Ballet* de Monteclair pour les mêmes instruments, tenus par Mme H. Casadesus, M. M. Henri et M. Casadesus, M. Olivier et M. Casella, et dont l'adorable *Tambourin* notamment remporta le plus grand succès. Deux *Carillons flamands* joués sur des cloches mystérieusement installées quelque part dans les frises et dont l'effet fut exquis, et le très curieux *Divertissement* de Mozart pour deux flûtes, cinq trompettes et quatre timbales complétaient cet intéressant programme. Il faut savoir gré à ses organisateurs de nous remettre en contact avec tout un monde d'émotions sonores, qui rendra peut-être à notre musique de serre chaude un peu de naturel et de charme sincère.

J. d'U.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer les Sonatières et la Lettre de Londres au prochain numéro.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

LETTRE DE BERLIN

« Le but principal de mes efforts, présentement, est d'arriver à jouer du piano de la façon la plus chantante possible. Il est difficile de ne point laisser l'oreille vide, ni d'étouffer la noble simplicité du chant par trop de bruit. Avant tout, la musique doit toucher le cœur, ce à quoi un pianiste n'arrivera jamais par des arpèges, du vacarme et des trépignements ». Ces mots de Ph. E. Bach devraient être inscrits en lettres gigantesques dans toutes les salles de conservatoires et dans toutes les salles de concerts.

Monsieur Jonas, un espagnol, fait ce qu'il veut de ses doigts, a une mémoire surprenante, des programmes superbes. Un *largo* de Bach, l'op. 35 de Mendelssohn sont de belles œuvres mais encore faut-il les jouer bellement. J'aurais voulu entendre autre chose que les successions de notes, j'aurais voulu ne pas m'ennuyer à la sonate op. 111 de Beethoven, j'aurais voulu du piano, on m'a servi une mécanique très exacte qui dévidait des sons.

Le concert *Busoni-von Glehn* était pire encore. Quand on est Busoni on ne s'accouple point à un violoncelliste qui ignore les principes mêmes de la technique de son instrument et surtout on ne consent pas à jouer en de pareilles conditions les deux sonates op. 120 n^{os} 1 et 2 de Beethoven. M. Busoni fit ce qu'il put pour sauver la soirée; il eut des sonorités délicieuses, inattendues, il eut des pianissimos exquis, il mit en valeur toutes les ressources de son impressionisme; Beethoven ne s'en porte pas mieux, au contraire. Par contre, il (son partenaire n'existe plus) remporta un beau succès dans la sonate de S. Rousseau qui le méritait. M. Busoni était visiblement ennuyé; lui accoutumé aux foules en délire, se trouvait devant une salle aux trois quarts vide et aux trois quarts chaude seulement!

Arrivé très tard à Berlin, j'ai eu la bonne fortune d'entendre encore le dernier concert de la *Philharmonique* avec M. Nikisch. La *Philharmonique*, comme orchestre, est bien supérieure à tout ce que j'ai entendu en Allemagne jusqu'ici. Quant à M. Nikisch c'est, par excellence, le virtuose de la baguette, jonglant avec les timbres, les rythmes, faisant de ses instruments ce qu'il veut, les conduisant n'importe où, non sans un peu de nervosité parfois et de la sécheresse. Je regrette à vrai dire la sage pondération de Mottl.

Au programme, la ravissante ouverture des *Noces de Figaro*, prestement enlevée, point trop vite cependant, comme c'est trop souvent le cas ici. Puis l'entr'acte de *Rosa-monde* de Schubert, un bijou comme Schubert sait en produire, fait de belles périodes poétiques enveloppantes, telles des strophes de Lamartine. Ce pauvre Schubert! en voilà

un pour qui les temps présents ne sont point tendres. C'est tout au plus si on lui pardonne d'avoir écrit quelques jolis lieder!! En outre, la *Symphonie pathétique* de Tchaïkowsky. Tchaïkowsky est, de ce côté du Rhin, le grand Russe, le seul qui paraisse (ou à peu près) sur les programmes. C'est qu'il est très allemand au fond et qu'il est, si l'on peut dire ainsi, le Brahms des Russes. Il est profond! Un musicien de grande notoriété brahmésien, enragé, voulant sans doute me convertir à sa foi, m'en expliquait les bases : « En France nous n'arriverez que lentement, peut-être jamais, à comprendre Brahms, parce que vous n'avez pas l'esprit suffisamment posé pour en saisir la profondeur. » Je lui fis observer qu'en art nous cherchions avant tout à être émus. « Parfaitement, répondit-il, mais vous vous contentez d'émotions superficielles, nous voulons des émotions profondes ». — « Qu'est-ce donc que cette profondeur dont vous faites si grand cas et à laquelle nous ne saurions atteindre ? » — « C'est la pensée qui se cache sous une phrase musicale (admirez !) » — « Mais à quoi la reconnaissez-vous « cette pensée ? » — « Nous la devinons, nous la cherchons, nous finissons par la trouver quand elle existe. » — « Ah, j'y suis, la profondeur c'est l'obscurité. » — « Pourquoi pas un peu, tous les symboles sont obscurs pour les non initiés, et l'art symbolique est le summum de l'art ». Je ne réponds rien, stupéfié; il continue : « Le grand charme de Brahms est dans la jouissance duquel nous nous complaisons, c'est sa *sensualité métaphysique* », « *die metaphysische Sinnlichkeit!* » Inouï, n'est-ce pas et mot pour mot exact! et le monsieur ne riait pas !!

A propos de Brahms, Mme Schumann-Heink, dans ce même concert, a chanté de lui une rapsodie admirable pour alto solo avec chœur d'hommes et grand orchestre. Je n'étais pas encore au courant de la sensualité métaphysique, je me suis tout bonnement abandonné aux grandioses impressions que cette belle œuvre éveillait en moi. Brahms traite les voix magistralement; de l'union de leurs timbres avec les timbres instrumentaux, il tire des effets qui vous secouent de frissons. Mme Schumann-Keink est, du reste, une incomparable artiste et son air de *Vitellia* du *Titus* de Mozart lui valut un triomphe. Moschelès, dit-on, pour juger d'un pianiste exigeait de lui une sonate de Mozart, alors seulement son jugement était définitif. Je suis dans tous les domaines un peu comme Moschelès c'est pourquoi j'admire si fort Mme Schumann-Heink.

Je n'ai rien à vous écrire encore des théâtres royaux. L'Opéra, en dehors des Wagner obligés, n'a guère donné jusqu'ici que les *Huguenots*, la *Dame Blanche*, la *Muette de Portici* et *Paillasse*. J'attends autre chose pour vous en parler.

L'Opéra-Comique est un petit théâtre tout nouveau, bâti en modern style, assez laid. L'exiguïté du terrain a forcé l'architecte à construire une salle écrasée, mal commode, plus large que longue. C'est une entreprise particulière indépendante des théâtres royaux et qui semble prospérer. Les deux pièces qui lui ont conquis la faveur du public sont : la *Bohème* de Léoncavallo et les *Contes d'Hoffmann* d'Offenbach. Je ne m'explique pas l'enthousiasme qu'excite en Allemagne cet effort plutôt malheureux du joyeux auteur de la *Belle Hélène* et de tant de jolies choses. Est-ce, peut-être, par ce que les *Contes d'Hoffmann* contiennent de la sensualité (sans métaphysique)? Le célèbre chœur du deuxième acte qui fait se pâmer tout Berlin, après que tout Munich s'était pâmé, est dans le genre d'*Amoureuse*, de *Sourire d'Avril*, de *Brises du Printemps*, etc., avec non moins de charme! L'Opéra-Comique a donné mieux que ça : le *Corréridor* d'Hugo Wolff, dont je m'occuperai plus longuement une autre fois, et, tout dernièrement, les *Noces de Figaro*. Pour parler de Mozart, il faudrait le langage des anges de Saint-Paul, que je ne connais point. Pour le chanter, hélas, il faudrait aussi les voix d'anges que n'ont pas absolument les artistes de l'Opéra-Comique! La première chose à exiger d'un chef d'orchestre, c'est le respect de la partition qu'il interprète. Sous prétexte « de rajeunir une œuvre vieillotte » (mieux vaut la laisser dormir) M. Cassirer, le chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, l'a défigurée à plaisir, prenant des mouvements de fantaisie, entraînant chanteurs et musiciens dans les temps vertigineux au bout desquels ils arrivent sans souffle et où ils sont haletants avant d'avoir commencé. M. Cassirer du moins prouve ainsi qu'il tient ses gens en main, et qu'il en fait ce que bon

lui semble. L'orchestre est menu, manque d'homogénéité, je crois cependant que son principal défaut provient de la salle où il est forcé de jouer. La mise en scène est exquise. Le second et le dernier tableau (la chambre de la comtesse et le parc) sont simplement ravissants. Les chanteurs ? je vous l'ai dit, ils n'ont pas les voix d'anges. En somme, c'était suffisant, sauf Figaro-Bertram. Celui-là, malgré les bravos frénétiques des berlinois, est franchement mauvais. Non seulement M. Bertram n'a pas une voix d'ange mais il n'a pas du tout de voix ce qui ne fait l'affaire ni de Mozart ni de son héros.

La fin du carême est la saison des oratorios. Un chœur et un orchestre d'amateurs viennent d'exécuter dans l'Eglise de la Ganison le *Paulus* de Mendelssohn. Laissez-moi tout d'abord louer sans réserve cette qualité qu'ont nos voisins de se grouper ainsi en associations. Berlin, à ce point de vue, est une ville modèle, les sociétés musicales de toutes sortes fleurissent et la *Singacadémie*, dont je vous parlerai prochainement à propos de Bach, dispose d'éléments incomparables. Ne trouvez-vous pas comme moi admirables ces petits bourgeois, ces ouvriers, ces demoiselles de magasin ou ces garçons de bureaux qui, leur travail fini, se réunissent deux ou trois fois par semaine pour étudier une œuvre et sans aucune éducation préliminaire, par leur seule ténacité, arrivent à mettre debout en un hiver les *Passions* de Bach, les *Oratorios* de Hændel ou de Mendelssohn. Je ne vois vraiment pas le plaisir que peut éprouver une modiste à chanter un canon de J.-S. ! Il y a là le besoin de sensations collectives qui est au fond de l'âme allemande soutenu par l'étonnant esprit de discipline, grâce auquel elle soulèverait le monde !

Paulus est une des œuvres de la première maturité de Mendelssohn, du Mendelssohn ardent des délicieuses ouvertures de la *Belle Mélusine*, de la *Grotte de Fingal*, du *Songe d'une Nuit d'Été*. Toutes ses grandes qualités y sont déjà avec en plus un emballement juvénile d'un puissant attrait. Dans une lettre à Devrient il en expose lui-même le plan. « Le sujet, écrit-il, sera l'apôtre Paul. Première partie : la lapidation d'Étienne et la persécution. Deuxième partie : la conversion. Troisième partie : la vie chrétienne et l'apostolat jusqu'au martyr ou peut-être seulement jusqu'au départ d'une des communautés ». Revu plus tard par les théologiens Baur et Schubineg, le projet resté le même fut condensé en deux parties. L'œuvre entière est inspirée de J.-S. Bach.

Elle est écrite pour orgue, grand orchestre, chœur mixte, et soli de ténor soprano, alto et basse. Le récit emprunté presque textuellement aux actes des apôtres passe successivement du soprano aux autres voix. La coupe du récitatif, la facture, les chœurs, le développement, les canons, l'alternance des chorals et des airs, le style général, tout est selon Bach. Ce qui est bien original par contre c'est d'abord l'orchestre, d'un incomparable richesse, fort, chaud, coloré, sans gros moyens, à travers lequel l'air circule, jamais touffu, jamais énorme, jamais bruyant, toujours musical. Mendelssohn a dans l'emploi des cuivres des trouvailles d'un effet indicible. Ce qui est bien original encore ce sont les relations des voix et des instruments et enfin la mélodie, la courbe mendelssohnienne, dont on rit bien de nos jours, qui est banale et vulgaire, dit-on, parce qu'elle est carrée, qu'elle s'achève normalement, qu'elle est logique !

Mendelssohn, dans l'histoire de la musique, est le premier des intellectuels. Doué musicalement comme peu de compositeurs l'ont été, et en cela on peut le comparer à Mozart, il reçut une éducation très générale ; il fut question un instant d'en faire un honnête fonctionnaire. Mendelssohn est de plus intellectuel par hérédité. Son grand-père est le premier des intellectuels allemands, son père est nourri des principes rationalistes du XVIII^e siècle français. Lorsqu'il s'agit pour le jeune Félix d'avoir la sanction d'une autorité ce n'est point à Vienne chez Beethoven, mais à Paris chez Cherubini qu'on le conduit. Mendelssohn toutefois arrivait au moment où le romantisme avait jeté tout son éclat, sa tante Dorothee avait épousé l'un des Schlegel, son âme délicate avait des affinités avec la « *Petite fleur bleue* ». Mais son romantisme est mitigé par son intellectualisme. Il a étudié la musique à fond, aux sources des grands maîtres, il s'est fait une théorie de son art, s'est attaché à une tradition. Son intellectualisme a fait de lui un styliste merveilleux, rompu à toutes les difficultés, connaissant toutes les ressources

de son métier. Sa forme laborieusement ciselée, sert de contrôle autant que d'expression à son émotion.

Il eut en outre l'existence la plus facile, la plus heureuse qui soit. Il ne connut point les efforts perpétuels, les mille petites vilénies de la vie quotidienne. Aussi, de toutes ses créatures, se dégage un optimisme souriant. Il est naturellement noble et bon, d'une bonté douce qui n'a point dû s'aiguïser au contact de la lutte et de la douleur. Tout cela explique sa mélodie. C'est la phrase élégante d'un grand écrivain qui pétille d'esprit et qui est un fin ironiste, parfois d'un écrivain toujours si soucieux de bien faire et si maître de ses moyens qu'il ne réagit jamais directement sous le coup d'une impression. Son élégance va parfois jusqu'à la préciosité, et comme il est allemand et romantique, au fond sa préciosité est sentimentale ! De plus, la crainte de ne pas exposer tous les côtés d'une pensée, l'amène à faire trop long ! Personne cependant depuis Haendel n'a produit des effets aussi puissants avec des moyens aussi simples.

Le *Paulus* reste une œuvre d'une superbe architecture et d'une haute inspiration, une œuvre sincère, saine et bienfaisante.

On ne pouvait guère attendre d'amateurs les finesses d'exécution, les recherches de détails qu'exigent les compositions d'un artiste aussi minutieux que l'était Mendelssohn. N'est-ce pas déjà fort beau d'avoir mis cet oratorio sur pied, de l'avoir exécuté d'un bout à l'autre sans faiblesse ?

Paul de STOECKLIN.

LETTRE DE MUNICH

On a fêté Mozart un peu partout à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de sa naissance ; Munich y a été de son petit festival comme tout centre artistique qui se respecte.

En vérité j'ai l'impression que dans l'admiration que l'on professe pour Mozart, il entre une grande part de suggestion et que c'est un nom que l'on encense et non point un musicien de génie que l'on aime. Et j'avais un peu le sentiment que ces fêtes en l'honneur du maître de Salzbourg étaient données bien plus pour « se respecter, soi », comme on dit ici, que pour l'intérêt que l'on porte à ses œuvres.

Aujourd'hui, si Mozart n'est pas encore délaissé, il le doit à sa gloire passée, à son nom que le monde officiel ne peut laisser oublier. Puis il a pour lui, à l'heure présente, le snobisme qui l'a remis à la mode pour un temps ; mais je doute que le monde musical goûte son œuvre et l'apprécie autrement que comme une chose archaïque et charmante, comme un bibelot Louis XV qui tire sa valeur de son âge plus encore que de sa beauté.

Il est assez compréhensible qu'il en soit ainsi : l'éducation moderne a fait de nous des intellectuels plus que des artistes, c'est-à-dire des êtres plus épris d'idées et de symboles que de sentiments. La musique, notre musique moderne, qui suit l'évolution de notre mentalité, cherche à s'adapter aux besoins nouveaux de notre esprit ; elle devient intellectuelle et s'essaie à exprimer des idées, à représenter des symboles. Elle reflète de moins en moins nos sentiments pour devenir le serviteur de notre esprit et de notre volonté. Dès lors peut-on s'étonner que ce qui faisait autrefois la *musique*, le son en lui-même, l'harmonie, pour la coordination d'effets qu'elle représente, le rythme, la ligne, pour le mouvement et l'équilibre qu'ils expriment, ne nous intéressent plus qu'incidemment ! Voilà pourquoi Mozart qui est au plus haut point le représentant de la musique *musicale*, si je puis ainsi m'exprimer, ne trouve de vrais admirateurs que chez quelques artistes disséminés.

Et cela est si vrai que ceux qui s'attachent « quand même » à Mozart — tel Mottl, — se croient obligés de le déformer pour lui faire exprimer par force autre chose qu'il n'exprime. Voyez plutôt : on joue ses symphonies avec un orchestre de 80 exécutants, on en allonge les rythmes pour leur donner de la grandeur, on coupe une phrase en

quatre pour lui arracher une idée, on fait gronder sinistrement les basses qui râlent quand elles devraient soupirer. Alors le public applaudit, il a ce qu'il lui faut, il acclame l'interprète et trépigne.

— Oh ! ma chère, on ne dirait plus du Mozart tant il y a mis de grandeur.

— Non, Madame, on ne met pas de la grandeur dans Mozart ; Mozart est plus grand que tout ce que votre interprète y pouvait mettre ; demandez seulement à ce dernier de jouer cette musique comme elle est, avec sérieux et respect ainsi qu'il convient et vous en sentirez la vraie grandeur.

Le *Festival Mozart* donné par l'académie de Musique était remarquablement composé ; il débutait par la Symphonie en mi bémol que Mottl dirigea avec son habituelle autorité, mais non toutefois sans lourdeur. Suivaient un andantino et allegro pour flûte et harpe soli, avec accompagnement de grand orchestre ; les solistes, premiers pupitres de l'orchestre royal, se montrèrent tout à fait à la hauteur de leur tâche. Mme Bosetti vint ensuite nous chanter, de sa voix souple et caressante, un air du *Curieux indiscret*, « Verréi speragio oh Dio ». pure merveille de sentiment ému et profond. La Symphonie Jupiter terminait noblement le concert qui s'acheva grandioisement sur le célèbre final fugué que Mottl n'eut, Dieu merci, pas besoin de faire enfler pour lui faire atteindre à la plus sublime grandeur.

Le 13 Mars ce fut au tour du « Mozarteum » de fêter Mozart. Comme son nom l'indique, cette association musicale s'est mise sous le patronnage du maître de Salzbourg ; cela ne l'empêcha pas de clore la série des quatre concerts qu'elle donne annuellement sans avoir eu l'idée de faire la plus petite place dans ses programmes à l'œuvre de celui dont elle se réclame. Elle s'aperçut un beau matin que le monde officiel de la musique s'appropriait à commémorer le cent cinquantième anniversaire de Mozart. Ce n'est qu'alors, et avec un mois et demi de retard, qu'elle prit l'initiative d'un petit mouvement en faveur de son patron. Ce trait n'est-il pas typique et n'ai-je pas un peu raison de prétendre que pour la plupart des gens, Mozart représente surtout un nom, une gloire que l'on respecte, mais qu'on se garde bien de réveiller.

Il sera beaucoup pardonné au Mozarteum pour nous avoir donné cette messe en ut que l'on entendit pour la première fois à Munich. Il ne faudrait pas la confondre avec l'autre messe en ut, bien connue ; celle dont il s'agit ici fut composée, sauf erreur, après coup, pour utiliser, si l'on peut ainsi dire, la musique d'un oratorio *David et Pénitente*, qui n'avait pas réussi au gré de l'auteur et qu'il transporta en grande partie dans sa messe.

La direction de l'œuvre fut confiée à M. Rohr ; il y mit toute la conscience et le soin désirables. Les chœurs furent parfaits et pleins d'enthousiasme ; quant aux solistes nous n'aurions rien à leur reprocher, s'il n'y avait eu parmi eux Madame Rohr. En somme l'exécution fut de premier ordre et ce pauvre Mozart, si peu habitué à pareille aubaine, dut en tressaillir de joie dans sa tombe. Je ne vous dis rien de l'œuvre elle-même qu'une seule audition ne suffit pas à pénétrer ; je note toutefois le Sanctus où le quatuor vocal est traité magistralement ; il atteint à des accents d'une hauteur et d'une noblesse rarement plus émouvantes.

Je ne mentionne que pour mémoire la mise à la scène du *Roi pasteur*. Cette œuvre, qui ne fut nullement écrite pour le théâtre, est languissante au possible transportée ainsi dans un cadre qui ne lui convient point. C'est l'Orchester Verein qui eut cette idée géniale : il eut assurément été préférable pour la gloire de Mozart et pour celle de l'Orchester-Verein de ne point se mettre en frais de costumes et de décors, mais de mettre un peu plus de soin dans l'interprétation de l'œuvre et un peu plus de discernement dans le choix des chanteurs.

L'*Orchestre Kaim*, sous la sympathique direction de M. Schneevoigt, vient de nous donner une nouveauté des plus intéressantes. Je veux parler de la *Lustspiel-Ouverture* de K. von Kaskel. Je vous ai dit, à propos de son *Humoresque*, tout le bien que je pensais de ce compositeur. Cette ouverture est traitée d'une façon un peu plus moderne. On y suit assez distinctement l'esquisse d'un petit drame. Cela est charmant de tenue,

de forme, d'esprit et écrit avec une virtuosité parfaite. L'orchestration est fluide, colorée, vive, et d'une facilité étonnante.

Je n'en dirai pas autant des *Champs-Élysées* de Weingartner, transcription musicale d'un tableau de Böcklin; ce n'est ni fluide, ni vif, mais largement construit, fortement architecturé et l'on y sent encore l'influence de Wagner.

La soliste du concert était Mme Julia Culp, une remarquable cantatrice. Quand une artiste possède une pareille méthode et une telle sûreté de moyens on est amené à lui pardonner l'abus qu'elle en peut faire. Elle chanta d'admirable façon *Rêves* de Wagner. Par contre, elle fut beaucoup moins bonne dans Schubert, notamment dans *Nacht und Träume*; ces lieds si purs, sortis naturellement du cœur, nés d'une inspiration toute spontanée, s'accommodent assez mal d'effets vocaux et de recherche de sentiment.

Remercions le Quatuor munichois des beaux programmes qu'il nous présente, plus encore que de l'exécution des œuvres qu'il nous donne. M. Kilian, qui préside aux destinées de cette petite association d'artistes, a fait preuve des plus belles intentions et des plus nobles visées en composant ses derniers programmes; il serait à souhaiter qu'on mît le même esprit dans l'interprétation des œuvres. Ceci n'est pas un blâme, mais un regret personnel.

On nous donna à l'avant-dernier concert le *Quatuor en sol* de Mozart fort bien exécuté sauf quelques points de détail; puis le second *Sextett* de Brahms pour cordes, dont l'*Adagio* est d'une grandeur qui rappelle Beethoven. Le malheur est qu'avec Brahms on n'est jamais sûr de son plaisir. À côté des plus éminentes qualités, qu'il étale peut-être un peu trop copieusement, il montre parfois un manque de goût qui déconcerte. Il existe peu d'œuvres de longue haleine de ce compositeur qui ne se ressentent en quelque endroit de je ne sais quelle influence bohémienne et sauvage. Je ne parle ici que de sa musique de chambre qui est assurément ce qu'il y a de plus grandiose dans son œuvre. Ses symphonies, quelques qualités qu'on puisse y trouver, me semblent irrespirables; elles sont faites de trop de matière et manquent d'air.

Le concert se termina par cet admirable *Octette* de Schubert pour cordes et bois dont l'interprétation fut plutôt inférieure. Pour le concert suivant, le quatuor Munichois s'était adjoint le *Quatuor Bohémien* avec pour morceau de résistance l'*Octette* pour instruments à cordes de Mendelssohn. Rarement Mendelssohn a fait montre de plus de qualités que dans cette œuvre d'une grâce et d'un enjouement simplement merveilleux. Aussi fut-elle accueillie par de frénétiques applaudissements malgré une interprétation qui faisait bon marché du style que comporte l'écriture du maître.

Pfitzner nous a donné dernièrement dans un concert avec le ténor Kraus, — ténor tonitruant et médiocre artiste — une série de ses lieder que le public a beaucoup applaudis. Il nous a fait entendre dans cette même soirée, une *Sonate* pour violoncelle d'écriture charmante et facile, mais peu originale, jouée à ravir par Kiefer. Cette œuvre, il faut le dire, est un péché de jeunesse; depuis lors Pfitzner a fait du chemin.

Avez-vous entendu chanter le *Roi des Aulnes* par le D^r Wüllner? Je me suis payé ce divertissement. Ce fut si ridicule et si plat qu'on n'en pouvait que rire!

J'eus le lendemain la compensation d'entendre Mme Mysz-Gmeiner, la parfaite et charmante cantatrice. Cette admirable artiste chante Schubert comme personne ne saurait mieux le faire.

E. DE STOECKLIN.

LETTRE DE NEW-YORK

Les salles de concert sont généralement bondées, ce qui n'empêche par les gens du monde de donner des soirées. Une influente milliardaire fait venir chez elle un des meilleurs quatuors à cordes de New-York. Surprise des artistes lorsqu'ils s'aperçoivent qu'ils sont convoqués pour un dîner-concert; néanmoins ils s'exécutent. Surprise de la maîtresse de la maison lorsque les quartettistes refusent énergiquement d'accéder à sa demande de *faire danser* après le dîner. Qui a raison? qui a tort? Avoir joué pour stimuler l'appétit des invités, c'est une concession au grand art. De là à jouer un

scherzo de Mendelssohn pour leur faciliter la digestion il y a si près ! La susdite milliardaire payait : elle avait tous les droits suivant les mœurs de ce pays ; même celui de ne pouvoir discerner la barbarie de ses prétentions. L'incident défraya toutes les chroniques quinze jours durant. Résultat : bonne réclame pour les quartettistes, rien d'édifiant pour la dame aux millions.

M. Julien Tiersot vient de finir son intéressante tournée de conférences. Mon cœur a frémi aux chaudes paroles qu'il prononça sur la musique de nos pères. Comme il sut nous émouvoir assez pour nous convaincre de l'influence de la musique de Jean-Jacques sur l'évolution musicale du XVIII^e siècle ! Combien sa voix, si musicalement imparfaite, nous attendrit lorsqu'il cita nos vieilles bluettes nationales qu'il connaît de façon si documentée ; à ce chercheur éclairé, à cet artiste convaincu nous devons des remerciements sincères pour les instantés exquis que nous procura son évocation d'une époque où la puérité était le défaut contraire et remplaçant l'excessive recherche de jouissances opiacées qui constituent l'ivresse des exclusivistes de notre temps.

Eh ! mon Dieu, au risque de passer pour vieille perruque, je l'avoue sans honte : chez moi aujourd'hui ne peut nuire à hier. *L'Après-midi d'un faune* me trouble délicieusement ; les *Impressions d'Italie* m'enthousiasment sans restriction ; le *Clair de Lune* m'attendrit ; le *Quintette* de Franck attire mes larmes émues ; mais rien de tout cela ne m'empêche de trouver un charme rétrospectif à tous ces Lubins et Colettes, et « *que le jour me dure* » me procure une sensation qui, — pour ne ressembler en rien à celles que me font éprouver C. Franck, Fauré, Charpentier, Debussy et tant d'autres, — n'en est pas moins délicieuse. Je suis bon public ; soyez comme moi, car je m'ennuie bien moins souvent que d'autres dans une salle de concert !

Hélas ! il me faut bien vite quitter tous ces noms bien français dont l'évocation musicale est si douce à mon cœur ; car tout ce qui se joue ici semble s'éloigner de notre Ecole avec un parti-pris déconcertant. Je le regrette plus pour les Américains que pour notre musique. La consécration américaine n'ajouterait vraisemblablement rien à sa gloire, mais les yankees s'affirmeraient davantageusement à apprécier un peu plus notre Art qu'ils semblent vouloir ignorer systématiquement. On entend trop souvent de la *grosse musique* avec la conviction d'en entendre de la *grande*.

Aussi combien serait-il utile de voir débarquer sur cette terre quelques artistes propagandistes ! M. Vincent d'Indy a déjà fait une tentative dont le genre spécial n'a pas suffi. Qui viendra présenter nos compositeurs nationaux ? L'un d'eux m'écrivait dernièrement : « De Rameau à Magnard, il y a de la marge ! » Que ne vient-il ici, l'aimable signataire de cette lettre, — avec des valises pleines de partitions de ses collègues et de lui-même !

Une occasion exceptionnelle se présente justement pour un pionnier musical. Une des plus belles situations artistiques et pécuniaires est en ce moment-ci à prendre. M. Wilhelm Gericke quitte la direction de la *Boston Symphony* après sept années de succès et de travaux hautement artistiques.

Cet orchestre est réputé à juste titre comme le meilleur des Etats-Unis et peut, sans conteste, rivaliser avec les orchestres européens les mieux cotés. C'est assez dire que la musique que l'on y fait garantit au successeur de M. Gericke une existence éminemment artistique et dépourvue de toute idée de *business* que l'on craint toujours sous-entendue lorsqu'il s'agit d'Art en Amérique. L'Administration s'est souvent adressée aux artistes de Paris, surtout pour le recrutement des instruments à vent ; mais je crains que, cette fois, elle se laisse influencer par un grand nom des virtuoses de la baguette sans se souvenir que Paris renferme de nombreux musiciens accomplis qui seraient d'excellents chefs d'orchestre s'ils avaient l'occasion de conduire quelquefois. Car il faut se rendre compte pourquoi l'Allemagne produit tant de *cappelmeisters*. Chaque cité germanique a son orchestre permanent. Il faut donc dans chaque ville un directeur également permanent d'où le grand nombre de *cappelmeisters* expérimentés et dont un grand nombre a atteint une réputation de... *violoniste-virtuose*.

En France sept ou huit grands orchestres luttent chaque année contre les difficultés matérielles qui leur interdisent la vie sans inquiétude. De Lille à Marseille l'entre-

prise de concerts symphoniques est considérée comme une affaire douteuse et plus ou moins éphémère. Dans ces conditions les excellents musiciens cités plus haut n'ont aucun moyen de faire connaître les qualités qu'ils peuvent tenir en réserve dans l'art de conduire. Donc, notre pays n'est pas productif en chefs d'orchestre. Morale pour ceux qui s'en sentent capables : recherchez au dehors l'instrument si rare chez vous et vous le trouverez.

A New-York une société Symphonique russe (*The Russian Symphony*) donne des concerts de musique exclusivement russe. Cette organisation est intéressante et le public s'y rend en grand nombre. Aux dernières séances : entendu M. Joseph Lhévinne, pianiste tout à fait remarquable qui sait joindre à une technique effroyablement impeccable une musicalité justement satisfaisante.

A signaler aussi M. Alexander Saslavsky, violoniste consciencieux, véritable artiste qui nous fit connaître un très intéressant concerto de M. Minarsky, le sympathique directeur de la *Philharmonique* de Varsovie.

Le succès de M. Sigismond Stojowsky est définitif maintenant. Espérons, qu'après avoir acquis la meilleure place parmi les pianistes établis en Amérique, M. Stojowsky se fera connaître l'an prochain comme compositeur ainsi qu'il était justement apprécié en Europe.

Marteau est un grand violoniste et la *Fantaisie* de Schumann, si peu jouée par ses confrères est pour lui l'occasion de montrer la probité de son art et la conscience de son tempérament musical.

Barrère, autre Français, n'a pas perdu son temps pour former une *Société d'Instruments à vent* semblable à celle qu'il organisa à Paris il y a dix ans. La nouvelle phalange a déjà obtenu un grand succès en faisant applaudir entre Beethoven et Schubert des pièces qu'il fit déjà interpréter à Paris de Gabriel Pierné et André Caplet.

J'ai eu l'occasion d'entendre deux fragments malheureusement trop courts de l'œuvre d'un musicien réputé comme le meilleur compositeur américain M. E.-A. MacDowell. Ces extraits d'une suite symphonique *La Chanson de Roland* dénotent un musicien sinon innovateur du moins très au courant du mouvement musical européen. La deuxième pièce surtout : la *Belle Alda* est bien venue et l'adresse d'écriture y aide un sentiment que l'on reconnaît sincère.

Je ne puis compter M. Ch. Lœffer parmi les Américains. Je vous ai déjà parlé de ce musicien alsacien, qui est venu se fixer à Boston après avoir terminé ses études à Berlin et à Paris. La *Musical Art Society*, dirigée par M. Frank Damrosch, nous fit entendre un intéressant psaume de M. Lœffler : « Par les rivières de Babylone » pour chœurs de voix femmes avec un curieux accompagnement de deux flûtes, violoncelle, harpe et orgue. L'effet de cet agencement vocal et instrumental est délicieux ; la musique par elle-même est on ne peut mieux archaïque. C'est un nouveau succès pour l'auteur. Au même concert un admirable hymne à 16 voix de Richard Strauss « Jakob, dein verlornen Sohn », produit également une profonde et saisissante impression.

Parmi les séances de musique de chambre, je citerai les concerts du célèbre *Quatuor Kneisel*, et des quatuors Leo Schulz, Marum ; ainsi que M. et Mme David Mannes qui se consacrèrent à l'histoire de la Sonate piano et violon. Seule la maîtrise de ces deux artistes leur permit de retracer avec un soin parfait les grandes étapes de la musique de Tartini à César Franck. De tels efforts artistiques sont loin des acrobaties des virtuoses aux noms ronflants et il n'est que justice de féliciter les vrais musiciens qui mettent leur talent à la disposition d'une aussi noble cause.

LAMEY-LADHUE.

ANGERS. — *Deuxième concert extraordinaire.* — *Dixième concert populaire.* — M. Alfred Cortot revint le 18 mars cueillir, à Angers, les lauriers auxquels il est accoutumé. Il a joué de la façon la plus essentiellement artistique et le cœur le plus fervent la *Symphonie pour piano et orchestre* de V. d'Indy. Il est regrettable que le public angevin n'ait pas assez compris la grandeur sobre et la science profonde de cette œuvre admirablement, impeccablement rendue par M. Cortot et ait réservé toutes ses manifestations enthousiastes, pour le moment où celui-ci a joué la *Fantaisie Hongroise* de Liszt. Car s'il est vrai que le grand pianiste tant aimé à Angers a déployé le long de cette *Fantaisie Hongroise* des ressources brillantes de mécanisme et des trouvailles innombrables d'éloquents sonorités, il n'en est pas moins vrai qu'il est dû à la *Symphonie* de V. d'Indy, ce tribut d'admiration qui indique à la fois l'éternité d'une œuvre et l'intelligence d'un public. M. Cortot, bruyamment rappelé après la *Fantaisie Hongroise* a joué avec une grâce et une virtuosité accomplies et délicieuses le *Coucou* de Daquin ; grâce à lui, grâce aussi à la belle voix, à l'autorité, à la méthode sûre de la belle cantatrice qu'est Mme Auguez de Montalant, le deuxième concert extraordinaire fut une heureuse solennité musicale. M. A. Bertelin, le compositeur subtil et délicat fit jouer à cette même séance son *Choral* pour orchestre dont le public a suffisamment perçu les habiletés de facture et la pureté de pensée. Le concert débutait par l'*Ouverture de Tannhauser* magistralement exécutée et dirigée et se terminait par l'*Ouverture de Genoveva* de Schumann.

Le lundi soir 19 mars, M. Alfred Cortot embellissait et enchantait la sixième séance de musique de chambre par son interprétation passionnément belle du *Quintette* de Brahms. Il était bien secondé par le quatuor MM. Mambriny, Chapelier, Bailly et Becker qui ont également joué le *Quintette* de Mozart pour cordes et clarinette où M. Fichet qui tenait la partie de clarinette s'est montré un artiste éclairé et consciencieux.

*
* *

Mme Ida Ekman et M. Lazare Lévy ont donné le 26 mars un concert fort réussi. M. Lévy s'est montré prodigieux virtuose et musicien parfait dans la *Sonate en ut majeur* pour piano et violon de Mozart exécutée avec M. Bailly, dans une *Sonate* de Beethoven et plusieurs morceaux de Schubert, Liszt et Chopin. Mme Ekman est toujours l'exquise et sentimentale chanteuse de lieder dont la renommée parle par ses cent bouches. Elle détaille les mélodies avec un art consommé et tient longuement sous le charme de sa jolie voix émue, tendre et facile.

Le dernier concert populaire fut un des meilleurs de la saison. L'*Ouverture de Bevenuto Cellini* y fut exécutée avec une fougue et une chaleur tout exceptionnelles.

Dans cette œuvre imprégnée de musicalité fervente, dans la *Deuxième Symphonie* de Beethoven, l'*Apprenti Sorcier* de Dukas, le *Concerto* de Bach pour flûte, hautbois, violon et trompette avec accompagnement d'orchestre et dans l'*Ouverture de la Fiancée vendue* de Smetana, l'orchestre s'est surpassé lui-même. M. Ed. Brahy, pour faire regretter encore plus son départ, signe fatal des lourds silences de l'été, l'a conduit plusieurs fois jusqu'à la perfection. M. Maurice Dambois, un très jeune violoncelliste que Berlin vient de consacrer, apportait aux auditeurs de cette ultime séance l'enchantement de son talent délicieusement jeune et musical et tout frissonnant d'ardeur sentimentale. Il a joué les *Variations symphoniques* de Boellmann, l'adorable *Elégie* de Fauré, le *Rêve d'enfant* de Schumann, avec une douceur, une maîtrise et un choix délicat de sonorités rares et quintessenciées qui permettent de lui prédire une brillante, une victorieuse carrière. Son succès a été des plus vifs.

*
* *

La septième et dernière séance de musique de chambre a eu lieu devant un public trop restreint. M. Gontran Arcouët cependant avait bien voulu inscrire son nom au programme. Il a joué un *Prélude* de Bach avec la netteté et l'élégance qui le caractérisent et tenu triomphalement la partie de piano du *Septuor* de Saint-Saëns fort bien rendu par le quatuor coutumier que renforçaient M. Evrari et M. Kregersmann pour les parties de

trompette et de contrebasse. Le concert fut des plus satisfaisants ; il débutait par une bonne exécution du premier quatuor de Beethoven.

ÈVA.

MONTPELLIER. — Notre théâtre, après avoir enregistré un échec avec les *Hérétiques*, a représenté la *Fédora* de Giordano. Cette partition, écrite sur un libretto qui réduit en un mélo rapide, véhémement le drame de Sardou, fait découvrir, par plusieurs pages, le musicien véreux, l'adroit coloriste, l'ingénieux polyphoniste que sera l'écrivain de *Siberia*.

Elle a été pour Mme Simone d'Arnaud, mais hélas ! pour elle seule, l'occasion d'un brillant succès. Notre distinguée diva a chanté le rôle de Fédora en tragédienne lyrique, avec des dons remarquables de vigueur et de pathétique. Cette nouvelle création honore grandement l'artiste à qui nous devons de bonnes interprétations de *Louise* de la *Troupe Jolicœur* et de *Thaïs*.

— Le dernier succès de la *Schola* fondée dans notre ville par M. Charles Bordes a été l'exécution, à la Cathédrale, de l'*Actus tragicus*. La cantate de Bach a eu pour principale interprète Mlle Marguerite Delcourt, dont le contralto ample et sonore a mis en relief l'œuvre du grand Cantor.

— Signalons enfin une brillante représentation de *Carmen* donnée sur notre scène avec le concours de Mme Maria Gay.

RAOUL DAVRAY.

MONTE-CARLO. — Reprise de *Don Carlos*, opéra de Verdi, d'après la tragédie de Schiller.

Sous le haut patronage de S. A. S. le prince de Monaco, l'Opéra de Monte-Carlo s'affirme davantage, chaque année, comme une grande scène de décentralisation où naissent, pour une vie durable à travers le monde entier, les œuvres nouvelles des compositeurs, illustres ou débutants, de tous pays, et où d'autres œuvres, oubliées ou négligées, retrouvent un regain de vie grâce à l'éclat de leur restitution.

M. Raoul Gunsbourg a très habilement profité de la date du centenaire de Schiller pour monter le magnifique opéra de Verdi, *Don Carlos*, créé sans succès à l'Académie Impériale de Musique, en 1867, et qui, bafoué par tous les critiques qu'épouvantait déjà l'essor de Wagner, ne trouva grâce pas même aux yeux du plus artiste des juges d'alors le grand poète Théophile Gautier : l'auteur des *Emaux et Camées* qui avait tant bataillé le soir d'*Hernani*, pour l'affranchissement du théâtre, fut sans pitié pour cet opéra qui osait se libérer des « airs proprement dits » : Théophile Gautier (c'était en 1867) justifiait ainsi son dédain pour *Don Carlos* : « L'opéra ne forme qu'une seule trame, et exige « une attention soutenue de la part de l'auditeur, qui ne trouve dans cette vaste partition ni récitatif pour reposer son oreille, ni ritournelle préparatoire pour l'avertir du « moment où il faut écouter... » Les blâmes d'antan sont devenus les meilleurs éloges. Et c'est justement parce que la musique de *Don Carlos* ne forme qu'une trame, sans airs proprement dits, sans ritournelle qui avertisse l'oreille que l'instant d'écouter est venu, c'est justement parce que cette musique serre le drame, définit les personnages, sincèrement, sobrement, qu'aujourd'hui la reprise de *Don Carlos* s'imposait : Verdi, s'il agenouilla l'univers aux pieds de son *Trouvère*, fut, en même temps qu'une grande flamme, une grande lumière : à sa propre clarté, il sut éclairer le passé et l'avenir. Toute son œuvre, une des plus glorieuses qui soient, ne fut qu'une ascension vers l'idéal de Beauté que, jour par jour, sa géniale intelligence percevait de plus en plus radieusement. Parce qu'il vécut longtemps et parce qu'il fut, jusqu'au dernier jour, le laborieux et infatigable artisan, ses œuvres de vieillesse, plus volontaires et moins spontanées, n'ont pas la primesautière et adorable inspiration de ses balbutiements géniaux. *Don Carlos* est une œuvre de maturité. Verdi, alors plein de force, sachant réaliser ce qu'il rêvait, exécuter ce qu'il voulait, écrivit un drame musical, dont le seul défaut est d'être venu trop tôt. D'une magnifique puissance d'expression, d'un admirable mouvement dramatique, d'une grande richesse d'idées mélodiques (un musicien moderne y trouve-

rait des *thèmes* pour toute sa vie), d'une absolue netteté d'accent, d'une incomparable maîtrise d'orchestration où les sonorités ne couvrent jamais les voix et où pourtant les dessins polyphoniques soulignent et commentent les phrases chantées, les simples gestes, avec une précision et une sobriété qu'on voudrait trouver en mainte partition tumultueuse et désordonnée de nos actuels symphonistes de théâtre, — la partition de *Don Carlos*, variée, vivante, profondément dramatique, reste purement italienne.

Le Verdi de *Don Carlos*, c'est l'immortel Verdi, avec une force, une véhémence qu'il n'a jamais dépassées, — sans doute parce qu'il n'eut jamais un poème aussi tragique, aussi humain, aussi poétique, aussi beau que celui que Joseph Méry et Camille du Locle tirèrent, le plus fidèlement, du chef-d'œuvre de Schiller.

Le succès fut immense, triomphal. Si le public de jadis ne voulut ou ne put comprendre *Don Carlos*, celui d'aujourd'hui peut s'étonner qu'un tel chef-d'œuvre soit resté si longtemps méconnu.

L'interprétation est ce qu'elle devait être, admirable : Mlle Géraldine Farrar, dans le rôle d'Elisabeth de Valois, fit admirer sa voix pure et magnifique et son merveilleux talent dramatique : très différente d'elle-même en chacune de ses nouvelles créations, elle est toujours une admirable héroïne lyrique, et une très belle et très grande artiste. Le ténor italien, M. de Marchi, a remarquablement chanté, de sa belle voix timbrée, le rôle de Don Carlos. M. Renaud, dans le rôle du marquis Rodrigue de Posa, fut chanteur parfait et comédien sans égal, d'un charme, d'une noblesse, d'une véhémence qui lui valurent les acclamations enthousiastes qu'il mérite à chacune de ses admirables créations. Le célèbre artiste russe, M. Chaliapine, qui jouait le rôle de Philippe II, y fut émouvant et terrible : il a fait revivre ce sombre personnage avec une puissance extraordinaire. M. Bouvet, sous les traits du grand inquisiteur, fit une profonde impression ! Vieillard fatal, impérieux, parfois cauteleux, toujours cruel, il s'est dressé contre Philippe II, dans la grande et magnifique scène du troisième acte, avec une grandeur superbe. Mme Parsi Portinella, cantatrice renommée en Italie, fit applaudir sa voix splendide de mezzo dans le joli rôle de la Princesse Eboli.

Les chœurs, d'une rare perfection musicale, ont joué avec une animation du plus curieux effet.

Et l'orchestre, sous la nerveuse et précise direction du maestro Brunetto, a brillamment concouru au succès de cette belle soirée qui ajoute, à la gloire immortelle de Verdi, la retentissante revanche d'un chef-d'œuvre méconnu. V.

*
* *

Les Concerts classiques. — La musique wagnérienne a toutes les préférences de Jehin : il y parut bien aux magnifiques exécutions de la *Marche funèbre* de la *Götterdaemmerung* et du prélude de *Lohengrin* qui nous furent donnés le mois dernier. L'orchestre déploya également une admirable virtuosité dans l'interprétation de l'*Hummoreske* de K. de Kaskel, où les bois, tout particulièrement, firent preuve d'une belle vaillance. Cette œuvre, que je préfère à la *Lustspielouverture*, du même compositeur, est solidement construite sur deux thèmes d'allure essentiellement rythmiques, et dont les développements sont traités avec infiniment d'originalités, d'imprévu et d'esprit. Je ne reviendrai pas sur les qualités de l'orchestration, sur l'habileté du compositeur dans l'emploi des timbres : je les ai déjà signalées récemment à propos d'une autre de ses œuvres. — Comme nouveautés, nous eûmes aussi une séance d'œuvres de Georges Hüe (fragments de *Titania*, de *Rübezahl*, chantés par Mme Chassang, *Romance* pour violon, jouée par M. Corsanego).

Les violonistes ont succédé aux pianistes : Jacques Thibaud joua avec beaucoup de charme et virtuosité le Concerto de Mozart en *mi bémol* et *Ballade et Polonaise* de Vieuxtemps (!) ; le jeune Mischa Elman enthousiasma le public par sa technique merveilleuse et aussi par ses réelles qualités de musicien ; car ce gamin est toute autre chose qu'un « petit prodige » : c'est un véritable artiste. Dieu veuille qu'on ne le gâte pas !...

Une jeune pianiste, Mlle Sansoni, remporta aussi un beau triomphe en interprétant

avec aisance et de façon intelligente et très musicale un Concerto de Mozart et le Concerto de Grieg.

Signalons enfin le grand succès de M. Hugo Becker, le célèbre violoniste de Frankfort (Concerts de Saint-Saëns).
A...

NANTES. — L'association des *Concerts Historiques* a donné son deuxième concert le 2 mars dernier, avec le succès considérable que faisait présager le magnifique résultat artistique obtenu dès le début par la jeune Société et son vaillant chef. Vaillant n'est pas ici qualificatif banal, car, atteint dès son arrivée par la grippe, M. de Lacerda ne trouva que dans sa rare énergie et un dévouement allant jusqu'à l'imprudence, la force de mener jusqu'au bout les études et l'exécution des œuvres nombreuses — quelques-unes fort difficiles — inscrites au programme. La volonté, ici, triompha de la maladie, mais elle ne put hélas ! rendre la voix à une chanteuse aphone, et Mme Caldaguès, atteinte elle aussi, dut renoncer à chanter les admirables *Cloches du Soir* de Franck et laisser aux seuls chœurs le soin de déplorer le triste sort de la *Fille de Jephté*. Ils le firent d'ailleurs avec une désolation si sincère, si émouvante, que tout près de nous, des yeux se mouillèrent !

C'est qu'aussi, quand après l'expressif et touchant « *Plorate filia Israël,..* » éclate et se propage, comme des sanglots, aux six parties du chœur, dans le réalisme d'un désordre apparent, le « *Lamentamini* » final, telle est l'intensité atteinte ici spontanément par Carissimi dans l'expression de la douleur, que ce chœur final, même isolé de la pathétique « déploration » de « *Filia* » qui en est la justification et l'admirable préparation dramatique et musicale, provoque encore une irrésistible émotion. Les chœurs ont aussi chanté avec une simplicité naïve très appropriée, la charmante chanson à quatre voix — a capella — *Mignonne*, de Costeley, et par un contraste très significatif de leur souplesse, ils mirent dans les *Bohémien*s de Schumann — et l'orchestre avec eux — toute la couleur et la fantaisie qui conviennent à ce pittoresque petit tableau de la vie nomade. Leur tâche la plus ardue — dévolue, celle-ci, au seul chœur des femmes — était l'interprétation du *Chant funèbre* de Chausson, magnifique supplication à la nuit et aux tombeaux de s'associer à la douleur humaine, sur un texte de Shakespeare tiré de « *Beaucoup de bruit pour rien !* »

Par une excellente orchestration de l'accompagnement — que Chausson n'écrivit que pour piano — M. de Lacerda a enrichi de saisissantes sonorités les nobles et poignantes mélodies de cette page admirable qui, rendue avec une rare vérité expressive par l'orchestre et le chœur, a vivement impressionné l'auditoire.

L'orchestre se distingua seul en de nombreuses pièces, toutes très intéressantes par leur choix judicieusement caractéristique. Ce fut d'abord l'ouverture d'*Armide*, aux grâces un peu fanées — mais non sans charme encore — de J.-B. Lully. Puis six « airs de danse » allant de Lalande à Gluck — un siècle de musique — et résumant avec bonheur les caractères essentiels de la musique instrumentale de cette époque : « *Air vif* » de Lalande ; « *Air grave* » de Hændel ; « *deux menuets* » de Rameau ; « *Air et musette* » et « *Passepied* » de J.-M. Leclair ; « *Chacone* » de Gluck.

Puis l'immortelle — parce que de fière beauté tragique et génialement initiatrice — ouverture d'*Alceste*, dont les riches et puissantes combinaisons instrumentales offrirent à l'orchestre l'occasion d'affirmer sa vaillance. Puis enfin, *Deux danses* (n° 5 et 6) de Brahms, que d'obsédants orchestres de tziganes douteux n'ont pas réussi à découronner de la verve populaire de leurs thèmes et de leurs rythmes.

Le très bon musicien J.-J. Nin, qui joue si bien du piano — et dont un accueil plus que sympathique salua le retour — déploya toutes ses qualités de mécanisme et de style dans un *Rondeau* et une *Allemande* de Couperin, un « *Capriccio* » de Scarlatti et le Concerto en la majeur pour piano et orchestre à cordes de J.-Ch. Bach, le dernier des onze fils de Jean Sébastien par la naissance et le troisième par le talent.

Il faut reconnaître, à ce concerto, outre son très grand intérêt historique, comme œuvre initiale de la grande évolution de cette forme musicale, une saine ordonnance,

des thèmes, une joyeuse clarté d'inspiration, un air de jeunesse simple et naïve évoquant Mozart — avant sa naissance — qui justifient la grande vogue dont il jouit à son apparition et le vif plaisir qu'on prend encore à l'écouter. Nin et l'orchestre y furent parfaits.

Après un tel succès, personne à Nantes ne peut plus mettre en doute la vitalité de l'œuvre entreprise par M. de Lacerda. Nous lui promettons pour l'automne prochain un accueil triomphal.... mais pourquoi n'aurions-nous pas d'ici là un troisième concert. S...

NANCY. — Au neuvième concert de l'abonnement, le principal numéro était le *Requiem* de Fauré. Je n'ajouterai rien à l'appréciation si juste qu'en a donnée ici-même Jean d'Udine. Je me bornerai à exprimer le plaisir délicat et profond que j'ai ressenti à l'audition de cette œuvre d'une inspiration si haute, d'une facture si élégante et si noble. La partie qui m'a le plus vivement impressionné est le *Pie Jesu*, chanté par le soprano ; on dirait la supplication confiante et tendre d'un petit enfant implorant son père, et rien n'est plus touchant que les réponses « balbutiantes » de l'orchestre aux « *dona eis requiem* » du soprano. Quant aux mâles beautés du *Libera*, elles constituent la plus indiscutable des répliques à ceux qui prétendent que le talent de Fauré est fait uniquement de grâce et de charme subtil.

Ce charme, nous l'avons retrouvé, avec toute sa délicatesse, dans deux mélodies, que Mlle Winsbach a chantées avec un goût parfait : un *Lamento*, exquis de douceur triste et les célèbres *Roses d'Ispahan*, évoquant un Orient pâmé dans les parfums trop violents.

Le programme comprenait, en outre, la *Troisième Ouverture de Léonore*, la plus belle et la plus complète à mon gré ; le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, que l'orchestre, très assoupli, joua avec la fantaisie nuancée qui convient à cette œuvre. Par contre, le *Concerto en sol majeur*, de J.-S. Bach, pour instruments à archets, aurait gagné à être exécuté avec moins de rudesse et plus de netteté. La mélancolie du *Chant d'Automne*, de M. Guy Ropartz, tout en teintes grises, a été savamment rendue par l'excellent baryton Daraux.

Le dixième concert débutait par l'*Ouverture de Fidelio*, la quatrième de celles que Beethoven composa pour son opéra de *Fidelio*. Ensuite, la *Symphonie en ut majeur* de Schubert déroula « ses célestes longueurs », comme a dit Schumann. Je l'ai trouvée, je dois dire, beaucoup plus longue que céleste. Ah ! ces répétitions indéfinies de la même phrase, sans la moindre modification de coupe ou de ton, comme elles paraissent démodées à vos oreilles accoutumées aux ingénieuses transformations d'un thème !

Sauge fleurie, de M. Vincent d'Indy, colorée, mouvementée, ciselée comme un précieux objet d'art, faisait un contraste curieux avec la symphonie de Schubert. Quel chemin parcouru entre les dates de ces deux œuvres 1828, 1885 ! Pour finir, l'*Ouverture du Tannhaeuser*, qui fut jouée avec une sûreté, un éclat, dignes des plus fameux orchestres.

Le 1^{er} avril, le *Faust* de Schumann clôturait la série des concerts de l'abonnement. MM. Daraux, Clamer, Warmbrodt, Milles Winsbach et Croiza avaient apporté leur concours. L'orchestre et les chœurs se surpassèrent. L'exécution fut parfaite en tous points.

Il est intéressant de comparer cette conception mystique du chef-d'œuvre de Goethe avec les diverses interprétations qu'en ont données d'autres compositeurs.

Nous ne saurions mieux faire que citer, à ce propos, les paroles de M. Charles Malherbe : « Gounod a volontairement écarté de son opéra tout symbole, et diminué ses « personnages pour les adapter au cadre d'un théâtre parisien ; Faust n'est plus qu'un « vieillard signant un pacte avec le diable pour recouvrer la jeunesse et connaître « l'amour dont une jeune fille sera la victime innocente. Berlioz, en damnant Faust, a « changé l'esprit général du poème, et son romantisme pittoresque s'est plu à mettre « en lumière les côtés extérieurs de l'action à décrire plus qu'à méditer, à semer un « peu au hasard des chœurs de paysans, de buveurs et de soldats, des danses de syl-

« phes, une course à l'abîme, une scène infernale et même une marche de Racokzi « simplement, avoue-t-il avec « ingénuité », parce qu'il avait envie de faire entendre, « un morceau de musique instrumentale dont le thème est hongrois ».

« Liszt a mieux compris la façon profonde et subtile du poète; mais la forme « adoptée par lui limitait son effort privé de secours, des paroles, il pouvait traduire « l'esprit de l'œuvre et non la lettre ».

« Schumann a poussé plus loin;.... sa nature mystique s'est sentie attirée vers « cette partie plus obscure, plus étrange, plus subjective en somme, du poème de « Goethe, qu'on appelle le *second Faust*, et il en est résulté cet extraordinaire chef- « d'œuvre, qui, planant bien au-dessus des réalités terrestres, nous fait pénétrer dans « un monde surnaturel. »

De même que, dans les feux d'artifices, on réserve la pièce la plus étincelante, la plus prestigieuse, pour la fin; de même, M. Ropartz termine d'habitude la série des concerts par l'exécution d'une œuvre capitale. Comme les années précédentes, le « bouquet » a été on ne peut plus réussi. X.

NICE. — MANON LESCAUT DE PUCCINI. — La *Manon* de Puccini vient d'être représentée au Casino municipal. Le livret de cette œuvre diffère assez sensiblement de celui que Meilhac et Gilles ont tiré du roman de l'abbé Prévost, notamment au dernier acte. Puccini a fait ressortir surtout le côté pathétique de Manon et a donné plus d'importance au personnage de Desgrieux que ne l'a fait Massenet.

La partition, antérieure de plusieurs années à la *Bohême* et à la *Tosca* laisse sentir ces œuvres et les égale même par instants; c'est du Puccini avec toutes ses qualités mélodiques, et aussi quelques-uns de ses défauts. Il nous a été difficile d'apprécier convenablement cette œuvre, jusqu'alors méconnue en France, car l'interprétation en a été assez médiocre. Mme Wyns n'est pas à son aise dans le rôle de Manon; le ténor Constantino a de la voix, mais il n'a pas le physique du rôle, qu'en outre il chante en un charabia qu'il prétend être du français; les autres rôles, Lescaut, le marquis, sont confiés à des utilités de troisième ordre. Par là dessus, l'orchestre manqua de souplesse et de cohésion.

Puccini qui assistait à la première paraissait fort mécontent, et il y avait de quoi.

On sait que l'éditeur Heugel, irrité de voir surgir en France une *Manon* rivale qu'il craignait de voir concurrencer celle de Massenet, avait pris le parti de retirer à la ville de Nice le répertoire de Massenet. Les deux œuvres étant complètement dissemblables, il serait curieux, au contraire, de voir la *Manon Lescaut* de Puccini montée à l'Opéra-Comique. Elle ne saurait en aucune façon nuire à celle de Massenet, et réciproquement.

ROUEN. — La grande séance de *Musique française*, donnée le 7 avril à Rouen par M. Ed. Colonne a été un triomphe pour l'éminent artiste et son incomparable orchestre.

Que dire, qui n'ait été déjà à maintes fois exprimé, sur l'impeccable virtuosité de l'exécution; — d'une part, soirée merveilleuse du détail, grâce auquel rien n'échappe ni passe inaperçu, des « broderies » les plus fines ou des ornements les plus délicats, — et de l'autre, ampleur et richesse des ensembles.

Et l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer: de l'autorité calme et discrète du chef ou de l'intelligente et passionnée discipline de ses musiciens.

Le programme du festival, comportait — avec l'intermède symphonique de *Rédemption*, la pure et belle œuvre de César Franck, avec de chaudes et vibrantes « Impressions d'Italie » de G. Charpentier, le *Rouet d'omphale*, cette pittoresque inspiration de Saint-Saëns, et une œuvre de Claude Debussy, l'*Après-midi d'un Faune*, infiniment délicate et séduisante.

La *Rhapsodie Norvégienne* d'Ed. Lalo, dont le succès bientôt trentenaire ne s'est

jamais démenti, a été cette fois encore accueillie avec enthousiasme ; elle complétait la première partie de ce beau programme.

Et la soirée se terminait magnifiquement par une idéale exécution de la *Symphonie fantastique* de Berlioz.

Ce n'est point aux lecteurs du *Courrier Musical* qu'il est besoin d'expliquer ce que sont ces œuvres si variés d'inspiration et de style.

Mais on nous permettra de redire qu'à celles-ci on ne saurait trouver ailleurs d'interprètes plus admirablement doués et sincèrement habiles, plus éloquents et plus fidèles que M. Colonne et son orchestre.

H. P.

TOULOUSE. — On peut dire — sans la plus petite exagération — que la *Société des Concerts du Conservatoire* poursuit vraiment une marche triomphante. Voici que dans la quatrième audition, elle nous a donné *intégralement Roméo et Juliette* de Berlioz avec une exécution non seulement irréprochable, tant sous le rapport choral que sous le rapport orchestral, mais encore l'œuvre berlizonienne était stylée et nuancée ; l'équilibre vocal était en parfaite concordance avec l'armée symphonique et les solistes furent tous à la hauteur de leur mission. C'étaient : tout d'abord M. Paul Daraux qui interprétait la partie de Père Laurence avec cette large déclamation et ce haut style depuis si longtemps connus ; puis Mme Cora Rival, contralto du théâtre du Capitole et M. Rouziéry, du même théâtre. Le succès de cette soirée fut si grand, si complet et si enthousiaste, qu'une seconde audition dût être donnée. Cette seconde audition eut lieu quelques jours après, au profit des victimes de Courrières et l'accueil fait à ce chef-d'œuvre fut aussi chaud. Dans la seconde partie du concert se trouvaient : l'ouverture d'*Egmont* de Beethoven et une sélection sur les *Maîtres Chanteurs* de Wagner. Cette dernière interprétation, par M. Crocet Spinelli, valut au distingué directeur de la *Société du Conservatoire*, une ovation des plus flatteuses et des plus sympathiques. Je ne crois pas que le virtuosisme ait jamais, autant que cette année, battu son plein dans notre ville. Hier, dans la salle des fêtes du Conservatoire, Mme Roger-Miclos et M. Hollmann faisaient accourir un élégant et nombreux public de dilettantes, attirés d'abord par la réputation des deux virtuoses, ensuite par l'heureuse composition du programme : la *Sonate en ut mineur* de Saint-Saëns, pour piano et violoncelle, et la *Sonate en sol mineur* d'Haendel, furent traduites par ces deux artistes avec une rare perfection ; aplomb, rythmique, style adéquat, tout concourait à une exécution hors ligne.

Dans le *Carnaval* de Schumann, dans diverses pièces de Chopin, de Mendelssohn et dans l'*Ariette variée* d'Haydn, Mlle Roger-Miclos nous montra à nouveau la maîtrise de son talent, la souplesse de son mécanisme, sa sobriété dans le jeu des pédales et son style expressif. De son côté, M. Hollmann, qui se faisait entendre pour la troisième fois devant le public toulousain, conquit entièrement son auditoire dans les *Variations symphoniques* de Boellmann, dans deux pièces de sa composition et dans l'*Arlequin* (l'inévitable) de M. Popper.

Omer GUIRAUD.

STRASBOURG. — C'est le plus retentissant succès artistique de notre saison musicale que nous avons à inscrire, en signalant le *Festival Massenet*, organisé par l'*Union Chorale* en l'honneur de l'illustre Maître de l'école française. Pour la première fois depuis l'annexion, Massenet consentait à venir à Strasbourg. Toute l'Alsace musicale avait répondu à l'appel de l'*Union-Chorale*, pour s'associer de cœur à la réception que les chanteurs, présidés par M. Arthur Roederer et dirigés par M. Ernest Münch, en association avec un chœur de dames et avec les membres de notre orchestre municipal, avaient préparée au Maître, dans la vaste salle du Saengerhaus.

M. Massenet a été l'objet d'ovations absolument délirantes de la part de notre public musical, enchanté de lui prouver les préférences qu'il a vouées à son œuvre. Mlle Lucy Arbelle, la belle chanteuse de l'Opéra, était la soliste de la soirée et elle a été, tout

naturellement, associée aux ovations répétées à l'auteur des *Scènes alsaciennes*. Massenet a lui-même dirigé l'exécution de son *Dernier sommeil de la Vierge*, de ses airs de ballet, et celle de ses *Scènes alsaciennes*, dont MM. Hubbard, clarinetliste, et Mawet, violoncelliste, ont délicieusement dialogué *Sous les Tilleuls*. Le chœur de dames, l'orchestre municipal, et, en particulier M. Ernest Münch, qui a très remarquablement dirigé la masse orchestrale et chorale, en savant musicien qu'il est, ont bien mérité de notre monde musical, qui garde une dette de reconnaissance à l'*Union-Chorale* pour son organisation de ce magnifique festival.

Le sixième concert d'abonnement de notre orchestre municipal, a été, lui aussi, une solennité artistique de grand caractère, grâce à Edouard Colonne, l'illustre chef d'orchestre, qui était venu le diriger. Notre public, qui avait conservé le plus profond souvenir des concerts que Colonne avait lui-même donnés à Strasbourg, avec son propre orchestre, a chaleureusement acclamé Colonne à ce sixième concert d'abonnement, dans la spacieuse salle du Saengerhaus. Plusieurs rappels consécutifs ont prouvé à nouveau, à Edouard Colonne combien son talent est hautement apprécié à Strasbourg. Le soliste de ce concert était le baryton Froelich, ce brillant chanteur, dont le grand art vocal, l'expression chaleureuse et si purement nuancée ont ravi l'auditoire, qui l'a acclamé et rappelé avec transport. La célébration du cinquantenaire de notre Conservatoire municipal, a été, entre autres, l'occasion d'un succès des plus éclatants pour M. Daniel Herrmann, le distingué violoniste de Paris, qui a traduit d'une manière tout à fait modèle le concerto en *la mineur* pour violon, de J.-S. Bach.

A. O.

Concerts Annoncés

Salles Pleyel

Grande Salle

Avril

- 19 Mlle Joutard.
- 21 La Société Nationale de Musique (5^{me} séance).
- 24 MM. Pugno et Ysaye (1^{re} séance).
- 25 Mme Riss-Arbeau.
- 26 La Société des Compositeurs de Musique (5^{me} séance).
- 27 MM. Pugno et Ysaye (2^{me} séance).
- 28 Mlle Ad. Baillet.
- 29 Mme Bertrand (élèves).
- 30 MM. Pugno et Ysaye (3^{me} séance).

Salle des Quatuors

- 26 Mlle Cramer.
- 29 Mme Monteux-Brisac (élèves).
- 30 Mlle Jane Duran (élèves).

Salle Erard

Avril

- 20 M. Pintel.
- 22 Les élèves de Mlle Prestat.
- 23 Mlle Solacoglu.
- 24 M. Ch Legrain.
- 25 Mme Leroy-Detournelle.
- 26 La Société Nationale.
- 27 M. Pintel.
- 29 Les élèves de Mme Donaissé-Masson.
- 30 Mlle G. Dehelly.

Festival Beethoven-Berlioz

- 20 au Théâtre du Châtelet, à 3 h.
- 23 id. id.
- 25 id. id.
- 27 id. id.
- 29 à l'Opéra id.

Salle Æolian

- 20 M. Jonas.
- 21 Mlle Lie.
- 24 M. Jonas.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

L'Opéra vient de reprendre très brillamment les *Maîtres Chanteurs*. Ce fut une belle soirée. M. Delmas y tint avec la magistrale autorité qu'on célébra jadis le rôle d'Hans Sachs. M. Alvarez chanta avec ardeur les belles phrases de Walter et Mlle Bréval fut la poétique Eva aux mélodieux accents. A côté de ces piliers de la création qui soutinrent glorieusement le chef-d'œuvre de Wagner, Mme Caron-Lucas, MM. Riddez et Nuibo remplaçaient Mme Grandjean, MM. Renaud et Vaguet. S'ils ne les firent pas oublier, ils eurent le mérite, surtout les deux premiers, de tenir dignement leur emploi difficile et de collaborer à un ensemble excellent. M. Paul Vidal conduisait l'orchestre et fut très applaudi.

MM. Eugène Ysaye et Raoul Pugno donneront cette année quatre séances de musique de Chambre, les mardi 24, Vendredi 27, lundi 30 avril et jeudi 3 mai, à la Salle Pleyel, la 1^{re} et la 3^e séances auront lieu à 4 heures de l'après-midi; la 2^e et la 4^e à 9 heures du soir. La dernière séance (3 mai) sera consacrée entièrement à Beethoven.

Les programmes comporteront les œuvres classiques et modernes suivantes :

Sonates de Bach, Mozart, Beethoven, C. Franck, V. d'Indy, Lekeu, Jongen — et avec le concours des artistes du Quatuor Ysaye (MM. J. Ten Have, E. Deru, L. Van Houtt, J. Jacob) le Quintette de G. Fauré (1^{re} audition) et le Concert (sextuor) d'E. Chausson.

La *Ligue de l'Enseignement*, vient de clore la brillante série de ses matinées par une audition de Mozart. Le quatuor en *sol mineur* pour piano, violon, alto et violoncelle y fut remarquablement interprété par Mme Bleuzet, MM. Lavello, Videix et Maxime Thomas. On a applaudi également des fragments de la *Flûte enchantée* et des *Noces de Figaro*, chantés avec art par M. Monela, des concerts Lamoureux. En une très intéressante étude d'une belle forme littéraire, M. Horace Hennion, avait auparavant retracé l'histoire de l'auteur de *Don Juan*.

L'inauguration de l'orgue Cavaillé-Coll de la salle Berlioz a été des plus brillantes. M. Alex. Guilmant qui avait été appelé à faire valoir ce bel instrument a obtenu un grand et légitime succès en exécutant sa *Première Symphonie* pour orgue et orchestre sous l'habile direction de M. Monteux, et l'immortelle *Passacaille* de Bach.

LYON. — Au septième Concert (supplémentaire) de la *Société des Concerts* fut donnée pour la première fois à Lyon, la *Symphonie* en *ré mineur* de G.-M. Witkowski, exécutée déjà à Paris, à la *Société Nationale*, puis aux Concerts Lamoureux. Une ovation a été faite au compositeur.

Le prochain concert de la *Revue musicale de Lyon* sera consacré à des lieder de Schumann, Franck, d'Indy, Chausson, Fauré, Debussy, Ravel, de Séverac. — Au Grand-Théâtre on a donné le *Crépuscule des Dieux* de Wagner, avec Mme Litvinne.

— Au dernier concert de la *Société de Musique de Chambre* de Dijon, le succès a été des plus vifs pour l'excellent pianiste G. de Lausnay, surtout après sa brillante exécution du *Scherzo* en *si bémol* de Chopin.

MONTE-CARLO. — La série des représentations de printemps, sous la direction de M. Coudert, s'est ouverte par une brillante reprise de *Véronique*, le délicieux opéra-comique de M. André Messager.

Le succès de ce charmant ouvrage s'est renouvelé, plus éclatant que jamais. Le public a pris le plus vif plaisir à la pièce délicate et finement amusante de MM. Vanloo et Duval. Et l'exquise musique de M. André Messager a, de nouveau provoqué d'unanimes applaudissements.

C'étaient les principaux créateurs parisiens de ce gentil chef-d'œuvre qui en reprenaient les rôles créés par eux :

Mlle Mariette Sully, avec sa spirituelle espièglerie, sa fort jolie petite émotion, fut une Hélène vraiment adorable. M. Jean Périer, dans le rôle de Florestan, a chanté et joué avec sa charmante fantaisie et son brio délicieux. La scène de l'escarpolette a valu une chaleureuse ovation à ces deux excellents artistes.

M. Coudrier a joué très gaiement le rôle de Coquenard. M. Maurice Lamy détaille avec une finesse charmante le rôle de Loustot. M. Brunais est d'une naïveté épique dans le personnage de Séraphin.

C'était Mlle Lambert qui jouait le rôle d'Agathe : elle y fut très piquante. Et Mme Jane Evans tint avec un comique du meilleur aloi le rôle d'Ermerance.

L'orchestre, dirigé par M. Désiré Thibault, a exécuté en perfection cette partition ravissante.

BÉZIERS. — Les fêtes annuelles de Béziers auront lieu au mois d'Août. Au programme figurent *la Vestale* de Spontini et une cantate à la *Gloire de Corneille* de Saint-Saëns.

M. *Siegmond von Hausegger* vient de donner sa démission de chef d'orchestre des Concerts du Muséum, à Francfort-sur-le-Mein. On semblait espérer que le conseil municipal n'accepterait pas cette démission et qu'il serait possible de faire revenir sur sa détermination M. Hausegger, qui est un excellent chef d'orchestre et un compositeur distingué. Mais nous apprenons que sa démission est définitive et a été acceptée.

La première exécution, en Allemagne, de *Der Kinderkreussug* (La Croisades des Enfants), vient d'être donnée par l'oratorien Verein, sous la direction du professeur W. Weber, avec un succès éclatant. M. Dumaine, ministre de France, qui assistait au concert, a pris l'initiative d'organiser, à Munich, avec le concours des 500 membres de l'Oratorien, une audition de l'œuvre de Gabriel Pierné, au bénéfice des sinistrés de Courrières.

La Croisade des Enfants a été exécutée, hier, à Brunswick, sous la direction de M. Settekorn.

VARSOVIE. — Au concert d'abonnement du 30 mars de la Philharmonie de Varsovie, s'est fait entendre avec un immense succès, Mlle Marguerite Artôt dans l'air de *Fidelio* et dans la prière de la *Tosca*, ainsi que dans des poèmes arabes d'Adam Wieniawski, tirés des *Mille et une nuits* et que l'auteur conduisait en personne. Les Varsoviens ont vivement fêté leur jeune compatriote qui se produisait pour la première fois comme compositeur et chef d'orchestre dans sa ville natale. Quant à Mlle Artôt, son succès fut si grand que la direction de la Philharmonie l'a retenue pour un second concert qui a eu lieu le 5 avril. Ces premiers triomphes font bien augurer de la brillante carrière de la jeune cantatrice.

S.

MILAN. — On vient de donner avec grand succès, à la Scala, la première d'un drame lyrique en 4 actes, *Résurrection*, sur un livret tiré par César Hanau du roman

de Tolstoï ; la musique est de M. Frank Alfano, compositeur, originaire de Naples et ancien élève du Conservatoire de Leipzig.

— La Scala vient de donner le 29 mars, la première représentation de la *Figlia di Jorio*, d'Alberto Franchetti, tragédie lyrique sur le poème de G. d'Annunzio.

ROME.— M. C. Saint-Saëns a donné le 26 mars, à l'Académie Sainte-Cécile, un concert consacré à l'audition de ses œuvres (dont la *Symphonie en ut mineur*). Le 28 il jouait de nouveau à Florence au concert donné par M. Rinskoff, avec le violoniste Spalding.

LONDRES.— La prochaine saison de Covent Garden s'ouvrira le 3 mai prochain. On donnera *Tristan et Yseult* dont les rôles principaux seront chantés par Burriau et Mme Wittig.

Cette représentation sera dirigée par Richter, ainsi que les deux séries de la *Tétra-logie* qui auront lieu en mai également.

BRUXELLES.— La Monnaie vient de donner avec grand succès *Déidamia*, de François Rasse. Le concert Kaim, sous la direction de G. Schneevoigt, a parfaitement réussi.

TOURNAI.— La Société de Musique vient de donner une exécution intégrale des *Béatitudes* de César Franck avec Mme Dubois, MM. Dubois, Noté, Nivette, de l'Opéra de Paris.

SAINT-PÉTERSBOURG.— M. Alexandre Glazounow vient d'être nommé directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg.

Le jubilé de la cinq centième audition publique des *Enfantines et Chansons de gestes* de M. E. Jaques Dalcroze vient d'être célébré à Bâle.

Une audition modèle sous la direction du professeur Paul Bœpple avec le concours des écoles de la ville et du Conservatoire.

Livres et Œuvres musicales reçus

Cinq mélodies populaires grecques (traduction française par M.-D. CALVOCORESSI avec accompagnement de piano par MAURICE RAVEL.

Impressions Sylvestres, cinq pièces pour violoncelle et piano par AUGUSTE CHAPUIS.

Saint-Saëns : *La Jeunesse d'Hercule* (partition d'orchestre, *petit format*).

(chez MM. DURAND & FILS, éditeurs, Paris).

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

OPÉRA — CHATELET

Société Musicale G. ASTRUC & Cie

SIX CONCERTS

20 Avril
23 Avril
25 Avril
27 Avril
29 Avril
1^{er} Mai



FESTIVAL

BEETHOVEN - BERLIOZ

Sous le Patronage de la Société des Grandes Auditions Musicales de France

Présidente : Mme la Comtesse Greffulhe

AVEC LE CONCOURS DE MESDAMES

Lucienne BRÉVAL & Alice VERLET, de l'Opéra

MM. VAN DYCK, AFFRE, DELMAS, GRESSE, de l'Opéra

le Pianiste A. PIERRET

L'Orchestre de l'Association des Concerts Lamoureux

et des 400 Choristes de l'Oratorium Vereeniging d'Amsterdam

550 Exécutants sous la direction de

Félix WEINGARTNER

PROGRAMME

THÉÂTRE du CHATELET

le 20 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BEETHOVEN

1. Symphonie Pastorale
2. Ouverture de Coriolan
3. Symphonie Eroïca

THÉÂTRE du CHATELET

le 23 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BERLIOZ

1. Ouverture de Benvenuto Cellini
2. Air de l'Enfance du Christ
3. Ouverture du Carnaval Romain
4. Air de Cassandre
5. Symphonie Fantastique

THÉÂTRE du CHATELET

le 25 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BEETHOVEN

1. Symphonie en la
2. Concerto de piano en sol majeur
M. Auguste PIERRET
3. Symphonie en ut mineur

THÉÂTRE du CHATELET

le 27 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BEETHOVEN

1. Ouverture de Fidelio
2. Ouverture de Léonore (I)
3. Ouverture de Léonore (II)
4. Huitième Symphonie
5. Ouverture de Léonore (III)

THÉÂTRE NATIONAL
DE L'OPÉRA

le 29 AVRIL, à 3 heures

§ § §

BERLIOZ

LA DAMNATION DE FAUST
poème symphonique pour Soli,
Chœurs et Orchestre.

THÉÂTRE NATIONAL
DE L'OPÉRA

le 1^{er} MAI, à 9 h. du soir

§ § §

BEETHOVEN

1. Ouverture d'Egmont
2. Fantaisie Chorale
3. Neuvième Symphonie

Pour tous renseignements, s'adresser à MM. G. ASTRUC et Cie (Société Musicale)
Pavillon de Hanovre, Paris

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE PLEYEL

SAMEDI 28 AVRIL, à 9 heures

CONCERT DONNÉ PAR

M^{lle} Adeline BAILEY

- | | | | |
|--------------------------------------|-----------|--------------------------------|-----------|
| 1. Polonaise | BEETHOVEN | 4. Sonate | SCARLATTI |
| Sonate op 28 (Pastorale) | | Arabesque | SCHUMANN |
| 2. Sonate si bémol mineur | CHOPIN | Scherzo | SCHUBERT |
| 3. Scherzo ut dièze mineur | | Murmures de la Forêt | LISZT |
| Mazurka si bémol mineur | CHOPIN | Rhapsodie n° 12 | |
| Valse op. 34, n° 1 | | | |
| Ballade op. 47 | | | |

Les 32 Sonates pour Piano

DE
BEETHOVEN

PAR
EDOUARD RISLER

AU NOUVEAU THÉÂTRE

Les Dimanches 6, 13, 20, 27 Mai

En matinée, à 3 heures

Jeudis 17 et 31 Mai, en soirée, à 9 heures

A LA SALLE ÉRARD

Jeudis 7 et 14 Juin, en soirée, à 9 heures

PIANO ÉRARD

SALLE ERARD

LUNDI 30 AVRIL 1906, à 9 heures

CONCERT avec ORCHESTRE

DONNÉ PAR MADEMOISELLE

Geneviève DEHELLY

Orchestre sous la direction de

M. Camille CHEVILLARD

PROGRAMME :

- | | |
|---|--|
| 1. Concerto ut mineur n° 3 op. 37. BEETHOVEN Mlle G. DEHELLY et l'Orchestre. | 4. a. Impromptu (avec variations). SCHUBERT b. Militar-Marsch SCHUBERT-TAUSIG |
| 2. Thème et variations. C. CHEVILLARD Mlle Geneviève DEHELLY. | 5. Concerto mi bémol majeur LISZT Mlle G. DEHELLY et l'Orchestre. |
| 3. En Norvège (n° 2 et n° 3) A. COQUARD L'Orchestre. | |

Les

Pianos Gaveau

APPRÉCIÉS PAR

Les Professeurs du Conservatoire de Paris

Charles de Bériot, Professeur de piano.

Selon le désir que vous avez manifesté, j'ai essayé vos pianos à queue nouveau modèle; ce sont des instruments parfaits tant au point de vue de la docilité du clavier que de la pureté du son.

Honneur à la fabrication française.

Louis Diémer, Professeur de piano.

Je suis très charmé de pouvoir vous dire combien j'ai été enchanté et ravi de vos excellents pianos à queue (grands et petits modèles) que j'ai joués chez vous l'autre jour; ils ont une très belle sonorité, puissante, égale et veloutée, et le clavier en est d'une très grande légèreté et des plus agréables à jouer.

Je vous adresse donc encore mes bien sincères félicitations.

Georges Falkenberg, Professeur de piano.

J'ai eu, en bien des circonstances, l'occasion de jouer sur vos excellents pianos et d'apprécier leurs très sérieuses qualités comme sonorité ainsi que comme égalité du clavier; d'après le temps que je les ai vu résister chez des personnes de ma connaissance, à la fatigue que peut occasionner un travail régulier, je ne doute pas qu'ils n'offrent les conditions de solidité qu'on désire trouver dans un instrument qui peut être soumis à un travail quotidien considérable.

Marmontel père, Professeur de piano.

Le piano que vous m'avez envoyé est exquis. Sonorité délicieuse, chantante, expressive, se prêtant à tous les effets de coloris musical. Mécanisme parfait, clavier souple, d'un toucher très agréable.

Alexandre Guilmant, Professeur d'orgue.

J'ai été à même maintes fois d'apprécier votre facture si artistique et j'ai pu juger combien vous apportez de soin dans la fabrication de vos instruments. Vos pianos ont une très belle sonorité et le mécanisme en est excellent.

C'est en construisant des instruments de premier ordre que notre facture française maintiendra sa supériorité sur la concurrence étrangère, et vous y contribuez largement.

Georges Marty, Professeur d'Harmonie.

J'ai eu bien du plaisir dernièrement à voir de près vos grands pianos de concert, nouveau modèle.

Vous étiez absent, et je n'ai pas pu vous dire de vive voix ce que je suis heureux de vous écrire aujourd'hui: Vos instruments sont de tout premier ordre, par la puissance de leur sonorité et leur délicatesse expressive; et je n'ai qu'un regret, c'est de ne pas être assez pianiste pour les faire valoir comme ils le méritent.

EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

LA
REINE DES
LOTIONS
ED. PINAUD
PARIS



Affections
DU
Foie
ET DE
l'Estomac

PIANOS A QUEUE & PIANOS DROIT

à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL, & Cie Rue de Douai, 46. PARIS

LIQUEUR
BENÉDICTINE

LE

SURRIER MUSICAL

Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

Portraits : Edward ELGAR & Camille SAINT-SAENS (en 1846)

ANNÉES DE JEUNESSE DE

JOHANN-SÉBASTIEN BACH... A. PIRRO.

PIANO ET L'ÉDUCATION

MUSICALE (fin)..... E. JACQUES-DALCROZE

Songe de Gêrontius de

EDWARD ELGAR..... VICTOR DEBAY.

SOIXANTIÈME ANNIVER-

SIRE MUSICAL DE C. SAINT-

SAENS..... ROBERT BRUSSEL.

LA QUINZAINE MUSICALE : Société Nationale,
Concerts Jacques Thibaud, Concerts Mysq-
Gmeiner-Wurmser, Concerts de Blanche Selva.

CONCERTS DIVERS.

La Sonate moderne et classique. — Concerts
Risler.

Le mouvement musical en Province

et à l'Etranger :

Correspondances de : Marseille, Le Havre,
Toulouse, Liège.

CONCERTS ANNONCÉS.

ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.

NOUVEAUTÉS MUSICALES.

Administration et Rédaction :
RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

aux ouverts
de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{er} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »)

Le Numéro: 75 centimes — *Etranger*: 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS, (16^e)

Administration et Rédaction: 29, rue Tronchet, PARIS (3^e).

(TÉLÉPHONE: 252-95)

COLLABORATEURS:

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Maclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Sérveix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillemeroz, etc ..

Le Courrier Musical est en vente:

A PARIS: 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honore.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. LEGOUX, 4, rue de Rougemont; 20, faubourg Poissonnière, etc.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPÔTS:

Pour l'ALLEMAGNE: MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE: MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE: MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

Pour la HOLLANDE: MM. STUMPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE: MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.



Le compositeur anglais EDWARD ELGAR
auteur du *Songe de Gérontius*, qui vient d'être exécuté à Paris

SALLE PLEYEL

VENDREDI 8 JUIN 1906

3^{me} Concert Romantique

Alfred CORTOT

avec le concours de

M^{me} Ada ADINY

3^{me} CONCERT

Vendredi 8 Juin, à 9 heures

F. LISZT

1. Concerto en *mi bémol*.
2. **Méodies** (1^{re} Audition).
Mme Ada ADINY
3. **Sonate en *si mineur***.

(Dédiée à Robert Schumann).

4. **Méodies** (1^{re} Audition).

Mme Ada ADINY

5. a 2^{me} **Rapsodie Hongroise**.

b **Libestraüme** (2^o *notturmo*).

c **Méphisto-Walzer**.

(d'après le poème de LENAÜ).

PRIX POUR UN SEUL CONCERT

GRAND SALON, *la place*..... 10 francs | PETIT SALON, *la place*..... 5 francs (épuisées)

Billets à l'avance : A la *SALLE PLEYEL*, 22, rue Rochechouart ; chez *MM. DURAND et FILS*, Editeurs, 4, place de la Madeleine et à la *SOCIÉTÉ MUSICALE*, 32, rue Louis-le-Grand (Pavillon de Hanovre)



CAMILLE SAINT-SAËNS
en 1846, lors de son premier concert

Administration de Concerts A. DANDELLOT, 83, rue d'Amsterdam

SALLE PLEYEL, 22, Rue Rochechouart

Vendredi 1^{er} Juin 1906, à 4 heures précises

RÉCITAL DE CHANT

donné par Mme

Lula MYSZ-GMEINER

AU PIANO:

M. Alfred CASELLA

PROGRAMME

Vendredi 1^{er} Juin 1906, à 4 heures

- | | | | |
|---|-------------|---|-------------------------|
| 1. Wie bist du meine Koenigin . . . Stännchen Feldeinsamkeit Sandmännchen | } BRAHMS | 111. Glück Wenn die Linde blüht. Nachtgeschwätz Ich bin eine Harfe | } MAX RAGER ED. BEHM |
| 11. Verborgenheit. Verschwiegene Liebe Mausfallensprüchelein Begegnung. Ich hab'in Penna. | } HUGO WOLF | iv. Morgen Du meines Herzens Kroenelein. All'mein' Gedanken. Wiegenlied | } R. STRAUSS |

Audition intégrale

des

32 SONATES pour Piano

de

BEETHOVEN

par

Edouard Risler

SALLE ERARD, 13, Rue du Mail

6^e CONCERT

Jeudi 7 Juin, à 9 h. du soir

Sonates : op. 53, ut majeur
op. 54, fa majeur
op. 57, fa mineur

Billets portant le n^o 6

7^e CONCERT

Mardi 12 Juin, à 9 h. du soir

Sonates : op. 78 fa dièze majeur.
op. 79 sol majeur.
op. 81^a (les Adieux) mi
bémol majeur.
op. 90 mi mineur.
op. 101 la majeur.
Billets portant le n^o 7

8^e CONCERT

Samedi 16 Juin, 9 h. du soir

Sonates : op. 106, si bémol majeur
op. 109, mi majeur
op. 110, la bémol majeur
op. 111, ut mineur
Billets portant le n^o 8

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Portraits : Edward Elgar. — Camille Saint-Saëns (*en 1846*). — Les années de jeunesse de Jean-Sébastien Bach (A. PIRRO). — Le piano et l'Education Musicale (*fin*) (E. JAQUES-DALCROZE). — Le *Songe de Gérontius* de Edward Elgar (V. DEBAY). — Le soixantième anniversaire musical de C. Saint-Saëns (ROBERT BRUSSEL). — La Quinzaine Musicale : *Société Nationale, Concerts Jacques Thibaud, Concerts Mysq-Gmeiner-Wurmser, Concerts de Blanche Selva, La Sonate moderne et classique, Concerts Risler*. — Concerts divers. — *Le mouvement musical en province et à l'étranger* : Correspondances de : MARSEILLE, LE HAVRE, TOULOUSE. LIÈGE. — Concerts annoncés. — Échos et Nouvelles diverses. — Nouveautés Musicales.

Les années de jeunesse de J.-S. Bach¹

Les jeunes années de Jean-Sébastien s'écoulèrent à Eisenach. On voit encore la maison où il naquit, et l'on peut se figurer, à peu de chose près, le décor où il vécut son enfance. Bien des parties de la vieille demeure ont dû rester presque telles qu'il les aperçut, dès que ses yeux furent capables de distinguer les objets et de les reconnaître. La serrure de la porte d'entrée est garnie d'une plaque ouvragée dont les contours chimériques lui ont semblé, sans doute, dessiner de prodigieux visages. Le large vestibule aux carreaux de brique put lui donner l'idée d'un désert sombre, et l'escalier tortueux qui monte, au fond, vers la droite, put lui paraître la route de quelque voyage périlleux. Mais je veux croire qu'il ressentit, dans le petit jardin, les premières impressions de la nature. Elle l'y accueillit d'abord sous cet aspect diminué qui charme l'enfant, effrayé des grands espaces. Il prit le goût des paysages verts dans le modeste verger. Dans cet enclos étroit, borné par la muraille de la maison tapissée de vigne, fermé d'une haie vive, divisé par des lignes de haut buis, il se trouva assez protégé pour oser contempler les mirages mouvants du ciel immense encore, bien que limité par le faite des maisons voisines. C'est là qu'il s'habitua au spectacle des nuées, suspendues au-dessus de lui, et c'est là que sa mère put lui apprendre, en se servant des paroles de Martin Luther, le miracle journalier de la main qui soutient dans les airs ces masses flottantes, et nous garde de leur chute.

Et cette terre d'Eisenach était hantée de légendes. La vue de la Wartburg qui la domine y entretenait la mémoire des hôtes fameux qu'avaient gardés ces murailles fortes. C'était le château d'Elisabeth aux mains bienfaisantes, et Luther y avait combattu le démon, tandis qu'il préparait au peuple sa nouvelle foi. Mais le vieil édifice évoquait encore d'autres visions. Terre mystique, la terre d'Eisemach était encore la patrie des musiciens. La Wartburg avait réuni jadis, en un tournoi célèbre, les chanteurs les plus habiles, et les savants se plaisaient à faire voir que le nom latin de la

(1) Avec l'aimable autorisation de l'éditeur, nous publions un fragment important de l'ouvrage de M. PIRRO sur Bach, qui va paraître ces jours-ci chez ALCAN, dans la collection des *Maîtres de la Musique*.

ville elle-même contenait une sorte d'oracle musical (*Isenacum, en canimus, en musica*). Enfin le Réformateur avait en quelque sorte consacré, dans sa jeunesse, les rues et les carrefours de la cité, qu'il parcourait avec ses compagnons d'école, en disant des cantiques, selon la coutume des étudiants pauvres.

Tout ce qui pouvait modeler l'esprit tendre de Bach était ainsi mélangé de religion, de poésie de la nature et de musique. Dans la pratique de cet art, son père, le violoniste Johann Ambrosius, fut son premier maître. Mais Bach ne put jouir longtemps de ses conseils. Ambrosius mourut au commencement de l'année 1695. Sa femme était morte en 1694. Jean-Sébastien dut chercher un refuge auprès de son frère aîné, Johann-Christoph, organiste à Ohrdruf. Son frère Johann-Jakob fut recueilli en même temps que lui. Tous deux sont inscrits sur les listes, dressées pour chaque classe, des élèves du lycée d'Ohrdruf. Malheureusement, les états de l'année scolaire 1694-1695 font défaut et nous ne rencontrons le nom des Bach que dans les tables de 1696. Jean-Sébastien était alors *novicius* en *Tertia*, et Johann-Jakob est signalé comme ayant, cette année-là, quitté le lycée, où il était dans la même classe que son frère. Bach resta deux années dans cette classe, où il avait pour professeur Johann-Heinrich Arnold qui, d'autre part, exerçait les fonctions de *cantor*.

Arnold (1653-1698) était un maître violent. En 1697, le fils de Johann-Christoph Bach d'Arnstadt, Johann-Ernst, dut passer avec un de ses camarades de la troisième en seconde, pour échapper à la « discipline intolérable » d'Arnold. Il fallut, la même année, donner congé à ce professeur qui mettait le trouble parmi les élèves et la confusion dans le chœur. A sa place fut nommé un jeune musicien, Elias Herda. Quatre fois par semaine, il avait pour tâche d'exercer les élèves de midi à une heure. En seconde, Bach eut pour maître Boettiger, et en *Prima*, il étudia sous la conduite de J.-Chr. Kiesewetter, *rector* du lycée et professeur éminent. Le plan d'études comprenait alors, dans les classes élevées, des exercices latins, l'explication des lettres de Cicéron, un peu de grec et des éléments de théologie. En *Prima*, on enseignait aux élèves à composer des chries et des discours, on apprenait l'histoire universelle d'après l'ouvrage de Buno, la géographie, et on commentait Quinte-Curce et Térence (1). Bach prit part à tous ces travaux avec intelligence et assiduité. L'année de son entrée en troisième, il est en même temps le plus jeune et le premier de ses condisciples. La deuxième année, il garde le même rang, descend un peu en *Secunda*, mais regagne la seconde place dans la période suivante.

D'autre part, il faisait de la musique avec passion. Les auteurs de la notice nérologique racontent, de ces années d'apprentissage, une anecdote touchante et caractéristique. En voici le résumé. « Un livre rempli de pièces de clavecin des maîtres les plus célèbres de ce temps, Froberger, Kerl et Pachelbel lui avait été refusé par son frère, on ne sait pour quelle cause. L'armoire où Johann-Christoph plaçait ce recueil n'était fermée que d'un simple treillis. Bach put passer sa petite main au travers du grillage et tirer le cahier qui n'était que broché, en le roulant dans l'intérieur de l'armoire. Il le copia ainsi pendant la nuit, quand tout le monde dormait, et à la clarté de la lune. Après six mois cette proie musicale était entre ses mains. Il cherchait à en faire usage quand son père découvrit la chose et lui enleva sans pitié la copie qu'il avait faite avec tant de peine. La déconvenue d'un avare qui a perdu, sur le

(1) M. le Dr Thomas, professeur au *Gymnasium* d'Ohrdruf, a trouvé dans les archives de cette école des renseignements nouveaux sur le séjour de Bach à Ohrdruf. Je me suis servi de son travail pour compléter les indications de Spitta. Cette étude est publiée dans le *Jahresbericht des Graeflich Gleichenschen Gymnasiums... zu Ohrdruf*. Ohrdruf 1900. Je dois communication de ce bulletin à M. le Dr Langer, directeur de l'établissement. Je me promets de le remercier ultérieurement pour son accueil sympathique, lors de mes recherches à Ohrdruf.

chemin du Pérou, un vaisseau chargé de cent mille thalers peut vous donner l'idée de la déception du petit Jean-Sébastien (1) ».

Ce fut sans doute cette fièvre d'apprendre qui soutint Bach, le 15 mars 1700, quand il lui fallut abandonner le lycée d'Ohrdruf, et partir pour Lüneburg où il espérait finir ses classes à l'école Saint-Michel. Il semble que son départ fut causé surtout par la gêne où vivait son frère, déjà chargé de famille, et mal payé de l'église. D'après les archives du lycée, Jean-Sébastien s'en alla parce qu'il n'avait plus d'hôtes pour le nourrir. Remarquons cependant qu'il était en mesure de subvenir, pour une part assez considérable, aux dépenses de son frère. Les élèves qui chantaient au chœur recevaient une certaine somme d'argent pour leurs services. On les payait pour les enterrements et pour les mariages. L'un d'eux gagna, en moins de six ans, plus de 89 thalers (2). Il est à présumer que le jeune Bach avait aussi un salaire. Un autre élève d'Ohrdruf se rendit à Lüneburg avec Bach, Georg Erdmann, né en 1682 à Leina, village situé aux environs de Gotha. Leina était le pays du cantor Herda et Erdman était entré au lycée, en troisième, le 17 janvier 1698, dix jours après que Herda eut été installé comme régent de cette classe. Or Herda avait passé six années à Lüneburg. Son père, simple maréchal-ferrant, avait appris, au cours d'un voyage en cette ville, que le cantor de l'église Saint-Michel cherchait, pour son chœur, un de ces petits Thuringiens à la voix assouplie par le chant des motets, cette suprême école de précision et de fermeté. L'artisan proposa son fils, qui fut ainsi élevé gratis, Herda avait peut-être été sollicité par Braun, successeur de son maître P.-E. Praetorius, de lui envoyer quelque soprano bien formé.

Il paraît vraisemblable que Bach fut déterminé à partir par Erdmann et qu'Erdmann se présenta à Lüneburg, muni d'une recommandation spéciale de Erda. Dans la liste des quinze choristes de la manécanterie (*Nettenchor*) de Saint-Michel de Lüneburg, ils paraissent, au mois d'avril 1700, Erdmann le neuvième, Bach, le dixième. Au mois de mai, par suite du départ d'un de leurs condisciples, ils avancent d'un degré, mais Bach se trouve encore après Erdmann. Tous deux faisaient partie des soprani. Les auteurs de la notice nécrologique rapportent que Bach avait alors une voix d'une rare beauté. Elle disparut bientôt. Un jour on s'aperçut qu'aux tons du soprano se mêlaient, quand l'adolescent chantait, des notes graves. On eût dit que sa voix s'était dédoublée. « Pendant huit jours, il ne put parler ou chanter qu'en octaves, Après quoi il perdit entièrement le registre du soprano (3). »

Dans la classe de *Prima* du *Michaelo-Gymnasium*, les élèves expliquaient l'*Enéide* et les *Catilinares* et apprenaient du recteur Joh. Büsch, les principes de la rhétorique. On commentait de plus le *De Officiis*, quelques poèmes d'Horace et l'on étudiait, dans le *Compendium* de Hutter, les doctrines de la grâce, des bonnes œuvres et de la pénitence. Tel était du moins le plan d'études pour 1695. En 1700, il devait avoir peu changé (4).

A en juger par la bibliothèque musicale de l'école, le chœur avait un répertoire fort étendu, Parmi les œuvres anciennes, amassées par les maîtres de chapelle Christian Praetorius (1557-1597) et Burmeister (1604-1634 se trouvaient les *Selectissima cantiones* de Roland de Lassus, les *Cantiones sacræ* et les *Psalmi penitentiales* (1570) d'Uttendal, ainsi que les grandes collections de motets qu'avaient réunies Erhard

(1) Mizler, *Musikalische Bibliothek*, première partie du 4^e volume, p. 160.

(2) Ou 128 florins (*florenos solidos*). Johann Christoph Bach n'avait de l'église que 45 florins (*Gulden*), du grain et le bois de chauffage. En 1696 on l'augmenta de 10 florins.

(3) Mizler, *Musikalische Bibliothek* (IV. 1, p. 161).

(4) W. Junghaus. *Johann Sebastian Bach als Schüler der Partikularschule zu St. Michaelis in Lüneburg* (*Programme des Johanneums zu Lüneburg. Ostern 1870*).

Abrahams Schadaeus (1) et Erhardt Bodenschatz (2). Les principales œuvres de Heinrich Schütz (1585-1672) y étaient réunies, et l'on y rencontrait aussi les compositions d'Andréas Hammerschmidt (1611-1675) dont les moindres chœurs des paroisses thuringiennes faisaient leurs délices. L'*Opus musicum* (1655) et les *Geistliche Harmonien* de Samuel Capricornus (Bockshorn), les *Evangelische Gespræche* de Wolfgang Carl Briegels, les motets avec instruments de Tobias Zeutschner, les airs d'Adam Krieger (1634-1666), les *Geistliche Harmonien über die gewöhnlichen Evangelia* de Johann Caspar Horn y figuraient dans les dernières acquisitions faites par le cantor Friedrich-Emmanuel Praetorius. Ce maître avait aussi introduit à Lüneburg la *Selva morale e spirituale* (1641) de Claudio Monteverde et il avait assemblé une grande quantité de compositions manuscrites. J'ai déjà signalé une œuvre de Heinrich Bach parmi les copies qu'il avait laissées. Une *Lamentatio* de Johann-Christophe Bach y figurait également (*Wie bist du, o gott in zorn auf mich entbrandt* pour basse solo, violon, trois violes et basse continue). Le nom de Johann-Rudolph Ahle paraît aussi dans son catalogue, ainsi que le nom de Johann Pachelbel. Ce dernier (1653-1706) était un des amis de la famille Bach. En 1680, il fut le parrain de l'une des sœurs de Jean-Sébastien, Johanna-Juditha, et Johann Christoph, l'organiste d'Ohrdruf, avait été son élève à Erfurt de 1686 à 1689.

Ce chœur de Saint-Michel était alors dirigé par Augustin Braun. L'organiste de l'église s'appelait Christophe Morhardt. Ne connaissant aucune œuvre d'eux, nous ne pouvons juger de leur influence sur Bach. L'organiste de la Johanniskirche de Lüneburg avait, au contraire, une personnalité musicale bien déterminée. Ses exemples, et même probablement ses conseils, furent d'une grande importance pour la formation de Jean-Sébastien. Cet organiste, Georg Bœhm, était né en 1661 dans les environs d'Ohrdruf, à Hohenkirchen. Son père, organiste et maître d'école, le mit au gymnase de Gotha d'où il passa, les études classiques terminées, à l'université d'Iéna (1684). En 1693, il vivait à Hambourg, à une époque où l'opéra s'y développait déjà avec une vie intense. Il fut nommé organiste à Lünburg en 1698, tout en conservant des relations étroites et suivies avec ses amis de Hambourg (3).

Pour nous, ce musicien a une double signification. Pris en lui-même, il est moins remarquable par la technique que par le sentiment. M. Richard Buchmayer qui a fait revivre ses œuvres de clavecin, non seulement par de belles exécutions, mais encore par d'excellents commentaires, dit fort justement de lui que si quelques maîtres de son temps l'ont dépassé en habileté formelle, il est resté, du moins, au premier rang des compositeurs pénétrants et expressifs (4). Spitta n'a que des louanges pour son talent, plein de poésie et d'émotion. L'originalité s'en manifeste le plus nettement, dit-il, dans un prélude suivi d'une fugue qui se résoud par une conclusion en style libre. Le biographe de Bach admire en cette œuvre de forme toute originale « le sentiment profond d'une mélancolie si particulière » et l'ivresse rêveuse des « harmonies âprement douces ». Il y trouve ce que seule une âme allemande est capable d'imaginer, et cependant une grâce dont les Français avaient presque alors le privilège unique (5). Il considère enfin trois de ses quatre suites comme les meilleures qu'on ait écrites avant Bach (6). Comme organiste, Bœhm est surtout intéressant parce qu'en lui s'unissent le

(1) *Promptuarium musicum* (1611-1613-1616.)

(2) *Florilegium portense* (1603-1618 et 1621).

(3) Böhm est mort le 18 mai 1733. J'emprunte les dates et les détails qui précèdent à la substantielle notice que M. Buchmayer a publiée pour son concert donné le 27 février 1904 à Leipzig.

(4) Même notice.

(5) *J.-S. Bach*, I, p. 206.

(6) *Ibid.*

calme des organistes thuringiens et la fantaisie des organistes du nord de l'Allemagne. Les premiers se distinguaient par leur sensibilité grave, leur application, leur recherche de la sonorité agréable et de la clarté (5). Les œuvres des seconds témoignent surtout d'une imagination brillante et d'un goût, poussé à l'extrême, pour la variation ornementale des mélodies de cantiques. Boehm imite leurs procédés quand il assouplit en grandes phrases ornées les périodes uniformes des chorals, mais ses vocalises sont expressives comme des traits de récitatifs, et de l'ensemble du cantique ainsi traité se dégage une puissante exhortation à la pitié. Son prélude au choral *Vater unser im Himmelreich* a la même éloquence implorante que certains airs spirituels de Johann Fischer ou d'Erlebach.

A mesure que se découvre l'ampleur pathétique de cette pièce vraiment inspirée, l'on oublie l'impropriété de l'écriture l'emploi de notes répétées qui répugne à la continuité mouvante de l'orgue. Mais dans cette paraphrase lyrique du vieux choral, je reconnais plutôt une prière individuelle qu'un prélude à la prière commune. Elle appartient au culte domestique plus qu'à l'assemblée chrétienne. Et l'imperfection même de la facture, le défaut de convenance pour l'orgue, semble nous annoncer que l'auteur a pensé en claveciniste (2). Ce caractère est encore apparent dans des séries de variations sur des chorals (3) où l'on rencontre des détails qui ne sont point de l'orgue.

On ne sait point sûrement si Bach fut, dans le fait, l'élève de Boehm, mais tout porte à le croire. Ayant résidé à Ohrdruf, tout près du pays natal de Boehm, Bach pouvait facilement trouver accès près de l'organiste de Lüneburg. A défaut d'autre recommandation, il lui aurait suffi de se présenter devant lui au nom de ces Bach dont les compositions étaient chantées à la Michaeliskirche. Boehm avait trop longtemps vécu dans la région courue jadis par Hans Bach « à la jolie barbe » pour ignorer cette famille de ménétriers où quelques-uns s'étaient déjà signalés comme des maîtres. Observons du reste que Bach agit en tout comme s'il obéissait aux conseils de Boehm. Non seulement il écrit dans son style, mais il veut remonter jusqu'aux sources mêmes de ce style. D'abord formé en Thuringe, comme Boehm, il tâche d'acquérir aussi l'art scintillant des organistes du Nord. Nous voyons dans la notice nécrologique qu'il allait parfois de Lüneburg à Hambourg pour entendre Johann-Adam Reinken, l'organiste fameux de l'église Sainte-Catherine. Reinken était né à Deventer en 1623 et avait été formé à Hambourg par Scheidemann, auquel il succéda en 1664 comme organiste de Sainte-Catherine après avoir servi de suppléant pendant plusieurs années (4). Dans ses œuvres d'orgue, Reinken cherche à étonner plus qu'à toucher. A.-G. Ritter analyse son arrangement du choral *Wasserflüssen Babels*. C'est une œuvre très développée (335 mesures), pleine d'ingéniosité, mais superficielle. Il en est de même de sa composition faite d'après le choral *Es ist gewisslich an der zeit*, longue de 232 mesures à quatre temps, très ornée, et où les ressources de l'orgue sont habilement utilisées. Il y avait surtout dans son art une virtuosité qui devait séduire le jeune Bach et une abondance assez riche pour l'émerveiller.

Ce séjour à l'école de Lüneburg permit aussi à Bach d'entendre de la musique française. Georg Wilhelm, duc de Braunschweig-Lüneburg, s'était formé à Celle une cour toute française. En 1675 il avait épousé Eléonore Desmier d'Olbreuse, qui était

(1) A.-G. Ritter, *Zur geschichte des Orgelspiels*, 1884, I p. 162.

(2) Cette pièce est publiée dans l'ouvrage de Ritter, II, p. 202.

(3) On trouve des chorals de Bohm dans le *Repertorium* d'A.-W. Gottschalg (Schuberth, éd.) et dans la collection de M. Straube, *Alle Meister des Orgelspiels* (Peters, 1904).

(4) *Geschichte der Klaviermusik* de M. Max Seiffert (1899), p. 255 (3^e éd. de l'ouvrage de Weitzmann, *Geschichte des Klavierspiels*).

originaire du Poitou. Un grand nombre de Français étaient déjà au service du prince avant 1685. Après la révocation de l'édit de Nantes, beaucoup de protestants se réfugièrent dans ses possessions où ils étaient favorablement accueillis. Eléonore Desmier sortait d'une famille huguenote, elle compatissait aux peines des exilés et les secourait à cause de leur race et à cause de leur foi. Une vague religion de la patrie se mêlait à sa miséricorde pour les calvinistes persécutés. Pour qu'ils pussent tenir leurs assemblées dans un lieu moins étroit, elle donna trois mille écus de sa cassette particulière. Elle voulait que, forcés de quitter leur pays afin de sauvegarder leur croyance, ils eussent enfin la consolation des prières communes et paisibles, après l'émoi des prêches dans les montagnes et la ruine de leurs temples (1). Ainsi s'organisait autour d'elle, et jusque dans son peuple industriel et grave, la France qu'elle avait rêvée, parce qu'elle l'avait déjà connue un peu, dans son enfance provinciale. Dans cette résurrection de sa vie, la duchesse retrouvait même les joies de ses premières années. Les musiciens français réfugiés à Celle lui jouaient, sans doute, les « danses poitevines et champêtres que, dit-on, elle avait apprises dès sa tendre jeunesse » et qu'elle avait aimé à danser (2).

Les auteurs de la notice insérée dans la *Musikalische Bibliothek* de Nizler assurent que la musique française était encore une nouveauté dans la région, quand Bach eut l'occasion d'aller l'entendre à Celle. Mais Spitta cite un document de 1663 qui fait allusion, déjà, aux œuvres de style français que l'on y exécutait (3). Il serait fort intéressant pour nous de savoir les noms des principaux musiciens qui, dans les premières années du XVIII^e siècle, faisaient partie de l'orchestre de Georg Wilhelm. Spitta regrette de n'avoir trouvé aucun renseignement sur la composition de ce groupe d'instrumentistes (4). Grâce à des recherches faites sur ma demande, quelques noms, inscrits dans les registres de la communauté réformée, ont été découverts (5). En 1704, on mentionne la mort de Philippe Curbasatur (*sic*). La même année, Henri de Hays est signalé, à propos d'un baptême. Le nom de La Selle figure, en 1869, aussi dans un acte de baptême. D'autre part, l'organiste de Georg Wilhelm était Français. Il s'appelait Charles Gandon. Je n'ai encore pu établir depuis quelle époque il résidait à Celle. Le 31 juillet 1707, on le désigna comme *ancien* de la communauté réformée (6). Il était aussi musicien de la troupe ducale, sans doute claveciniste.

Spitta cherche comment Bach parvint à pénétrer dans ce milieu musical. Les concerts n'étaient pas publics. Pour Spitta, le seul personnage qui ait pu l'introduire à Celle était l'organiste de la ville, Arnold-Melchior Brunckhorst. Bach n'avait peut-être pas encore assez d'assurance pour oser se présenter de lui-même à la cour où, écrit Gregorio Leti, on était toujours accueilli si l'on prenait « l'habit d'un homme de guerre, d'un chasseur ou d'un musicien (7). »

Par ces études de l'art français, Bach témoignait encore de son désir d'atteindre aux principes mêmes du talent de Georg Böhm qui, dans ses œuvres, adopte des formes de composition et des « manières » françaises.

(1) Cette église fut inaugurée en 1700.

(2) *Une mésalliance dans la maison de Brunswick. Eléonore Desmier d'Olbreuse, duchesse de Zell* (*sic*) par Horrie de Beaucaire (1884), p. 15. Rappelons que dans les suites d'airs à danser du 17^e siècle se rencontrent des pièces nommées « bransles de Poitou ».

(3) *J.-S. Bach*, I, p. 197, fin de la note 37, à la page 198.

(4) *Ibid.*

(5) J'exprime ici toute ma reconnaissance à Mme Bückmann qui a bien voulu entreprendre ces travaux.

(6) Je dois ce renseignement à M. le pasteur W. Deiss, auquel j'exprime ici toute ma reconnaissance pour ses recherches dans les archives de la communauté réformée de Celle.

(7) *Abrégé de l'Histoire de la maison sérénissime de Brunswick* (1687), p. 327.

Son séjour à Lüneburg et ses voyages à Celle durent aussi le familiariser avec des œuvres italiennes. La bibliothèque de la *Michaeliskirche* de Lüneburg possédait quelques compositions de Monteverde, nous l'avons déjà dit. On y trouvait encore des pièces de Carissimi, d'Alexandro Grandi, d'Albrici, de Rovetta, de Pietro Torri, etc. (1). A la *Jobanniskirche* se trouvait le premier livre des *Canzone*, de Girolamo Frescobaldi (1583-1644), dans l'édition de Bartolomeo Grassi (1628). L'opéra *Il Paride* de G.-A. Bontempi (1662) y était aussi, ainsi que la *Musurgia universales* d'Athanasius Kircher (1650) où l'on peut lire tant d'observations sur la musique italienne, et qui renferme des exemples nombreux. A Celle, le duc avait eu à son service des musiciens italiens (2).

Enfin, quand Bach allait à Hambourg, il assista peut-être à des représentations d'opéras, soit de Cesti et de Pallavicini, soit de Steffani, en qui le style allemand se mêle au style italien (3). Pendant ces années de formation à Lüneburg, il eut ainsi la faculté de se donner une culture musicale singulièrement étendue.

ANDRÉ PIRRO.

Le piano et l'Éducation musicale

(Fin)

AUX MÈRES DE FAMILLE.

Voici donc notre enfant qui âgé de 7 à 8 ans se met — connaissant la métrique et les signes qui l'expriment graphiquement, à étudier les gammes et les tonalités. Ah! cette fois, il s'agit de sons musicaux; le rôle des facultés auditives va commencer. Et là, il n'y a pas à hésiter sur les moyens à employer; il en est un qui s'impose (et c'est évidemment pour cela que personne ne l'emploie) c'est de faire apprécier à l'enfant la différence entre le ton et le demi-ton en lui faisant étudier les *gammes*. Le pianiste, lui, ne connaît qu'une seule gamme qui va toujours de la tonique à la tonique et qu'il transpose dans les diverses tonalités, il différencie ces transpositions les unes des autres grâce aux divers doigts qui servent à les interpréter. Vous en aurez la preuve, mesdames, vous qui jouez du piano, en constatant que lorsque l'on vous prie de penser à telle ou telle autre gamme, — reprenons notre gamme de *la bémol*, — le nom de cette gamme éveille en vous non des sensations sonores, mais des sensations manuelles! Voyons, franchement, en pensant à cette gamme de *la bémol*, n'évoquez-vous pas le deuxième doigt qui se pose sur le *la bémol*, le troisième qui joue le *si bémol*, et ensuite du *si bémol* au *do*, le fameux passage du pouce? L'on peut constater cette infirmité chez toutes les élèves d'harmonie ayant fait leur apprentissage musical au piano, et ce fait en apparence insignifiant est la condamnation même de l'enseignement musical instrumental. Le jour où le sentiment des sonorités musicales devient une sensation *tactile*, non auditive, tout progrès est impossible, à moins que l'on ne lutte de toutes ses forces pour revenir à l'appréciation auditive naturelle. Dans les

(1) W. Junghans. *Programme des Jobanneums zu Lüneburg* (1870), p. 28.

(2) Horrie de Beaucaire. *Ouv. cité*, p. 86.

(3) *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper*, article de M. le D^r Hermann Kretzschmar dans le *Sammelbande der Internationalen Musik-Gesellschaft*, III, p. 284.

leçons de développement auditif, que je préconise, l'enfant exerce son oreille sans le secours d'aucun instrument que la voix et le rôle de l'éducateur est de lui faire *entendre* et *apprécier* d'abord la succession des tons et demi-tons dans les diverses tonalités, puis les successions des tonalités elles-mêmes.

Le meilleur système est évidemment de faire chanter les gammes, non toujours de la tonique à la tonique, puisqu'alors les tons et les demi-tons se succéderaient toujours dans le même ordre, mais à partir d'une note fixe donnée (choisissons le *do*) qui servira de point de départ à toutes les gammes. Le moyen est d'une efficacité absolue. Ainsi, Mesdames, après avoir écouté chanter la gamme de *do majeur*, écoutez chanter la succession des notes suivantes : do, ré, mi, fa dièze, sol, la, si, do... Ne saisissez-vous pas immédiatement que ce n'est plus la gamme de *do* que l'on vous chante, que la place des tons et des demi-tons est modifiée et qu'il n'y a qu'à rétablir l'ordre : deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton, pour établir la tonalité de sol majeur ? C'est ce que les enfants apprennent en deux ou trois mois de leçons, et dès lors nous pouvons avoir toute confiance en l'avenir, nous sommes certains que les fonctions définitives de l'oreille vont se perfectionner, que les enfants acquerront, en le temps qu'il faudra, l'audition absolue et naturelle, pourvu que le piano n'intervienne pas avant la fin des études préparatoires, en quel cas, je vous l'affirme, le résultat final est compromis, car un mois d'exercices de piano faits trop tôt c'est-à-dire avant le développement complet de l'oreille, suffit pour annihiler les progrès jusque là effectués.

J'ai dit que les sons à faire entendre seraient créés par la voix. En effet, l'émission et l'audition des sons ayant lieu de cette manière toutes deux dans la tête, il en résulte forcément une série de relations étroites entre les appareils créateur et récepteur des vibrations sonores, et le perfectionnement de l'un sera en raison directe du perfectionnement de l'autre.

Les avantages du chant dans la première éducation musicale de l'enfance, sont du reste multiples. Au point de vue physique d'abord, il est prouvé que la position de l'enfant au piano est très mauvaise pour son développement corporel, si elle n'est pas réglée dès le début de la façon la plus sévère. Les trois quarts des élèves ont le torse affaissé, les épaules rentrées, la poitrine creusée, d'autre part les vibrations de l'instrument ont une influence très mauvaise sur l'appareil nerveux. Que de maux d'estomac, que de maux de reins chez les jeunes pianistes ! Combien de mères voyant leurs filles devenir pâles, leur font prendre des pilules Pink sans résultat, qui les veraient recouvrer leurs fraîches couleurs en les arrachant quelque temps à leurs chères études pianistiques ? Les exercices de chant au contraire, développent les poumons, élargissent la cage thoracique, provoquent l'écartement normal des épaules et activent la circulation du sang. Bien entendu, les exercices respiratoires faits dans la première période rythmique de l'enseignement doivent être continués pendant la seconde, celle de l'étude des sonorités. A la première leçon donnée à des élèves de solfège, faites-leur prendre une forte inspiration. Vous constaterez que toutes généralement font cette inspiration d'après le mode supra-costal, qui fait lever les épaules et qui allonge la cage thoracique tout en la rétrécissant, ce qui tient en grande partie, dirai-je en passant, au port prématuré du corset que des coutumes barbares imposent encore aux fillettes dans toute l'Europe méridionale. Soit en Hollande, soit en Danemark, en Belgique, en Suède, et généralement dans tous les pays septentrionaux, l'u-

sage de se serrer la taille, — j'en ai constaté dans les 200 auditions des mes *Enfantines* que j'y ai dirigées — est tombé en désuétude et sévèrement condamné par les médecins et par les autorités scolaires. Dans les écoles suédoises, dans beaucoup d'écoles anglaises il est absolument interdit. Dans le Midi, pour d'absurdes et hypocrites raisons de convenance il n'en est pas de même, et l'on peut se demander si cette indifférence pour les lois les plus élémentaires de l'hygiène n'est pas tout simplement la raison du peu d'aptitudes vocales de beaucoup d'adolescents et adolescentes ? Voyez la Hollande qui fournit à l'Europe actuellement le tiers de ses meilleurs chanteurs ; n'est-elle pas avec la Suède, le pays où dès la première enfance, à l'école comme dans les instituts de musique, les exercices de respiration mettant en jeu tous les muscles de la poitrine sont le plus méticuleusement et le plus sérieusement enseignés ? Le libre jeu des muscles du thorax dégage le jeu de ceux du larynx, et quelqu'un qui sait aspirer largement le souffle, le garder longtemps dans la poitrine et l'expirer dans le temps qu'il faut, ne chante jamais de la gorge et très rarement du nez. Sa voix prend en outre une amplitude que les exercices vocaux seuls sont impuissants à lui procurer. Voyez tous nos professeurs de chant se désoler de constater chez leurs élèves une foule de défauts qu'ils n'ont souvent plus le temps de corriger ! Ces défauts ne proviennent-ils pas des mauvaises habitudes prises à l'âge le plus tendre ? combien de voix fatiguées, cassées, par exemple, parce que dans les écoles on a laissé aux leçons de chant les enfants monter trop haut en voix de poitrine ! Certains professeurs de chant recommandent en ce cas le repos de quelques mois ou d'une année. Le remède n'est-il pas alors pire que le mal ? Est-ce en immobilisant pendant des semaines une jambe fatiguée qu'on lui rend sa souplesse et sa force ? Non, en vérité, le chant n'est pas assez cultivé chez nous ni dans les écoles, ni dans les instituts de musique. Goethe, qui trace dans les *Années de pèlerinage de Wilhelm Meister* un plan idéal d'éducation où se trouvent les conseils les plus judicieux, déclare que dans la première phase de l'éducation, c'est le chant qui doit être à la base du développement physique, moral et spirituel de l'enfant. Et il répète ailleurs : « le chant est l'élément le plus important de l'éducation de l'enfance ; il commande tous les autres ! »

Si nous nous plaçons au point de vue du développement musical pur, l'exercice du chant présente, outre les avantages déjà préconisés, celui de former pour plus tard de bons interprètes pour nos sociétés chorales mixtes. Nos directeurs de chœurs le savent : sur 100 chanteurs, il y en a 15 qui déchiffrent bien et encore ! C'est qu'une fois les études pianistiques commencées, l'élève a mille peines à se mettre au déchiffrage vocal. Le fait, pour un jeune pianiste, de déchiffrer sans faute, avec les doigts, de très difficiles morceaux de piano, n'est pas du tout — quoi qu'on en pense — l'indication d'une qualité exclusivement musicale. Le bon déchiffrage au piano est en effet une question de rapidité de *vision* et de bonne correspondance avec les appareils de transmission. Le même pianiste bon lecteur sera incapable de faire en chantant une lecture même très facile sans faute. C'est qu'à partir d'un certain âge, il devient excessivement difficile pour un pianiste d'apprendre à chanter à première vue ; l'oreille en effet ne contrôle plus la voix ; il est trop tard pour réussir à établir une corrélation immédiate entre la vue de la note à émettre et la volonté de resserrer ou desserrer les cordes vocales. Chez l'enfant, entrepris de bonne heure, il n'en est pas de même. Si la voix n'est pas malade, ni l'oreille non plus, si le sentiment rythmique n'est pas nul, l'enfant arrive forcément en quatre ou cinq ans à déchiffrer vocalement les mélodies

les plus difficiles avec la plus grande aisance. Mais cela — je ne me lasse pas de le répéter — à la condition expresse qu'il n'ait pas commencé trop tôt ses études instrumentales.

*
* *

Je ne veux pas, mesdames, vous entretenir en détail des divers objets d'études inscrits au programme de nos cinq ans d'enseignement auditif et vocal. Qu'il me suffise de vous dire que tout dans la musique peut être analysé et interprété mélodiquement. Accords, contrepoint, modulation, carrure de la forme, tout cela est contenu en germe dans la mélodie et peut être expliqué par elle.

Reste l'étude du nuancé et du phrasé. Et celle-ci qui n'est au programme d'aucun enseignement d'école, — et dont les principes généraux sont dus à un musicien suisse, M. Mathis Lussy, l'auteur de ce monument de clarté et de logique qui s'appelle *Traité du rythme et de l'expression*, est la meilleure préparation à l'affinement du goût musical et au développement du sens de la beauté artistique (1). Alors que l'enseignement pianistique supprime les pourquoi des nuances et des accentuations, celui des principes du phrasé et de l'expression fait naître chez les élèves le sentiment de l'interprétation personnelle et celui des oppositions et des contrastes de sonorité, éléments primordiaux du style musical. C'est là la partie la plus importante de l'enseignement. L'enfant a le sens inné du beau. Il s'intéresse passionnément à tout ce qui lui révèle des beautés nouvelles insoupçonnées. Puis il aime connaître la raison des choses. Il démonte volontiers ses jouets pour savoir ce qu'il y a dedans. Les inscriptions multiples notées sur les morceaux de piano lui mâchent la besogne ; il réalise ce qui est marqué, joue « forte » ou joue « piano », ralentit ou presse, *parce que c'est écrit*. Il n'entre dans son interprétation aucun souci artistique personnel et son individualité ne joue aucun rôle.

Quelle joie au contraire pour lui de connaître les règles si faciles et si logiques du phrasé et du nuancé ! De lire une mélodie vierge de toute annotation, en l'interprétant à sa guise, guidé seulement par sa connaissance générale des principes du Beau, c'est-à-dire des lois qui régissent les contrastes ! Et il y arrive le plus facilement du monde, car rien ne s'oppose à ses progrès. Il est mis en face de la musique sans aucun intermédiaire ; il voit de jour en jour se développer son sentiment personnel. Au cours du processus lent et régulier de ses études, il ne s'est servi que de ses propres moyens naturels ; ses muscles ont été fortifiés et assouplis et mis rapidement au service de la volonté ; il sait rythmer et accentuer la musique. Son oreille a été accoutumée à discerner les sons entre eux ; il sait écouter et contrôler et analyser les successions et superpositions de sons. Sa voix a été entraînée par des exercices progressifs ; il sait, guidé par l'oreille pareillement entraînée, interpréter et créer de toutes pièces des mélodies. Il est devenu *musicien* en un mot ; c'est-à-dire capable d'apprécier les éléments de la musique, et c'est alors, mesdames, c'est alors âgé de 11 ou 12 ans, que vous le laisserez s'asseoir au piano, et ce sera une joie pour lui de faire des gammes et des exercices car il se rendra compte de ce qu'il fait, il comprendra l'enchaînement des sons, vérifiera de lui-même leur justesse, transposera, préludera, improvisera sans peine et sans recherches, — tout naturellement — et fera des

(1) *Traité de l'expression musicale*, par Mathis Lussy. — Hetzel, éditeur, Paris.

progrès rapides en mécanisme, car ses doigts du reste déjà exercés par la gymnastique rythmique, deviendront les interprètes d'une pensée déjà éveillée et vibrante.

*
**

Mesdames, les résultats que je viens de vous indiquer ne sont pas illusoire. Rien n'est nouveau sous le soleil ! Ils ont été obtenus il y a trois ou quatre siècles dans les scholas néerlandaises et italiennes. Tout enfant normalement doué doit de nos jours les obtenir sans peine. Et que si, parmi les enfants soumis à cet enseignement, il y en a un certain nombre qu'un manque absolu d'aptitudes empêche de profiter de l'enseignement, il en résultera du moins cet avantage sérieux, c'est que les maîtres et les familles seront fixés sur leur compte. Ils seront dispensés de l'étude ultérieure d'un instrument et la musique et la société n'auront qu'à s'en féliciter. La place est inondée d'instrumentistes médiocres et incapables qui ont étudié un instrument sans l'aimer, qui continuent sans entrain à pratiquer la musique pour ne pas perdre l'argent dépensé pour leurs études, et qui ennuient leur entourage autant qu'ils s'ennuient eux-mêmes. Tout esprit non routinier saisira le bien fondé de mes observations et la logique de mes conseils. S'il est des mères de famille qui me font cette objection : que ma préparation est bien longue et mon programme bien chargé, qu'elles ne veulent pas faire de leurs enfants des artistes mais des amateurs, je leur répondrai qu'en ce cas l'enseignement du piano tel qu'il est conçu aujourd'hui n'est pas du tout d'accord avec leurs désirs, car il tend à faire de leurs enfants des virtuoses et exige d'eux un travail énorme. Celui que je leur conseille est beaucoup moins long et beaucoup moins fatigant ; c'est tout justement celui qui convient à des *amateurs*, en ce qu'il leur fera *aimer* la musique. Entre deux à trois heures passées par jour à faire des arpèges et des gammes et trois quarts d'heure consacrés à devenir musiciens, choisissez pour vos enfants l'emploi du temps le plus utile et le plus vraiment artistique. Et si vous désirez qu'ils deviennent des virtuoses, raison de plus pour développer leurs aptitudes musicales, car il n'existe rien au monde de plus déplaisant et de plus grotesque qu'un virtuose sans musicalité.

*
**

Restent les enfants qui ont commencé le piano et qui sont déjà en possession de leur mécanisme. Que doivent faire ceux-ci ? Est-il possible encore de développer leurs facultés auditives et rythmiques ? Je le crois, mais il leur faudra pour cela beaucoup de volonté et de courage. Il leur faudra d'abord fouler leur orgueil aux pieds et se persuader que tout ce que leur piano leur a enseigné n'est pas du domaine de la musicalité pure, mais est un simple succédané musical, que leur interprétation des œuvres est toute machinale et non pas dictée par un tempérament individuel, un jugement mûri, un instinct affermi, une instruction vraiment artistique. Et c'est cela le plus difficile de la tâche ! Non pas pour les élèves indépendants qui tôt ou tard s'aperçoivent de ce qui leur manque et cherchent alors, par un travail opiniâtre, à acquérir les connaissances que leur raisonnement leur fait juger indispensable à leur complet développement. Mais que répondre aux autres, à ceux dont les parents ne sentent pas la nécessité de ces études à entreprendre, se contentent des résultats acquis, et sacrifient l'avenir de leurs enfants sans se douter du tort irrémédiable qu'ils leur font ? Car les trois quarts du temps, ce sont les parents qui empêchent

leurs enfants d'étudier leur solfège avec assiduité et confiance. Le fait de les voir se livrer pendant quelques années à un travail de perfectionnement auditif, dont les résultats ne sont pas immédiats et ne provoquent pas les bravos des amis et connaissances dans les soirées de famille leur paraît devoir amoindrir le talent de leurs enfants si applaudis comme pianistes et dont les succès flattent leurs instincts maternels et paternels. Parfois ils consentent à ce que l'enfant fasse un essai d'une année, puis ils lui font abandonner les leçons sous un prétexte ou un autre.

Combien d'enfants disent à leur maître de solfège : j'aimerais bien continuer, mais maman ne veut pas ! Pourquoi ne veut-elle pas ? Cela me prend trop de temps, car je fais mon instruction religieuse. Et le piano l'abandonnes-tu ? Oh non monsieur !.... Ah, certes non, l'on n'abandonne pas le piano. Le piano c'est l'arche sainte. Le piano, en dépit de tous les raisonnements, c'est la musique, c'est l'art sacré. Le piano est *tabou*. On l'adore comme le veau d'or et on lui sacrifie le bon sens, les jouissances musicales supérieures, le bon goût et la santé même de ses enfants. Ah, sans doute, les parents ne sont-ils pas avertis, ils ne se rendent pas compte de leur manque de discernement ; ils ne savent pas, voilà tout. Ah, puisse mes observations en édifier quelques-uns et leur faire reconnaître les erreurs commises. Qu'ils se hâtent alors de changer de système d'éducation. Qu'ils relèguent pendant quelque temps le piano à l'arrière-plan et qu'ils fassent reprendre à leurs enfants — même adolescents — l'étude des deux éléments musicaux essentiels de la musique, le rythme et la sonorité. Qu'ils les confient à des maîtres exercés qui leur apprennent à coordonner leurs mouvements d'une façon équilibrée, à obtenir de leur cerveau une volonté se communiquant rapidement et sans hésitation à tout leur organisme, à compter mentalement les mesures, à attaquer la phrase musicale avec aisance sur n'importe quel temps, à la terminer sans accroc, à ralentir ou à presser sans affectation, à accentuer la note forte de la période, à *modeler*, pour ainsi dire, la phrase avec énergie et souplesse.

L'effet bienfaisant d'exercices de gymnastique musicalement rythmés contrebalancera chez les jeunes filles l'influence désastreuse du piano au point de vue nerveux, et, de voir devenir vos filles — en même temps que musiciennes plus complètes, — plus gracieuses et plus équilibrées en leurs mouvements, n'aurez-vous pas, mesdames, aussi votre petite satisfaction d'amour-propre ? En ce qui concerne le développement de l'oreille, il y a toujours possibilité de se perfectionner si l'on a de la volonté et si l'on sait *continuer à vouloir*. Il n'est jamais trop tard pour bien faire ! Et le résultat compensera les énergiques de la somme d'efforts dépensée. Au lieu de *subir* la musique, ils y adapteront leurs tempéraments et la jugeront et l'aimeront à travers leur personnalité. Quant aux professeurs de piano, ils auront tout à gagner à une plus longue préparation musicale aux études instrumentales. Toutes leurs remarques sur le style et l'interprétation de la musique porteront juste. Les élèves éviteront d'eux-mêmes des fautes grossières qui blesseraient leur sens musical devenu plus affiné par l'étude. Les études ne seront plus arrêtées à mi-chemin, car les maîtres n'auront plus à éduquer que des élèves à la musicalité éprouvée par d'utiles travaux préparatoires. Les parents eux-mêmes auront tout à gagner à la mise en pratique de mes théories.

Leurs oreilles ne seront-elles pas délivrées de pénibles luttes sonores auxquelles se livrent au début des études, l'instrument et l'instrumentiste ? Ne seront-ils pas heureux d'entendre leurs filles et leurs fils déchiffrer avec goût les œuvres classiques et nouvelles, plutôt que de subir pendant trois mois l'initiation énervante aux grands

morceaux de concert joués de temps en temps aux convives des five o'clock et des dîners de famille ? De les entendre jouer d'oreille ou improviser des mélodies nuancées avec goût, accompagner dans n'importe quel ton les morceaux de chant, interpréter eux-mêmes en chœur les refrains d'hier et de demain, faire danser même — et pourquoi pas ? — les petits amis et les petites amies, tout simplement et à la bonne franquette, avec rythme et avec entrain ? De les voir en un mot entrer en relations plus intimes avec l'art, en faisant participer celui-ci à leur vie de tous les jours, grâce à un système d'éducation logique mettant le corps au service de l'esprit, et initiant celui-ci à la connaissance complète du beau, en ses éléments féconds et régénérateurs ?

E. JAKUES-DALCROZE.

Le Songe de Gérontius

d'Edward Elgar

Avant d'entendre le *Songe de Gérontius* que donna la Société des Grandes Auditions et à la répétition générale duquel j'assistai, je ne connaissais rien de la musique de M. Edward Elgar dont l'Angleterre s'enorgueillit. Dès le prélude de cet oratorio écrit sur le fervent et beau poème du très vénérable cardinal Newmann, j'ai compris qu'une œuvre grave et sincère allait nous être révélée. « *Ce n'est pas amusant* » fut une parole prononcée sérieusement à la sortie par un des membres de la critique invitée. Je pense tout à fait comme mon honorable confrère, si je me rappelle que le prélat et le compositeur n'ont pas fourni à l'auditoire la plus petite occasion de rire au cours de cette œuvre austère, comme le permettra d'en juger l'analyse du poème.

Près de sa fin Gérontius recommande son âme au Seigneur. Autour de lui le prêtre et ses amis, priant pour son salut, facilitent par leurs pieuses exhortations le passage de la vie terrestre à la vie éternelle. Parvenue chrétiennement de l'autre côté du trépas, l'âme de Gérontius, comme éveillée d'un songe, est face à face avec l'ange gardien qui le protégea sur la terre. Dans les calmes espaces qui précèdent le saint tribunal où le Souverain Juge doit peser ses actions, elle attend avec confiance malgré les cris des démons hurlant de colère à la vue du juste qui leur va échapper. Moment solennel, suprême angoisse ! On entend monter de la terre les chants dont les prêtres et les fidèles accompagnent l'appareil de la mort, l'Ange de l'agonie qui obtint de Jésus en croix le pardon de l'humanité ancienne, renouvelle sa plainte suppliante en faveur de l'âme qui se présente à Lui, et l'âme de Gérontius voudrait s'enfuir, car elle craint de n'avoir pas assez souffert pour l'amour de Celui qui par amour rachète toute faute. Mais son bon ange la rassure et l'emporte dans ses bras fraternels pour la livrer à la dernière épreuve qui la purifiera à jamais avant de paraître devant Dieu, tandis que le chœur des anges salue déjà l'âme qui sera bientôt sauvée et admise aux joies célestes.

Pour ce poème de pure mystique, M. Edward Elgar a composé une partition qui est peut-être la seule œuvre vraiment religieuse qu'il nous ait été donné d'ouïr depuis les *Béatitudes*. Loin de moi la pensée de la placer sur le même rang que la sublime méditation de César Franck, que je considère comme le plus bel acte de foi chrétienne que la musique ait chanté. Bien qu'en certaines pages il s'apparente aux *Béatitudes* par l'influence qu'il en subit, le *Songe de Gérontius* n'a pas l'envolée, ni cette suavité évan-

gélique dont Franck fut l'apôtre harmonieux. Mais malgré toute la distance qui sépare l'œuvre de génie de l'œuvre de talent, on doit dans cette dernière reconnaître et louer la sincérité et la noblesse de l'inspiration. Nulles tricheries aimables ne sont ici employées pour procurer de faciles et délicieux frissons à un public frivole comme dans un pseudo-sacré-dramatico-oratorio dont je parlais dans notre dernier numéro. La musique s'est attachée à rendre scrupuleusement et dans un sentiment de respect le texte pieux qu'elle commente et embellit. Cela ne veut pas dire qu'elle manque de charme, car elle en a beaucoup, mais un charme chaste et religieux qui sait demeurer digne du sujet qu'elle aborde. Pour s'en convaincre il suffit de lire le début de la seconde partie où, dans le calme qui suit la mort, l'âme et l'ange gardien se trouvent en présence. Il y a là d'exquises pages empreintes de cette touchante et sainte mélancolie que la parole contenait en substance et dont une musique de candeur fervente a dégagé l'essence mélodieuse. De cette partie j'aime peu les cris et les blasphèmes des démons. Là, pour peindre ces redoutables ennemis du chrétien, on a, aux voix et à l'orchestre, mis en usage tous les gros et vulgaires moyens de l'artillerie infernale qui voudrait nous inspirer de la terreur et qui ne fait plus peur à personne. Mais que chantent les amis en prière de Gérontius ou le chœur des anges entourant son âme, et aussitôt, sans manifester cependant une très caractéristique personnalité à cause de sa filiation que je signalais, dans cette œuvre du moins, l'inspiration de M. Edward Elgar révèle un musicien de race, un artiste de goût, un esprit enclin aux nobles pensées. Sa partition est claire, sonore, d'une belle ordonnance, une expressive déclamation en met en valeur la partie vocale, et une orchestration abondante sans inutile fracas y développe la symphonie aux dessins précis et toujours intéressants. Peut-être pourrait-on reprocher à l'œuvre de manquer de variété dans l'emploi des motifs, en constatant que l'usage trop répété des mêmes formules lui apporte quelque monotonie. Mais, à part ces critiques de détail, ce m'est un devoir de rapporter ici la belle et saine impression que j'ai gardée de cette œuvre hautement conçue et sobrement réalisée, fort bien exécutée par les solistes Mlle Croiza, MM. Plamondon et Frœlich, par l'orchestre et les chœurs sous l'habile direction de M. Camille Chevillard. Il nous faut aussi remercier Mme la comtesse Greffulhe, présidente de la Société des Grandes Auditions, grâce à l'initiative intelligente de qui deux joies artistiques et rares nous furent offertes. Elle nous a permis dans la même semaine d'admirer la splendide et précieuse exposition de l'œuvre du grand peintre mystique Gustave Moreau et d'entendre le beau *Songe de Gérontius* de M. Edward Elgar qui n'avait pas encore été chanté en France.

Victor DEBAY.



Le Soixantième anniversaire

De la carrière musicale de M. Camille Saint-Saëns

Le samedi 19 Mai a eu lieu à la Salle Erard, une manifestation d'une touchante grandeur. M. Saint-Saëns y fêtait le soixantième anniversaire de sa carrière musicale. Par une pieuse sollicitude le Maître avait décidé de consacrer les bénéfices de ce concert, qui ne pouvait manquer d'être fort brillant, aux sinistrés de Courrières et du Vésuve.

Le concert qui célèbre cette date nous incite à préciser les conclusions qui s'imposent successivement à l'esprit, lorsqu'on embrasse d'un coup d'œil la glorieuse carrière de M. Saint-Saëns.

L'auteur de *Samson et Dalila* est un des rares artistes qui peuvent, en pleine possession de leurs moyens, jouir de leur propre triomphe. Il ne s'agit point ici de la gloire cueillie au hasard d'une inspiration heureuse, qui satisfait un instant les goûts, parfois peu délicats, de la foule ; il ne s'agit pas non plus de la gloire factice que procurent les enthousiasmes versatiles d'une cénacle. Avec M. Saint-Saëns la gloire a pris les aspects les plus définitifs, les plus graves, ceux qui seuls consacrent l'effort d'un homme, lorsqu'il a satisfait les appétits intellectuels de l'humanité en lui montrant de nouveaux horizons.

*
**

Novateur, M. Saint-Saëns le fut dans la meilleure acception du terme ; il n'eut point de ces audaces faciles, plus propres à exciter la curiosité qu'à émouvoir le cœur ; en même temps qu'il donnait à l'art des sons un aspect qui lui était personnel, il réagissait contre le goût du jour ; on était alors peu enclin à favoriser la musique de chambre ; les programmes n'avaient point la belle ordonnance qu'ils affectent de nos jours. La fantaisie, sous ses aspects les moins artistiques, y triomphait ; le théâtre, n'était guère plus soucieux d'art pur ; les noms de Gluck et de Weber, voire celui de Beethoven, y figuraient souvent, mais l'italianisme le moins délicat y faisait également fureur ; et les chefs-d'œuvre classiques étaient victimes de ces sortes de trahisons, que la virtuosité des interprètes, et la complicité intéressée des directeurs d'alors, rendaient presque quotidiennes.

M. Saint-Saëns défendit d'abord la musique pure comme pianiste. On sait le talent miraculeux qu'il y déploya ; on sait l'intelligence et la spirituelle élégance de son jeu. Il ne s'appliqua point à paraître un virtuose, mais il marqua sa préférence pour les œuvres qui exigeaient plus de musicalité vraie que de technique. Beethoven n'eut point d'interprète plus inspiré et Mozart retrouva par lui, sa grâce et sa subtilité sentimentale.

Non content de vouer un culte aux grands maîtres — alors moins unanimement applaudis qu'aujourd'hui — il mettait également son talent au service des compositeurs nouveaux que la France ou l'étranger voyait naître. Chopin avait su vaincre les résistances de la foule par son charme personnel, par le prestige de son talent ; mais Schumann était presque inconnu. D'autres, plus nouveaux venus, réclamaient le secours d'interprètes audacieux ; et l'on vit un jour Camille Saint-Saëns affronter aux Concerts Padeloup un public nettement hostile et imposer le concerto d'Alexis de Castillon. En même temps que, comme exécutant, il défendait un art

méconnu, il entraît plus héroïquement encore dans la mêlée en produisant ses premières œuvres de musique de chambre.

Au Théâtre une évolution semblable se produisait : la musique ne soulignait le caractère dramatique des situations, qu'avec la plus extrême fantaisie. Comme Édouard Lalo, son aîné d'une douzaine d'années, Camille Saint-Saëns avait mis en faveur la musique de chambre. Comme Gounod, l'auteur de la *Symphonie avec orgue*, réagit contre les tendances fâcheuses de quelques-uns de ses devanciers, et donna au drame lyrique français, cette tenue, cette sobriété d'expression, cette force et cet accent dramatique, cet intérêt musical, qui constituent encore à l'heure actuelle son prestige le meilleur.

Je n'ai point la prétention dans ces quelques lignes, d'analyser l'œuvre considérable du plus illustre des musiciens actuels. Il était pourtant intéressant de prendre prétexte de cet anniversaire pour montrer que, depuis Hector Berlioz et avec César Franck, il n'est pas de musicien qui ait eu sur l'orientation de la musique une action plus décisive.

Sa merveilleuse pureté d'écriture, la distinction et la grâce de ses idées mélodiques, leur accent dramatique ou leur force symphonique, la surété de ses développements, la nouveauté et la richesse de son instrumentation apportent dans le domaine de la musique, la moisson la plus précieuse comme la plus féconde en enseignements.

Il a su retrouver le fil qui relie les temps modernes aux anciennes et admirables traditions de la musique ancienne. Son œuvre n'est point seulement riche de son propre génie, elle est remplie de ce je ne sais quoi de mystérieux qui fait l'éternelle beauté des œuvres du passé. Quoiqu'il écrive — et ce maître n'a dédaigné aucune des manifestations de son art — quoiqu'il écrive, il reste pur, et le moindre morceau sorti de sa plume possède son architecture ; ce virtuose prestigieux ne saurait rien concevoir qui ne soit *construit*, et les grâces sémillantes qui illustrent *Javotte*, sont aussi solidement équilibrées que le premier mouvement de sa *Symphonie en ut mineur*.

Certains, qui fondent la lourdeur et la profondeur, estimeront que son œuvre n'est point assez pesante. Laissons-les-dire ; et louons-nous d'avoir connu un musicien qui sut faire une œuvre considérable dont la joie, le charme, l'esprit et le pittoresque n'étaient point exclus : trios, sonates, quatuors, sextuors, œuvres pour instruments à vent, morceau de pianos, messes, motets, pièces d'orgue, symphonies et poèmes symphoniques, concertos, mélodies, chœurs, cantates, drames sacrés et drames profanes, ballets, pantomimes — tous les genres, Camille Saint-Saëns les a abordés et cela avec un égal bonheur d'expression, avec une verve et une fraîcheur d'invention intarrissables.

Il ne fut point que novateur dans son art, il a su défendre les idées les plus audacieuses lorsqu'elles tendaient à un art plus élevé : il fut wagnérien en un temps où il y avait quelque héroïsme à l'être.

C'est tout cela qu'on a fêté l'autre soir chez Erard ; on a fêté l'admirable musicien, l'interprète prodigieux, l'artiste illustre et probe, qui peut 60 ans après ses débuts, s'imaginer, tant son talent et ses forces sont vives et jeunes, que c'est encore le premier jour de sa carrière.

Il est presque inutile de dire que la fête fut superbe. La salle Erard, dont la noblesse et l'intimité s'accordaient fort bien avec le caractère de la solennité, — avait un aspect exceptionnellement brillant.

Je ne saurais dire les ovations dont le maître a été l'objet. Ses œuvres, son interprétation ont été l'objet des plus touchantes manifestations d'admiration. Il a joué d'abord *l'andante et l'allegro* de son premier concerto, puis le *Concerto en mi bémol* de Beethoven (un souvenir de ses premiers triomphes), puis deux pièces de piano :

Wedding-Cake et la *Rhapsodie d'Auvergne*. Sa virtuosité si intelligente et si fine, son interprétation simple et compréhensive, son sentiment profond de l'accent et de l'équilibre des sonorités ont donné à cette exécution un charme d'une indicible puissance.

Entre temps, Mme Auguez de Montalant a dit, avec une qualité de voix charmante, quelques très belles mélodies du Maître, entre autres *La Cloche* et *l'Attente*. Enfin, deux pianistes dignes de leur illustre confrère, M. Francis Planté, un des plus admirables interprètes de l'heure actuelle, et M. Léon Delafosse, gloire jeune encore, mais déjà pleinement épanouie, ont joué de façon prestigieuse le *Caprice héroïque* et en *bis* le *Scherzo* pour deux pianos.

Je n'aurais garde d'oublier l'Orchestre du Conservatoire qui, sous la direction ferme et précise de M. Georges Marty, a exécuté la noble et pure ouverture d'*Andromaque*.

Des ovations sans fin ont accueilli le Maître à l'issue du concert, un des plus beaux de cette saison, celui qui porte sans doute, les enseignements les plus nobles et les plus féconds.

Robert BRUSSEL.

La Quinzaine musicale

Société nationale. — C'est par une séance consacrée exclusivement aux œuvres de Gabriel Fauré que la Société Nationale a clôturé la série de ses concerts pour cette année, la trente-sixième de son existence.

La plupart des compositions du maître étaient déjà connues : l'une d'entre elles, même, cette si charmante *Sonate* de piano et violon, avait été jouée la première fois, près de trente ans avant, par l'auteur lui-même, à la même Société Nationale, comme elle le fut à ce concert du 15 mai dernier, nous n'osons dire « devant le même public », bien qu'il se soit trouvé certainement, dans l'auditoire, quelques fidèles amis de jadis, peut-être des « fondateurs », des « jeunes », reconnaissables à leur chevelure blanche... ou absente.

Il y aurait une belle étude à faire sur le mouvement de cette société de jeunes, vieille déjà, et forte d'une tradition d'un tiers de siècle, jalonnée de noms désormais classés : Castillon, Lekeu, Chabrier, Lalo, Franck, Chausson, pour ne point parler des vivants.

Pour aujourd'hui, c'est d'un vivant, bien vivant par la grâce exquise et fine de ses œuvres comme de sa personne, qu'il s'agit.

Le très séduisant *Quintette*, que M. Fauré a terminé récemment et dont il nous donnait presque la primeur, a déjà fait l'objet des appréciations élogieuses qu'il mérite, dans le précédent numéro du *Courrier*, à propos de la seule audition antérieure qui en fut donnée aux séances Pugno-Ysaye. Le rôle du piano, un peu effacé, sans doute à dessein, dans le premier mouvement, devient beaucoup plus important dans le second, qui constitue la pièce maîtresse de l'œuvre. C'est un *Adagio* de belle construction, de grande envergure et de haute envolée, surtout à partir du thème fugué, tellement expressif et enveloppant... comme sait « envelopper » M. Fauré. Le *Finale*, très classique, offre un rythme charmant et presque continu, perpétuellement instable et ondulant, sans atteindre le niveau émotif du morceau central.

L'interprétation fort belle du quatuor Capet prendra sans doute plus d'assise et de passion, lorsque cette œuvre sera mieux assimilée, car nous croyons fermement qu'on joue mieux ce qu'on sait depuis plus longtemps.

Mme Marguerite Long, dans la partie du programme réservée aux pièces de piano seul, a donné la mesure de ses qualités de virtuose consciencieuse et intelligente. Le *Thème varié*, l'un des *Nocturnes* et l'une des *Valses-Caprices* étaient les trois spécimens choisis dans l'œuvre pianistique de M. Fauré : faut-il avouer que les considérations motivant ce choix parurent difficilement pénétrables à quelques-uns ?

La Bonne Chanson au contraire devait s'imposer à tous et recueillir nécessairement tous les suffrages. C'est là, certes, une des meilleures œuvres vocales du maître, et il semble qu'il nous ait donné raison lui-même, par la grâce plus personnelle et l'abandon plus grand qui se manifestèrent ici, dans son jeu si poétique d'auteur — accompagnateur — interprète.

Aussi est-ce très spontanément qu'on fit une chaude ovation au triple musicien incarné en M. Fauré, en même temps qu'à la subtile et fine diseuse qui a nom Mme Bathori.

A. SÉRIEYX.

Concerts Jacques Thibaud. — Le célèbre violoniste vient de remporter un immense succès après l'exécution du *Concerto en si mineur* et de l'*Introduction et Rondo capriccioso* de Saint-Saëns. Il a déployé dans ces deux œuvres, brillantes et de facture habile, les plus charmantes qualités d'expression, de tendresse, de grâce, d'élégance et de légèreté. L'auditoire enthousiasmé ne voulait pas quitter la salle et Jacques Thibaud dut revenir six fois, avec un air désabusé qui lui sied moins que sa physionomie radieuse d'antan, saluer ce public bien exigeant (n'est-ce pas, exquis violoniste ?). Dans la *Chaconne* de Bach, superbement rendue (mais avec une partie de piano imprévue...) et dans les *Concertos* de Mendelssohn, de Max Bruch, et aussi dans celui de Beethoven, cependant peut-être moins profondément senti, Jacques Thibaud s'est couvert de lauriers. A côté de lui, son frère, le remarquable pianiste Joseph Thibaud, a particulièrement brillé dans la *Ballade en sol mineur* de Chopin et dans l'*Étincelle* de Moszkowski, où sa merveilleuse technique s'est mise en valeur plus que dans les *Variations symphoniques* de Franck, qui exigent une puissance et une compréhension presque majestueuses. L'orchestre Colonne sous la direction de M. Colonne s'est naturellement fort bien acquitté de sa tâche et a fait preuve d'infiniment de délicatesse et de précision dans l'exécution des ouvertures de *Coriolan* et de la *Grotte de Fingal*.

R.

Concerts Mysz-Gmeiner-Wurmser. — A l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Schumann, une audition des plus exquises mélodies de l'immortel romantique a été donnée par Mme Lula Mysz-Gmeiner. Nous n'entendons pas souvent une interprétation aussi soignée, aussi parfaite des lieder de Schumann que celle de Mme Mysz-Gmeiner. Tant au point de vue du sentiment et de la compréhension qu'au point de vue purement vocal, c'est simplement admirable ; c'est le plus délicieux régal musical que l'on puisse rêver. M. Wurmser au piano est le digne accompagnateur de Mme Gmeiner, suivant ses moindres intentions, soulignant ses plus subtiles nuances. Comme soliste, il fut chaleureusement applaudi après une exécution un peu menue du *Carnaval*. Un deuxième concert nous a permis d'entendre deux *Sonates* de Beethoven (piano et violoncelle), trop rarement inscrites aux programmes, celles en *sol mineur* et en *la majeur*. MM. Wurmser et Pablo Casals y apportèrent leur très musicale expression qui en fit deux pages attachantes autant par la beauté des idées que par leur riche développement. Dans des œuvres de Mozart et de Schubert, Mme Mysz-Gmeiner nous charma profondément, laissant en nous l'impression ineffaçable d'une perfection rarement atteinte.

R.

A propos des concerts de Blanche Selva. — « Deux matinées de musique moderne. » On ne saurait croire combien ce titre, pourtant si simple, contient d'évocations rébarbatives, inquiétantes ou somnifères, pour un grand nombre de ces

«... gens qui se disent musiciens,

« Et qui ne sont pas du tout des musiciens. »

sans préjudice des autres !

La musique « moderne » c'est celle où il y a « beaucoup de dièses » et pas du tout « d'airs qu'on retient », celle qui « ne finit pas sur l'accord parfait », uniquement pour « épater le bourgeois », etc.

D'où il suit que le virtuose, chevelu de préférence, ne doit pas dépasser Chopin et Liszt, dans l'ordre chronologique, — ordre bien méprisé d'ailleurs, quand il est question de programmes de concert.

Or, croiriez-vous qu'il s'est trouvé de nos jours des virtuoses qui s'avisent de connaître les dates des œuvres qu'ils font entendre ? Et la même saison musicale de 1906 voit éclore des programmes anciens comme ceux de M. J.-J. Nin, à la salle Æolian, des programmes de l'Époque Romantique comme ceux de M. Cortot, à la salle Pleyel, des programmes « modernes » comme ceux de Mlle Blanche Selva, les 9 et 16 mai à la même salle.

L'ancêtre, dans ces programmes modernes, c'est et ce devait être César Franck, avec son *Prélude, Aria et Final*, qui date de 1888. Il faut lire, à ce propos, la vigoureuse étude que vient de faire paraître (1) Vincent d'Indy sur notre grand maître français du XIX^e siècle ; il faut entendre aussi la magistrale interprétation que sait donner Mlle Selva de ce chef-d'œuvre. Enfin, si l'on voulait se délasser ou stimuler sa gaieté, il faudrait ensuite se remettre en mémoire certaine opinion risible sur les disciples du même César Franck, atteints, comme ceux de Wagner, de la « folie dissonante » provoquant des « excitations dépravées. »

Que dire, en ce cas, du *Poème des Montagnes* de Vincent d'Indy, un disciple, croyons-nous, du *Pater seraphicus* ? Que dire de la *Sonate* et des *Variations* sur un thème de Rameau, de Paul Dukas, autre admirateur fervent du génie, aujourd'hui indiscuté, du « père Franck », le catholique auteur des *Béatitudes*, de *Rédemption* et des *Chorals d'orgue* ?

Telles étaient les « excitations dépravées » que nous réservaient les programmes de Mme Selva, l'interprète née des grandes œuvres.

À côté de ces constructions « hiératiques », une large place était faite aux « pittoresques » ; entre la poésie tendre du *Nocturne en mi bémol* mineur de Gabriel Fauré, le chaud soleil du *Languedoc* de Déodat de Séverac, et le soleil plus ardent encore de l'*Ibéria*, d'Albeniz. Quelques épisodes d'ordre purement « descriptif » complétaient cet attrayant groupement. Ainsi apparaurent successivement : *Le long du Ruisseau*, de Pierre Coindreau, une nouvelle *Scène am bach*, aussi pastorale que l'autre, quoique nullement analogue, mais construite comme celle du maître de Bonn, sur les principes définitifs de la forme sonate, légués par lui aux siècles futurs ; *Pagodes*, de Debussy, qui essaie de nous transporter dans le domaine de la pure évocation orientale, pour laquelle la suppression du septième degré de la gamme majeure n'est peut-être pas suffisante ; et enfin, la *Vallée des Cloches* de Maurice Ravel, pour suivre l'ordre constructif décroissant et l'ordre descriptif croissant, c'est-à-dire les deux courants assez nets qui se partagent l'art musical symphonique contemporain. Ici, nous sommes de plus en plus dans l'évocation fantaisiste, séduisant sans doute, poétique peut-être, mais à coup sûr accidentelle et périssable, dans cette incessante gravitation du système artistique, où de brillantes exceptions, comme les deux derniers noms cités, remplissent la fonction nullement négligeable des comètes ou des bolides de notre système solaire par rapport aux vieilles planètes.

Celles-ci, qu'elles soient Bach, Beethoven, Wagner, Franck, ou leurs satellites, sont peu troublées dans leurs orbites par le voisinage éphémère de ces intéressants météores. Elles poursuivent leur révolution rythmique et lente, non point en cercle mais en spirale, vers l'idéal inconnu, toujours renouvelé, où les entraîne leur chef hiérarchique, qu'il soit Soleil, Art ou Dieu.

A. SÉRIEYX.

(1) *Les Maîtres de la Musique. CÉSAR FRANCK*, par V. d'Indy. Chez Alcan.

La Sonate moderne et classique. — « Rendre aussi exactement que possible l'idée du compositeur — Ne pas considérer la musique comme un objet de luxe et la mettre à la portée de tous. Ne jamais sacrifier au goût du public. » M. Armand Parent comprend ainsi le rôle de l'artiste. Cette petite déclaration de principes — si je puis m'exprimer ainsi — accompagnait le programme des trois séances qui furent données à la salle Æolian; elle n'est pas sans utilité, ni sans bravoure. Chez M. Parent, en dehors de son talent d'exécutant et de sa merveilleuse compréhension, il faut louer la façon dont il satisfait à l'idéal sévère et élevé qu'il nous propose. Avec le concours de Mlle Dron, il a donné le bon exemple une fois de plus.

Les concerts étaient exclusivement consacrés à la sonate pour piano et violon. Le 4 mai, nous avons entendu l'œuvre de Lekeu si pleine de jeunesse et d'enthousiasme, si débordante d'idées, bien que parfois désordonnées. Certainement les sonates de MM. d'Indy et Magnard que l'on joua ensuite sont plus achevées et plus puissantes, se terminent davantage. Mais n'oublions pas l'âge auquel Guillaume Lekeu mourut si malheureusement. Le 11 mai, Bach, Mozart et Schumann ont les honneurs de la soirée, interprétés dans un style parfait. Le 18, retour aux musiciens plus modernes avec la sonate de A. de Castillon, mélodieuse et expressive, avec celle de M. Pierné, comme toujours très délicat et enfin, comme suprême jouissance, la sonate de César Franck, un des piliers de la musique moderne et de toute la musique rendue avec une ferveur qui nous a tous émus. Mlle Dron et M. Parent doivent détester les compliments : je préfère leur adresser mes remerciements et ceux de leurs auditeurs.

Gabriel ROUCHÈS.

Concerts Risler. — M. Risler a repris, aux premiers jours de mai, la série des auditions sensationnelles qu'il consacrait en décembre aux trente-deux sonates de Beethoven. Il lui a semblé que cette initiation n'avait point épuisé la curiosité ardente et sympathique de ses fidèles et si nous avons, comme de juste, discerné dans l'auditoire du Nouveau-Théâtre ou de la salle Erard un certain nombre de néophytes, du moins le public de la saison frileuse se montre-t-il assidu lui aussi et ne redoute pas de donner le spectacle de son enthousiasme et de son ivresse en rédicive. A cette heure M. Risler a franchi la première des trois grandes étapes — s'il faut ainsi parler pour la commodité des esprits méticuleux — qui jalonnent sa route. Je n'insiste pas aujourd'hui sur la matière de ses programmes; je l'ai fait il y a quelques mois — on s'en souvient peut-être — avec scrupule. Je me réserve en outre, encore que je l'ai abondamment louée, de commenter son interprétation dès qu'il aura plaqué le suprême accord, à la lueur de quelques comparaisons efficaces et de quelques jugements instructifs. J'ai voulu seulement, en ces quelques lignes, évoquer pour mes lecteurs nos chers souvenirs de cet hiver et leur rappeler qu'il est temps encore d'aller les revivifier et les rajeunir avant que l'oracle, dont les plus sublimes paroles ne sont point encore dites, ne se taise longuement.

P. L.

CONCERTS DIVERS

L'UNION INSTRUMENTALE. — Cette fois, c'est dans le coquet théâtre de M. Mors que l'*Union Instrumentale* avait convié un élégant auditoire à venir l'entendre. Les amis de la jeune et laborieuse société ont été très satisfaits. L'orchestre, sous la direction précise de M. Tanron a exécuté l'ouverture de *Coriolan* et la symphonie en ré majeur de Bach. Plusieurs solistes remarquables prêtaient leur concours : Mlle Morin, une excellente pianiste; M. Poulet, un tout jeune violoniste; le violoncelliste Vandœuvre et M. Pivan qui a tenu la partie de hautbois dans le prélude de *Jeanne d'Arc* de Gounod. Mme Durey-Sohy a chanté en grande artiste l'air de *Griselidis* et la ballade du *Vaisseau-Fantôme*.

Le programme portait enfin le premier tableau du dernier acte d'*Orphée*, interprété

par Mme Planès et par Mme Landowski-Messener. La voix sonore, le style de Mme Planès s'adaptèrent merveilleusement à la musique de Gluck. Mme Landowski sut être une Eurydice tendre et élégiaque, qui nous émut profondément par la pureté et la simplicité même de son chant.

Gabriel ROUCHÈS.

La SOCIÉTÉ INTERNATIONALE DE MUSIQUE (section française), avait organisé, les 18 et 19 mai, à la Bibliothèque Nationale, sous le patronage du Comité de l'exposition des Miniatures du XVIII^e siècle, une audition de musique ancienne qui offrait un intérêt tout spécial. Une charmante pastorale de Lully fils, le *Triomphe de la Raison sur l'Amour* fut reconstituée et exécutée avec infiniment d'art par un orchestre de professionnels et d'amateurs et des chœurs sous la direction de M. Jules Ecorcheville. Mme Landowska, dont on connaît le merveilleux talent, joua sur le clavecin deux pièces de Couperin, et, sur le piano, une *Sonate* de Scarlatti et le *Coucou* de Pasquini. Un programme somptueux et très artistique était distribué aux auditeurs de cette fête élégante et très XVIII^e.

D.

M. LOUIS FLEURY. — Le concert donné par ce très remarquable flûtiste nous a permis de goûter un programme charmant fort joliment exécuté par M. Fleury d'abord, aux sonorités infiniment suaves et à l'expression exquisement enveloppante (*Sonate* en mi majeur de Bach, *Sérénade* de Beethoven, etc.), et par MM. Enesco, Monteux, Decreus et Baudoin. Nous avons entendu comme première audition une œuvre de Beethoven, ce qui n'est pas banal : *Allegretto et Minuetto* pour deux flûtes. Est-il besoin de dire que cette page peu connue se tient assez éloignée de la grande manière beethovenienne, mais qu'elle renferme toutefois des effets délicats et chatoyants. Mlle Mary Garnier a quelque peu compromis la séduisante exécution générale de tout ce programme.

G. V.

M. LÉON DELAFOSSE. — Le concert du distingué pianiste Léon Delafosse avait amené au Théâtre Sarah-Berhnardt, la plus select et nombreuse assistance. Accompagné par l'orchestre Lamoureux sous la direction de M. Chevillard, M. Léon Delafosse a magistralement enlevé la *Grande Polonaise* (op. 22) de Chopin. Dans différentes pages de Bach, Scarlatti, Schumann, Rubinstein, Liszt, etc., son succès a été très vif et de nombreux rappels lui ont été prodigués.

Mme M. REICHEMBERG. — Ce qui nous a surtout frappé chez cette très intéressante pianiste, c'est la juste compréhension dont elle a fait preuve aussi bien dans Beethoven que dans Chopin, Schumann et Liszt. Bien des professionnels pourraient la lui envier. De plus son jeu posé, réfléchi, souple, lui permet d'interpréter avec bonheur les œuvres les plus ardues.

E.

L'ACCORD. — Vif succès pour Mlle Menjaud, MM. Jan Reder et Boucrel qui chantaient mercredi dernier, au Nouveau-Théâtre, les rôles d'Iphigénie, d'Agamemnon et de Calchas dans *Iphigénie en Aulide*, donnée par « l'Accord » ; les musiciens amateurs qui formaient l'orchestre et les chœurs de cette société auraient encore beaucoup à faire avant de songer à l'exécution d'une telle œuvre ; néanmoins, leur effort est louable surtout en ce qui concerne les chœurs de femmes. Sachons-leur aussi gré de nous permettre d'applaudir des artistes comme Mmes Saisset, Duporge, MM. Bischof et Noblet, et souhaitons qu'à l'avenir « l'Accord » règne tout à fait entre le bruyant orchestre et son digne chef.

G. O.

Mlle DE MOURONZOFF. — Mlle de Mouronzoff, fille du célèbre président de la Douma d'Empire, vient de se faire entendre pour la première fois à Paris. Elle chante en italien, en russe et en allemand, avec infiniment de charme ; sa voix est d'une fraîcheur exquise, sa souplesse lui permet de se jouer des vocalises les plus périlleuses. Son succès fut immense surtout après la délicate interprétation de mélodies de Pierné, Strauss et Adam Wieniawski (*Oh ! Jeux de Flûte* et *Mélodie Polonaise*). Triomphe aussi pour MM. Diémer et Darial. Salle comble et selecte où nous avons reconnu l'Ambassadeur

de Russie et Mme de Mélidow, comtesse Tornielli, princesse Brancovan, princesse Ourousoff, comtesse Rostopkine, Mme de Serres, Mme Henri Wieniawski, MM. Colonne, Pierné, Gabrilowitsch, etc.

M. DECREUS ET Mlle CHEMET. — M. Decreus, dont nous suivons avec plaisir les énormes progrès, se classe définitivement cette année parmi les pianistes sur lesquels on peut compter. Son interprétation musicale, profonde, précise et brillante à la fois de la *Sonate en ut dièze mineur* de Beethoven et de la *Légende de St-François de Paule* de Liszt, nous a vivement intéressés. Mlle Chemet, avec un programme moins bien composé, nous a tout de même révélé ses solides qualités de virtuosité et de sonorité. Nous entendrons certainement parler souvent de Mlle Chemet et de M. Decreus qui viennent de s'unir tout dernièrement ainsi que nous l'avons déjà annoncé. E.

M. E. DELABORDE. — L'éminent maître du piano vient de donner un concert qui a véritablement transporté tous ceux qui ont eu le bonheur d'y assister. Ce jeu étincelant, spirituel, incomparable, mérite mieux qu'une critique élogieuse : le silence de l'admiration. G.

MM. WILLIAM BASTARD ET A. DE MONTRICHARD donnaient le 12 mars, avec le concours de Mme Bastard-Foex, de MM. J. Hollmann et E. Gigout, à la salle de la rue de Trévis, un concert presque entièrement consacré à l'audition de leurs œuvres. Après avoir fait applaudir son talent de pianiste dans la *Rhapsodie* en sol mineur de Brahms, M. Bastard accompagnait à Mme Bastard-Foex un *Sixain* sur des vers de Musset, ainsi qu'un *Poème* pour chant et piano sur une poésie d'Ad. Ferrière, dont il est l'auteur. C'est un cycle de mélodies, à l'image d'*Amour de Poète* et de la *Bonne Chanson* ; c'est aussi une des premières œuvres, je crois, de M. Bastard et l'on y aperçoit sans peine le signe des dons les plus heureux, la sincérité, la sensibilité, le charme, l'inspiration la plus aisée et la plus naturellement originale. Mme Bastard-Foex l'interpréta ainsi qu'un *Noël* poignant de M. de Montrichard, avec une pieuse, fidèle et intelligente émotion. L'*Andante* pour violoncelle et orgue de M. de Montrichard joué par M. Hollmann et l'auteur, puis sa *Sonate* pour violoncelle et piano, jouée par MM. Hollmann et Bastard, eurent le grand et légitime succès que rencontrera toute musique passionnée, vibrante, chaleureuse et qui frappe droit au cœur. La *Sonate* de M. de Montrichard n'en est plus à compter ses victoires et MM. Hollmann et Bastard l'exécutèrent avec l'éclat, la générosité et la fièvre qu'elle appelle et qu'elle provoque. Elle était précédée de quatre pièces pour grand orgue de M. E. Gigout, *Marche religieuse*, *Scherzo*, *Communion* et *Toccata*, dont on a admiré l'architecture si savante et si claire à la fois, l'inspiration si élevée, la plénitude et la variété sonores. Il est superflu d'ajouter que le jeu magistral de M. Gigout, infiniment habile, souple et précis a transporté l'auditoire trop sevré de ces rares joies.

Mme MEL BONIS ET M. MAURICE RAVEL donnaient le 22 mai à la salle Berlioz une audition de leurs œuvres qui a eu le plus vif succès. Le quatuor de Mme Mel Bonis, d'une facture si souple et si ferme, ses trois pièces pour piano et ses *Variations* pour deux pianos nous ont permis d'admirer une fois l'art si délicatement expressif et séduisant de l'auteur que l'on était heureux d'applaudir récemment à la *Société Nationale*. De M. Ravel, M. Sautetet chanta avec une grâce fine deux mélodies sur des poésies de Marot et M. Ricardo Vinès, interprète élu de cette musique, joua miraculeusement les *Noctuelles*, qui feront, je crois, commettre quelque péché d'envie à plus d'un musicien. Et il faut pour cette heure exquise de musique rendre grâce aussi à Mlle Gabrielle Monchablon qui exécuta les œuvres de piano de Mme Mel Bonis, ainsi qu'à MM. Duttenhofer, Monteux et Feuillard, partenaires de l'auteur dans son quatuor.

Mme MARIE CAPOY donnait à la salle Berlioz un concert avec le concours de MM. Georges Loth et Maurice Hewitt. Mme Capoy, dont nous avons examiné l'année passée le style infiniment pur, l'intelligence et la sensibilité musicales chantait un air de la *Passion* d'Haendel, la *Vie et l'Amour d'une femme* de Schumann, la *Chanson*

perpétuelle de Chausson, le *Nocturne* de Franck et une délicieuse *Chanson du Rouet* de Georges Loth. Son interprétation pénétrante et facile de ces œuvres classiques et modernes a obtenu le plus vif succès et à côté d'elle ses partenaires ont été chaleureusement applaudis, M. Maurice Hewitt dans la *Romance* en fa de Beethoven, la *Source* de Schumann et trois pièces de Saint-Saëns et Sarasate pour violon ; M. Georges Loth dans les *Toccatà et Fugue* en ré mineur pour un orgue de Bach, la *Pastorale* de Franck et des fragments de la *Première Symphonie* pour orgue de Louis Vierne, qu'il a exécutés avec une netteté, une autorité, une aisance et un charme expressif trop rares.

Nous signalons avec joie l'initiative aussi artistique que digne d'intérêt prise par quelques personnes désintéressées. amies de la musique, qui ont résolu de grouper des musiciens de bonne volonté et de donner gratuitement aux ouvriers des auditions musicales. C'est ainsi que dernièrement, rue Lekain, ils faisaient entendre *Ruth* de César Franck ; les solis étaient fort bien chantés par Mlles Grégoire et Lirquiens et par M. Chanoine Davranches. Au programme figuraient encore un chœur de Haendel, la *Pavane* de Fauré, etc.

Le programme du concert donné le 11 mai par la *Société de chant classique* (fondation Beaulieu) comportait l'exécution de l'ouverture de *Coriolan*. de *Siegfried-Idylle*, du ballet de *Dardanus* qui fut superbe (Orchestre du Conservatoire, sous la direction de M. Marty) : puis ce furent trois charmantes chansons du xvi^e siècle, merveilleusement rendues par la Société, des Fragments de *Mérowig*, de Samuel Rousseau, du *Don Procopio*, de Bizet, où M. Plamondon et Mme Auguez de Montalant obtinrent le plus vif succès.

Mlle M. DE MARSCHALCO. — Une jeune pianiste, toute charmante, MIGNON DE MARSCHALCO, se faisait entendre les 12 et 16 mai au Châtelet, avec l'orchestre Colonne. Cette enfant, — car c'est encore une enfant, — joua avec les qualités que lui permettent d'avoir acquis son âge, des concertos et pièces de Liszt, Chopin, Weber, etc. Il est à peu près certain que ces qualités se développeront encore et que Mlle de Marschalko sera plus tard une virtuose éminente du clavier.

Les affiches de cirque qui annonçaient ces concerts, et les notes outrancières et ridicules parues dans les journaux quotidiens, montraient assez que l'organisation de cette sorte d'exhibition d'enfant, était encore entre les mains d'un de ces *impresarii* étrangers, qui opèrent, hélas ! trop souvent à Paris, et s'offrent aux familles pour lancer, à haut prix, leurs jeunes phénomènes. Nous ne savons si, en l'espèce, les parents et la jeune artiste ont eu lieu d'être satisfaits du résultat : nous en doutions l'autre jour, en considérant, perdus dans l'immense salle du Châtelet, les quelques centaines d'auditeurs conviés à ces séances. Et quel public, Seigneur !... Du moins la jeune artiste a-t-elle eu l'insigne honneur d'être accompagnée par l'Orchestre des Concerts Colonne et son romantique chef qui présidait à ces agapes de famille !

F. T.

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro les comptes rendus de la Schola Cantorum, de la Société J.-S. Bach, des Concerts Cortot, et d'un grand nombre de Concerts divers.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

MARSEILLE. — Même tardivement, il convient de donner un post-scriptum aux comptes rendus des *Concerts classiques* de Marseille.

D'abord je crois bien que Marseille est la seule ville de province où ces concerts aient lieu, comme à Paris, tous les dimanches et cela dans une salle plus grande que l'Opéra-Comique, d'une acoustique d'ailleurs excellente. Même à Nancy, où l'impulsion de Guy Ropartz est si vigoureuse, il n'y a eu l'hiver dernier, que douze concerts ; ici, nous en avons, comme d'habitude, entendu vingt-quatre, de plus en plus intéressants. Au vingtième, s'acheva, avec la *Neuvième*, l'audition de la série des *Symphonies de Beethoven*. Cette série faisait elle-même partie d'une *Histoire de la Symphonie* qu'on ne put, évidemment, donner complète, qui conduisit néanmoins les auditeurs depuis les primitifs jusqu'à nos contemporains.

C. Franck ne fut pas omis, cela va de soi. Sa Symphonie, hélas unique, — unique dans tous les sens du mot — fait partie du répertoire de notre orchestre. Il la joue avec toute l'ampleur, la conviction, l'émotion qu'elle exige. Notre public la connaît bien ; il en démêle la complexité, en suit la trame, se laisse emporter par elle vers les hauteurs de l'idéal pur et quand, à la fin, éclate aux cuivres, comme un chant de victoire morale, le choral solennel déjà entendu au premier temps, d'enthousiastes et unanimes bravos retentissent. Dans ce concert, Mme Ida Eckmann, la célèbre cantatrice finlandaise, chanta de sa voix si étendue et si homogène, un air des *Noces de Figaro* en italien ; puis en français et en allemand, des *lieder*, ou spirituels ou mélancoliques, tous avec un charme exquis.

Au vingt-deuxième concert, on entendit la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Nous sommes encore de ceux, et nous nous en flattons, qui en goûtent la variété et l'envolée gémiales.

Au vingt-troisième concert, Haendel et Bach voisinaient avec Wagner et César Franck. De celui-ci on redonna la Symphonie qu'on entend volontiers deux fois dans la même saison, tant la science et l'inspiration y ont à l'envi multiplié leurs richesses. Aux œuvres connues, le programme ajoutait deux nouveautés : l'*Ouverture du Tasse* de E. d'Harcourt, une œuvre que Mendelssohn, s'il avait vécu de nos jours, initié à tous les secrets de la polyphonie, aurait peut-être signée. Puis l'*Apprenti Sorcier* de P. Dukas, une page éminemment personnelle, où se déploient, non seulement une étonnante ingéniosité, mais encore une verve admirable.

Le vingt-quatrième concert était donné au bénéfice de notre excellent chef d'orchestre, Gabriel Marie. M. Francis Planté, toujours aimable, lui avait presque gracieusement prêté son concours. Je n'ai pas à apprendre aux Parisiens ce qu'est ce merveilleux artiste. Quelques jours après, aux Concerts spirituels du Conservatoire, il donnait le même programme qu'ici : *Andante d'un concerto* de Mozart, *Concerto en sol mineur* de Mendelssohn, *Fantaisie* pour piano, orchestre et chœurs de Beethoven. L'enthousiasme qu'il suscita, au sanctuaire de la rue de Trévise, où le public select est d'ordinaire si réservé, éclata dans notre immense salle Valette, en tonnerres d'applaudissements. Je parlais plus haut de l'excellente acoustique de cette salle. On put en juger ce jour-là : le jeu de Francis Planté est d'un fini, d'une délicatesse invraisemblable ; les moindres détails, les notes les plus menues furent perçues distinctement.

Et c'est un des charmes de ce talent, unique en son genre : il est égal à lui-même que ce soit devant un millier de personnes, que ce soit dans l'intimité. Le jeudi saint, dans la salle des Concerts du Conservatoire encore vide et quasi obscure — c'était trois heures avant le concert public, — pour celui qui signe ces lignes et pour un de ses jeunes compatriotes, le maire de Mont-de-Marsan, M. Francis Planté, voulut bien jouer pendant une heure des *Etudes* de Chopin. Là, dans la solitude et la pénombre, ce fut exquis. Les deux auditeurs, confus de tant d'amabilité, n'oublieront cela de leur vie.

Si je me permets de le raconter, c'est que la personnalité du grand artiste s'y montre sous un de ses sympathiques aspects. Ils en savent quelque chose, les Marseillais qui l'ont entendu chez la sœur d'Edmond Rostand, Mme Mante. Il faut savoir qu'au château de Valmante, plusieurs des grands virtuoses venus pour nos Concerts Classiques ont trouvé à qui parler. Non seulement les châtelains sont des hôtes charmants, tous deux ouverts à toutes les questions d'esthétique, mais encore Mme Mante, dépassant de beaucoup le mérite des amateurs les plus distingués, est une artiste de premier ordre. Jouant, à deux pianos, du Bach ou du Schumann avec Francis Planté, elle égala la perfection de son partenaire. Ce fut un régal !

Et ce serait, dans un compte rendu, au *Courrier Musical*, donner une idée tout à fait incomplète du sort de la musique à Marseille que de ne pas mentionner l'accueil qu'y reçoivent des artistes comme la très émouvante pianiste Mlle Flora Joutard et le jeune, sympathique et déjà célèbre violoncelliste belge Marix Loevensohn.

Enfin tous ceux qui ont passé par ici, tous ceux qui, pendant l'été, l'ont entendu à Royat ou à Evian vous diront que notre orchestre possède un soliste incomparable, le hautboïste Jean. Paris, où il a remporté un premier prix au Conservatoire, pourrait nous l'envier. Heureusement pour nous, auxquels la perfection de son jeu et de son art suffirait à révéler le grand art, il tient à Marseille, son pays.

Après la série normale de nos Concerts Classiques, notre orchestre a payé fort cher Paderewski pour venir jouer au bénéfice de l'Association. En dépit du bruit fait autour du nom de Paderewski et de l'éclat de son prestigieux mécanisme, M. Jean, ce jour-là, avec un simple *Largo* de Haëndel, a suscité dans l'immense auditoire une émotion autrement profonde et méritée, une ovation telle que Paderewski n'a pas pu ne pas éprouver une pointe de jalousie.

En résumé, — mon témoignage ne saurait être suspect puisque je ne suis pas Marseillais — j'affirme que dans ce pays-ci l'auditeur le plus difficile a maintes fois l'occasion d'éprouver, à nos Concerts Classiques et en des réunions plus ou moins privées, de grandes joies d'art.

G. DEREPAS.

L E HAVRE. — Le troisième concert donné par Mlle Duranton offrait l'intérêt particulier d'une première audition : celle d'un *Trio en fa mineur* de notre concitoyen Henry Woollett. C'est l'une des œuvres les plus séduisantes, les plus limpides et les plus intéressantes de cet éminent compositeur.

Les connaissances techniques très sûres que possède Henry Woollett n'ont pas atténué le charme d'une inspiration fraîche et personnelle. On y sent l'homme qui connaît son métier à fond, mais aussi l'artiste ému dans cet emploi extrêmement curieux de motifs populaires, particulièrement dans l'allegro. Cet allegro débute par une phrase de plain-chant appuyée sur une basse de contrepoint au piano, puis cette phrase évolue en forme de motif populaire sur une basse persistante, et cette évolution se fait avec une simplicité et une élégante ligne tout à fait jolies.

Un chant mélancolique caractérisé par l'alliance des accords de *fa* majeur et de *mi* mineur — inaugure l'*Andante*, le violoncelle soutenu d'arpèges au piano répond par une phrase chaleureuse, puis la phrase de début revient et se résout dans les harmonies évasives. Un *scherzo* très rythmé, très amusant de recherches tonales et de martellement de notes forme le passage vers le *final* où se combinent les thèmes de l'andante et de l'allegro pour s'achever sur une suite d'accords violemment colorés. Par la cohésion des divers éléments, par la sûreté des harmonies, par l'intérêt des recherches techniques, par le charme enfin, ce *Trio en fa majeur* de Woollett, est non seulement l'une de ses meilleures œuvres, mais une œuvre très attachante et remarquable.

Le compositeur avait là des interprètes qui en surent rendre les moindres effets. Mlle Duranton avait en effet à ses côtés M. Hayot et M. Schidenhelm.

Mlle Duranton exécuta de très belle façon l'*Etude en ut dièze mineur* de Chopin, la *Bourrée* de Bach-Saint-Saëns et une pièce de Scarlatti. Puis avec M. Schidenhelm le *Concerto* de Lalo, œuvre puissante et pleine de science, mais qui en dépit du talent qu'y

apporta ce violoncelliste ne manqua pas de paraître bien ardue et peu séduisant — hormis dans le charmant *Intermezzo*.

Quant à M. Hayot, il fut admirable : il y a peu de violonistes dont le jeu soit à la fois d'une telle ampleur et d'une telle pureté : il nous le témoigna dans le *Cygne* et la *Havanaise* de Saint-Saëns et surtout il donna de la *Sonate à Kreutzer*, avec le concours de Mlle Duranton, une interprétation autrement prenante, autrement émue, autrement humaine, que celle que nous en donnait ici même deux mois avant Sarasate.

Nous avons eu depuis lors le prestidigitateur Hollmann, mais encore qu'il se crut obligé de nous gratifier d'insipides virtuosités : *Arlequin* de Popper et compositions de M. Hollmann lui-même, combien l'illustre violoncelliste est cependant autre chose et mieux qu'un unique virtuose quand il interprète comme il le fit la *Sonate en ut mineur* de Saint-Saëns et celle en *ut majeur* de Haendel, car là il fut vraiment admirable de puissance et de délicatesse, de sonorité aisée et sans truquage. Il accompagnait sur l'affiche Mme Roger-Miclos, qui donna une excellente interprétation intégrale de l'admirable *Carnaval* de Schumann, faisant preuve d'une rare aisance de sensibilité profonde : elle exécuta avec les mêmes rares qualités la *Marche Funèbre*, la *Septième* et la *Neuvième Valses* de Chopin et ces deux délicats *bibelots*, au sens charmant du mot, que sont les *Moulins à vent* de Couperin et l'*Arietta variée* de Haydn.

G. J. A.

TOULOUSE. — Les théâtres et les salles de concert viennent de fermer leurs portes ; voici donc le moment de jeter un coup d'œil rétrospectif sur la campagne qui vient de se terminer dans la capitale du Languedoc.

La direction du Théâtre du Capitole a monté quatre ouvrages nouveaux, ou pour mieux dire, n'ayant jamais été joués sur notre scène ; ce sont : *l'Etranger*, le *Juif Polonais*, la *Reine Fiamette* et le *Jongleur de Notre-Dame*. Des opinions diverses ayant été émises dans le *Courrier Musical* sur ces œuvres, je m'abstiendrai de formuler la mienne.

Je parlerai plutôt des concerts. La *Société des Concerts du Conservatoire* est en pleine vogue, sa renommée s'étend dans le Midi ; à chaque audition arrivent les mélomanes des départements voisins, attirés par des programmes de choix et, il faut bien le dire, aussi par des exécutions soignées en général et parfois hors de pair.

Au dernier concert qui clôturait la quatrième année d'existence de cette société, M. Crocé-Spinelli avait inscrit au programme : la *Symphonie en ut mineur*, dont l'interprétation lui valut un chaud succès, puis un *Prélude religieux* de M. Paul Lacombe, bâti avec deux thèmes sur lesquels semblent planer un souffle « parsifalesque » et la *Grande Pâque russe* de Rymsky-Korsakoff. On avait fait appel pour cet ultime séance à M. Hasselmans, le violoncelliste au solide talent, qui se fit longuement applaudir dans un *Concerto* de M. d'Albert et dans la troublante *Elégie* de Gabriel Fauré, qu'il joua de la plus heureuse façon.

Finalement, la *Société de Musique de chambre* prenait congé de ses fidèles abonnés en faisant entendre le *Quintette* pour clarinette et cordes de Mozart, le *Septuor* avec trompette de Saint-Saëns, et la vieille — mais sempiternellement jeune — *Sérénade* du bon père Haydn.

En voilà jusqu'en novembre prochain pour la saison symphonique. Quant à la saison lyrique, elle s'ouvrira le 15 octobre, avec comme première reprisé — définitivement arrêtée — la *Louise* de Charpentier.

Omer GUIRAUD.

LIÈGE. — Depuis ma dernière correspondance, plusieurs concerts importants par la notoriété des solistes aussi bien que par les œuvres données en première audition ont donné quelque vie à notre milieu musical.

L'*Association des concerts populaires* dirigée par J. Debefvé, a fait entendre à ses derniers concerts la *Symphonie en fa* de H. Goetz, mort en 1876, âgé de 36 ans. D'après

les différentes œuvres qu'il a laissées et notamment sa symphonie, on ne peut nier que l'art musical ait perdu trop tôt un disciple éclairé des grands symphonistes allemands. L'écriture alerte, la pondération de la forme et des moyens mis en œuvre dénotent un maître qui, ce nous semble, n'a pas été sans influence dans la formation artistique de Richard Strauss. On remarque surtout la sonorité étoffée du quintette d'archets dans l'adagio et la joie solide et franche qui circule à travers le final encore relevé par une belle coloration. C'est de la bonne et sincère musique et peu de conducteurs d'orchestre l'ont distinguée car on ne s'est pas encore fait le protagoniste de cette œuvre qui remonte cependant environ à quarante ans.

Mentionnons aussi *Hutsiska*, ouverture de Dvorack, débutant par un thème assez solennel confié aux « bois » et qui reparait avec ampleur par tout l'orchestre pour conclure, mais entre ces deux extrémités que de bruit et peu de musique.

Le poème symphonique *la Mer* de Debussy demande, pour être jugé, une autre audition.

Des pages plus intéressantes que le *Cortège héroïque* de V. Vreuls ayant précédé cette œuvre, nous nous dispenserons d'en parler au profit de la *Sixième Symphonie* de Glazounow qui, malgré ses tendances peu accusées, a cependant des affinités avec les néo-classiques. En somme l'œuvre est agréable, pondérée et les thèmes, notamment des deuxième et troisième parties, ont du charme mais l'on chercherait en vain un peu de la personnalité qui a attiré l'attention sur l'école russe représentée par les Borodine, Rimsky-Korsakow, etc.

Quant aux solistes, nous avons eu l'impeccable et sérieux violoniste Lucien Capet, interprète classique du *Concerto* de Beethoven et de pièces diverses de Bach et assez courageux pour tenter en public l'expérience d'une nouvelle œuvre, la *Rhapsodie piémontaise* de Sinigaglia. Le pianiste E. d'Albert nous est aussi revenu jouant superbement le délicieux *Concerto en sol* de Beethoven, et d'autres œuvres de Schubert, Chopin, etc.

La cantatrice Mme Kachowska dont la voix semblait fatiguée a chanté avec un beau style et en musicienne, la scène finale du troisième acte de *Tristan*, précédée à l'orchestre du prélude du premier acte, et celle du *Crépuscule des Dieux*, également précédée de la *Marche funèbre* de Siegfried.

N'oublions pas le violoniste A. Zimmer, dont les progrès se sont manifestés dans le *Concerto en si mineur* de Saint-Saens, qu'il a joué avec une virtuosité sûre.

D'autres concerts organisés aux profits de divers sinistres ont donné lieu à des solennités musicales de premier ordre. Grâce à ces circonstances nous avons eu l'avantage de recevoir E. Ysaye qui a eu l'attention de renouveler en sa ville natale le récital donné par lui récemment à Bruxelles. Ce beau programme synthétique composé des concertos de Bach, Mozart et Beethoven fut une jouissance continue et rare par l'interprétation hors pair du *Concerto* pour violon et deux flûtes n° 4 de Bach, pour lequel MM. Radoux et Sermont prêtaient leur concours.

Le *Concerto en sol* de Mozart, remarquable par l'andante, et la sérénité, la noblesse avec laquelle M. Ysaye joua le *Concerto* de Beethoven obtinrent de multiples ovations auxquelles le maître répondit gracieusement par le final du *Concerto* de Mendelssohn. Ajoutez à cela les ouvertures de la suite en ré de Bach, *Così van tutte* de Mozart et *Fidelio* de Beethoven dirigées non sans talent par Théo Ysaye et vous aurez le bilan de ce soir mémorable.

Non moins important fut le concert confié à la direction autorisée d'Edouard Brahy, dont nous avons eu enfin l'occasion d'apprécier la valeur peu commune dans l'interprétation extraordinairement vécue de *Faust-Symphonie* de Liszt. Grâce aux collaborations dévouées des « Disciples de Grétry » pour les chœurs ; de l'orchestre qui, ayant immédiatement reconnu la supériorité de notre concitoyen, l'a vaillamment secondé et a répondu aux exigences de son chef occasionnel dont le règne quoique éphémère aura suffi à révéler sa compétence et à nous faire désirer le revoir souvent.

Parmi les détails particulièrement mis en relief dans cette œuvre complexe et de grande envergure, mentionnons l'excellente impression que la voix charmeuse de

M. Plamondon a faite dans le solo de ténor, les phrases expressivement dites par le violon de M. Maris, le hautbois de M. E. Charlier et l'ampleur ajoutée par le grand orgue touché par M. Lucien Mawet.

L'orchestre ainsi transformé et attentif aux moindres intentions de son jeune chef mit encore toute la concentration voulue dans le resplendissant prélude de *Lohengrin*, fit sonner avec ardeur les *Bruits de fête chez Capulet* de Berlioz et redevint classique et précis dans l'ouverture de *Léonore* de Beethoven. Pareille jouissance ne nous avait plus été octroyée depuis longtemps, car si des solistes de premier ordre ne nous font pas défaut, il n'en est guère ainsi, hélas, des chefs d'orchestre réunissant les qualités que l'on exige d'eux aujourd'hui et que nous avons eu plaisir de rencontrer en notre concitoyen E. Brahy.

Un mot encore pour signaler le succès fait à l'exquise cantatrice, Mme Julia Culp, qui a triomphé par le talent qu'elle déploie dans les lieder de Schubert et qu'elle met aussi au service de mélodies qui doivent beaucoup plus à leur interprète qu'à leur valeur propre.

F. M.

Concerts Annoncés

Salle Pleyel

Juin

- 1 Mme Hall, avec orchestre.
- 7 Mme Roger-Miclos-Bataille.
- 8 M. Alfred Cortot.
- 10 M. Luc. Wurmser (élèves).

Salle Erard

- 1 Concert de Bienfaisance.
M. Bourgeois.

Juin

- 6 M. de Radwan.
- 7 M. Risler.
- 9 Mme Lafaix-Gontié.
- 14 M. Risler.

Salle des Agriculteurs

- 1 Mme Boucherit. M. Pugno.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra. — M. Taffanel, très souffrant depuis de longs mois, vient d'adresser sa démission à M. Gailhard. M. Taffanel sera remplacé par M. Paul Vidal, comme premier chef: M. Mangin conserve ses fonctions, et le troisième poste de chef d'orchestre a été confié à M. Henri Busser.

— L'Opéra vient de reprendre *Salammbô*.

— Le *Chemineau* de Richepin et Xavier Leroux, qui devait être joué à l'Opéra-Comique, sera représenté à l'Opéra.

— Les études d'*Ariane*, de Massenet, sont en bonne voie.

A l'Opéra-Comique. — L'Opéra-Comique vient de donner la première représentation de la *Revanche d'Iris*, de M. Paul Ferrier, musique de M. Edmond Diet. La comédie du même titre, d'où l'auteur a tiré le livret fut créée en 1867, au Théâtre-Français, par M. Coquelin aîné et Mme Provost-Ponsin.

Adapté à la scène lyrique, l'ouvrage garde toute sa fraîcheur, et la partition de M. Edmond Diet, traitée dans la forme du dialogue musical, souligne habilement et avec esprit le caractère des personnages; Mlle Tiphaine et M. Delvoye en sont les deux excellents interprètes.

M. Picheran, au pupitre, a su mettre en valeur les jolis détails d'une instrumentation soignée.

— Samedi, devant une salle archicomble, très brillante reprise de la *Basoche*, le délicieux et spirituel ouvrage de MM. Albert Carré et André Messager.

Le rôle de Colette a trouvé en Mme Marie Thiéry l'interprète rêvée. C'est une véritable création qu'elle a faite.

La toute gracieuse Mlle Pornot, l'impeccable ténor Clément et l'inimitable Fugère ont droit aussi aux éloges les plus grands et les plus mérités.

— Voici la distribution complète du *Clos*, opéra-comique en quatre actes, de M. Michel Carré, musique de Silver, que l'on répète pour en donner la première du 1^{er} au 5 juin.

Pierre Hennebaut, MM. Dufranne ; Jean Simon, Edmond Clément ; Hennebaut, Vieulle ; Blaisot, Cazeneuve ; Gervais, Billot ; Pacôme, Langlois ; Geneviève, Mmes Marie Thiéry ; Margot, Dangès.

— Toujours à l'Opéra-Comique : Mme Maria Gay a donné une seule représentation de *Carmen* : une interprétation éminemment originale et colorée. Elle a été très applaudie.

Jeudi soir 7 juin, aura lieu salle Pleyel, le deuxième concert donné par Mme Roger-Miclos, M. Louis-Charles Bataille et le quatuor composé de Mmes Astruc Doria, Olivier, MM. Drouville et L.-Ch. Bataille ; au piano M. P.-D. Hérard. Le programme qui comprend plusieurs premières auditions du plus haut intérêt artistique, clôturera brillamment la saison de ces éminents artistes.

Une soirée artistique tort intéressante a eu lieu mercredi dernier au « Cercle des Arts ». Devant une assistance nombreuse et choisie, M. Camille Mauclair a développé avec un art exquis sa conférence en traitant du *Culte de la musique*. Par des raisonnements imagés, d'un coloris verbal raffiné, il fit valoir la qualité émotive de la musique, sa supériorité par rapport à la parole et son empire absolu sur l'âme humaine, — cette ivresse incomparable que nul autre art n'est capable de verser en nous, à un tel degré. Ce fut dit avec rythme, et la poésie s'y mêla.

La conférence a été suivie d'une partie musicale, où l'on a pu apprécier la voix si souple de Mme Jane Arger, en des mélodies heureuses de A. Coquard et de Rimski-Korsakow, — et la robuste personnalité de Mlles Thérèse et Suzanne Chaigneau (piano et violon) qui interprétèrent avec science, finesse et beaucoup de sentiment des œuvres maîtresses de Mozart et de Schubert. L'ensemble a été d'une tenue artistique excellente.

La « Société Chorale d'Amateurs », fondée par Guillot de Sainbris, a donné la semaine dernière un très brillant concert consacré à Saint-Saëns, au cours duquel on a vivement applaudi M. Boucrel, l'excellent chanteur.

Au cours Sauvrezis vient d'avoir lieu une remarquable audition des élèves de piano supérieur. Le programme était consacré aux « Variations classiques et modernes ».

Mlle Alice Sauvrezis, dans une étude très documentée, a montré la progression dans la manière de traiter le thème varié depuis les « doubles » de Rameau jusqu'au Variations symphoniques de Franck et de d'Indy, en passant par Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, etc. Puis elle a signalé l'application du thème varié à la musique dramatique, en faisant une intéressante analyse du leitmotiv dans *Par-sifal*.

Charmant intermède par les élèves du cours de chant, dirigé depuis cette année par Mme Mellot-Joubert.

Notre confrère et collaborateur, M. Ecorcheville, vient de soutenir brillamment en Sorbonne sa thèse de doctorat ès-lettres sur les sujets suivants, exclusivement musicaux : 1^o *Vingt suites d'orchestre du XVII^e siècle français*, publiées d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel avec une étude historique et critique. 2^o *De Lulli à Rameau : L'Esthétique musicale*. Le jury était composé de MM. Croiset, doyen, Lemonnier, G. Séailles, auxquels on avait adjoint MM. C. Saint-Saëns, M. Emmanuel, Ro-

main Rolland et Gazier. M. Ecorcheville fut particulièrement félicité par M. Saint-Saëns pour ses remarquables travaux et ses publications intéressantes au plus haut point l'histoire musicale. Nous publierons très prochainement une étude de M. Ecorcheville sur *Corneille et la musique*.

L'audition annuelle des élèves de Mme Bourgarel-Baron, le distingué professeur de chant, a eu lieu le 19 mai, salle Lemoine, avec un succès mérité.

De nombreux élèves, dont quelques-uns sont déjà des artistes, méritent d'être cités. Mmes Besnard et Jacquinet, deux très beaux soprani, Mlle Malet, des Concerts Colonne dans le *Clavecin* de Gaston Paulin, accompagnée par l'auteur et soutenue par le violon de Magdeleine Godard, qui prêtait son concours à cette charmante fête, a eu un vif succès. Citons encore MM. Besnard et L'Herbier et Mlles Boume, Vaudin, Suaire et Mallet.

M. Sujol, professeur au Conservatoire, présidait cette charmante soirée qui fait honneur au professeur. Reconnu dans l'élégante assistance, au hasard, comte et comtesse de Meritens, Docteur Vaudin, Docteur et Madame Poirrier, comte et comtesse Bertini, le peintre Billoul, etc., etc.

Le samedi 19 mai, Mme Magdeleine Symiane donnait un récital de ses œuvres. Compositions jolies, légères, toutes de charme et de distinction, avec cette suprême élégance — si rare chez une musicienne — d'éviter de masculiniser son talent. La musique très personnelle de Mme Symiane fait songer à la littérature de Mme Deshouillères, si émouvante parce que sincère et délicate.

Evocation galante du siècle aimable, dans la *Révérance* délicieusement interprétée par Mlle Veniat, poèmes d'amour chantés par Mme Castagnié et Mlle Aubray, — tout, (et j'en passe) a valu à l'auteur et à ses interprètes des applaudissements chaleureux.

Mais l'imprévu, le triomphe de la soirée fut l'audition de Mme Juliette Wermez, de la Scala de Milan. Jamais, depuis les grands jours de la Patti et de la Nilsson, jamais on n'entendit à Paris une voix plus belle, plus puissante, plus enveloppante et plus suggestive. Mme Wermez, une Française, est justement célèbre en Italie. Que n'est-elle ici, à la première place? La méthode est parfaite, le son, d'une pureté incomparable, possède l'étendue et la douceur. Ce fut une révélation véritable et l'ovation du public d'élite réuni ce soir-là est, nous croyons le savoir, le prélude de succès prochains sur une scène vraiment digne du grand talent de Mme Wermez.

Jean MARCEL.

Au cours de sa séance de samedi, l'Académie des Beaux-Arts a décerné le *prix Trémont*, d'une valeur de 1.000 francs, à M. Gabriel Dupont, auteur de la *Cabrera*, l'œuvre couronnée en Italie, qui fut représentée, la saison dernière, à l'Opéra-Comique.

Le *prix Chartier*, d'une valeur de 500 francs, destiné à encourager la musique dite de chambre, composée par un musicien français, est décerné à M. Charles Duvernoy.

Le *Prix Monbinne*, d'une valeur de 3.000 francs, qui doit être décerné à l'auteur de la musique d'un opéra-comique en un ou plusieurs actes, que l'Académie aura jugé le plus digne de cette récompense, a été donné à M. Ch.-M. Widor, pour les *Pêcheurs de Saint-Jean*, représentés à l'Opéra-Comique.

Les revenus de la fondation veuve Duchêne (700 francs), qui doivent être accordés en deux portions égales, pour le perfectionnement de leurs études, à une jeune musicienne et à une jeune comédienne, élèves du Conservatoire, a été partagé entre Mlle Baylac, élève des classes de chant et Mlle Corlys, élève des classes de comédie.

Enfin, les membres de la section musicale, rentrés de Compiègne, ont rendu compte à la Compagnie des opérations de la matinée.

MM. Marsick, André Gailhard, Le Boucher, Mazelier et Dumas sont entrés en loge, après avoir écrit, sous la dictée du secrétaire perpétuel, le texte de la cantate couronnée, qui a, cette année, pour titre : *Ismail*, et pour auteur M. Eugène Adenis.

Le jury du *Concours Crescent*, réuni au Conservatoire, sous la présidence de M. Camille Saint-Saëns, a décidé de partager le prix de composition symphonique entre deux partitions : l'une de M. *Eugène Cools*, l'autre de M. *Guy Ropartz*.

La première de ces œuvres est une symphonie en ut mineur, pour orchestre seul ; la seconde une symphonie en mi majeur pour chœurs et orchestre. C'est la première fois que le concours *Crescent* revêt la forme symphonique.

Le prix à partager est de 20,000 francs. Chacun des deux auteurs recevra, en outre, une prime de 1.500 francs pour frais de copie.

Les chefs d'orchestre qui exécuteront les partitions couronnées recevront : 4.000 francs pour la symphonie proprement dite ; 10.000 pour la symphonie avec chœurs.

Quelques recettes de théâtres et concerts de Paris, en 1905, qui permettent de curieuses comparaisons :

| | |
|---------------------------------|-----------|
| Opéra.... | 3.132.345 |
| Opéra-Comique..... | 2.410.381 |
| Concerts-Colonne..... | 234.100 |
| Concerts-Lamoureux..... | 203.195 |
| Concerts du Conservatoire. | 169.022 |
| <i>Bal Tabarin</i> | 364.452 |
| <i>Folies-Bergères</i> | 1.562.092 |
| etc., etc. | |

PÉRONNE. — Au concert donné le 25 avril par la *Société symphonique*, Mlle Germaine Chevalet, la jeune cantatrice, a remarquablement interprété le *Roi des Aulnes*, des *mélodies* de Paladilhe et de Levadé, ainsi que la *Ballade du Désespéré* de Bemberg (avec le concours de son frère M. Paul Chevalet, de l'Odéon).

Mlle Germaine Chevalet a également chanté le duo du *Roy d'Ys* ; son partenaire, M. Fernand Francell, lui a donné la réplique et a obtenu aussi un vif succès.

M. Diran Alexanian, violoncelliste de grand talent a été très apprécié dans l'exécution d'une sonate de Boccherini. L'orchestre était dirigé par MM. Boidin et Coutant ; M. Jean Verd a excellemment tenu le piano d'accompagnement.

Les représentations de la *Vestale*, de Spontini, à Béziers, auront lieu les 26 et 28 août : comme interprètes, Mmes Strasy, Bastien, MM. Duc, Cazeneuve, Delmas. L'orchestre, 250 musiciens, sous la direction de M. Nussy-Verdié.

La *Théodora*, de M. Xavier Leroux, sera représentée, au mois de mars prochain, sur la scène de Monte-Carlo. Mme Héglon, qui vient de faire une superbe rentrée, à l'Opéra, dans *Dalila*, créera le rôle de *Théodora*.

Thérèse, le drame musical, en deux actes de M. Massenet, poème de M. Jules Claretie, passera en février, toujours à Monte-Carlo, avec Mlle Lucy Arbelle dans le rôle de *Thérèse*, MM. Dufranne et Clément.

NANCY. — Le concours international de musique vient d'être fixé aux 16 et 17 juin 1907.

Une rectification. — Nous avons publié, dans notre dernier numéro, une note annonçant que M. Knosp se proposait d'organiser à Paris une *section française* de la Société internationale de Musique. Présentée ainsi, cette information est inexacte : c'est une section française d'études de la *musique exotique* que veut instituer M. Knosp. Cette nouvelle organisation sera rattachée à l'*Internationale Musik-Gesellschaft*, dont la *section française* existe déjà depuis longtemps, avec comme président M.-L. Dauriac, comme trésorier M. Ecorcheville, comme archiviste M. L. de la Laurencie.

Munich. — *La Croisade des enfants*, de G. Pierné. — Cette œuvre charmante et de grande valeur a obtenu un plein succès devant le public munichois : jamais on ne vit une telle foule, ici, à un concert. L'exécution, dirigée par le chapelmeister Weber, d'Augsbourg, où l'œuvre avait été donnée en premier lieu, fut presque parfaite, aussi excellente que peut l'être une exécution de ce genre où l'on doit faire manœuvrer une masse chorale énorme composée en partie d'enfants. La quatrième partie, la *Tempête*, a été plus particulièrement appréciée pour sa belle pâte orchestrale et la véritable émotion qui s'en dégage. Les solistes furent plutôt faibles, et détonnèrent parfois. En somme, superbe succès pour Pierné qui est considéré ici, à juste titre, comme l'un des jeunes Maîtres de l'École française moderne, et l'un des meilleurs virtuoses de l'orchestre.

El. de STOECKLIN.

On vient de donner la première représentation, à Munich, de *Heirat wider Willen*, d'Humperdinck.

Fêtes Musicales en Allemagne. — A *Baden*, auront lieu les 9, 10 et 11 juin, des fêtes musicales : l'un des concerts sera consacré aux compositeurs modernes (œuvres de Berlioz, d'Indy, Liszt, R. Strauss) et sera dirigé par R. Strauss.

Rappelons que le *Festival Rhénan* aura lieu les 3, 4 et 5 juin, à Aix-la-Chapelle, sous la direction de F. Weingartner et du professeur Schwickerat. Nous en rendrons compte dans notre prochain numéro, en même temps que des *Fêtes Haendel* de Mayence, des *Fêtes Schumann* de Bonn et du *Festival des Compositeurs Allemands* à Essen.

BRUXELLES. — Le théâtre de la Monnaie vient de fermer ses portes ; du 17 août 1905 au 20 mai 1906, MM. Kufferath et Guidé auront monté sept ouvrages nouveaux : *Armide*, la *Damnation de Faust*, *Résurrection*, *Déidamia*, *Princesse Rayon-de-Soleil*, *Chérubin*, *Maïmouna*.

La réouverture se fera dans les premiers jours de septembre. Comme nouveautés, on annonce déjà : la *Prise de Troie*, et les *Troyens à Carthage*, de Berlioz, *Madame Chrysanthème*, de Messager.

L'Académie royale de Stockolm a nommé comme membres étrangers les compositeurs Elgar, Enrico Bossi, C. Nielsen, Rimsky-Korsakoff, Jean Sibélius, le violoncelliste Hugo Becker, Edouard Risler et Eugène Ysaye.

BUDAPEST. — La distinguée cantatrice Yvonne de Tréville vient de chanter avec le plus vif succès le rôle d'Ophélie dans *Hamlet*. L'empereur d'Autriche qui assistait à la représentation a tenu à la féliciter vivement.

Nécrologie. — Nous avons le regret d'apprendre la mort de deux de nos confrères : MM. George Vanor et Léon Kerst.

M. George Vanor est mort des suites d'un accident, à l'âge de 41 ans. Né à Paris en 1865, il s'était fait connaître par des volumes de vers, parmi lesquels le *Paradis*, des articles et ouvrages de critique musicale, *Pèlerinages d'art*, *l'Art symbolique* : il avait fait enfin de nombreuses conférences sur la musique, à la Bodinière, à l'Odéon, etc.

M. Léon Kerst (de son vrai nom le comte de Froidemont), depuis de nombreuses années critique dramatique et musical au *Petit Journal* et était apprécié de tous par sa bienveillance et son éclectisme. Il était âgé de 61 ans et chevalier de la Légion d'honneur.

Nouveautés musicales reçues

Sonate piano et violon, de JEAN POUEIGH

Editeur, E. Demets.

Prières d'Enfant, de PIERRE DE BRÉVILLE.

Édition mutuelle, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle





PIANOS A QUEUE & PIANOS DROIT

à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL, & Cie Rue de Douai, 46. PARIS

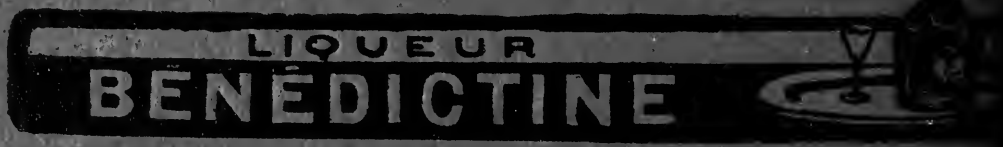
Institut Musical de France

12, Place de la Nation, PARIS (12^e) TÉLÉPHONE 111

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique, etc. Gravure et Edition

Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.



LE COURRIER MUSICAL

Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

LA MUSIQUE JULES ÉCORCHEVILLE

NOTES :
de SILVER, à
Comique V. DEBAY
de Corneille à
..... V. DEBAY

GAZETTE MUSICALE :
Quarts romanti-
A. CORTOT... JEAN D'UDINE
Thibaud, Ysaye-
Litvinne, Société

NOTES DIVERS.

Le mouvement musical en Province
et à l'Étranger :

Le Festival Haendel à
Mayence..... PAUL DE STÖCKLIN

La VII^e Fête de l'As-
sociation des Musiciens
Suisse à Neuchâtel PAUL DE STÖCKLIN

Correspondances de : Le Havre.

ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.

BIBLIOGRAPHIE..... PAUL LOCARD.
VICTOR DEBAY.
MICHEL BRENET.

Administration et Rédaction :
10, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

Quarts
de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'ann
ÉTRANGER..... 15 »»
Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit —
Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret —
Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi —
J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor
Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul —
Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud —
G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud —
F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp.
— Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon
— Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Maclair —
Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave
Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval
— Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. —
J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stoecklin. — M. Scharwenka —
E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuil-
lermoz, etc ..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber,
— 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. LEGOUX, 4, rue de Rougemont ; 20, faubourg Poissonnière, etc.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPÔTS :

Pour l'ALLEMAGNE : MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE : MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de
Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE : MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street,
LONDON-W.

Pour la HOLLANDE : MM. STUMPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE : MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Corneille et la musique (JULES ÉCORCHEVILLE). — Les Premières : *Le Clos*, de Silver, à l'Opéra-Comique (V. DEBAY) ; *La Gloire de Corneille*, à l'Opéra (V. DEBAY). — La Quinzaine Musicale : *Les Concerts romantiques de A. Cortot* (JEAN D'UDINE) ; *Concerts Thibaud, Ysaye-Pugno, Litvinne, Société Bach*. — Concerts divers. — *Le Mouvement musical en province et à l'étranger* : *Le Festival Hændel*, à Mayence (PAUL DE STÖECKLIN) ; *La VII^e Fête de l'Association des Musiciens Suisses*, à Neuchâtel. (PAUL DE STÖECKLIN). — Correspondance de : LE HAVRE. — Echos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (PAUL LOCARD, VICTOR DEBAY, MICHEL BRENET).

Corneille et la Musique

Pierre Corneille ne s'est pas signalé jusqu'à présent à l'attention des musicographes. Tout ce que nous savons de ce grand homme ne nous engage guère à le considérer comme un mélomane. Les portraits les plus flatteurs nous le représentent comme un normand assez sec, entêté de ses idées, mauvais lecteur de ses propres œuvres, au demeurant brave homme, d'une piété d'honnête marguillier, et tout à fait capable de rester étranger à cette sensibilité un peu inquiète qui s'accorde bien avec la musique. Il semble que le trait essentiel de ce caractère soit une probité paisible et tenace également hostile aux entraînements du cœur et de l'oreille.

On ne peut nier cependant que l'auteur du *Cid* se soit trouvé mêlé au mouvement musical de son temps. Ses œuvres le prouvent. Et comment aurait-il pu échapper aux influences d'un art qui tenait une si grande place dans tous les divertissements de son époque ? Entre 1630 et 1670 un artiste favori de Richelieu, bien vu de Louis XIII, honoré par Louis XIV, un poète officiel comme le fut et voulut l'être Corneille ne saurait se refuser à suivre tout au moins de loin une passion qui entraîne la cour et le roi lui-même. C'est l'époque des grands ballets, des tentatives de Luigi Rossi, de Cavalli, de Cambert. La musique et le drame, depuis si longtemps désunis, se cherchent à nouveau, et vont croire s'être retrouvés dans l'opéra de Lully. Cette apparition du lyrisme au théâtre préoccupe tous les esprits vers 1650. L'exemple de l'Italie, la politique de Mazarin, le goût du jeune roi, et, quelques années plus tard, le nationalisme qui s'impose à l'art français, tout concourt à poser le problème d'une musique dramatique. De quel œil Corneille vit-il cette évolution, comment en subit-il les effets, et comment voulut-il s'y associer ? Ce sont là des questions que notre histoire littéraire néglige ordinairement, et qui semblent se poser tout naturellement dans une revue comme celle-ci.

*
*
*

Corneille nous a laissé un choix de poésies légères (1), composées en maintes circonstances, et dont beaucoup sont tout à fait propres à être mises en chant. Quelques-

(1) Elles se trouvent rassemblées dans le tome X des *Œuvres complètes*, (Paris, Hachette, 1862.)

unes portent le nom de *chanson* et appellent manifestement la musique ; deux de ces airs ont même conservé le nom de leur compositeur : l'air de *Blondel* et l'air de *Lambert*. Le premier de ces musiciens n'a guère laissé de trace dans l'histoire ; il était chantre de la chapelle du roi et a publié des Motets chez Ballard en 1671. Michel Lambert fut, au contraire, une des gloires du xvii^e siècle. Chanteur à la mode, compositeur fécond, beau-père de Lully, Lambert a trouvé grâce devant Boileau lui-même, qui le cite avec admiration dans son *Repas ridicule*. C'était un excellent artiste, sacrifiant comme tous ses contemporains à la mode des « doubles », mais luttant cependant contre l'inutile virtuosité. Partisan d'une déclamation précise, où devait prévaloir le sens des paroles, il fut considéré comme un réformateur de génie. Il est avec son collègue Boesset le seul dont les œuvres survécurent à l'opéra de 1670.

De toutes les poésies fugitives de Corneille (1) nous n'avons retrouvé d'autre musique que cet air de Lambert, composé en l'honneur de la Reine Marie-Thérèse, dont le mariage venait d'être célébré (1660) (Voir p. 407).

Le thème est aimable et nous le retrouvons dans la musique de M. Fauré. L'ensemble est un peu terne et d'une émotion incertaine qui convient à cette poésie. Car le sentiment n'est ici ni profond ni tumultueux, mais simplement galant et bien tourné. Toutes ces petites pièces lyriques de Corneille s'approchent quelques fois de la gaillardise, jamais de l'extase. Dans l'esprit de Corneille l'air à chanter évoque, semble-t-il, l'idée d'une pointe aimable et spirituelle. Pour lui, ce qui appelle la musique c'est l'heureuse disposition d'un esprit qui se joue et qui reste assez maître de soi pour raffiner ses propres sentiments. Le tour du vers et de l'expression musicale, voilà le principal en ces sortes d'ouvrages ; l'émoi lui-même importe peu. D'ailleurs,

(1) Nous citerons ici le premier vers de chacune d'elles afin de faciliter des recherches qui seront sans doute plus heureuses que les nôtres :

Après l'œil de Mélite il n'est rien d'admirable
 Bel astre à qui je dois mon estre et ma beauté.
 Caliste, lorsque je vous voie.
 C'est trop faire languir de si justes desirs
 Depuis qu'un malheureux adieu
 D'un accueil si flatteur il vaut mieux que j'espère
 Je pense, à vous voir tant d'attraits.
 Je suis blessé profondément.
 Je vous estime, Iris, et crois pouvoir sans crime.
 Mes soupirs vous ont dit plus de cent fois le jour.
 Quand je vois en Philis ta beauté sans seconde.
 Que vous sert de me charmer.
 Qu'on te flatte, qu'on te baise.
 Si je perds bien des maîtresses.
 Toi qui près d'un beau visage,
 Toi dont la course journalière.
 Vos beaux yeux sur ma franchise.
 Vous aimez que je me range.

En outre et pour éviter les dépouillements inutiles, voici les listes des œuvres musicales que nous avons parcourues :

Jean Boyer, *II. livre de Chansons*, 1642. — L. Mollier, *Chansons*, 1640. — G. Michel, *Recueil de Chansons*, 1636-1656. — Denis Mace, *Recueil de Chansons*, 1643. — Chancy, *II. livre d'Airs*. — Boesset (tous les airs de cours qui se trouvent à la Bibliothèque nationale). — Ballard, *Airs de différents auteurs*, 1658 à 1694. — Labarre, *Airs*, 1669. — Recueils manuscrits :

Bib. Nat. Vm7 4.761 à 4.888

id. 6.135

Rés. Vm7 231 et 583.

Arsenal. 3.043 et 3.235 à 3.238

Un recueil manuscrit en notre possession qui contient 300 airs de différents auteurs (Cambefort, Chancy, Boesset, Lambert, Gantez, Moulinié, Chastelet, Camus, Lefèvre, La Roche, Grenouillet, Vincent, Gobert, Dupré, Baccilly, Dumont, Lemoine, Hurel.)

C'est trop faire lan-guir de si jus-tes dé-

C'est trop faire languir — fai-re lan-guir de si jus-tes dé-

-sirs, Rey-ne Ve-nez ve-nez as-seu-rer nos plai-

-sirs, Rey-ne Ve-nez ve-nez as-seu-rer as-seu-rer nos plai-

-sirs par l'é-clat de vo-tre pré-sen-ce Ve-

-sirs par l'é-clat de vo-tre pré-sen-ce

-nez venez nous rendre heu-reux sous vos au-gustes lois.

Venez ve-nez nous rendre heureux sous vos au-gus-tes lois Et

Et re-ceivez tous les cœurs de la Fran-ce

re-ceivez et re-ceivez tous les cœurs de la Fran-co. Avec ce-

Avec ce-lui du plus grand du plus grand de nos Rois

lui a-vec ce-lui du plus grand du plus grand du plus grand de nos Rois

Corneille, normand réfléchi, ami des examens a pris plaisir à formuler son esthétique musicale, en quelques vers qu'on ne lit jamais, et que voici :

Ce n'est donc pas assez, et de la part des muses
Ariste, c'est en vers qu'il vous faut des excuses.
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanson.
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'applique
Sur les fantasques airs d'un rêveur de musique,
Et que, pour donner lieu de paraître à sa voix,
De sa bizarre quinte il se fasse des lois.
Qu'il ait sur chaque ton ses rimes ajustées
Sur chaque tremblement ses syllabes comptées,
Et qu'une froide pointe à la fin d'un couplet,
En dépit de Phœbus donne à l'art un soufflet.
Enfin cette prison déplaît à son génie
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie
Il ne se leurre point d'animer de beaux chants
Et veut pour se produire avoir la clef des champs.

Revenons aux chansons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort longtemps d'une amour assez grande
Et que jusqu'au tombeau je dois bien estimer,
Puisque ce fut par là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon âme fut prise
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchise
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.

Vous le dirais-je, ami, tant qu'ont duré mes flammes
Ma muse également chatouillait nos deux âmes.
Elle avait sur la mienne un absolu pouvoir
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix ravissante, ainsi que son visage
La faisait appeler le phénix de notre âge
Et souvent de sa part je me suis vu presser. —
Jugez vous-même, Ariste, à cette double amource
Si mon génie était pour épargner sa force !
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fut en l'univers,
A qui désobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en sa faveur ne put tirer deux rimes.
Tant mon esprit alors contre moi révolté,
En haine des chansons semblait m'avoir quitté
Tant ma veine se trouve aux airs mal assortie
Tant avec la musique elle a d'antipathie
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour !
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour !

Cette excuse à Ariste date de 1630 environ, et elle nous reporte à la toute jeunesse du poète. Nous voici donc fixés. Aux regards de Corneille la sonorité musicale est une tyrannie. Elle enchaîne l'inspiration poétique ; devant elle la passion même s'efface. Ainsi comprise la musique, isolée du langage naturel des sentiments, forme un art superflu et vain. Entre la libre expression de notre moi et les exigences du son il y a désaccord. Avec la musique apparaît le rêve, le fantastique, le bizarre qui inquiètent l'esprit. C'est un cauchemar, une prison dont l'âme raisonnable et raisonnable de Corneille se détourne anxieuse. La crainte de la musique est le premier mouvement du jeune poète.

*
**

Cependant Corneille l'a tentée cette union qui lui semblait factice. Plusieurs fois, moins par goût que pour obéir aux circonstances, il a cherché à joindre les rimes à la musique, au sein même d'une action dramatique. Son premier essai date de 1632.

Quatre ans avant d'écrire le *Cid*, il se plia aux nécessités d'un ballet et tourna galamment les strophes d'un prologue :

Toi dont la course journalière
Nous ôte le passé, nous promet l'avenir
Soleil père des temps, comme de la lumière,
Qui vois tout naître et tout finir,
Depuis que tu fais tout paraître
As-tu rien vu d'égal au chasteau de Bicestre.

.

Il s'agissait en effet de transformer un événement bien parisien, la reconstruction du vieux château de *Bicêtre*, en un divertissement de cour. Cette littérature singulière du ballet Louis XIII est assez peu connue pour que nous citions ici en entier le récit qui se trouve dans la *Gazette* du 12 mars 1632.

« Ce ballet (1) fut dansé par le comte de Soissons dimanche dernier au Louvre, à l'arsenal et à la maison de ville, avec une telle affluence de peuple que dans le Louvre seul il n'y avait guère moins de quatre mille personnes, la plupart personnes de remarque.

Le sujet fut le château de Bicestre, et les personnes, les animaux, les esprits auxquels il sert de rendez-vous jour et nuit. Le jour était figuré par un grand tableau où ce château était peint ayant le soleil sur son horizon et autour de son faite des grues, faisans, faucons et autres oiseaux, comme au bas toutes sortes de bêtes à quatre pieds.

D'où. après que le sieur *Justice* (2) eut de sa voix dextrement jointe à celle du luth, représenté le sujet du ballet (c'était le prologue de *Corneille*), sortirent premièrement l'hôte, l'hôtesse et son valet que représentaient les sieurs de *Belleville*, de *la Barre* (3) et de *Liancourt*, aussi bien que tout le reste si richement vêtus, qu'on ne les eut pas pris pour tels, sans les postures où rien n'était oublié, et sans le petit mantelet que l'hôte donna à garder à sa femme, enchaperonnée à la négligence, et les entonnoirs dont les habits de ce gentil valet étaient passementés.

Puis venaient danser deux gueux, vêtus de riches lambeaux, que représentaient le comte de *Fiesque* et le sieur *Parade*.

Suivaient le comte de *Soissons*, le duc d'*Aluy* et les sieurs de *Liancourt*, de *la Barre* et *Marandé* (4), qui représentaient cinq paysans ivres, vêtus de satin blanc passementé d'argent, la serpette à la ceinture, mais avec une telle adresse qu'encore que le premier voulut se faire méconnaître, dans la foule des autres, toute l'assistance lui donna le prix du ballet et le jugea véritablement sien, non tant par sa dépense, qui fut grande, que pour avoir le mieux fait.

Puis paraissent trois bohémiens et « deux braves viennent prendre la mesure de leur courage à celle de leur épée, vêtus de satin gris, chamarré d'argent qui dansèrent l'épée nue, le fourreau leur pendant au baudrier.

Deux damoiselles masquées y allèrent présenter un autre combat sous la conduite d'un messenger d'amour garni de chausses à culottes et d'un manteau de satin qui avait de la peine à atteindre jusqu'aux coudes, ou le baron de *La Ferté*, le marquis de *Beuvron* et le sieur *Enaut* dansèrent.

(1) Il est possible que le livret du ballet de B. ait été imprimé. Mais on n'en a pas retrouvé d'exemplaire.

(2) Nicolas Justice était chantre de la chapelle.

(3) Jacques de Belleville était un « conducteur de ballet » et un joueur de mandore très à la mode. De la Barre appartenait au duc de Nemours.

(4) Marandé paraît avoir été luthiste et danseur.

Deux écoliers y vinrent ensuite y jouer une partie du quartier et piper l'autre.

Puis un espagnol fit la roue encore qu'il fut vêtu en pèlerin, le roquet sur les épaules, et la petite boîte en fer blanc à sa ceinture, suivi de son valet qui avait le bissac sur le dos, la guitare en main, et passait en dansant sous les caprioles de son maître. Ils furent représentés par les sieurs *Verpré* (1) et *Saintot*.

Deux hibous et quatre corneilles en leur vraie forme sous laquelle étaient cachés autant d'enfants y vinrent après danser le branle et annoncer la nuit.

Lors parut un autre tableau au lieu du premier, où le même château de Bicestre était ombragé d'une nuit qui n'avait pas d'autre clarté que celle d'un démon qui sortait tout en feu de la plus haute de ses fenêtres. Le sieur Moulinié (2) vêtu de gaze noire parsemée d'étoiles fit l'ouverture de cette nuit par un chant lugubre auquel succéda un excellent concert de luth.

Puis se présente un magicien, avec la sotane de satin incarnat, la robe de satin, noire, couvert de passément d'argent, tenant en sa main une baguette d'ébène garnie d'un bout d'argent dont il frappait en dansant son livre de magie, c'était le sieur *Marais* (3). A ses charmes sautent en place quatre lutins vêtus de satin noir et coiffés de plumes noires et grises. Cinq fantômes leur succèdent tous couverts de lames d'or coupées en oripeaux, dont le cliquetis n'était point si effroyable qu'il n'y eut des dames en la troupe qui témoignaient par le contentement ce que d'autres, moins scrupuleuses, dirent tout haut ; qu'elles ne s'en pourraient fuir devant ces fantômes.

Trois faux monnayeurs se mettent après sur les rangs, ayant leurs habits charmés de pièces fausses, et les mains garnies de cisailles, tenailles et marteaux, exerçant leur métier en trop bonne compagnie, pour ne pas vouloir être pris comme ils le furent par trois archers, vêtus de satin vert sous leur casaque. Ils furent bientôt suivis des sieurs *Parade* et *Enaut* représentant le juge et son greffier vêtus de satin noir et la toque sur la tête. Trois sergents finirent les entrées.

Puis la musique du roi se fit entendre, laquelle fut formée par le grand ballet dansé aux pieds de S. M.

Et comme la fortune aux grands desseins se fait volontiers de la partie, il s'y rencontra plus d'accidents qu'on n'en avait voulu représenter, car il y eut une enseigne et autres choses perdues jusques à la valeur de 15.000 écus (200.000 francs). Une comtesse y accoucha. Pour faire place il fallut employer quelques descendants de Halbarde qui n'étaient point du ballet ».

*
**

Le spectacle de ce divertissement musical ne décida point Corneille à entreprendre d'autres œuvres du même genre. Il fallut les représentations dramatiques de l'*Orfèc* de Rossi, quinze ans plus tard (1647) pour l'entraîner encore vers ce lyrisme qu'il n'aimait guère. En 1650 parut sur le théâtre du Petit Bourbon l'*Andromède* (4), jouée par la troupe du Marais. La musique était de Dassoucy, et les décorations de

(1) Verpré, le danseur, était aussi musicien comme presque tous les chorégraphes qui paraissent dans ces ballets. On trouve une œuvre de lui dans le vol. I de la collection Philidor (Bibliothèque du Conservatoire).

(2) Il y avait deux frères de ce nom : Il s'agit ici non du compositeur, mais du chanteur Antoine M., basse de la musique royale.

(3) Ce danseur fréquemment mêlé aux ballets de cette époque pourrait être l'ancêtre de Marin Marais, le violiste de Louis XIV.

(4) Malheureusement la musique d'*Andromède* par Dassoucy ne nous est parvenue qu'à l'état de fragments. Elle se trouve dans les *Airs à quatre parties de Dassoucy*. (Ballard 1653) dont on ne connaît que la taille et la basse (Bib. Nat. Rés. Vm. 7 N° 275.)

l'italien Torelli. L'infortuné *Dassoucy*, sorte de Glatigny du xvii^e siècle, fils de famille, joueur de luth, poète burlesque, compositeur, théologien même, promenait ses mœurs suspectes de Rome à Londres en passant par Paris. Il trouva cette fois, non point seulement des lecteurs comme le remarque Boileau, mais des auditeurs. La pièce réussit et en 1682, lorsque Lully et Quinault s'emparèrent du même sujet, les comédiens français ne manquèrent pas de faire pièce à l'Opéra en remettant en scène la tragédie de Corneille, dont ils confièrent la partie musicale à Marc Antoine Charpentier (1).

Cette fois ce n'était plus un ballet, mais une véritable tragédie lyrique où Corneille s'essayait, et la première en ce genre qui ait été écrite en France. Corneille est en effet ici tout à fait un précurseur. Ne confondons point son *Andromède* avec les tentatives que vont bientôt réaliser Cambert, Perrin, et Boesset. La Pastorale d'Yssy, la Mort d'Adonis, et Pomone même sont en réalité des Cantates d'orchestre. Leur place est au concert ; leur nouveauté c'est d'avoir présenté au public un texte français entièrement revêtu de musique, et d'avoir sacrifié le drame à cette musique. *Andromède* reste au contraire et avant tout une tragédie, c'est-à-dire une œuvre que l'action dramatique soutient et anime. Qu'on en juge par ce scénario :

Nous sommes en Ethiopie sous le règne de Céphée et de Cassiope. *Andromède* leur fille est fiancée au prince Phinée. Or les néréïdes de ces rives mythologiques jaloussent les beautés de la jeune *Andromède*, et Cassiope dans un élan d'orgueil maternel a l'imprudence de railler cette envie. D'où apparition d'un monstre qui exige un tribut de jeunes filles. Lamentations et prières.

Pendant *Vénus* se montre tout à coup et déclare les dieux apaisés. *Andromède* épousera un héros digne d'elle. Joie, tumulte, tendresse.

Mais voici que le destin jaloux choisit au même moment *Andromède* elle-même pour être livrée au monstre. Qu'est-ce à dire ? Indignation générale. Feux et tonnerre ! Grande tempête déchaînée pendant laquelle les éléments enlèvent la princesse et la vont transporter au pied d'un roc où le monstre l'atteindra. C'est ici le nœud de l'intrigue.

En voici le dénouement. *Persée* qui villégiaturait à la cour d'Ethiopie, intervient en faveur d'*Andromède*, qu'il aime en secret. Il dispose de *Pégase* et de la tête de *Méduse* ; il est fils de *Jupiter*. Que faut-il de plus ? Le monstre est tué. Allégresse, sacrifices !

Toutefois *Phrinée*, le fiancé éconduit, n'entend point que les choses se terminent ainsi. En véritable d'Artagnan, il réunit ses partisans et cherche querelle à *Persée*. Celui-ci triomphe naturellement. Les dieux descendent sur la terre, et emmènent princes et princesses célébrer dans l'Olympe des noces héroïques. Le peuple applaudit, heureux sans doute d'être délivré de souverains aussi compromettants et qu'il préfère adorer de loin sous forme de constellations célestes.

Ce ne sont pas seulement le décor et l'action extérieure qui s'imposent ici à notre attention, mais encore les mouvements d'une passion très vivace. Toute l'intrigue naît d'une rivalité féminine et se développe grâce au conflit naturel des sentiments. Dieux, demi-dieux et mortels luttent d'entêtement et d'orgueil, et souvent avec une naïveté véritablement touchante. *Vénus* agit par haine de *Junon*, celle-ci gagne à sa cause *Pluton* et *Neptune*, et il semble que le ciel et la terre vont se livrer quelque combat

(2) Cette partition existe dans les mss. de Charpentier vol. 28 (Bib. Nat. Vml 1138), Charpentier a d'autre part écrit une Overture pour *Polyeucte*, (id. vol. 17.)

gigantesque. Un vent de *fronderie* souffle sur toute cette œuvre, et certaine outrance de Phrinée est vraiment émouvante :

Quelle crainte après tout me pourrait y résoudre,
S'ils m'ôtent Andromède ont-ils quelque autre foudre ?
Il n'est plus de respect qui puisse rien sur moi,
Andromède est mon sort et mes dieux et mon roi. (735)

« Ici, ajoute le livret, le tonnerre commence à rouler avec un si grand bruit, et accompagné d'éclairs redoublés avec tant de promptitude, que cette feinte donne de l'épouvante aussi bien que de l'admiration, tant elle approche du naturel. »

Mais que devient la musique en tout ceci ? Corneille lui-même nous en avertit : « Je ne l'ai employée, écrit-il, qu'à satisfaire les oreilles tandis que les yeux sont arrêtés à voir descendre ou remonter les machines, ou s'attachent à quelque chose qui les empêche de prêter attention à ce que pourraient dire les acteurs.... Mais je me suis bien gardé de rien faire chanter qui fut nécessaire à l'intelligence de la pièce, parce que communément les paroles qui se chantent étant mal entendues des auditeurs, pour la confusion des voix qui les prononcent ensemble, elles auraient fait une grande obscurité dans le corps de l'ouvrage si elles avaient eu à instruire l'auditeur de quelque chose d'important. »

C'est-à-dire : la musique est réservée pour les instants où l'esprit de l'auditeur obtient quelque répit. Elle participe à la décoration et tient auprès des oreilles le rôle que les machines occupent devant les yeux. Avec un sentiment très juste de l'idéal qu'il a sans cesse défendu, Corneille se garde de mêler ses héros directement à la musique pour laquelle ils ne sont point faits. Il confie la partie lyrique de son œuvre aux voix anonymes des chœurs et de l'orchestre et lui donne pour mission de créer autour du drame une atmosphère qui nous dispose à l'émotion. La musique dans *Andromède* prévient ou prolonge les sentiments que l'action fait naître. Son intervention, soit avant, soit après les scènes récitées, semble calculée pour aviver nos impressions, ou tout au moins nous maintenir en haleine. Elle ne tient pas la première place, elle n'y prétend pas ; mais elle sait se rendre indispensable à l'équilibre de la tragédie. On ne saurait la supprimer, comme on pourrait le faire de ces sonorités accessoirs qui accompagnent parfois nos drames. Mais elle n'est jamais tyrannique. *Andromède* n'est ni un opéra ni un mélodrame. Ce n'est ni à Lully, ni à Benda que nous songeons, en suivant les indications de Corneille réalisées par Charpentier, mais à notre opéra-comique du xviii^e siècle, au *Déserteur* ou aux *Deux journées*. Guidé par un instinct très français et bien logique après tout, l'auteur d'*Andromède* a pensé que la musique et l'action pouvaient se prêter un mutuel appui lorsqu'ils sentaient la nécessité de cette union, et se dissocier dès qu'ils ne pouvaient plus s'entendre. C'est là un compromis, il est vrai, mais si naturel ! Au début des actes, et dans les moments où l'action est muette l'orchestre intervient, et nous avons ainsi : une Ouverture, un Prélude « pendant que Melpomène vole dans le char d'Appolon », une « Tempeste », et plusieurs intermèdes dont un « Caprice » et une « Gigue anglaise ». Les chœurs sont nombreux et leur lyrisme aide réellement à l'expression de la tragédie. Quelquefois un ou deux choristes se détachent et chantent quelques vers, afin de rompre la monotonie des ensembles trop fréquents.

(A suivre).

Jules ÉCORCHEVILLE.

ERRATUM

Par suite d'un retard postal dans l'envoi des épreuves corrigées, quelques erreurs typographiques sont restées dans l'article de M. André Pirro, les *Années de jeunesse de J.-S. Bach*, publié dans notre dernier numéro. Bien que nous puissions compter sur la sagacité de nos lecteurs pour en avoir rectifié spontanément la plupart, nous tenons à signaler ici les plus graves de ces fautes :

P. 375, l. 25 au lieu de *Nettenchor* lire *Metteuchor* ; l. 34 au lieu de *Michaelo, Michaelis* ; note 4, au lieu de *Junghaus, Junghans* ; p. 376, ligne 6, au lieu de *Briegels, Briegel* ; note, au lieu de *Porteuse, Portense* ; p. 377, ligne 35, avant *Wasserflüssen*, lire *An* ; p. 378, l. 17, au lieu de *Nizler, Mizler* ; l. 27, au lieu de *1869, 1689* ; l. 29, au lieu de *Gandon, Gaudon* ; notes, au lieu de *Horrie de Beaucaire, Horric de Beaucaire* ; p. 379, l. 7, au lieu de *Musurzia universales, Musurgia Universalis*.

A l'Opéra-Comique

LE CLOS

Paroles de M. Michel CARRÉ. — Musique de M. Charles SILVER

Au début de cette œuvre, tirée d'un roman bien oublié d'Amédée Achard, lorsqu'il nous fut raconté des histoires de vieux grippe-sou entre deux refrains plus vulgaires que populaires qui s'efforcent à la gaîté, quand nous vîmes sur la tête des paysannes la tour penchée de la haute coiffe normande, et lorsqu'enfin nous aperçûmes une espèce de Serpolette à califourchon sur le cheval blanc de son maître, on nous pardonnera si nous avons pu croire que les *Cloches de Corneville* allaient se mettre à sonner encore à nos oreilles rebattues de leur carillon. La ressemblance se bornait heureusement à ce pittoresque facile, et l'affaire ne tarda pas à prendre des couleurs plus sombres en se transformant en un drame que réclamerait l'Ambigu, si le dénouement trop imprévu ne devait pas déconcerter une clientèle sensible qui n'aime pas à frissonner pour rien. Il faut que les coups de feu y fassent au moins une victime. Les ratés ne sont pas admis.

En peu de mots, voici l'aventure. Pierre Hennebaut, un riche fermier, aime Geneviève, la fille de Gervais, humble et pauvre garde-champêtre, et la demande en mariage à son père qui la refuse, parce qu'elle est promise au marin Jean-Simon. Furieux, Pierre assez vilainement jure de se venger. La chose lui est facile. Le père Hennebaut, un vieil et dur avare, est créancier de Gervais. Il le pousuivra en justice et ses biens seront vendus. On va chasser du Clos le pauvre homme qui regrette avec sa chaumière tous les souvenirs heureux qu'elle renferme. Devant le désespoir de Gervais, Jean Simon, qui comprend que son départ peut seul apaiser la rancune de Pierre Hennebaut, se sacrifie et conseille à Geneviève d'épouser Pierre pour assurer le repos des derniers jours de son vieux père. Pierre a entendu ces paroles et fait à Jean Simon le serment de rendre heureuse Geneviève. Jean Simon la quitte le cœur déchiré. Geneviève est maintenant la femme de Pierre qui l'adore et à qui elle ne peut rendre qu'une froide amitié. Elle pense toujours à Jean Simon. La maison est triste quand le sourire de l'épouse ne l'ensoleille jamais. Regret d'un côté, crainte de l'autre dans ce ménage

sans enfant. La crainte du mari se change bientôt en fureur, lorsqu'il apprend le retour de Jean Simon, le soir même où, pour un pieux pèlerinage, Geneviève désire aller seule au Clos, l'antique chaumière où son père est mort. N'est-ce pas plutôt un rendez-vous ? Armé de son fusil, Pierre y précède les deux amants pour les surveiller et surprendre leurs propos. Il s'enferme dans la mesure. Geneviève arrive au Clos où est venu rêver le malheureux et toujours amoureux Jean Simon. En voyant Geneviève il lui rappelle leur ancienne tendresse à laquelle elle va peut-être se laisser aller, quand un coup de feu retentit dans la chaumière. Elle a compris, Pierre qui les a entendus vient de se tuer. Elle repousse alors Jean Simon qui s'enfuit cette fois pour jamais, et tout son cœur appartient brusquement au mari qui s'est frappé pour elle. Geneviève appelle au secours ; on enfonce la porte, ce qui est bien inutile, puisque Pierre sort souriant de la maison. Ce n'était là qu'une épreuve pour conquérir l'amour de sa femme. Et ainsi finit le drame en comédie ou plutôt en farce. Mesdames, méfiez-vous désormais du coup du suicide. Avant de chasser l'amant, assurez-vous bien que le mari est mort. A l'Opéra-Comique ce dénouement a fait sourire. A l'Ambigu, dont ce drame était digne, le public aurait été moins indulgent, et du haut des galeries supérieures où l'on proclame facilement son opinion, quelque spectatrice, désappointée d'avoir trop tôt pleuré un cadavre, aurait peut-être laissé tomber cette exclamation vengeresse : « Ah ! le chameau, ce n'était que du chiqué ! »

Si dans ses hésitations sentimentales le personnage de Geneviève manque de caractère, la musique de M. Charles Silver n'en manifeste pas davantage. C'est de l'opéra-comique sans en être, et son inspiration rétrograde, coulée dans les moules anciens, marche vers des cadences auxquelles elle se dérobe avant la tonique par un souci de modernisme qui n'est pas du tout dans son tempérament. Au demeurant c'est une œuvre aimable qui contient quelques jolies pages, mais qui manque d'équilibre dans les moyens. Sous prétexte de couleur locale on y a plaqué des chansons plus ou moins rustiques sans originalité de rythme et sans poésie d'accent. Souvent la grandiloquence lyrique est en disproportion avec le peu d'intérêt des sentiments de ces personnages qui voudraient se hausser à des héroïsmes à la Corneille et qui, pour en donner l'illusion, crient comme des corneilles qui abattent des noix, ou plutôt des pommes, car nous sommes au pays du cidre.

M. Luigini et son orchestre ont mené la partition avec une remarquable conscience de leur devoir d'interprète. Mme Marie Thiery, Geneviève, a dû, pour le dramatiser, forcer et grossir par endroit le timbre d'une jolie voix dont la grande qualité est le charme pur. M. Clément a été un Jean-Simon très convaincu. Il eut de superbes notes généreuses. M. Dufranne, le riche fermier, le mari roublard, donna libre carrière à son beau talent de comédien et de chanteur. Dans les petits rôles il faut citer Mme Dangès, MM. Vieuille et Cazeneuve. N'oublions pas le nocturne décor des pommiers sous la lune, et nous aurons jusqu'à l'exercice prochain tout dit cette année sur l'Opéra-Comique où, avec l'esprit du hasard et des circonstances, M. Albert Carré termine la saison par le *Clos*.

Victor DEBAY.

A l'Opéra

La Gloire de Corneille

Il est peu d'exemples qu'une *Cantate* composée pour la glorification d'un génie, fut-elle écrite par un grand musicien, ait mérité de passer à la postérité. Celle que M. Saint-Saëns vient de faire entendre à l'Opéra et dont Corneille était le héros, n'a pas fait exception à cette règle. Je ne puis dissimuler l'impression de tristesse que m'a laissée l'audition de cette musique plate, vide et bruyante qu'exécutèrent froidement l'orchestre à sa place ordinaire et sur la scène les solistes et les chœurs en gradins, couronnés par des rangées de cuivres qui écrasèrent le tout de leur fracas assourdissant. Je ne sais ce qu'en pensent les poètes et les compositeurs réunis jadis par le *Journal* pour désigner celui dont la Lyre célèbrerait notre grand tragédien, mais le silence de la presse, y compris le journal promoteur de cette élection, et, après toute la réclame préliminaire, la façon modeste dont fut annoncée et représentée cette cantate, sont assez significatives. Aussi comment pouvait-on faire chanter le poème de M. Sébastien Leconte qui se borna, entre deux ou trois pauvres strophes de son cru, à découper dans les tragédies de Corneille des fragments aussi peu propres que possible à être mis en musique. Si j'en excepte les stances de *Polyeucte* dont M. Saint-Saëns a donné une assez belle déclamation soutenue par les sons religieux de l'orgue, que vouliez-vous qu'il fit contre trois morceaux tirés du *Cid*, de *Cinna* et d'*Horace* destinés à illustrer lyriquement les principaux personnages des grandes actions qui nous sont chères. Leurs vers, avec leur coupe régulière, ne se prêtaient pas à l'inspiration du musicien, et M. Saint-Saëns, malgré tout son talent, l'a fort bien prouvé dans le duo du *Cid*, dans le récit d'Auguste et surtout dans les imprécations de Camille, œuvre de jeunesse que nous fûmes tout étonnés de retrouver dans ce cortège où d'ailleurs elle ne formait pas disparate. Toute cette pompe ne fit qu'un vain bruit dont rien ne restera que le souvenir d'une erreur dans l'esprit des rares critiques qui l'entendirent. J'estime que l'aéropage réuni à grand orchestre par le *Journal* joua à M. Saint-Saëns un assez vilain tour en l'appelant à l'honneur d'écrire la musique d'un poème qu'aucun des compositeurs-électeurs n'aurait accepté, et je souhaite à M. Saint-Saëns que plus tard, dans de longues années, lorsqu'il s'agira de célébrer sa gloire, nos petits-fils sachent faire un choix plus judicieux dans l'œuvre superbe qu'il aura légué à l'admiration de l'avenir.

Victor DEBAY.

La Quinzaine musicale

Les Concerts romantiques de M. Alfred Cortot

La saison musicale s'est prolongée cette année plus que de coutume ; M. Alfred Cortot lui a fait une péroraison magnifique avec ses trois concerts de piano, à la salle Pleyel, les 18 et 25 mai et le 8 juin, consacrés le premier à Chopin, le second à Schumann, le dernier à Liszt. Par suite d'un malentendu je n'ai pas assisté à la séance Chopin et je le regrette doublement, parce que j'ai été privé d'applaudir les 24 *Préludes* qui furent, m'a-t-on dit, interprétés avec une poésie et une puissance incom-

parable par le jeune pianiste et aussi parce que je ne puis en parler aujourd'hui, ne jouissant pas, hélas ! du privilège des bons objectivistes qui raisonnent tranquillement sur des œuvres sans les avoir entendues... Sept *Mélodies* de Chopin, chantées par la très remarquable artiste qu'est Mme Jane Bathori, complétaient avec la *Sonate en si mineur*, le programme de cette première soirée.

J'ai été plus heureux pour la séance de Schumann. M. Cortot s'y est montré vraiment grand par la profondeur, l'émotion et l'extraordinaire variété de son jeu. Comme soliste il avait choisi les *Etudes en forme de Variations*, les *Scènes d'Enfants* et le *Carnaval*. Avec MM. Jacques Thibaud et Pablo Casals, partenaires incomparables, il fit entendre le *Trio en ré mineur*, œuvre toute d'élan et de généreuse inspiration, où galope l'un des scherzos les plus épiques qui soit jamais sorti d'une plume musicale.

Il ne s'agit pas ici de découvrir le maître de Zwickau. Au moment où Camille Mauclair, dans son volume de la Collection Laurens, vient de parler avec tant de tendresse de cette « musique d'aveu », il y aurait quelque présomption à chercher une définition meilleure du génie de Schumann. A vrai dire, si l'on ne tient pas compte de la liberté des formes, Schumann aujourd'hui nous apparaît à peine romantique. Il appartient à la lignée des génies raciniens et l'infinie délicatesse de son cœur fait oublier ce qu'il y a de fantaisiste dans sa verve et dans son éloquence un peu angossée. M. Cortot a merveilleusement mis en lumière tous les côtés de ce génie par la discrétion parfaite d'une interprétation, où toute la chaleur concentrée d'un tempérament de feu se tempère d'une urbanité si exquise. Pour atteindre un tel résultat et donner aux *Scènes d'enfants* et au *Carnaval*, par exemple, leur véritable grandeur, il ne faut rien moins que cette variété de jeu dont je parlais tout à l'heure. Le premier élément qui, dans un tableau, frappe les personnes habituées à regarder de la peinture et leur permet d'en reconnaître l'auteur, c'est la touche, la pâte, ici mince et nerveuse, là grasse et opulente, lisse chez celui-ci, rugueuse chez cet autre, coulante dans telle école et presque sèche ailleurs. S'il est permis de comparer le travail de la main sur le clavier et sur la toile, M. Cortot se singularise entre tous les pianistes par l'extraordinaire diversité de ses touches. En une minute il sait être brutal ou caressant, enveloppant ou aride, léger jusqu'à la transparence, évasif à force de souplesse, agressif dans sa dureté. Tous les bons pianistes, dira-t-on, sont plus ou moins coutumiers de telles métamorphoses ; lui l'est plus, beaucoup plus !...

Ceci ne forme d'ailleurs que le côté purement technique, le côté physiologique de son talent, toujours enveloppé dans une gaine d'apparente impassibilité. Ce qui en constitue le côté psychique et pour ainsi dire spirituel, c'est l'intelligence et la flamme. On ne peut décrire ces dons lumineux ; on ne peut même les analyser ; on les subit et quand on se rappelle leurs effets entraînants, l'ardeur du souvenir exalte le lyrisme, Réfrémons pourtant ces sortes d'admiraions. Il y a pudeur et prudence à les taire, lorsqu'il s'agit d'un grand artiste et qu'il est notre ami. Le monde, le monde des musiciens si ombrageux surtout, est peu clément aux enthousiasmes rétrospectifs. Sur l'heure, il les partage nécessairement, d'une façon réflexe. Après coup il y met une sourdine et rien n'est dangereux pour le triomphateur comme les torches qui demeurent flambantes, passé le triomphe. Il en faut cependant tirer une dernière étincelle avant de les éteindre, et quand un artiste, supérieur par le sentiment et l'esprit, vient de s'affirmer d'une façon définitive, il serait lâche de ne pas le crier longtemps, dans tout l'éclat de la joie dont il nous combla.

... Je viens de faire le romantique, en omettant de mesurer la longueur de cet article ; la place me manque pour parler comme il siérait de la séance Liszt. Le *Concerto en mi bémol majeur*, la *Sonate en si mineur*, ce drame qui nous laisse pantelants, la *Deuxième Rhapsodie hongroise*, où des éclairs de soleil fulgurent sur l'acier des

lames héroïques, sont de ces amoncellements de richesses qui exigeraient, pour être décrites dignement, l'exubérance verbale d'un Hugo. Jusqu'à ce jour je n'avais pas saisi l'étrange et folle grandeur de ce maître trop longtemps méconnu. Le 8 juin j'ai eu le bonheur de voir mon Panthéon musical s'enrichir d'une divinité, et le bon souvenir de cette date, je le devrai au pianiste qui sut atteindre à ce que M. Catulle Mendès, dans son romantisme obstiné, appelle si bien « le légitime excès ».

M. Enesco, musicien merveilleusement doué, partagea le succès de M. Cortot en exécutant au second piano, avec une ardeur superbe, la partie d'orchestre du *Concerto en mi bémol*, et Mme Adiny fit entendre, dans plusieurs mélodies de Liszt, toutes intéressantes et quelques-unes exquises, les restes d'une voix qui tombe et d'une ardeur qui ne s'éteint pas encore.

Jean d'UDINE.

Concerts Jacques Thibaud. — Le troisième concert Jacques Thibaud avait attiré une foule considérable au Nouveau-Théâtre. Le célèbre et charmant violoniste a supérieurement exécuté le si joli *Concerto en fa* de Lalo et une œuvre d'Eugène Ysaye, *Chant d'Hiver*, imprégnée des plus délicates senteurs musicales modernes. Très remarquablement écrite et orchestrée, cette page nous a fait oublier ce qu'est en général la musique de virtuose. D'ailleurs Ysaye n'est-il pas un des plus grands musiciens que l'on connaisse ? La facilité, l'élégance, la sûreté et la maîtrise incroyables avec laquelle il a dirigé l'orchestre Colonne ce soir-là, le prouve surabondamment. Sous la direction de M. Colonne, le *Concerto* pour deux violons de Bach, interprété par MM. Ysaye et J. Thibaud nous a paru un des points culminants de l'art de la composition et de l'exécution. Ce fut grandiose et délicat, majestueux et vibrant.

R.

Séances Ysaye-Pugno. — La séance supplémentaire donnée par MM. Ysaye et Pugno a été le digne couronnement de la copieuse saison musicale 1905-1906. L'interprétation des *Quintettes* de Franck et de Schumann, pour laquelle MM. Ten Have, Denayer et J. Salmon s'étaient joints aux éminents artistes, a été profonde et émouvante. Peut-être quelques détails d'exécution proprement dite, auraient-ils pu prêter à de très légères critiques ; mais une chose supérieure à l'impeccabilité planait sur tous ce soir-là : l'âme de Franck et l'âme de Schumann. M. Ysaye dans la *Sonate en sol mineur* de Haendel et M. Pugno dans celle en ré mineur de Beethoven, ont déchaîné les plus enthousiastes ovations.

R.

Concerts Litvinne. — Mme Félicia Litvinne vient de nous offrir deux programmes très attrayants qu'elle a interprétés avec cet art incomparable qui fait d'elle une des plus grandes cantatrices de notre époque. Sa voix merveilleuse, sa diction très nette, sa compréhension si juste sont autant de qualités tendant vers la perfection. Son succès a été considérable. Qu'il nous suffise de dire, pour donner une simple idée de l'intérêt de ces concerts, que MM. Saint-Saëns, Diémer, Capet, Casella et Galeotti prêtaient leur concours à Mme Litvinne.

H.

Société J.-S. Bach. — Le dernier concert de la saison maintient cette noble Société au niveau artistique qu'elle a atteint si rapidement. Nous y avons entendu le *Concerto* pour quatre « clavecins » rendu par les fidèles « pianos » de MM. Casella, Lortat-Jacob, Motte-Lacroix et Dupré ; la *Toccata et Fugue en ut mineur* admirablement exécutée par M. Casella ; la *Toccata en fa* par l'éminent organiste Eugène Gigout. Un vif succès de plus à l'actif de M. Bret, le distingué directeur de la Société Bach.

F.

L'abondance des matières nous oblige à reporter au prochain numéro de nombreux comptes rendus de concerts, parmi lesquels la Schola, les Concerts J. Nis, Myszkmeiner, ainsi que les correspondances de Munich et d'Orléans, etc.

Concerts Divers

Mlle ACHARD. — Le 23 mai, Mlle Marguerite Achard donnait à la salle Erard un concert de harpe, où elle se fit entendre au milieu de ses élèves. L'excellent violoniste Luquin et ses partenaires complétaient la séance avec un quatuor de Grieg et un quatuor de Beethoven, et M. Pierre Achard, frère de la brillante virtuose, récita des fragments de la *Nuit de Décembre* de Musset ingénieusement adaptés sur l'adagio de la *Sonate en ut dièze mineur*, que Mlle Achard traduit en perfection et qui retrouve sur les cordes pincées toute sa grandeur d'antan au piano-forte. Malheureusement si la harpe Erard est un instrument admirable entre tous par la rondeur, la plénitude et la finesse de son timbre, et si Mlle Achard en joue en parfaite musicienne, le répertoire moderne de la harpe est singulièrement restreint. Sans vouloir critiquer les gracieux morceaux de sa composition ou de celle de son maître Hasselmans que nous a fait entendre la jeune harpiste, il est permis de regretter que son beau talent ne puisse être mis au service d'œuvres moins spécialement destinées à faire valoir des qualités purement techniques. Il me semble que la musique du XVIII^e siècle et du premier empire doit renfermer nombre de morceaux admirablement écrits et pensés pour cet instrument qui fut alors si à la mode, et au moment où le public cultivé est justement friand de toutes les œuvres antérieures à Beethoven, je crois qu'il y aurait, pour une harpiste du mérite de Mlle Achard, les éléments d'un réel succès à faire avec la vieille littérature de harpe ce que les Casadesus font avec la littérature de violes et Mme Landowska avec celle de clavecin, à y puiser les éléments de programmes tout neufs dans leur archaïsme délicat. J. d'U.

SOIRÉE ROGER-MICLOS. — Le 7 juin, à la salle Pleyel, Mme Roger-Miclos et le quatuor vocal Battaille ont donné une séance très intéressante dans son éclectisme un peu large. Au moment où la mode est aux chapelles, il est particulièrement curieux d'entendre, dans la même soirée, de la musique de Schumann, de Weber et de Chopin, d'H. Maréchal et de Ch. Lefebvre, voire de Mme Armande Polignac. La leçon que procure un pareil contraste est particulièrement instructive quand les interprètes, et c'était le cas, sont parfaits. Mais j'ai bien peur que les *Etudes symphoniques* de Schumann jouées, au début du concert, par Mme Roger-Miclos avec sa virtuosité coutumière et dont elle interpréta surtout la page expressive avec beaucoup de charme, aient fait grand tort à plus d'un numéro suivant. Entre autres morceaux, joués avec un vif succès par l'habile pianiste, citons encore le *Caprice en mi mineur* de Mendelssohn et la flamboyante *Polonaise en mi bémol* de Chopin.

Le quatuor vocal Battaille, composé de mesdames Astruc-Doria et Olivier, et de MM. Drouville et L.-Ch. Battaille est arrivé à un degré de fusion, à une cohésion et à un équilibre qui en font un parfait instrument et c'est une vraie jouissance de l'entendre chanter, quoiqu'il chante, pour la simple séduction de sa sonorité et de ses nuances délicates. J'ai particulièrement goûté, l'autre soir, trois délicieux quatuors *a capella* de vieux auteurs inconnus, un joli « Vers les Blés » de M. Théodore Dubois et la charmante inspiration de M. P.-S. Hérard « La belle s'en fut un jour » impression délicatement moyennâgeuse, dont je prise les qualités musicales plus que la tendance un peu mystique. Il faut aussi remercier le quatuor Battaille de nous avoir montré, en chantant avec une bonne volonté admirable le quatuor *Destinée* de Mme A. de Polignac, jusqu'à quelle plate extravagance peut mener la debussyte. Infortunés chanteurs ! et pauvres compositeurs dans le « mouvement » !... si l'on peut appeler mouvement cette parfaite indigence de rythme. La voilà bien la musique extatique et statique, où plus rien ne bouge ! Ah ! que Mme de Polignac avait donc raison d'écrire naguère : « la plus belle des musiques n'est-elle pas encore le silence ? » Fichtre oui, si elle pense à la sienne ! Heureusement il y a encore des auteurs vivants et vibrants, et le quatuor Battaille nous l'a montré, en clôturant la séance par quelques pièces *a capella* de César

Cui, d'une belle structure symphonique et d'un sentiment chaleureux. N'oublions pas de noter que M. Pleyel tint en perfection l'Erard... je me trompe ; que M. Hérard tint en perfection le Pleyel, pour accompagner les chanteurs, dans cette soirée aux impressions multiples.
J. d'U.

M. LAURENCE GODFREY. — Elève de Leschetizky, M. Laurence Godfrey fait honneur à cette belle école. Doué d'un mécanisme accompli il joue avec un juste sentiment musical. Son interprétation du *Carnaval Mignon* de Ed. Schutt a été très spirituelle. M. Godfrey s'est signalé aussi dans la *Sonate* de Grieg dont la partie de violoncelle était supérieurement tenue par M. L. Fournier. Gros succès pour Mme Fournier de Nocé, parfaite interprète de la *Belle Meunière* de Schubert.

Le 27 mai M. GIGOUT faisait entendre dans l'atelier du statuaire de Laheudrie, les élèves de sa classe d'orgue avec le concours des élèves de l'école de chant de Mlle Fanny Lépine. Le programme, composé d'œuvres anciennes et modernes, avait attiré une élégante affluence qui s'est vivement intéressée à cette manifestation hautement artistique. On a particulièrement applaudi pour leur exécution magistrale, tant au piano qu'à l'orgue Mlle Gabrielle Ziegler, auteur de trois transcriptions pour le piano d'œuvres de Boellman, Fauré et Gigout, MM. William Bastard et de Montrichard, Paul Pilot, Albert Hennion, George Edwards et Le Brun qui ont exécuté des pièces de Bach, Mendelssohn, César Franck, Saint-Saëns, un *Final* de Ch. Planchet et une *Pièce symphonique* de notre collaborateur Paul Locard. M. Gigout avait réservé à ses propres compositions une trop modeste place. Citons un *Scherzo*, un *Cortège rustique* et un *Interlude* pour orgue et trois *Pièces brèves* pour piano et orgue, sans oublier la célèbre *Tocatta* transcrite pour piano par Mlle Ziegler.

La mémoire de Boellmann avait reçu par contre l'hommage d'une pieuse commémoration. Il revivait en quelques-unes de ses pages les plus touchantes, une *Romance* en la jouée avec infiniment de charme, ainsi qu'un *Rondo* de Beethoven par Mlle Marie-Louise Boellmann, une *Fantaisie* pour orgue et diverses œuvres vocales, trois mélodies, *Conte d'amour*, un *Rondel* à deux voix, un duo le *Calme* et deux chœurs le *Chant du Ruisseau* et *Larmes humaines* chantés avec l'art et le sentiment les plus délicats par les élèves de Mlle Fanny Lépine, au premier rang desquels il faut placer mesdemoiselles Jeanne Berteaux et Marthe Beisson, MM. Guyot et Vernudachi, sans oublier les chœurs.

Cette audition a été un nouveau et éclatant succès pour l'enseignement de M. Gigout dont il a affirmé la triomphante vitalité. Nous sommes heureux d'y associer Mlle Fanny Lépine dont on connaît le zèle si ardent et si intelligent pour toutes les bonnes causes artistiques.

MM. PIERRET et ENESCO. — Au cours des deux séances qu'ils viennent de donner à la salle Pleyel, MM. Pierret et Enesco ont exécuté les *Sonates* en la de Bach ; op. 30 de Beethoven, op. 121 de Schumann, de V. d'Indy, de Fauré et de Pierné. Ce serait un peu long de commenter l'interprétation de chaque morceau, et d'ailleurs nous ne pourrions guère que décerner de nombreux éloges. Toutefois il ressort de cette collaboration que plus de placidité d'où plus de majesté ne nuirait en rien à la très intéressante compréhension de ces excellents artistes.
E. F.

MM. AUGIERAS et PELET. — C'est quelquefois dans les plus petites salles que l'on entend les plus grands artistes et que l'on reçoit les impressions les plus intenses. M. Pierre Augieras se fait applaudir par un public restreint. C'est dommage pour la foule car il est un des rares virtuoses capables d'« emballer » un auditoire nombreux.

M. Georges Pelet, violoncelliste de grand talent, s'harmonise parfaitement avec lui, et ce fut une réjouissance infinie que d'entendre trois superbes *Sonates* de Mendelssohn, Beethoven et Saint-Saëns exécutées par ces deux jeunes musiciens avec une fougue et une profondeur inoubliables.
M. GILLOT.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

Le « Festival Haendel » à Mayence

Ma tâche est fort agréable aujourd'hui. J'ai à vous rendre compte d'un festival admirablement réussi ayant pour cadre l'une des villes les plus attrayantes de l'Allemagne. Mayence, dans l'éblouissement de sa parure printanière, est incomparable. C'est la reine du Rhin, la cité d'or. Ses nouvelles avenues, larges, ombreuses, son quai rouge fleuri d'épines roses et blanches rejoignant les massifs contreforts de la citadelle, enserrant d'une opulente ceinture, les vieux quartiers aux ruelles tortueuses, étroites, pleines d'imprévu, qu'abrite, telle une gigantesque couveuse, sous ses murailles et sous ses tours, le pur joyau du Rhin, la cathédrale, couleur de sang !

Je ne saurais assez répéter combien j'envie l'esprit d'organisation et de discipline des Allemands. Ce qui a fait de nos voisins le peuple le plus musicien du monde, c'est la vigueur de leurs *Vereine*. Ce sont les *Liedertafel*, les *Saengerbund*, les *Liederkrantz* qui prospèrent dans tous les coins de l'empire qui ont créé le milieu où s'est développée la musique allemande au XIX^e siècle. On me dira que ces associations n'ont été viables que parce qu'au fond de l'âme germanique dormait le germe de la musique, c'est possible. La musique, cependant, est devenue l'art allemand qui a conquis l'Europe à partir du moment où les associations se sont épanouies.

La *Liedertafel* de Mayence a 75 ans d'existence. Elle est uniquement composée d'amateurs. Depuis 1898, outre les grands concerts ordinaires, elle organise des auditions populaires (2 d'abord puis, depuis la fondation Goertz, 3 par an) pour lesquelles le prix des places ne dépasse pas 50 centimes. Ces auditions représentent un sacrifice pécuniaire important. Elles ont coûté jusqu'ici plus de 30,000 marks, alors que les entrées n'en ont pas rapporté 10.000. La *Liedertafel* s'est consacrée plus spécialement à l'étude d'oratorios sans toutefois délaisser les autres genres. Pour la première fois, en 1895, elle donne des œuvres d'Haendel, *Debora* et *Hercule*, selon l'édition du Dr Chrysander. L'impératrice Frédéric voyait ces exécutions d'un œil bienveillant. Son souvenir fit naître en 1904, la fondation Impératrice-Frédéric dont le but est de fournir des auditions modèles des compositions de Haendel d'après les travaux de Chrysander. Le grand-duc de Hesse accepta le protectorat de la fondation. La *Liedertafel* ne pouvait souhaiter un protecteur plus heureux. Le grand-duc qui transforma sa capitale Darmstadt en un centre artistique très original et fort curieux, est lui-même un musicien de valeur. Les souverains des petits états allemands sont appelés à jouer un rôle très fécond dans la vie intellectuelle du pays. Intelligents, ils déversent sur les arts toute l'activité qui ne saurait trouver d'emploi dans la vie politique accaparée par Berlin et le rôle de Mécènes qui leur reste est suffisamment beau et digne d'envie pour qu'il vaille la peine d'être joué.

Je tiens tout d'abord et avant de vous parler du festival, à exprimer l'étonnement et l'admiration que j'ai éprouvés à entendre une aussi impeccable exécution. Je n'aurais pas cru qu'il fût possible à une société d'amateurs, d'arriver à une pareille virtuosité. Sûreté des intonations, grandeur des ensembles, fini dans les détails, souplesse des traits, richesse et variété des timbres, compréhension musicale, tout est à louer sans réserve. Jamais un chœur de professionnels ne parviendra à cette perfection, il lui manquera toujours l'enthousiasme. Il est vrai que la *Liedertafel* de Mayence a un directeur de premier ordre. Le docteur Fritz Volbach n'est pas un inconnu pour le

Courrier Musical qui a publié, il y a quelques mois, un extrait de son remarquable ouvrage sur Beethoven. Volbach est un convaincu que n'ont point gâté les succès des grandes capitales. En quelques répétitions il a mis sur pied deux œuvres de la dimension de *Judas Macchabée* et de *Saül*, et cela sans un accroc. C'est un musicien consciencieux de vieille roche qui mène chanteurs et instrumentistes où il veut avec la sûreté d'un homme qui sait ce qu'il veut. Du reste l'orchestre de la ville, si fortement discipliné par son chef M. Steinbach, et qui fonctionnait comme orchestre de fête, a été à la hauteur de sa tâche.

Deux mots encore sur les remaniements que le docteur Chrysander a fait subir aux œuvres de Haendel. Musicographe distingué, le docteur Chrysander a consacré sa vie à la biographie du « grand anglais ». Ses travaux servent de base à tout ce qui se fera désormais sur Haendel. Ils consistent moins à faire une édition critique de ses compositions qu'à essayer de dégager la vraie pensée du maître et de l'adapter à nos exigences modernes. Il a commencé par retoucher les textes, par en donner une excellente traduction allemande (d'après les originaux anglais). Il a condensé la poésie, dramatisé et ramassé les actions qui se perdaient en d'inutiles développements, a réduit les trop longues expansions lyriques de certains airs. Au point de vue musical, les partitions de Haendel avaient été retouchées bien souvent. Tout le monde s'était un peu exercé sur ce riche matériel. Mozart lui-même avait travaillé plusieurs des oratorios. Chrysander s'efforça de rétablir l'orchestration primitive, réduisant les instruments à vent aux flûtes, hautbois, bassons et à des trompettes spéciales, ajoutant le cembalum et le piano forte pour les récitatifs. J'avoue n'aimer qu'à moitié ces essais de reconstitutions pittoresques. Nous savons si peu ce qu'étaient certains instruments employés par les vieux maîtres ! Ce que je goûte encore bien moins dans les manipulations Chrysander, c'est le rétablissement de traits, de vocalises, d'effets de pure virtuosité et cela d'une façon arbitraire, sur la foi de vagues ébauches découvertes dans de poudreuses bibliothèques.

Chaque époque a sa manière de sentir les œuvres d'art, selon ses besoins et ses aspirations et rien ne prouve que notre manière critique, c'est-à-dire intellectuelle, soit la bonne. Ce que nous demandons à l'art c'est une forme pour nos émotions. Dès l'instant où cette forme ne s'adapte pas aux émotions antérieures, qu'elle ne nous fait plus vibrer, c'est qu'elle est bonne à jeter aux vieux fers, c'est qu'elle était née d'un besoin passager non des sentiments éternels les plus généraux, de l'âme humaine. c'est qu'elle est morte et qu'il est superflu de lui insuffler, sous le vague prétexte de respect, une vie artificielle.

Judas Macchabée fut composé en 1746, en 35 jours environ. On reste stupéfait en face d'une œuvre de cette taille, de la facilité et de la rapidité avec laquelle elle naquit. — Cet oratorio qui chanta le suprême effort du peuple Juif vers l'indépendance fut commandé par le gouvernement anglais pour rehausser l'éclat des fêtes célébrant le triomphe définitif de la maison de Hanovre sur les Stuarts.

L'oratorio débute par une large et solennelle introduction orchestrale. Israël pleure la mort de son chef Mattathias. Jehova lui donne un nouveau chef, Judas Macchabée qui conduira son peuple à la victoire. L'ennemi est battu au nord et à l'est. Cris de triomphe. Mais un gros danger menace le sud, l'armée du roi autrichien est en marche contre Israël. Judas triomphe encore. Les menaces de la victoire arrivent à Jérusalem pendant qu'on a réédifié le temple. Rome offre aux juifs son alliance et sa protection. Alleluia final ! L'œuvre est essentiellement dramatique et lyrique. L'élément épique, le récit n'existe point. Tout y est mouvement. Les chœurs eux-mêmes servent à la marche générale de l'action. Ils sont aussi parfois une explosion de lyrisme comme les grands airs des personnages principaux. Les airs sont évidemment

la partie faible de la partition. Ils contiennent trop de virtuosité, trop de recherches, trop de concessions faites aux chanteurs. On se demande à écouter certains traits ce que devaient être les artistes du XVIII^e siècle. Si je n'ai qu'à louer sans réserve la Liedertafel et son directeur, je ne sais vraiment que dire des solistes, Le comité pourtant a voulu bien faire les choses et n'a pas lésiné sur les prix. Haendel est-il trop difficile à chanter ? Le fait est que les solistes faisaient souvent tache auprès de la perfection des masses chorales, dans *Judas* surtout où le compositeur exige beaucoup plus des voix que dans *Saül*.

Les parties vivantes et grandes sont les ensembles. Avec une étonnante simplicité de moyens, par le pur artifice d'une souple polyphonie, le vieux maître produit des effets gigantesques. *Judas Macchabée* est en somme une œuvre forte, inégale par endroits, dont bien des pages ont vieilli, dont l'émotion ne se soutient pas, mais d'une puissance parfois sans égale. Je comprends à l'entendre ce que Mozart a dû y apprendre, ce que Beethoven y admirait, Haendel est vraiment le père des classiques allemands, bien plus que Bach dont seules les compositions d'orgue et de clavecin leur étaient connues.

Bien différent est *Saül*. Je dirai qu'il représente sur *Judas* un progrès évident, s'il n'était de 8 ans antérieur. Haendel avait alors 53 ans. Il était dans l'éclat de sa gloire. Il mit 67 jours à le composer, près du double de *Judas*, ce qui est beaucoup pour Haendel. Peu d'œuvres de lui sont restées si jeunes, si complètes, si vivantes, si modernes. Le sujet lui-même, moins pompeux est plus humain, plus intérieur que celui du *Macchabée*. Ce dernier tout en éclat, tout en surface, ne saurait éveiller les impressions de Saül.

L'action commence par une fête célébrant la défaite des Philistins et du géant Goliath. Une étroite amitié unit Jonathan, le fils du roi et David, tandis que l'amour attache Michel au jeune héros. Mais la jalousie s'éveille dans le cœur de Saül que la gloire naissante du vainqueur aveugle. Le malheur de Saül et de sa maison provient uniquement de ce qu'il ne saura conserver le bras tutélaire d'Israël David. Le vieux roi que Jéhova a abandonné, court à sa propre perte. Lui et son fils sont tués. David est élevé au trône. Hymne de joie et de triomphe.

Tout ici est plus profond, moins théâtral, moins à effet que dans *Judas* ; plus ou presque plus de virtuosité vide. Les airs qui ont conservé la coupe ordinaire classique, sont d'une émotion intense. L'orchestre plein d'effets pittoresques joue un rôle personnel très expressif. Toute la composition est très dramatique, souvent tout intérieure ; Saül est puissamment caractérisé. Rien d'exquis comme l'amitié de David et de Jonathan. « Jonathan dont l'affection est plus douce qu'un amour de femme .» Combien simple et touchante la jeune passion de la tendre Michal et combien terrible l'incantation de la sorcière et l'apparition de Samuel. Les parties purement symphoniques, la Bataille et l'incomparable, l'émouvante Marche funèbre sont dans toutes les mémoires.

Voilà vraiment le Haendel impérissable dont la grandeur surhumaine éblouit.

Les fêtes se terminèrent par un superbe banquet offert par le Liedertafel et que présidait avec une grâce et une bonhomie charmante le grand duc de Hesse. Je tiens à remercier ici le comité dans la personne du D^r Strecker, son président, de l'accueil courtois fait à la presse et particulièrement au *Courrier Musical*. Je note ceci d'autant plus vivement et plus volontiers que ce n'est pas toujours le cas dans les fêtes de musique, et que la presse n'arrive parfois qu'à grand peine à obtenir ses entrées quand elle les obtient !

Entre deux grands festivals, après Hændel et avant Schumann, après *Judas Macchabée* et avant *Faust*, j'ai goûté délicieusement deux séances du quatuor Joachim à

Cologne, deux séances intimes, dans un tout petit local ! Le quatuor à cordes de Mozart en *mi bémol*, celui de Beethoven op. 95 en *fa majeur* et celui de Haydn op. 17 et 2 en *sol*. Je conseille aux bonnes gens qui lèvent les épaules en parlant du papa Haydn de méditer ce quatuor, particulièrement le récitatif du troisième mouvement ! Puis le quatuor op. 41 n° 2 de Schumann et le *Quintette* pour deux violoncelles de Schubert, en *ut*. En écoutant le roi du violon, on saisit la valeur de chaque trait, la signification de chaque fusée de notes. C'est l'absolue perfection. Qui n'a pas entendu le quintette de Schubert par Joachim ne sait pas ce que c'est que la musique de chambre. Je renonce à vous décrire mes impressions, il faudrait mettre « divin » à chaque ligne et ce serait à peine juste !

Paul de STÖCKLIN.

La VII^e Fête de Musique de l'Association des Musiciens suisses

A Neuchâtel

Après Mayence et Haendel, après Cologne, Joachim, Mozart, Beethoven, Haydn et Schubert, après Bonn et Schumann, je ne me rendis qu'avec une certaine appréhension à Neuchâtel à la fête des musiciens suisses.

Depuis sept ans qu'elle existe, l'Association a porté des fruits nombreux. Il faut louer grandement les efforts de ceux qui l'ont créée. Les statuts sont fortement inspirés de la société similaire allemande. Je vois surtout les heureux résultats de ce genre d'association. Chaque année, c'est une sorte de salon de la musique dont le siège varie. Cette fois-ci, le comité avait fait supérieurement les choses. Il avait engagé l'orchestre Kaim de Munich.

Je doute que le but qu'avaient en vue les promoteurs de l'Association soit jamais atteint. Créer un art suisse demeurera une utopie aussi longtemps qu'il n'y aura pas une race suisse ayant une langue propre pour exprimer ses émotions. L'association en resserrant les liens assez lâches jusqu'ici qui unissaient intellectuellement la Suisse romande et la Suisse allemande, en mettant en contact les individus, en leur permettant de se faire entendre et surtout de s'entendre eux-mêmes et enfin en mêlant toute la population aux fêtes qu'elle organise, joue un rôle suffisant important dans la vie artistique de la nation, pour n'avoir pas à désirer autre chose. Ces associations ont toutefois leur mauvais côté que compensent amplement d'inappréciables avantages. Elles risquent parfois de tomber sous certaines influences particulières qui leur impriment une direction spéciale et qui accaparent un peu à leur profit, toutes les énergies. Dans la société allemande, en dehors de Strauss et des Munichois wagnériens, il n'y a guère de salut possible. Et à ce propos je regrette de n'avoir point trouvé sur les programmes de Neuchâtel le nom d'un excellent musicien, Pierre Maurice, l'un des tempéraments les plus originaux, les plus poétiques, les plus délicats parmi les compositeurs suisses. Il me semble qu'un artiste qui a foi en son art et confiance en son talent n'a pas à craindre la concurrence de directions différentes de la sienne. Une idée neuve arrive toujours à s'exprimer d'une façon originale et à faire son chemin dans le monde.

Mes pressentiments ne m'ont guère trompé. La VII^e fête des musiciens suisses indique beaucoup d'efforts inutiles, bien des coups d'épée dans l'eau, de vaines tentatives pour faire grand, pour faire nouveau, pour être original. L'influence germanique domine, ce qui s'explique aisément, les jeunes compositeurs ayant plutôt la chance

d'être joués en Allemagne. Dans les deux concerts avec orchestre je note cinq compositions pour chœurs et orchestre et quatre poèmes symphoniques !

La première séance, consacrée à la musique de chambre, était franchement médiocre, mais pas mauvaise. Le quatuor à cordes en *la* de *Emmanuel Moor* est à peu près bien, amusant même par endroits, jamais ennuyeux. C'est un solo continu de violon avec accompagnement de cordes, sans caractère spécial.

Il est difficile d'émettre un jugement sur les sonates pour piano et violon en *ré* de *M. Pahnke*. J'ai remarqué que la partie de piano était très chargée. *M. Pahnke* aurait dû charger l'un de ses collègues de la partie de violon. Il joue si faux lui-même que n'ayant pas la partition sous les yeux il m'était impossible de savoir si les notes entendues étaient celles écrites par le compositeur ou celles écorchées par l'exécutant : du reste un rabachage langoureux des thèmes, un manque d'unité qui n'arrive pas à être divertissant.

Je serais curieux de savoir pourquoi *Henri Marteau*, l'admirable violoniste, compose des mélodies sur des paroles allemandes. Ce sont 8 lieder avec accompagnement de quatuor. *Marteau* est un maître. Il a trouvé des sonorités charmantes. Son quatuor sonne délicieusement, avec des effets imprévus. Il procède de *Brahms* évidemment, et s'il ne réagit promptement, *Brahms* menace de l'enliser !

Le comité n'a pas eu la main heureuse dans le choix de ses solistes. Je vous ai dit l'an dernier beaucoup de mal de madame *Troyon*. J'en pense tout autant de *Mlle Hégar* et bien davantage de la pauvre malheureuse *Mme Lang-Malignon* qui a estropié la jolie musique de *Marteau*.

Figurez-vous que *M. Emile Lauber* a trouvé nouveau de composer : « Il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville » de *Verlaine*. Pour ne ressembler ni à *Fauré* ni à *Debussy*, il a préféré ressembler à *Delmet* en l'accommodant sauce *Massenet*, pimentée de *Wagner*. Je pense que la prochaine fois *M. Lauber* donnera les *Amours du poète* à sa façon. Les quatuors vocaux de son frère *Joseph Lauber* furent le clou de la séance. *Lauber*, professeur au conservatoire de Genève, est très remuant, il fait beaucoup parler de lui. Les lauriers de *Jaques-Dalcroze* l'empêchent de dormir. *Jaques* a composé une masse d'exquises chansons populaires, *Joseph Lauber* fait de même, pour quatuor vocal, et leur moindre qualité est la naïveté et la sincérité. Voici les termes élégants et fleuris en lesquels le programme commente ces quatuors : « Fatigué d'une certaine prédilection régnante de mettre en musique des vers... lassés ou troublants, *Joseph Lauber* a choisi des poésies allemandes, empreintes des mœurs agrestes et de l'esprit candide de nos pères. En outre, l'auteur s'est donné à tâche, au risque de passer pour démodé, d'écrire des mélodies afin d'y laisser briller les voix au premier plan ». Les quatuors vocaux valent mieux que leur panégyrique dont *M. Lauber* aurait mieux fait de se passer. *Jaques-Dalcroze* écrivit un concert de violon que créa *Marteau* ; *Lauber* fit créer cette année-ci par *Marteau* un concert de violon. Mais quel concert ! ? Une œuvre insinueuse, décousue, filandreuse, prétentieuse, mais nouvelle en ce sens que c'est un concert à programme, une sorte de *Vie du Héros* au petit pied. Le héros personnifié dans le violon lutte et triomphe de la tourbe orchestrale qui s'efforce, mais en vain, de le salir. « Un moment c'est une horde rieuse d'enfants qui passe, mais rien n'y fait car c'est de sa dernière énergie que notre héros se défend, lançant ses anathèmes à ceux qui essayent de le sortir de sa mélancolie insurmontable... Mais subitement il est pris de regrets, il trouve ces accès vains, inutiles, et telle une colombe blessée, il tombe subitement à terre en proie à une tristesse violente. » Le style musical de *M. Lauber* est dans ce goût-là. On appelle en Suisse, *français fédéral* un galimatias barbare fabriqué dans certains bureaux de chancellerie ; la musique de *Joseph Lauber* est de la *musique fédérale*.

Inutile de vous faire l'éloge de Marteau, artiste impeccable, d'une sûreté d'autant plus admirable que ce qu'il joue est plus fantaisiste et plus vide.

Je passe sur le deuxième concert : huit grandes compositions pour soli, chœurs, orchestre, etc. ; à part *Recueillement* de Gustave Doret, une œuvre pas très originale mais fortement pensée, solidement bâtie et bien écrite, ce ne sont guère que des tâtonnements de jeunes en mal de production, des essais à peine mûrs ou qui ne laissent prévoir aucune maturité possible. Je signale cependant les deux poèmes symphoniques d'Ernest Bloch, *Hiver*, *Printemps*. Ce sont deux jolies pages orchestrales point énormes, savoureuses à souhait, d'une heureuse venue et pas nuageuses ni compliquées à l'excès.

La troisième séance comprenait les grands morceaux de résistance de la fête. Je viens de vous dire l'impression produite par le concert de violon de J. Lauber. Le *Mortuus pro nobis* de Paul Benner, pour soprano solo, chœur et orchestre, est du Massenét agrémenté de Brahms et d'un peu de Mozart. Le thème initial est même calqué sur un thème de la *Flûte enchantée*. Quelle drôle d'idée d'aller demander une inspiration aux vers de Mlle Levat, dans le genre de ceci :

C'est l'homme de douleur ! Sous tant d'ignominie
Sa face a ruisselé de son sang rédempteur,
Son cœur s'est déchiré dans sa lente agonie ;
Les cieux se sont fermés à ses cris de terreur ! !

L'*Ode* pour chœur et orchestre sur les vers de Verlaine « C'est la fête du blé, c'est la fête du pain » est bien plus intéressante. Ed. Combe, autrefois secrétaire des Concerts Lamoureux, est depuis plusieurs années critique musical de la *Gazette de Lausanne*. Comme tel il exerce une réelle influence sur la vie musicale de la Suisse romande. Il est, avec Jaques-Dalcroze, l'âme de l'*Association des musiciens suisses* dont il eut la première idée et que ses efforts créèrent. Il en est, à l'heure actuelle, le secrétaire général. Son poème prouve une solide éducation, beaucoup de goût. C'est un bon travail qui ne manque pas d'émotion, d'une large envolée parfois et de mouvement. Combe doit avoir une prédilection marquée pour le *Messidor* de Bruneau.

En somme, la seule œuvre empoignante c'est la *Tragédie d'amour* de E. Jaques-Dalcroze. Oh ! la belle œuvre, vigoureuse, saine, puissante, originale, achevée, que ce poème pour chant et orchestre en 7 tableaux lyriques. On pouvait reprocher jusqu'ici à Jaques-Dalcroze sa trop grande facilité dont il était quelquefois la dupe ou la victime. La *Tragédie d'amour* comme l'*admirable quatuor à cordes*, est un tout concentré, fermé, complet. L'auteur a su concilier l'unité et la variété. Sa musique est vivante, elle court avec le poème, elle est délicieuse, terrible, et c'est toujours de la musique. Ce fut un triomphe ! Du reste Mme Nina Faliero-Dalcroze, dont le *Courrier Musical* a souvent eu l'occasion de parler avantageusement, a interprété l'œuvre de son mari *con amore*. Mme Faliero possède un charmant organe, souple à souhait, qu'elle manie avec une maîtrise, avec une aisance rares. Vous savez combien délicieusement elle chante le lied. Ce serait la perfection, mais il manque quelque chose, de la chaleur, du tempérament. L'art même le plus raffiné ne saurait remplacer le cœur. La plus belle fille du monde ne peut donner que ce qu'elle a, et ce qu'elle a, Mme Faliero-Dalcroze le donne sans compter.

J'ai un regret à exprimer qui n'est ni un reproche ni un blâme. Jaques-Dalcroze, un pur latin, amoureux de clarté et de belles ordonnances, est en train de se germaniser. Car la *Tragédie d'amour* indique un mouvement vers la musique allemande. De l'autre côté du Rhin, le compositeur genevois est un maître incontesté, son nom se cite avec les plus grands et les plus chers.

Il est regrettable pour le *Musicien de Gmünd*, la nouvelle symphonie avec violon

obligé de Hans Huber, qu'elle soit venue après l'œuvre étincelante de Jaques Dalcroze. Fort bien faite, très romantique, cette symphonie rappelle les symphonies de Raff. C'est aussi vieux, sans être plus solide et après la virtuosité d'orchestre de la Tragédie d'amour, l'instrumentation en paraît lourde. Elle est inspirée d'un poème de Kerner chantant une légende populaire, variante du *Jongleur de Notre-Dame*, comme la *Boecklin-Symphonie* du même auteur, elle fera son tour triomphal d'Allemagne. Pour nos estomacs elle est un peu indigeste. C'est une œuvre honnête en tous cas, consciencieuse, souvent grande. Elle nous a valu le plaisir d'entendre le docteur Hégar comme chef d'orchestre. On lui fit une ovation. Grâce à sa remarquable direction, Zurich est devenu le centre musical le plus important de la Suisse. Son orchestre de la Tonhall est justement célèbre. Hégar prend sa retraite. Sa disparition sera très préjudiciable à la vie artistique en Suisse.

Que reste-t-il de toutes ces œuvres (à part deux ou trois au plus qui vivront, mais n'en sont pas plus suisses pour cela) péniblement élaborées ? Même pas une indication sur l'avenir de la musique en Suisse ! Il faut laisser faire les petites sociétés locales, les Liedertafel de la Suisse allemande, les associations de la Suisse française. C'est par elles que se fera la musicalisation des masses dont l'association des musiciens recueillera les fruits à un moment donné.

Paul de STOECKLIN.

Nous publierons, dans notre prochain numéro, les comptes rendus des Fêtes musicales de Montpellier, des Fêtes Schumann de Bonn et du Festival Rhénan d'Aix-la-Chapelle.

L E HAVRE. — Un des derniers concerts de la saison a été en même temps l'un des plus admirables. Deux artistes seuls en supportaient le lourd programme où voisinaient les deux « Grandes » sonates : celle à Kreutzer, de Beethoven et celle de Franck, dignes l'une de l'autre. Mais ces deux artistes avaient nom Pugno et Ysaye et cela suffit. Je n'ai rien de plus à ajouter ; ce furent là d'inoubliables instants et tout le public électrisé, touché par l'étincelle du génie, écouta avec recueillement (oui, même les profanes, même les non-initiés), les deux œuvres rayonnantes d'une vie intense et communia avec les dieux ! Parlerai-je des autres morceaux ? Pugno joua en poète inspiré trois pièces de Chopin où il sut trouver d'exquises et rares sonorités (notamment dans la Berceuse que nul ne peut produire comme lui). Je voulais *attraper* Ysaye pour avoir glissé dans ce programme musical un morceau de virtuosité et surtout, jouant un morceau de virtuosité sur violon, d'avoir choisi un *morceau de piano* (Valse-Etude de St-Saëns), et un morceau éminemment pianistique ! Le cas était bizarre. Mais on *n'attrape* pas Ysaye. Le géant s'est montré étourdissant de verve, d'adresse, de fougue, de maestria, dans cette transcription dont il est l'auteur, il a fouetté les cordes de son archet vainqueur, avec tant d'audace et de réussite, que mes principes ont fléchi... j'ai applaudi comme les autres et la salle a failli crouler.

Les deux virtuoses, fêtés, acclamés, réclamés, appelés et rappelés, ont dû allonger leur programme de quelques pièces. Ysaye a fait pleurer Wagner et Pugno a eu des doigts de fée dans l'égrènement des notes d'une « clavecinade » ravissante du toujours jeune et alerte Scarlatti !

H. WOOLLETT.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra-Comique. — M. Albert Carré a convenu, avec M. Jules Bois, qu'*Hippolyte couronné* serait confié, pour être mis en musique, à un de nos plus éminents compositeurs et représenté à la salle Favart.

C'est le mercredi 27 juin, à 3 heures de l'après-midi, qu'aura lieu au théâtre de la Gaité, avec le concours de la musique de la Garde Républicaine, le festival que le grand artiste Francis Planté donnera au bénéfice de la Maison de retraite de l'Association des Artistes dramatiques (fondation Coquelin, à Pont-aux-Dames).

Francis Planté fera entendre, accompagné par la musique de la Garde républicaine, sous la direction de son chef, M. Gabriel Parès : La *Romance du huitième Concerto* de Mozart, un *Concerto* de Mendelssohn, et la célèbre *Tarentelle* de Gottschalk ; et, pour piano seul, deux très importantes séries d'œuvres des grands maîtres classiques et modernes, Weber, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Rubinstein, Brahms, Saint-Saëns, etc., dont les titres seront donnés par M. Planté lui-même, au moment de leur exécution.

La location pour ce concert est ouverte à partir d'aujourd'hui au Théâtre de la Gaité, chez l'éditeur G. Astruc et C^{ie} (Pavillon de Hanovre, 32, rue Louis-le-Grand) et chez les principaux éditeurs de musique, ainsi qu'à la salle Erard, 13, rue du Mail.

Les Concerts des Tuileries nouvellement institués sont déjà très suivis. L'orchestre des Concerts Le Rey, sous la direction de MM F. Le Rey et F. de Léry, fait entendre tous les soirs les morceaux les plus variés, agrémentés de pages de chant judicieusement choisies. Le cadre est charmant et tout nous porte à croire que cette heureuse entreprise due à M. Nancey, sera couronnée de succès.

La dernière réception musicale de M. et Mme Louis Diémer fut merveilleusement réussie. Au programme Mmes Litvinne, Charles Max, l'excellent violoncelliste Hasselmans, M. Jan Ten Have, dont le style fut parfait dans une sonate de Hændel ; enfin le maître de la maison, qui, avec Edouard Risler, interpréta magistralement les *Variations* de Schumann et enleva d'une façon prestigieuse le *Scherzo* de Saint-Saëns.

A la réception du mercredi 30 mai, une matinée musicale des plus brillantes eût lieu chez Mme Varambon, dans ses salons, rue Navarin.

On y applaudit l'admirable cantatrice Mme M. Gallet, Mlle Gina d'Aranjo, dans ses œuvres très originales, Mlle Galitzine, une remarquable violoncelliste, le célèbre pianiste hongrois Szanto, le violoniste très distingué, G. Rabani, le pianiste-accompagnateur virtuose M. Ed. Mignan.

Très intéressant concert, le 29 mai dernier, offert par la Baronne et le Baron de Léry, avec le concours de la Société d'Amateurs le *Timbalier*, dirigée par M. de Léry, de Mme Bureau-Berthelot, M. Pascal, etc. L'assistance nombreuse et élégante a réservé le meilleur accueil à tous ces excellents artistes.

Le concours de musique organisé par le *Journal*, a obtenu le plus vif succès grâce à l'intelligente organisation de MM. André Gresse et Cavaillé-Massenet. Plus de 18.000 exécutants se sont fait entendre, durant deux jours, aux nombreux membres du jury recrutés parmi les plus hautes personnalités de l'Art musical. Cet important concours

nous a permis de constater que le niveau artistique des Harmonies, Orphéons et Fanfares, s'élevait très sensiblement : Beethoven, Berlioz et Wagner figuraient en effet, dans les œuvres imposées.

Nous apprenons avec plaisir la nomination de M. Jean Gallon comme chef des chœurs de la *Société des Concerts du Conservatoire* en remplacement de M. Schvartz, démissionnaire.

M. Gallon est un compositeur de talent, doublé d'un pianiste et d'un organiste de non moins de valeur ; nous ne pouvons que féliciter la *Société des Concerts* de son heureux choix.

Une nombreuse et élégante assistance se pressait le 13 mai à la salle de l'Athénée Saint-Germain où M. et Mme Petsche avaient convié un auditoire d'élite à entendre l'exquise *Djamileh* de Bizet. Le rôle de *Djamileh* était confié à Mme Petsche dont la voix chaleureuse et émouvante exprima toute la beauté passionnée de cette musique et se maria harmonieusement au ténor charmant de M. Dubreuil et à la basse généreuse de M. Hùe, ses partenaires. J'ajoute qu'on ne saurait trop louer l'intelligence et l'aisance scénique des interprètes de cette œuvre si fâcheusement délaissée et qu'il serait injuste d'oublier un orchestre qui pour être composé d'amateurs ne s'en montra pas moins souple, docile et euphonique à souhait.

Le dimanche 27 mai, sous la présidence du Maître Camille Saint-Saëns, accompagné de ses éditeurs, MM. Auguste et Jacques Durand, a eu lieu, dans les salons de la maison Dehouve, à la Porte-Maillot, le banquet donné par la Société de secours mutuels et de retraite des employés du commerce de musique. Compositeurs, éditeurs, amateurs avaient tenu à donner à cette sympathique corporation un témoignage d'estime en se joignant à eux pour célébrer leur 25^e anniversaire de fondation. Au dessert, après une vibrante allocution de M. Barberet, grand maître de la Mutualité, il a été décerné plusieurs médailles à MM. Suinot, Mallet, Delhaye et Guillemot, membres du bureau de la Société. Nous ne pouvons que féliciter cette Société, qui ne peut que s'étendre de plus en plus, en témoignant nos hommages à M. Paul Girod, son habile et dévoué président.

La Société des compositeurs de musique met au concours, réservé aux seuls musiciens français, pour l'année 1906, les œuvres ci-après :

1^o *Pièce symphonique* pour orchestre en une ou deux parties, d'une durée totale de 15 à 20 minutes.

Prix de 500 francs offert par le Ministre des Beaux-Arts. Orchestre avec quintette à cordes et au maximum les instruments ci-après : double quatuor à vent, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et batterie (tuba et harpe, ad libitum).

(Joindre une réduction pour piano à deux ou à quatre mains).

2^o *Sonate* pour piano.

Prix de 500 francs (fondation Pleyel-Wolff-Lyon).

3^o *Tantum ergo* pour ténor solo et chœur à trois voix (soprano, ténor et basse, sans division) avec accompagnement d'orgue, de harpe, de violon et de contrebasse (ces trois derniers instruments ad libitum).

Prix Samuel-Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel-Rousseau.

(Joindre les parties séparées).

4^o *Chœur* à quatre voix pour voix mixtes avec accompagnement de piano (Poème au choix des compositeurs).

Prix de 300 francs offert par M. Albert Glandaz.

(Joindre les parties séparées).

5^o *Pièce d'orgue* avec accompagnement de quintette à cordes et trois cors.

Prix de 200 francs offert par la Société.

(Joindre les parties séparées).

Les manuscrits devront être parvenus le 15 janvier 1907 au plus tard au Bibliothèque, au siège de la Société, 22, rue Rochechouart, où le règlement et tous renseignements peuvent être demandés à M. Lefébure ou au Secrétaire général.

Les concours ouverts, en 1905, par la Société des compositeurs de musique, ont donné les résultats suivants :

I. — *Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle.

Prix de 500 francs, offert par M. le ministre des Beaux-Arts, décerné à M. Roger Ducasse. Mention à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Il ne chantait que la grandeur des dieux. »

II. — Fantaisie pour piano et orchestre.

Premier prix de 500 francs (Fondation Pleyel-Wolff-Lyon, décerné à M. Aymé Kunc. Deuxième prix, de 200 francs, offert par la Société, décerné à M. J. Ermend-Bonnal.

Mention, à l'unanimité, à l'auteur de l'œuvre ayant pour devise : « Veni ».

III. — *Ave Maria*, pour baryton solo et chœur à trois voix avec accompagnement d'orgue, violon, violoncelle, contrebasse et harpe :

Prix Samuel Rousseau, 300 francs, offert par Mme Samuel Rousseau, non décerné. Mention à l'auteur de l'œuvre portant l'épigraphe : « T. U. B. A. ».

IV. — Musique de scène pour l'*Amphytrion*, de Molière :

Prix de 500 francs, offert par M. Albert Glandaz, non décerné.

V. — Histoire de la Sonate :

Prix de 200 francs, offert par la Société, non décerné.

Mention, avec prime de 100 francs, à l'auteur de l'envoi portant l'épigraphe : « L. S. P. M. ».

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

Nous apprenons les favorables débuts en Allemagne de M. Pierre Samazeuilh, jeune violoncelliste. Le *Général Anzeiger* et la *Gazette de la Marche de Brandebourg* s'accordent à louer le mérite de ses interprétations du *Concerto* de Saint-Saëns, d'un *Nocturne* de Chopin transcrit, et de morceaux de Servais et de Popper. Il faut souhaiter que l'avenir réalise ces heureuses promesses et permette à M. Pierre Samazeuilh de donner toute sa mesure.

Le 22 mai, M. Crétin-Perny, le distingué professeur de chant au Conservatoire de Lyon, donnait une audition de ses élèves dont le très artistique programme a eu le plus vif succès. Citons plusieurs chœurs : *En mai* de Rimski-Korsakow, un chœur de l'*Antécambre* de Saint-Saëns et *A l'Aube* de F. Berthet.

Le *Cantique de Racine* de Fauré, était encadré de mélodies de Fauré, A. Georges et G. Hue. Mentionnons tout particulièrement *Pleine Eau* de Ch. Koechlin, l'*Ame d'une flûte, Aux Collines* et la *Mort du Soleil* de F. Berthet dont l'inspiration délicate et émouvante ainsi que l'art subtil ont charmé l'auditoire. On a bissé l'air du *Freyschütz*, la *Mort du Soleil* et l'*Eau qui court* d'A. Georges que Mlle C. P. a chantée avec un style et un sentiment admirables. Cette séance a affirmé une fois de plus l'excellence et la force de l'enseignement de M. Crétin-Perny dont on ne saurait trop louer et encourager l'effort. N'oublions pas le nom de Mlle Gonnet qui a accompagné les œuvres les plus diverses avec la plus fine intelligence musicale et la plus souple virtuosité.

ANGOULÊME. — M. Pierre Castaigne, violoniste, s'est fait entendre avec un très grand succès à la Société Philharmonique, dirigée par M. Raoul Drosony.

M. Ed. Mignan, pianiste, et Mlle Jane Bernardel, cantatrice, prêtaient leur concours à ce concert.

Le programme très musical et très artistique était consacré aux œuvres de Bach, Schubert, Schumann, Boïeldieu, Franck, Fauré, Duparc, Ed. Mignan.

M. Pierre Castaigne, l'organisateur du concert est un jeune virtuose, ardent, convaincu, qui possède une technique très sûre ; il fut très applaudi et très apprécié dans la *Sonate de Franck* et une rhapsodie hongroise de Hübay, brillamment enlevée.

LA ROCHE-SUR-YON. — Le premier concert de la *Société des Matinées Musicales* a obtenu le plus vif succès. Consacré aux charmantes œuvres d'Alexandre Georges, il

nous a permis d'applaudir de très remarquables artistes comme Mmes Marty et Bureau-Berthelot, MM. Francell et Carbelly. L'orchestre et les chœurs ont été excellents. U.

BIBLIOGRAPHIE

Vincent d'Indy : CÉSAR FRANCK

Paris, Félix Alcan, éditeur, 1906.

La collection des *Maîtres de la musique*, publiée sous la prudente direction de M. Jean Chantavoine, vient de s'enrichir d'un ouvrage nouveau, le plus vivement espéré et le plus curieusement attendu peut-être, je veux parler de l'étude consacrée à César Franck par M. Vincent d'Indy. « Etude » est-il exact ? Je ne sais trop à la vérité comment qualifier cet acte d'une foi lucide, ce commentaire d'un apôtre qui ferait de l'exégèse et en qui s'incarneraient mystérieusement toute l'inspiration du disciple et toute l'érudition du savant. Il nous manquait un livre sur Franck et il est juste que M. d'Indy l'ait écrit. Minutieusement instruit des secrets de la technique musicale, chef d'école à son tour, éducateur dont l'enseignement vivifiant s'appuie sur une vaste expérience et, par dessus tout, épris pour son art d'un amour qui fut fécond en chefs-d'œuvre, il lui appartenait de nous expliquer la vie et l'œuvre de Franck, de nous rendre les formes, les procédés, en un mot l'expression intelligibles en nous découvrant l'invisible lien qui les rattache à l'idée. Je n'insiste pas sur les péripéties d'une existence d'où toute laideur fut bannie et où il semble que les soucis n'aient point pesé à cette âme ravie dans une lointaine et haute contemplation. Il y a longtemps que notre piété l'a vengée et j'aime mieux à cette heure suivre M. d'Indy dans l'ingénieuse et claire analyse qu'il nous livre. Aussi bien la musique est-elle ici le miroir exact de l'homme. M. d'Indy énumère les diverses influences que Franck a plus particulièrement ressenties, celles des musiciens français du XVIII^e siècle, de Bach, Beethoven, Gluck, Schubert ou Schumann. Oserai-je de ma faible autorité et en me ressouvenant d'un certain épisode des *Variations symphoniques* y joindre celle de Chopin ? Il nous le montre rappelant au fracas du piano l'inspiration sacrifiée pour un temps aux besoins journalières ; il discerne dans sa carrière musicale trois périodes — et il a raison de ne pas dire trois manières — dont chacune reçoit une immortelle couronne avec *Ruth*, *Rédemption* et les *Béatitudes*. Surtout il voit en lui l'héritier direct de Beethoven, le créateur du style cyclique, qui n'a cessé de se développer de nos jours, le gardien des formes sans laquelle nulle musique ne peut vivre.

En résumé, pour M. d'Indy l'art de Franck se caractérise essentiellement par « la noblesse et la valeur expressive de sa phrase mélodique, l'originalité de l'agrégation harmonique, enfin la solide eurhythmie de son architecture musicale » sans oublier ce sens de la valeur tonale, des ombres et des lumières par quoi il excelle. Il faut d'ailleurs suivre de près l'adroite et intime dissection que M. d'Indy fait subir au *Prélude Choral et Fugue* pour piano ainsi qu'au *Quatuor en ré mineur* et scruter les citations éloquentes dont il illustre sa thèse. On verra avec un étonnement amusé comment le thème le plus pathétique de *Manon* se transforme dans *Ruth* par la vertu calmante d'une double pédale, en une pastorale innocente. M. d'Indy eût pu multiplier les observations grammaticales sur les systèmes mélodique et harmonique de Franck qu'il a, comme on le sait, heureusement qualifiés, confronter, par exemple, plusieurs thèmes pris dans la première partie de la *Symphonie*, dans les *Dances de Lormont*, dans le *Quintette*, dans les *Béatitudes* ou les *Eolides* et dont la quasi-identité révèle chez le

maître une certaine idée fixe, un mode de sa pensée très caractéristique. Mais un tel ouvrage n'est pas un Traité de composition, ainsi que l'auteur l'a dit sagement, et il fallait être compris moins des familiers de Franck que de ceux ou de celles qu'il a conquis au loin par la splendeur ou le charme rayonnant de sa parole. Parole divine, harmonieuse, émanation d'une âme naïve et sublime qui connut l'amour selon Pascal, c'est-à-dire le mouvement de charité, l'oubli, le don de soi. Et comme il a, vivant, sanctifié pour jamais par la paix et par la douceur, ses élèves qui n'ont point connu la discorde ni l'envie, Franck réunira dans le culte de sa mémoire la troupe éparse des êtres qui aiment, qui souffrent et qui espèrent autour de ce livre où le panégyriste le plus digne a mis toute son intelligence et tout son cœur.

Paul LOCARD.

Gluck par Jean d'Udine

Librairie Renouard. Paris. Laurens, éditeur.

Entre les différentes productions dues à la plume distinguée de notre collaborateur et ami Jean d'Udine, qui avec bonheur traita tous les genres depuis le roman dans *la Meule Tourne* jusqu'aux questions scientifiques dans *l'Orchestration des couleurs*, voici un des meilleurs ouvrages critiques de cet esprit cultivé et chercheur.

Sans s'attarder en de vaines anecdotes dont sont habituellement remplies les biographies, Jean d'Udine, tout en ne négligeant rien pour faire bien connaître l'homme que fut Gluck, s'est surtout attaché avec un scrupule clairvoyant à marquer et à définir la grande place que tient son œuvre dans l'histoire de la musique dramatique. C'est le récit d'une belle et grande époque qu'il nous apporte. Le faisant dans un esprit critique, Jean d'Udine est remonté aux sources italiennes et françaises où l'inspiration de Gluck puisa les éléments que son génie devait rendre siens à jamais par leur emploi judicieux dans ses chefs-d'œuvre, puis il dégage la part de vérité que contenait la révolution glukiste et nous montre jusque dans la musique moderne l'influence lumineuse qu'elle exerce encore chez ceux qui seraient le plus tentés de la nier.

Ce livre est plein d'aperçus et d'enseignements. La réforme de Gluck est très justement étudiée, son style défini, et ses œuvres analysées dans ce qu'elles présentèrent de nouveau et de sublime. Pour éveiller chez nos lecteurs le désir de connaître cet ouvrage, je ne puis mieux faire que de leur reproduire ici une des pages qui termine le chapitre sur *la musique de Gluck*. « Il y a chez Gluck une sorte de santé, une noblesse, « une eurhythmie qui n'excluent ni la grâce, ni la finesse, ni la terreur tragique, et qui « est bien, dans l'art des sons, le plus touchant de tous, l'écho de cette beauté sereine « et vigoureuse dont les Grecs ont doté le monde pendant quelques siècles, que l'on « n'avait pas connue avant eux et que l'on n'a pas retrouvée depuis. Gluck admirait « profondément les Grecs. Il a su nous donner, dans son dernier chef-d'œuvre, le plus « délicat de tous peut-être, l'impression qu'Argos fut une cité vivante, dont une vierge « se souvenait avec des larmes dans la voix. Et c'est avoir fait beaucoup pour l'humanité, que d'avoir retrouvé l'expression musicale d'un émoi dont ne s'étaient perdues jusqu'à nous que l'expression plastique et l'expression littéraire. »

On ne saurait mieux parler de ce grand et noble artiste.

Victor DEBAY.

Die Musik, hrg. von Richard Strauss. Bd XII-XIV, *Joh.-Seb. Bach, von Philipp Wolfrum*. Berlin, Bard, Marquardt, s. d., in-12, 180 p., 16 pl., 11 fac-sim.

Nous avons récemment signalé ici même l'apparition de quelques-uns des volumes précédents de la même collection. Celui que M. Ph. Wolfrum vient d'y ajouter comptera parmi les meilleurs. Selon l'expression d'un de nos confrères, c'est un « introducteur » excellent à la connaissance d'un des plus grands génies de l'art musical. Les résultats des travaux biographiques antérieurs et ceux d'une étude à la fois enthousiaste et raisonnée des œuvres de Jean-Sébastien Bach y sont condensés sous une forme rapide et agréable, qui procurera sans doute à ce joli petit livre des lecteurs nombreux en Allemagne ; il mériterait assurément d'en trouver en France et nous aimerions à penser qu'à la veille des vacances, il prendra place dans la valise de quelques-uns des jeunes gens et des jeunes filles qui « apprennent » la langue allemande en même temps que la musique.

A d'autres lecteurs, plus exercés, nous recommanderons les pages où M. Ph. Wolfrum repousse le vieux parallèle classique entre Bach et Haendel, et celles où il insiste sur le caractère national de l'œuvre de Bach.

M. BRENET.

Ouvrages reçus :

Jules Ecorcheville : *De Lulli à Rameau (1690-1730) L'Esthétique Musicale*.

Vingt Suites d'orchestre du XVII^e siècle français, précédées d'une Etude historique par Jules Ecorcheville.

Editions Marcel Fortin, 6, Chaussée d'Antin, Paris.

Camille Mauclair : *Schumann*.

Jean d'Udine : *Gluck*.

Arthur Pougin : *Herold*.

Editions Henri Laurens, 6 rue de Tournon, Paris.

Nouveautés musicales reçues :

J. Guy-Ropartz : *Chant d'Automne*, poème de Baudelaire.

Editeur : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta, Nancy.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.



PIANOS A QUEUE & PIANOS DROITS

à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL, & Cie Rue de Douai, 46. PARIS

Institut Musical de France

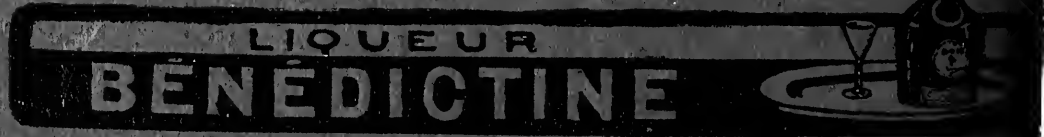
12, Place de la Nation, PARIS (12^e)

TÉLÉPHONE 91

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique, etc. Gravure et Edition

Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants et consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.



LE COURRIER MUSICAL

Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

NOTIONS RÉCENTES
CAMILLE MAUCLAIR
MEILLE ET LA MUSIQUE
(Suite et Fin) J. ÉCORCHEVILLE
QUINZAINE MUSICALE :
Midi-Pyrénées et les Alentours
mouvement musical en Province
et à l'Étranger :
Les Assises de la Schola
Montpellier..... R. DE CASTÉRA

Le Festival Rhénan à
Aix-la-Chapelle..... A. DIOT
Lettre de Munich..... E. DE STÖCKLIN
Correspondances de : Essen
ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.

Administration et Rédaction :
RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

Jeux ouverts
de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »»

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS (16°)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8°).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — Gabriel Fauré — Flédermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Maclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns. — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillemoz, etc ..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Anber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honcré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. LEGOUX, 4, rue de Rougemont ; 20, faubourg Poissonnière, etc.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc..

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS :

Pour l'ALLEMAGNE : { MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE : { MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de
Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE : { MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street,
LONDON-W.

Pour la HOLLANDE : { MM. STUMPPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE : { MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Sensations récentes (CAMILLE MAUCLAIR). — Coineille et la musique *suite et fin* (JULES ÉCORCHEVILLE). — La Quinzaine Musicale. — Sonatières et les alentours. — *Le Mouvement musical en province et à l'étranger* : Les Assises de la *Schola*, à Montpellier (R. DE CASTÉRA) ; le *Festival Rhénan*, à Aix-la-Chapelle (A. DIOR). — Lettre de Munich (E. DE STÖCKLIN). — Correspondance de : ESSEN. — Echos et Nouvelles diverses.

— *Le 29 Juillet, on célébrera le 50^e anniversaire de la mort de Robert Schumann.*

Notre prochain numéro sera consacré au grand compositeur allemand.

Sensations récentes

I

MAURICE RAVEL

La musique de piano de Maurice Ravel, que j'entends Ricardo Vinès jouer comme lui seul le peut faire, me donne une impression dont la saveur entre toutes m'agrée ; celle de la véritable jeunesse. Ravel arrive devant la vie musicale comme un enfant extraordinaire, et il sourit, et il chante.

La musique de piano de Debussy, qui est merveilleuse, n'a pas pour moi cette ingénuité que l'art de Maurice Ravel offre avec une confiance si abandonnée. Debussy n'est un « jeune » qu'au sens un peu vague où l'entendent les gazettes. C'est, malgré tout ce qu'on pourra dire, un romantique morbide, un Baudelairien, un héritier intellectuel de Mallarmé. Il a fait un immense effort pour se dégager d'influences et de transitions et se créer une musicalité individuelle. Mais Maurice Ravel surgit tout neuf, n'ayant pas eu cette lutte à soutenir : et j'entends bien que Debussy l'a soutenue pour tous, et que c'est un des motifs de sa gloire, mais le fait est que Ravel apparaît simple, libre, et comme à la première heure d'une musique nouvelle.

Entendre l'*Alborada del gracioso*, les *Oiseaux tristes*, ou, plus

encore, ce chef-d'œuvre absolu et poignant qui s'appelle *Barque sur l'Océan*, c'est pour moi goûter un fruit dont jamais mes lèvres ne connurent la chair parfumée, et supposer par ce seul contact tout un paysage d'îles insoupçonnées. Ravel, après Debussy mais autrement et plus encore, accomplit le charmant et paradoxal miracle de nous faire accepter cette harmonie imitative que nous rangions au nombre des vieilles erreurs de l'esthétique musicale. Il ne transpose pas en langage sentimental des impressions de nature : réellement, son piano imite les oiseaux du soir, ou l'eau courante, ou les bonds et les gestes fébriles du gracioso espagnol, et nous les voyons, et nous les touchons, et cependant ce n'est jamais à force de virtuosité. Il faut un virtuose exceptionnel comme Vinès pour jouer cette musique, mais son délicat génie s'accorde à celui de Ravel pour que cette virtuosité se dérobe avec grâce à tout soupçon d'effort préconçu.

Ravel recrée l'harmonie imitative par la fraîcheur heureuse de son âme. Aussi subtil technicien que Debussy, en lui j'aperçois des idées plus simples, des sensations plus directes, et, jusqu'ici, un sens de joie qu'aucune tristesse enfiévrée n'a troublé. Il n'éprouve aucune gêne à imiter avec des sons la matière et le rythme des choses vivantes, et sa musique est une matinée de juin, éternelle, introublée, radieuse : le soleil ne meurt pas au fond de ses paysages.

J'ai, en écoutant cette musique, la sensation qu'elle est, comme le fut celle de Schumann, le point de départ d'une nouvelle musique de piano. Rien de tel n'existe ni dans Schumann, ni dans Liszt.

Nous sommes véritablement en présence d'un art qui n'était pas même prévu il y a quelques années. Mais je ne sais pas ce que nous apportera cet art. Je crains qu'il ne nous ramène aux dangereuses et lassantes prouesses du virtuosisme en soi : car la musique de Maurice Ravel est pleine de tendresse, d'émotion et de pensée, mais elle voile tout cela d'un rideau de pierreries tremblantes et versicolores que bien peu de mains sauront agiter sans croire que ce scintillement est tout le but de leurs gestes, et la dépense d'habileté technique doit être ici telle, qu'on songe, plus qu'à la maîtrise classique de l'instrument, au charme fallacieux des jongleurs japonais. Je crains qu'aux mains des pianistes le sentiment ne s'efface sous l'écriture. Je crains aussi que ce réveil inattendu de l'harmonie imitative ne semble bref et petit auprès de la musique transcrivant l'éloquence d'une humanité qui souffre et qui espère... Mais on me rejoue les *Miroirs* et alors je n'ai plus le courage du doute restrictif et j'écoute avec gourmandise. Advienne que pourra des pianistes redoutables et des futurs pasticheurs ! La musique de piano de Maurice Ravel est d'un délicieux maître qui ne ressemble qu'à lui-même, et je lui dois ses rêves que je n'escomptais pas. Ce jeune homme a! rencontré Lorelei, et il est le familier des fées de la mer

et de la source, et les sonorités qu'il éveille luisent, humides et brillantes, comme des dents en le fruit rouge d'une jeune bouche.

II

L'APPLAUDISSEMENT AU CONCERT

Alfred Cortot me charme, qui, au piano, semble ouvrir un trésor avec la confiance hardie d'un très jeune héros du romantisme en frac noir, mince, une boucle brune hésitant sur un front mat qui surplombe un regard nocturne : les deux mains vivantes aux bouts des poignets souples plongent dans le coffre d'ébène et en retirent des grappes lumineuses d'arpèges qu'elles secouent, tout humides de sonorités fraîches, vers l'auditoire. Cependant, identifié au long et vaste piano par la couleur de sa vêtue, le prolongeant, seul avec lui et en lui, l'artiste semble moins nous donner la joie d'un concert que travailler, dans la pénombre des girandoles atténuées et baissées d'un ton, à devenir ce soir encore plus lui-même.

De Cortot avant tout me plaît le sentiment de sa solitude en public. Réellement, nous ne sommes pas là et il n'en veut pas douter. Hâtant d'un geste bref le salut préliminaire qui le relie à nous qui l'attendions, il s'assied et dès lors il est tout seul. Il sait par cœur ce qu'il va jouer ; mais dès que sa main a émis le premier des sanglots dont le piano est rempli, le voici qui réapprend toute la musique, et s'étonne de sa beauté. Assis en dessous de lui, et le considérant de bas en haut sur la scène, je l'aperçois qui, vers soi-même uniquement tourné, essaie d'inventer une façon imprévue de concevoir ce qu'il voulait rendre ; et une volonté soucieuse empreint son visage, et ses prunelles se dérobent dans des trous d'ombre, et il cherche, d'un lent mouvement de ses deux mains, à renouer d'un nœud inédit le fil d'or qu'il tisse pour unir les pierreries de la sonorité.

L'instinct du virtuose étant de se donner, Cortot m'intrigue par tout ce désir contradictoire que je lis en lui, se reprendre. Au lieu de projeter vers nous la musique qu'il sait, il la résorbe, il se la joue pour la posséder plus encore et non pour nous l'offrir. C'est une aimée qu'il garde et une confidente qu'il implore. C'est à nous d'aller jusqu'à lui, car il ne fera rien pour venir à nous. Au cours d'un très long tête à tête avec l'instrument, par exemple la *Sonate* de Liszt, je sens très bien qu'il nous a oubliés. Depuis longtemps nous sommes, dans cette salle toute blanche, un rectangle de foule noire et muette. Rien ne remue, chacun est acquis au total silence, et même les chrysanthèmes blancs des chapeaux féminins n'ondoient pas en ce parterre, et nul éventail ne bat de son aile gracile. Des minutes s'écoulent. Le jeune homme sombre, toutefois, ne nous regarde pas. Il touche, preste, câlin ou impérieux, le piano marbré

de reflets obscurs ; et j'ai l'impression étrange de deviner tout à coup qu'il caresse un corps vivant. L'instrument n'est plus l'intermédiaire entre la musique et le virtuose. C'est réellement lui qui pleure, qui chante, qui rêve, parce qu'un être privilégié sait l'effleurer ou le frapper dans de mystérieux centres nerveux. Et avec toute cette musique éperdue, voletante, gracieuse et terrible, Alfred Cortot finit par construire au-dessus de lui et de nous une sorte de silence harmonique extraordinaire. Pour obtenir un tel silence il faut le magnétisme de sons aussi beaux. Un tel silence ne nous est imposé que par le prestige de cette confrontation entre un artiste de pensée supérieure et la musique pure. Nous n'avons rien à faire qu'à les regarder tous les deux : lui qui la cherche, elle qui se défend, lui qui, grave, avec une bouche triste et des doigts subtils, l'émeut et la prie, et choisit en elle, et la surprend et la maîtrise, elle qui, capricieuse et enivrée, s'échappe en fusées de rires cristallins ou en cris désespérés qui retentissent au profond de la salle.

Brusquement nous voici distraits de cet envoûtement. L'artiste et la musique ont cessé de se consulter, nous allons avoir à répondre quelque chose, comme on intervient par un chuchotement ou un discret bruit de pas pour faire savoir, au milieu d'une intime causerie, qu'on est là. Et alors qu'est-ce que nous faisons, pour dire merci de cette beauté qui vient de briller ? Nous frappons dans nos mains et nous ne trouvons rien d'autre ! Il semble que le miroir magique où viennent de nous éblouir tant de mirages se fracasse en mille éclats, et que, saisis d'une subite fureur d'avoir été médusés si longtemps, les corps que nous habitons se révoltent et invoquent le vacarme pour railler l'harmonie. La frénésie nerveuse nous fait imiter le bruit des soufflets, crier, frapper du pied et de la canne, et clamer presque avec colère le nom de l'homme qui a osé être tellement plus admirable que nous. Jamais nous ne ferons, nous semble-t-il, assez de tumulte pour racheter tant de sonorités idéalement justes, jamais assez de discordances pour compenser tant d'accords. Une sauvagerie nous exalte, et nous symbolisons devant ce musicien et son âme l'éternel grondement des bêtes devant Orphée.

Cependant, si Cortot achevait de jouer dans le silence, combien ce silence paraîtrait lourd ! Jamais mieux qu'après son jeu je n'ai compris l'insuffisance et la nécessité de cette forme d'approbation, restée à l'état brut, que nous appelons l'applaudissement, et qui me semble signifier le cri de haine de la vie banale contre l'homme qui a su lui voler une heure pour la magnifier de beauté. Il avait su nous peindre le silence extasié de l'âme dans ses régions véritables avec des sons si délicieux — et voici que nous sommes tous debout en criant !

Je crois voir dans l'inclinaison mélancolique de son buste, et dans la lassitude de son visage défait qui salue, et dans le retrait

défèrent de toute sa personne, le désaveu inconscient d'un tel fracas, et surtout la tristesse de l'impuissance humaine, l'idée pénible qu'après qu'il nous parla si hautement nous n'eûmes que cela à lui répondre... Je pense que le hurlement des fauves n'émut pas Orphée avant qu'il chantât. Mais, lorsqu'il eut fini, et lorsque les bêtes, délivrées de la magie, s'en allèrent et redevinrent elles-mêmes au fond de la forêt, comme leur premier grondement dut lui paraître désolant ! C'est peut-être à cet instant-là qu'il songea pour la première fois à l'inutilité de la lyre...

J'avais récemment, en deux concerts, cette impression, décidément confirmée, de la signification triste et farouche de l'applaudissement par où nous rentrons dans la vie ordinaire après l'extase musical. Rien, en somme, ni le silence morne, ni le battement déplaisant des mains et les cris s'élevant tandis que les lustres se raniment, ne peut donner une conclusion au chant tragique de Madame Adiny sanglotant la *Lorelei* de Liszt et de Heine ; rien ne succède sans brisure au dernier accord du second trio de Schumann. Peut-être ma vision n'est-elle pas totalement fautive même si je fus le seul à l'avoir : je regardais Cortot se lever et saluer, svelte et correct, Jacques Thibaud pâle et fin s'incliner avec déjà un mouvement esquissé pour disparaître. Quant à Pablo Casals, il n'y a rien à en dire sinon que, là comme toujours, venant de parler à son violoncelle, il regardait en soi-même et ne savait en quel lieu du monde il était. La musique cessée isolait de nous ces trois jeunes hommes plus encore que la surélévation de la scène qui symbolise le passage d'un monde dans l'autre : quel sens pouvaient avoir pour eux, leur tâche faite, l'agitation frénétique de cette vague humaine déferlant à leurs pieds, et l'éclat de toutes ces mains battantes comme pour leur envoyer un adieu, puisqu'était évanouie la grande brise sonore sans laquelle ce flot fût demeuré inerte ? Il m'apparut bien que si on les faisait revenir, et revenir encore, c'était pour les contraindre à constater qu'ils vivaient au milieu de nous, qu'ils nous appartenaient comme amis, et que nous reprenions sur eux tous nos droits en les forçant d'écouter notre musique de sauvages enthousiastes : mais, en réalité, tandis qu'ils jouaient, ils avaient été tout seuls.

Je sortis curieux d'inventer quelque façon nouvelle de terminer un concert et de dire merci, pour éviter à la fois le silence qui semble un froid désaveu et le tapage qui déplaît : ne trouvant rien d'ailleurs, sinon peut-être que chaque dame présente, sans rien dire, posât sur le sarcophage majestueux du piano refermé une des roses de sa ceinture.

CAMILLE MAUCLAIR.

Corneille et la Musique

(Suite et fin)

Une seule fois le sentiment musical l'emporte sur tout autre et paraît au premier plan. Au deuxième acte, une scène gracieuse et quelque peu maniérée, nous montre le chant lié à l'intrigue elle-même.

Andromède incertaine de son sort attend la venue de Phinée. Tout à coup on entend une voix de jeune garçon qui chante :

Qu'elle est lente cette journée....

Aussitôt Andromède :

Taisons-nous, cette voix me parle pour Phinée
Sans doute il n'est pas loin et veut son retour
Que des accents si doux m'expliquent son amour.

Et le page reprend derrière la coulisse :

LE PAGE

PIANO

Qu'elle est len-te cet-te jour-né-e dont la fin me doit

rendre heu-reux Chaque mo-ment à mon cœur a-mou-reux

semble du- rer plus d'une an-né-e

1^a 2^a

O Ciel quel est l'heur d'un a-mant, si

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The vocal line starts with a first ending bracket labeled '1^a' and a second ending bracket labeled '2^a'. The lyrics 'O Ciel quel est l'heur d'un a-mant, si' are written below the vocal staff. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line.

quand il en a l'as-su-ran-ce sa juste impati-en-ce est—

Detailed description: This system contains the second and third lines of music. The vocal line continues with the lyrics 'quand il en a l'as-su-ran-ce sa juste impati-en-ce est—'. The piano accompaniment continues with the same texture as the first system.

— un nou-veau tour-ment O Ciel quel est l'heur d'un a-

Detailed description: This system contains the fourth and fifth lines of music. The vocal line continues with the lyrics '— un nou-veau tour-ment O Ciel quel est l'heur d'un a-'. The piano accompaniment continues with the same texture.

-mant, si quand il en a l'as-su-ran-ce. sa

Detailed description: This system contains the sixth and seventh lines of music. The vocal line concludes with the lyrics '-mant, si quand il en a l'as-su-ran-ce. sa'. The piano accompaniment concludes with the same texture.



juste impati - en - ce est — un nou - veau tour - ment.

2^e COUPLET

Je dois posséder Andromède
Juge Soleil quel est mon bien
Vis-tu jamais amour égal au mien ?
Vis-tu beauté qui ne lui cède ?
Puis donc que la longueur du jour
De mon nouveau mal est la source,
Précipite ta course
Et tarde ton retour.

O Ciel quel est l'heur etc.

3^e COUPLET

Tu luis encore et ta lumière
Semble me plaindre et m'affliger.
Ah mon amour te va bien obliger
A quitter soudain ta carrière !
Viens Soleil, viens voir la beauté
Dont le divin éclat me dompte,
Et tu fuieras de honte
D'avoir moins de clarté.

O Ciel quel est l'heur etc.

Phinée. — Ce n'est pas mon dessein, Madame, de surprendre
Puisqu'avant que d'entrer je me suis fait entendre.

A. — Vos vœux pour les cacher n'étaient point criminels,
Puisqu'ils suivent des dieux les ordres éternels.

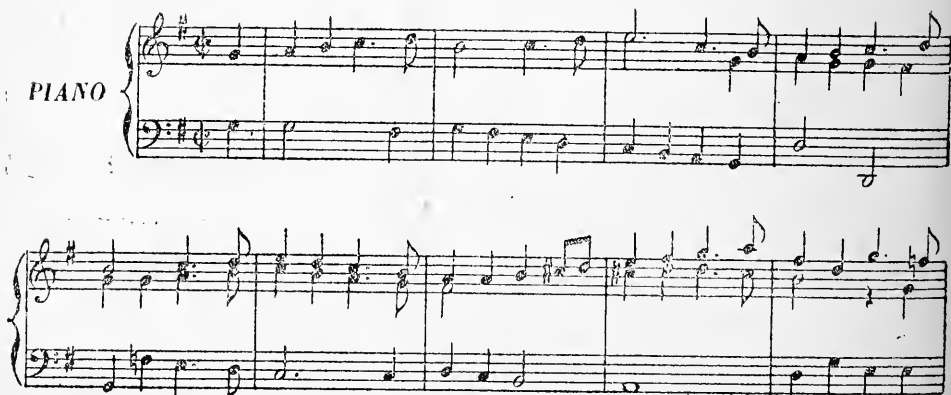
Ph. — Que me direz-vous donc de leur galanterie ?

A. — Que je vais vous payer de votre flatterie.

Ph. — Comment ?

A. — En vous donnant de semblables témoins,
Si vous aimez beaucoup que je n'aime pas moins.
Approchez Liriopie et donnez-lui son change,
C'est vous, c'est votre voix que je veux qui me venge.
De grâce écoutez là ; nous avons écouté.
Et demandons silence après l'avoir prêté.

PIANO



LIRIOPE *mf*

Phi-née est plus ai-mé qu'Andro-mé-de n'est

bel-le bien qu'i-ci bas tout cède à ses at-traits.

Comme il n'est point de-si doux traits Il n'est point de cœur si fi

Rall *a Tempo*

1^a 2^a a T^o

de-le de mille ap-pas son vi-sa-ge se-mé la

Accéler

rend u.ne mer. veil . le mais. quoi. qu'elle soit sans pa. reil . le Phi.

. née est en. core plus ai. mé Phinée est en. core plus ai. mé

Bien que le juste ciel fasse voir que sans crime
 On la préfère aux nymphes de la mer ;
 Ce n'est que de savoir aimer qu'elle veut qu'on l'estime.
 Chacun d'amour pour elle consumé
 D'un cœur lui fait un temple.
 Mais quoiqu'elle soit sans exemple,
 Phinée est encore plus aimé.

Enfin si ses beaux yeux passent pour un miracle
 C'est un miracle aussi que son amour,
 Pour qui Vénus en ce beau jour
 A prononcé ce digne oracle.
 Le ciel lui-même en la voyant, charmé,
 La juge incomparable.
 Mais quoiqu'il l'ait faite adorable
 Phinée est encore plus aimé.

LIRIOPE Heu.reux a. mants.

LE PAGE Heu.reux a. mants Ils n'ont. qu'une

BASSE

Ils n'ont tous deux qu'un cœur Joignons nos voix pour chan.

âme Joignons nos voix pour chan.

. ter leur bon . heur joignons nos voix pour bé . nir leur at .

. ter leur bon . heur joignons nos voix pour bé . nir leur at .

. ten . te joignons nos voix pour chanter pour chanter leur bon .

. ten . te joignons nos voix pour chanter pour chanter leur bon .

. heur joignons nos voix pour bé . nir leur at . ten . te .

. heur joignons nos voix pour bé . nir leur at . ten . te .

Le Page. — Le ciel le veut.

Liriopé. — Vénus l'ordonne.

Le Page. — L'amour les joint.

Liriopé. — L'hymen va les unir.

Tous les deux. — Douce union que chacun doit bénir,
Heureux amour qu'un tel succès couronne.

Andromède. — Il n'en faut point mentir, leur accord m'a surprise.

Phinée. — Madame c'est ainsi que tout me favorise
Et que tous vos sujets soupirent en ces lieux
Après l'heureux effet de cet arrêt des dieux.

Phinée a raison ; tout ceci est bien une galanterie. Au milieu du drame cette scène forme un temps d'arrêt, un moment de repos que la musique vient orner. Les héros se divertissent ; c'est donc le lieu de faire entendre quelque chanson et cet intermède galant rendra d'autant plus saisissante la reprise soudaine des péripéties tragiques. Ainsi raisonne le lyrisme de Corneille, qui ne dépasse pas du reste ce petit tableau. Encore l'auteur a-t-il cru devoir s'excuser de cette diversion. L'abandon de l'alexandrin, la « diversité et la croisure » des vers lui ont semblé mé-

riter quelques lignes d'examen. « Je demeure d'accord, écrit-il avec modestie, que c'est quelque espèce de fard, mais puisqu'il embellit notre ouvrage et nous aide à mieux atteindre le but de notre art qui est de plaire, pourquoi devons-nous renoncer à cet avantage ? » Et pour convaincre le lecteur, Corneille insiste sur l'état d'esprit des personnages qui se laissent ainsi aller au charme d'une poésie musicalisée. Leur insouciance est l'excuse de leur badinage. Mais « on ne pourrait approuver qu'un auteur touché fortement de ce qu'il lui vient d'arriver, se donnât la peine de faire des stances..... » La bienséance poétique telle que la conçoit Corneille n'admet pas qu'une passion vive, et profondément affectée se prête au chant. Cet aveu confirme les déclarations à Ariste. Vers 1630 Corneille s'élevait contre la tyrannie des sons ; vingt ans plus tard il définit les limites de l'art musical en l'excluant des sentiments héroïques. Ici et là le point de vue esthétique ne change pas. La musique reste un joug ou une vanité suivant que le poète la subit ou en tire parti, et, dans tous les cas, un embellissement dont on pourrait se passer. La sonorité, dès qu'elle dépasse une certaine convention (qui sera par exemple l'alexandrin) devient suspecte à Corneille. C'est une concession, un moyen de plaire, un attrait qui n'est point tout à fait licite, une joie sensible et presque condamnable. Derrière l'esthétique apparaît la morale.

Une œuvre comme *Andromède*, conçue sous l'empire d'une double préoccupation et reposant sur le compromis de deux arts différents a chance de déplaire à toute la critique. Les littérateurs la dédaignent, les musiciens n'en font point de cas. Voltaire s'est montré particulièrement dur pour cette tragédie. « Il était permis à Corneille, écrit-il dans son commentaire (1) de s'égarer dans un genre qui n'était pas le sien. Ce genre ne fut perfectionné par Quinault que trente ans après. » Et il ajoute, à propos d'un chœur : « Ce fut dit-on Boissette qui mit ce chœur en musique. On ne connaissait presque en ce temps-là qu'une espèce de faux bourdon, qu'un contrepoint grossier, c'était une espèce de chant d'église, c'était une musique barbare, en comparaison de celle d'aujourd'hui. Ces paroles *Reine de Paphe et d'Amathonte* sont aussi ridicules que la musique. Il n'y a rien de moins musical, de moins harmonieux que : *D'où le mal procède, part aussi le remède.* » Enfin il conclut : « *L'Andromède* de Corneille fut aussi supérieure à *l'Orphée* (de Rossi) que *Mélite* l'avait été aux comédies du temps ; ainsi Corneille fut au-dessus de ses contemporains dans tous les genres qu'il traita... L'opéra fit tomber absolument toutes les pièces de ce genre.... »

Le jugement musical de Voltaire suffirait à discréditer ici son commentaire littéraire, si ce commentaire n'était lui-même indigne d'un historien raisonnable. Il s'en faut de beaucoup que la solution du problème dramatique proposée par Corneille dans *Andromède* soit ridicule et barbare. Elle n'était point si méprisante puisque elle triomphait à l'époque de Voltaire sous la forme de l'opéra comique. Ne faire entendre de la musique que là où il en est besoin, n'est-ce pas la logique même ? Si la tragédie de 1650 n'est pas susceptible de se musicaliser entièrement, la faute n'en est pas à Corneille. Et en tout cas si ce reproche était fondé, il ne pourrait guère être présenté au nom de l'opéra de Lully. Lully et Quinault n'ont en aucune façon porté à sa perfection le genre ébauché par Corneille. Ils ont par contre, imposé violemment leur lyrisme à une mentalité dramatique qui ne lui convenait guère. Ils ont appliqué sans réserve ces ornements que Corneille employait avec discrétion. Cette bienséance dont Voltaire leur fait un mérite, qu'est-ce donc en réalité sinon un simple procédé d'appropriation ? Là où les sentiments et les actions se prêtaient mal aisément à l'expression mu-

(1) Edition des œuvres de Corneille. Paris 1769.

sicale, le Florentin et son collaborateur ont affaibli, retouché, jusqu'à ce qu'ils aient atteint cette imprécision sentimentale sans laquelle il n'est point de musique possible. Qu'ont-ils gagné? Une incroyable fadeur et une prodigieuse monotonie. Les sentiments que la tragédie de 1650 avait individualisés, localisés au milieu d'intrigues complexes n'existent plus dès qu'ils sont ainsi dépouillés de ce qui faisait leur intérêt. La comparaison de l'*Andromède* avec le *Persée* de Lully est, quoiqu'en dise Voltaire, tout à l'avantage de Corneille. Il ne reste plus dans l'opéra que des lieux communs d'une émotion convenue, qui se traînent lamentablement au milieu d'épisodes vraiment enfantins. Mieux vaut encore la fantaisie un peu folle de 1650 que cette uniforme galanterie de 1682 où ni la musique, ni l'action, ni l'intérêt ne trouvent leur compte. Pour condamner Corneille il eût fallu pouvoir rendre à la musique la première place dans le drame lyrique, et cela non pas en imposant de force celle-ci à celui-là, mais en les faisant jaillir l'un de l'autre. Si les faits et les gestes des héros, l'intrigue et les personnages mêmes avaient été conçus par cet *esprit de la musique* dont Nietzsche fera l'apologie deux cents ans plus tard, l'équilibre d'une œuvre comme *Andromède* eut été tout autre. Mais c'est précisément là ce dont Voltaire ne s'avisera jamais. Le commentateur de Corneille, et avec lui Lully et tous nos classiques du XVIII^e siècle, ne voient dans le chant et dans l'orchestre qu'un ornement accessoire ajouté au sens raisonnable, qui est le principal. Pourquoi donc vouloir abuser de ce plaisir s'il n'est pas légitime, et pourquoi mépriser ceux qui lui ont assigné modestement sa place? L'esthétique qui a produit *Persée* ou *Mahomet* est désarmée contre *Andromède*; seul le wagnérisme moderne pourrait défendre contre Corneille une thèse dont le «classicisme» est l'avocat incompetent.

*
**

Ce lien flottant, mais cependant habile qui rattachait la musique à la tragédie d'*Andromède*, est presque complètement rompu dans la *Toison d'Or*. Ici ni l'esprit ni l'oreille se sont satisfaits. Tout est pour les yeux. Le mythe symbolique de la Toison de Colchique semble réalisé devant nous par quelque entrepreneur de féerie. Dans cette « machine » le poète disparaît devant le metteur en scène. Et c'est bien en effet le machiniste qui a joué le premier rôle dans l'histoire de cette œuvre. Il s'appelait Alexandre de Rieux, marquis de Sourdéac, et, soit en Normandie dans son château de Neufbourg, près Louviers, soit à Paris dans son hôtel de la rue Garancière (1), il se livrait aux entreprises sportives les plus différentes et parfois les plus extravagantes. La menuiserie et le cross-country l'avaient rendu célèbre dès le temps où Tallemant rédigeait ses *Historiettes*. Mais il avait bien d'autres passions encore. Un rapport de police (2) nous le dépeint ainsi : « Homme de la première naissance du royaume, il a piraté sur la côte de Bretagne sans aveu et sans ordres à la faveur des troubles de l'Etat... il est chargé de crimes, soupçonné toute sa vie de faire de la fausse monnaie à Neubourg, où, dans les paiements, on demande si ce sera monnaie du Roi ou de Neubourg; usurier public prêtant à deux sous par livre par mois (120 o/o), ainsi que toutes les revendeuses de Paris témoigneront. Désordonné dans ses habits, courant au lieu de marcher par la ville comme un fol échappé... Allant seul à la halle et au marché et rapportant sous son justaucorps du gibier et de la morue... toujours dans les cabarets et lieux infâmes, entretenant publiquement des femmes dans sa maison aux yeux de sa femme et de ses filles... jurant, outrageant les ouvriers, les symphonistes, les musiciens, les filles de l'Académie... recevant l'argent à la porte sans

(1) Aujourd'hui occupé par la maison Plon.

(2) Publié par Nutter et Thoinan dans leurs *Origines de l'Opéra français*.

chapeau et sans manteau, paraissant sur le théâtre nud en chemise, sifflant pour la conduite des machines... » (1).

En vérité, Corneille n'était pas heureux dans le choix de ses collaborateurs. Au bohème Dassoucy, succédait l'aventurier Sourdéac, sorte de diable au corps, qui prit l'occasion du mariage du roi pour se signaler par une nouvelle extravagance. Cette folie, dont les décors lui coûtèrent plus de 30,000 francs, fut la représentation de la Toison d'Or dans une grande galerie du château de Neubourg. Peut-être la pastorale de Cambert, jouée avec éclat, l'année précédente à Issy, chez le millionnaire de la Haye, n'était-elle pas étrangère à cette fantaisie du vaniteux Sourdéac. Mais la cantate dramatique qui avait fait courir tout Paris, fut remplacée en Normandie par une féerie mythologique, dont Corneille ne put tirer qu'un médiocre parti. La musique apparait çà et là dans cette machine, mais accessoirement. Voici par exemple « le dieu Glauque avec deux Tritons et deux Sirènes qui chantent, cependant qu'une grande conque de nacre semée de branches de corral et pierres précieuses, portée par quatre dauphins et soutenue par quatre vents en l'air, vient s'arrêter au milieu du fleuve. Tandis qu'elles chantent le devant de cette conque merveilleuse fond dans l'eau et laisse voir Ipsyphile, assise comme dans un trône, et soudain Glauque commande aux vents de s'envoler, aux Tritons et aux Sirènes de disparaître, et au fleuve de retirer une partie de ses eaux pour laisser prendre terre à Ipsyphile. Les tritons, le fleuve, les vents et les Sirènes obéissent, et Glauque se perd lui-même au fond de l'eau, ensuite de quoi Alsyste donne la main à Ipsyphile pour sortir de cette conque qui s'abîme dans le fleuve. » Toute cette décoration musicale a disparu ; on ignore même le nom de celui qui en fut chargé. A Paris, la Toison fit sensation grâce à la générosité de Sourdéac, qui abandonna ses machines aux comédiens. Mais ce fut un succès de curiosité. La pièce ne resta pas au répertoire.

Faut-il mentionner encore la participation de Corneille à la *Psyché* de 1671 ? Les collaborateurs se trouvaient cette fois dignes du poète. Molière avait disposé l'intrigue, Lully et Quinault se réservaient la musique. Corneille fut mandé pour versifier en hâte quelques scènes inachevées. Cette intervention n'a donc en réalité presque rien de musical. Tout au plus doit-on remarquer que le travail de Pierre Corneille servit quelques années plus tard à Thomas, son frère. *Psyché* parut en 1676 sur la scène de l'Opéra, sans que cette adaptation lyrique l'ait beaucoup avantagée.

Il conviendrait enfin de signaler les intermèdes symphoniques dont les représentations des premiers ouvrages de Corneille paraissent avoir été accompagnées. Dans les entr'actes de *Mélite*, d'*Œdipe*, etc., on jouait de la musique, nous disent les gazettes. Mais ce décor sonore s'est complètement évanoui. Dès le xvii^e siècle, l'opéra de Lully avait fait oublier la symphonie française de 1650, et l'école des Constantin, Du Manoir, Mollier, Lazzarin, Mazuel. Seuls quelques rares manuscrits (2) nous montrant ce que pouvaient être ces grandes pièces instrumentales, sans nous permettre cependant de déterminer leur attribution.

*
* *

Durant ces quarante années qui séparent le ballet de Bicêtre du ballet de *Psyché*, le grand Corneille, on le voit, n'était pas resté étranger à l'art musical. Il avait eu plusieurs fois l'occasion d'appliquer son génie à ce délicat problème du lyrisme dra-

(1) Pour comprendre ce passage il faut se rappeler que Sourdéac s'associa en 1669 avec Perrin et Cambert pour fonder l'Opéra. Sa conduite scandaleuse contribua sans doute à discréditer cette entreprise et à lui retirer la faveur du roi.

(2) Par exemple le premier volume de la collection Philidor au Conservatoire, le *J. Mus.* 109 de la Bibliothèque d'Upsal, et le *Fol.* 61 de la Bibliothèque de Cassel qui vient d'être remis au jour.

matique et de formuler sur ce point ses préférences esthétiques. Si l'on met à part quelques poésies fugitives, de peu de poids, il reste de cet effort, un Prologue de ballet (1632), une tragédie (1650), et une « machine » (1660) ; trois entreprises différentes et que l'intérêt musical soutient inégalement. Dans le divertissement Louis XIII, tout est musique et danse ; dans *Andromède* le drame et le chant se prêtent un appui mutuel et efficace ; dans la *Toison d'Or* l'intrigue extérieure l'emporte décidément. Ces étapes correspondent à l'évolution de l'art cornélien. Elles nous montrent un artiste de plus en plus avide d'action scénique et de moins en moins curieux d'émotion intime. Les circonstances, la mode, le goût du siècle, le succès d'œuvres rivales ont poussé Corneille vers la musique. Son génie naturel l'en détournait, parce qu'il le portait vers le rêve qui agit et non pas vers l'action qui rêve. Corneille appartient à ces esprits sur lesquels le monde extérieur exerce un attrait irrésistible. Tout son art est celui d'un visuel qui se hâte de projeter ses sentiments dans le domaine des représentations et de les y maintenir le plus longtemps possible. N'a-t-il pas écrit quelque part :

Nous sommes hors des temps de cette vieille erreur
Qui faisait de l'amour un aveugle fureur,
Et l'ayant aveuglé lui donnait pour conduite,
Les mouvements d'une âme et surprise et séduite
Ceux qui l'ont peint sans yeux ne le connaissaient pas
C'est par les yeux qu'il entre et nous dit vos appas.
Lors notre esprit en juge, et suivant le mérite,
Il fait croire une ardeur que cette vue excite.

(Galerie du Palais III 6)

Certes Corneille avait trop de génie pour méconnaître totalement cette force aveugle, qui se confond avec l'inspiration même ; mais il était aussi trop Français et trop intellectuel pour se fier à cet aveuglement et ne pas lui opposer la clairvoyance du jugement. Pour lui l'entendement reste toujours le maître et précède l'émotion dans l'ordre psychologique ; pour lui la logique de l'esprit est supérieure à la logique du sentiment. C'est par ce côté, par cette disposition naturelle de son génie que l'auteur d'*Andromède* échappe à la musique et se place hors de sa sphère. Cette sorte d'obscurantisme qui enveloppe et engourdit pour un temps notre esprit, qui ferme nos yeux, nous paraît en effet, et de plus en plus aujourd'hui, indispensable à la manifestation du phénomène musical. Les « scientifiques » les plus outrés sont eux-mêmes forcés d'en convenir. Dernièrement et ici même on a pu lire l'apologie de cet aveuglement condamné par Corneille : « ils avaient tous les yeux vides et les fronts sans pensée. C'était pourtant de la beauté. » (1). La « vieille erreur » contre laquelle s'inscrit Corneille redevient aujourd'hui vérité. L'expérience nous apprend que l'acte de création esthétique — en musique surtout — n'appartient pas en propre à l'entendement. Il ne relève pas de ces facultés lumineuses qui jugent, qui établissent des rapports, qui construisent devant nos sens le voile merveilleux des représentations objectives. Il peut se passer des yeux, il est essentiellement aveugle.

Supprimez en effet les données sensibles que nous projetons, très inconsciemment, hors de nous ; faites évanouir un instant ce monde physique, admirable échafaudage de la science et de la raison. Videz les yeux et les fronts ! Et vous n'aurez point détruit cette passion instinctive et sourde qui n'a nul besoin de comprendre pour exister, et sans laquelle par contre il n'est ni compréhension ni savoir possibles. Cette force qui ne devrait avoir de nom dans aucune langue, parce qu'elle échappe à toute catégorie de pensée, à tout concept de vrai, de faux, de bien ou de mal, cette énergie, les philo-

(1) J. d'Udine, 15 décembre 1905, p. 706.

sophes ont tenu à la désigner par le vocable si souvent décrié de *méta-physique*. Parler de métaphysique — et il faut toujours en venir là en musicologie — c'est donc dire à peu près ceci : le monde physique, résultat de notre activité intellectuelle et du jeu plus ou moins inconscient de nos idées, laisse supposer une vitalité qui soutienne cette construction et lui donne l'être, une force initiale qui fasse éclore cette représentation physique comme un fruit mûr au bout d'une tige. Métaphysique c'est le contraire d'*Idée*, générale ou particulière, abstraite ou concrète. En ces régions où les clartés de l'intelligence nous abandonnent puisque nous les repoussons nous-mêmes et voulons nous passer de leur intervention, il faut nous résigner à subir la confusion des mots qui nous trahissent sans cesse. Seul un langage comme celui de la musique, qui laisse sommeiller l'idée et l'objet son complice, peut nous guider vers ces profondeurs. Or — et c'est là où nous voulions en venir — le chemin qui nous conduit ainsi de la physique vers la méta-physique, de l'idée représentative vers la sonorité vague, de la lumière vers la nuit, c'est précisément la marche inverse à celle que choisit Corneille. Nous avons vu le jeune auteur du *Cid* marquer son éloignement pour la passion musicalisée dans le temps même où cette passion faisait jaillir en lui l'inspiration poétique et lui révélait son propre génie. Vingt ans plus tard, en réalisant dans *Andromède* cette esthétique négative, il sépare autant que possible la musique du drame actif. En 1660 enfin, au moment où Cavalli donne avec *Xerxès* l'exemple d'une grande œuvre lyrique, où Cambert et Perrin viennent de fonder en France l'opéra, il feint de méconnaître les ressources de l'art musical, et les sacrifie au prestige du décor. On ne dira point cependant que ce fut par ignorance. Il n'ignorait point la vertu de la musique, puisqu'il lui reconnaissait le pouvoir d'entraver l'intrigue et d'irriter l'intelligence du spectateur. En plaçant les chants et les symphonies aux instants qui forment les points morts de son drame, il venait au contraire de montrer qu'il avait deviné le sens caché du langage musical. Il avait fort bien entrevu, tout en la déplorant, cette incompatibilité naturelle qui éloigne un art mystique de toute intrigue où domine le réel et le contingent. C'est donc bien le goût du romanesque qui détourne Corneille de la musique et l'entraîne vers Agésilas ou Rodogune. Passion des incidents, des coups de théâtre, jeu compliqué des causes finales, souci de la vraisemblance convenue, de la vérité historique, de la bienséance morale, en un mot la ferme volonté de ne point quitter le monde des représentations sensibles et de s'y complaire, voilà les préoccupations qui retiennent la tragédie cornélienne loin du lyrisme véritable et de l'émotion sonore.

Aussi bien cette conclusion s'appliquerait-elle aisément à toute la tragédie du grand siècle, et peut-être à l'ensemble de notre art classique. L'état d'esprit de Corneille se retrouve sans peine chez St-Évremont, chez Boileau comme chez Lamotte-Houdar et chez Voltaire. Si notre esthétique dramatique du xvii^e siècle évolue très rapidement vers des pièces d'intrigue comme *Suréna* ou *Partbarite*, vers des décorations comme la *Toison d'Or*, ce n'est aucunement parce qu'elle se détourne de son but, mais bien au contraire parce qu'elle l'atteint. Nous nous trompons lorsque nous voulons voir un affaiblissement du génie et une décadence dans *Attila*. Le progrès logique d'une mentalité très tenace et admirablement conséquente, la marche régulière d'un art qui bannit enfin de son inspiration « *l'esprit de la musique* », et s'est libéré de tout aveuglement, voilà ce qu'il serait facile de distinguer dans cette dernière manière du maître. Certes nous sommes en droit de blâmer cette évolution, si nous voulons juger Corneille d'un point de vue esthétique différent du sien. Et nous pouvons aussi préférer le retour accompli par Racine vers la musique des vers et le lyrisme des émotions. Mais n'oublions pas qu'*Esther*, *Athalie*, *Andromède*, sont des accidents dans notre art classique. Allons même plus loin et demandons-nous si *Phèdre* ou *Iphigénie* ne constituent pas des exceptions plutôt que des époques de notre théâtre. Pourquoi donc

Racine se serait-il détourné brusquement d'un art et d'un rêve aussi séduisant, s'il n'avait entrevu, par delà le flot sonore qui l'entraînait, des régions où l'esprit n'est plus le maître. La voie qu'il abandonnait était bien celle qui conduisit le xix^e siècle à l'explosion de *Tristan* et à l'extase de *Mélisande* ; le chemin que la tragédie reprit aussitôt fut celui de *Zaïre*, d'*Inès* et du *Siège de Calais*. Deux routes bien différentes en vérité !

L'exemple de Corneille n'est donc pas isolé dans notre histoire littéraire. Il nous montre une fois de plus qu'il s'est toujours trouvé en France des hommes de génie pour faire servir la musique à des fins antimusicales. L'étude d'un grand nombre de « cas » semblables devrait être fréquente. Peut-être arriverait-on de la sorte à limiter plus précisément le champ des problèmes esthétiques et surtout à ramener ces problèmes à une même et éternelle dualité, à un antagonisme très simple entre deux tendances également légitimes : le goût de la lumière et la passion de l'obscurité.

Jules ECORCHEVILLE.

La Quinzaine musicale

M. J.-J. Nin. — Le *Courrier Musical* a déjà parlé, et dans les termes les plus élogieux, de M. Nin. Nous aurons cependant grand plaisir à redire les rares qualités que réunissent le talent et la compréhension musicale de M. Nin. M. Nin ne vise pas à l'effet purement pianistique, et il semble même mépriser la virtuosité proprement dite. Par contre il dissèque avec une science profonde l'œuvre qu'il interprète, il la raisonne, la commente, la discute peut-être, il en étudie tous les contours, se rend compte de ses tendances, observe ses accents, pénètre l'esprit de son auteur après avoir établi une donnée logique sur l'ensemble de ses conceptions, et il parvient à une interprétation remarquablement juste et éducatrice de la page qu'il fait vivre ainsi sobrement et fortement. Son dernier programme, le 3^e des douze séances qu'il a annoncées comme devant constituer l'Histoire du Piano, comprenait des œuvres des Ecoles espagnole, xvi^e siècle (Cabezón), française, xvii^e et xviii^e siècles (Couperin-le-Grand et Rameau), allemande (Haendel), anglaise (Byrd et Gibbons) et italienne (Rossi et Scarlatti), toutes savamment commentées sur un programme d'un précieux document, par M. Aug. Sérieyx. R.

Mlle M. Mulnier. — Mlle Mulnier, pianiste virtuose, directrice d'un cours d'ensemble vocal, sut le 8 juin, mettre au service de l'Art le plus pur, ses multiples qualités personnelles et les moyens dont elle disposait. Son programme était consacré à l'audition d'œuvres instrumentales et vocales de Franck et Schumann.

L'interprétation du *Quintette* de Franck fut absolument remarquable : à Mlle Mulnier s'étaient joints l'éminent violoniste M. G. Willaume et MM. Charot, Morel et Richet. Admirable compréhension de l'œuvre, de son style, de son esprit. L'homogénéité, l'équilibre sonore si rares et si nécessaires, furent particulièrement saisissants dans le *Lento*. Puis de Franck encore, des fragments de *Rédemption*. Mme Georges Cou-teaux chanta l'air de l'Archange avec un goût et une justesse d'accents hors pair. Il me semble difficile de mieux pénétrer l'esprit mystique de l'œuvre que ne le fit la cantatrice. Les chœurs sous l'habile direction de M. J. Berthois, surent être fondus et expressifs et la diction de Mlle Corlys (le récitant) créa autour du divin oratorio toute l'atmosphère pieuse désirable.

Dans Schumann Mlle Mulnier s'exprimerait plus librement encore, si cela lui était possible. Assistée de MM. Willaume, Morel et Richet, elle joua avec une grâce exquis le quatuor du *mi bémol* majeur. L'interprétation d'ensemble du scherzo fut

fort spirituelle, celle de l'Andante un peu trop sonore de la part du violoncelle ; enfin celle du vivace, très alerte.

D'importants fragments du Faust de Schumann terminèrent cette intéressante matinée : le duo de la *scène du Jardin* réunit deux grands talents bien faits pour s'entendre ; celui de Mme Couteaux et de M. J. Reder et témoigna de la noblesse de style, de l'émotion et de la sincérité des deux artistes. Enfin, soutenant M. Reder dans le *Pater Seraphicus*, se mêlant aux soli de Mme Baize dans *Il est sauvé* et au charmant quatuor de voix de femmes (Mme Baize, Milles Ludwig, Detrimont et Asso), un chœur mixte, homogène et discipliné montra ce que peut l'énergique volonté d'une artiste telle que Mlle Mulnier et celle de l'excellent chef qu'a été M. Berthois.

G. A.

Concerts Risler. — Pour la seconde fois, M. Risler vient de parcourir victorieusement le cycle des Sonates de Beethoven et il les laissera désormais j'imagine, dormir durant de longs mois leur bon sommeil. Il m'a été agréable de constater que cette reprise — peut-être prématurée — fut tout à son honneur. Quelques échos des provinces qu'il visita récemment m'avaient, il est vrai, mis en garde contre certaines libertés de style où il s'était, paraît-il, abandonné, notamment contre un abus léger du rubato ou du pianissimo qui peut rapetisser fâcheusement une telle musique. J'avoue que je n'ai pas eu pour ma part à en souffrir et que j'ai été au contraire très frappé de voir que M. Risler, fidèle à son idéal, s'est gardé religieusement de cette interprétation orgueilleuse et fautive qui prétend à être personnelle par tous les moyens et au prix des plus détestables sacrilèges. Béni soit le Seigneur qui créa Mlle Selva et M. Risler pour soutenir Franck et Beethoven contre les assauts héroïques et splendides de M. Busoni. J'avais, pour exorciser de pénibles souvenirs, un besoin véritable de réentendre la Sonate op. 106, nettoyée de toutes les souillures de la virtuosité, de la voir renaître à la lumière d'une exécution fidèle, intelligente, consciente et sincère. M. Risler n'a pas déçu ses admirateurs et il n'y eut nulle complaisance dans l'ovation vibrante et chaleureuse qui accueillit la fin de ses concerts.

P. L.

Sonatières et les alentours.

Deux mots encore avant de boucler ma valise, et en route pour la Musique du silence, la seule, la vraie, l'unique, la véritable, comme on dit à la foire de Neuilly !... Mais comment pourrais-je ne pas remercier Mlle Hélène Ziélinka d'avoir adorablement joué sur la harpe chromatique des œuvres de Bach, Boellmann, Grieg, d'Indy, Albeniz, Ravel, Casella, etc., transcrites par elle, et qui mettent en valeur aussi bien son délicat talent que les qualités de la nouvelle harpe, Mlle Lapidus-Dyllion, brillante élève de Mme W. Landowska, d'avoir su s'assimiler la finesse de toucher et tout le séduisant esprit de son professeur, Mme Ysabel Barnard de s'être assuré l'éminente collaboration de Pablo Casals dont elle est la digne partenaire dans la très intéressante *Sonate* de Jean Huré, Mme Mathilde Polack d'avoir exécuté avec un aussi captivant enjouement ses *Chants d'Espagne*, tandis que Chevillard serretenait de danser la *Séguedille*, M. Marcel Chailley d'avoir intéressé son public en jouant très impeccablement, avec l'auteur encore plus impeccable, une *Sonate* de Louis Diémer, la Société des Instruments Anciens (MM. et Mme Casadesus, MM. Olivier et Casella) d'avoir harmonieusement saupoudré de grâce frêle des pages de Sacchini et de Bruni ; Mlle M. Vizentini, fille du réputé Directeur de la scène à l'Opéra-Comique, d'avoir réussi à briller comme pianiste à côté de Mlle Mary Garden et de M. L. Fugère qui lui prêtaient leur concours, M. Mauguère de continuer son œuvre artistique avec son très charmant quatuor vocal, Mme Hall d'avoir organisé avec un très bon orchestre habilement dirigé par M. Longy (chef d'orchestre des Concerts de Boston) un concert au cours duquel elle a donné la plus probante preuve des progrès du féminisme, en soufflant avec ardeur et élégance dans un saxophone qui, reconnaissant de cette marque d'intérêt, nous a fait entendre une nouvelle œuvre de Georges Sporek, *Légende*, très agréable par ses contours mélodiques

sa chatoyante harmonisation et ses recherches d'orchestration ; Mme Hall a remporté le plus mérité succès, car elle saxophonise très brillamment ; j'adresserai encore moult éloges à M. Joseph Thibaud pour avoir si exquisement traduit *Au Soir et Pourquoi* de Schumann et la *Sonate* op. 58 de Chopin, qu'il a rendue avec une puissance et aussi une légèreté extraordinaires ; à M. Alfred Casella pour avoir merveilleusement accompagné à Mme Mysz-Gmeiner (pour laquelle tout enthousiasme serait superflu), des lieder de Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, R. Strauss, Max Reger et Behm ; à Mlle Germaine Tassart (depuis quelques jours Mme H. Eymieu), qui a délicieusement exécuté avec M. Laforge, une *Sonate* pour piano et violon de Lefébure ; à Mme Vovard-Simon qui a su former un quatuor féminin de premier ordre (Mme Vovard-Simon, Milles Neuburger, Aubert et Pelletier, interprétant supérieurement le *Quatuor en ré b* de Chevillard ; à Mme Olénine d'Alheim déjà souvent applaudie dans les charmantes œuvres de Moussorgski ; à M. Jean Huré pour la saveur de ses *quatre Pièces élégiaques* qui seront bientôt au répertoire de tous les pianistes, et de sa *Sonate* pour violoncelle et piano, déjà nommée ici-même, mais cette fois interprétée par Gérard Hekking et l'auteur. Et si je me laissais aller, que de noms je coucherais encore sur ce papier, que de commentaires s'étaleraient impitoyables pour mes patients lecteurs ; mais déjà les grosses portes de nos insuffisantes salles de concerts ont roulé sur leurs gonds dans le sens contraire de celles du Conservatoire qui commencent à s'ouvrir ; fuyons cette échappée de volière, ce gazouillement excessif dont la discordance n'a d'égale que celle de la Fête de Neuilly qui, décidément me poursuit étrangement aujourd'hui. Encore un cran à mes courroies ; ma canne, mon parapluie ; n'ai-je rien oublié, ah si ! toute la musique. Tant pis ! En route !

D'JINN.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

Les Assises musicales de la « Schola » à Montpellier

(Congrès du Chant populaire)

La section de propagande de la *Schola* ne saurait rester inactive sous la direction de l'infatigable Charles Bordes ; voici qu'elle vient de donner à Montpellier des fêtes musicales du plus haut intérêt et dont le très grand succès assurera un rayonnement artistique considérable.

Ce Congrès, consacré essentiellement au *Chant populaire* dans ses manifestations les plus vivantes et les plus artistiques, comportait deux séries, l'une religieuse, traitant du chant populaire à l'église (plain-chant, noëls et cantiques), l'autre profane, traitant de la chanson populaire au foyer et dans la vie. On y a entendu des œuvres musicales engendrées par ces deux courants et aussi des œuvres « où le sentiment de la nature et du pittoresque tient lieu de générateur essentiel » car le but que se proposait M. Charles Bordes en organisant ces fêtes était précisément de mettre en valeur le rôle important que ce sentiment de la nature joue dans la formation de l'art musical français et dans ses tendances.

C'est ce programme que M. Charles Brun a su très éloquemment développer dans une conférence d'introduction en étudiant les si diverses manifestations par lesquelles ce sentiment s'est traduit depuis le moyen âge jusqu'à nos jours.

La réalisation complète d'un tel programme n'était pas possible durant les cinq jours du Congrès ; du moins, pour suivre d'âge en âge ce mouvement, M. Ch. Bordes

a-t-il su, guidé par sa remarquable intuition artistique, choisir des spécimens très caractéristiques et présentant, en plus d'un réel intérêt d'art, l'attrait même de la nouveauté.

Au moyen âge c'est dans le chant grégorien une curieuse communion : *Factus est repente de caelo*, qui voulait, paraît-il, imiter le grand vent qui accompagna la venue du Saint-Esprit et brisa les vitres du Cénacle. C'est aussi la musique primitive du drame liturgique *Les vierges sages et les vierges folles* de la fin du xii^e siècle exhumé à cette occasion de la Bibliothèque nationale par l'érudit M. Gastoué. Ce mystère dont le titre porte seulement : *Sponsus* « l'Épouse » consiste en un texte farci moitié latin, moitié provençal écrit sur quatre mélodies dont le contour a encore toute la naïveté et le charme grégorien. Il est noté dans la notation aquitaine du temps d'une diactématie suffisamment claire pour que M. Gastoué ait pu le reproduire sur lignes en ajoutant seulement la clef. Ce premier balbutiement de notre théâtre fut très bien présenté par un groupe de chanteurs de Saint-Gervais ; il suivait une très intéressante conférence de M. Jeanroy, le savant professeur à la Faculté de Toulouse, consacrée aux *Troubadours méridionaux* et coupée d'exemples musicaux dont M. P. Aubry avait fait le plus heureux choix et qui chantés par Mlles M. Pironnay et A. Villot et par M. P. Gibert, charmèrent le public.

Avec la Renaissance, dès que l'art français, en tant qu'art s'organise, les exemples abondent. Et M. Bordes de nous faire entendre ces chansons « où la fraîcheur des prairies et la joliesse toute « ronsardienne » du mois de mai et du gai printemps sont peints en accents délicieux ». C'est *Soyons joyeux sur la plaisante verdure* de R. de Lassus, *Puisque ce beau mois nous invitait* de G. Costeley et *Ce Moys de may ma verte cote vestiray* de Cl. Jannequin, chanson « a capella » que la Schola chorale de Montpellier sut présenter avec toute la perfection désirable ; cette jeune et déjà importante Schola a d'ailleurs également fait valoir dans les nombreux motets exécutés avec soins à la cathédrale Saint-Pierre la belle sonorité de l'ensemble de ses voix bien timbrées et, ce qui honore son chef Charles Bordes, l'excellente fusion de ses éléments ainsi qu'une parfaite justesse d'interprétation.

Mais voici les grands siècles de la musique française, les xvii^e et xviii^e siècles, où la peinture de la nature et la sève populaire et rythmique de nos danses paysannes ont tout animé, peinture quelquefois un peu conventionnelle comme celle des paysages d'un Claude Lorraine ou d'un Poussin, mais néanmoins saisissante et féconde. » Et M. Ch. Bordes de nous confirmer ses dires par les exemples les plus caractéristiques choisis dans tous les genres.

Ce sont deux Dialogues Spirituels à une et quatre voix d'un musicien languedocien du xvii^e siècle, Bouzignac, de Narbonne, que M. Henri Quittard a eu l'honneur de tirer de l'oubli. Ces deux pièces tout à fait exquises dans leur expression naïve et touchante procèdent des chansons polyphoniques du xvi^e siècle ; elles renferment aussi des intentions dramatiques soulignées par des contrastes très particuliers et du meilleur effet.

Délicieuses aussi, mais d'un sentiment plus raffiné et tout descriptif les deux cantates pour voix seule avec symphonie *L'Isle de Délos* de Clérambault que Mlle M. de la Rouvière ne manquera pas, espérons-le, de nous faire goûter à Paris et les *Plaisirs de la campagne* de Campra dont Mlle Alice Villot a su rendre délicatement le charme pastoral. Et c'est, exemple d'une beauté plus significative encore au point de vue de l'emploi des rythmes des danses dans une atmosphère de nature, l'exquis pastoral-ballet en un acte de J.-B. Rameau : la *Guirlande*.

Il nous a déjà été donné de l'entendre plusieurs fois à Paris, mais représentée par un chaud après-midi sur un théâtre de verdure placé dans un bosquet du beau jardin taillé de l'ancien Mas d'Haguenot, villa du xviii^e siècle, cet ouvrage prenait dans le décor de son style une signification plus haute.

L'interprétation en a été, pouvons-nous dire, tout à fait exceptionnelle, telle même que Rameau n'aurait osé l'espérer, car au moment où l'amoureuse Zélidé vante au berger Myrtil les charmes de la nature, ce n'est pas en vain qu'elle lui a dit : « le

rossignol s'éveille... » ; un rossignol en effet, caché dans les arbres qui ombrageaient la scène, se mit tout à coup à chanter avec frénésie, et ses trilles et ses fioritures de se mêler aux vocalises de Zélide et aux pâles imitations de la flûte... Minute exquise, sensation inoubliable ! Et ce rossignol en musicien consciencieux, « rara avis », était venu le matin même à la répétition, ce qui autorisait M. Ch. Bordes à répondre tranquillement à qui s'étonnait de ce concours imprévu : « Je l'attendais ! »

Que ce rossignol ne nous fasse oublier ni la jolie voix de la délicieuse Zélide Mlle Mary Piironnay, ni la sûreté de Myrtil, M. Dufriche, ni l'élégante interprétation des danses et pantomimes par les toutes charmantes Louise et Blanche Mante.

Le culte du pittoresque et du pastoral est encore plus flagrant peut-être chez les maîtres clavecinistes. Mme Wanda Landowska, merveilleuse interprète de cette musique, en a détaillé sur le clavecin les pièces les plus caractéristiques avec un sens du rythme et de la couleur vraiment remarquable ; on ne se lassait pas d'entendre ces œuvres délicates inspirées tantôt des bergeries et forêts, plus souvent des danses villageoises, le public enthousiasmé en réclamait toujours de nouvelles ; c'est que si Mme Wanda Landowska sait rendre la grâce et l'élégance naturelle qui parent cette musique, elle sait aussi en varier à l'infini l'expression en utilisant très judicieusement les multiples ressources du clavecin.

Avec le XIX^e siècle, l'art français tombé en pleine décadence sous l'influence du cosmopolitisme, perd les qualités originelles que nous venons de voir s'épanouir en lui. Félicien David fit cependant un léger effort vers la nature et c'est à ce titre, et aussi pour sa qualité de provençal, que nous le voyons figurer dans ces fêtes avec l'air du Mysoli de *la Perle du Brésil* ; musique peu intéressante, purement imitative mais qui aura du moins eu l'avantage de permettre à Mme Emma Calvé de faire valoir les merveilleuses ressources de sa voix et la perfection de son art du chant.

« Mais voici la période moderne et une toute autre orientation de la musique pittoresque française. Ce ne sera plus la peinture délicate et quelquefois un peu académique de paysages conventionnels, de Poussin ou d'Hubert Robert ; mais une scène nouvelle vient de s'introduire dans la musique : la *Mélodie populaire*, non pas seulement rythmiques, toute de danse comme chez nos clavecinistes, mais surtout mélodique et à ce point féconde qu'elle créera dans la musique française moderne une sorte de mouvement d'*impressionnisme musical* que Vincent^d d'Indy, entre tous, représente certainement le mieux. » Et M. Ch. Bordes de regretter de ne pouvoir inscrire au programme certaines des compositions pittoresques comme *Sauge fleurie* ou la *Symphonie sur un thème montagnard* à cause de la difficulté de mise en œuvre. C'est donc des ouvrages d'une exécution plus facile qu'il nous fut donné d'entendre et essentiellement construits sur des thèmes populaires : la *Rapsodie pour orchestre sur des airs du Pays d'Oc* de M. Paul Lacombe, œuvre intéressante dans laquelle des mélodies alertes ou tendres sont habilement traitées, et la *Rapsodie basque* pour piano et orchestre de M. Charles Bordes, œuvre colorée, vivante, où l'âme basque s'exprime avec force à travers de beaux thèmes d'une allure rythmique si particulière ou d'un sentiment si profond.

Dans le drame lyrique moderne, c'est la *Cour d'Amour*, importante sélection de la Trilogie lyrique *Los Pyreneos* du maître catalan Felipe Pedrell qui nous a montré quelle pouvait encore être la bonne influence de la musique populaire. On en a particulièrement goûté les jeux, airs de ballet aux rythmes hardis et les Scènes de rayon de lune, si chaudement colorées et d'un bel accent (fort bien interprétées par Mlle M. de la Rouvière) ; mais le public n'a pu avoir de cette belle œuvre une impression aussi favorable qu'elle l'aurait méritée parce qu'elle était chantée en catalan, il ne pouvait donc en saisir que l'intérêt musical et il s'en suivait une certaine monotonie.

Cette sève nouvelle introduite dans la musique, la chanson populaire, devait naturellement être étudiée elle-même dans ce congrès qui était en quelque sorte sa glorification. Nous ne pouvons entrer dans le détail des entretiens et discussions qui journellement avaient lieu à la Schola, le matin pour la section religieuse (cantiques, noëls populaires), l'après-midi pour la section profane. Signalons seulement une intéressante communication faite par M. A. Roque-Ferrier sur l'élément historique dans la

chanson languedocienne de l'*Escrivite* et aussi les belles chansons populaires de Provence, du Languedoc, des Landes, etc... chantées avec goût par Mlles Ediat et Delcourt. Ces chansons seront publiées par les soins de la société *Les Chansons de France* fondée par M. Ch. Bordes et dont le but de vulgarisation mérite d'être encouragé. Ce congrès vient d'ailleurs d'en montrer éloquemment toute l'utilité.

Pour terminer le compte rendu de ces belles fêtes musicales, laissons la parole à leur promoteur, M. Charles Bordes ; après avoir admiré l'action bienfaisante de son initiative, nous ne pouvons que souhaiter avec lui ; « qu'une armée de jeunes musiciens s'abattent sur la France provinciale, pour aller chercher dans nos montagnes et sur nos plages les mélodies encore vivantes dans la mémoire de nos paysans, afin de les réunir en une sorte de répertoire immense, où viendront s'inspirer nos jeunes compositeurs, afin de continuer la tradition établie ».

Puisse le Congrès de la Schola de Montpellier, être une date dans ce ressaisissement de la conscience nationale et du réveil du traditionalisme !

RENÉ DE CASTÉRA.

Le Festival Rhénan

A Aix-la-Chapelle (3, 4 et 5 Juin)

Cologne, Dusseldorf, Aix-la-Chapelle, les trois grandes villes de la vallée du Rhin, ont tour à tour l'honneur et l'avantage d'abriter le Festival Rhénan, l'une des manifestations les plus anciennes parmi les nombreuses fêtes musicales organisées chaque année dans les pays allemands. C'est à Aix-la-Chapelle que nous étions invité, les 3, 4 et 5 juin, à venir assister aux trois journées de musique organisées par le Comité du Festival.

Assise dans un pays riant et verdoyant, à l'orée de la Belgique et de la Hollande, — tout près de Paris, — l'antique cité de Charlemagne (1) n'offre plus que l'aspect banal d'une ville moderne, propre et bien tenue comme toutes les villes allemandes, avec de grandes bâtisses aux façades d'un modernisme criard.

La vie musicale y est très active, non seulement l'hiver, mais l'été, Aix étant une ville d'eaux réputée. Les éléments qui prirent part au Festival, notamment les chœurs, appartenaient en grande partie à la ville. L'orchestre, seul, fut très sérieusement renforcé par l'adjonction d'instrumentistes venus de Cologne.

La direction musicale des Fêtes était confiée à M. Eberhard Schwickerat, musick-director d'Aix-la-Chapelle et à Félix Weingartner. M. Schwickerat est un des meilleurs directeurs de chœurs de l'Allemagne : travailleur infatigable et consciencieux, c'est à lui qu'incomba entièrement la préparation de détail et d'ensemble de toutes les œuvres chorales, en particulier de la Messe en *si mineur*. A part la *Faust-Symphonie*, Weingartner ne dirigea que des œuvres purement orchestrales. Le souvenir du génial et sympathique cappelmeister est encore trop vivant parmi nous pour qu'il me soit nécessaire de vanter son magnifique talent.

Composé d'environ 120 exécutants, l'orchestre renfermait de bons et solides éléments, un quatuor puissant et suffisamment homogène, quelque peu lourd, des bois défectueux, à la sonorité aigre et criarde, comme tous les bois de tous les orchestres allemands, des cuivres excellents, tout spécialement des trompettes merveilleuses d'éclat et de justesse. Quant aux chœurs, on ne saurait imaginer un ensemble plus admirable de voix fraîches et bien timbrées, d'une souplesse rare, aussi remarquables dans les effets de douceur que dans les effets de puissance, disciplinées, obéissant aux moindres indications du chef, chantant avec autant d'ardeur et se dépensant sans compter. On reste confondu devant une telle perfection réalisée, lorsqu'on apprend que ces chœurs ne

(1) Malgré le superbe Dom et le Rathaus (ou du moins ce qu'on en a conservé).

sont composés absolument que d'*amateurs*, de dilettante d'Aix-la-Chapelle, de Dusseldorf, de Cologne, de Bonn. Ils sont là 350 exécutants, qui, depuis plusieurs mois, ont préparé ces auditions, travaillé régulièrement, se sont astreints à venir répéter à jours fixes ; puis, dans la quinzaine qui précédait les concerts, ont participé à toutes les répétitions d'ensemble, presque quotidiennes. Il me suffira de dire ce que j'ai vu pour qu'on puisse se rendre compte de l'effort donné par tous : pendant les cinq derniers jours avant le premier concert, les chœurs et l'orchestre répétaient, chaque jour, de 9 heures à 2 heures, et de 5 heures à 9 heures et même 10 heures, soit une moyenne de dix heures par jour ! Et c'étaient les dernières répétitions, les répétitions principales ou générales, déjà publiques et payantes. Depuis longtemps tous les détails de l'exécution étaient réglés. Même lorsque la fatigue était extrême, aucune trace de découragement ou d'humeur, toujours la même énergie souriante, le même entrain chez le chef et chez les exécutants (1). Quelle leçon un tel spectacle n'eût-il pas été pour nos musiciens d'orchestre parisiens (que deux heures de répétition énervent et rendent parfois inconvenants), et combien ai-je regretté de ne pas voir près de nous nos chefs d'orchestre eux-mêmes avec quelques-uns de leurs instrumentistes ! Ces répétitions et ces exécutions eussent été pour eux d'un haut enseignement moral et artistique.

Aussi quel magnifique résultat obtenu ! Je crois impossible de désirer de plus admirables exécutions que celles que nous avons eues à Aix-la-Chapelle, par dessus tout de la *Grande Messe* de Bach. Je ne puis dire l'impression produite sur nous par cette œuvre sublime, qu'hélas nous n'avions jusqu'ici entendue qu'imparfaitement rendue, surtout avec des moyens insuffisants. Cette fois nous avons senti vraiment et pleinement la grandeur colossale de cette inspiration supra-terrestre, qui dicta déjà au grand Sébastien la *Passion selon St-Mathieu*, et devant laquelle toute musique (horizontale ou verticale) semble chancelante. Nous sentions que tous, chefs et exécutants, interprétaient l'œuvre avec foi. Dès lors, qu'importaient certaines petites déféctuosités, le ton aigre du hautbois, la mauvaise sonorité de la flûte, voir même du violon solo, certaines coupures (j'ai regretté spécialement celle du délicieux solo d'alto *qui sedes ad dexteram*) ! L'impression d'ensemble était d'une force, d'une profondeur et d'une intensité inouïes. Non, rien, pas même l'extrême habileté et les dons les plus extraordinaires, ne remplace la foi, le zèle et la conscience artistiques.

Les solistes, — si j'excepte le ténor, M. Burrian, dont la voix, essentiellement dramatique, et le style ne se prêtaient guère à l'interprétation de la musique de Bach, — furent excellents. Mlle Philippi mérite une mention spéciale : sa belle voix, son style parfait, furent très appréciés, de même que le sentiment admirable dans lequel elle chanta l'*Agnus Dei*. Mlle Bosetti possède une des plus charmantes voix de soprano léger qui se puisse entendre. Quant à M. Frcelich, il est trop connu de tous ici pour que j'aie besoin de faire son éloge.

La deuxième journée était consacrée à l'audition d'œuvres de Schumann (Overture de *Manfred*), de Brahms (Rapsodie d'après le *Harzreise* de Goëthe, *Concerto* pour violon) ; Liszt (*Psaume XIII*, *Faust-Symphonie*). Je dois mettre hors pair l'exécution extraordinairement vivante et magistrale de la *Faust-Symphonie*, sous la direction de Weingartner. Jamais cette œuvre inégale, d'un romantisme échevelé, mais souvent géniale, notamment dans la troisième partie, ne nous avait été révélée aussi magnifiquement. L'orchestre et les chœurs furent superbes, M. Burrian chanta fort bien son solo : j'ajoute que le grand orgue apportait aux choristes et instrumentistes son précieux soutien et contribua puissamment à donner à la fin de l'œuvre une allure triomphale et grandiose.

J'aime modérément le *Psaume XIII*, surtout dans la première partie ; la jolie phrase « *Schaue doch und erhoere mich* », d'un lyrisme si séduisant (et dont Wagner s'est souvenu en composant le *Vénusberg*), fatigue même quelque peu à la longue, tant elle

(1) Un dernier détail, qui fera rêver bien des gens : non seulement les membres des chœurs ne sont pas payés, donnent gratuitement leur temps et leurs voix, mais ils doivent payer leurs places, comme les autres personnes assistant aux concerts !

revient avec insistance. La rapsodie, *Harzreise*, de Brahms, est une belle page, qui fut merveilleusement chantée par Mlle Philippi. Quant au *Concerto* de violon, j'avoue qu'il me parut, cette fois, désespérément long : M. Marteau l'exécuta pourtant avec une technique absolument parfaite, mais aussi avec une telle tranquillité, dans un mouvement tellement lent, que nous avons peine à reconnaître certains motifs d'allure caractéristique pourtant, nettement tziganes, comme ceux du final par exemple. Le lendemain, troisième jour des fêtes, M. Marteau nous faisait entendre une *Fantaisie* pour violon et orchestre de Schumann (op. 131), rarement jouée (heureusement !), presque sans aucun intérêt musical, hérissée de difficultés invraisemblables, et qu'il exécuta avec une sûreté et une virtuosité remarquables ; une jeune pianiste de grand talent, Mme Kath-Goodson, enlevait brillamment le difficile *Concerto en mi bémol* de Liszt ; Mme Bosetti chantait de façon délicieuse de charmants lieder d'Hugo Wolf ; enfin Félix Weingartner, après avoir eu, comme chef-d'orchestre, les ovations du public, se faisait apprécier et applaudir de tous comme compositeur.

Les œuvres qu'il nous faisait entendre sont toutes fort intéressantes, certaines d'entre elles sont de la plus haute valeur. Les lieder, *Schae'ers Sonntagsglied*, *Ultima Thule*, *Ich denke oft an's blaue Meer*, ont une ligne mélodique très ferme, et sont écrits dans un sentiment plein de noblesse. Ils furent interprétés de façon suffisante par le ténor Burrian.

Je veux surtout parler des deux grands Chœurs à huit voix, avec accompagnement d'orchestre et d'orgue, qui furent exécutés (suivant le désir de l'auteur), sous la remarquable direction de M. Schwickerat. Ces deux chœurs ont été composés pour l'*Union Chorale* de Sheffield, à laquelle ils sont dédiés, et qui les créa : depuis ils ont été exécutés à Amsterdam, à Mayence, etc., et ont obtenu partout le plus grand succès. Le premier, *Traumnacht*, d'une inspiration pleine de charme et de distinction, m'a particulièrement séduit : l'œuvre est parfaitement écrite pour les voix, et l'orchestration est d'une fluidité, d'une légèreté de touche extraordinaire, aussi éloignée que possible de l'orchestration wagnérienne ou de celle de Strauss ; le second, *Sturmhymnus* est une œuvre puissante, réaliste par instants, où le compositeur a utilisé avec une extrême habileté toutes les ressources des voix et de l'orchestre. L'effet produit est énorme, et le succès en fut triomphal. Ces deux chœurs, d'une grande difficulté, furent superbement exécutés.

Et maintenant que j'ai rendu compte de ces belles fêtes, il me reste à remercier le Président et les membres du Comité de l'aimable accueil qui me fut ménagé, à dire encore mon admiration à tous ceux qui participèrent à ces exécutions modèles, aux musiciens des chœurs et de l'orchestre, enfin aux chefs qui surent si bien les diriger, à M. Eberhard Schwickerat, et à Félix Weingartner. Je souhaite que l'an prochain nous nous trouvions plus nombreux, venus de France, pour assister au Festival Rhénan.

Albert Dior.

LETTE DE MUNICH

Fin Mai.

Je vous annonçais dans ma dernière lettre que le Hof-Theater allait donner le *Ring*. C'est chose faite aujourd'hui et je sors du *Crépuscule des Dieux* ahuri de l'audace de ceux qui ont osé entreprendre cette tâche dans les conditions actuelles. J'ose dire que si ces quatre soirées font honneur au courage de notre intendant, M. de Speidel, elles ne grandissent sûrement pas la gloire de notre compagnie lyrique, encore que ce disant je manque un peu d'exactitude. En effet notre troupe lyrique existe à peine, et en tous cas elle n'a joué dans ces quatre représentations qu'un rôle accessoire, fort médiocre du reste. Nos principaux artistes, de par la magnanimité de M. de Possart gagnent des millions en Amérique ou soignent leur petite santé sur les bords de je ne sais quelles eaux bleues ou argentées des pays de rêves. En attendant qu'un bon vent

les ramène, comme on voulait donner le *Ring*, on a raccolé au petit bonheur de ci, de là, des ténors, des sopranos, des basses dont on a fait un semblant de troupe : Siegfried venait de Prague, Siegmund de Berlin, Sieglinde de Dresde, Wotan de Francfort ou de Cologne, Frika de Breslau et le reste je ne sais d'où, peut-être même de Munich. Nous n'avons naturellement pas échappé aux surprises que laissent prévoir un pareil assemblage. Nous arrivions au théâtre où sur la foi de notre programme nous nous attention à voir M. X dans le rôle de Wotan ou Mme Y dans le rôle de Brunehilde ; l'administration faisait assavoir au public par de petites affiches placées dans les couloirs que M. X de Berlin, indisposé avait dû être remplacé au pied levé par M. A de Leipzig et Mme Y de Dresde, qui avait manqué son train, par Mme B de Vienne. Vous vous représentez bien que c'était une gageure intenable que celle de faire coopérer cette macédoine au cycle wagnérien. Tenir la scène cinq heures durant sans connaître cette scène, ni ses partenaires ni l'orchestre qui vous soutient n'est pas un jeu d'enfant et c'est ce qu'ont dû faire pourtant la plupart des artistes au cours de ces représentations. Et vous me croirez, je pense, sur parole si je me permets de dire que les résultats obtenus furent au plus médiocres.

Cette insuffisance de la part des artistes n'a pas pu enlever à cette œuvre gigantesque son charme puissant et magique et cette attirance qui font de cette musique une sorte de philtre captivant et dominateur. On en est littéralement envoûté. En effet comment pourrait-on résister sans cela à ces longueurs sans fin dont on ne se lasse cependant pas, à la niaiserie de la trame de chacun de ces drames auxquels on s'intéresse malgré tout ; à l'insignifiance des personnages, brutes aux instincts rudimentaires et écœurants, s'il n'y avait dans leurs chants cette magie, apanage du génie, qui influe sur nous obscurément comme agissent les forces élémentaires de la nature.

Dans le *Rheingold*, la distribution fut à peu près convenable ; Bauberger dans le rôle de Wotan fut passable et Walter dans celui de Loge plutôt bon, d'allure facile et légère il donna à son personnage un petit air curieux et malin qui ne faisait pas trop mal au milieu de tant de lourdeurs. Mlle Huhn dans Frika chanta faux comme à son ordinaire. Alberich-Zador et Fafner Gillmam furent insignifiants. Quant à Bender-Fasold il n'eut pour lui que sa taille qui le haussa à la hauteur de son rôle. Les filles du Rhin guidées par Mme Bosetti furent seules à peu près parfaites.

Dans la *Walkyrie* le rôle de Siegmund fut confié à un ténor de Dusseldorf, M. Moers qui se tira d'affaire bien médiocrement, se heurtant aux décors des pieds et de la voix. Sieglinde venait de Dresde et Wotan de Cologne, sauf erreur. Sieglinde c'était Mme Wittich ; ce fut la seule artiste remarquable de tout le cycle ; elle fut vraiment émue et touchante tandis que Mme Burck-Berger fut d'une platitude lamentable dans le rôle de Brunehilde. Mlle Huhn, Frika, continua de chanter faux. Je vous ai dit que Wotan venait de Cologne, peut-être n'en venait-il pas, cela n'a pas d'importance, mais pour cette fois-ci il s'appelait Bachmann, ce qui ne l'empêcha pas d'être insupportable.

Siegfried n'eut pas plus de bonheur que la *Walkyrie* ; au contraire, Siegfried qui nous arriva de Prague sous les traits de M. Krause fut si mauvais qu'on le siffla. Je puis vous dire qu'il faut être bien mauvais pour être sifflé à Munich. Quant à Brunehilde, elle nous réapparut sous le visage de Mme Burk-Berger, elle nous parut meilleure que la veille, sans doute grâce au ténor qui la faisait ressortir — bien malgré lui, le malheureux ! Wotan changea encore une fois de peau et prit celle de Feinhals. On ne jure ici que par Feinhals, quand Knote est absent. Pour mon compte je le goûte fort peu ; il chante mal, de la gorge, il a la voix alternativement vibrante et cotonneuse, un jeu de marchand de toile et un tempérament de rond de cuir ; son incarnation de Wotan ne fut en rien supérieure à celle que nous eûmes les deux jours précédents. Mime-Hofmuller à la voix aigre et criarde qui convient à son rôle, il est raboteux à souhait et vif comme il convient, ici un bon point.

Le second Siegfried, dans le *Crépuscule des Dieux*, fut aussi un ténor de Prague, M. Kaufuny ; si on ne le siffla pas ce fut assurément par découragement, mais il ne valait pas mieux que son prédécesseur. M. Brodersen dans le rôle de Gunther fut meilleur

comédien que chanteur, encore qu'il soit tout juste convenable dans la première situation. Hagen, pour nous venir de Graz et se nommer Gillmann, n'avait pas besoin de prendre un air aussi sombre et désespéré. Je suis obligé de répéter que Mme Burck-Berger fut pour la troisième fois sans tempérament ni puissance.

Mlle Koboth fit une jolie Guntrun aimable et douce, un peu sucrée comme sa voix. Les filles du Rhin ne démentirent par leur bonne réputation, Mme Bosetti qui les conduisait est parfaite dans tous ses rôles... et on la suit.

Mottl a terminé la série des Concerts de l'Académie par l'audition de la *Messe en ré*. L'impression puissante que donne cette œuvre semble être faite autant d'étonnement que d'émotion proprement dite. Les accents fulgurants du *Credo* lient d'une certaine parenté le génie souverain de Beethoven au génie éclatant de Berlioz, ceci sans vouloir établir aucune autre analogie entre eux. Si magnifique et si grandiose que soit cette œuvre tant par l'inspiration puissante qui la créa que par la richesse — l'excès de richesse — des moyens employés, on a l'impression d'être dépassé par cette musique écrite au-dessus des instruments et des voix. Je ne ferai point comme certains critiques convertis (d'ailleurs justement) au *Motu proprio* qui cherchent chicane à cette œuvre pour la raison qu'elle ne s'adapte pas à la liturgie catholique. Assurément ce n'est point une messe catholique et si Beethoven a cherché à l'écrire comme un accompagnement du service divin, il s'est trompé ; mais c'est bien plutôt comme l'illustration de ses sentiments religieux, de sa foi ardente et de sa soif inextinguible d'idéal qu'il faut la considérer et vue sous cet angle-là on ne peut que s'incliner devant la puissante religiosité de cette âme de feu. En effet, qu'y a-t-il de plus religieux sinon de plus liturgique que ce début du *Kyrie* où la voix du ténor monte comme une supplication de l'âme par dessus l'agitation de l'orchestre, reprise aussitôt par l'aigu du soprano insistant avec angoisse sur la prière ! Il n'est point de règles pour assujettir une pensée et exprimer des sentiments effectifs et Beethoven par la puissance et la sincérité de ses sentiments a fait de la *Messe en ré* une des plus essentielles représentations de la religiosité.

L'interprétation fut presque parfaite au moins pour ce qui concerne l'orchestre et les chœurs que Mottl façonna de main de maître avec cette lourdeur qui n'est pas sans grandeur. La masse chorale stylée à la perfection fut d'une sûreté remarquable dans toutes ses attaques et atteignit à une finesse de nuances peu commune. Quant aux solistes, je préfère ne pas les nommer ; à l'exception de Mme Bosetti, dont la voix de rossignol et la légèreté ne sont pas faites pour de telles œuvres, le reste du quatuor vocal fut déplorable.

Pour terminer et puisque nous parlons de messe, un mot sur la célèbre *Messe en ré bémol* de Klose qui a fait à grand bruit son tour d'Allemagne. C'est le *Porgessischer-Chorverein* et l'*Orchester Verein* qui montèrent cette œuvre énorme sous la direction de M. Schilling, qu'il ne faut pas confondre avec Schillings, l'auteur du *Pfeifertag*. Je ne connais rien de plus artificiel, de plus extérieur et de plus tonitruant que cette œuvre où l'on trouve de tout, depuis des airs d'Opéra jusqu'à des préludes fugués, sauf de la musique religieuse. C'est une exagération de tous les moyens, un abus de toutes les forces musicales, des effets incessants et faciles, des éclats perpétuels et sans arrêt qui fatiguent plus qu'ils ne lassent il est vrai, car malgré tout on ne saurait dénier à Klose une grande facilité d'écriture et une grande richesse de moyens.

L'orchestre, orchestre d'amateurs, fut à peu près passable, les chœurs comme presque toujours fermes et bons. Les solistes parfaits ; il suffit de les nommer : Mmes Staegemann, soprano, et Tilly Koenen, alto ; MM. Hess, ténor et D^r Meyer, basse.

ESSEN. — *Le festival des musiciens allemands.* — Le bilan du grand Festival que l'Union générale des musiciens allemands a organisé cette année à Essen n'est pas très favorable.

Le clou de ce Festival était la *sixième Symphonie* de Gustav Mahler, directeur de l'Opéra de Vienne. Les œuvres de Mahler ont été très discutées, il a des admirateurs passionnés, mais non moins d'ennemis déterminés. Cette fois, il nous a donné un exemplaire qui est de belle allure et qui contient des pages de grande beauté surtout dans l'andante et le scherzo. C'est seulement dans la dernière partie que l'œuvre s'assombrit et des cacophonies et le tumulte de la batterie nous abasourdissent. En somme, la symphonie est puissante et mérite d'être entendue partout. Le plus grand succès des autres œuvres inédites a été pour *Sea-drift*, scène pour baryton, chœurs et orchestre de Frederick Delius, qui est pleine de charme, dans la manière de Debussy. Citons encore la symphonie en *mi* de Hermann Bischoff, qui, à côté de certaines longueurs, contient une troisième partie qui fait penser à l'*Apprenti sorcier*, de Paul Dukas. Enfin un quatuor à cordes, de Hugo Kaun, magistralement exécuté par le Quatuor de Munich et un trio en *fa* de Hans Pfitzner qu'on entendra souvent cet hiver.

Les autres compositeurs n'ont rien présenté de saillant ; il vaut mieux ne pas en parler.

La ville d'Essen a fêté les artistes et les membres de la Société par un souper monstre au Saalbau. Par contre la famille Krupp a oublié toutes les règles élémentaires de l'hospitalité, en ne laissant pas visiter ses usines et le fameux parc de la villa Huegel.

Max RIKOFF.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

A l'Opéra. — L'Opéra va faire prochainement une reprise de *Tamara*, l'œuvre lyrique de M. Bourgault-Ducoudray, professeur d'histoire de la musique au Conservatoire. Cette pièce n'a pas été jouée depuis une dizaine d'années. Les nouveaux interprètes seront : MM. Affre, Noté, Gilly et Mlle Hatto, qui chantera *Tamara*.

— Il est question de monter l'hiver prochain à l'Opéra, l'*Or du Rhin* et le *Crépuscule des Dieux*.

A l'Opéra-Comique. — La reprise de *Pelléas et Mélisande* est reportée à l'automne prochain.

Il n'a pas été possible de remettre au point les onze décors nécessaires à la pièce en si peu de temps.

— Comme nous l'avons annoncé, Mlle Emma Calvé chantera à l'Opéra-Comique, la saison prochaine. Elle vient de signer avec M. Albert Carré et jouera, salle Favart, du 1^{er} mars au 30 juin 1907.

La grande cantatrice paraîtra d'abord dans *Marie-Magdeleine* et dans les *Noces de Figaro* (rôle de la comtesse Almaviva).

Le 14 juin on a inauguré, square Lamartine, le monument élevé à la mémoire du compositeur *Benjamin Godard*, dû au ciseau des sculpteurs Chailloux et Campbeil. On sait que l'initiative de ce touchant témoignage d'admiration à l'auteur du *Tasse* et de *Jocelyn* est due au violoniste Clerjot, aidé par Mlle Magdeleine Godard. Le monument se compose d'une stèle en pierre que surmonte le buste du compositeur. A gauche, Eléonore d'Este et le Tasse, statues en bronze. A droite, une lyre brisée. — Le jour de l'inauguration d'excellents discours ont été prononcés par M. Danvers, M. Dujardin-Beaumetz, M. Autrand, M. Pierre Morel.

C'est définitivement au théâtre Sarah-Bernhardt que les *Concerts-Lamoureux* auront lieu à partir de la saison prochaine. On sait en effet que le Nouveau-Théâtre devient le Théâtre-Réjane, mais ce qu'on ne sait peut-être pas, c'est tout le mal que le Comité des Concerts-Lamoureux a dû se donner pour trouver un gîte ! Devons-nous ajouter une fois de plus que cette absence de grandes salles de Concerts à Paris est une véritable honte pour les millionnaires qui prétendent s'intéresser à l'art musical...

Voilà donc les Concerts-Colonne et les Concerts-Chevillard porte à porte... Que M. Lépine ait l'œil ! Quant à nous autres, critiques, nous sommes ravis en pensant à la suppression du fiacre dominical qui nous transportait du Châtelet à la rue Blanche !

La matinée annuelle des Elèves du cours de M. Mériço a permis d'apprécier le parfait enseignement de ce distingué professeur que l'éminent Maître, M. Marmontel, présent à cette séance, a félicité bien vivement ainsi que ses nombreux élèves.

Nous croyons savoir que de nouveaux Concerts seront organisés et dirigés, la saison prochaine, le jeudi soir, par M. Séchiari, violon-solo des Concerts-Chevillard.

Mme Ducourau-Petit vient d'achever la partition d'un drame lyrique dont elle a écrit elle-même le poème : titre : *La Saint-Jean*. L'action se passe dans le pays basque. L'œuvre sera très prochainement entendue par M. Carré.

Les concours du Conservatoire. — Voici les dates des concours publics, qui auront lieu, comme l'année dernière, dans la salle de l'Opéra-Comique :

Mardi, 17 juillet, à 9 h. 1/2 : Contrebasse, alto, violoncelle.

Mercredi, 18 juillet, à une heure : Chant (hommes).

Jeudi, 19 juillet, à une heure : Chant (femmes).

Vendredi, 20 juillet, à 9 heures : Tragédie, Comédie.

Samedi, 21 juillet, à 9 heures : Harpe, piano (hommes).

Lundi, 23 juillet, à une heure : Opéra Comique.

Mardi, 24 juillet, à midi : Violon.

Mercredi, 25 juillet, à une heure : Opéra.

Jeudi, 26 juillet, à midi : Piano (femmes).

Vendredi, 27 juillet, à midi : Flûte, hautbois, clarinette, basson.

Samedi, 28 juillet, à midi : Cor, cornet à piston, trompette, trombone.

M. G. Rabani, violoniste-soliste, dirigera cette saison d'été en Bretagne, une série de concerts consacrés à la musique ancienne, classique, moderne et contemporaine.

A ces concerts, qui auront lieu à Nantes, la Baule, Lorient, Brest, Saint-Brieuc, Dinard, Saint-Malo, Paramé, etc., se feront entendre les meilleurs artistes chanteurs et virtuoses instrumentistes des grands concerts de Paris, engagés spécialement par M. G. Rabani, directeur des concerts.

On nous signale le nouveau succès remporté par M. Adrien Prazzi, l'auteur d'un recueil de mélodies délicates et souvent appréciées qui vient de faire une heureuse incursion dans la musique légère et a vu récemment applaudir aux Capucines une revue qu'il a illustrée avec une verve et un esprit rares... Citons entre autres trouvailles mélodiques une valse qui fera le tour des salons et que Mme Raucet-Banès chanta délicieusement.

GRENOBLE. — Le 15 Juin dernier, un concert fort intéressant a été donné par « l'Association Musicale » de Grenoble, sous l'excellente direction de MM. Martin-Chazaren et Henri Morin. Ce dernier a, en outre, remarquablement exécuté les *Variations Symphoniques* de Boellmann, pour violoncelle.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

Paris-Thouars, Imprimerie Nouvelle





PIANOS A QUEUE & PIANOS DROIT
à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL, & Cie Rue de Douai, 46. PA

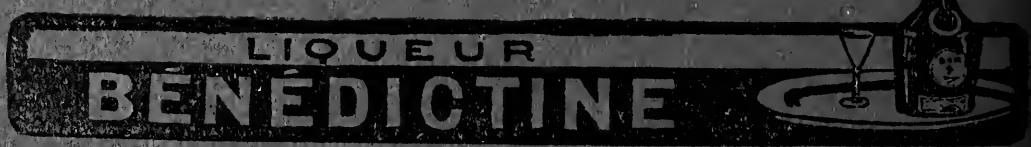
Institut Musical de France

12, Place de la Nation, PARIS (12^e) TÉLÉPHONE 924

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique, etc. Gravure et Edition

Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants et consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.



LE

CURRIER MUSICAL

Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

ROBERT SCHUMANN.. CAMILLE CHEVILLARD
LES « LIEDER » DE
SCHUMANN..... HENRY GAUTHIER-VILLARS
COURS D'ARTISTES. PAUL DE STÖCKLIN
(Robert et Clara
Schumann).
LA QUINZAINÉ MUSICALE : *Le Prix de Rome*
et les Concours du Conservatoire.

Le mouvement musical en Province
et à l'Etranger :

Les FÊTES SCHUMANN
à Bonn..... P. DE STÖCKLIN
Lettre de Londres.... LÉO DIENSIS
Correspondances de : Orléans, Le Havre,
Vichy.
ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.
BIBLIOGRAPHIE : *Schumann*, par CAMILLE MAU-
CLAIR..... E. JEAN-AUBRY

Administration et Rédaction :
29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Bureaux ouverts
de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

TÉLÉPHONE 252.95

Le numéro : 75 centimes
Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER 15 »)

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — Robert Brussel — M. Boulestin — M.-D. Calvocoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergo — J. Ecorcheville — Gabriel Fauré — Flödermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — G. Knosp. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchès — Camille Saint-Saëns — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillermoz, etc..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. LEGOUX, 4, rue de Rougemont ; — 20, faubourg Poissonnière, etc.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc...

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPÔTS :

Pour l'ALLEMAGNE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE :

MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

Pour la HOLLANDE :

MM. STUMPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE :

MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Robert Schumann (CAMILLE CHEVILLARD). — Sur les « Lieder » de Schumann (HENRY GAUTHIER-VILLARS). — Amours d'Artistes (*Robert et Clara Schumann*) (PAUL DE STÆCKLIN). — La Quinzaine Musicale : *Le Prix de Rome et les Concours du Conservatoire*. — *Le Mouvement musical en Province et à l'Étranger* : LES FÊTES SCHUMANN à BONN (P. DE STÆCKLIN). — Lettre de Londres (LÉO DIENSIS). Correspondances de : *Orléans, Le Havre, Vichy*. — Echos et Nouvelles diverses. — Bibliographie : *Schumann*, par C. MAUCLAIR (E. JEAN-AUBRY).

Robert Schumann

Robert Schumann, nom magique et douloureux, évoquant une gloire et un martyr !

Nous nous rappellerons toujours l'enthousiasme de nos vingt ans quand nous dévorâmes l'œuvre de celui à qui nous aurions tant voulu dire : Aie confiance en ton étoile, tu seras parmi les plus grands.

Il fut le grand poète des sons, ainsi que le gravèrent les Allemands sur son tombeau. Il pensait en musique, celle-ci était une émanation directe de ses joies et de ses peines, joies souvent amères, peines intimes et vraies. Sa lyre chanta tous les genres avec un égal bonheur. Il conçut les scènes du *Faust* de Goëthe et fit des chefs-d'œuvre d'une page. Il clama sa désespérance sur le sommet de la Jungfrau et balança l'enfant sur son cheval de bois. Il résumait en lui seul la tendresse de tous les autres mais il ne put distribuer normalement les trésors de son intimité et son intelligence sombra dans le trop plein de son expression intérieure.

Tout a été dit sur lui et tout reste encore à dire.

Schumann fut, avec Weber et Schubert, la plus directe manifestation de l'Art allemand dans ce qu'il a de plus intime et de plus méditatif. Bach, Beethoven et Schubert étaient ses Dieux, les deux premiers exercèrent une influence considérable sur son écriture, mais, contrairement aux lois de l'évolution naturelle et de la progression personnelle qui furent si apparentes chez la plupart de ses confrères, il sauta à pieds joints dans l'individualisme et fut foncièrement original dès ses premiers essais. Il écrivit successivement vingt-trois œuvres pour piano, dont quelques-unes jetaient une toute nouvelle clarté sur ce qui avait été fait jusqu'alors, et l'on peut même affirmer que ces

éblouissements harmoniques et rythmiques échafaudant un style mélodique encore inentendu devinrent les bases d'un art nouveau dont la musique moderne est encore impressionnée.

Il fut lui tout entier dans ces vingt-trois premières œuvres, il y atteignit rapidement une hauteur de pensée qui n'était pour ainsi dire pas de son âge; la conclusion de la Fantaisie dédiée à Liszt, superbe méditation, d'une hautaine solitude, est surprenante à rencontrer chez un auteur de vingt-six ans. Une telle aurore allait-elle irradier aussi splendidement les différentes formes musicales que Schumann allait traiter? Certains critiques ont prétendu que le Schumann des symphonies était inférieur à celui des lieder et des pièces pour piano et que son génie était plus à l'aise dans les œuvres de moindre envergure. Cette assertion inexacte ou du moins hasardeuse pourrait s'expliquer ainsi. Contrarié dans sa vocation par des parents qui ne la pressentirent pas, les premières études de l'auteur de *Manfred* furent hésitantes et portèrent trop spécialement sur le piano au détriment de l'éducation instrumentale et symphonique qu'il ne s'assimila que plus tard; de là une certaine gêne dans le premier emploi qu'il eut à faire des formes classiques et scolastiques. Il se ressaisit promptement du reste et se lança de nouveau dans un genre qui, s'il n'offrit pas la fantaisie spontanée de ce qu'on pourrait appeler sa première manière, le montra, par la beauté de sa forme et la science de son développement comme un digne émule de ses illustres prédécesseurs. Les œuvres de cette époque sont célèbres à juste titre, on en peut citer les quatre symphonies, les grands poèmes lyriques, une quantité de musique de chambre qui renferme principalement les plus beaux trios qu'on ait écrits, et la plus grande partie de son œuvre vocale qui est immense.

L'inspiration de la dernière époque fut diffuse et latente, un dernier éclair illumina pourtant ce sombre crépuscule et l'admirable *Requiem* sortit de ce cerveau déjà vaincu par sa fièvre productrice de vingt-trois ans.

Schumann écrivit d'une façon toute nouvelle pour le piano; revenant à la polyphonie du *Clavecin bien tempéré*, il combla l'écart qui séparait, dans l'écriture des auteurs intermédiaires, la main gauche de la droite par des motifs intérieurs vêtus des plus somptueuses arabesques, ce qui donne à cette disposition une sonorité si riche et si enveloppante.

Il posséda au suprême degré le génie de la péroraison, ses strettes sont toujours d'une beauté achevée, il ne tourne jamais court et excelle à précipiter comme en une avalanche les motifs, épisodes et périodes, sur l'accord final.

Quant à son instrumentation, elle a fait couler des torrents d'encre. Certains compositeurs à l'inspiration peu colorée l'ont trouvée terne et grise; d'autres ont affirmé qu'il était très difficile aux chefs d'orchestre d'en dégager le *melos* et d'en équilibrer les sono-

rités. Il n'est pas toujours aisé de mettre au point une œuvre symphonique; un des plus fameux drames musicaux qui soient, la première partie de la 9^{me} symphonie, n'acquiert la transparence et la lucidité voulue qu'à l'aide de nuances spéciales, soigneusement établies et même de légères modifications instrumentales. L'art de Schumann qui est tout intérieur n'avait nul besoin d'une représentation papillotante et bigarrée. Que seraient venues faire d'ingénieuses combinaisons de timbres sur une pensée tendre et douloureuse et se représente-t-on l'ouverture de *Manfred* instrumentée par un Berlioz ou un Korsakow ?

L'orchestration de Schumann est riche et parfaitement sonore, elle semblera un peu indécise dans le premier morceau de la Symphonie en *si* bémol qui était son premier essai d'orchestre, mais voyez la différence de maîtrise qui sépare cette symphonie de la seconde qui est déjà un complet chef-d'œuvre et dont le final ruisselant d'idées magnifiques semble une véritable cataracte musicale. L'instrumentation de certaines de ses dernières œuvres se ressent parfois du manque de relief des idées qu'elle doit traduire. N'a-t-on pas dit : ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement.

Tel est l'homme dont l'art musical doit s'enorgueillir. Il vécut à cette heureuse époque où l'on écrivait encore selon son cœur, il rayonna moins universellement que Beethoven et Wagner, mais il parlera intimement à ceux qui ne trouveront jamais un cercueil assez vaste pour contenir leurs désillusions et à celles qui évoqueront dans les larmes leurs souvenirs de mère et de femme.

CAMILLE CHEVILLARD.

Sur les Lieder de Schumann

Schumann se faisait de la mentalité française une idée toute personnelle. Il l'exposa à mainte reprise, mais la précisa avec énergie dans son article sur la *Symphonie Fantastique* de Berlioz. Après avoir reproduit le commentaire de notre tumultueux Hector (*Orgie diabolique... dans le lointain, tonnerre... solitude... silence profond... etc.*) il appréciait en ces termes ce programme volcanique : « Toute l'Allemagne dispense l'auteur de ces explications : de pareils guides ont toujours quelque chose de peu digne et de charlatanesque. L'Allemand, à l'esprit subtil, veut n'être pas si grossièrement dirigé dans ses pensées; déjà, pour la *Symphonie Pastorale*, il s'est trouvé blessé que Beethoven n'eût pas de lui l'idée qu'il pourrait découvrir sans son entremise le caractère de l'œuvre. Mais Berlioz a écrit expressément pour des auditeurs français, auxquels on ne peut que difficilement en imposer par une discrétion élevée. »

On n'est pas plus aimable. Sans pousser aussi loin que l'auteur

de *Manfred* le mépris de la perspicacité française, reconnaissons que, pour bon nombre de nos compatriotes, il est nécessaire de découvrir l'Amérique tous les huit jours. Une tendance, très nationale, à la généralisation fausse la plupart de nos jugements, surtout en matière d'art. Nous aimons les étiquettes définitives, les séries, les classements et les hiérarchies. Les exceptions nous blessent, les inconséquences et les contradictions nous exaspèrent et l'on voit chaque jour des critiques de bonne volonté se torturer l'entendement pour concilier l'inconciliable tant, à leurs yeux, l'élégante explication prime la vérité parfois incohérente. Aussi sied-il, de temps en temps, de refaire l'inventaire de nos jugements artistiques pour voir si, dans notre esthétique cloisonnée, chaque article repose dûment dans son tiroir et porte bien la fiche qui lui est destinée.

Il fallait ces excuses préliminaires avant d'oser aborder un sujet aussi peu ruisselant d'imprévu que les *Lieder* de Schumann, et pour légitimer une attitude d'explorateur à travers un pays dont les moindres sentiers sont minutieusement décrits dans les Baedeker musicaux.

D'ailleurs, en dépit de ces guides commodes, on peut affirmer que les *Lieder* de Schumann sont mal connus en France. Sur deux cent cinquante mélodies, trente à peine figurent çà et là dans les programmes de nos concerts. Grâce aux importations d'artistes étrangers « L'Amour et la vie d'une femme » et les « Amours du Poète » ont remplacé le « Noyer » et « J'ai pardonné » (extravagante traduction de *Ich grolle nicht*), mais là se borne la curiosité de nos chanteurs. Et pourtant les deux cent vingt *Lieder* méprisés renferment quelques perles d'un assez bel orient !

Plus encore que la totalité des *Lieder*, nous ignorons l'essence même de l'art schumannien. Grâce à quelques exégètes pourris de littérature le « doux enfant rêveur de Zwickau » a été immobilisé en une attitude sentimentale et mélancolique, et les glossateurs s'entêtent à le spécialiser dans le langage un peu fade de l'éternel soupirant. A force d'exalter la « psychologie sonore » de certaines mélodies toutes frémissantes de délicate tendresse, on en est arrivé à n'attendre plus d'un *Lied* de Schumann autre chose qu'une déclaration, un aveu, une confidence ou un gémissement d'amour. On le voue, pour l'éternité, au rôle de pigeon roucouleur, dont les autres chants n'existent pas pour la critique.

C'est rabaisser étrangement l'art de Schumann ! Certes, ses exquis *Lieder* sentimentaux contiennent des « états d'âme musicaux » à peu près définitifs au point de vue de la justesse de l'expression, mais les poèmes de pure émotion amoureuse ne forment pas la partie la plus considérable de son œuvre vocale. Sentimental, le fiancé patient de Clara Wieck l'était assurément : mais il faut mettre en regard de cette belle sensibilité d'amant les impressions que recherchait l'artiste, même si leur notation nous apparaît moins définitive.

Et l'examen des poèmes qu'il demandait à Chamisso, à Heine, à Goethe, à Rückert, à Eichendorff, à Uhland ou à Lenau nous éclaire sur la véritable orientation de ses préoccupations dominantes.

Son imagination, moins personnelle qu'on ne l'a dit, était celle du siècle, celle qui flottait au-dessus de l'Europe entière et qui suffisait à guider l'effort parallèle de deux cents poètes et de trois cents musiciens. Schumann, au point de vue de sa vision du monde, est un banal enfant du romantisme, et l'on demeure épouvanté devant les rapprochements qui s'imposent entre les images naïvement 1840 auxquelles se complaît ce musicien de génie et celles dont fit ses délices l'école de Loïsa Puget.

On retrouve dans les deux cent cinquante mélodies de Schumann toutes les manies de l'époque.

Il y a d'abord cet amour touchant de quelques animaux de choix, parés de vertus plus qu'humaines et empreints d'une indéniable noblesse symbolique. On reconnaîtra l'ordinaire bétail romantique dans plusieurs titres de lieder. Faut-il citer « Mon vieux cheval », « Mon cher petit oiseau », « Le lion », « La coccinelle », « Le papillon », « L'hirondelle », et même « Le serin » qui évoque déjà Jenny l'ouvrière. A ces animaux qui font partie de la ménagerie exploitée par Victor Hugo et ses successeurs, on ajoutera « l'Aigle », et l'on obtiendra ainsi une faune classique répondant à tous les besoins de nos aïeux qui ne connaissaient ni les *Histoires Naturelles* de Jules Renard, ni les *Familiers* d'Abel Bonnard, ni les *Dialogues de Bêtes* d'une jeune dame dont le nom m'échappe ! (1).

Après la faune, la flore, Schumann chante « le jasmin », « le lotus », « le perce-neige », « les violettes de Mars », « la fleur résignée », « mon jardin », « le noyer », « le bouleau », « le gazon » et « la rose sans épines » ! C'est bien là l'horticulture poétique du temps avec ses images ingénues de force, de grâce ou de mélancolie. Pendant trente ans, cette pépinière suffira à tous les désirs des amoureux de la nature. Depuis, Madame de Noailles a changé tout cela et, sur les traces du merveilleux Francis Jammes, nous a révélé son Potager innombrable.

Un troisième tic de l'époque se retrouve dans la recherche toute artificielle de l'exotisme et dans l'attendrissant effort vers la couleur locale. La vanité de tels décors nous apparaît lamentablement aujourd'hui, mais nos ancêtres s'exaltaient au clinquant de cet internationalisme de bazar. C'est ainsi que Schumann s'épanouit parmi les géographies truculentes. Voici « l'Hidalgo », « Balthazar », « les Stances hébraïques », « la chanson de Süleïka », les « Chants vénitiens », les « Chants espagnols », les « Chants écossais » (sans compter la

(1) Venons au secours de notre amnésique collaborateur ; l'auteur des charmants *Dialogues de Bêtes* est M^{me} Colette Willy (N. D. L. R.).

« Veuve écossaise »), les « Chants provençaux », et les « Chants bohémiens », affligeants boléros, fausses czardas, giges apocryphes, barcarolles postiches, à peine supérieures aux caftans, poignards et autres chebouks que le chameau de l'orientaliste Félicien David apportait en France par ballots, inlassablement.

Enfin la vraie manie représentative du temps encombre les quatre cinquièmes de l'œuvre vocale laissée par le maître de Zwickau. La scène de genre, la petite toile, l'anecdote au pittoresque facile, l'exaspérante gravure en taille-douce de nos grand'mères, se retrouvent, tirées à cent cinquante exemplaires, dans les lieder schumanniens. Tous les types classiques du romantisme se rassemblent là, dressés fièrement et énonçant leurs qualités avec grandiloquence. On voit bien que « Gastibelza-l'homme-à-la-carabine » vient de traverser la littérature ! Schumann s'empresse de nous exhiber « le contrebandier », le fameux contrebandier chevaleresque et héroïque, aux mines tragiques, deux pistolets damasquinés à la ceinture et, aux dents, le poignard de Tolède, « le Braconnier », son parent pauvre, « le Ménétrier », « l'Anachorète », « le Hussard », « le Page », « le Pâtre Montagard », « le Soldat », « le Forgeron », et « le Chercheur de trésors ». Puis c'est le cortège attendrissant d' « Ophélie », de « la Fileuse », de « la Fiancée du Soldat », de « l'Orpheline », de « la Bergère », de « la Religieuse », et de « la Femme du Chef » ! O titres évocateurs ! Et quel sens périmé du théâtre éveillent les anecdotes intitulées « les Frères ennemis », « la Cloche qui marche » ou « la Fiancée du Lion » ! Et que dire du « Chant de Lyncœus, gardien de la Tour », du « Joyeux voyageur », de « l'Enfant de la montagne », du « Semeur de sable », de « la Tireuse de cartes », du « Chant du jeune archer » et de cette extraordinaire défense et illustration de la fille-mère qui s'appelle Jeanne-aux-cheveux-roux ! (Le fermier voit sa chevelure rousse et n'a pour elle que mépris ; plusieurs questionnent, puis se retirent. La pauvre enfant n'a pas de dot ! — *Chœur* : Que Dieu te garde, Jeanne-aux-cheveux-roux. Dans les fers gémit le braconnier !)

Nous voilà très loin, on le voit, des petites lamentations passionnées auxquelles notre ignorance a trop souvent réduit tout l'effort vocal de Schumann et qui apparaissent, *raræ nantes*, dans ce tourbillon de lieder orographiques, hydrographiques, botaniques et zoologiques.

Et pourtant, c'est elles qui demeureront ! Les décors, les vêtements étranges et les gestes pittoresques passeront vite, mais les accents d'émotion intime trouveront longtemps encore un écho dans la sensibilité humaine...

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

Amours d'Artistes

Robert et Clara Schumann

La maison Breitkopf et Hærtel à Leipzig publie actuellement une monographie de Clara Schumann (1), d'après des matériaux qu'a pieusement rassemblés Mlle Marie Schumann, fille de la grande pianiste. Le travail de l'auteur, M. Litzmann, a surtout consisté à mettre de l'ordre dans les riches collections soumises à sa critique et à coordonner en un tout vivant, à organiser les éléments choisis. Je désire vous entretenir aujourd'hui du premier volume consacré aux années d'enfance et de jeunesse où se déroule l'admirable roman d'amour de Robert Schumann et de Clara Wieck. Je souhaiterais parfois au bel ouvrage de M. Litzmann plus d'air, plus de lumière aussi, une allure plus vive, plus de chaleur dans le récit. Malgré cela c'est une œuvre vivante, définitive. M. Litzmann avait à sa disposition le journal de Clara tenu assez régulièrement et parallèlement par elle et par son père. Très utile pour l'histoire de la carrière de la jeune virtuose et du milieu musical au commencement du XIX^e siècle, il est à peu près nul pour celle de ses relations avec Schumann. D'une toute autre valeur est la correspondance de Robert à Clara et de Clara à Robert. Nous avons sous les yeux, semaine par semaine, souvent jour par jour, le récit direct des événements, nous pénétrons au plus profond de l'être de ces deux rares artistes, leurs cœurs palpitent sous nos yeux.

Et d'abord le cadre. C'est Leipzig, le vieux Leipzig où malgré le père Wieck, Clara n'est pas absolument prophétesse. Leipzig avant Mendelssohn, puis après lui avec les transformations apportées par ce grand musicien. C'est la vie artistique dans toutes les petites résidences plus indépendantes, alors qu'aujourd'hui, Weimar, Cassel, Hanovre, Dresde, Frankfort ville impériale, Hambourg. C'est Vienne qui « aurait besoin d'un Mendelssohn pour vivifier ses bons éléments, » Vienne où, jouer une Fugue de Bach (en 1837) constitue un événement sensationnel, où c'est ouvrir « une ère nouvelle » que de devoir la jouer deux fois ! C'est Paris enfin ! Wieck et sa fille semblent ignorer le Paris épique des luttes romantiques. Ils n'ont vu qu'une grande ville, rendez-vous de tous les artistes, légère, frivole, indifférente, snob (avant la lettre). La « Beethovenmanie », en 1832, déjà y bat son plein. On ne jure que par Beethoven, on ne veut que du Beethoven..., ou du Kalkbrenner et du Herz. Clara y entend en 1838, la IX^e symphonie. Elle ne comprend rien à la dernière partie, pas beaucoup plus à l'adagio. La faute en est sans doute aux Français et à la superficialité de leur interprétation. Paris consacre cependant les réputations, il faut y avoir brillé pour réussir. Le Paris d'Hugo, Lamartine, Vigny, Musset, Dumas, Ingres, Sand, Delacroix, n'existe point pour cette petite allemande.

Puis le milieu : Chopin, enchanteur mais maniéré et trop français ; Liszt, démoniaque, auprès de qui Clara se trouve une petite écolière. Thalberg dont elle entame sérieusement la gloire, Berlioz qui pense beaucoup de bien de Schumann et parle en tenant les yeux fermés ; Mendelssohn enfin, « le plus grand de tous les pianistes ». Et le public, habitué aux programmes vides des artistes en vogue, à la virtuosité creuse

(1) Clara Schumann. *Ein Künstlerleben* : Nach Tagebuch und Briefen, von Berchtold Litzmann ; 1^{er} volume, Mädchenjahre 1819-1840, Leipzig 1902 ; 2^e vol. Ehejahre 1840-56, Leipzig 1905 ; 3^e vol. en préparation.

à la mode, qu'il faut lentement élever à la vraie musique ! Tout cela vit, grouille, agit devant nous. Nous assistons aux luttes de la jeune fille, à ses désillusions, à ses joies, à ses triomphes.

Trois acteurs sont le centre du récit. D'abord le père Wieck. C'est une nature forte, brutale, de fer, un tempérament de maître d'école, entier, absolu. Il a conquis lentement sa place au soleil. Très pauvre, il s'est créé une atmosphère de bien-être à laquelle il tient par dessus tout. En quelques années, selon les principes d'une méthode mûrement élaborée, ce remarquable éducateur a fait de sa fille une virtuose accomplie, pas une enfant prodige. Il a pour elle des rêves de grandeur. Elle est un capital qu'il entend exploiter à sa façon, dont il compte s'assurer la jouissance à son gré et dont il ne se défera que sous certaines conditions depuis longtemps caressées. Ame sans tendresse, il aime cependant sa fille en qui il a mis toutes ses espérances. Il sera sans compréhension pour les aspirations de ce cœur d'enfant. Tout aux questions d'intérêt, aux affaires matérielles, il considère les idées sentimentales, la floraison de deux âmes d'adolescents comme une maladie, la rougeole, dont on finit par venir à bout. Ecoutez les seuls mots qu'il trouvera pour sa Clara le jour de sa confirmation : « Te voilà indépendante désormais. Ceci est d'une haute signification. J'ai consacré à toi, à ton éducation près de dix ans de mon existence. Songe à tes devoirs. Développe ton esprit vers une activité noble, désintéressée, pour le bien. Ne te laisse pas ébranler dans tes principes, si tu es méconnue, calomniée, jalouée. La vraie vertu est un rude combat, soutenons-le. Je reste ton ami, ton conseiller et ton soutien. » Il a pour Schumann de la sympathie. Entre lui, toutefois, et la fantaisie ailée du jeune homme, il y a un vide que rien ne saurait combler. Il l'admire pourtant. C'est grâce à sa lettre que Mme Schumann autorise son fils à se vouer à la musique. Sa conduite envers lui est telle que celui-ci a pu croire un instant que le vieux Wieck lui destinait sa fille. A l'arrière-plan apparaissent les personnages secondaires : Mme Schumann, une âme délicate, douce ; la mère de Clara, Mme Bargiel, dont le cœur s'ouvre à sa fille quand la grande crise est passée. Les amies, Ernestine de Frieken, charmante, molle, « une plante ayant besoin de beaucoup d'eau et sur qui le soleil (Schumann) a lui trop fort », Emilie List, belle avec ses yeux foncés et sa torsade de cheveux noirs. Enfin Carl Banck le confident infidèle, et l'ami dévoué, Becker, dont les bons offices resserreront les liens détendus qui unissent les deux amants.

Enfin Clara et Robert !

Clara Wieck a 9 ans quand un étudiant à l'Université de Leipzig, attiré par la réputation de Wieck vient lui demander des leçons de piano : c'est Robert Schuman. Il devient bientôt l'un des familiers de la maison, surtout l'ami de la petite fille. Personne comme lui pour trouver des charades, raconter des légendes ou faire frissonner par des histoires de revenants. Tout de suite l'enfant s'attache à ce bon jeune homme qui s'occupe d'elle. « Je n'ai, pour ainsi dire pas joui de mon enfance, écrira-t-elle longtemps plus tard. J'étais seule, étrangère dans le monde. Mon père m'aimait bien, je le lui rendais. Cependant ce dont une enfant a besoin, l'amour d'une mère, je ne l'ai point connu. Je n'ai donc jamais été absolument heureuse ». Et plus loin : « Je n'ai pas une épingle de mes parents. Ma mère (sa belle-mère la seconde femme de Wieck ; la première, divorcée s'était remariée à Bargiel) ne me donnait même pas une cerise. Tu as de l'argent à toi, me répondait-on toujours ». « Tu étais alors une petite fille avec deux yeux noirs, un caractère mutin, qui ne connaissait rien de meilleur au monde que les cerises » lui dira Schuman.

En 1831 Wieck estime sa fille mûre pour le public. Il entreprend avec elle une tournée de concerts. Clara marche de triomphe en triomphe. Robert suit sa petite amie en pensée. Il y a des lettres charmantes de ce grand garçon de 21 ans à l'enfant de

12 ans. « Je pense souvent à vous, non comme frère à sa sœur, ou comme un ami à son amie, mais comme un pèlerin à l'image sainte qui est loin de lui ». Il lui parle des beaux contes qu'il rêve à son intention, de ses frères, de musique. « Composez-vous beaucoup ? En songe parfois, j'entends de la musique. — C'est ainsi que vous composez ». C'est une âme d'élite, faite de tendresse et d'énergie que cette étrange fillette. La première, elle verra clair dans son cœur et aura conscience de son amour qui sera sa vie. Schumann lui, est une âme vibrante, une lyre qui exhale des accents mélodieux au moindre heurt et qui se brisera au contact brutal de la vie. Ce musicien est un poète. Sa musique, selon le mot de Mauclair, est « une musique d'aveu ». Un morceau de son cœur est dans chacune de ses compositions. Malade, inégal, fantastique, il est exquisément sensible et bon.

Avril et mai 1832. Clara est de retour, elle se repose de ses succès, elle travaille. Robert, grâce au vieux Vieck, s'est voué complètement à la musique. Ils se voient sans cesse. « Chaque jour où je ne puis parler à Clara, laisse une lacune dans mon journal ». Heures divines, aurore indécise d'un amour qui se lève sur ces jours radieux de printemps. L'adolescent rêveur et l'inconscient enfant tissent innocemment le lien qui unira leurs existences.

Dès lors Schumann est le centre de la vie de la jeune virtuose, comme homme et comme artiste. Leur correspondance est délicieuse : « Je me figure que l'homme est un papillon et le monde sa fleur. J'aime qu'un rayon de soleil danse sur mon piano et joue avec les sons. Qu'est-ce autre chose, un son, qu'une lumière qui chante » ? — « Demain, à 11 heures précises, je jouerai l'adagio des variations de Chopin et penserai fortement à vous, uniquement à vous. Je vous en prie, faites de même. Que nos esprits se rencontrent, se voient. » N'est-ce pas déjà presque d'un amoureux ?

« Clara, qui m'est toujours très attachée — porte une lettre de Schumann à sa mère — court, saute, joue comme une enfant et dit parfois des choses très pénétrantes. C'est une joie de voir les qualités de son cœur et de son esprit s'épanouir feuille à feuille. » Puis le récit d'une promenade : « Le chemin était semé de gros cailloux. Comme cela m'arrive fréquemment dans une conversation, je regarde très souvent en l'air. Elle marchait derrière moi, me tirant légèrement par mon habit à chaque pierre pour m'empêcher de tomber. » Symbole touchant de la femme aimante et dévouée qui dans la vie sera la vaillante compagne du rêveur et le gardera des faux pas.

La fille d'un gentilhomme bohémien, Ernestine de Fricken, entre en avril 1834 comme pensionnaire et élève chez Wieck. Les deux jeunes filles se lient rapidement. Wieck, pour couper court aux relations intimes de Schumann et de Clara et pour étouffer dans son germe une sympathie dont il n'attend rien de bon, envoie son enfant à Dresde continuer ses études de théorie musicale chez Reissiger. L'éloignement fait rentrer en eux-mêmes les deux amis, dans le cœur de la fillette d'hier l'amour s'éveillera qui bravera tous les orages de la vie.

« Ecoute, écrit-elle à son fiancé en 1838, à propos de cette époque, écoute la rêveuse enfant que j'étais alors. Lorsque tu venais nous voir tu ne parlais qu'à Ernestine. Avec moi tu t'amusais. D'étranges sentiments agitaient mon cœur (si jeune et déjà si brûlant) quand dans nos promenades tu t'entretenais avec elle. Je pensais alors déjà combien ce serait charmant de t'avoir un jour pour mari ». Et une autre fois : « Quand je rentrai à Leipzig (après son séjour à Dresde) je tombai du haut de mon ciel. Ernestine, méfiante, me parlait peu, j'appris que vous étiez fiancés ! »

Schumann, en effet, séduit par le charme et surtout par l'amour que lui portait Ernestine de Fricken, s'était attaché à elle. « Si l'avenir, dit-il dans une lettre à sa

mère, me demandait : qui veux-tu choisir ? Je répondrais résolument : celle-ci. » Le baron de Fricken, à moitié satisfait de l'amour de sa fille, l'emmène. L'éloignement ne fait qu'exaspérer leur passion. Sans qu'il y ait toutefois jamais été question de fiançailles, Robert se considère comme lié. Leurs sentiments ne tardent pas à se refroidir. Schumann est froissé de ce qu'Ernestine ne lui ait pas dit franchement qu'elle était illégitime et seulement fille adoptive de Fricken. Il voit bientôt qu'elle n'était point l'être qu'il avait rêvé dans son exubérante exaltation.

La liaison de Robert avec son amie avait profondément impressionné Clara. Elle s'efforce en vain d'oublier. Elle se ment à elle-même, annonce à sa mère qu'elle est amoureuse d'un violoncelliste de Brunswick. A son retour à Leipzig en avril 1835, une des premières visites est celle de Schumann. « Je me rappelle encore la première fois que je te revis. Tu me semblas étrangère. Tu n'étais plus l'enfant avec qui j'avais joué, ri. Tu parlais si raisonnablement et dans tes yeux je vis luire un profond et secret rayon d'amour ! Sais-tu ce qu'il advint. J'arrachai Ernestine de mon cœur. *Il le fallait.* »

Il faut lire en entier la lettre qu'il écrira en 1838 à sa fiancée Clara et qui donne *la clef de toutes ses actions et de son étrange personne.* « Ma douce, ma bien aimée, assieds-toi près de moi, la tête légèrement penchée sur le côté droit comme cela te va si bien. Ecoute, je vais te raconter bien des choses. Je suis depuis quelque temps heureux comme jamais. Quel beau sentiment de puissance pour toi d'avoir rendu à la belle clarté du jour un homme que rongèrent, des années durant, les plus atroces pensées, qui trouvait avec une vraie virtuosité les noirs côtés de tout (dont lui-même s'effraye maintenant) qui aurait jeté sa vie comme un sou. Je vais t'ouvrir mon être comme je ne l'ai encore fait à personne. Il faut que tu saches tout, ô toi, ce que j'ai de plus cher avec Dieu. Ma vie commence réellement au moment où j'ai pris conscience de moi et de mon talent où je me suis donné à l'art et où j'ai imprimé à mon énergie une direction sûre. En 1830. Tu étais alors une petite fille étrange, esprit mutin avec une paire de beaux yeux et tu adorais les cerises. Je n'avais personne que ma Rosalie (sa belle-sœur). Quelques années passèrent. En 1833 déjà une sorte de mélancolie s'emparait de moi dont je me gardais de me rendre compte. C'étaient les désillusions que chaque artiste éprouve lorsque rien ne va aussi vite qu'il l'avait rêvé. J'étais peu apprécié — pour comble la paralysie de ma main droite m'empêche de jouer. — Au milieu de toutes ces pensées et de ces images sombres, toi seule me hantais. C'est toi, sans le vouloir ni le savoir, qui depuis des années me gardes de toute relation avec les femmes. Dès lors, la pensée qu'un jour peut-être tu serais ma femme se faisait jour en moi. Tu étais trop loin encore cependant. Quoi qu'il en soit je t'aimais alors aussi sincèrement que nos âges le permettaient. D'une toute autre nature était mon affection pour mon inoubliable Rosalie. Nous étions du même âge, elle était pour moi plus qu'une sœur, mais il ne pouvait être question d'amour entre nous. Elle avait soin de moi, m'encourageait, tenait beaucoup à moi. Mes pensées reposaient plus volontiers sur son image. C'était en été 1833. Je ne me sentais toutefois que rarement heureux. Il me manquait quelque chose. La mélancolie augmenta encore par la mort d'un frère chéri, s'emparait toujours davantage de moi. Dans mon cœur je crus apprendre la mort de Rosalie.

« Quelques mots seulement là-dessus. — Dans la nuit du 17 au 18 septembre 1833, la plus épouvantable pensée qui puisse hanter un homme, me saisit — la plus affreuse dont le ciel puisse punir quelqu'un — celle de *perdre l'esprit.* — Elle me domina avec une telle violence, que toute consolation, toute prière étaient impossibles ou semblaient raillerie ou sarcasme. Cette angoisse ne me lâchait pas ; le souffle me manquait à cette idée : *s'il arrivait que tu ne puisses plus penser !* — Clara, sur celui qui a passé

une fois par cet anéantissement, ni souffrances, ni maladies, ni désespoir, n'ont plus de prise. Je courus alors chez un médecin, je lui dis tout, que je ne savais que faire dans mon angoisse, que je ne pouvais répondre de rien et que dans un tel abandon désespéré je pourrais attenter à mes jours. Ne t'épouvantes pas, ange du ciel, mais écoute. Le médecin me consola gentiment et me dit en souriant : « Aucune médecine ne vous guérira — Choisissez-vous une femme, elle vous aura bientôt sauvé ». Je fus allégé d'un grand poids. Le remède est facile, pensé-je. Tu ne faisais guère attention à moi, alors, tu étais dans l'âge où l'enfant se transforme en jeune fille. Alors survint Ernestine, d'une si rare bonté. « La voilà celle qui te sauvera ». Je voulais me cramponner à toute force à une femme. Je me sentais mieux. Elle m'aimait, je le savais. Tu sais tout : que nous fûmes séparés, que nous nous sommes écrits, que nous nous sommes tutoyés. C'était en hiver 1834. Quand elle fut partie et que je commençai à réfléchir comment cela pourrait bien finir, quand j'appris sa pauvreté, moi-même, quelque laborieux que je sois, n'ayant que peu de fortune, je fus comme oppressé par des chaînes. Je ne voyais point d'issue, point d'aide ! De plus j'appris de malheureux démêlés de famille, dans lesquels se trouvait Ernestine et je lui en voulais de me les avoir cachés si longtemps. Avec tout cela — condamne-moi — je devins plus froid. Ma carrière artistique me parut reculée. L'image à laquelle je me cramponnais pour mon salut, me poursuivait dans mes rêves comme un fantôme ; il me fallait travailler pour mon pain quotidien comme un manœuvre, Ernestine était incapable de rien gagner. J'en causai à ma mère et nous convînmes, qu'après bien des tracassés, cette liaison ne pouvait qu'en amener de nouveaux. — ... Tu es mon plus vieil amour, Ernestine devait venir pour que nous puissions être unis ! »

En effet Schumann se sent de plus en plus attiré par le charme de la petite Wieck. Ils ont entre eux de longs entretiens. Enfin un soir de novembre 1836 (avant même d'avoir rompu définitivement avec Ernestine), que Clara l'accompagnait dans l'escalier de la maison Wieck, Robert lui avoua son amour et reçut son aveu : « Quand tu me donnas ton premier baiser, écrit-elle, je pensai m'évanouir. Je ne voyais plus, je ne tenais qu'à peine la lumière qui devait t'éclairer. » « Les yeux de Clara, son amour — Premier baiser en novembre, » lit-on dans son journal à lui, directement au-dessous du nom de Chopin. « Je ne me cache pas que je commis une grave injustice envers Ernestine. mais tôt ou tard, mon vieil attachement pour toi se serait réveillé et alors quel malheur ! Ernestine est la victime des circonstances. je ne me dissimule point mes torts. Elle sait bien qu'elle a dû te chasser de mon cœur, que je t'aimais avant de la connaître. Elle m'écrivit souvent : « J'ai toujours pensé que tu ne pouvais aimer que Clara, je le pense encore. — Elle a vu plus clair que moi. »

Cependant le vieux Wieck avait des projets que les amours des deux jeunes gens contrariaient. Aussi longtemps qu'il crut Schumann lié à Ernestine, il n'y fit que peu d'attention, Il se décida toutefois à user du remède déjà employé. En janvier 36, il renvoie sa fille à Dresde. Les deux amoureux s'écrivent. Leur correspondance est cordiale, joyeuse. Robert est plein d'espoir, il parle affaires. Il va trouver Clara à Dresde. Wieck apprend cette visite. Ce fut la catastrophe, scènes atroces, menaces, injures contre lesquelles la petite jeune fille de 18 ans se trouvait sans défense. Tout commerce avec la maison Wieck fut interdit à Schumann. Plus de lettre possible. Souvent ensemble dans la même ville, les amants sont absolument séparés. Ils se rencontrent sans oser se parler. Pour Clara, ce fut une torture de chaque instant. Sans nouvelles de son ami, sans moyens de lui en faire parvenir, elle est ébranlée sans cesse par la violence paternelle et les accusations incessantes à l'adresse de son Robert. Elle s'épanouit cependant comme artiste. Mendelssohn, Chopin, etc., les plus grands pianistes l'apprécient, la fêtent, la traitent d'égal à égal.

Un faux ami, Carl Banck, insinue à Schumann que sa bien aimée a le cœur léger, qu'elle l'oublie. « Oh ! les temps sombres, s'écrie-t-il, où je ne savais rien de toi et voulais t'oublier à tout prix. Nous devions être alors étrangers l'un à l'autre. Je me résignais. Puis, la vieille douleur reprenait le dessus. Je me tordais les mains. Souvent la nuit je disais à Dieu : Oh que cela se passe sans que je devienne fou. Un jour je crus lire tes fiançailles dans un journal. Je hurlai. » Banck d'un autre côté s'efforce de détruire Schumann dans l'esprit de Clara. En mai 1837 Robert dédie à la jeune fille sa sonate en fa dièse mineur. « Cette sonate est un seul cri du cœur vers toi, où ton thème revient sous toutes les formes. » Il en espère un rapprochement. La réponse fut cruelle. Le père Wieck exige qu'on lui retourne les lettres de sa fille.

Enfin Clara donne le 13 août 1837 un grand concert. Schumann est dans la salle, elle joue sa sonate. Ce fut une réponse dans la même langue à *ce cri du cœur* resté sans écho quelques mois auparavant. « N'as-tu pas compris que j'ai joué cette pièce parce que je n'avais pas d'autre moyen de te dévoiler mon cœur ? En secret je ne l'osais — je le fis publiquement. Penses-tu que mon cœur ne trembla pas ? Je fus, ce jour-là, affreusement malheureuse. Je te voyais partout sans oser te voir. »

Depuis février 1836, ils n'avaient échangé ni un mot, ni une ligne. Enfin un ami fidèle, Becker, arrive à Leipzig. Il était familier de la maison Wieck. Clara le charge de redemander à Schumann les lettres qu'elle lui avait envoyées. « Les vieilles lettres non, mais les nouvelles si elle veut », fut la réponse. La correspondance recommence par l'intermédiaire de Becker et pour ne pas cesser cette fois. Schumann enhardi fait une nouvelle tentative auprès du vieux Wieck. La réponse fut grossière, injurieuse, froidement cruelle, ne laissant aucun espoir. La jeune fille est résolue, elle a donné définitivement son cœur. Longue et douloureuse sera la lutte, mais l'amour sera plus fort que tout, plus fort que la vie, plus fort même que la mort !

Clara Wieck parcourt le monde. Accompagnée de son père, elle fait une tournée triomphale avec Vienne comme terme. Schumann, à qui la certitude d'être aimé donne des ailes compose sans cesse. Les idées « comme les dieux et les fleurs » jaillissent de son cerveau et de ses doigts... Ils s'écrivent et leur correspondance est exquise, une vraie correspondance sentimentale d'amoureux allemands le long de laquelle lui sème les perles de sa riche fantaisie, elle la douleur de son inaltérable tendresse et les vues solides de son bon sens et de son esprit pratique ! Il faudrait tout citer.

« Une dernière prière avant ton départ. Dis-moi le doux, le tendre *tu* qui unit ». « Puisse le Tout-Puissant, répond-elle, te murmurer à l'oreille ce que je ne saurais exprimer... Seul, l'amour peut me rendre heureuse, je ne vis que pour toi. — » Toute à son bonheur et à son art, elle ne laisse pas de réfléchir aux choses positives. « Je ne serai jamais à toi aussi longtemps que les conditions matérielles n'auront pas changé. Je suis heureuse si je te possède, mais je veux vivre sans souci. Je serais malheureuse si je ne pouvais pas toujours exercer mon art. J'ai besoin de beaucoup et constate qu'il faut beaucoup pour vivre convenablement. — Réfléchis, pourras-tu me créer une situation sans soucis ? Songe que quelque simplement j'aie été élevée, je n'ai jamais connu le besoin ». Après les triomphes inouis remportés à Vienne, son cœur déborde : « Je suis heureuse, mais je le serai complètement quand je pourrai tomber sur ton cœur et te dire : maintenant je suis à toi pour toujours, moi et mon art ». Plus loin, la petite allemande sentimentale paraît qui est triste le soir de Noël de ne point avoir de *Christbaum* : « mais en toi, flambe l'arbre de notre amour ». Les brutalités du père Wieck jettent leur ombre sur l'idylle et la gloire. « Si Clara épouse Schumann, jusque sur mon lit de mort je le dirai : elle n'est point digne d'être ma fille ».

Le soir de la St-Sylvestre 1838, Schumann est seul dans sa chambre. Écoutez sa

lettre suave comme un lied. « Depuis une heure je suis assis à ma table. Je voulais t'écrire toute la soirée. Je ne trouve point de mot. Assieds-toi sur mes genoux, enlace-moi de tes bras, regardons-nous dans les yeux, tranquillement, extatiquement. Deux êtres s'aiment au monde.

Il sonne 11 heures $3/4$. Au loin j'entends chanter un choral. Connais-tu les deux êtres qui s'aiment ? Combien nous sommes heureux. — A genoux, ma Clara, viens, je te sens. — Notre dernière parole ensemble à Dieu ! » Le 1^{er} janvier 1839 : « Quelle matinée céleste ! Toutes les cloches sonnent à toute volée. — Le ciel est resplendissant, bleu, pur. — Ta lettre est devant moi. — A toi mon premier baiser, ô chère âme ».

Wieck se résout enfin à frapper un grand coup. Sa fille va entreprendre un long voyage jusqu'à Paris, seule, sans lui. Elle sentira combien son père lui est nécessaire, l'appellera à elle, acceptera ses conditions. Schumann de son côté travaille à se faire une situation indépendante. Il quitte Leipzig pour Vienne sur le conseil de sa fiancée espérant y établir plus solidement et plus lucrativement sa revue (1). Il se butte à d'insurmontables difficultés. La mort de son frère le rappelle à Leipzig. Cependant Clara a quitté la maison paternelle, elle n'y rentrera plus. Sa glorieuse tournée l'a conduite à Paris. Là, seule, loin des siens, elle est complètement sous l'influence de Schumann. Le seul, l'unique nuage au ciel de leur amour, disparaît. Ernestine se marie. La joie de Clara est grande. Les deux fiancés se décident enfin à obtenir légalement l'autorisation que Wieck leur refuse. Celui-ci met toutes les oppositions possibles. Il s'efforce de nuire à sa fille partout où elle joue, rend publics les détails intimes de son amour et de leurs démêlés, va jusqu'à accuser Schumann d'ivrognerie. La jeune fille reste inébranlable. Elle se *cramponne* à son fiancé de toute la force de son être. La certitude d'être aimé, le bonheur, l'attente, le désir, la sécurité de son amour ont épanoui le génie de Robert. Les œuvres jaillissent de sa délicate sensibilité comme des sources vives. Je ne saurais résister à vous donner les fragments pris au hasard des lettres de cette époque qui nous ouvrent le fond de ces deux âmes.

Lui. « Si seulement je pouvais redevenir l'enfant pieux d'autrefois ! L'heureux enfant que j'étais quand je cherchais des accords au piano ou des fleurs dans le jardin. Je composais alors les plus beaux poèmes et les plus belles prières. J'étais une prière moi-même. On vieillit. Je voudrais jouer avec toi comme les anges entre eux, éternellement... Encore une demande. N'iras-tu pas rendre visite à notre Schubert ? à notre Beethoven ? (Clara est à Vienne). Cueille quelques rameaux de myrthes, fais-en un bouquet. Dépose le sur leurs tombes. — Prononce doucement ton nom et le mien. Rien de plus, tu me comprends...

« Même les erreurs d'un artiste appartiennent au monde pourvu qu'elles ne soient point laides. Depuis 4 semaines je ne fais que composer. Cela jaillit. Je chante en travaillant — et, la plupart du temps, c'est réussi. Je joue avec les formes. Depuis un an et demi, je me sens en possession du secret... J'ai senti que rien mieux que l'attente, le désir ardent de quelque chose, ne donne des ailes à la fantaisie, comme cela fut le cas ces derniers jours où j'attendais ta lettre et ai composé des cahiers entiers. — Etrange, fou, charmant — Tu vas ouvrir des yeux en les jouant ! Je pourrais éclater quelquefois de trop de musique. Était-ce un écho de tes paroles un jour où tu m'écrivais : « Je te semblais souvent une enfant ». Bref, je me sentais des ailes et j'ai écrit trente petites choses bien nettes dont j'ai choisi une douzaine que j'ai nommées : *Scènes enfantines*. Tu y prendras du plaisir. Il te faudra laisser de côté la virtuose en les jouant. Comme titres : *Faire peur*, *Rêverie*, etc. Bref, on y voit tout et elles sont faciles à rendre... Pour créer

(1) *Die neue Zeitschrift für Musik.*

et pour réussir il faut du bonheur et une profonde solitude... Quand je t'ai dit un jour que je t'aimais seulement parce que tu étais si bonne, ce n'était qu'à moitié vrai car en toi tout est réussi et se tient si bien que je ne saurais me figurer toi sans ton art... Depuis ma dernière lettre j'ai achevé tout un cahier de choses nouvelles. Je les appellerai *Kreisleriana* ; dans ces pièces, toi et une pensée de toi jouez le principal rôle. Je te les dédierai — oui à toi, sinon à personne. — Tu vas sourire en te reconnaissant... Joue souvent mes *Kreisleriana*. Un amour sauvage se trouve dans quelques passages et aussi ta vie et la mienne et quelques-uns de tes regards. Les *Scènes enfantines* sont le contraire, douces, délicates, heureuses comme notre avenir... Combien je pense à toi douloureusement, radieusement. J'espérais composer ici et travailler (Zwickau 1838), mais je n'entends que ta voix et une musique d'adieu. Je souffre beaucoup, mais ma souffrance est belle — ce sont des larmes sur des fleurs... Bonjour, mon cœur. Tu m'as entouré de printemps, les fleurs d'or percent partout ; en d'autres mots, je compose depuis ta lettre, je ne puis me rassasier de musique...

« Quand je suis longtemps sans nouvelles de toi, mes forces m'abandonnent. La mélancolie survient. Il me semble qu'on me voile et m'enveloppe de draps et de vêtements noirs. Etat terrible... Tu es une jeune fille extraordinaire, tu mérites la plus haute vénération. Cela fortifie moralement de rencontrer une telle énergie en une femme... Toute la semaine dernière (en 1839) je n'ai fait que composer mais il n'y a pas de vraie joie en mes pensées ni de belle mélancolie... Toute la semaine j'ai composé, écrit, ri et pleuré ensemble. Tu trouveras tout cela exprimé dans mon op. 20, la *Grande Humoreske* qui est gravée... Il me faut arroser parfois ton amour de lettres (comme un parterre de fleurs) pour qu'il demeure vivace et qu'il embaume... Ma fiancée, dans mes *Novelletes* tu apparais dans toutes les situations et sous toutes les formes. Regarde-moi. J'affirme que seul quelqu'un qui connaissait des yeux comme les tiens, qui avait baisé des lèvres comme les tiennes. était capable de les écrire... Chacune de tes pensées sort de mon âme comme je te dois toute ma musique... La semaine dernière (février 1840) j'ai achevé un cycle de lieder de Heine, un cahier de Burns (en tout 7 cahiers). Combien tout cela m'est facile, je ne puis te le dire et combien j'en suis heureux. La plupart du temps je les fais debout ou en marchant, pas au piano. C'est une toute autre musique, qui n'a pas besoin de passer par les doigts, bien plus directe et mélodieuse..... (A propos de Liszt) ; mais, ma petite Clara, ce monde (celui de Liszt) n'est pas le mien. L'art comme tu le pratiques, comme moi souvent aussi au piano en composant, cette belle tendresse intime je ne la donne pas pour toute sa splendeur où il y a parfois trop de clinquant...

Elle : « J'ai une joie infinie à jouer ta seconde sonate. Elle me rappelle bien des heures heureuses et douloureuses. Je l'aime comme je t'aime. Toute ta personnalité s'y reflète si clairement et puis elle n'est pas trop incompréhensible (!!!) ... Certains jours, ma mélancolie (à l'époque où ils étaient absolument séparés sans nouvelles l'un de l'autre) n'avait pas de limite. Un soir que nous étions dans la *Wasserschenke* tu passas devant notre table. Ah ! Robert j'aurais pu rentrer sous terre, je me sentis mal, je fus secouée d'un violent tremblement. Cela dura toute la soirée et dans mon lit, la nuit, j'aurais voulu pleurer, mais je ne pus. Je priai Dieu, pourquoi ? Je ne sais ? — L'efficacité de la prière je ne la connaissais pas alors, maintenant, je la connais... L'amour me donne du courage pour tout et combien il me fait mieux comprendre le beau ! — La musique est quelque chose de tout différent pour moi actuellement qu'autrefois. — ... Je sens toujours davantage que ma vie n'est que pour toi. Tout m'est égal hors l'art que je trouve en toi. Tu es mon univers, ma joie, ma douleur, tout, tout ! Tes *Novelletes* sont admirables... J'en suis folle. — Ce n'est pour toi rien de nouveau. — En toi s'élève un chant si beau. Ton cœur entier se révèle dans toutes ces belles mélo-

dies — *Sei mir gegrüsst* — connais-tu ce lied (de Schubert) je l'aime beaucoup... Ta musique est très particulière, elle vous saisit comme si on allait mourir et d'autres fois vous transporte dans les plus beaux songes... Combien la musique est pour moi un bienfait, et souvent une consolation, quand la douleur est trop grande... Tu me demandes si j'avais le sens de la nature ? C'est à toi que je le dois, à mon amour pour toi. C'est étrange, depuis que je t'aime, j'aime aussi la nature. Autrefois, mon amour était trop enfantin et mon esprit pas assez mûr pour comprendre le beau. Maintenant c'est différent ; quand je pourrai jouir de la nature à ton bras, mes jouissances seront plus pures... Tu dois souvent craindre que je ne sache pas écrire, sois tranquille... Il sonne minuit, je regarde la lune, la pensée que nous pouvons la contempler ensemble me rend heureuse, elle est si consolante... Combien indéciblement belles sont tes *Scènes Infantines*. Que ne puis-je t'embrasser. Hier je pensais (et j'y pense sans cesse) : Est-ce donc vrai que le poète qui parle ainsi sera à moi ? Ce bonheur n'est-il pas trop grand ? Mon ravissement augmente chaque fois que je les joue... »

Et voici quelques pensées cueillies au hasard dans un journal de jeune fille : « Je ne saurais abandonner mon art, je veux récompenser Robert. Mon grand souci est sa santé. Le ciel est trop bon. Quand je pense à Robert, j'oublie toute mes souffrances... Je voudrais comparer la musique à l'amour, si elle est trop belle et émue elle fait souffrir. Mon cœur pourrait souvent éclater en en faisant... Robert m'a montré plusieurs de ses lieder. Avec mon amour augmente encore ma vénération pour lui. Parmi les musiciens vivants il n'y en a pas d'aussi grand que lui... »

Enfin tous les obstacles ont disparu. Le vieux Wieck renonce à une lutte inutile. En perdant son père, Clara a retrouvé sa vraie mère, Mme Bargiel, dont la tardive tendresse lui est douce. Les deux amants sont réunis à jamais. Le mariage a lieu à Schœnfeld près de Leipzig, le 12 septembre 1840. « Tout mon être était plein de reconnaissance pour Celui qui enfin nous a réunis. Ma plus intime prière fut qu'il lui plût de conserver mon Robert de longues, de très longues années. A la pensée que je pourrais le perdre, mon esprit se trouble. Que le ciel me garde d'un pareil malheur. Je ne le supporterais pas... Une période de ma vie est close. Si j'ai passé par bien des tristesses, j'ai vécu bien des joies. Je ne saurais l'oublier. Une nouvelle existence commence, une belle existence, la vie avec celui que j'aime plus que tout, plus que moi-même. De lourds devoirs m'incombent. Que le ciel m'accorde la force de les remplir en femme fidèle. Il m'a jusqu'ici secouru, il continuera. J'ai toujours eu une foi inébranlable en Dieu, et la garderai. » Elle ignorait, hélas ! ce que la vie lui réservait encore de tortures et d'angoisses !

Paul de STÖCKLIN.

La Quinzaine musicale

Le Prix de Rome. — L'audition des cantates pour le jugement définitif du grand Prix de Rome, a eu lieu le samedi 30 juin à l'Institut, devant toutes les sections réunies ; la section musicale était composée de MM. Reyer, Massenet, Saint-Saëns, Paladilhe, Th. Dubois, Lenepveu, — et de MM. Gabriel Pierné, Hue, jurés-adjoints.

Voici le résultat :

Premier grand prix de Rome : M. Dumas, 29 ans, élève de M. Lenepveu, deuxième grand prix de 1905.

Premier second grand prix : M. André Gailhard, 21 ans, élève de M. Lenepveu.

Second grand prix : M. Le Boucher, élève de M. G. Fauré et Widor.

On a également fort remarqué la cantate de M. Mazellier. — Le poème imposé aux candidats avait pour titre *Ismail* et, naturellement, pour auteur M. Adenis.

L'Académie a décerné en outre les prix suivants :

Prix Kastner-Boursault, de la valeur de 2,000 francs, destiné à récompenser le meilleur ouvrage de littérature musicale, à M. Adolphe Boschot, pour son ouvrage intitulé *La Jeunesse d'un romantique* : — *Hector Berlioz*.

Prix Clamagerand-Héroid, de la valeur de 1,800 francs, à attribuer à l'élève musicien qui aura obtenu le premier second grand prix de Rome en composition musicale, à M. André Gailhard.

Les Concours à huis clos du Conservatoire : Voici les résultats des principaux concours à huis clos du Conservatoire :

CONTREPOINT : *Jury* : MM. Fauré, président ; Lenepveu, Guilmant, Vidal, Hillemacher, Dallier, Bachelet, Pech, Tournemire, Kœchlin, Ravel.

Premier prix (à l'unanimité) : MM. Chevaillier et Fernand Masson.

Deuxième prix : M. Defay.

Premiers accessits : MM. Renauld et Allain.

Deuxièmes accessits : MM. Lely et Comte.

(Tous élèves de M. Georges Caussade.)

FUGUE : *Premiers prix* : MM. Nibelle, A. Gailhard, Motte-Lacroix.

Deuxième prix : M. Flament.

Premier accessit : M. Marcel Bertrand.

Deuxièmes accessits : MM. J. Boulnois et Dethise.

ORGUE : *Premiers prix* : MM. Bonnet, Barrié et Vierne.

Deuxième prix : M. Fauchet.

Premier accessit : M. Alex. Cellier.

Deuxième accessit : M. Bourdon.

ACCOMPAGNEMENT AU PIANO : *Hommes* : *Premier prix* : M. Albert Wolff.

Deuxième prix : M. Flament.

Deuxième accessit : M. Boucher.

Femmes : *Premier prix* : Mlle Pelliot.

Deuxième prix : Mlle Ganeval.

CONCOURS D'HARMONIE (*femmes*).

Premiers prix : Mlles Milliaud, Delmasure, Dauby.

Deuxième prix : Mlle Stroobants.

Premiers accessits : Mlles Morhange, Faure.

HARMONIE (*Hommes*),

Premiers prix : MM. Vidal (Henri), Ribollet.

Deuxièmes prix : MM. Gallon, Defay, Boucher, Paroy.

Premiers accessits : MM. Robert, Lippmann, Comte, Cadou.

Deuxièmes accessits : MM. Tiarko Richepin, Renduld, Matignon.

Le mouvement musical en province et à l'étranger

Les « Fêtes Schumann »

A BONN

Bonn a su mettre à profit le bienveillant hasard qui fit naître Beethoven dans ses murs. A intervalles réguliers, elle organise des festivals de musique classique. Comme la direction en est confiée à Joachim, c'est une sorte de « Bayreuth du classicisme » qu'elle est devenue, pieux rendez-vous d'âmes ardentes, d'enthousiastes et de snobs.

Cette année-ci, la petite ville rhénane célébrait le cinquantième anniversaire de Robert Schumann, mort en 1856, à Eindhoven (près Bonn) dans les douloureuses circonstances que l'on sait. Cette fois également Joachim présidait et le concours, la présence de cet admirable artiste qui fut l'ami de Schumann et, avec Brahms, le conseiller fidèle et dévoué de sa veuve, étaient pour ces fêtes un attrait de plus.

Je tiens avant tout à constater le peu d'empressement mis par les organisateurs à accueillir la presse. Je me demande même à quoi pouvait bien servir le *comité dit de la Presse* ? Peut-être à faire observer aux correspondants de journaux qu'il n'y avait pas de place pour eux ? Le fait est si rare en Allemagne qu'il est amusant de le noter. En outre, je regrette, et tout le monde avec moi, que pour ménager je ne sais quelles susceptibilités et pour satisfaire les vanités de clocher on ait partagé la direction entre Joachim et le professeur Grütters. Non que je mésestime ce dernier, mais à côté de Joachim, d'autres noms plus éclatants que le sien pâleraient.

Le dimanche 20 mai, par une pluie torrentielle, une réunion sur la tombe où reposent Robert et sa Clara, inaugura les fêtes. Joachim prononça un superbe discours. L'idée de faire chanter de la musique de *Cornélius* en cette circonstance fut plus qu'étrange. Cornélius n'est-il pas l'un des protagonistes d'un mouvement diamétralement opposé à celui de Schumann ? Il semble qu'il eût été facile, à défaut de ce dernier lui-même, de choisir dans les compositions de ses amis, Mendelssohn ou Brahms.

J'ai hâte d'arriver aux concerts.

Les programmes heureusement composés offraient, en trois séances, un coup d'œil général assez complet sur l'œuvre totale de Schumann.

La symphonie en *mi bémol*, op. 97, fortement imprégnée de Mendelssohn, est l'une des compositions orchestrales les moins heureuses du maître de Zwickau. Schumann est un poète. Il avait les images devant les yeux, un programme dans l'esprit en l'écrivant. Elle s'appelle la *Symphonie rhénane* et prétend fixer les impressions de la vie populaire au bord du Rhin. Plus tard, Schumann supprima ce titre. « Il ne faut pas montrer son cœur aux gens, écrit-il. Une impression générale de l'œuvre d'art leur vaut mieux. Au moins ils ne sont pas dans le cas de faire des comparaisons à rebours. » C'est un peu la critique de la musique à programme par un romantique et par l'homme qui sut unir le plus intimement la parole au son. Que vous dire de Joachim comme chef d'orchestre ? Sous sa baguette l'orchestre est un instrument dont il joue avec la même sûreté, la même maîtrise, la même ampleur, la même noblesse que du violon. Je rêvais en l'écoutant de l'entendre diriger du Beethoven, du Mozart ou du Mendelssohn. C'est ainsi que ce dernier devait diriger. Point d'oiseuses recherches de sonorités étranges, point d'effets nouveaux ou curieux, point de détails inutilement fouillés, la grande ligne sonore qui se développe et s'étend souple, onduleuse. Et c'est ainsi qu'il faut interpréter Schumann. Son instrumentation est épaisse souvent, surtout dans cette symphonie, gauche même, elle manque d'air parfois. Y mettre de la couleur c'est la déformer. Le charme de cette pièce est dans le débordement des trouvailles mélodiques. Malheureusement ce fut M. Grütters qui dirigea le *Faust*. *Faust* est la grande

œuvre de Schumann. D'aucuns disent son chef-d'œuvre. Il y travailla près de neuf ans sans rien changer au texte de Goethe. Le sujet hantait son imagination romantique. Le choix des fragments ne laisse pas d'être curieux. Après une ouverture lourde, touffue, la scène du jardin dans la première partie. Il est étrange que ce cœur si brûlant n'ait pas trouvé une inspiration plus chaude pour traiter cet incomparable duo d'amour. La poésie est si fraîche, si merveilleusement naturelle que la musique auprès d'elle paraît apprêtée. Par contre, quelle admirable page, d'une poignante émotion que la seconde scène, Marguerite devant l'image de la Mère des douleurs : « O toi riche en douleurs, incline ta face sur ma détresse... Au secours, sauve-moi de la honte et de la mort. » Mlle A. Kappel a une jolie voix, le rôle de Marguerite exige bien autre chose. Messchaert a beaucoup d'art, un organe usé, Faust aussi exige davantage. Senius est un ténor agréable, malgré son sourire, et qui chante bien, Krauss, un Méphisto dont la voix part de telles profondeurs qu'elle n'en peut sortir. La scène de l'église est d'un Schumann fantastique, bruyant, plus dramatique à vrai dire mais émouvant. Quelle différence entre les chœurs de Mayence, dont je vous parlais dernièrement, et ceux de Bonn ! Ceux de Mayence péchent presque par trop de virtuosité. Ils obtiennent des nuances invraisemblables. Ceux de Bonn non seulement manquent de souplesse mais de netteté. Les effets de douceurs sont obtenus en diminuant le nombre des voix. Dans les pianissimos il n'y a que la moitié des chœurs qui chante. Comme truc, c'est trouvé !

Les commentateurs s'évertuent à trouver des explications à la deuxième partie de Faust et ce n'est pas un des moindres sujets d'orgueil du peuple allemand que de posséder dans sa littérature une œuvre sur la signification de laquelle personne encore n'est tombé d'accord. Je serais volontiers porté à n'y voir que le jeu d'esprit étincelant et sublime d'un pince-sans-rire de génie.

Schumann a choisi dans ce chaos splendide un tableau charmant d'abord. Faust en face de la nature, entouré d'esprits. Ariel chante. Le soleil se lève. Puis la scène entre Faust et les quatre femmes grises, le besoin — la faute — le souci — la nécessité. Enfin la mort de Faust, puis l'apothéose. Cette dernière surtout est énorme, compacte. C'est un Schumann douloureux où étincelle le génie que pousse une volonté opiniâtre mais malade et à qui les forces manquent quelquefois sinon l'inspiration. Le final est décidément trop long, il gagnerait à être sensiblement réduit.

Fort copieux, le programme du deuxième concert. L'ouverture de l'opéra *Geneviève de Brabant*. Une ouverture romantique, très chaude, très colorée et superbement enlevée. Il est vrai que Joachim dirigeait et que l'orchestre de la Philharmonique de Berlin est l'orchestre des fêtes ! Puis le concerto de piano op. 54 joué par E. V. Dohnanyi. Il ne suffit pas pour jouer Schumann d'être un excellent musicien et d'avoir une technique étourdissante, il faut de l'émotion, de la tendresse, de la sensibilité et surtout de la poésie. La mimique de Dohnanyi, ses airs recueillis ou inspirés vont bien mal avec la simplicité et la fraîcheur de la musique qu'il jouait. Il y a un pianiste élève de Clara Schumann, son unique élève pourrait-on dire, que tout le monde s'attendait à trouver à Bonn, *Léonard Borwick*. Le comité est inexcusable de ne l'avoir pas invité. Dans les concertos il y avait encore Joachim à l'orchestre mais les *Kreisleriana*, cette merveilleuse fantaisie toute ruisselante des amours du musicien-poète et que domine le sourire mélancolique de sa Clara !! Dohnanyi y a mis beaucoup de choses jolies, élégantes, voire fines, il y manquait l'âme même de ces choses ! Quel dommage ! Le *Requiem pour Mignon*, une élégie sobre et touchante, une des pages de la pleine maturité de Schumann, fut très parfaitement exécuté.

Pourquoi donc Joachim n'a-t-il pas dirigé la *Symphonie* op. 38, la plus charmante, la mieux venue des œuvres symphoniques du maître et la plus originale. C'est un poème idyllique jailli des merveilleuses sources de son inspiration. « Tu as fait naître en moi une symphonie, écrit-il à sa fiancée ». Il lui avait donné un nom : le Printemps 1) Commencement du Printemps ; 2) Soirée ; 3) Compagnons joyeux ; 4) Epanouissement. M. Grütters avait heureusement sous ses ordres un orchestre qui marche tout seul.

La merveille de la fête fut l'*Ouverture de Manfred* dirigée par Joachim. Une révélation de la plus poignante manifestation du génie de Schumann. Une communion d'art indicible ! Une heure inoubliable ! Croyez-moi, Joachim est à l'orchestre le même incomparable maître qu'au violon. Je rêve d'un festival de musique classique à Paris, avec la Société des Concerts dirigée par lui !

J'aime peu le morceau de concert pour quatre cors. L'auteur attachait à cette œuvre une valeur exagérée. Elle est inexécutable, banale souvent. On avait invité les quatre cors de la Société Française des instruments à vent, *Pénable, Wuillermoz, Capdevielle, Delgrange* qui firent de leur mieux et ne réussirent qu'à demi, ce dont il faut faire surtout un reproche à Schumann.

Que penser du *Chant de Nouvelle Année* pour soli, chœur et orchestre, op. 144 ? Est-ce faire un grand éloge d'un morceau de musique que de dire qu'il est très intéressant.

Le dernier jour consacré à la musique de chambre, au piano, aux lieder était à proprement parler le jour du Schumann immortel que nous aimons, avec qui nous vibrons, le Schumann épanoui du *Quatuor en mi mineur* op. 47 pour piano et cordes exécuté par le Quatuor Joachim et... Camille Saint-Saëns ! Du moins c'est ainsi que l'annonçait le programme. La famille Schumann se sentait justement flattée du concours promis par le compositeur parisien qui apportait à la mémoire du maître de Zwickau, l'hommage de son talent et de la France. Au dernier moment, point de Saint-Saëns !... C'est Dohnanyi qui l'a remplacé au pied levé et ma foi, fort habilement.

Après le Quatuor, *les Amours du Poète*, c'est-à-dire tout le cœur de Schumann, toute son âme, toute sa vie. Messchaert les a chantés aussi bien qu'il le pouvait ! J'ai entendu une seule fois ces merveilles d'émotion comme je les rêve, c'est à Paris dans un salon par Warmbrodt !

Qu'il est regrettable que ces belles fêtes se soient terminées sur le *Spanisches Liederspiel*, une composition légère, pleine d'humour, très agréable du reste et qu'on a rarement le plaisir d'entendre. Mais Schumann n'est-il pas avant tout le chanteur des joies et des peines intimes, le romantique délicat à la sensibilité exquise, le poète enfin des mélancoliques rêveries. C'est sur le sublime Quintette, sur un choix de lieder, ou sur quelques pièces de piano, Etudes symphoniques, Novelettes, Fantaisiestücke ou l'Humoreske qu'il convenait de finir !

Paul de STÖCKLIN.

LETTRE DE LONDRES

Je suis quelque peu en retard pour vous parler ici de la réouverture annuelle du Théâtre Royal de Covent Garden, dont je vais résumer le bilan artistique jusqu'à ce jour. Par une coutume depuis peu établie, la troupe spéciale engagée pour interpréter le répertoire allemand (lisez : wagnérien, car, à l'exception de deux petits opéras-comiques entendus ensemble en une soirée qui n'eut pas de lendemain, seules les œuvres du maître de Bayreuth parurent à l'affiche) la troupe allemande ne passa cette fois encore qu'un mois à Londres. C'est vous dire que les représentations de deux cycles complets des *Nibelungen*, de *Tristan*, du *Tannhauser*, des *Maîtres Chanteurs* et du *Vaisseau-Fantôme* se succédèrent presque sans interruption. Elles furent toutes dirigées par cet incomparable chef qui a nom Hans Richter et qui, à la tête d'une phalange aussi vaillante que celle de Covent Garden, obtint des exécutions aussi parfaites que possible, de ces partitions. Les chœurs aussi furent remarquablement, sinon toujours impeccablement bien chantés et la mise en scène ne fit pas regretter celles de Dresden, Munich et Bayreuth qu'elle égala en mainte occasion. Bien qu'il fut évident qu'un réel désir de s'assurer le concours des meilleurs interprètes de Wagner eût dicté le choix des artistes engagés par la direction, ce sont surtout ceux-ci, et particulièrement les ténors, qui donnèrent le plus de prise à la critique au cours de ces représentations ; l'on doit pour-

tant décerner des éloges sans réserves à la plupart d'entre eux et particulièrement à Burgstaller, Van Roy, Knupfer et Mmes Termina, Gadski, von Mildeburg et Kirkby Lunn.

Faust, *Roméo*, *Carmen*, *Rigoletto*, *Paçliacci*, *Carmen*, *La Bohême*, *Madame Butterfly* nous ont permis de réentendre toute une pléiade d'artistes favoris du public londonien et parmi lesquels je citerai la jeune soprano si fêtée, Miss Pauline Donalda ; Mme Gilbert-Lejeune ; Fraulein Destinn ; Mme Jane Paulin, Signora Giachetti et Mme Melba ; MM. Journet, Seveilhac, Gilibert, Sammuarco, Scotti, Battistini et Caruso ; tandis qu'effectuaient d'heureux débuts à Londres les ténors Altchewsky et Laffitte, les basses Artus et Crabbé et Mlle Alda, tous nous arrivant en ligne droite de la Monnaie. Quand j'aurai ajouté que le répertoire français est dirigé par M. Messenger, l'italien par Campanini, que le maître de ballet est Ambrosiny, les régisseurs de la scène MM. Almanz et H. G. Moore, vous connaîtrez le tableau complet (sauf omission involontaire) du personnel artistique du théâtre de Covent Garden.

Quelques-unes des nouveautés annoncées ont déjà été représentées. Ce furent d'abord les deux opéras-comiques allemands auxquels j'ai fait allusion déjà : le *Vagabond* et la *Princesse* et le *Barbier de Bagdad*. Comme je comptais assister à leur seconde représentation — qui n'eut jamais lieu — je ne puis donc vous en parler en connaissance de cause. Vint alors le *Jongleur de Notre-Dame* dont la désespérante monotonie n'est pas compensée par le geste de la vierge — le beau geste — pour lequel l'œuvre semble avoir été écrite. Nous y retrouvons la faculté déconcertante que Massenet possède de parler pour ne rien dire tout en faisant écouter le discours qui se déroule à la faveur d'une succession d'harmonies attachantes, fixées sur une palette orchestrale merveilleuse et rehaussée de l'éclat qu'une entente parfaite de l'art d'écrire pour la voix donne à toutes les œuvres de Massenet.

Je n'analyserai pas cette partition. Cela fut fait ici-même à l'occasion de sa création à Monte-Carlo et de sa reprise à l'Opéra-Comique. Je me bornerai donc à dire que l'interprétation, confiée aux soins et aux belles voix de MM. Laffitte, Gibbert, Leveilhac, Arthus et Crabbé, en fut parfaite.

Une mention spéciale également à la jolie vierge au beau geste, dont le programme ne mentionnait pas le nom — à tort, je pense, car son rôle est important et elle le remplit à ravir, dans l'éblouissement de jeux de lumières admirablement réglés.

Depuis une vingtaine d'années on n'avait plus représenté un « ballet d'action » à Covent Garden (où l'on ne danse même plus celui de *Faust*). Aussi la première des *Deux Pigeons* de M. Messenger était attendue avec impatience, car de son succès dépendra certainement le sort des œuvres de ce genre sur cette même scène.

La partition des *Deux Pigeons* est digne de la plume de l'auteur de la *Basoche* et tant de pages charmantes. Elle est émaillée de rythmes caressants et entraînants, d'essence bien gauloise en leur gracieuseté et d'une spontanéité plus absolue que les « numéros » imitatifs de musique hongroise. L'orchestration se distingue aussi par son ingéniosité quoique un peu trop uniforme en ses effets, et les mélodies soulignent toujours parfaitement les diverses phases de l'action.

Ce fut un réel plaisir que d'entendre cette jolie partition et d'en voir la partie chorégraphique et mimique, si parfaitement interprétée par le corps de ballet de M. Ambrosiny qui lui-même prit une part active à l'action après avoir admirablement réglé la mise en scène, les pas d'ensemble et les soli. Mlles Irma Legrand et Lucie Raulin ont droit aux plus vifs éloges pour la façon brillante dont elles ont interprété les soli, quant à la « prima ballerina assoluta » Aida Boni, elle fut étonnante de science, de grâce, entrain et expression. C'est une danseuse noble de la plus belle école.

ORLÉANS. — *Concert Sarasate-Berthe Marx Goldschmidt.* — De ce concert, nous conserverons le souvenir d'une soirée éblouissante de virtuosité, prestigieuse de mécanisme. Sarasate est avant tout le « virtuose » de l'ancienne école, dans l'acception entière du mot : qu'il interprète du Beethoven ou même du Chopin, il joue toujours du Sarasate. Au programme, la *Sonate à Kreutzer*, exécutée sans sincérité et sans respect pour sa grandeur et sa puissance ; une fantaisie ridicule sur le *Don Juan* de Mozart et différents morceaux très à effets de Sarasate.

Mme Berthe Marx Goldschmidt a sur le piano une ardeur et une vigueur remarquables qu'elle dépensa dans la *Sonate* (piano et violon) ; elle fut excellente virtuose dans une *Rapsodie de Liszt* et très bonne musicienne dans le *Thème varié* de Mozart.

Concert Hekking. — Pour la première fois à Orléans, M. Hekking est venu faire applaudir son beau talent de violoncelliste. Sonorité, mécanisme, puissance expressive, tout est remarquable chez cet artiste, vraiment roi du violoncelle. M. Hekking était bien entouré avec M. Joseph Thibaud, un pianiste virtuose que j'admire beaucoup et qui est un des maîtres du clavier, et avec Mlle Artot, une jeune cantatrice, à la voix très pure et bien timbrée.

Concerts-Rouge. — L'orchestre des Concerts-Rouge, dirigé avec une grande compétence artistique et une haute autorité par M. René Doire, a donné un fort beau concert avec un programme très substantiel et très artistique. On entendit les Ouvertures du *Freischütz* et du *Roi d'Ys* de Lalo, la musique de scène de *Peer Gynt* de Grieg, la *V^e Symphonie* de Beethoven, le *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, pièce ou M. Dorson, violon solo, fit valoir de réelles qualités de violoniste et de musicien. Mme Mercier-Duprez, un soprano dramatique, prêtait son concours, au Concert-Rouge, elle fut très applaudie et très appréciée pour sa belle voix et le beau sentiment dramatique dont elle fit preuve.

Matinée musicale de Mlle Heurteau. — Mlle Heurteau a monté avec beaucoup de soin, l'*Enfance du Christ* de Berlioz. Les solistes étaient MM. Sigwalt, Maliba, Mlle J. Jacquot, l'orchestre était représenté au piano par M. Ed. Mignan, et Mlle Heurteau conduisait cette œuvre qui eut tout le succès qu'elle méritait. Dans une première partie au programme très panaché, M. Sigwalt chanta un *Air* de Serse d'Haendel et Mlle Heurteau dramatisa un air d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck et un air de la *Folle par amour* de Delayrac.

Société des Concerts populaires (2^e, 3^e et 4^e concerts). — Au deuxième concert populaire, des œuvres dignes d'intérêt étaient inscrites au programme, l'école classique était représentée avec Mozart, Beethoven, Weber, Glück, l'école contemporaine avec Delibes, Saint-Saëns, Fauré, Duparc et Besau.

L'orchestre était dirigé par M. E. Dumont. On entendit à ce concert Mlle Pironnay une très excellente cantatrice formée par la *Schola Cantorum*, elle interpréta entre autre chose, la *Chanson du Vent* de Besau, un élève de Déodat de Séverac ; comme son maître, M. Besau écrit de la musique impressionniste vivante, colorée, il ne pouvait choisir meilleure interprète que Mlle Pironnay qui nous a donné une vive impression d'art. A ce même concert, M. Diétrich, flûte solo de la société, fit preuve de virtuosité dans des *Airs Valaques* sans bien grande valeur au point de vue musical.

La Société des concerts nous a donné au troisième concert une interprétation bien fantaisiste et plus que superficielle de la *Symphonie en ut mineur* de Beethoven.

Le programme orchestral était complété par l'introduction du 3^e acte de *Lohengrin* et par les *Scènes napolitaines* de Massenet. Une cantatrice bien médiocre prêtait son concours à ce troisième concert où se firent applaudir le *Quintette Orléanais* des instruments à vent dans un *Quintette* de Deslandres. M. Dumont était au pupitre de chef d'orchestre.

Pour clôturer ses concerts de 1906, la Société des Concerts festivaux Th. Dubois. L'orchestre, dirigé par M. Th. Dubois, nous donna une interprétation assez bonne et assez exacte, malgré quelques défaillances de la *Suite villageoise* et *Miniature*, des

Danses Cèvenoles et du *Deuxième concerto* pour piano qui fut joué par Mme Deblauwe avec une technique impeccable, un style très juste et très expressif.

Mme Auguez de Montalant dont on connaît le grand talent a chanté avec une voix délicieusement pure et avec une déclamation parfaite, quelques mélodies : Elle eut grand succès surtout dans *Lamentation de Notre-Dame de la Mer*.

Comité Orléanais des Concerts de Charité (premier et deuxième concert). — Au premier concert de Charité, nous avons entendu la *Société de concerts des instruments anciens*, composée d'artistes d'une rare valeur comme MM. Henri et Marcel Casadesus, Mme Casadesus, M. Olivier et M. Alfred Casella. Je veux citer surtout entre les œuvres exécutées, toutes fort intéressantes le *Divertissement de Monteclair*, le *Ballet de Chimène* de Sacchini et surtout la *Symphonie* de Bruni. Comme solistes, aussi bien que dans les ensembles, les artistes de la *Société des instruments anciens* recueillirent d'unanimes applaudissements.

La partie vocale était tenue par Mlle Jane Bernardel qui a fait apprécier une excellente diction et un goût musical parfait dans différentes pièces d'Haydn, Lulli, Campra, J.-S. Bach (*Air de la Pentecôte*, avec violon) et de merveilleux lieds de Schubert-Schumann. M. G. Rabani tint la partie de violon dans l'*Air de Bach*, et M. Ed. Mignane accompagna le concert avec infiniment de talent.

Le deuxième concert fut donné avec le concours de MM. Charles Pagel, violoniste, M. Ch. Bernardel, pianiste, pour la partie instrumentale et M. Warmbrodt pour la partie vocale. Le concert était dirigé par M. Rabani.

La partie musicale débuta par une œuvre d'un très grand intérêt artistique le *Parnasse* où l'*Apothéose de Corelli* par François Couperin, pour deux violons et piano. Cette sonate fut magistralement interprétée par MM. Pagel, Rabani et Ch. Bernardel.

M. Ch. Pagel a en lui l'étoffe d'un grand virtuose : dans le *Concerto* de Max Bruch, joué en entier, il fit preuve d'une technique très sûre et d'un style de bonne école. M. Pagel a de sérieuses qualités de son, de finesse, de netteté ; son succès a été très vif et très mérité dans la *Romance en fa* de Beethoven et une *Danse* de Brahms, très brillamment enlevée.

M. Ch. Bernardel est un pianiste distingué, doublé d'un musicien excellent, il joue simplement et avec une profonde conscience : il fut très applaudi dans une grande pièce de Liszt, très descriptive, *Légende de Saint-François de Paul marchant sur les eaux*.

M. Warmbrodt a chanté avec une voix délicieusement lumineuse des pages de Schumann, Duparc, Fauré, et le célèbre repos de la *Sainte Famille* ext. de l'*Enfance* du *Christ* de Berlioz, qui fut son triomphe.

Société Johann-Sebastian Bach. — Voici le bilan des œuvres exécutées en cinq concerts, saison 1905-1906, par la Société Bach, fondée par MM. G. Rabani et Mignan, musiciens convaincus dont la courageuse et tout à fait désintéressée initiative aura contribué à faire connaître et aimer la musique du grand Cantor :

Sonate mi majeur pour violon et piano. — *Sonate ut majeur* pour deux violons et piano. — *Sonate sol majeur* pour deux violons et piano. — *Sonate si mineur* pour flûte et piano. — *Chaconne* pour violon seul, ext. des sonates. — *Suite anglaise en ré mineur* pour piano. — *Partita en si bémol* pour piano. — *Concerto en ré mineur* pour piano et orchestre. — *Concerto en ut mineur* pour 2 pianos et orchestre. — *Concerto en ré mineur* pour 3 pianos et orchestre. — *Concerto en ré mineur* pour 2 violons et orchestre. — *Ouverture en ut majeur* pour orchestre. — *Terzett*, ext. de l'*Oratorio de Noël*. — *Récit* et *Air* pour alto, ext. de l'*Oratorio de Noël*. — *Quia respexit*, ext. du *Magnificat*. — *Et Misericordia*, ext. du *Magnificat*. — *Laudamus te*, ext. de la *Messe en si mineur*. — *Air*, ext. de l'*Oratorio de la Pentecôte*. — Deux *Airs*, ext. de la *Passion selon Saint-Mathieu*.

Cantates sacrées : Pour le 1^{er} dimanche après la Trinité (n° 39). — Pour le 14^e dimanche après la Trinité (n° 7, 8.)

Cantates profanes : « *Non sa che sia dolore* » (n° 209). — « *Die freude reget sich* » (1^{re} audition). — « *O Holder Tag* » cantate nuptiale. — Solistes, chœurs et orchestres sous la direction de M. G. Rabani. — A l'orgue M. Ed. Mignan.

L E HAVRE. — *Le Cercle de l'Art Moderne* vient d'ouvrir sa première exposition où figurent les peintres les plus originaux de l'époque actuelle, de Claude Monet et de Renoir à Charles Guérin, à Matisse, à Maquet, en passant par Guillaumin, Vuillard, Maurice Denis, Lebasque,

Soucieux d'organiser des manifestations nouvelles pour notre ville, le Cercle donnait le 8, une audition musicale dans la salle même de l'Exposition, à 4 heures de l'après-midi. Le programme de cette audition était bien celui d'un groupement créé pour faciliter les manifestations originales de l'art contemporain.

Sonate en sol mineur de *Guy Ropartz*

Méodies:

Aurore de *Gabriel Fauré.*

Au bord des Eaux *Henry Woollett.*

Nocturne *César Franck.*

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

Henry Woollett qui avait organisé cette audition fut fort applaudi et comme compositeur et comme exécutant : et les très sérieux artistes dont il s'était entouré : M. *Maurech* qui est notre premier violoncelliste, et un excellent clarinettiste, M. Boin, furent également à louer pour la science et la beauté avec laquelle ils exprimèrent la puissance et le charme de l'admirable Trio de d'Indy — une des plus belles compositions de ce maître — et l'âpre et charmeuse sonate de Ropartz, tour à tour populaire et mystique, joyeuse et grave.

Mlle Merville détailla avec infiniment de charme et d'intelligence les trois mélodies indiquées particulièrement, le grandiose Nocturne du père Franck.

Et ce fut dans ce décor charmant et intime d'une salle délicieusement ornée de tableaux, de plantes vertes et de tapis, une heure de musique belle, instructive et pleine d'attrait, première manifestation de ce genre au Havre, dans de telles conditions et dont le Cercle annonce pour la fin de ce mois, avant la fermeture de son exposition le retour pour la plus grande satisfaction des amateurs de musique moderne — trop ignorée encore au Havre — et que les efforts réunis d'artistes véritables s'efforcent avec un rare désintéressement de faire connaître ardemment et sagement. G.

V I C H Y. — C'est à M. Georges Marty, chef d'orchestre des Concerts du Conservatoire, que la direction du Casino de Vichy a eu l'heureuse idée de confier la baguette du regretté Jules Danbé. Félicitons-la sans réserves et louons-nous de posséder M. Marty qui, dès son arrivée ici, a conquis les plus mélomanes de nos hôtes par sa direction si ferme, si nette, si nuancée. Au deuxième concert du soir qu'il dirigea, M. Marty nous a donné une interprétation de l'ouverture de *Obéron* que, certes, nous aurons garde d'oublier de si tôt. Aussi, le théâtre du casino était-il comble (fait sans précédent à cette époque) pour le premier concert classique de la saison. L'ouverture de *Patrie* qui le commençait fut splendidement enlevée par l'orchestre. La *Symphonie en ré* qui suivait fut exécutée avec conscience, encore bien que deux de ses parties, le *largo* et le *scherzo*, aient témoigné qu'elles étaient plus familières à nos musiciens que les autres. Par un sentiment de piété en quelque sorte filiale, M. Marty avait inscrit à ce concert la *Berceuse* de Jules Danbé où notre premier violon, M. Piédeleu, remporta un gros et légitime succès.

Des fragments du *Roméo et Juliette* de Berlioz et de l'ouverture de la *Grotte de Fingal* de Mendelssohn qui complétaient le programme, l'œuvre la plus romantique n'est pas celle qu'on pourrait croire. Enfin, la *Rapsodie Norvégienne* de Lalo, rendue avec tout le brio et toute la finesse désirables, clôturait ce premier concert dont la réussite fut grande et justifiée.

Ajoutons que, par une innovation à laquelle nous ne saurions trop applaudir, M. Marty a décidé que les concerts classiques auraient lieu tous les huit jours, du 15 juillet au 15 août, en telle sorte que notre saison comportera dix concerts au lieu de sept.

J. P.

ÉCHOS ET NOUVELLES DIVERSES

FRANCE

La Direction de l'Opéra. — Nous avons déjà parlé en détail de cette question qui intéresse à juste titre les artistes et le public. Nous avons laissé entendre quelle serait la future direction probable. Une nouvelle candidature vient d'être enregistrée : celle de M. André Messager, l'ancien directeur de la Musique à l'Opéra-Comique, le très remarquable chef-d'orchestre de Covent-Garden, à Londres.

A l'Opéra-Comique : M. Carré vient de recevoir pour être représenté à l'Opéra-Comique, le *Songe d'une Nuit d'Automne*, poème de d'Annunzio, musique de M. R. Torre Alpira.

Les Grands Concerts ;

Nous avons dit que les *Concerts Lamoureux* seraient donnés, l'hiver prochain, au théâtre Sarah-Bernhardt.

Les deux premiers concerts de l'abonnement sont fixés aux 7 et 14 octobre.

Du 15 au 30 octobre, l'orchestre, sous la direction de M. Camille Chevillard, ira donner une série de quinze concerts, à Berlin, Dresde, Leipzig, Francfort, Mannheim, Hannover, Hambourg, et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne.

Les concerts d'abonnements seront repris, à Paris, le 4 novembre pour finir le 31 mai 1907.

Une intéressante nouvelle musicale : A la demande de M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, M. Vincent d'Indy va mettre en musique la tragédie de M. Jules Bois, *Hippolyte couronné*, d'après Euripide, qui fut joué au Théâtre-Antique d'Orange puis à l'Odéon. L'ouvrage remanié en vue de sa transformation en drame lyrique, portera le titre de *Phèdre et Hippolyte* et sera monté avec un grand déploiement de mise en scène.

Ariane et Barbe bleue, dont M. Paul Dukas achève en ce moment l'orchestration, entrera en répétition à l'Opéra-Comique, au début de décembre et passera en février. M. Jusseume, chargé de la confection des décors, a soumis lundi dernier à MM. Maeterlinck et Dukas la maquette du premier tableau.

Les Concours publics du Conservatoire. — Nous avons annoncé dans notre dernier numéro les dates de ces concours (du 16 au 28 juillet), dont nous rendrons compte en détail le 1^{er} août.

Voici quels sont les morceaux de concours imposés :

Violon (classes supérieures) : 5^e *Concerto* de Vieuxtemps. — *Piano* (classes supérieures) (hommes) : *Andante et Final de la Sonate Appassionata* (op. 57) de Beethoven. — *Piano* (classes supérieures) (femmes) : *Etudes symphoniques* de Schumann. — *Harpe* : *Ballade* de Zabel. — *Harpe chromatique* : *Pièce de Concert* de L. P. Hillemacher. — *Contrebasse* : 10^e *Concerto* de Zabran. — *Alto* : *Fantaisie en mi* de Mlle Hélène Fleury. — *Violoncelle* : 1^{er} *Concerto* de Davidoff. — *Flûte* : *Nocturne* de Gaubert. — *Hautbois* : *Solo en sol* de Paladilhe. — *Clarinete* : *Morceau de concours* de M. V. de la Nux. — *Basson* : *Solo de concert* de G. Pierné. — *Cornet* : *Morceau de Concert* G. Hüe. — *Trompette* : *Légende* Enesco. — *Trombone* : *Morceau de concert* Pfeiffer.

Le Concert Planté. — Ce fut un succès extraordinaire ; des ovations enthousiastes, presque délirantes, furent faites à l'admirable artiste, qui se montra plus merveilleux, plus jeune que jamais, virtuose incomparable du clavier, musicien délicat et intense, puissant sans brutalité, sans aucun de ces effets exagérés auxquels nous ont trop accoutumés certains de nos pianistes les plus acclamés. Planté est vraiment le poète du piano.

C. F.

Concert Breitner. — Le 29 juin, à la salle des Agriculteurs, M. Ludovic Breitner a donné un concert avec le concours de Mme Félicia Litvinne et du maître Camille Saint-Saëns. Mme Litvinne a dû bisser *Ich grolle nicht* des *Amours du Poète* ainsi que l'air de *Henri VIII*. L'admirable cantatrice a été rappelée plusieurs fois, ainsi que M. Camille Saint-Saëns, par un public enthousiasmé.

Le *Concerto* de Schütt et la *Rhapsodie d'Auvergne* ont été interprétés par M. Breitner avec le talent si personnel que nous lui connaissons. C'est surtout dans le *Caprice Arabe*, avec MM. Saint-Saëns et Breitner, que le public a pu apprécier une interprétation impeccable, tant par la netteté de l'exécution proprement dite que par la compréhension, fine et profonde. G. C.

Le dernier concert de la saison, donné par « l'Orchestre », a clôturé dignement la brillante série des auditions organisées par M. Victor Charpentier. Les séances reprendront la saison prochaine, patronnées par l'Etat et par la ville de Paris.

Les Matinées Musicales Populaires, fondées par le regretté Danbé, à l'Ambigu, et dirigées ensuite par M. Luigini, auront lieu la prochaine saison sous la direction de M. Joseph Jemain, dont nous n'avons pas à vanter la haute valeur et l'autorité, connues de tous les musiciens.

Les séances d'orgue données par M. A. Guilmant dans sa propriété de Meudon, ont été un véritable régal artistique pour ceux qui ont pu y assister. Dans ce cadre exquis, l'interprétation de l'éminent organiste nous a paru encore plus grande et plus profonde. Ce furent là de belles sensations d'art.

Le titre exact du drame lyrique que vient d'achever Mme M. Ducourau est *Donibané* et non pas la *St-Jean*, comme nous l'avions publié dans notre dernier numéro.

Les « Auditions Modernes ». — Pour rappel : MM. les compositeurs sont invités à adresser au secrétaire des *Auditions Modernes*, maison Pleyel, 22, rue Rochecouart à Paris, leurs manuscrits d'œuvres *non encore exécutées* (Sonates pour piano et instrument à cordes, trios, quatuors, quintettes, etc., *exclusivement* avant le 15 août 1906 — nouveau délai accordé.

Ces œuvres *inédites* ne devront pas être signées, mais porteront une épigraphe.

— *Comité de lecture* : MM. C. Chevillard, P. Dukas, S. Larrazi, P. Vidal et P. Oberdoerfer, fondateur. — Pour renseignements complémentaires, s'adresser maison Pleyel, 22, rue Rochecouart.

On a inauguré, dimanche dernier à Neuilly, au rond-point de la Porte-Maillot, une très vivante statue d'Alfred de Musset, œuvre du sculpteur Pierre Franet. Ce monument évoque, non le Musset neurasthénique des dernières années, mais le fringant poète des « Nuits » et de « Rolla ».

Cette cérémonie — à laquelle M. Fallières s'était fait représenter par M. Marc Varenne — était présidée par M. Dujardin-Beaumetz qui a prononcé un discours, ainsi que MM. Camille Le Senne, président de l'Association de la Critique, Huet, Hector Depasse, Bonillet, Olivier de Gonrenff, et Berterean, maire de Neuilly.

Après ces discours officiels, différentes poésies ont été dites par Miles Roch, de la Comédie-Française, Jane Rabuteau, de l'Odéon, et Thérèse Comettant, petite-fille de notre regretté confrère Oscar Comettant.

Les applaudissements et les rappels n'ont pas été ménagés aux danseuses et au Choral du Conservatoire de « Mimi Pinson » qui avaient bien voulu prêter leur concours à l'inauguration de la statue du chantre de « Mimi Pinson » : Alfred de Musset.

M. le sous-secrétaire d'Etat aux beaux-arts vient d'accorder, à titre d'encouragement, une somme de 2,500 francs à la Société des concerts de Lille, et une somme de 3,000 francs à la Société des concerts populaires d'Angers. La première a été fondée, on le sait, par M. Emile Ratez, directeur du Conservatoire de Lille ; la seconde a pour directeur M. le comte Louis de Romain, et l'on sait aussi quels signalés services elle a

rendus à l'art depuis plus de vingt ans. Elle justifie d'ailleurs pleinement, comme on l'a remarqué déjà, son titre de concerts populaires, car à chaque séance elle met à la disposition du public 500 places au prix modique de cinquante centimes.

Les journaux américains annoncent que M. Saint-Saëns ira faire une tournée de concerts en Amérique la saison prochaine : l'illustre compositeur y conduira des orchestres, jouera du piano, de l'orgue, etc., fera des conférences.

Nous croyons savoir que *Monna Vanna*, la célèbre pièce de M. Maeterlink, que M. Henry Février, le compositeur du *Roi Aveugle* représenté dernièrement à l'Opéra-Comique, vient de mettre en musique, sera jouée la saison prochaine, au théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

Le 23 juin a été célébré à Saillans (Drôme), le mariage de M. Henry Eymieu avec Mlle Germaine Tassart.

Les témoins du marié étaient le général Faure-Biguet et M. Gurédan, ancien préfet et ceux de la mariée MM. J. Tassart, son frère et J. Roche, avocat général à la cour de Lyon.

Salomé, de Richard Strauss, qui vient d'être représentée à Cologne, pendant les Festspiele, et y a produit une impression considérable, sera, dit-on, montée l'hiver prochain à la Monnaie de Bruxelles. M. Richard Strauss termine en ce moment l'adaptation de sa déclamation musicale au texte *original français* d'Oscar Wilde.

Pourquoi n'entendrions-nous pas d'abord cette œuvre à Paris ?

LAGNY. — La charmante petite ville de Lagny dont les promenades sur la Marne sont si appréciées des Parisiens, organise, le dimanche 16 septembre, un festival-concours de musique pour chorales, harmonies, fanfares, symphonies, estudiantinas et trompettes.

M. Fedon, secrétaire du concours, recevra les adhésions des sociétés jusqu'au 15 août.

MARTIGNY-LES-BAINS. — L'Etablissement thermal de Martigny (Vosges), présente cette année le plus vif attrait. La partie musicale confiée à M. F. Le Rey et la partie théâtre confiée à M. Roux révalisent de goût, de variété, d'esprit et d'art. Les musiciens de M. Le Rey nous offrent de très intéressants concerts et les artistes de M. Roux ne nous ménagent pas leur agréable talent. C'est ce qui explique la vogue de Martigny cette année.

Nos compliments au sympathique directeur M. Depoisse.

P.

Petites nouvelles :

De Londres : Manuel Garcia, le célèbre professeur de chant, frère de la Malibran et de Mme Pauline Viardot, vient de mourir à l'âge de 101 ans.

— De Boston : La direction de l'Orchestre symphonique de Boston est confiée à M. Muck, chef d'orchestre de l'Opéra royal de Berlin, qui obtient un congé.

— Le violoniste *Hugo Heermann* a quitté Francfort pour s'établir à Chicago et y fonder une école de violon.

— On annonce que M. Camille Saint-Saëns prêtera son concours, comme soliste, au premier concert de la Philharmonie de Berlin, que dirigera Arthur Nikisch. On sait que l'infatigable maître doit déjà jouer un concerto de Beethoven, le mois prochain, aux fêtes Mozart, à Salzbourg.

— De Munich : Pour la première fois, et malgré l'opposition *opiniâtre* (elle a duré plus de deux ans !) de certaines personnalités musicales, le Hofoper vient de donner *Samson et Dalila* : le succès a été très vif.

— De Monte-Carlo : Le *Timbre d'Argent*, de C. Saint-Saëns, sera monté à Monte-Carlo la saison prochaine. Les interprètes seront MM. Dufranne, Clément..... et Mlle Zambelli.

Ostende. — Les grands concerts ont commencé sous la direction de M. Rinskopt. Nous en parlerons prochainement. Annonçons pour l'instant une audition de musique française moderne pour le 14 juillet (!) (œuvres de d'Indy, Fauré, Debussy) avec le concours de Mlle Bréval ; — le 3 août, *Festival Saint-Saëns*, sous la direction du Maître ; — le 4 septembre, *Festival Richard Strauss*, sous la direction du compositeur.

Madrid. — La dernière saison de concerts (1905-1906) de la *Société Philharmonique Madrilène* aura été des plus brillantes. On sait que cette Société, fondée il y a cinq ans, donne chaque saison un certain nombre de séances consacrées surtout à la musique de chambre et dont les programmes, composés avec le plus grand soin, ont un caractère nettement artistique. Les plus grands virtuoses s'y sont fait entendre. Notons, sur les programmes de l'année dernière, les noms de Mme Wanda Landowska (œuvres de clavecin et piano de Couperin, Byrd, etc., et Bach) ; Mlle Maria Gay, Mlle Louise Ritter (Bach, Schumann, Schubert), le *Quatuor Hayot* (quatuor de Brahms, Debussy, Franck, Saint-Saëns), le *Quatuor Hermann*, Edouard Risler, Hekking, Froelich, Pugno et Ysaye.

A propos des orgues d'église et de salon

On a pu redouter que l'application d'une loi récente n'affectât gravement un art qui intéresse tout particulièrement la musique et où nous avons eu longtemps le privilège d'exceller, je veux parler de la facture d'orgues. Nous avons esquissé ici-même, il y a quelques années, une histoire de l'orgue et nous avons montré comment, grâce au génie d'un Cavallé-Coll, il s'est après plusieurs siècles de servitude et de balbutiements, miraculeusement guéri de ses infirmités et de ses tares, et adapté à toutes les exigences de l'art moderne pour devenir le plus merveilleux des instruments. C'est pour la gloire de nos églises, pour St-Denis première étape de cette conquête, pour St-Sulpice ou pour Notre-Dame que cette révolution s'est faite et c'est là que nous allons encore nous racheter du délicieux péché debussyste en écoutant la prédication de Bach. Il est à craindre, semble-t-il, que l'orgue ne pâtisse de l'indigence des fabriques et avec l'orgue toute la musique, car depuis quelques années, un essaim « bourdonnant » de jeunes organistes instruits par nos maîtres, allait s'abattre sur nos plus lointaines provinces et purifier les moindres paroisses du magister mélomane ou de la chanoinesse en mal de liturgie. Est-il donc inévitable que la facture d'orgue périclite et meure, et n'y a-t-il point pour elle de salut hors de l'Eglise ? Nous avons posé la question à celui qui était le mieux qualifié pour la résoudre, à M. Mutin, successeur et interprète fidèle des desseins de Cavallé-Coll, qui avait mis une première fois très gracieusement ses archives et ses documents les plus instructifs à la disposition du *Courrier*. Nous verrons, en quelques rapides études, comment la facture d'orgue s'oriente vers un but différent, vers l'orgue de salon qui se pare, en se sécularisant, de jeux inconnus, qui devient plus séduisant, plus élégant, plus raffiné, qui tente de rivaliser avec l'orchestre et de lui dérober subtilement le coloris et la richesse de ses timbres, entreprise téméraire pour qui ne connaît pas l'adresse et l'ingéniosité de nos organiers, mais féconde en réalité, et qui obligera les constructeurs à créer des types nouveaux pour les besoins nouveaux et marquera peut-être pour l'orgue au sortir de sa métamorphose la date d'une autre renaissance.

P. L.

BIBLIOGRAPHIE

Schumann, par CAMILLE MAUCLAIR (1)

Quelle figure de musicien peut, plus que celle de Robert Schumann, être chère au poète, tel que nous le concevons surtout aujourd'hui en nos âmes en défiance du romantisme, c'est-à-dire à celui qui ressent, à celui qu'émeut le spectacle des choses et le

(1) H. LAURENS, éditeur.

sentiment de soi-même et qui veut les confesser sans emphase ni grandiloquence, mais dans la simplicité douce ou déchirante de son cœur d'homme enivré de joie ou meurtri.

Il semble même qu'il n'appartienne vraiment qu'à un poète d'en parler avec une exacte mesure : nous pouvons entrer sans guide dans l'édifice beethovenien ou le théâtre wagnérien et nous serons saisis dès l'abord par la majesté de leur architecture qui nous invitera d'elle-même à la considérer chaque jour davantage : sans effort, César Franck nous entraînera vers les puretés qui nous sembleraient inaccessibles s'il n'était venu vers nous : mais Schumann ? il ne vient pas vers nous ni ne nous attire par la majesté grandiose ou par quelque enthousiaste douceur. Un homme est là, seul, dans cette chambre où se limite son univers, les fenêtres sont ouvertes par où son regard contemple par moments le soir d'orage ou le ciel clair, nul appel qui nous avertisse : si nous ne sommes prévenus peut-être passerons-nous devant la porte de cette pièce où rêve et se confesse la plus admirable simplicité du tragique quotidien : si nous ouvrons la porte d'un geste brusque, nous ne verrons que l'éclat brutal que donne aux objets une trop vive lumière.

Mais si, l'ignorant même, nous avons présenté ce qu'est une âme de poète et de musicien tout ensemble, si nous en avons cherché le secret non point en de hâtives indiscretions, mais dans la profondeur religieuse de nos cœurs inquiets, alors nous entrerons dans cette chambre d'un pas assez discret pour n'en rien heurter et pour qu'apparaisse à notre regard le spectacle familier et touchant d'une intimité qui devient nôtre. Mais qui, mieux qu'un poète alors, pourra nous expliquer l'âme des moindres objets, qui donnent à cette pièce son caractère et dont il semble que l'omission d'un seul diminuerait l'harmonie entière. Les poètes ont pour toucher les cœurs des gestes d'une infinie délicatesse, ils savent mieux que d'autres, pour en être infiniment obsédés, que l'éphémère est l'unique loi, qu'un moindre heurt a des répercussions incalculables et déterminent d'incomparables brisures : ils savent en détailler sans lassitude les minutieuses voluptés, en évoquer sans banalité les éternels aspects, en déterminer avec douceur des analogies inouïes.

Ainsi Camille Maclair avec une ferveur précautionneuse nous conduit vers Robert Schumann.

Il n'a pas certes, dans cet ouvrage, fixé en tous ses aspects, cette intéressante figure : Je pense qu'il faut en rejeter la faute sur les obligations d'un volume dont l'étendue demeure limitée aux exigences d'une série : mais Camille Maclair dès longtemps aime passionnément Schumann ; on en trouve l'allusion en maint ouvrage, jusqu'à la dédicace de son admirable volume de poèmes *Le Sang Parle*, qui en est un noble et reconnaissant aveu : nulle page de ce volume sur Schumann où ne se décèle la vénération pieuse de l'auteur du *Soleil des Morts* pour le musicien de *Faust*.

Les ouvrages que nous avons en France sur l'adorable musicien sont rares, hormis une plaquette de Léonce Mesnard, l'ouvrage de M. Schneider et le petit volume d'une si haute élévation que Mme Marguerite d'Albert consacrait récemment à l'œuvre de piano. Je ne sache pas que les autres exprimassent convenablement l'essence de la sensibilité schumannisme ; à défaut d'être absolument complet, l'ouvrage de Camille Maclair offre du moins le mérite d'être l'étude minutieuse et juste d'une sensibilité musicale.

Certaines pages sont parfaites, celles sur le *Faust* notamment ; on regrette que le commentaire de l'œuvre orchestrale ne soit pas plus étendu, ni plus précis celui de l'œuvre pour piano, qui contient cependant de belles pages, celles entre autres qui parut ici même (1) mais inévitablement il y a là des pages que nul autre peut-être mieux que Camille Maclair n'eût su écrire, ce sont celles qui traitent des *Lieder* : là, c'est vraiment le commentaire du poète, dont je parlai au début, un écho de confiance où l'émotion invinciblement perce à chaque mot, et là se dénoncent, une fois de plus la délicatesse et la puissance d'un écrivain dans la précieuse collaboration en cette revue a dit, mieux qui je ne le saurais faire, la noble et attirante personnalité.

Juin 1906.

G. JEAN AUBRY.

Cf. n° du 15 avril dernier.

EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

LA
REINE DES
LOTIONS
ED. PINAUD
PARIS

PIANOS A QUEUE & PIANOS DROITS

à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL, & Cie Rue de Douai, 46. PARIS

Institut Musical de France

12, Place de la Nation, PARIS (12^e)

TÉLÉPHONE 924-70

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano,
Harmonie, Orchestre symphonique, etc. **Gravure et Edition**

Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants et
consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et les
Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous les
travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation
technique, lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.

LIQUEUR
BÉNÉDICTINE



LE COURRIER MUSICAL

Directeur : ALBERT DIOT

Secrétaire de la Rédaction : René DOIRE

SOMMAIRE :

UN VIRTUOSE OUBLIÉ :

Louis-Gabriel Guillemain

(1705-1770)..... L. de la Laurencie

LES CONCOURS DU CONSER-

VATOIRE :

Chant, Opéra, Opéra-

Comique..... Victor Debay

Harpes, Piano..... Paul Locard

Violon..... G. Chinard

Alto, Violoncelle, Con-

trebasse..... E. Schneider

Instruments à Vent..... G. Rouchès

ECHOS ET NOUVELLES DIVERSES.

BIBLIOGRAPHIE..... L. de la Laurencie

Administration et Rédaction :
29, RUE TRONCHET, PARIS (8^e)

Le Directeur et le Secrétaire de la
Rédaction reçoivent les **Mardi, Jeudi**
et **Samedi**, de 10 heures à midi.

TÉLÉPHONE 252.95

Bureaux ouverts

de 10 h. à midi et de 3 h. à 6 h.

Le numéro : 75 centimes

Etranger : 1 franc.

LE COURRIER MUSICAL

(LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS)

ABONNEMENTS { PARIS et DÉPARTEMENTS.... 12 francs l'an
ÉTRANGER..... 15 »)

Le Numéro : 75 centimes — *Etranger* : 1 franc

Direction, 128, rue de la Pompe, PARIS (16^e)

Administration et Rédaction : 29, rue Tronchet, PARIS (8^e).

(TÉLÉPHONE : 252-95)

COLLABORATEURS :

MM. Aguetant — Camille Bellaigue — F. Baldensperger — Camille Benoit — Eugène Berteaux — A. Bertelin — Michel Brenet — Gustave Bret — Ch. Bordes — P. de Bréville — Robert Brussel — M. Boulestin — M.-D. Calvoçoressi — J. Chantavoine — Camille Chevillard — D^r Colas — M. Daubresse — Victor Debay — Etienne Destranges — Albert Diot — René Doire — F. Drogoul — Eva — Emm. Ergó — J. Ecorcheville — Gabriel Fauré — Fledermaus — L. de Fourcaud — G. de Flagny — Henry Gauthier-Villars — E. Giovanna — Omer Guiraud — F. Hellouin — Vincent d'Indy — Jaques-Dalcroze — H. Kling. — Lionel de la Laurencie — Paul Leriche — Paul Locard — Gustave Lyon — Ch. Malherbe — A. de Marsy — Henri Maubel — Camille Mauclair — Jacques Méraly — F. de Ménil — Victor Maurel — Mathis Lussy — Octave Maus — Jean Marcel — Alfred Mortier — Aloys Mooser — Raymond-Duval — Rhené-Baton — Guy Ropartz — G. Rouchés — Camille Saint-Saëns — J. Sauerwein — A. Séryeix. — P. de Stœcklin. — M. Scharwenka — E. Segnitz — Jean d'Udine — Léon Vallas — D^r Fritz Volbach — E. Vuillermoz, etc..

Le Courrier Musical est en vente :

A PARIS : 29, rue Tronchet.

Chez M. FLOURY, libraire-éditeur, 1, boulevard des Capucines.

Chez MM. E. FLAMMARION & A. VAILLANT, Galeries de l'Odéon, — 14, rue Auber, — 36 bis, avenue de l'Opéra.

Chez M. MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.

Librairie REY, 8, Boulevard des Italiens.

Chez STOCK, place du Théâtre-Français.

Chez M. LEGOUX, 4, rue de Rougemont, — 20, faubourg Poissonnière, etc.

Chez M. PUGNO, 17, Quai des Grands-Augustins, etc..

EN PROVINCE, chez les principaux marchands de musique et libraires.

DÉPOTS :

Pour l'ALLEMAGNE : MM. BREITKOPF & HÆRTEL, à LEIPZIG

Pour la BELGIQUE : MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 45, rue Montagne de Cour, à BRUXELLES

Pour l'ANGLETERRE : MM. BREITKOPF & HÆRTEL, 54, Malborough-Street, LONDON-W.

Pour la HOLLANDE : MM. STUMPF & KONING, à AMSTERDAM.

Pour l'AMÉRIQUE : MM. BRENTANO'S, Union Square, NEW-YORK.
M. G. SCHIRNER, 35, Union Square, NEW-YORK.

LE COURRIER MUSICAL

SOMMAIRE. — Un virtuose oublié : *Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770)* (LIONEL DE LA LAURENCIE). — Les Concours du Conservatoire : *Chant, Opéra, Opéra-Comique* (VICTOR DEBAY) ; *Harpes, Piano* (PAUL LOCARD) ; *Violon* (G. CHINARD) ; *Alto, Violoncelle Contrebasse* (E. SCHNEIDER) ; *Instruments à Vent* (RONCHÉS). — Echos et Nouvelles diverses. — Bibliographie (L. DE LA LAURENCIE).

Le prochain numéro du Courrier Musical paraîtra le 25 Août, et le numéro suivant le 15 Septembre.

Un virtuose oublié

Louis-Gabriel Guillemain

(1705-1770)

I

Le premier octobre 1770, on enterrait à Chaville, où il venait de se suicider, un violoniste qui, pendant près de 40 ans, avait joui d'une grande réputation, tant à Paris qu'en province, Louis-Gabriel Guillemain. Ce malheureux s'était acharné contre lui-même avec une véritable rage, puisque son cadavre ne portait pas moins de quatorze coups de couteau, et l'inhumation s'effectuait le jour même du suicide, en présence du chanteur Bèche, de la musique du roi, et de Jean Bellocq, garçon de cette musique (1).

Il y a lieu de supposer qu'on fit le silence sur la mort de Guillemain, et sur les

(1) L'acte d'inhumation de Guillemain se trouve aux archives du greffe du tribunal civil de Versailles. (Registre des actes de baptême, mariage et sépulture. Paroisse de Chaville (1770) : « L'an mil sept cent soixante-dix, le premier jour d'octobre, a été inhumé le corps de Louis (X) Gabriel Guillemain, ordinaire de la maison du Roy, décédé d'aujourd'huy en ce lieu, âgé d'environ soixante-cinq ans, demeurant à Versailles, rue Royale, paroisse de St-Louis ; présens Marc-François Bèche, ordinaire de la musique du Roy, Jean Bellocq, garçon de la musique du Roy, demeurants tous deux à Versailles, lesquels ont signé avec nous, (X) approuvé un mot rayé ; Signé : Bèche, Bellocq, du Tilloy, curé. » On remarquera que le premier prénom de Guillemain, Louis, a été supprimé sur cet acte. Il s'appelait bien Louis-Gabriel ; le privilège de 1734 dont nous parlons plus loin, le désigne effectivement sous ce double prénom, et il signe la dédicace de son premier livre de sonates : L.-G. Guillemain.

Nous exprimons ici toute notre reconnaissance à M. Couard, archiviste de Seine-et-Oise et à M. Michel Brenet, pour l'obligeance avec laquelle ils nous ont secondé dans nos recherches sur Guillemain.

circonstances dans lesquelles il mit fin à ses jours ; on attribua son suicide à un accès de folie furieuse, et la hâte avec laquelle les amis du musicien procédèrent à son enterrement, vient, d'ailleurs, à l'appui de cette hypothèse (1).

C'est elle qu'a recueillie La Borde qui attribue le drame de Chaville à ce que Guillemain avait « la tête dérangée » (2), mais Bachaumont, plus explicite, indique la raison du désespoir du pauvre artiste ; « fort arriéré dans ses affaires et ne pouvant toucher d'argent ». (3). En proie à d'inextricables embarras d'argent, traqué par ses créanciers, incapable de faire face à ses engagements Guillemain se trouva acculé au suicide. Les notes qui suivent confirment pleinement les explications de Bachaumont.

Luynes rapporte dans ses *Mémoires* que Guillemain naquit à Paris en 1705, le 15 novembre, précisent les historiens de la musique. Il aurait été élevé chez le comte de Rochechouart qui, lui voyant des dispositions pour le violon, lui aurait fait donner des leçons ; Guillemain se serait rendu en Italie et aurait pendant longtemps travaillé avec le fameux Somis, le maître de Leclair ; dès l'âge de 20 ans, en 1725, on le tenait déjà pour un habile instrumentiste (4).

Il débuta dans la carrière artistique à Dijon, où une Académie de musique, fondée depuis 1725, donnait des concerts au « Logis du Roi », dans l'hôtel du gouverneur. Guillemain succédait là à deux violonistes qu'il ne devait pas tarder à faire oublier Lacombe et Isnard (5).

Un privilège sur parchemin, daté de Versailles, le 29 mars 1734, corrobore les renseignements ci-dessus que nous empruntons au mémorialiste bourguignon Lantin de Damerey.

Il est accordé, en effet, « au sieur Guillemain, premier violon de notre Académie royale de notre ville de Dijon, qui s'est appliqué depuis plusieurs années à composer plusieurs sonates et autres pièces de musique instrumentale pour le violon » (6).

Dijon, ville parlementaire et lettrée, comptait alors nombre de salons où la musique recevait un culte assidu, et la fondation de l'Académie prouvait l'activité des mélomanes bourguignons. Parmi ceux-ci, un président à mortier du Parlement, M. Chartraire de Bourbonne, jouait du violon et portait à Guillemain un vif intérêt. La dédicace de la première œuvre de notre musicien qui remonte à 1734 et qui fut imprimée à Dijon, est adressée au président violoniste (7). Il est probable que les œuvres II et III appartiennent à la période dijonnaise de la vie de Guillemain, car ni l'une ni l'autre ne mentionnent la qualité « d'ordinaire de la musique du Roi » que le violoniste prend par la suite, et l'œuvre III est encore dédiée à M. Chartraire.

Le bruit des succès que Guillemain remportait en Bourgogne parvint jusqu'à

(1) La série B. des archives de Seine-et-Oise ne contient pas de dossiers concernant le XVIII^e siècle pour Viroflay-Chaville (Bailliage ou Prévôté, Police). Les liasses de l'année 1770 contenues dans le fonds de la Prévôté de l'Hôtel et du Bailliage royal de Versailles sont muettes à l'égard de la mort de Guillemain.

(2) La Borde. *Essai sur la Musique*, III, p. 513.

(3) Bachaumont. *Mémoires* V. p. 200 (5 octobre 1770).

(4) Luynes. *Mémoires*, II, p. 109 (avril 1748).

(5) *Les Deux Bourgognes*, Dijon, 1838, VIII, p. 56 (Extrait du journal de M. Lantin de Damerey).

(6) Arch. dép. de Seine-et-Oise. E. 1189. — Ce privilège porte le n° 2251 et figure à la fin de l'œuvre I.

(7) Ce livre de sonates a la cote Vm⁷ 765 à la Bib. nat. Le protecteur de Guillemain était Gabriel-Benigne de Chartraire, marquis de Bourbonne, président à mortier au Parlement de Dijon ; il épousa en 1737 Jeanne Guillemette Bouhier, fille du célèbre érudit le président Jean Bouhier. — La Chenaye Des Bois. V. p. 224.

Paris. et. en 1737, le violoniste s'acheminait vers la capitale; la musique du roi ne devait pas tarder à l'accueillir parmi ses membres.

On n'est pas fixé de façon très exacte sur la date de son entrée dans ce corps de musique. Alors que Luynes, généralement bien renseigné en la matière, annonce en avril 1738, que Guillemain « vient d'être reçu à la Chapelle et à la Chambre » (1), un document d'archives place cette réception en 1737 (2). Toujours est-il que le violoniste se trouvait en service pendant le premier semestre de l'année 1738, où il recevait, pour cinq concerts, le même salaire que le célèbre Guignon, à savoir 30 livres (3). « Il est venu, continue Luynes, au point d'être le premier après Guignon, et dans le même genre; on lui donne 1,500 livres à la Chapelle; il a, outre cela, 600 livres pour la Chambre. » (4).

En décembre de cette même année 1738, Guignon et Guillemain jouent ensemble (5) et les comptes de la maison du roi montrent que les deux violonistes touchaient la même somme, 576 livres, pour les 96 concerts auxquels ils participaient à la cour (6).

Aussitôt nommé à la musique royale, Guillemain s'installe à Versailles où il va habiter hôtel de Gamaches, dans l'avenue de Saint-Cloud (7).

Les archives départementales de Seine-et-Oise conservent, sous la cote E 1189, un dossier composé de 28 pièces qui, pour la plupart, jettent une vive lumière sur la vie de Guillemain; un certain nombre de mémoires de fournisseurs, de quittances de loyer, de lettres, etc., viennent souligner la mauvaise économie domestique du musicien, et de ces documents encore inédits se dégage l'impression que Guillemain fut toujours mal dans ses affaires. Ainsi s'explique, par mille détails en apparence bien minimes, comment Guillemain, dont le caractère était du reste sombre et mélancolique, fut poussé à se donner la mort dans les conditions particulièrement tragiques que nous avons relatées.

Dès son arrivée à Versailles, il charge le tapissier Dubut de lui meubler son appartement et ses commandes témoignent bien clairement de son peu de circonspection; il ne regarde point à la dépense, quitte à se trouver généralement fort dépourvu lorsque sonne l'heure du règlement. Sa passion pour les tapisseries l'entraîne à des frais vraiment excessifs. Dubut lui fournit des pièces de tapisserie de Bergame, cinq pièces de tapisserie de point de Hongrie, dix-sept aulnes et demie de tapisserie de verdure d'Aubusson. Guillemain avait même commandé vingt-six aulnes de tapisserie des Flandres, mais l'élévation du prix de ces tentures, 850 livres, l'oblige, par la suite, à y renoncer. Le voici qui achète d'occasion un « soffa » de bois à la capucine recouvert de velours d'Utrecht, puis six bois de fauteuils qu'il fait garnir de même, à raison de 266 livres les six fauteuils, et encore une attique, des bras de cheminée, etc. Quand Dubut présente sa facture, l'infortuné « ordinaire de la musique » discute, combat âprement afin d'obtenir des rabais, et prend tant bien que mal des arrangements avec son fournisseur. Bref, on le sent gêné, à la recherche d'atermoiements, sans cesse préoccupé de la façon dont il parviendra à s'acquitter de ses dettes (9).

(1) Luynes. *Mémoires*, II. p. 109. Vidal : *Les Instruments à archet* II, p. 285.

(2) « Le S^r Guillemain, reçu en l'année 1737, musicien ordinaire de la chapelle et chambre du Roi ». Arch. nat. Pens. O¹ 6773.

(3) Arch. nat. O I 2862, f^o 211-212.

(4) Luynes. Loc. cit.

(5) Luynes. II, p. 297.

(6) Arch. nat. O I 2862, f^o 284. Cette rémunération s'élevait à 6 livres par concert.

(7) L'hôtel de Gamaches, qui porte le n^o 28 de l'avenue de Saint-Cloud, était sous Louis XIV l'hôtel du maréchal de Catinat; il devint plus tard l'hôtel de Gamaches. *Histoire de Versailles, de ses rues, places et avenues*, par J. A. Le Roi. Versailles. I. p. 352.

(9) E. 1189. Mémoire du 23 juin 1738 pour M. Guillemain, officier de la musique du Roy, des Ouvrages faits et fournis par Dubut, tapissier à Versailles. Mémoire du même du 23 janvier 1740.

Sa situation à la musique royale le mettait en relations avec tous les amateurs de haute lignée qui fréquentaient à la cour. En 1743, il dédie au duc de Chartres (1) des « Sonates en quatuor » qu'il a composées tout exprès pour les concerts de ce prince. Quatre ans plus tard, nous le voyons figurer en qualité de deuxième dessus de violon dans l'orchestre du Théâtre des Petits-Cabinets, qui se composait, comme on sait, d'amateurs et de professionnels. En 1747-1748, Guillemain s'y trouve en compagnie d'un porte-manteau du roi, M. de Courtaumer, de MM. Fauchet et Belleville; pendant la campagne suivante (1748-1750), la petite troupe est renforcée de deux professionnels, les sieurs Marchand et Caraffe l'ainé (2). Assisté de Mondonville, il joue plusieurs petits airs doublés, triplés et brodés avec tout l'art possible. « Ces duos, ajoute Luynes, qui sont d'une exécution très difficile, sont de la composition de Guillemain » (3). Quelques mois après, le 12 décembre 1748, au même Théâtre des Petits Cabinets, on représente une pantomime dont la musique sort de sa plume, et dont les danses sont confiées à Dehesse et au marquis de Courtenvaux, ce capitaine-colonel des Cent-Suisses dont les mérites chorégraphiques étaient fort appréciés. Voici comment Luynes rend compte de la pantomime en question : Le théâtre représente une espèce de foire chinoise. Les habillements sont fort agréables, les danses fort vives et bien diversifiées. On fut assez étonné de voir arriver deux chaises à porteurs sur le théâtre; dans l'une était Dehesse lui-même, et dans l'autre une de ces petites danseuses de ces ballets, qu'on appelle Camille » (4). Après la pantomime chinoise de 1748, Guillemain compose en 1749, la musique du Divertissement de la *Cabale*, comédie épisodique de Saint-Foix, qui remporte le succès le plus vif (5), puis avec une extrême fécondité, il entasse œuvres sur œuvres. Ses dédicaces s'adressent généralement à de grands seigneurs qui collaboraient à l'entreprise dramatique et lyrique de Mme de Pompadour. La marquise elle-même reçoit l'hommage de l'œuvre XV : *Divertissements de symphonie en trio*. Le duc d'Ayen qui chantait très agréablement (6), le marquis de Sourches, grand prévôt de l'Hôtel, dont le talent musical s'exprimait avec autant de bonheur sur la viole et par le chant (7), voient leurs noms inscrits en tête de compositions instrumentales de notre violoniste.

Tant de services rendus par Guillemain à la cour et à la favorite appelaient une récompense, et par brevet du 14 juin 1750, Louis XV accordait au brillant virtuose une pension de 500 livres (8). Pareille aubaine venait fort à propos, car la position du musicien demeurait toujours très précaire, et ses dettes ne cessaient de s'accumuler. C'est péniblement qu'il parvient, en 1750, à solder un compte de pharmacie de 67 livres que lui présente un apothicaire versaillais répondant au nom sédatif de La Bonté. Guillemain paie par petits acomptes, douloureusement arrachés de 30, 15 et 22 livres (9).

Sa réputation artistique valait mieux que sa réputation financière, et son nom s'associe aux triomphes de tous les virtuoses alors à la mode. Lors du déplacement

(1) Le duc d'Orléans, alors duc de Chartres fut fort remarqué aux Petits Cabinets en 1747 dans l'*Enfant prodigue* de Voltaire. Campardon : *Madame de Pompadour et la Cour de Louis XV*, p. 85.

(2) A. Jullien : *La Comédie à la Cour*, p. 244. C'était François Rebel qui battait la mesure à l'orchestre.

(3) Luynes. *Mémoires*. IX. p. 9 (avril 1748).

(4) Luynes. id. IX. pp. 152-153. Dehesse appartenait à la Comédie italienne et était très renommé pour son talent de danseur.

(5). Clément et l'abbé de la Porte. *Anecdotes dramatiques*. I. pp. 163-164.

(6) Guillemain a dédié son œuvre VII au duc d'Ayen.

(7) Jullien. Loc. cit. p. 207, et Luynes. *Mémoires*. Guillemain lui a dédié son œuvre XI.

(8) Arch. nat. Ol, 94, f^o 132. Brevet daté de Compiègne.

(9) Arch. dép. Seine-et-Oise. E. 1189.

de la Cour à Fontainebleau, en 1752, Guillemain accompagne, à un concert donné pendant le souper de Louis XV, le célèbre bassoniste du roi de Sardaigne, de Laval, auquel Guignon, Marchand, et le violoncelliste Chrétien prêtent aussi leur collaboration (1). Mais les applaudissements royaux ne pouvaient lui faire oublier ses créanciers, et en particulier Dubut, le tapissier aux tyranniques factures. Le 30 janvier 1752, Guillemain se voit en présence d'un mémoire de 1.680 livres qu'il règle laborieusement, à raison de 300 livres en espèces, 103 livres en marchandises, et le reste en billets.

Lorsque quelques années plus tard, en 1757, il épouse Catherine Langlois, sa gestion ne semble pas devoir s'améliorer. Catherine Langlois, vieille fille de 42 ans (2), demeurait à Paris, rue de Seine, à l'hôtel d'Espagne ; le 28 novembre 1757, elle se déclare obligée de vendre ses meubles, «étant mariée depuis peu» et ne pouvant transporter à Versailles son modeste mobilier, parce que le logement de son mari est trop exigu pour lui donner asile (3). Nous savons, en effet, que l'appartement de l'avenue ds Saint-Cloud ne comprenait que trois chambres (4). Voilà donc Catherine Langlois qui vend à la criée, et pour une piètre somme de 605 livres, les quelques meubles qu'elle possède ; cela n'empêche pas Guillemain d'acheter, le 31 mars suivant, un lit et un tableau provenant de la succession de son propriétaire, le marquis de Gamaches, acquisition pour laquelle il verse une somme de 275 livres, bien disproportionnée avec ses moyens (5).

A partir de 1759, Guillemain déménage et vient habiter chez un sieur Bourdon qui lui loue, moyennant 87 livres 10 sols par quartier, un appartement dont nous possédons les quittances jusqu'en 1762. Or, de l'examen de ces quittances qui mentionnent toutes pour quels quartiers elles sont données, résulte cette constatation que Guillemain est toujours en retard dans le paiement de son loyer. Il a, en moyenne, six mois de retard à chaque terme, et doit se considérer comme heureux de traiter avec un logeur accommodant (6).

Il n'est pas jusqu'aux menus comptes du ménage qui ne fournissent la preuve de on incurable désordre. Sur des mémoires relatifs à des livraisons de bois, d'huile, de chandelle, etc., on relève toujours et partout des traces évidentes de la gêne du musicien ; calculs établis fébrilement et sans cesse recommencés, établissement d'à-comptes, report de dettes, etc. (7).

Du reste, le placet suivant qu'il adresse, en 1766, au contrôleur général de la Maison du Roi, souligne encore sa triste situation :

« Monsieur,

« Guillemain, premier violon du Roy Et le plus ancien Simphoniste de La musique de Sa Majesté, prens la Libertez D'avoir Recours Encore une fois à vos Bontés, pour

(1) Lettre de Marchand datée de Fontainebleau, du 11 octobre 1752. Luynes, *Mémoires*. XII, p. 168.

(2) Elle était née le 13 janvier 1715, à Paris ; son acte de naissance et de baptême figure au dossier de sa pension. Arch. nat. O 1. 677 3. Catherine Langlois était la deuxième femme de Guillemain ; car deux pièces du dossier E 1189, auquel nous avons fait tant d'emprunts, indiquent qu'il était marié en 1742-1750. Une de ces pièces est le mémoire La Bonté qui porte des remèdes fournis à Madame en 1749-1750, et l'autre consiste en une facture du tonnelier Lhéruault sur laquelle on lit : « Madame Guillemain m'a payé le dernier mémoire le deuxième jour de may 1750. » Guillemain avait 52 ans lorsqu'il épousa Catherine Langlois.

(3) Procès-verbal de vente du 28 novembre 1757, E. 1189.

(4) Mémoire de Dubut, tapissier, de janvier 1740. Même dossier.

(5) Arch. dép. Seine-et-Oise ; même dossier.

(6) A l'hôtel de Gamaches, Guillemain payait 62 livres 10 sols par quartier pour son loyer. Chez le D^r Bourdon, son loyer est plus élevé et atteint 87 livres 10 sols ; cela revenait donc à une dépense de 1.050 livres par an, dépense bien considérable pour la modeste bourse du musicien.

(7) Arch. de Seine-et-Oise. *Loc. cit.*

Luy procurer quelque Grâce qui puisse Luy aider à arranger ses affaires. Vous Daignastes. Monsieur, l'honorer de votre puissante protection auprès de Mgr le Comte de Saint-Florentin, L'année dernière, qui Luy obtint du Roy 300 livres pour tout ; En conséquence, le suppliant Eut une ordonnance de 330 livres pour Gratification Extraordinaire, Le 23^e d'Aoust 1765 pour payer près de 6.000 Livres qu'il doit. La Bontez de votre cœur, Monsieur, parut sy touchez de son triste Etat Et D'un aussi faible Secours, que vous voulustes bien Luy faire Espérer de faire continuer Chaque année cette petite Somme Et Gratification Extraordinaire puisqu'il n'avoit pu Rien obtenir de plus.

Daignez, s'il vous plaît, permettre, Monsieur, que le Suppliant ose prendre la Liberté De vous rappeler les Espérances qu'il vous a plut Luy Donner à cet égard ; Voicy la 29^e année Du service Le plus exact. Il ne fonde sa récompense, Monsieur, que sur vostre généreuse protection Et sur son zèle à Remplir ses Devoirs Depuis 29 ans : trop heureux si vous voulez bien l'honorer d'un Regard Digne de Vos Bontées et de la Justice que vous aimez à rendre à tous les Bons Serviteurs du Roy ». (1).

Nous ne savons si le « suppliant » reçut satisfaction, et si la faveur royale vint adoucir un peu l'amertume de son existence. En 1760, Guillemain était pourtant le plus payé des symphonistes de la Chapelle et, les états de paiement de cette année portent en regard de son nom une somme de 1.650 livres, alors que Guignon ne touche que 1.350 livres (2). Il est clair que s'il devait 6.000 livres en 1766, ses appointements et les gratifications qu'on lui allouait et dont le montant ne dépassait guère 3.000 livres, le laissaient dans une situation sans issue.

Dans une autre lettre autographe qui ne porte pas de date, mais qui paraît bien remonter à la même époque, il demande qu'on lui retienne sur deux de ses quartiers d'appointements, une somme qu'il doit à un sieur Berteville (3).

Puis, voici le perruquier qui arrive à la rescousse. Guillemain établit son compte depuis la fin de novembre 1762 jusqu'en mai 1770, d'où il résulte que cet artiste capillaire reçoit une rémunération mensuelle de 4 livres. Mais que de perruques en retard, livrées et non réglées ! En 1769, en dépit d'acomptes accumulés, le pauvre violoniste doit encore pour 86 livres de perruques ! (4)

Est-ce pour trouver une diversion à ses ennuis qu'il s'adonnait à la boisson ? On serait tenté de le croire à l'examen d'un mémoire concernant une fourniture d'eau-de-vie qui semble bien suspecte. En neuf jours (du 1^{er} au 10 septembre), Guillemain ne consomme pas moins, en effet, de six bouteilles d'eau-de-vie (5). Les plus indulgents trouveront sans doute que c'est là une ration anormale.

Misanthrope, d'une timidité excessive (on raconte qu'il ne put jamais se décider à jouer au Concert spirituel), neurasthénique et probablement alcoolique, Guillemain, torturé sans relâche par des besoins d'argent, et incapable d'arriver à équilibrer son budget, courait à la catastrophe finale. Cette catastrophe devait fatalement se produire et les longs déboires de l'artiste aussi bien que sa mentalité malade suffirent à l'expliquer. Nous savons aussi que la situation du Trésor était particulièrement obérée aux environs de 1770, et que le service des pensions s'en ressentait. Les seuls documents ou peu s'en faut, que nous possédions sur Guillemain consistent en factures et en demandes d'argent, résumant ainsi toute une vie de gêne et d'expédients.

Sa veuve, Catherine Langlois, reçut en novembre 1770 une pension de 600 livres « en considération des services de son mari. (Elle n'entra en jouissance de cette pen-

(1) Arch. dép. de Seine-et-Oise. E. 1189. Placet adressé à M. Mesnard.

(2) Arch. nat., 17 mars 1760. O 1, 842 1.

(3) Lettre autographe sans date. E. 1189. *Loc. cit.*

(4) Compte du perruquier, même dossier.

(5) Fourniture d'eau-de-vie, même dossier. Le mémoire s'élève à 16 livres.

sion qu'en 1772) (1), et figure jusqu'en 1779 sur les états de vétérance de la musique du roi (2).

II

Guillemain fut un musicien fécond et un virtuose éminent. C'est ce que nous allons constater maintenant en étudiant quelques-unes de ses compositions les plus caractéristiques.

Son œuvre est considérable ; il ne comprend pas moins de 18 numéros, en outre des 2 Divertissements que nous avons signalés précédemment. Nous en donnons ci-après la liste telle que nous avons pu l'établir jusqu'à présent, en nous aidant des anciens catalogues de Leclerc et des catalogues modernes de musique instrumentale publiés par Liepmannssohn à Berlin ; on va voir qu'elle renferme malheureusement deux lacunes : (3).

Œuv. I. — 1^{er} Livre de Sonates à violon seul et la basse. (1734). (B. N. Vm⁷, 765).

Œuv. II. — 12 Sonates en Trio pour les violons et les flûtes, avec basse. (S. d.)
(Bib. du Conservatoire.)

Œuv. III. — 2^e Livre de Sonates à violon seul et B. C. (S. d.)

Œuv. IV. — Sonates en Duo pour violons et flûtes sans basse. (1^{er} livre).

Œuv. V. — 2^e Livres de Sonates en Duo. (S. d.) (B. n. Vm⁷, 851).

Œuv. VI. — 6 Symphonies dans le goût italien. en trio (S. d.). (Bib. Cons.)

Œuv. VII. — 6 Concertinos à 4 parties. (S. d.). (Bib. de M. Ecorcheville.)

Œuv. VIII. — Premier amusement à la mode pour 2 violons ou flûtes et la basse
(S. d.) (Bib. Cons.)

Œuv. IX. — Pièces pour 2 vielles, 2 musettes, flûtes ou violons.

Œuv. X. — Sonates en Trio pour les violons ou les flûtes avec basse (2^e livre).

Œuv. XI. — 3^e Livre de Sonates à violon seul et B. c. (S. d.)

Œuv. XII. — 6 Sonates en quatuor ou Conversations galantes ou amusantes
entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la
B. C. (1743). (Bib de M. Ecorcheville.)

Œuv. XIII. — Pièces de Clavecin en Sonates avec accompagnement de violon (S. d.)
(B. n. Vm⁷, 1894 bis et Conserv.)

Œuv. XIV. — 2^e Livre de symphonies dans le goût italien en trio (S. d.), (Bib.
Cons.).

Œuv. XV. — Divertissements de symphonie en trio (S. d.), (Bib. Cons.).

Œuv. XVIII. — Amusement pour le violon seul composé de plusieurs airs variés
de différents auteurs, avec 12 caprices (S. d.)
(Bib. de M. Ecorcheville) (4).

On remarque que de ces diverses œuvres, deux seulement sont datées, l'œuv. I et l'œuv. XII. Le *Mercur* de juin 1753 annonce « une Symphonie » de M. Guillemain,

(1) Arch. Nat. Pensions O¹ 6773. La pension fut accordée sur les menus plaisirs.

(2) *Ibid* O¹ 8425.

(3) En comparant ce catalogue avec celui que donne R. Eitner dans son *Quellen-Lexikon*, (IV. p. 422), on constate combien celui-ci est incomplet. Il n'indique, en effet, que 4 œuvres de Guillemain. Nous avons mentionné les dépôts publics et particuliers où on peut trouver des compositions de Guillemain ; lorsque la mention du dépôt manque, c'est que l'œuvre a été repérée sur les catalogues de Leclerc ou de Liepmannssohn.

(4) Les œuvres XVI et XVII manquent ; nous n'avons pu, jusqu'à ce jour, les retrouver. Fétis leur attribue les dates de 1757 et de 1759.

qui pourrait bien être une des *Symphonies dans le goût italien* du deuxième Livre (œuv. XIV), mais ce n'est là qu'une simple hypothèse (1).

Le cadre de cette étude ne nous permettant pas de nous étendre sur toutes les compositions de Guillemain, nous nous bornerons à en faire remarquer la variété, et à attirer l'attention sur quatre d'entre elles, en raison de l'intérêt spécial qu'elles présentent, il s'agit des œuvres I, XII, XIII et XVIII.

Le premier livre de *Sonates à violon seul et la basse* (12 sonates) révèle déjà une étonnante virtuosité et de sérieuses qualités de rythmique. La figuration, surtout dans les mouvements vifs, y affecte une grande diversité et une extrême complication ; de plus, l'auteur pratique l'ornementation des mouvements lents et pousse parfois celle-ci jusqu'à la minutie. On ne peut que souscrire au jugement fort avisé de Luynes qui parlait de ses « airs doublés, triplés et brodés avec tout l'art possible ». Telle est bien l'impression que produit cette musique ajourée, sculptée, semée de traits, d'arpèges, de doubles, de trilles, d'ornements de toute nature. Il y a lieu cependant de remarquer que Guillemain tire généralement son ornementation de la substance même de ses thèmes et qu'il ne déforme pas ceux-ci en les couvrant de broderies. Lorsque ses adagios deviennent des sortes de « points d'orgue mesurés », la ligne mélodique se conserve dans son intégrité, et il ne lui arrive point de s'altérer à en devenir méconnaissable comme dans les exemples que donne Cartier des diverses façons de varier un adagio de Tartini (2).

Voici de quelle façon Guillemain ornera un thème d'adagio : (3)



Violoniste hardi, Guillemain aborde les positions élevées ; il écrit des traits comme celui-ci : (4)



ou de vêtueux arpèges qui ne peuvent s'exécuter qu'à la 5^e position : (5)



(1) *Mercur*, juin 1753, p. 164.

(2) Cartier, *l'Art du violon*. Dans le plus grand nombre des exemples donnés par Cartier, la ligne mélodique est complètement noyée dans l'ornementation.

(3) *Adagio* de la Sonate VI.

(4) *Allemande* de la Sonate II (*Allegro non presto*).

(5) *Allegro* de la Sonate XII.

Il y a dans l'*Allemande* de la sonate II (*allegro non presto*) des séries d'accords plaqués de 3 notes, dont, en raison du mouvement, la réalisation est loin d'être facile. Guillemain pratique fréquemment aussi le passage de cordes (*Allegro* en la mineur de la sonate IV), se joue des doubles cordes et des doubles trilles, et si l'on réfléchit qu'une semblable technique date de 1734, on comprendra aisément la surprise des contemporains de notre violoniste en le voyant jongler avec de pareilles difficultés.

« Guillemain, déclare Ancelet, mérite d'être admis dans la classe des grands violons ; il a une main prodigieuse, une habileté étonnante des difficultés qu'il a trop souvent prodiguées dans ses premiers ouvrages » (1). De son côté Marpurg écrivait en 1754 : « Il ignore ce que c'est que la difficulté ; ses compositions sont assez bizarres et il travaille tous les jours à les rendre plus bizarres encore » (2).

Aussi Fétis observe-t-il justement « qu'il se distinguait surtout par la dextérité de sa main gauche qui lui permettait de doigter des passages dont la difficulté rebutait ses contemporains (3). Fort peu de violonistes en 1734, abstraction faite de Leclair, eussent été à même d'aborder les sonates de Guillemain.

Si la main gauche de notre violoniste s'affirmait merveilleuse (il pratiquait très facilement l'*extension* du petit doigt), son archet devait être d'une extrême souplesse. Nous en trouvons la preuve dans les nombreux traits en staccato dont il parsème ses compositions, dans les passages sur deux cordes, qu'il exécute fréquemment et dans ses dessins qui nécessitent le saut d'une ou de deux cordes, dessins analogues à ceux dont Tartini recommande tout particulièrement l'étude à ceux qui désirent obtenir une parfaite légèreté d'archet (4).

Les 6 sonates en quatuor qu'il a dédiées au duc de Chartres sont précédées d'un intéressant *avertissement* qui montre que Guillemain désirait qu'on leur conservât un caractère de musique de chambre, et qu'on ne les fit pas exécuter « à grande symphonie. » La chose, d'ailleurs, eût été plutôt difficile, en raison de la médiocrité des musiciens d'orchestre de ce temps, que les traits de la partie de violon en particulier, eussent probablement fort embarrassés. Nous citons ci-après le texte de Guillemain qui marque bien le style qu'on doit observer en jouant ses « quatuors ».

« J'ay cru ne pouvoir me dispenser d'avertir les personnes qui exécuteront les quatuors que pour les rendre dans leur vrai goût, il ne faut sur chaque partie qu'un Instrument et même différent, afin que la propreté dont ils sont susceptibles soit mieux entendüe ; ne point trop presser les mouvements, surtout pour les Allegros, et jouer les Arias sans lenteur ; observer aussi de ne pas forcer, afin que chaque instrument puisse faire distinguer la délicatesse de son exécution ; si l'on veut se servir du clavecin, il faut n'accompagner que sur le petit clavier, et plaquer les accords à l'Italienne » (5).

Les « quatuors » avec clavecin, de Guillemain, sont donc bien des *quatuors* et leur auteur indique avec précision la manière de les exécuter « dans leur vrai goût ».

Les conseils donnés par le violoniste nous le font voir minutieux « signoleur », plus préoccupé des effets individuels des concertants que de l'effet d'ensemble. Aussi bien, ses « Sonates en quatuor » consistent-elles avant tout en *Duos* entre le violon

(1) Ancelet. *Observations sur la musique et les musiciens*, p. 15.

(2) Marpurg. *Beiträge* I. pp. 770-471.

(3) Fétis. *Biographie Universelle*. IV, p. 159.

(4) Cette curieuse et instructive lettre est datée de Padoue, 6 mars 1760, et adressée par Tartini à son élève Maddalena Lombardini-Sirmen.

(5) *Avertissement* de l'œuvre XII.

et la flûte, instruments solistes, que la basse de viole et le clavecin accompagnent discrètement.

Dans les *Pièces de Clavecin en Sonates*, qu'il dédie à la marquise de Castries-Talaru, son élève (1), Guillemain donne au contraire au violon un rôle secondaire à l'exemple de ce qu'avait déjà fait Mondonville dans cet ordre d'idées. On sait, en effet, que Mondonville, lors de son séjour à Lille, avait publié, vers 1735 des « pièces de clavecin, avec accompagnement de violon » qui parurent à l'époque une grande nouveauté, rompant avec la banalité de la Sonate de violon et basse continue (2). Ici, comme dans les compositions de l'auteur de *Titan à l'Aurore*, ce n'est point le clavecin qui joue le rôle d'accompagnateur, mais bien le violon :

« Lorsque j'ai composé ces pièces en Sonates, écrit Guillemain, ma première idée avait été de les laisser seulement pour clavecin sans y mettre d'accompagnement, ayant remarqué souvent que le violon couvrait un peu trop, ce qui empêche que l'on ne distingue le véritable sujet ; mais pour me conformer au goût d'à présent, j'ai cru ne pouvoir me dispenser d'ajouter cette partie qui demande une grande douceur dans l'exécution, afin de laisser au clavecin seul la facilité d'être entendu » (3).

Si ces « Pièces en Sonates » n'offrent pas un intérêt musical très considérable, en raison du rôle effacé qu'y remplit le violon, occupé le plus souvent à doubler la ligne mélodique confiée à la main droite, elles présentent cependant un tour gracieux et alerte. Elles offrent surtout l'avantage de pouvoir être immédiatement exécutées, puisqu'il n'y a pas lieu de procéder à leur égard à la réalisation de basse que nécessitent les Sonates à violon seul et basse continue.

Enfin leur dédicace mérite de retenir un peu notre attention, car Guillemain s'y abandonne à quelques déclarations esthétiques ; il affirme, en effet, que le véritable succès d'une œuvre musicale résulte beaucoup plus « du goût que des règles » ; et que le « charme qui fait la perfection de l'art échappe souvent aux auteurs les plus instruits de l'art même ». (4)

Mais nous avons hâte d'en venir aux compositions où se révèlent les qualités les plus caractéristiques de son talent de violoniste. Ces compositions constituent l'œuvre XVIII et consistent en un *Amusement pour violon seul*, suivi de *Douze Caprices*, écrits également pour violon seul. Evidemment, Guillemain, de par sa virtuosité même, se trouvait conduit à composer des œuvres destinées au seul violon ; cet instrument possédait entre ses mains tant de ressources, il se montrait susceptible d'une si grande variété que le musicien ne put résister à la tentation de prouver qu'il savait se suffire à lui-même. Il y avait certes des précédents en Italie et en Allemagne, mais en France, la littérature du violon n'avait point été orientée dans le sens auquel songea Guillemain. (5)

(1) Œuvre XIII.

(2) Ces « Pièces de clavecin avec accompagnement de violon » sont l'œuvre III de Mondonville qui les dédia au duc de Boufflers.

(3) Avertissement de l'œuvre XIII.

(4) Dédicace de l'œuvre XIII adressée à la marquise de Castries-Talaru. On peut constater que, comme presque tous les musiciens du XVIII^e siècle, Guillemain, dans ses déclarations, ne s'attache qu'au succès et se montre attentif à suivre le goût du public.

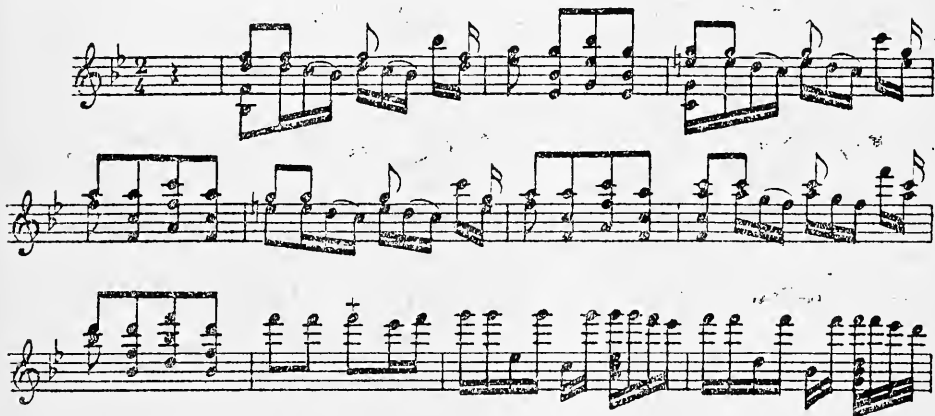
(5) L'abbé le fils (Joseph-Barnabé Saint-Séverin, dit L'abbé) né à Agen en 1727 et qui fut l'élève de Leclair, a composé des pièces de violon qui rentrent dans la même esthétique que celle que Guillemain applique dans son *Amusement*. Ces pièces forment un recueil intitulé : *Jolis Airs, ajustés et variés pour un violon seul* et dédié au Comte de Méry. La date en est inconnue et il est ainsi malaisé de savoir à qui, de L'abbé ou de Guillemain, revient la priorité de la composition d'airs pour violon seul. L'abbé est beaucoup moins virtuose que Guillemain.

L' *Amusement* qu'il dédie à M. de Bontemps (1) et qui paraît postérieur à 1760, se compose d'un certain nombre d'airs de différents auteurs sur lesquels Guillemain a épuisé son imagination, en les variant de toutes les façons possibles. En tête, nous voyons la célèbre *Fürstemberg*, à laquelle le violoniste adapte 6 variations dont plusieurs témoignent d'une grande ingéniosité, en même temps qu'elles sont la démonstration de l'extrême habileté technique de leur auteur. Guillemain démanche jusqu'au si à l'aigu sur la chanterelle, il se livre à un intéressant travail d'archet en sautant deux cordes (variation 2) etc. Les pièces dont il se sert comme de thèmes sont en général fort courtes et plutôt insignifiantes; tout l'intérêt du recueil réside dans la technique hardie et brillante du travail violonistique.

Nous en dirons autant des douze *Capriccios* qui suivent l'*Amusement*. Ces *Capriccios* sont de brèves compositions qui relèvent du style d'improvisation; écrites dans des mouvements vifs (*allegro*, *presto*, *prestissimo*) pleines de rythmes contrastés et précédées parfois de quelques mesures d'allure lente, elles permettent à Guillemain d'exposer les multiples faces de son talent de virtuose. Il y a vraiment accumulé comme à plaisir toutes les difficultés du violon. Voici (mesure 4) une pédale à l'aigu assez amusante : (2)



Ou encore ce passage bien significatif en ce qui concerne le maniement de la double corde et des accords de 3 et 4 notes : (3)



La légèreté d'archet de Guillemain se manifeste par la profusion de traits en staccato, etc., de passages de cordes qu'il entasse comme en vertu d'une gageure...; il écrit « presto » le trait suivant : (4)

(1) Louis-Dominique Bontemps était gouverneur du château des Tuileries et premier valet de chambre du roi.

(2) *Capriccio IV.*

(3) *Capriccio, V.*

(4) *Capriccio, IX.*



Quant aux arpeges, il les pratique à satiété ; quelques-uns apparaissent fort difficiles, tels les deux spécimens ci-après : (1)



Nous pourrions multiplier les exemples ; ceux qui précèdent suffisent pour donner une idée de la virtuosité de Guillemain. En terminant, nous formulons le souhait que son œuvre si variée et souvent si curieuse par sa bizarrerie même soit un peu explorée par les musiciens qui s'intéressent à la musique ancienne. Jusqu'à ce jour, on l'a laissée complètement de côté, et c'est à peine si le nom de son auteur est connu de quelques historiens. Au point de vue de la technique du violon, Guillemain peut prendre place à côté de Jean-Marie Leclair qu'il dépasse même quelquefois en audace et en brio. C'est peut-être notre premier violoniste à panache.

Lionel de la LAURENCIE.

Les Concours du Conservatoire

Il y aurait ample matière à épiloguer sur cette intéressante matière, si tout n'avait été dit déjà. Et des esprits moroses parlent de supprimer la publicité des concours ! Ce serait dommage. Cette foire aux potins et aux vanités est, après celle de Neuilly, la dernière fête du Paris qui boucle ses malles pour les vacances, et chaque année son succès va grandissant. Sous le prétexte que l'incendie menaçait la vieille salle du Conservatoire, où cependant, les jours de concert, une société d'élite continue à s'exposer aux pires catastrophes, on avait obtenu des pouvoirs publics que la salle de l'Opéra-Comique prêtât sa plus vaste enceinte à ces séances de lutte musicale, et voici qu'après une année d'épreuves l'Opéra-Comique est devenu trop petit. Comment furent distribués les billets, je ne sais, mais les mécontents sont légion. Tous ceux qui se prétendent des droits à assister aux concours furent, paraît-il, sacrifiés, et je me suis laissé dire que la politique en était cause. D'ailleurs que ne raconte-t-on pas dans les corridors pendant les entr'actes ? Si nous ramassions, pour le confier à nos lecteurs,

(1) *Capriccios*, VI et X.

tout ce qu'on y chuchote et aussi ce qu'on y crie, nous serions traduits en correctionnelle pour diffamation. Devant une aussi grave éventualité, nous ne commettrons pas la moindre indiscretion, et nous nous bornerons à rapporter ici fidèlement ce que sur la scène nous avons vu et entendu. Nous ferons d'abord connaître le résultat de chaque concours, et nous donnerons notre impression sur chaque séance du mieux que des notes prises rapidement nous le permettront. Quelques réflexions y trouveront, à propos des concurrents ou des morceaux interprétés, leur place toute naturelle.

CHANT, OPÉRA-COMIQUE, OPÉRA

CHANT (bommes)

Premiers prix : MM. Georges Petit, Francell.

Deuxièmes prix : MM. Nansen, Sorrèze, Dupouy.

Premiers accessits : MM. Gilles, Domnier.

Deuxièmes accessits : MM. Vigneau, Payan, Tessier, Vaurs.

M. Sarrailé commença le feu, d'une voix insuffisante et sans timbre, par la cantilène de *Polyeucte*, que devait bientôt nous dire, mais avec un autre récitatif (quel est le vrai ?) M. Vigneau, jeune baryton qui sait chanter, dire et nuancer et semble au moins comprendre les paroles qu'il prononce. M. Teissier déclama ensuite assez bien un fragment de *Patrie*. Qu'il prenne garde à ses notes élevées qui sont un peu communes. M. Rigal chanta d'une voix chevrotante l'air de basse de la *Flûte enchantée*. On espérait mieux de lui. M. Pérol, premier accessit de l'an dernier, ne parvint pas à décrocher un prix avec les *Indes galantes* qu'il nuança intelligemment, mais en chantant par à-coups dans les passages de force. M. Domnier, dans les *Vêpres siciliennes* réclama son fils avec une conviction mélodramatique dont le jury lui tint compte. Je fus plus content de son concours d'opéra comique. L'accompagnement de ce morceau tragique de Verdi est la chose la plus réjouissante et sautillante qu'on puisse imaginer. M. Engels méritait quelque récompense pour sa voix sonore et souple dans l'air de Ralph de la *Jolie fille de Perth*. M. Cazeaux fut la première des trois basses qui déployèrent l'escalier de leurs voix plus ou moins profondes moelleuse et solides pour nous faciliter la descente dans les caveaux de l'Escorial de *Don Carlos*. Aucun n'en fut récompensé. L'insuccès de M. Clamer ne nous étonna pas, mais MM. Cazeaux et Meurisse ont fait preuve de style dans un morceau qui en manque.

A propos de cet air qui nous laissa comparer les qualités de ses trois interprètes successifs, je me permets d'ouvrir une parenthèse. Les voix des chanteurs, hommes et femmes, sont classées suivant leur timbre et leur hauteur. A chaque catégorie correspond dans les œuvres de concert et de théâtre un emploi et un répertoire spécial. Prenons les barytons par exemple. Pourquoi en dehors du morceau laissé à leur choix, la Direction n'imposerait-elle pas à tous les barytons un même air qui serait comme une pierre de touche sur laquelle leur organe et leur talent viendraient faire leurs preuves. N'en est-il pas ainsi aux concours des instruments, et n'est-ce pas beaucoup plus juste ? Dans le système actuel tel air plus avantageux met mieux en valeur les qualités d'un artiste que tel autre où tout autant de talent fut dépensé. Et l'on empêcherait ainsi la tyrannie des professeurs qui, désireux de faire briller certains élèves au détriment de certains autres, imposent à ces derniers des morceaux dans lesquels ils seront moins favorisés.

M. Sorrèze avec l'air de Max du *Freischütz* s'est montré en très grand progrès sur son concours précédent. La voix jolie, bien timbrée, a gagné de la souplesse et atteignit avec vaillance les notes élevées. Il nuança avec goût cet air difficile. M. Georges Petit est un artiste dans toute l'acception du mot. Il sent ce qu'il interprète et il pos-

sède les moyens pour le rendre. Il chanta *Paulus*. Dans le fameux air de don Ottavio de *Don Juan*, j'ai préféré la vocalisation de M. Francell à son style. Il n'a pas laissé à la mélodie sa belle ligne souple, et sa voix eut quelques sonorités grêles. M. Nansen, autre ténor, chanta *Stratonice* d'une voix jolie, mais froide, et phrasa avec goût. M. Gilles, les *Indes Galantes*, conduisit avec sûreté un organe d'un beau métal. M. Payan, *Judas-Macchabée*, et M. Vours, *Vision fugitive d'Hérodiade*, sont deux bons élèves que couronne un second accessit. M. Dupouy, dans *Elie*, fit apprécier sa bonne diction, sa voix sympathique et un juste sentiment musical. M. Calmette chanta *Rodelinda* de façon à ce qu'on le priât de recommencer... l'année prochaine avec un air moins ennuyeux.

CHANT (*Femmes*)

Premiers prix : Mlles Lamare, Lasalle, Martyl.

Deuxièmes prix : Mlles Galle, Bailac, Delimoges, Madeski.

Premiers accessits : Mlles Chantal, Daubigny, Jeanne Bloch, Gustin.

Deuxièmes accessits : Mlles Salva, Le Senne, Sylla, Merlin.

Je ne fâcherai pas messieurs les chanteurs si je dis que le concours de leurs gracieuses camarades fut plus agréable à voir et aussi à entendre que le leur. Il défila devant nos yeux dix-huit robes blanches, deux noires, deux roses, une bleue, une grise. Quelques-unes sortaient de chez la bonne faiseuse, et la plupart de ces demoiselles sont jolies. Je ne les nommerai pas, nous n'étions pas à un concours de beautés.

Mlle Salva ouvrit la séance avec l'air de Suzanne des *Noces de Figaro*. La voix est jolie. Sur les notes graves et aux fins de phrase elle prononce mal les r. De l'inexpérience enfin, mais pas autant que Mlle Leblanc (air du premier acte du *Pardon de Ploermel*) qui a tout à apprendre. Mlle Delalozière chanta lourdement l'air d'*Hérodiade* (contralto). Dans le récit de la *Prise de Troie* Mlle Madeski n'eut pas l'accent dramatique qu'exige cette scène de Cassandre, mal choisie pour une épreuve de chant. L'air de *César* ne convenait pas mieux aux dons modestes de Mlle Allard. A défaut d'accents elle y mit de l'intention. On comptait beaucoup sur Mlle Lapeyrette qui dans *Balthazar* n'a pas donné tout ce qu'on attendait de son talent. Elle ne put hausser d'un degré son second prix de 1905. Dans la *Belle Arsène* Mlle Rosetsky donna l'impression d'un art mécanique avec ses trilles sans souplesse et ses vocalises criées. Mlle Merlin n'a pas tout à fait l'étoffe vocale qui convient aux larges chants d'Alceste. Mlle Daubigny la possède davantage, Mlle Comez, au physique plus opulent, n'en a pas le style. Ce furent là des erreurs de leurs maîtres. Mlle Martyl, la *Création*, de voix fraîche et roucouillante, témoigna, dans son chant et dans ses vocalises habiles, d'un art aussi séduisant que sa personne. On rit en voyant entrer Mlle Doublel, l'air d'un bon gros bébé et le public l'écouta avec intérêt chanter d'une petite voix espiègle et adroite le *Billet de Loterie*. Pourquoi ne fut-elle pas récompensée, alors que pour le même air Mlle Jeanne Bloch obtenait un premier accessit? Le jury a sans doute pensé que, dans une loterie à deux billets, il fallait qu'il y eût un perdant. Il joua leur sort à pile ou face. On ne peut accuser que le hasard, qui s'en moque, ayant bon dos. Mlle Galle, *Iphigénie en Tauride*, fut plus heureuse dans son air que dans le récitatif. La voix est jolie. Il n'en va pas de même de celle de Mlle Sylla (*Héraklès*) qui sembla creuse. Mais la chanteuse se sert avec talent d'un organe un peu ingrat. Quelles jolies notes claires a Mlle Chantal, qui soupira la pastorale de *Judas Macchabée* ! Son style pur, la netteté de ses vocalises, la sûreté de son rythme firent remarquer sa jolie nature de musicienne. Mlle Gustin, dans la *Damnation de Faust*, et Mlle Le Senne, dans *Sigurd*, méritèrent les accessits qui leur furent décernés. Mlle Thasia chanta les *Pêcheurs de perles*.

Mlle Delimoges murmura avec émotion les plaintes de Desdémone dans *Othello*. Elle fut simple et touchante. Mlle Lasalle souleva l'enthousiasme de l'auditoire par la façon dont elle chanta avec une voix superbe, triomphant des vocalises habituellement lourdes aux contralti, l'air de Fidès du *Prophète*. Elle y eut de beaux accents dramatiques qui révélèrent en elle une artiste complète. Mlle Irma Ackté ne remplacera jamais sa sœur, elle travaille pour devenir contralto, et elle n'est pas encore dans le grave ce que l'ainée fut jadis dans l'aigu. Pourtant il y a une ressemblance entre ces deux voix ; c'est la même sonorité assez belle, mais inexpressive. Mlle Lamare osa chanter la *Marguerite au Rouet* de Schubert et en fut récompensée aussi bien par l'auditoire que par le jury. Enfin, grâce à l'initiative de M. Gabriel Fauré, on va donc s'apercevoir dans les classes de la rue Bergère qu'à côté du répertoire théâtral, et souvent au-dessus de lui, il existe toute une littérature ignorée et méprisée d'admirables lieder qui contiennent en une seule de leurs pages plus d'humanité et de rêve que n'en renferment de volumineuses et vides partitions. L'opéra, ce n'est là qu'un aspect de la musique, et pas toujours le plus beau, ni le plus vivant. Pourquoi ne voit-on jamais figurer l'œuvre de Bach dans les épreuves de chant, plutôt que certaines scènes que nous avons entendues dans cette séance et qui auraient dû être plutôt enseignées dans la classe d'opéra. Croyez-vous qu'un jury intelligent n'aurait pas aussi bien découvert les mérites musicaux de Mlle Lasalle, dont je ne veux nullement diminuer le grand succès, si, au lieu du monologue mélodramatique de Fidès, elle avait chanté un de ces émouvants airs de cantate, de la *Messe* ou de la *Passion* que le grand Cantor développe avec cette abondance majestueuse sous laquelle palpite un cœur si vastement humain ? Avec Schubert, Mlle Lamare a tenté l'aventure, elle s'y montra supérieure, et c'est justice qu'on l'ait nommée avant Mlle Lasalle, dont le voisinage fut peu favorable à Mlle Bailac qui chanta le même air du *Prophète* et put y faire cependant preuve d'excellentes qualités.

Après ces deux concours de chant, hommes et femmes, les récompenses se répartissent entre les différentes classes de la façon suivante :

M. Dubulle : un premier prix, M. Georges Petit ; 3 seconds prix, M. Nansen, Mlles Galle et Delimoges.

Mme Rose Caron : un premier prix, M. Francell ; 2 seconds prix, M. Dupouy, Mlle Madeski ; deux premiers accessits, Mlles Chantal et Jeanne Bloch.

M. Cazeneuve : deux premiers prix, Mlles Lamare et Lasalle ; un second prix, M. Sorèze ; un premier accessit, M. Gille ; deux seconds accessits, MMles Le Senne et Sylla.

M. de Martini : un premier prix, Mlle Martyl ; un premier accessit, Mlle Daubigny ; deux seconds accessits, MM. Payan et Tessier.

M. Duvernoy : un second prix, Mlle Bailac ; un premier accessit, Mlle Gustin ; deux seconds accessits, M. Vigneau, Mlle Salva.

M. Manoury : un premier accessit, M. Domnier ; un second accessit Mlle Merlin.

M. Lassalle : un second accessit, M. Vours.

Pour 43 concurrents, le Jury décerna donc 26 récompenses. Il se montra généreux et indulgent.

OPÉRA-COMIQUE

HOMMES. — *Premiers prix* : MM. Francell, Georges Petit, Domnier. — *Pas de second prix*. — *Premiers accessits* : MM. Vigneau et Nansen. — *Deuxièmes accessits* : MM. Sorèze et Payan.

FEMMES. — *Premiers prix* : Mlles Lamare et Lasalle. — *Deuxième prix* : Mlle

Delimoges. — *Premiers accessits* : Mlles Jeanne Bloch, Allard, Comès. — *Deuxième accessit* : Mlle Thasia.

Pour 15 concurrents, la classe Isnardon obtient huit récompenses et la classe Bertin cinq.

Cette séance fut dans son ensemble moins intéressante que les précédentes. M. Payan chanta honnêtement une scène de la *Jolie fille de Perth* que, sous le nom d'air, nous avons déjà entendue au concours de chant. Ceci vient à l'appui de ce que j'avançais plus haut. Un banc, une bouteille à la main de l'interprète et quelques inutiles partenaires différencient ces deux épreuves. M. Nansen fut un don José bien timide, bien pâle, j'allais dire bien godiche auprès de Mlle Lasalle, plus experte, quoique paraissant un peu fatiguée. Avec quelle joie on écouta les fragments de *Così fan tutte* où M. Sorreze ne donna pas à l'air du ténor la légèreté élégante qu'il lui faut. Il fut d'ailleurs gâté, cet air, par une variante finale en voix de tête, due au caprice sacrilège de je ne sais quelle autorité en mal de correction. Cette musique est une merveille d'esprit, et autour de moi on regrettait qu'une pareille œuvre ne demeurât pas au répertoire. Dans *Don Juan*, auprès de M. Sarailé, Don Juan vulgaire, M. Cazaux fut un insignifiant Leporello. Le concours de Mlle Thasia, gentille petite Mimi, donna à M. Francell l'occasion d'une assez bonne réplique de la *Vie de Bobème*. Mlle Martyl devait paraître à cet endroit. Nous regrettons que la maladie l'en ait empêchée, sans nous faire l'écho de racontars dont nous n'avons pas à nous occuper. M. Domnier s'est révélé très fin comédien et chanteur dans *l'Amour Médecin* et dans sa réplique du *Médecin malgré lui* dont M. Sarailé, maladroit et sans verve, nous fit subir l'épreuve. Que c'est donc triste les choses gaies, quand on n'en peut pas rire. M. Domnier sait composer un rôle, Mlle Lamare et M. Georges Petit concouraient ensemble dans la *Tosca*. Le rôle dépassait peut-être un peu les moyens vocaux de Mlle Lamare, mais elle y fut dramatique, M. Georges Petit fut un Scarpia parfait de cruauté. Mais quelle drôle d'idée d'aller choisir pour un concours de musique cette scène brutale où l'on cherche vainement la musique et où le pauvre accompagnement du piano fait mieux apercevoir le vide et la prétention d'une telle œuvre. Mlle Allard fut une toute petite *Manon* bien gentille et bien sage, et M. Nansen n'en abusa pas... pour briller à ses dépens. Dans les *Folies amoureuses* Mlle Delimoges prouva qu'elle savait jouer aussi bien que chanter, de façon spirituelle. A ses côtés M. Vigneau eut beaucoup de succès. Mlle Lasalle dépensa de belles notes graves et émues pour la Charlotte de *Werther*, dont elle interpréta la scène des lettres en artiste sûre de son effet sur le public. M. Francell a de la chance. Pour remplacer Mlle Martyl malade, Mme Marguerite Carré, Manon parfaite, se présente, et le voilà du coup fort aidé dans la victoire. Il fut un charmant Des Grieux, connaissant déjà les ficelles du métier et s'en servant avec adresse. Mme Carré fut chaleureusement applaudie. On m'assure qu'à la suite de cette audition au pied levé elle a renouvelé son engagement avec le directeur de l'Opéra-Comique. Mlle Comez obtint ensuite un très grand succès non pas tant pour la façon vulgaire dont elle fut *Carmen* que pour la manière dont elle accueillit la récompense que lui avait décerné un jury indulgent. Les poings sur les hanches, elle se campa au bord de la rampe et foudroya ses juges d'un regard mauvais dont ils ont beaucoup ri, ainsi que le public. Sans le dévouement d'une camarade qui vint l'arracher à cette immobilité ridicule et provocante, elle serait restée ainsi les vingt-quatre heures pendant lesquelles tout condamné a, paraît-il, le droit de maudire ses juges. Le *Pré aux Clercs*, concours honorable de Mlle Jeanne Bloch, fournit à M. Francell l'occasion d'une très intelligente réplique de Piffarelli. Et les *Noces de Figaro*, qui ne permettaient guère à M. Vigneau de tirer son épingle du jeu au milieu de tous les per-

sonnages et dans les ensembles, mais où il tint fort bien sa partie, terminèrent cette séance avec de la vraie musique. Mozart eut tout le succès de la journée... Pardon, j'oubliais Mlle Comès.

OPÉRA

HOMMES. — *Premier prix* : M. Carbelly. — *Seconds prix* : MM. Meurisse, Nansen, Sorrèze. — *Premiers accessits* : MM. Dupouy, Pérol, Payan. — *Seconds accessits* : MM. Teissier, Gilles.

FEMMES. — *Premier prix* : Mlle Lamare. — *Second prix* : Mlle Bailac. — *Premiers accessits* : Milles Madeski, Daubigny. — *Seconds accessits* : Milles Galle, Le Senne.

A propos de Mlle Gustin, belle personne richement costumée (Amnérís d'*Aïda*), je voudrais bien être tiré d'incertitude. Chez son professeur de chant, elle concourt avec la *Damnation de Faust* dont la Marguerite est habituellement confiée à un soprano dramatique, et dans la classe d'opéra le professeur en fait un contralto. Le jury m'a semblé trancher le différent, puis qu'il récompensa Mlle Gustin au concours de chant, et ne lui donna rien en opéra. Pour être juste je dois reconnaître que Mlle Gustin conduisit bien sa voix et chanta avec goût. Mais si les notes élevées ont de l'éclat, le grave est faible et sourd. M. Clamer renonça à se faire entendre, préférant sans doute attendre l'année prochaine où il se sentira plus sûr de lui. Mlle Le Senne, qui donna ensuite une excellente réplique des *Huguenots*, montra des qualités vocales et dramatiques dans *Salammbo*. Elle a une prédilection pour l'œuvre de Reyer qui lui porta du reste bonheur. Sous son voile léger M. Sorrèze la seconda vaillamment. L'épreuve de Mlle Irma Ackté nous a paru prématurée. Cette jeune fille n'était à aucun point de vue préparée pour affronter dans *Orphée* un jury qu'elle ne dompta pas par ses accents. M. Payan fut un excellent frère Laurent de *Roméo et Juliette*. Il bénit avec onction et une voix sympathique Mlle Daubigny, et M. Sorrège, ténor infatigable qui devait bientôt se marier une seconde fois dans les *Huguenots* et tuer sa femme dans *Otello*, et je ne parle pas de tous les autres amours dont il fut le héros triomphant en cette séance. Mlle Galle et M. Teissier concouraient ensemble dans *Aïda*, elle Aïda, lui *Amonastro*. Elle n'y brilla guère, il y montra de la voix. M. Gilles fut un bon Guillaume Tell. Avec du travail Mlle Galle, MM. Teissier et Gilles peuvent être plus heureux en de prochaines épreuves. Mlle Lapeyrette nous a dans les *Troyens* complètement déçus. Est-ce fatigue, nervosité, émotion ? La voix fut sèche, inégale, et la mimique parut exagérée. Mais aussi quelles pages ennuyeuses que celles où la pauvre Didon nous apprend que *sa carrière est finie*. Mlle Daubigny, dans le *Cid*, fit preuve de qualités dramatiques servies par une jolie voix. Le *Mefistofele* de Boïto réunissait les concours de Mlle Lamare et de M. Nansen. Elle y triompha, il n'y fut qu'agréable, Mlle Lamare sort cette année de ses classes, avec ses trois beaux premiers prix, non pas comme une bonne élève, mais comme une artiste distinguée à qui tous les succès peuvent être prédits. Elle sait chanter, elle sait jouer, elle sait vivre un rôle. Il ne lui manque plus qu'un théâtre pour employer ses heureux dons. Mais, malgré le talent si émouvant de Mlle Lamare, et la voix charmante de M. Nansen, combien cette œuvre de Boïto, que j'ai jadis aimée, m'a semblé surannée et peu sincère. Il y a des choses sur le souvenir desquelles il vaudrait mieux rester. La voix de Mlle Delalozière fut mal assurée dans le duo de *Samson et Dalila* qu'une erreur de M. Sorrèze termina en déroute. Encore deux concurrents dans la même scène d'*Hamlet*, Mlle Madeski et M. Dupouy. Mlle Madeski n'a pas l'autorité qu'exige le personnage de la reine, et son organe est un peu clair pour ses dramatiques accents. Mais jeunesse est un défaut qui passe vite. M. Dupouy a la voix bonne, il nuance avec justesse et joue sobrement. Il

y a en lui la promesse de plus hautes récompenses. M. Meurisse avait été oublié par le jury du concours de chant, son second prix d'opéra a réparé cette erreur. Dans le rôle de Marcel des *Huguenots* la scène, qu'en argot théâtral on appelle le mariage à la clarinette, permit à sa belle voix de basse de sonner de toute son ampleur homogène. Mlle Bailac, jolie Dalila, composa fort intelligemment son rôle et mit beaucoup de séduction dans les intonations d'une voix qui manque de volume. M. Nansen, Samson immobile et impassible, soupira avec plus de charme que de vaillance. Ce n'est pas à M. Sorrèze, bouillant Othello, qu'on peut adresser ce reproche. La façon emportée dont il chanta ce rôle, la vigueur de ses notes hautes bien claironnantes, l'endurance dont il témoigna en donnant ce même jour cinq répliques importantes, rendirent sensible l'erreur de ceux qui le firent travailler et concourir en opéra-comique. M. Sorrèze est un fort ténor à qui il reste encore à apprendre, mais ce second prix, qui lui trace désormais sa voie, doit lui donner pleine confiance en l'avenir. Dans l'*Attaque du Moulin*, M. Pérol, premier accessit seulement, obtint auprès du public beaucoup de succès pour son chant chaleureux et émouvant. Les pages d'Alfred Bruneau, toute vibrantes de passion et d'un sentiment si poignant, ranimèrent notre attention qui sommeillait un peu à cette fin de concours. M. Carbelly, dernier concurrent, la tint en éveil jusqu'au bout. Personne n'ignore qu'il était le favori. On l'acclama dans *Rigoletto*, et ce fut justice. L'année dernière je le trouvais tout aussi à point que cette année pour la carrière théâtrale qui s'ouvre devant lui. Dix mois de classe ne lui ont rien donné de plus. Le tempérament se trouve souvent à l'étroit entre les murs de l'enseignement officiel.

Et ce fut par une belle manifestation que se terminèrent ces quatre journées de concours lyriques pendant lesquels, à côté de quelques élèves insuffisamment préparés ou impropres à la tâche à laquelle on eut le tort de les laisser inutilement se vouer, au milieu de ceux et de celles dont nous espérons la réussite prochaine, se sont révélés des artistes comme Mlles Lamare et Lasalle, MM. Carbelly et Georges Petit à qui nous souhaitons dans la carrière théâtrale tout le succès que méritent leurs belles qualités.

Victor DEBAY.

HARPE — PIANO

HARPE CHROMATIQUE

Professeur : Mme Tassu-Spencer

Pas de premier prix.

Deuxièmes prix. — Mlles Labatut et Chalot.

Premier accessit. — Mlle Goudekett.

HARPE A PÉDALES

Professeur : M. A. Hasselmans

Premier prix, à l'unanimité. — Mlles Janet et Laskine.

Deuxièmes prix. — Mlles Delgado-Perez, et Bazelaire.

Premier accessit. — Mlles Laggé et Chaumeil,

PIANO (Hommes)

Professeurs : MM. Diémer et I. Philipp.

Premier prix. — MM. Frey, Pierrefitte, Dorival et Lattès.

Deuxième prix. — MM. Nat, Gayraud, Polleri.

Premier accessit. — MM. Poillot, Gallou.

Deuxième accessit. — MM. Gantlett, Ehrard.

PIANO (Femmes)

Premiers prix. — Mlles Le Son, Vendeur et Léon.

Deuxièmes prix. — Mlles Lefebvre Gelibert, Villemin, Beuzon, Clapisson, Weil.

Premiers accessits. — Mlles Pennequin, Boucheron, Bouvaist.

Deuxièmes accessits. — Mlles Chassaing, Marx, Abadie, Chardard, Piltan.

La matinée du 21 juillet, jour de Sabbat, était réservée à la harpe, qui nous vient de David. Par bonheur le sexe laid ne prenait nulle part à ce concours dont le moindre smoking eût rompu le charme, et si nos oreilles furent parfois affligées d'étranges douleurs, la courbe mélodieuse des bras nus, les convulsions serpentines des doigts, évocatrices de quelque pantomime cambodgienne et l'harmonieuse irisation des mouselines palpitantes chantèrent à nos yeux la plus délicieuse chanson de gestes qu'ils aient jamais recueillie. Et ce fut, je crois, une erreur des juges que de ne pas rêver à la fois, avec toute l'absurdité désirable, qu'ils étaient l'Aréopage et que l'Opéra-Comique jouait *Phryné*. Car ils eussent accordé aux douzes rivales douze récompenses tandis qu'il se trouva dans le groupe savamment dirigé par Mme Tassu-Spencer quelques victimes dont MM. Paul et Lucien Hillemacher ne se pardonneront pas, je l'espère, d'avoir fait couler les larmes.

La *Fantaisie de concert* issue de leur collaboration, débute par une introduction en *si bémol mineur* dont il est logique d'attribuer la paternité au cadet tandis que le grand frère officia en *ré bémol majeur*. Or quand on prend du chromatique on n'en saurait trop prendre et je n'essaierai pas de décrire ici les péripéties de ces courses accidentées, parmi les gammes tortueuses, les arpèges stylisés et les embûches de l'enharmonie, à la conquête d'un prix. Assurément quelqu'une de ces jeunes filles eût triomphé sans la perfidie d'un morceau de lecture à vue où MM. Hillemacher avaient introduit des successions de septièmes assez usuelles et aisément intelligibles mais suspectes néanmoins à l'innocence des candidates. Nous y avons gagné d'éviter la monotonie des redites et d'entendre en réalité non pas un mais six morceaux où il y avait quelquefois de jolies trouvailles d'improvisation. Et le jury, les yeux clos, n'a dispensé que deux seconds prix à MMlles Labatut et Chalot et un second accessit à Mlle Goudekot. Je suppose que pour dédommager les autres MM. Hillemacher leur ont donné le *Drac*. C'est un cadeau dont elles se seraient privées assez volontiers, notamment Mlle Blot, lauréate brillante du dernier concours et pour qui le sort fut cette fois injustement cruel.

La classe Hasselmans dut-elle un peu de son magnifique succès à la modération de Karl Zabel dont les *Ballades* n'ont jamais prétendu rénover la musique, et à la paternelle bienveillance de M. Lavignac, qui ne voulut pas faire rougir de gracieux visages sous la honte d'une humiliation ? Je ne saurais l'affirmer ; j'aime mieux louer de suite et sans réserve la virtuosité sûre et brillante des élèves, et l'enseignement du maître qui vit élire toutes celles qu'il avait appelées et décerner deux premiers prix à Mlles Janet et Laskine, deux seconds prix à Mlles Delgado et Bazelaire et deux premiers accessits à Mlles Laggi et Chaumeil, cette dernière un peu *frisottante*, pour parler l'argot des harpistes. C'est là un défaut que je lui pardonne et que je voudrais que l'on pût encore me reprocher.

*
* *

Sur le coup de deux heures, nous vîmes revenir, après un déjeuner hâtif, MM. Lavignac, Veronge de la Nux, Harold Bauer, retour d'exil, Bruneau, Mark Hambourg, Merloo, Pfeiffer, P. Hillemacher, Guilman, Albeniz, cher à Vinès et aux de Castéra, Jean Risler et l'archange Gabriel, terriblement las, je le crains, et qui soupire comme

nous après le Soir et la Forêt de Septembre. Il y avait un peu de tout dans ce jury, même des pianistes. A la vérité, je ne suis pas de ceux qui déplorent le défaut de signification technique des deux dernières parties de la *Sonate en fa mineur* de Beethoven, dite *Appassionata*. Le *Final* en dehors des réelles difficultés qu'il offre aux doigts non encore doués d'une indépendance, d'une égalité et d'une prestesse absolue, ou au poignet qui ne serait pas rompu au staccato le plus rapide, exige à mon sens une telle maîtrise de virtuosité qu'il vaut moins par celle que l'on y peut mettre, que par celle dont on doit se garder. Et c'est là, à mon humble avis, le comble de l'art. Ne se plaint-on pas d'ordinaire que les instrumentistes en soient réduits à exhiber leurs muscles sans pouvoir faire preuve de quelque tempérament dans l'exécution des banalités prétentieuses auxquelles on les condamne? Il est donc intéressant de noter que, à part M. Frey, pas un seul de ces jeunes gens ne se sentit frappé de je ne sais quelle terreur religieuse aux seuils de cet *Andante* dont nul ne touchera peut-être jamais le fond et de cet *Allegro* où se prépare sourdement et mystérieusement la plus formidable des explosions. Qui donc osa s'appesantir sur ces syncopes haletantes et lourdes à se mouvoir et qui donc vit autre chose dans la variation en triples croches qu'un prétexte à fioritures légères? Qui donc aussi osa se recueillir en suivant le mouvement méditatif de Risler (80-84 à la noire) où ceux-là seuls dont l'âme recèle des trésors de sensibilité et d'ardeur expansive ne succombent pas? Qui donc nous épargna le contre-sens grossier d'un vertigineux emballement au début de l'*allegro* et qui donc enfin sentit tout ce qui gronde et tout ce qui s'amasse *lentement, silencieusement*, de force menaçante dans ces quatre accords étagés sur une pédale d'ut et d'où jaillit la foudre? A tout prendre ce genre d'épreuves est plus clairement révélateur qu'un exercice de steeple agrémenté de chutes retentissantes. Non! Nous ne serons pas forcés de choisir entre la musique et l'acrobatie, ni même de revenir au séduisant dédoublement inventé par M. Théodore Dubois et qui avait le défaut d'être spécial au piano. L'œuvre de Beethoven, de Liszt, de Schumann, de Chopin et de tant d'autres est inépuisable et peut satisfaire à toutes les exigences. A quand la terrible 106 ou même l'enivrante *Islamey*?

Je viens de nommer M. Frey qu'il faut véritablement mettre hors de pair et en qui nous avons cru reconnaître une « nature ». D'ailleurs il a le masque beethovénien et il n'est pas le seul, mais un peu de l'esprit du dieu s'y reflète. Il a partagé le premier prix avec MM. Pierfitté et Lattes, élèves comme lui de la classe Diémer et avec M. Dorival, de la classe Philipp, qui possède un mécanisme aisé, clair et élégant. Trois seconds prix échurent à MM. Polleri (classe Philipp), Nat (classe Diémer) et Gayraud (classe Philipp), enfin quatre accessits, deux premiers et deux seconds, récompensèrent MM. Poillot et Gallon (classe Philipp), Ehrard (classe Diémer) et Gauntlett (classe Philipp).

M. Camille Chevillard avait écrit le morceau de lecture à vue. Son inspiration s'épancha sous la forme d'un *Andante en mi bémol*, à trois temps, sans piège de rythme ou de mesure, mais semé vers le milieu de progressions surnoises et piqué de savoureuses apoggiatures. M. Frey nous révéla la sûreté de son intuition en s'aventurant dans cette trop courte page avant que M. Fauré ne lui ait dicté le mouvement de l'auteur. Il tomba juste. Après lui MM. Nat, Lattès, Verd et Gallon déchiffrèrent sans infortune et même avec quelque agrément.

*
**

Le 26 juillet, vingt-six jeunes personnes, majeures de treize ans, s'attaquèrent aux *Etudes symphoniques* de Schumann, sous les yeux de MM. Fauré, de Bériot, Pugno, Vidal, Risler, Albeniz, Bauer, Cortot, Riera, Braud, Staub, Chansarel, Bernheim,

d'Estournelles de Constant et Bourgeat. Je pense que l'administration voulut bien moins éprouver la valeur de ses pupilles que la résistance de l'auditoire et je confesse, sans fausse pudeur, ma défaite. M. Octave Mirbeau a-t-il pu, dans ce *Jardin des Supplées* où il enseigne que la volupté donne la plus affreuse mort, oublier la torture par la musique, par la musique des confidences troublantes, des caresses douloureuses et de l'angoisse hallucinée dont chaque note, dont chaque rythme fait se crispier les nerfs à vif, sous la morsure d'un archet infernal ? Et si des Esseintes, ivre de la symphonie de ses liqueurs, est mûr pour quelque cure prolongée à Evian, on nous pardonnera d'avoir tremblé, à toute apparition nouvelle, devant le retour périodique de ces sensations aiguës qui chavirent d'abord tout l'être, et d'avoir presque regretté, sinon les trente-trois auditions successives du Concerto de Vieuxtemps, du moins le repos de quelque poncif élégant, de quelque développement morphologique qui rende à notre cerveau sa lucidité et la paix à notre cœur.

Chères et admirables *Études symphoniques* ! Avoir tant souffert par vous ! Il est vrai que vous souffrites un peu par elles, par ces enfants trop fragiles pour soutenir le fardeau des joies et des peines que vous chantez. Pourquoi n'avoir pas confié à la vigueur masculine et aux larges mains l'interprétation de ces pages d'où les traits usuels sont à peu près entièrement bannis, mais qui exigent, selon la technique du piano moderne, préparé par l'œuvre colossal de Bach et de Beethoven, une incroyable dépense d'énergie, une amplitude dans le jeu, une variété de toucher, une sûreté d'attaque et un sens de l'expression polymélodique trop rares. D'ailleurs, cette fois encore, il n'importe. Il faut regarder toujours plus haut, toujours trop haut et celles qui ont conquis la cime ignorent le bonheur que je leur dois. Chez elles nulle virtuosité superflue, nulle précipitation, nulle trace de ce *rubato* qui fleurit dans les ateliers de couture, mais une émotion chaleureuse, un puissant instinct des rythmes schumanniens et la volonté ferme de nous en imposer la loi.

C'est par de telles qualités que Mlles Le Son et Léon s'imposèrent à notre attention et méritèrent un premier prix dont Mlle Vendeur partagea la gloire avec elles. Les deux premières avaient reçu les leçons de M. Marmontel et la troisième celles de M. Delaborde.

Six seconds prix réjouirent Mlles Lefebvre (classe Marmontel), Gelibert et Willemin (classe Delaborde), Beuzon, Clapisson et Weil (classe Duvernoy).

Trois premiers accessits : Mlles Hennequin (classe Duvernoy), Boucheron et Bouvaist (classe Marmontel).

Enfin six seconds accessits : Mlles Chassaing (classe Marmontel), Marx, Abadie, Landsmann, Chardard et Piltan (classe Delaborde).

J'avais essentiellement noté au passage Mlles Le Son et Léon, ainsi que Mlle Debric, dont l'interprétation fut originale et vibrante, mais qui ne pouvait prétendre qu'à un premier prix, Mlles Gellibert et Clapisson, Mlle Boucheron, pleine de charme et Mlle Chassaing. Je ne veux pas scruter et comparer ici, sur la foi d'un tel concours, les doctrines dont les candidates reçoivent l'impulsion. Mais il me parut, à certaines particularités de style, que quelques-unes d'entre elles avaient été frappées véritablement de la grâce d'en haut, influence secrète que trahissaient la délicatesse et la couleur sonore avec laquelle elles nuancèrent le dialogue en *sol dièze mineur*, où s'ébauche, sur les premières notes de la mélodie proposée à Schumann, un canon exquis, ou bien encore le tact qui leur fit mettre en pleine lumière le thème, alors qu'il sert de basse au plus pathétique des contre-sujets, enfin leur discipline rythmique dans ce final têtue sur lequel plus d'une glissa légèrement et furtivement sans appuyer.

On s'étonne un peu de certaines hérésies, mais l'on ne s'étonne pas du vilain tour que, l'émotion aidant, le morceau de lecture à vue de M. Paul Vidal joua à ces pauvres

brebis égarées parmi les bémols et les dièzes. C'était un *Andante* à six-huit, en mi-majeur, aux rythmes savamment balancés, coupé de périodes chromatiques et modulant d'ailleurs d'une façon fort logique et tonale mais tout de même imprévue, qui dérangerait l'équilibre de tant de labeurs et promena péniblement, dans les tons périlleux aux doigts d'ut dièze et de sol dièze mineur, des mains hésitantes et menues. Je ne puis que rappeler les très heureux efforts de Mlles Le Son et Léon, de Mlle Clapison, de Mlle Chassaing en qui se devine une musicienne qui sait où elle va et qui ira loin, de Mlles Debrie et Abadie, tout en exprimant le regret que Mlles Sakoff-Grünwaldt et Delavrancea, par exemple, aient succombé dans cette entreprise. Je leur souhaite pour l'année prochaine un destin plus favorable et je nous souhaite, à nous, la journée de huit heures coupée par un lunch copieux (ne sommes-nous pas sortis de la salle Favart à huit heures et demie passées), je nous souhaite dis-je, des programmes plus explicites quant à la répartition des élèves dans les classes, l'affichage de la liste des jurés et la proclamation des résultats en caractères lumineux au frontispice de l'Opéra-Comique, tout ceci pour le repos d'une critique ambulante et surmenée qui voudrait pouvoir mêler encore en actions de grâces à sa prière du soir le nom de M. Fauré.

Paul LOCARD.

VIOLON

Premiers prix. — M. Zighera, Mlles Renée Billard, Baudot, Lapié, Hélène Morhange, M. Matignon.

Deuxièmes prix. — Mlles Novi, Sauvaistre, MM. Michelin, Etchécopar, Mlle Augérias.

Premiers accessits. — MM. Spathy, Thilot, Soudant, Mlles Hélène Wolff, Pierre.

Deuxièmes accessits. — Mlle Fidide, M. Caruette, Mlles de la Hardrouyère, Deschamps, Tulluel, Neuburger.

Trente-trois fois de suite le jury et le public entendirent le premier morceau du *Cinquième Concerto* de Vieuxtemps. Vingt-deux candidats ont été récompensés : tous ont joué de façon au moins honorable et suffisante, tous ou presque tous se sont tirés sans anicroche notable de la page à déchiffrer élégante et facile due à M. George Marty.

Le jury n'a pas décerné moins de six premiers prix, tous mérités du reste ; mais il m'est bien difficile dans ces conditions de louer comme je voudrais les heureux lauréats de cette journée. Je tiens cependant à signaler M. Zighera, véritable artiste qui dépassa de beaucoup tous ses camarades, et Mlle Billard qui racheta par avance quelques hésitations dans la lecture à vue, par une exécution magistrale du concerto. Peut-être pourrait-on adresser quelques critiques de détails à ce jury si justement généreux ; beaucoup trouvèrent que le jeu très correct, très ferme et très sûr de Mlle Pierre méritait un peu mieux qu'un premier accessit. Mais pourquoi se plaindre, ne savons-nous pas que c'est là un acheminement presque certain vers le premier prix. Mlle Edson à la silhouette jolie et originale méritait bien un léger encouragement, mais Mlle Novi, la Benjamine du concours, joli petit oiseau bien stylé, s'est montrée digne de son second prix malgré son jeune âge.

En somme l'impression est heureuse : tous les concurrents sont de bons musiciens formés à une excellente école, capables de faire au moins des exécutants sérieux pour nos grands orchestres et l'un d'entre eux, M. Zighera, a su faire preuve d'un véritable talent, auquel je souhaite de pouvoir se produire et de s'affirmer.

Gilbert CHINARD.

CONTREBASSE, ALTO ET VIOLONCELLE

Sur la caisse quelque peu massive et encombrante de la vénérable contrebasse, sur ses cordes ronflantes et grondeuses une dizaine de concurrents s'exécutent et de cela il faut les louer car le morceau de concours était un *concerto de Labro* dont il serait difficile de dire la naïveté rudimentaire et la cruelle absence d'intérêt. La pièce de lecture était écrite par M. Chapuis. Deux premiers prix furent décernés à MM. *Darrieux* et *Gibier* pour leur jeu précis et leur bon déchiffrage. Pourquoi n'avoir pas nommé avec eux *M. Jou* que son archet énergique et net plaçait bien avant M. Cortiglioni ? MM. *Jou*, *Cortiglioni* et *Hardy* obtinrent un second prix. Un premier accessit reconnut les sérieuses qualités de *M. Aurès* et un deuxième accessit le courage qui incita *Mlle Cisin* à s'attaquer à l'inélegant instrument.

Le morceau de concours que Mlle Hélène Fleury écrivit pour l'alto eut le tort d'être ingrat et de ne pas servir suffisamment ceux à qui incombait le soin de l'interpréter. En revanche celui de M. Tournemire, d'une lecture non exempte de difficultés, nous charma par sa joliesse et sa distinction. *M. Jurgensen*, premier prix, au jeu souple et facile, le déchiffra d'excellente façon ; trois seconds prix récompensèrent comme il convenait MM. *Vizentini* et *Montfeuillard* et *Mlle Dumont* qui fit preuve d'un fort joli son. MM. *Feillou*, premier accessit, et *Barrier*, deuxième accessit, firent également honneur à leur excellent maître M. Laforge.

Ce fut une pénible épreuve que d'entendre, répété par treize concurrents, un désuet concerto pour violoncelle, de Davidoff, tout bigarré de traits vains et fâcheux. Ce concerto et le morceau de lecture de M. Chapuis, valurent un premier prix à MM. *Benedetti*, élève de M. Cros-St-Ange, et à *M. Ringeissen*, élève de M. Loëb ; leur mécanisme fut excellent de tous points, le premier possédant un jeu net et très joliment nuancé, le second un son précis, solide et sobre. MM. *Louis Boulnois* et *Gervais*, élèves de M. Loëb, qui montrèrent une grande maîtrise et une grande sûreté obtinrent chacun un deuxième prix. Le premier accessit fut partagé entre *M. Paul Mas*, élève de M. Cros-Saint-Ange, dont le style est bien inégal, et *M. Gérald Maas*, élève de M. Loëb, que son jeu distingué et son excellente sonorité semblaient désigner à une récompense supérieure. Enfin *M. Ruysen*, que le « trac » éprouva fâcheusement, bénéficia d'un deuxième accessit. Nous regrettons vivement de n'avoir pas vu figurer au nombre des récompensés *M. Dumont* qui se fit apprécier par sa très bonne sonorité et son élégant déchiffrage.

Le jury était composé de MM. Gabriel Fauré, président ; Alfred Bruneau, Chapuis, Paul Vidal, H. Büsser, de Bailly, Tournemire, Van Woelfelghem, Pablo Cazals, Salmon, Hasselmans, Nanny, Chavy et Fernand Bourgeat, secrétaire.

Edouard SCHNEIDER.

FLUTE, CLARINETTE, HAUTOIS, BASSON

27 juillet. — Malgré la grande chaleur et l'atmosphère peu plaisante d'un théâtre en cette saison, un public nombreux et bienveillant est venu assister aux concours de flûte, de hautbois, de clarinette et de basson.

Les flûtistes ont à exécuter un *Nocturne* suivi d'un *Allegro Scherzando* dûs à M. Gaubert et à déchiffrer un morceau de M. Ganne. Les auteurs figurent dans le jury. Un premier prix est décerné au tout jeune M. Moyse (17 ans) qui vraiment a été remarquable par sa virtuosité autant que par son sentiment. Il a très nettement surpassé ses camarades, même M. Bergeon, auquel un premier prix a été également décerné. MM. Paul et Cléton se sont partagés les deuxièmes prix. M. Camus a eu un premier accessit.

Le morceau de concours pour le hautbois était de M. Paladilhe. On avait demandé à M. de Bréville d'écrire le morceau de lecture à vue.

Tout le monde a été récompensé. Les lauréats du premier prix. MM. Serville et Vaillant se sont fort distingués. MM. Stien et Fournier ont eu le second prix. Des accessits, premiers ou seconds, ont été répartis entre MM. Lonzatte et Riva, Rigot et Durivaux.

Pour la clarinette, une mélodie orientale et sinistre de M. P. Véronge de la Nux ; le morceau à déchiffrer était du même auteur. A l'unanimité — et le public approuva le jury — M. Joseph Loterie obtint la première récompense. La seconde fut pour M. Blachet, sans compter les accessits octroyés à MM. Quet, Hoogstoël et Corbet.

Le basson mit l'auditoire en gaieté. La folle joie déchaînée par les sons graves de cet instrument ne fit trêve que devant M. Charpin (1^{er} prix avec M. Raimbourg) d'une habileté consommée.

Gabriel ROUCHÈS.

TROMPETTES ET TROMBONE

Trois premiers prix, deux seconds prix, trois accessits, en tout huit récompenses pour neuf concurrents ! Je citerai seulement les trois premiers prix MM. Villard, Blanquefort et Laurent, véritables artistes qu'il faut féliciter d'avoir choisi un instrument que l'on apprécie heureusement à sa valeur dans l'orchestration moderne.

Excellent concours en somme puisque tous les concurrents ont su exécuter à leur honneur non seulement le morceau de concours, mais encore la page à déchiffrer dus tous les deux à M. G. Enesco.

Le concours de trombone fut plus inégal, une grande partie du public aurait voulu voir attribuer à M. Saintey une récompense plus élevée. Mais les trois premiers prix, MM. Vermynck, Aennebelle et Mendels, les deux derniers surtout malgré quelques hésitations dans la lecture à vue ont su faire applaudir une impeccable virtuosité.

G. R.

COR

Les deux morceaux, celui de concours et celui à déchiffrer étaient de M. P. Dukas. MM. Delgrange et Pétiau, les deux plus jeunes concurrents se sont partagé le premier prix. MM. Deswarte et Bailleux ont eu un second prix chacun. Deux premiers accessits ont été décernés à MM. Thibault et Lepitre, cornet à pistons. M. Georges Hüe avait écrit le morceau de concours et M. Charles Lévadé la pièce à déchiffrer qu'il accompagnait lui-même. MM. Mager et Foveau, tous deux fort remarquables, ont eu, aux acclamations du public, le premier prix. Trois seconds prix furent le partage de MM. Lemaire, Body et Ben Vanasek, qui ne fut pas loin, par une mimique bizarre, d'exciter le rire de l'assistance. M. de Lakhouwer a obtenu un premier prix.

G. R.

Echos et Nouvelles Diverses

FRANCE

La Direction de l'Opéra. — Encore une nouvelle candidature : celle de M. Saugey, directeur de l'Opéra de Nice.

A l'Opéra-Comique. — Il est question d'une solennelle reprise des *Noces de Figaro* de Mozart. Quant aux ouvrages nouveaux, le choix de M. Albert Carré s'est actuellement arrêté sur le *Chandelier*, de M. André Messager, et sur *Phèdre et Hippolyte*, de M. Vincent d'Indy, livret de M. Jules Bois.

Dans le cours de la prochaine saison, nous entendrons Mme Emma Calvé dans *Marie-Magdeleine*, dont la reprise aura lieu pendant la semaine sainte, et Mlle Mary Garden, laquelle reparaitra dans ses intéressantes créations de *Chérubin*, *Aphrodite* et *Louise*. On dit que M. Albert Carré a l'intention de monter, au commencement de la saison prochaine, *Madame Butterfly*, de M. Puccini.

Nouveaux concerts en perspective. — Nous avons déjà annoncé les concerts que M. Séchiari allait diriger à partir du 22 novembre prochain tous les jeudis soirs ; ajoutons que ces concerts auront lieu au « Kursaal », avenue de Clichy, nouvelle salle confortable et pratique, comprenant 1,200 places. A l'exemple des Concerts populaires de la *Société Philharmonique* de Berlin, il sera permis de consommer et de fumer. L'orchestre qui comprendra 60 musiciens, sera composé des plus remarquables instrumentistes des Concerts-Lamoureux. Le prix des places sera de 2 francs environ, et l'on entendra les artistes célèbres ainsi que nous le fait espérer le premier programme où nous lisons le nom de Diémer.

Les *Concerts-Berlioz*, rue de Clichy, n'en continueront pas moins leurs intéressantes séances des mardi, jeudi et samedi.

De son côté, M. Touche s'est assuré la collaboration complète de l'orchestre des Concerts-Rouge qu'il dirige depuis plus de dix ans et fonde avec cet orchestre les *Concerts-Touche* qui auront lieu tous les soirs, à partir d'octobre, dans une charmante salle remarquablement aménagée à cet effet, boulevard de Strasbourg.

Nous croyons savoir encore qu'une entreprise du même genre et solidement organisée, doit voir le jour rive gauche, dans le quartier des Ecoles.

M. Ernest Reyer vient d'être élevé à la haute dignité de grand croix de la Légion d'honneur. Tous les admirateurs et amis de l'illustre maître ont accueilli avec joie cette heureuse nouvelle.

— M. Paul Dukas a été fait chevalier de la Légion d'honneur.

Nous apprenons que le comité de Direction de la Société philharmonique de Paris qui était composé de MM. Camille Bellaigue, président, Ernest Sachs, Pyrame Naville, Gustave Doret et Louis de Morsier s'est dissous et a laissé la direction de cette intéressante association à M. Rey, qui en fut, avec le docteur Frenkel, le fondateur.

Une nombreuse et élégante assistante applaudit le 12 juin chez Mme Fuchs des fragments de l'*Armide*, de Lully, chantés sous la direction de M. Paul Vidal par Mlle Croizat, Mme Mathieu d'Ancy, MM. Paulet, Dommier et Gustave Bordes. Les excellents interprètes et les chœurs remarquablement accompagnés au piano par M. Jemain, obtinrent le plus vif succès. *Armide* était suivie d'une parodie du temps, dont M. Paul Fuchs venait de retrouver le libretto et la musique composée d'airs anciens que M. Paul Vidal harmonisa. Mme Fuchs en exprima avec un art et un charme incomparables la grâce légère et toujours jeune et on lui fit fête ainsi qu'à ses partenaires, Mme André et Mlle Fuchs, MM. Baudouin-Bugnet, Pineau, Renie, Paulet et P. Fuchs.

Nous sommes heureux d'enregistrer la très flatteuse distinction dont M. Adolphe Boschot vient d'être l'objet. L'Académie des Beaux-Arts a récemment décerné en entier le prix triennal Kastner-Boursault à sa *Jeunesse d'un Romantique* que nous avons louée ici-même et qui demeurera le type de la critique la plus profonde et la plus pénétrante en même temps que la plus vive et la plus intelligente que l'on ait faite depuis longtemps.

La disparition du ténor :

On a beaucoup remarqué au dernier concours de chant, l'absence presque complète de ténors. Cette pénurie qui va, chaque année, en augmentant, devient fort inquiétante pour l'avenir de nos théâtres lyriques.

Les grands ouvrages du vieux répertoire sont, depuis une dizaine d'années, à peu près entièrement délaissés, faute de ténors ayant la voix suffisante pour les interpréter. Mais il n'y aura bientôt plus de ténors du tout, et nos compositeurs vont se trouver forcés d'écrire exclusivement pour les voix de baryton et de basse. Celles-ci sont loin de faire défaut, et nous en avons entendu quinze, sur dix-neuf concurrents.

Le ténor Van Dyck a loué pour deux mois (janvier et février 1907), le théâtre de Covent-Garden, à Londres, où il donnera, avec un choix d'artistes de premier ordre, une saison wagnérienne.

M. A. Ferté, qu'une persistante indisposition avait tenu éloigné de Paris cet hiver, sera prochainement de retour et reprendra ses concerts. Il prépare en ce moment un recueil de mélodies sur des vers d'Albert Samain, de Mlle Marthe Dupuy et de M. Georges Seigne, un jeune poète de brillant avenir.

BOULOGNE-SUR-MER. — Théâtres et concerts classiques obtiennent ici le plus vif succès, artistiquement dirigés par M. de la Fuente. Nous applaudissons surtout MM. A. Bachmann et Francis Thibaud qui rivalisent de charme et de virtuosité aux grands concerts très courus.

AIX-LES-BAINS. — Sous la savante direction de M. P. Flon, les représentations de la Villa des Fleurs offrent un attrait incomparable. Nous y reviendrons.

DIEPPE. — Les concerts du Casino sont tout-à-fait remarquables avec des solistes tels que Mmes G. Marty, Douaillier, Eléonore Blanc, MM. Cazeneuve, Nivette, etc. ; à l'orchestre on apprécie chaque jour MM. Dorson, Montoux, Hasselmans, Blancquart, Leclercq. Mme Bruguère-Hardel, etc., sous l'excellente direction de M. Gabriel-Marie.

Au Théâtre, *Carmen*, *Faust*, *Grisélidis*, *La Tosca*, avec Mmes Charlotte Wyns, B. Mendès, MM. Delmas, Dufraigne, sous l'habile direction de M. P. Montoux.

S.

Nécrologie. — Nous apprenons au moment de mettre sous presse la triste nouvelle de la mort de M. Luigini, l'éminent directeur de la Musique à l'Opéra-Comique.

M. Luigini était né à Lyon en 1850. On sait combien fut brillante sa carrière de chef d'orchestre à Lyon puis à Paris.

GENÈVE. — Sur la demande de nombreux professeurs étrangers, l'*Institut Genevois de gymnastique rythmique* (Directeur M. E. Jaques-Dalcroze), organise un *cours de vacances* destiné aux professionnels, pour la démonstration pratique de la méthode de *gymnastique rythmique* de M. E. Jaques-Dalcroze. Cette méthode a pour but le développement de la mentalité rythmique et métrique musicale du sens de l'harmonie plastique et de l'équilibre des mouvements, ainsi que la régularisation des habitudes motrices.

Le cours aura lieu à Genève (Suisse) du 23 août au 8 septembre prochain. S'adresser à M. E. Jaques-Dalcroze, 7, avenue des Vollandes, Genève.

M. Ernest Consolo, l'éminent pianiste maintes fois applaudi à Paris, vient d'être nommé professeur à l'Ecole supérieure de piano du « Musical College » de Chicago.

LUXEMBOURG. — Le Conservatoire de Luxembourg, nouvellement réorganisé, vient, sous l'énergique initiative de son directeur Victor Vreuls, élève de Vincent d'Indy, de donner déjà un concert auquel ont pris part exclusivement des professeurs et élèves de l'établissement. Le programme, d'une haute tenue artistique, comportait un *Concerto brandebourgeois* de J.-S. Bach, un *Trio* de Mozart, une *Symphonie* d'Haydn, une *Sonate* pour violoncelle et piano et le *Septuor* de Beethoven. Ces œuvres diverses ont été remarquablement exécutées avec le concours et sous la direction de M. Vreuls et de ses collaborateurs qu'il convient de féliciter de ce beau succès.

Au château de Trévano, le célèbre librettiste Luigi Illica (collaborateur de Mascagni, Puccini, Franchetti, Giordano, etc.) et le compositeur Louis Lombard viennent de finir un opéra qui sera donné la saison prochaine.

La musique dramatique en Allemagne. — On annonce que la saison prochaine verra les premières représentations de plusieurs œuvres nouvelles de l'Ecole Moderne allemande, en particulier d'une nouvelle tragédie musicale de Max Schillings, *Moloch*, d'un opéra de Hans Pfitzner, *Christelflein*, d'un autre opéra, le *Doux poison*, de Albert Gorters.

Bibliographie

Jules Ecorcheville. — *Vingt suites d'Orchestre du XVII^e siècle français* (1640-1670). In-4^o raisin de iv. — 145 pages.

id. *De Lulli à Rameau. — L'Esthétique musicale.*
In-4^o couronne de ix. — 172 pages.

Paris, Marcel Fortin, éditeur, 1906.

Les deux thèses que M. Jules Ecorcheville vient de soutenir en Sorbonne pour l'obtention du grade de Docteur ès-lettres, constituent un remarquable monument élevé à l'histoire et à l'esthétique de la musique française.

Dans la première, l'auteur se livre à une étude approfondie d'un manuscrit de la bibliothèque de Cassel, renfermant 20 suites écrites par des musiciens français et étrangers entre 1640 et 1670. Ces suites généralement à quatre ou cinq parties sont destinées à un orchestre d'instruments à archet. On sait combien la littérature instrumentale de cette époque est mal représentée dans nos dépôts publics. Des œuvres qui formaient le répertoire de la fameuse « Bande des vingt-quatre violons du Roy » il ne nous reste que de bien rares spécimens conservés dans la collection Philidor et dans quelques Recueils de la Bibliothèque Nationale. C'est donc une véritable et précieuse découverte qu'a faite M. Ecorcheville.

A la lumière d'une érudition qui ne se dément jamais, il étudie successivement le manuscrit, les auteurs, les œuvres et leur milieu, les danses et les rythmes, la morphologie de ces curieuses compositions et les instruments employés à l'exécution de celles-ci : puis il donne un fac-similé du manuscrit qui forme la base de son travail.

A l'étude historique et musicale de la collection de Cassel, M. Ecorcheville a joint une réduction pour le piano des 20 suites d'orchestre de cette collection. C'est là une idée particulièrement heureuse et qui sera accueillie comme elle le mérite par tous les fervents de la musique ancienne.

La seconde thèse de M. Ecorcheville est une thèse d'idées. Elle est consacrée à une époque encore peu étudiée de notre histoire musicale, à celle qui s'étend de la mort de

Lulli à Rameau. Si cette période ne donna point le jour à des œuvres bien retentissantes, du moins vit-elle éclore les premières tentatives de la critique et de l'esthétique musicales. Des penseurs comme l'abbé Pluche et l'abbé Dubos, des écrivains tels que Lecerc de la Viéville, Raquenet, Terrasson et Houdar de la Motte, ne méritent point l'oubli injuste dans lequel ils sont tombés. On ne saurait trop admirer l'ingéniosité de leurs doctrines, la souplesse de leur dialectique, la subtilité de leurs raisonnements et souvent la profondeur étonnante de leurs intuitions. S'ils se placèrent trop exclusivement pour juger du phénomène musical sur le terrain de la pure raison, encore faut-il leur accorder qu'ils appartenaient à une génération élevée dans la stricte discipline rationnelle et intellectualiste du xvii^e siècle, discipline dont l'influence s'étend sur tout le premier tiers du siècle suivant. Ils eurent néanmoins des lueurs admirables sur la musique et son avenir. Certains d'entre eux annoncent Schopenhauer et Wagner.

Le livre de M. Ecorcheville écrit d'un style aussi élégant que clair, comble une lacune dans l'histoire de la pensée française. Tous ceux qui s'intéressent à la philosophie de l'art musical le liront avec fruit.

L. de la LAURENCIE.

J.-G. Prodhomme : *Les Symphonies de Beethoven. (1800-1827)* in 8° écu de XXI-492 pages. Préface de M. Edouard COLONNE.

Paris, Charles Delagrave, Editeur, 1906.

Voici un ouvrage qui manquait complètement à la bibliographie française sur Beethoven. M. Prod'homme s'est proposé de retracer l'histoire des 9 symphonies du maître de Bonn, depuis le moment où chacune d'elles germa dans l'esprit de son auteur jusqu'à leur complet achèvement et leur exécution dans les principales villes d'Europe. Son livre se trouve de la sorte logiquement distribué en 9 chapitres, un dixième chapitre étant consacré à la dixième symphonie que Beethoven songeait à écrire. M. Prod'homme apporte au cours de ces 10 chapitres, la documentation la plus abondante et la plus sûre qui ait été encore fournie sur la matière, et il le fait en un style sobre, précis et clair digne à la fois de l'immortel musicien et de l'Histoire.

Nous signalerons tout particulièrement le curieux chapitre III, qui traite de l'Héroïque. Ici, M. Prod'homme élucide bien des obscurités que ni Grove, ni les auteurs allemands n'avaient dissipées. Il nous donne d'intéressants détails sur les opinions politiques de Beethoven, indique que l'Héroïque fut commencée en 1803 à Ober-Deobling, peut-être sur la suggestion de Bernadotte, et se livre à une étude attentive du titre de la copie de cette symphonie que possède la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Vienne, titre portant les traces de la colère qui s'empara du Maître lorsqu'il apprit que son héros s'était transformé en empereur. Ce n'est que sur l'édition de Simrock (1820) que la troisième symphonie prit le nom de *Sinfonia eroica composta per festeggiare il souvenire di un grand uomo*. Par une ingénieuse discussion, M. Prod'homme arrive à fixer au mois d'août 1804 la date de la première exécution de l'Héroïque.

Ajoutons que d'excellentes analyses des symphonies complètent ce précieux ouvrage.

L. de la LAURENCIE.

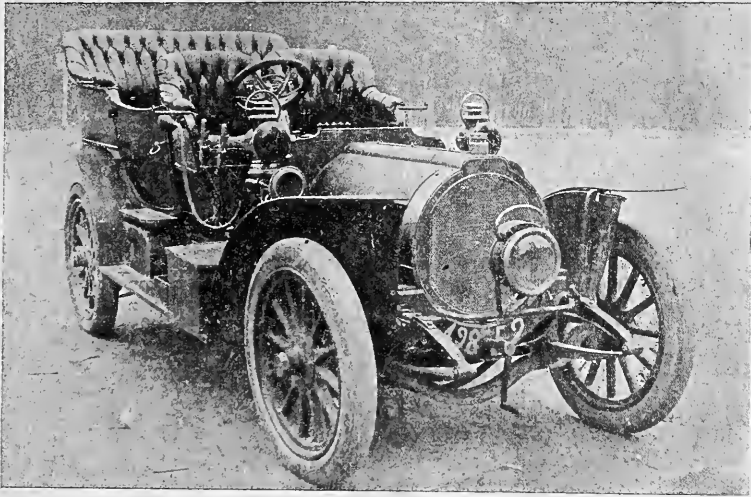
A. PIRRO : J.-S. BACH, 1 vol. in-16.

Félix Alcan, éditeur.

Il sera rendu compte de cet important ouvrage dans notre prochain numéro.

Le Directeur-Gérant, Albert DIOT.

AUTOMOBILES VULPÈS



Victorieuse GAILLON 1905

47, Rue Saint-Ferdinand, PARIS

COMMISSION

Éditeur = Imprimeur

EXPORTATION

LITHOGRAPHIE — GRAVURE — TYPOGRAPHIE

Cartes Postales en Gros & en tous Genres

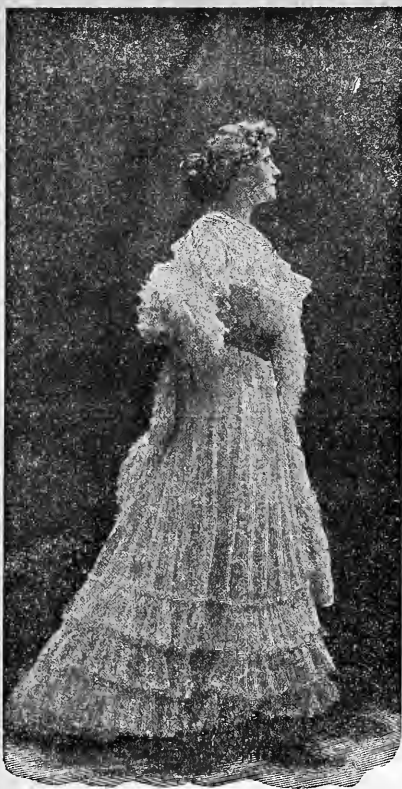
Spécialité de Cartes Humoristiques, marque A. C. H.

A. COLSON

18, RUE DE BELZUNCE

PARIS (X^e)

TÉLÉPHONE 407-02



Reduction de 40 0/0 aux Abonnés du "COURRIER MUSICAL" sur
présentation de leur bande d'abonnement.

LE PORTRAIT PAR LA PHOTOGRAPHIE
Médaille d'Or, Exposition Universelle Paris 1900
PARIS
62, rue Caumartin (hôtel privé)
TÉLÉPHONE 269-17

OBJETS D'ART

Bronze, Etain, Argent

Edition d'Œuvres
des Salons

ÉCLAIRAGE

Eug. BLOT

5, Boulevard de la Madeleine

Fabricant

CHICAGO 1893 : Légion d'Honneur

PARIS 1900 : Hors Concours

Membre du Jury.

Cie Française du

Bec renversé

BREVÉTÉ S. G. D. G.

(Bec Farkas) marque B. F. C.

13, rue Taitbout, PARIS

Economie de 40 0/0. — Elégance. —
Illusion complète de l'Electricité, ayant
un fonctionnement irréprochable.

La Direction de Concerts Ad. HENN

à GENÈVE (Suisse)

est seule exclusivement chargée des engagements des

Pianistes : Teresa Carreno; Teresita Carreno-Tagliapetra;

L. Godowsky; F. Lamont; E Schelling.

Violonistes : L. Auer; H. Marteau; Oliveira.

Violoncellistes : Pablo Casals.

Chant : Mmes Faliero-Dalcroze, F. Kaschowska; M.
Louis Frœlich.

Les grands Voyages

Agence **LE BOURGEOIS & C**

1, rue du Helder, PARIS

Billets circulaires internationaux

Organisation complète de Voyages et Excur-
sions à travers la France, l'Europe et le
Monde entier.

Petites annonces :

Occasion unique : Piano à queue Pleyel, de
3,200 fr., à vendre 1,200 fr.

S'adresser aux bureaux du "Courrier Musical",
29, rue Tronchet.

HURSTEL, éditeurs, LE HAVRE

(à Paris, chez Noël, 22, passage des Panoramas).

H. WOOLETT. — **Traité de Prosodie** à l'usage
des Compositeurs. Prix : 3 fr.

Élève de l'École des Beaux-Arts, se charge
de couvertures artistiques pour mélodies et
d'affiches se rattachant à la musique.

S'adresser au bureau du journal.

ASSURANCE des Domestiques, Gens de maison de toutes sortes,
Cochers, cuisinières, femmes et valets de chambre, concierges.

Il n'est plus de Maître soucieux d'éviter les *terribles responsabilités* pouvant résulter d'un *accident* survenu à son personnel, qui ne se garantisse par une assurance, étant donné surtout son prix minime.

Nous offrons à nos abonnés *les meilleures conditions* possibles, avec *le maximum de garantie*, dans nos Compagnies d'assurances les plus connues. Il leur suffira de *se recommander du COURRIER MUSICAL* et de s'adresser, *de notre part*, à M. PROFFIT, inspecteur général d'assurances, 23, rue de Londres, PARIS, — qui leur donnera *gratuitement* tous renseignements concernant les questions d'ASSURANCES, **Vie, Accidents, Incendie** ;

- *Assurances contre les accidents d'automobiles.*
 - *Assurances contre les accidents de chevaux, voitures.*
 - *Assurances en cas de décès — Mixtes — Rentes viagères.*
-

Plus d'Harmoniums criards!

L'ORGUE ESTEY

DONNE L'ILLUSION DE L'ORGUE A TUYAUX

Entendez - Comparez

CHEZ **COSTALLAT & Cie**, 60, CHAUSSÉE D'ANTIN, PARIS

Bulletin Financier

Emission de 30.000 actions de la Société
" THE ESCAUT FOUNDRIES AND EXTENSIONS LD "

Augmentation et Transformation de la Société anonyme
des FONDERIES DE L'ESCAUT

Capital : **DEUX MILLIONS** de Francs

SIÈGE D'EXPLOITATION :

BORNHEM (Belgique)

SIÈGE SOCIAL :

16, Mark Lane, LONDRES, E. G.

CONSEIL : M. MORONY, *Président*. LONDRES.

M. Victor VAN VELSEN, *Administrateur délégué*. BORNHEM.

M. le Comte J. DE CLERMONT-TONNERRE. PARIS.

COMMISSAIRES : MM. CALDER MARSHALL SON et IBBOTSON, LONDRES.
90, Cannon Street.

SECRETÉAIRE : M. MARSHALL 16, Mark Lane, LONDRES.

SOLICITORS : MM. J. et N. SOLOMON 58, Finsbury Pavement, LONDRES.

BANQUIERS : London et South Western Bank Limited. LONDRES.
170, Fenchurch Street.

Banque Adolphe MICHEL. . . 51 rue de Provence, PARIS.

La Société anonyme belge des FONDERIES DE L'ESCAUT, au capital de 500 000 francs, ne s'est occupée jusqu'à ce jour — avec un succès toujours croissant, « cela grâce à sa situation topographique exceptionnelle et à son merveilleux outillage » que de la production de la fonte de fer.

Le capital de la Société ne lui permet pas d'accepter toutes les commandes et principalement les plus importantes qui lui sont faites; il en résulte pour elle une perte importante, d'autant plus sensible que les fonderies de fer ne laissent que de très modestes bénéfices.

Pour pousser le rendement des FONDERIES DE L'ESCAUT à son maximum, l'Assemblée générale des actionnaires a décidé de porter le capital de la Société de 500.000 à 2 millions de francs, sa transformation en Société anglaise, sous la dénomination de **THE ESCAUT FOUNDRIES AND EXTENSIONS LD**, et l'émission de 80.000 actions de 1 livre sterling, dont 30.000 actions, soit 750.000 francs, seront dès à présent mises en vente, les autres ne devant l'être qu'au fur et à mesure, des besoins de la Société. Ces 750.000 francs sont de première nécessité:

1° Pour la liquidation de l'ancienne Société;

2° Pour l'installation de fours à acier;

3° Pour l'exploitation des terrains de sable spécial qui entourent les usines et dont il sera parlé dans notre prochain numéro. — On peut souscrire dès à présent, à la banque Adolphe MICHEL, 51, rue de Provence, Paris.

GRAND ABONNEMENT A LA

LECTURE MUSICALE

15 francs **MODE RÉMOIS**, Ports franco en France et à l'Étranger **francs 15**
400,000 Morceaux de tous les Éditeurs - 4,000 Partitions au choix des Abonnés

SONT DONNÉS A L'ABONNEMENT : les nouveautés, fantaisies, danses, classiques. — La musique pour piano à 2, 4 et 6 mains, pour 2 pianos à 4 et 8 mains. — Partitions d'opéra piano, piano et chant et à 4 mains, morceaux de chant détaché, airs d'opéra, mélodies, chansonnettes. — Musique pour violon, violoncelle, orgue, flûte, mandoline. — Musique de chambre, trios, quatuors.

DEMANDER LES CONDITIONS DÉTAILLÉES A

ÉMILE MENNESSON, A SAINTE-CÉCILE. A REIMS (ajouter 0,15 pour réponse)

COURS ET LEÇONS

Annonces réservées aux cours et leçons particulières de Musique Instrumentale, de Chant, Harmonie, Déclamation, Danse, etc.

L'abondance des demandes nous oblige à porter le prix de chaque ligne d'insertion, de 40 à 50 lettres à **dix francs** pour l'année.

PARIS

CHANT

MM.

Boucrel, des Concerts Colonne. Leçons de chant
27, rue des Batignolles

Van Doren, 7 bis, Boulevard Rochechouart.—
Leçons de chant, harmonie, fugue et contrepoint.

M^{lle} Madeleine Renaudin, 75, Rue
Thiers, Troyes. — Leçons à Paris, 11 bis, rue
Lemercier.

Georges Dantu, Off. d'Ac. de l'Opéra-
Comique, 15, rue de Saint-Petersbourg. Soliste
des Concerts Lamoureux et Colonne.

M^{lle} Cécile Winsback, 11 bis, rue Lemer-
cier. — Leçons de chant.

M^{mes}

Bourgarel-Baron, 111, boulevard Port-
Royal. Professeur de chant. Soins et hygiène de la voix.

Watto, Cours et leçons particulières de chant, 37
rue de Constantinople.

Holmstrand, de l'OPÉRA-COMIQUE. Leçons de
Chant, 88, boulevard des Batignolles.

Fanny Lépine, Cours et Leçons de Chant. 89,
boulevard Malesherbes.

Mathieu d'Ancy, 11, Grande-Rue. SEVRES.
Leçons particulières de chant.

Mauroux, Off. de l'I. P. — Chant, violon, accom-
pagnement, 12, Avenue de la Grande-Armée.

ORGUE ET HARMONIE

MM.

Jules Stoltz, organiste de Saint-Germain-des-Prés
Leçons de piano, orgue et d'harmonie, 30, rue Jacob.

G. Bret, suppléant de M. Widor, à St-Sulpice.
Cours et Leçons d'orgue, harmonie, composition.
GRAND ORGUE CAVAILLÉ-COLL A LA DISPOSITION
DES ÉLÈVES, 35 bis, rue de Fleurus.

Eugène Gigout, 113 avenue de Villiers.
Cours et Leçons d'orgue, d'improvisation et de
Plain-chant, fondés en 1885. — Grand orgue de Ca-
villé-Coll à la disposition des élèves.

H. Dallier, organiste de Saint-Eustache. Leçons
de piano, orgue, harmonie, contrepoint, fugue. 7,
boulevard Pereire.

Eug. Lacroix, organiste de St-Merri et des
Concerts Lamoureux. Leçons d'orgue, harmonium,
piano, plain-chant, harmonie, contrepoint et compo-
sition 154, boulevard Magenta.

J.-B. Ganaye, 30, rue du Printemps, Leçons
d'Harmonie, contrepoint et fugue. Cours d'ensemble.

A. Sérieyx, 108, avenue de Wagram. Harmonie,
contrepoint et composition.

PIANO

MM.

Ricardo Vinès, 6, rue Troyon, Cours et
leçons de piano.

Georges Sporek, Piano, Harmonie, Com-
position, 26, rue Grange-Batelière.

Paul-E. Brunold, 3, rue Yvon-Villarceau,
Leçons de piano et d'harmonie.

Decreus, Concertiste, leçons particulières de
piano. 14, rue de Navarin.

J. Jemain, Piano, Harmonie, Contrepoint et
Fugue, 110, avenue V. Hugo.

P. Montet-Gary, 127, rue du Ranelagh. Le-
çons de solfège et piano.

René Vanzande, pianiste-compositeur 38,
rue Laborde. Leçons de piano, harmonie, contre-
point et fugue.

Georges Guiraud, 104, avenue de Gravelle,
à Saint-Maurice (Seine) Leçons particulières de piano,
orgue, harmonie.

A. Velasco, 1^{er} Prix du Conservatoire, pensionné
de S. A. R. l'Infante Isabelle. Cours et leçons de
piano et musique d'ensemble, 21, Boulev. de Cléchy.

Edouard Flament, 64, rue Rochechouart
Cours et leçons de piano, basson, harmonie.

M^{lle} Marcelle Le Rey, Élève de M. Marmontel
Villa Davoust, Asnières; 36, rue de Moscou, Paris.

Jean Hure, 160, faubourg St-Honoré. Leçons de piano, théorie musicale, contrepoint, fugue, improvisation.

M^{me} P. Landormy, 30, rue Saint-Sulpice
Cours et leçons particulières de piano.

M^{me} Ch. Neveu, 8: rue Moulton-Duvernoy. Leçons de piano et solfège.

M^{lle}

Fanny Laming, 18, rue Godot de Mauroi, et 101, avenue de Villiers. Cours et leçons de piano et de musique.

VIOLONCELLE

MM.

Marneff, 4, rue des Pelits-Champs. Violoncelle-solo des Concerts Lamoureux. Leçons de violoncelle.

Feuillard, 6, rue Chaptal. 1^{er} prix du Conservatoire. Leçons de violoncelle et accompagnement.

Minssart, des Concerts Colonne, 45, rue Rochechouart. Leçons de violoncelle et d'accompagnement.

M. Morin fils, 110, Boulevard Arago. Leçons de Violoncelle et d'accompagnement.

VIOLON

M^{lle} Jeanne Maré, 118, Avenue d'Orléans. 1^{er} prix du Conservatoire de Bruxelles. Leçons de violon et accompagnement.

MM.

M.-G. Willaume 1^{er} violon de la Société des Concerts; 1^{er} prix du Conservatoire, 71, rue Lafayette. Leçons de violon et d'accompagnement.

Blanquer, 38, rue Faidherbe, leçons particulières de violon.

J. Marrot, 50, rue Richelieu, des concerts Lamoureux. Leçons de violon et d'accompagnement.

Th. Soudant, solliste des concerts Lamoureux, 59, rue de Maubeuge. Leçons de violon et d'accompagnement.

Pomposi, 75, rue Mozart. Leçons de violon et accompagnement.

Alberto Bachmann, 16, avenue de Villiers. Leçons de violon et d'accompagnement.

M^{lle} Berthe Ginoux Leçons de violon, accompagnement et harmonie, 10, Rue Du-gommier.

Louis Bailly, 22, rue Chauchat, 1^{er} prix du Conservatoire. Leçons d'alto, violon et accompagnement.

Ywan Fliege. Leçon de violon et d'accompagnement. 207, boulevard Saint-Germain.

Daniel Hermann, 9 bis, rue Méchain. — Leçons de violon et d'accompagnement.

H. Saïller, 29, rue de Chazelles. Premier violon de la Société des Concerts. ex-premier violon de l'Opéra. Leçons de violon et d'accompagnement.

INSTRUMENTS A VENT

MM.

L. Fleury, 15 bis, rue de Maubeuge, Leçons particulières de flûte. Préparation au Conservatoire.

Georges Grisez, de la Société des Concerts, 45, rue Rochechouart. Leçons de clarinette.

M. Stiévenard, des Concerts Lamoureux. Leçons de clarinette et d'accompagnement, 75, rue Blanche.

Province

TOULOUSE

M. Omer Guiraud Orgue, Harmonie, 18, rue Saint-Bernard.

NANTES

M^{me} Caldaguès, Leçons de Solfège et de chant, 2 rue des Cadeniers.

NICE

M^{me} Lacroix, professeur de chant, solfège. 37, boulevard Dubouchage.

LYON

M. Faudray Violon, 8, rue Tronchet.

M^{lle} Lacharrière Piano, Accompagnement 7, rue des Archers.

DIJON

M. Dietrich Piano, Orgue, Harmonie, 105, rue de la Préfecture.

BOURGES

M^{me} C. Budin Piano, Solfège, Chant, 33, rue de Strasbourg.

PRIVAS

M. Antonin Ruff Piano, Musique.

DREUX

M. Henri Huvey, leçons de solfège, chant et piano. Rue Doguerau.

LE HAVRE

M. Michel Aquilina : professeur de violon, 47, rue Joinville.

PAU

Paul Maufret, 29, rue Carnot. Leçons de piano et d'harmonie.

REIMS

M. Vaysman, 11, rue de la Renfermerie. Leçons de violon et d'accompagnement.

Chemins de fer de Paris-Lyon-Méditerranée

Relations de Paris avec la Côte-d'Azur

Rapide quotidien entre *Paris, Nice* et *Menton*,
composé de voitures de 1^{re} classe, de lits-
salons et de wagons-lits.

Londres-Nice en 27 heures — *Paris-Nice* en
47 heures

ALLER :

| | | |
|----------------|-------------|---------------|
| Paris..... | départ ... | 9 h. 20 soir |
| Marseille..... | arrivée,... | 9 h. 35 matin |
| Nice..... | » | 2 h. 12 soir |
| Menton..... | » | 3 h. 24 » |

RETOUR :

| | | |
|----------------|------------|---------------|
| Menton..... | départ ... | 1 h. 40 soir |
| Nice..... | » | 2 h. 50 » |
| Marseille..... | » | 8 h. » |
| Paris..... | arrivée... | 8 h. 30 matin |

Relations entre Paris et Rome

Par le Mont-Cenis

Train de luxe "*Paris-Rome*" composé de
wagons-lits et d'un restaurant.

Ce train a une voiture directe pour *Florence*
et une pour *Naples*

ALLER :

Les Lundis, Jeudis et Samedis au départ de Paris
du 4 Décembre 1905 au 5 mai 1906

| | | |
|-------------|------------|--------------------------------|
| Paris..... | départ ... | 11 h. 20 matin |
| Modane..... | arrivée... | 10 h. 18 soir |
| Rome..... | » | 5 h. 50. » (1) le lendemain |

(1) heure de l'Europe centrale.

RETOUR :

Les Lundis, Mercredis et Samedis au départ de Rome
du 6 décembre au 7 mai

| | | |
|-------------|------------|----------------------------------|
| Rome..... | départ.... | 1 h. 40 soir |
| Modane..... | » | 7 h. 56 matin |
| Paris..... | arrivée... | 6 h. 35 soir le lendemain (1) |

Nombre de places limité. S'adresser aux Agences de la
Compagnie des Wagons-Lits.

Chemins de Fer de l'Ouest

Voyages à Prix réduits

La Compagnie des Chemins de Fer de l'Ouest, qui
dessert les stations balnéaires et thermales de la Nor-
mandie et de la Bretagne, fait délivrer jusqu'au 31 octo-
bre, par ses gares et bureaux de ville de Paris, les billets
ci-après qui comportent jusqu'à 50 o/o de réduction sur
les prix du tarif ordinaire.

1^o Bains de Mer et Eaux thermales

Billets valables suivant la distance 3, 4, 10 ou 33
jours ; ces derniers donnent le droit de s'arrêter pendant
48 heures à l'aller et au retour à une gare au choix de
l'itinéraire suivi et peuvent être prolongés d'une ou de
deux périodes de 30 jours, moyennant supplément de 10
o/o pour chaque période.

2^o Excursions sur les Côtes de Normandie en Bretagne et à l'Île de Jersey

Billets circulaires valables un mois (non compris le
jour du départ) et pouvant être prolongés d'un nouveau
mois moyennant supplément de 10 o/o.

Dix itinéraires différents dont les prix varient entre
50 et 115 fr., en 1^{re} classe et 40 et 100 fr., en 2^e classe,
permettent de visiter les points les plus intéressants de la
Normandie, de la Bretagne et de l'Île de Jersey.

Pour plus de renseignements consulter le livret Guide-
illustré du réseau de l'Ouest, vendu 0 fr. 30, dans les
bibliothèques des gares de la Compagnie.

MERCURE DE FRANCE

26, rue de Condé, PARIS

PARAIT LE 1^{ER} ET LE 15 DE CHAQUE MOIS

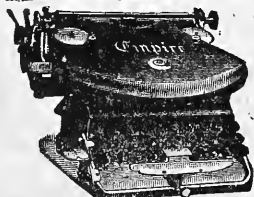
Littérature, Poésie, Théâtre, Musique, Peinture, Sculpture, Philosophie,
Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages, Bibliophilie, Sciences occultes, Critique,
Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

Le numéro : France, 1 fr. 25. — Etranger, 1 fr. 50.

ABONNEMENT :

France : Un an, 25 fr. ; six mois, 14 fr. ; trois mois, 8 fr. — Etranger : Un an, 30 fr.
six mois, 17 fr. ; Trois mois : 10 fr.

MACHINE A ÉCRITURE VISIBLE EMPIRE



La meilleure machine du monde, possède
tous les avantages des autres marques,
et se vend à UN PRIX PLUS MODÉRÉ.

(Adoptée EXCLUSIVEMENT, après concours
par le Ministère des Travaux Publics).

Catalogue franco sur demande. — Agents demandés

Henri DESCHÉ, agent général, 41 & 43, rue Vivienne, PARIS-FRANCE

EAU DE
QUININE
ED. PINAUD
PLACE VENDÔME
18

LA
REINE DES
LOTIONS
ED. PINAUD
PARIS

PIANOS A QUEUE & PIANOS DROITS

à Grand Cadre en Fer d'une seule Pièce et Cordes croisées

PIANOS MUSTEL

Facture exclusivement Artistique

ORGUES MUSTEL

MUSTEL, & Cie Rue de Douai, 46. PARIS

Institut Musical de France

12, Place de la Nation, PARIS (12^e)

TÉLÉPHONE 924-70

Harmonisation, Orchestration; Arrangement de toutes œuvres pour Piano, Harmonie, Orchestre symphonique, etc. **Gravure et Edition**

Examen et correction de toutes compositions musicales. — Conseils aux débutants et consultations techniques

L'Institut Musical de France, qui compte parmi ses Collaborateurs les Professeurs et les Compositeurs les plus éminents, tous diplômés du Conservatoire, se charge de tous les travaux qui lui sont transmis de Paris, de la Province et de l'Étranger. Son organisation technique lui permet de traiter toutes les questions se rapportant à l'Art Musical.

LIQUEUR
BÉNÉDICTINE





OCT 24 1927

